

Государственное общеобразовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»

На правах рукописи

КРИНИЦЫН АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ

СЮЖЕТОЛОГИЯ РОМАНОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Специальность 10.01.01 – «русская литература»

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва, 2016

ВВЕДЕНИЕ	4
СЮЖЕТ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ.....	7
<i>Специфика романного сюжета</i>	27
ГЛАВА 1. СЮЖЕТ У ДОСТОЕВСКОГО	32
<i>Своеобразие поэтики романов Достоевского</i>	32
<i>Характеристика сюжетного действия и его композиции</i>	35
<i>О едином «сюжете идеи»</i>	41
<i>Концептуальные осмысления сюжетологии романов Достоевского</i>	46
<i>Многоуровневое сюжетное моделирование</i>	51
ГЛАВА 2. ЕВАНГЕЛЬСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ В РОМАНАХ «ПЯТИКНИЖИЯ»	60
SUB SPECIE FINIS.....	66
ГЛАВА 3. СИМВОЛИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ	81
СТИХОТВОРНЫЕ ТЕКСТЫ КАК СВЕРНУТАЯ СЮЖЕТНАЯ ПРОПОЗИЦИЯ.....	87
ГЛАВА 4. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ	101
МИФ-КОНТРАПУНКТ.....	114
ПЕРВИЧНЫЕ АУКТОРИАЛЬНЫЕ МИФЫ.....	125
<i>Миф о спасительной жертве и ритуальное убийство</i>	125
<i>Житие великого грешника или «бремя» человекобога</i>	133
<i>Прощение матери-Земли</i>	142
<i>Дуализм героев</i>	147
<i>«Покаянное» соединение с жертвой</i>	151
<i>Кошмар петербургский: мистический любовный треугольник</i>	166
ГЛАВА 5. РОМАНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ: ТРАДИЦИОННАЯ РОМАНАЯ	
ФАБУЛА	195
КРИТЕРИИ ОСТРОСЮЖЕТНОСТИ РОМАНА.....	195
ТРАДИЦИЯ БУЛЬВАРНОГО РОМАНА.....	207
<i>Становление сюжета романов «пятикнижия» в подготовительных материалах</i>	215
ЧТО ПЕРВИЧНО: ГЕРОИ ИЛИ ПОСТУПКИ?.....	225
<i>Специфика взаимоотношений героев</i>	228
СТРУКТУРА ГЕРОЯ.....	235
<i>Предыстория</i>	246
СЕМЕЙНЫЙ РОМАН.....	255
ЛЮБОВНАЯ ИНТРИГА.....	259
ПОСТРОЕНИЕ «МАССОВЫХ СЦЕН».....	274
<i>Скандал</i>	285
ПОБОЧНЫЕ СЮЖЕТЫ.....	299
ГЛАВА 6. ИДЕЙНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ	302
<i>Линия романа воспитания</i>	306
<i>Подпольный герой-идеолог</i>	308
СВЕРХПОСТУПОК.....	317
ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ МОНОЛОГ КАК ФОРМА ОБЩЕНИЯ.....	322
ГОВОРЯЩИЙ И ЕГО СЛУШАТЕЛИ.....	330
ЗЛОБОДНЕВНО-САТИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ.....	349

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	353
-------------------------	------------

ПРИЛОЖЕНИЕ. ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

.....	358
«БЕДНЫЕ ЛЮДИ»	358
«УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»	360
«ИГРОК»	370
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»	376
«ИДИОТ»	383
<i>Принцип бинарных оппозиций в романе «Идиот»</i>	387
«БЕСЫ»	399
«ПОДРОСТОК»	405

ВВЕДЕНИЕ

Объектом исследования диссертации являются романы Ф.М. Достоевского: «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Целью работы является описать структуру сюжета романов «пятикнижия» Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»). Более ранние романы рассматриваются в работе как предварительные этапы создания сложной и уникальной художественной системы, выработанной Достоевским в своих последних пяти романах. Общность формы у данных пяти романов и позволила воспринимать их как некое единство, устойчиво именуемое «пятикнижием».

Актуальность исследования определяется тем, что подобное исследование в его полноте до сих пор не было произведено. При существовании многих выдающихся исследований поэтики Достоевского собственно о сюжете романов было высказано немало ценных наблюдений, которые никогда не были систематизированы, равно как не была предпринята попытка детально описать сюжетную структуру романов «пятикнижия» в ее целостности.

Степень научной разработанности проблемы, с учетом ее важности и очевидности, не достаточна и ограничивается немногими статьями об отдельных романах (всякий раз предельно сжатыми), а также краткими общими характеристиками сюжетосложения или основных фабул в масштабных исследованиях поэтики Достоевского. Не было попыток описать общие закономерности сюжетной организации романов «пятикнижия» с точки зрения единства их поэтики. На избранную нами тему фактически не было ни одной монографии, кроме пособия по спецкурсу Н.К. Савченко¹, ориентированного на студентов-заочников и охватывающего лишь три романа – «Преступление и наказание», «Подросток» и «Братья Карамазовы», притом что, по указанию самого автора, «в задачу пособия не входит всесторонний анализ сюжета каждого из названных романов Достоевского»². Анализ сюжета того или иного романа ведется в отдельном избранном автором ракурсе: «как правило, избирается та грань, которая получает наиболее полное выражение и оказывается стержневой в организации сюжета данного романа»³. Забегая вперед, скажем, что подобной избирательностью,

¹ Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 125 с.

² Там же. – С. 3.

³ Там же. – С. 4.

основанной на поиске и разработке *единого* (понимаемого как *единственного*) конструктивного принципа, страдают большинство разборов романов.

Это притом, что **актуальность проблемы** продолжает сохраняться по сей день. Имеющиеся разборы романских сюжетов отличаются одновременно разнообразием подходов и фрагментарностью. Критики и исследователи Достоевского всегда сходились лишь в одном тезисе – непохожести Достоевского на его литературное окружение, вызывавшее вначале насмешки и непонимание, затем – отторжение или восхищение. Очевидно, что «пятикнижие» строится на совсем других принципах, нежели современный ему русский реалистический роман.

Л.П. Гроссман объясняет это сильнейшим влиянием на Достоевского традиции западно-европейской новеллистики. Большинство образов Достоевского, по его мнению, «своими основными чертами восходят к старому англо-французскому роману приключений»⁴. Однако в самой Европе Достоевского сочли специфически русским явлением, в отличие даже от Тургенева и Толстого, – достаточно вспомнить отзывы М. де Вогюэ, О. Шпенглера, С. Цвейга.

Осознавая исключительность своего художественного метода, писатель метафорически характеризовал его как «реализм в высшем смысле», то есть совершенно не похожий на реализм в традиционном понимании.

Строгая художественная логика триады: *герой – событие – жанр* расшатывается или вообще отменяется Достоевским благодаря возможности восприятия героя в нескольких жанровых перспективах одновременно. Если приглядеться, традиционные жанровые схемы (или даже только отсылки к ним) служили у Достоевского как раз для дезориентации читателя относительно кода чтения, горизонта ожидания. У Достоевского сочетаются два взаимоисключающих принципа: подражательное воспроизведение традиционной романной формы – и тут же преодоление ее изнутри, а в конечном итоге – преодоление всякой литературной формы.

Дать полное описание сюжетной структуры у Достоевского фактически означает дать его роману весь спектр возможных истолкований. По причине многозначности Достоевского любое его прочтение будет сразу оспорено несколькими другими, иначе описывающими, что именно свершается в его романах. Захватывающий каскад происшествий и катастроф? Движение философской мысли? Выявленная тенденция в духовной жизни России? Психологическая трагедия преступления? Хитросплетение символических мотивов? Проблема в том, что во

⁴ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского // Л.П. Гроссман Собр. соч. в 5 тт. Т. 2. Вып. 2. Творчество Достоевского. – М.: «Современные проблемы», 1928. – С. 57.

всех романах присутствуют одновременно и «морально-психологические», и «религиозно-философские», и «политико-общественные» идеи, и каждая из них претендует на выстраивание собственного сюжета из опорных для нее событий.

Сама философская мысль у Достоевского носит провокативный, конфликтный характер, что непосредственно отражается и на художественном методе. Спроецированная на уровень поэтики, эта противоречивость и предопределяет своеобразие построения романов.

Одновременно во всех романах существуют многочисленные побочные линии. Сам Достоевский указывал на совмещение нескольких сюжетных линий как на свой «главный недостаток»: «Да, я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею, до сих пор (не научился), совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии» (из письма Н. Н. Страхову от 23 апреля 1871 г. – 29, 1; 208).

Работа моя опирается на полуторавековые исследования творчества Достоевского и во многом носит обобщающий и систематизирующий характер. Многие хорошо исследованные аспекты творчества Достоевского я сознательно не раскрываю, делая лишь отсылки к авторитетным исследованиям на ту или иную тему. От этого может сложиться впечатление некоторой субъективной выборочности: внимание сосредоточено на тех сюжетах, которые мне казались еще не изученными.

Разумеется, необходимо учесть, что Достоевский постоянно экспериментировал как романист, и даже про «пятикнижие» нельзя утверждать, что оно представляет собой единую художественную систему. И поэтика, и жанровая специфика романов видоизменялись, иногда даже по ходу произведения (ярчайший тому пример – «Бесы», «Идиот»). Поэтому любые поэтические законы и нормы действуют, при внимательном рассмотрении, лишь на определенном отрезке творческого пути. Нашей задачей, следовательно, было показать не только общность приемов, но и специфику отдельно взятых романов.

На наш взгляд, в романах Достоевского достаточно четко выделяются не аспекты и не элементы сюжета, а полноценные сюжетные уровни, различные по своей жанровой природе и по выражаемому смыслу. Выделение, описание и систематизация данных уровней производится нами впервые, в чем и состоит главная **научная новизна** работы.

При этом мы не ставим себе задачей полностью описать сюжетные линии каждого романа. Это представляется нам принципиально невозможным в связи с принципиальным утверждением о множественности и имплицитности сюжетов в романах Достоевского. Кроме того, существует огромное количество

«недоразвернутых» (несостоявшихся, не получивших завершения) и намеченных возможных сюжетов, а также множество вставных субтекстов («Мое необходимое объяснение» Ипполита, газетная заметка о Мышкине, поэмы Ивана и т.д.), прямо к романному действию не относящихся, но тесно связанных с ним идеями и мотивами.

Задачами нашего исследования будет:

- выработать терминологически функциональное понимание сюжета применительно к поэтике романов Достоевского
- описать многоуровневую сюжетную систему романов Достоевского, выделить сюжетные планы и обосновать их классификацию;
- охарактеризовать специфику сюжетов каждого из названных уровней;
- описать наиболее важные или часто повторяющиеся сюжеты – своеобразные смысловые матрицы, комбинируя которые Достоевский создавал свои романы;
- определить механизм взаимодействия сюжетных уровней между собой;
- описать своеобразие сюжетной системы каждого из романов, сосредоточиваясь на особенностях соположения и степени активированности в них выделенных сюжетных планов;
- показать эволюцию сюжетной системы романов на протяжении творчества Достоевского.

Произведения Достоевского цитируются по Полному акад. собр. соч. Ф.М. Достоевского в 30 тт. Л., 1971-1989, с указанием в круглых скобках номера тома (арабскими цифрами) и страницы. В цитатах везде полужирным шрифтом будут даны мои выделения (А.К.), а курсивом — выделения автора цитаты.

Сокращения: ПМ – *подготовительные материалы*

см. – *смотри*

ср. – *сравни*

Сюжет: определение понятия.

Поскольку определений и истолкований категории сюжета, разной степени расширения, в современной науке множество, то нам необходимо разработать собственное теоретическое понимание сюжета, преследуя частную задачу – получить подходящий инструмент для практического анализа романов Достоевского. Поэтому мы будем иметь в виду прежде всего сюжет эпических и драматических произведений – «фабульных», по определению Б.В. Томашевского, характеризующихся единством темы и «причинно-временной связью между

вводимым тематическим материалом»⁵. Таким образом, мы принимаем в самых общих чертах тезис формалистов о том, что при построении сюжета жизненный материал упорядочивается по логике неких эстетических принципов. К фабульным произведениям относятся повести, романы, эпические поэмы, драмы. Вопрос о наличии и специфике сюжета в произведениях хроникального типа и в лирике мы сознательно оставляем в стороне.

«Искусствам динамическим, временным сюжетность присуща как их неотъемлемое свойство»⁶, – постулирует Л.С.Цилевич. В самом общем приближении, сюжет – это «..система событий, составляющая содержание действия литературного произведения»⁷; или: «*Сюжет* (франц. *sujet* — предмет, содержание) — совокупность происшествий, ход событий в повествовательных и драматических (иногда и в лирических) произведениях»⁸; или: «последовательность событий (шире говоря — последовательность развертывания содержания), *несущая в себе* <...> определенную концепцию действительности»⁹.

В более развернутом виде то же классическое определение сюжета в фабулическом произведении дает В.Е. Хализев: сюжет – «цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах»¹⁰.

Из вышеперечисленных, как и из подавляющего большинства остальных определений, мы можем установить такие основополагающие свойства сюжета, как **«событийность»** (слагаемость из событий) и **телеологичность** (выстраивание автором хода событий в неких художественных целях). Естественно, оба эти понятия сами нуждаются в комментировании и далее будут уточнены. Оба этих критерия восходят еще к «Поэтике» Аристотеля, согласно которой от художественного произведения требуется единство действия, обусловленное целью высказывания (притом что требование «единства действия» неприменимо к роману нового времени¹¹). Однако попытки далее конкретизировать понятие сюжета ведут к

⁵ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – С. 179.

⁶ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990. — С. 91.

⁷ Ревакин А.И. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов. – М., "Просвещение", 1974. – С. 393.

⁸ Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.; Под общ. ред. В. П. Мещерякова. – М.: Дрофа, 2003. – С. 30.

⁹ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 31.

¹⁰ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. С. 214.

¹¹ См. Ветловская В.Е. Теория эпоса у Аристотеля. Действие // В.Е. Ветловская Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. – СПб.: Наука, 2002. – С. 29-73.

большому разнообразию в его интерпретации. Приведем важнейшие подходы и принципы осмысления данного понятия:

1) **Сюжет как динамическое развитие темы.** «При тематическом подходе к сюжету он предстает как динамическая, движущаяся картина жизни, как взаимодействие персонажей, характеров и обстоятельств, как развитие, развертывание конфликта»¹². Если тема — понятие статичное, суммарное, результирующее, то сюжет — динамичное, процессуальное. «Тема и сюжет находятся друг с другом в отношениях взаимоперехода: тема — элемент художественного содержания — осуществляется в сюжете — элементе художественной формы, осуществляется в действии, в динамике»¹³.

С данными тезисами трудно не согласиться, только встают вопросы 1) конкретизации понятия темы; 2) выбора сюжетообразующей темы из их огромного спектра в произведении – что очень актуально в связи с многоаспектностью содержания романов Достоевского.

Тема – это предмет изображения, а он может быть самой разной сложности и пространности описания. По определению Б.В. Томашевского, «тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений. Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей»¹⁴. Развивая мысль, можно говорить о нескольких соположенных ведущих темах или же о множестве факультативных.

В некоторых случаях главная тема романа задается его заглавием, но далеко не всегда¹⁵. Гораздо в большей степени тема задается самим жанром произведения (социально-психологический роман, детектив, семейный роман, роман воспитания, мещанская драма и т.д.), тогда заглавие выполняет роль ее дополнительной конкретизации. Так, при определении «Рудина» как социально-психологического романа заглавие обозначает, что главным предметом изображения будет образ

¹² Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990. — С. 71.

¹³ Там же. — С. 233.

¹⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. — С. 176.

¹⁵ Так, заглавие романа «Преступление и наказание» формулирует главную тему произведения как воздействие греха на душу человека, «Бесы» — как художественное преломление нечаевского дела. Но уже заглавие романа «Идиот» — слишком двусмысленно, чтобы обозначать тему, традиционно воспринимаемую главной, — изобразить «положительно прекрасного человека». В случае же «Подростка» и «Братьев Карамазовых» заглавие не может сориентировать нас относительно главной темы. В «Подростке», например, образ Версилова является не менее важным, чем обозначенный заглавием образ Аркадия. А в случае «Братьев Карамазовых» определить ведущую тему еще более затруднительно: изображение случайного семейства? Живописание духовного состояния современной России? Обоснование теодицеи? Исследование души человеческой во всей ее противоречивости? Попытка дать ответ на «проклятые» философские вопросы?

главного героя, обобщающего черты поколения. Но подобная ясность возможна только при анализе произведений, четко детерминированных по жанру. «Пятикнижие» Достоевского к таковым, безусловно, не относится, ибо объединяет в себе черты бесконечного числа жанровых разновидностей романа, пролагая тем самым пути для романов XX века.

Чем сложнее произведение по структуре и идейному содержанию, тем труднее сформулировать его тему или даже ряд тем. В высшей степени это относится к романам Достоевского. В каждом из романов «пятикнижия» есть и злободневная социально-политическая тематика, и психологическая (познание тайны человека), и религиозно-философская, и даже мистико-мифологическая. Можно, конечно, сказать, что все они развиваются единым романским сюжетным действием. Но нам не уйти от вопроса: динамику *чего* мы рассматриваем? Нельзя изучать движение, не поняв вначале, что, собственно, движется. В зависимости от того, какую тему (область тем) мы признаем ведущей, взгляд на сюжет, его логику и структуру будет меняться: будет выстроен всякий раз новый ряд сюжетобразующих событий. В том же «Преступлении и наказании» при выборе в фокус внимания мистико-мифологической тематики узловыми событиями могут стать сны героев, при рассмотрении социальной тематики на первое место выдвинется история семьи Мармеладовых, а при акцентировании христианской проблематики центральным моментом сюжета окажется явление герою истины – чтение Евангелия о воскрешении Лазаря.

Поэтому определение «главной темы» романов Достоевского будет неизбежно произвольно: скорее придется говорить о комплексе тем, что усложнит понимание сюжета и его структуру.

В то же время само наполнение понятия «темы» весьма вариативно: можно говорить о теме религии, теме национального своеобразия, теме социальных противоречий и революции, теме протагониста и антагониста, теме счастья, теме весны... В последних случаях понимание термина прямо смыкается со значением термина «мотив», без рассмотрения которого нам тоже не обойтись.

2) **Сюжет как «снование мотивов».** Такую формулировку дал еще А.Н. Веселовский: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения — мотивы»¹⁶. Понятие мотива он вырабатывает прежде всего на фольклорном материале и видит в нем единицу повествования, содержанием которой является некое событие. Характерным признаком мотива Веселовский видит «образный одночленный схематизм», закрепляющий «важные, повторяющиеся впечатления

¹⁶ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 305.

действительности»¹⁷. При таком подходе сам сюжет «превращается в композиционную организацию мотивов»¹⁸ (по определению Г.Н. Пospelова). Вслед за Веселовским и Пospelовым современный исследователь И.В. Силантьев, также отталкиваясь в основном от фольклорных текстов, видит в мотиве элементарную **сюжетную** единицу, обладающую «предикативной природой»: «Основой предикативности мотива выступает собственно действие, которое и находится в центре его семантической структуры»¹⁹. Этому же пониманию придерживается и Е.М. Мелетинский: «Под мотивом мы понимаем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл»²⁰.

Однако другая группа определений связывает мотив с **темой**. По суждению Б.В. Томашевскому, «путем <...> разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей *неразлагаемых*, до самых мелких дроблений тематического материала. “Наступил вечер”, “Раскольников убил старуху”, “Герой умер”, “Получено письмо” и т.п. Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом»²¹. Интересно, что, судя по приведенным (предикативным!) примерам, Томашевский все же рассматривает мотив как элемент сюжетного действия, хотя его определение позволяет назвать мотивом любой предмет изображения или даже просто слово.

В.Е. Ветловская уточняет это определение. По ее представлению, чтобы слово или словосочетание могло считаться мотивом, оно должно обладать устойчивым значением при каждом появлении в тексте, обладая в качестве знака постоянным денотатом: «Мотив – та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением, или предложениями), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна»²².

Таким образом, различные определения мотива могут прямо противоречить друг другу. Если для В.Е. Ветловской мотив – предметен как тема или часть темы, то для И.В. Силантьева – предикативен. В понимании Ветловской он обязательно выражается устойчивой словесной формулой, то для

¹⁷ Там же. – С. 301.

¹⁸ Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т.7. – С. 306.

¹⁹ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. 134 с. – С. 12.

²⁰ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С. 50.

²¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – С. 182.

²² Ветловская В. Е. Мотивы. Их связь и соотнесенность // Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. – СПб.: «Наука», 2002. – С. 104.

Силантьева «мотив непосредственно не явлен в повествовании, но репрезентирован событиями, подобными в своем содержании»²³.

Третья группа определений (см., например, определение в ЛЭС) не связывает мотив напрямую ни с предметом изображения (темой), ни с развертыванием событийного ряда (сюжетом). Принципом его выделения становится повторяемость определенной словесной формулы. Дополнительный критерий — обобщенность, широкий «подтекст» формулы («символизация»). Прежде всего такое понимание мотива является востребованным в фольклоре и часто сближается с «функцией» в понимании В.Я. Проппа. Так, И.В. Силантьев пишет: «Мотив <...> в общем виде определяют как повторяющийся (и, как правило, традиционный) элемент фольклорного и литературного произведения»²⁴.

Н.Д. Тамарченко в пособии по теории литературы пытается объединить все три характеристики: «Мотив связан с *темой*. Тема высказывания — то событие или ситуация, а также конфликт, которые этим высказыванием изображаются, описываются и оцениваются. Так и в произведении. Ясно, что *сама тема, в сущности, представляет собою мотив* (темы как раз **повторимы**, и даже в первую очередь), а именно: *главный мотив*, который может быть указан названием»²⁵. В то же время, согласно исследователю, «мотив — любая единица **сюжета** (или фабулы), взятая в аспекте ее **повторяемости**, типичности, т.е. имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из истории жанра), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения»²⁶.

В качестве элемента сюжета, мотив может принимать, в понимании Н.Д. Тамарченко, самые различные модификации: «например, события спора (идеологических дискуссий) и поединка (дуэли) в романе «Отцы и дети», несомненно, варианты-мотивы одного конфликта, общее значение которого — *вражда* — также является мотивом. Другой ряд примеров: **событие-мотив** — *убийство*, **ситуация-мотив** — «*треугольник*», **коллизия-мотив** — *месть*»²⁷. Со своей стороны, Томашевский выделяет *связанные* мотивы, необходимые для

²³ Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. – С. 12.

²⁴ Там же. – С. 11.

²⁵ Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. т. 1 / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 195.

²⁶ Там же. – С. 194.

²⁷ Там же. – С. 194.

развития фабульного действия, и *свободные*, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий»²⁸.

При такой разветвленности типов мотивов становится затруднительным использовать данный термин как рабочий инструмент при комплексном исследовании сюжета Достоевского.

Укрупняя и обобщая инварианты мотивов-предикатов в духе В.Я. Проппа или его последователей А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова или К. Бремона²⁹, мы приходим к схематизации сюжета до «убийства» или «злонамерения» «антагониста» против «протагониста». Совершенно очевидно, что подобная методика, работающая на фольклорном и мифологическом материале, малоэффективна для анализа реалистического и постреалистического романа, поэтика которого строится как раз на преодолении сюжетного схематизма предшествующих литературных эпох. До конца уйти от него, конечно, никогда не удастся, но рудименты схематизма не объясняют всей сложности архитектоники произведения нового времени и мало коррелируют с его проблематикой, если, конечно, мы не имеем дело с устойчивыми сюжетными формулами массовой литературы (см. Кавелти³⁰). Можно найти, к примеру, в «Душечке» Чехова традиционный сюжетный мотив мифа об Амуре и Психее³¹, и он, несомненно, обогатит понимание произведения, но сам по себе никак не объяснит его многомерную психологическую проблематику и останется факультативным в художественной системе реалистического рассказа наряду с массой других.

Наоборот, расширяя понятие мотива до любого художественного образа, темы или знака, как это делает Ветловская (выделяя в «Бедных людях» мотивы цыпленка и глухаря, соединяющиеся в тему птиц)³², мы теряем возможность описания всей системы мотивов, якобы образующих целостность сюжета. (К примеру, нам придется говорить о мотиве топора, входящего в семантическое поле мотива убийства, который подготавливает в душе героя мотивы гордости и вражды к людям посредством мотива Наполеона, на фоне мотива Петербурга, отягощенного мотивом бедности, и т.д. – это если брать общеизвестные школьные темы, которые придется дальше «распространять вширь»). Очевидно, что, в отличие от строения фольклорных произведений и малой

²⁸ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – С. 183.

²⁹ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.:АО Издательская группа "Прогресс", 1996. – С. 95-113; Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствоведение: Современные зарубежные исследования: Сб. переводов. – М., 1972. – С.108-135.

³⁰ Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. – P. 5-36.

³¹ См.: Тамарченко Н. Д. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1987.

³² Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. – С. 106.

прозы, мотивная система романа совершенно необозрима и применительно к нему осуществимы лишь исследования конкретных единичных мотивов. Такие исследования, при всей их возможной удачности, никак не претендуют на охват всего сюжета.

Итак, мы не можем описывать романский сюжет Достоевского как «систему мотивов», хотя упоминать и разбирать многие сюжетные и психологические мотивы нам неизбежно придется, потому что зачастую только сопоставление повторяющихся элементов в романах Достоевского дает ключ к их истолкованию. Критерий повторяемости для выделения мотивов и их правильной интерпретации оказывается важным и путеводным, но повторяемости не относительно предшествующей литературной и фольклорной традиции, но в рамках творчества самого писателя. То, что сам Достоевский мыслил мотивами – устойчивыми сюжетными единицами, очень хорошо просматривается в подготовительных материалах к романам «пятикнижия» (будь то скандал, самоубийство, исповедь и т.д.).

3) Традиционно также понимание **сюжета как развертывания конфликта**. «Сюжет основывается на конфликте (лат. *conflictus* — столкновение) между действующими лицами. В столкновении желаний, интересов героев раскрываются их характеры, психология. Вне конфликта сюжет не развивается, и тогда, как это наблюдается в лирике, центр тяжести переносится на изображение и анализ чувств»³³. Тот же тезис воспроизводит Л.С. Цилевич: «Сюжет порождается возникновением конфликта и завершается его разрешением»³⁴; и Л.И. Тимофеев: «Сюжет всегда *конфликтен*... <...> ...*конфликтность сюжета*... обязательно связана с его *законченностью, завершенностью*. <...> Как всякий относительно законченный момент жизненного процесса, конфликт, лежащий в основе сюжета, имеет начало, развитие и конец»³⁵.

При такой точке зрения композиция сюжета подверстывается под фазы протекания конфликта: экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку³⁶.

Безусловно, в большинстве случаев сюжет выстраивается согласно конфликту, однако далеко не всегда, так что их взаимоотношение нельзя признать универсальным. Сюжет не равнозначен конфликту, во-первых, в произведениях, где внутреннее действие (внутренний мир героя) превалирует над внешним (как, например, в «Герое

³³ Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.; Под общ. ред. В. П. Мещерякова. – С. 30.

³⁴ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 234.

³⁵ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – 5-е изд. – М., 1976. – С. 167-168.

³⁶ См.: Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – глава «Сюжет как движущаяся коллизия». – С. 234-270.

нашего времени» М.Ю. Лермонтова или в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского). Во-вторых, сюжет может направляться событиями, не зависящими от сознательной деятельности героя (война, катаклизм, болезнь), так что его взаимоотношения с людьми становятся вторичными («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого). В-третьих, в любом значительном по объему произведении имеется множество конфликтов, различных по напряженности, очевидности, развернутости и идейному значению, так что критерии их вычленения и подсчета становятся проблемой (я уже не говорю о возможном введении в игру понятия «внутреннего конфликта» – пусть оправданного, но совершенно иноприродного «внешнему» и потому в квадрате усложняющего систему коллизий). Тогда вычленение и описание конфликтов делается самостоятельным и бесконечно усложняющимся предприятием (как и в случае с мотивами), результаты которого всегда могут быть оспорены в силу их неизбежной субъективности. Задача анализа сюжета в таком случае отодвигается в отдаленную перспективу, если вообще не упраздняется в силу избыточности.

Тем более структурирование сюжета по фазам «главного» конфликта оказывается весьма условно, поскольку, ввиду множества разнообразных коллизий, комбинация их пересекающихся разноскоростных развитий, кульминаций и развязок сложится в столь причудливую картину, что никаким упорядочиванием не придать ей наглядность и вид целостности (как в случае «Войны и мира» Л.Н. Толстого).

Особенно остро названные трудности проявляются при анализе романов Достоевского, где отношения двух любых отдельно взятых героев на проверку оказываются конфликтными. Специфика подобных конфликтов представляет крайний интерес, но проблема интерпретации сюжета «пятикнижия» оказывается гораздо шире.

4) К определению сюжета через конфликт тесно примыкает истолкование сюжета **как истории становления характеров**, так что многие исследователи прямо объединяют эти две характеристики в одной формулировке: «Развертывание конфликта, сюжетная реализация темы представляют собой взаимодействие характеров и обстоятельств»³⁷. Такой взгляд на сюжет был выдвинут в 1934 г. М. Горьким (сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»³⁸. Помимо Горького, можно привести формулировку английского писателя Генри

³⁷ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 73.

³⁸ Горький М. Беседа с молодыми // Собр. соч.: В 30 т. — М., 1953. — Т. 27. — С. 215.

Джемса: «Что такое герой, как не детерминанта событий? И что такое событие, как не иллюстрация поведения героя?»³⁹

В учебнике Л.И. Тимофеева эта мысль обобщается до того, что сюжет предстает просто как «история характера»⁴⁰: «На пересечении этих двух тенденций (в событии проявляется характер, в событии обобщаются характерные для жизни конфликты) и возникает художественно полноценный сюжет. Анализ сюжета в силу этого нельзя отрывать от характера <...> сюжет неразрывно связан с характером и в отрыве от него не может быть в достаточной мере полно интерпретирован. Точно так же и характер не может быть раскрыт вне тех жизненных конфликтов, с которыми он связан»⁴¹. Еще более безапелляционен Ф. Светов: «Если непременным условием художественности произведения мы полагаем органичность своеобразного синтеза идеи и характера (мысль, идея произведения не просто персонифицируется в характере героя — она и становится характером <...>), то **сюжет составляет проявление идеи в характере...**»⁴². Все-таки возразим, что по ходу сюжета проявление идеи происходит не в характере, а в действии.

Словарь «Эстетика» дает более разностороннее определение сюжета, но опять-таки с подчеркнутой его характерологической функцией: «Сюжет — динамический аспект произведения искусства; развертывание действия во всей его полноте, развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков и т. п., взаимодействие персонажей и обстоятельств; становящееся целое художественного произведения, внутреннее смысловое сцепление образов»⁴³.

³⁹ Цит. по: Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы / Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1978. — С. 233.

⁴⁰ «Сюжет как история характера включает в себя всю систему событий, в которых проявляется этот характер». — Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — С. 162.

⁴¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — С. 161. Также см. далее: «Связав сюжет с характерами, мы тем самым определим его содержательность, обусловленность его той действительностью, которую осознает писатель. <...> Поэтому и в сюжете писатель стремится дать, так сказать, сконцентрированное действие, в котором с особенной ясностью обнаруживаются основные черты характеров. С этой точки зрения сюжет представляет собой чрезвычайно активную форму оценки писателем изображаемых им характеров. Он ставит их в такие положения, в которых обнаруживаются характерные для них черты, и тем самым подсказывает читателю их оценку, отношение к ним. Занимательность сюжета не может быть для писателя самоцелью, но она является очень важным средством для более глубокого изображения характеров, более стремительного развития действия. <...> Сюжет обусловлен самой жизнью, но в своей конкретности мотивирован характерами: героический характер будет требовать напряженных и ответственных событий, в которых ярко обнаружатся его героические черты; к ничтожному характеру, наоборот, эти события будут уже неприменимы». — Там же. — С. 164.

⁴² Светов Ф. Природа жанра, функция сюжета. — Вопросы литературы, 1966. — № 8. — С. 135. с. 135-150

⁴³ Эстетика: Словарь. — М.: Политиздат, 1989. — С. 338.

Бесспорно, характерообразующая функция сюжета в эпоху реализма сделалась одной из главных, в том числе и для Достоевского. В его черновых записях и письмах встречаются замечания, свидетельствующие о том, что сюжет для него зачастую был вторичен по отношению к концептуально важным характерам и придумывался *a posteriori*. Так, «главной задачей», «мыслью романа» он считал «характер Идиота, его развитие», и тут же уточнял себе творческую задачу: «Но! Для этого нужна *фабула романа*. Чтоб очаровательнее выставить характер Идиота (симпатичнее), надо ему и поле действия выдумать» (9; 252). В то же время очевидно, что у того же Достоевского функция сюжета в романах не исчерпывается историей характера главных героев, даже если этот характер составлял ядро замысла, как в случае с Мышкиным или Ставрогиным. В романах «Пятикнижия» решается судьба России и человечества, ставятся философские и религиозные проблемы⁴⁴. Поэтому характерообразующая функция сюжета не может быть единственной, хотя она останется для нашей работы одной из важнейших.

5) **«Пансюжетный» подход.** В художественном произведении традиционно выделяются сюжетные и внесюжетные элементы, и о дефинициях между ними тоже не смолкают разногласия. Некоторые исследователи склонны расширять понятие сюжета до таких пределов, что его элементами становится все повествование. Так, В.Б. Шкловский формулировал: «В сюжет входят образующими моментами и анализ характеров, и описание природы, и мысли автора. Все это может быть и абстрагировано и описано отдельно в теории, но в самом произведении все это закономерно и неразрывно связано»⁴⁵.

В.В. Кожин определяет сюжет как «живую последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении»; он «...не может быть пересказан, ибо, как уже говорилось, произведение и есть наиболее сжатый, не имеющий ничего лишнего, рассказ о сюжете, словесное воплощение сюжета. Все крупные внешние и внутренние действия героя <...> изображены в многочисленных мелких движениях, жестах; каждая подробность есть подробность сюжета»⁴⁶.

Если исходить из телеологической устремленности художественного произведения, то определение Кожина безусловно: провести четкое различие между более или менее значимым событием (то есть относящимся или нет к сюжету) невозможно, равно как и любое описание потенциально разворачивается в действие.

⁴⁴ Так, в важнейшей символической связи с образом Мышкина оказывается картина Гольбейна, а привносимые ею смыслы выходят за пределы истолкования характера героя, но при этом соотносятся с ходом сюжета.

⁴⁵ Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. — 2-е изд. — М., 1955. — С. 102-103.

⁴⁶ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. Т. 2. — С. 421.

Но при подобном подходе термин «сюжет» оказывается равнозначным термину «сюжетное повествование», или просто «тексту». Он перестает быть рабочим инструментом при анализе, потому что его становится невозможно охватить или описать.

Каждому читателю в процессе чтения и постижения произведения необходимо решить для себя: *что происходит в нем*, то есть мысленно очертить для себя схему действия. В этом смысл и логическая функция существования термина «сюжет», о чем свидетельствует и его этимология: он происходит от фр. *sujet* – то есть ‘субъект’ – суть, главное из происходящего. Утверждение, что «главное в произведении – все», увы, никак не приближает нас к его пониманию, при всей своей бесспорности. Поэтому «пансюжетная» концепция оказывается научно непродуктивной. Это понимал и сам В.В. Кожин, выдвигая параллельно термин «фабула» именно в том значении, которого он лишил термин «сюжет»: фабула для него – «общая схема или основа действия», «система основных событий, которая может быть пересказана»⁴⁷.

б) **Нарративный** подход. В нарратологии сюжет понимается как рассказываемая история, нарративное преломление фабулы (понимаемой как временная последовательность событий в их логической связи). В теории литературы Р. Уэллека и О. Уоррена мы читаем: «...сюжет – это интрига, пропущенная через “точку зрения”»⁴⁸. Ц. Тодоров указывает, что в дискурсе «учитываются не излагаемые события, а способ, которым нарратор нас с ними знакомит»⁴⁹. Сюжет выстраивается соответственно субъективному видению и осмыслению действительности нарратором. В фокусе внимания нарратолога оказываются процесс повествования и позиционирование рассказчика по отношению к рассказываемой им истории, характер и смена нарративных точек зрения.

Мы же хотим исследовать сюжет как самоценную художественную реальность, первичную по отношению к форме ее изложения. При таком подходе не наррация определяет структуру сюжета, а наоборот – специфичность сюжета обуславливает его ту или иную его презентацию. Самый детальный анализ функции хроникера в «Бесах» и принципов его наррации не прояснит нам логики выбора сюжета и его философской и социальной проблематики. Условность повествования от лица Антона Лаврентьевича дезавуируется в романе, поскольку ощущается только в отдельных главах. Еще более условен рассказчик в «Братьях Карамазовых». Для понимания строения сюжета роль нарратологии огромна, но при постижении его смысла и специфики неизбежно придется выйти за ее пределы.

⁴⁷ Там же. С. 422.

⁴⁸ Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы/ Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1978 – С. 235.

⁴⁹ Todorov, Tzvetan Les categories du recit litteraire. – Communications, 1966. – № 8. – P. 126.

Так или иначе, все вышеперечисленные определения сюжета не могут претендовать на полноту и окончательность, в лучшем случае – находятся в комплементарном отношении друг к другу. В сложных случаях они показывают свою ограниченность, поскольку каждый «работает» на определенном материале и при определенных обстоятельствах. При анализе романов Достоевского, ввиду разветвленности их сюжетной конструкции, данные подходы обрекают исследователя на субъективность и фрагментарность, свидетельством чему могут служить работы Н.К. Савченко⁵⁰, где сюжетологическое исследование, заявленное в заглавии, подменяется рассмотрением общей проблематики романов. Симптоматично, что исследовательница пользуется «развернутым определением композиции сюжета» Л. Цилевича: «... композиция сюжета представляет собой сложное органическое взаимодействие ряда конструктивных планов: сочетание фабульных и внефабульных элементов; сочетание элементов (стадий) сюжета (завязки, кульминации и т.д.); последовательность событий и ситуаций; соотнесение сцен и эпизодов; взаимодействие сюжетных линий (линия – развитие характера персонажа или отношений между персонажами); взаимодействие сюжетных мотивов (мотив – варьирующееся повторение ситуаций, сцен, деталей)»⁵¹. Очевидно, что столь широко понимаемая «композиция сюжета» во всей совокупности вышеперечисленных разнородных элементов описана быть не может и применительно к конкретному роману ее анализ останется лишь благим пожеланием.

Но все-таки мы нуждаемся в рабочем определении. Чтобы выработать собственное понимание сюжета, нам, как это стало ясно из анализа существующих определений, придется решить ряд теоретических проблем: во-первых, из каких элементов состоит сюжет; во-вторых, где граница между сюжетными и внесюжетными элементами, то есть насколько широко мы берем это понятие; в-третьих, каковы главные функции сюжета в произведении.

Очевидно, что составной единицей сюжета является все же не мотив и не конфликт, а событие. В этом пункте сходится подавляющее большинство теоретиков, как это явствует из приведенных нами вначале базовых

⁵⁰ См. Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1982. – 125 с.

⁵¹ Цилевич Л.М. Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. – Рига, 1978. Вып. 5. – С. 7.

определений⁵². Дополним их тезисом Ю. М. Лотмана: «Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета»⁵³. Но тогда надо ответить на вопрос, что такое *событие*, и мы вынуждены признать, что это – одно из самых проблемных понятий.

По определению Г.В.Ф. Гегеля, необходимо «сначала установить различие между тем, что просто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму события. Просто происходящим можно назвать уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели»⁵⁴.

Одним из наиболее авторитетных является определение Ю.М. Лотмана в книге «Структура художественного текста»: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»⁵⁵. Движение сюжета, событие – «это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура»⁵⁶. В. Шмид, комментируя Лотмана, поясняет: «Эта граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной. Таким образом, событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира»⁵⁷. «Необходимыми условиями событийности» Шмид видит *фактичность и результативность*, без которых «изменение претендовать на статус событийности не может» (там же. С. 15).

⁵² Так, по утверждению В.Б. Шкловского, «сюжет — это одновременно... и предмет, о котором повествуется в произведении, и та последовательность действий, событий, при помощи которых мы познаем предмет. Сюжет — это действие, сочетание событий, в котором исследуется предмет описания» - Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. – С. 15. По словам Л.И. Тимофеева, «...в эпических и драматических произведениях сюжет выступает... как система событий, отражающих в конечном счете общественные противоречия и конфликты» – Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – С. 160. Наконец, по определению Л.М. Цилевича, «сюжет... — последовательность событий (шире говоря — последовательность развертывания содержания), несущая в себе <...> определенную концепцию действительности. – Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 31.

⁵³ Лотман Ю. М. Происхождение текста в типологическом освещении. // Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 242.

⁵⁴ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – Т. 3. – М.: «Искусство», 1971. – С. 470.

⁵⁵ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 223.

⁵⁶ Там же. – С. 227.

⁵⁷ Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 14.

Таким образом, В. Шмидом вводится понятие событийности как свойства, подлежащего градации, в зависимости от наличия или отсутствия следующих критериев: *релевантности, непредсказуемости, консекутивности, необратимости и неповторяемости*. Оговаривается, что не все эти признаки могут присутствовать одновременно и в равной мере.

Мы бы добавили к критериям событийности Шмида еще несколько, актуальных прежде всего для романов. Значимость действия складывается из его *акцентированности* (интенсивности переживания его протекания героями или читателями) и идеолого-философской *доказательности* (доказывает ли действие основные мировоззренческие положения романа – демонстрация описываемого жизненного закона в действии).

«Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности»⁵⁸.

Б.В. Томашевский соотносит понятие «событие» с понятием «ситуация»: «Взаимоотношение персонажей в каждый данный момент является *ситуацией*. <...> Фабула слагается из переходов от одной ситуации к другой»⁵⁹; ситуация — это «определенное взаимоотношение лиц в пределах времени между меняющимися это взаимоотношениями событиями»⁶⁰. Конкретизируя положения Б. В. Томашевского, Ф.П. Федоров пишет: «Если художественный мир рассматривать с точки зрения его динамико-статических характеристик, то, прежде всего, необходимо иметь в виду соположение в нем событий и межсобытийных ситуаций. Межсобытийная ситуация (иногда называемая сюжетной) характеризуется относительно стабильным внешним и внутренним состоянием персонажа, или группы персонажей, или мира в целом, относительно стабильной системой отношений и точек зрения. В событии же совершается качественное изменение или в сознании (жизни) персонажа, или группы персонажей, или в мире в целом, т. е. событие разрушает, точнее сказать, «снимает» прежнюю систему отношений и точек зрения и устанавливает новую. Событие не определимо вне контекста, вне ситуации; только в контексте ситуации то или иное происшествие, обстоятельство может быть определено как событие»⁶¹.

⁵⁸ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – С. 225.

⁵⁹ Томашевский Б. В. Теория литературы. – С. 134-135.

⁶⁰ Там же. — С. 101-102.

⁶¹ Федоров Ф. П. Система событий в новеллах Г. Клейста («Землетрясение в Чили») // Вопросы сюжетосложения. — Рига, 1978. — [Вып.] 5. — С. 47.

Приняв вышеизложенную трактовку «события» и «событийности», мы можем предварительно так охарактеризовать сюжет: это – ряд событий, приводящий к изменению экзистенциальной ситуации персонажей и/или мира вокруг них. Если в произведении демонстрируется невозможность таковых происшествий или изменений – тогда сюжетом может стать факт несвершения ожидаемых, потенциально возможных и необходимых событий, и сама их нереализованность проявляется как экзистенциальная ситуация (к примеру, в творчестве Чехова).

Изменение ситуации (переход через границу семантического поля) может произойти как в результате *действия* героев – то есть *поступка* (намеренного или случайного), так и в результате *происшествия* – внешних воздействий на героев, не зависящих от их воли (болезнь, смерть, природный или социальный катаклизм, вмешательство неких высших сил).

Но мы сплошь и рядом сталкиваемся со случаями, где внешние действия героев не отражают *главное, что происходит* в произведении. Ср. формулу Чехова: «Люди обедают, просто обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»⁶².

В реалистической прозе XIX в. изменения экзистенциальной ситуации героев могут произойти и в результате мыслительного процесса, который тогда тоже оказывается сюжетом, состоящим из *внутренних событий*⁶³. К внутренним событиям относится рождение и – почти в буквальном смысле – *жизнь идей* в сознании героев Достоевского, которая зачастую оказывается главным событийным рядом романов. Кириллов останавливает часы, когда его постигло озарение, в знак конца земного времени и наступлению апокалиптической эры. Для Раскольникова вынашивание идеи, при внешней полной пассивности, оказывается главным делом жизни.

«– Прежде, говоришь, детей учить ходил, а теперь пошто ничего не делаешь? – Я делаю... – нехотя и сурово проговорил Раскольников. – Что делаешь? – Работу... – Каку работу? – Думаю, – серьезно отвечал он помолчав» (6; 26).

Арпад Ковач писал о романах Достоевского как о романах прозрения, также видя главным сюжетом романа не внешние события, а духовную эволюцию и концепирование идей героями⁶⁴.

С нашей тоски зрения, внутренними событиями можно считать лишь мысли, столь значительно меняющие самосознание героя, что это сказывается на его

⁶² Гурлянд И. Я. Из воспоминаний об А. П. Чехове. – «Театр и искусство», 1904. – № 28. – С. 521.

⁶³ Ср. определение Л. М. Цилевича: Сюжетной единицей может быть «этап состояния персонажа, душевное движение, эмоционально-психологический жест; как событие выступает акт сознания, духовного состояния героя». – Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990. — С. 31.

⁶⁴ Ковач, Арпад. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – Budapest: Tankonyvkiado, 1985. – 367 с.

поведении. Таким образом, внутренние события должны в конечном счете найти свое выражение во внешних действиях.

Однако и внешние действия (поступки и происшествия) могут приобретать или терять в глазах читателя статус событийности: **не все действия и события в произведении являются сюжетобразующими**. Ю.М. Лотман справедливо отмечает: «Происшествие – значимое отклонение от нормы (то есть «событие», поскольку выполнение нормы «событием» не является) – **зависит от понятия нормы**»⁶⁵. «Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового»⁶⁶, «одна и та же бытовая реальность может в разных текстах приобретать или не приобретать характер события»⁶⁷.

То есть придание факту статуса события зависит от того, кодируется ли он как событие (является ли он событийно релевантным) в конкретно взятом для рассмотрения структурном семантическом поле. Тогда вопрос о событийности романа Достоевского оборачивается проблемой описания культурного (жанрового) кода в его романах.

Следующее важное соображение Ю.М. Лотмана состоит в том, что «в пределах одной и той же схемы культуры тот же самый эпизод, будучи помещен на различные структурные уровни, может стать или не стать событием. Но поскольку, наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий – сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой одно событие, в том или ином реальном тексте может быть развернуто в сюжет»⁶⁸.

То есть, в зависимости от конкретно рассматриваемого структурного уровня, 1) любое действие может стать или не стать сюжетобразующим событием; 2) любое событие может быть развернуто в сюжет, или, наоборот, сюжет может быть сведен к одному событию (осмыслен как единое событие).

Ю.М. Лотман ведет речь об оценке некоего происшествия в разных жанрах, но «в пределах одной и той же схемы культуры». Но и внутри художественного произведения существует иерархия структурных уровней, с которых описываемое действие может быть или не быть релевантным по своей событийной значимости. К примеру, в «Войне и мире» Толстого судьбоносный поворот в жизни каждого из

⁶⁵ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С.223

⁶⁶ Там же. – С. 223.

⁶⁷ Там же. – С. 222.

⁶⁸ Там же. – С. 223.

главных героев наделяется высшей значимостью для него самого и для определенного сегмента системы персонажей, в то же время нивелируется в значении для большинства остальных (и очень часто для читателя), и вместе с тем совершенно исчезает как нерелевантный в «роевой жизни» народа и в перспективе сюжета войны как единого исторического события.

Таким образом, в «Войне и мире» существует иерархия событийных структур, иначе говоря – **иерархия сюжетов**. О возможности подобных построений пишет (правда, очень кратко), Л.М. Цилевич: «...в произведениях, обладающих и фабулой, и, стало быть, сюжетом, вбирающим в себя фабульные события, может возникнуть, сверх того, и сюжет бесфабульный, «надфабульный», формирующийся на уровне системы образов и идеи; представляется уместным именовать его *гиперсюжетом*»⁶⁹.

Из ряда происшествий и поступков, описанных в произведении, можно выстраивать несколько параллельных или разноуровневых сюжетных линий в зависимости от принципа отбора релевантных событий. Принципом отбора служит **концептуальность** сюжета, заложенная в самой его природе⁷⁰. Сюжет – это событийный ряд, выражающий логикой своей последовательности некий концептуальный смысл, которым и обуславливается его целостность. («Важнейшее свойство сюжета — его целостность, завершенность. Сюжет, как и другие элементы художественной системы, выполняет функцию художественного обобщения»⁷¹).

Однако ряд событий может быть выстроен как в прямом, так и нелинейном хронологическом порядке, с большими или малыми пропусками. Так возникает схема соположения *сюжета* и *фабулы*. «Фабула синтагматична», в то время как «сюжет парадигматичен», – считает И. В. Силантьев⁷².

... Как только ставишь рядом эти два термина – *сюжет* и *фабула* – слышится треск ломающихся копий, и нас охватывает естественное чувство самосохранения, побуждающее поскорее выбраться живыми из-под копыт бронированных коней сего несколько старомодного в наши дни терминологического турнира.

В наших глазах термины «сюжет» и «фабула» неравноценны: понятие сюжета несравненно объемнее и богаче (как это явствует уже из вышеприведенных множественных подходов к нему). Поэтому понимание сюжета как нарративного развертывания фабулы кажется нам недостаточным. Гораздо ближе нам точка зрения М.М. Бахтина, говорящего скорее о сюжетно-фабульном единстве действия: «...

⁶⁹ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 37.

⁷⁰ См.: «Природа и функционирование сюжета определяются его концептуальностью». – Там же. – С. 31.

⁷¹ Там же. – С. 234.

⁷² Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. – М., 2009. – С. 12.

фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет – в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»⁷³. При таком подходе «сюжет» и «фабула» оказываются различными модусами восприятия одного и того же ряда событий, даже независимо от порядка их изложения.

Расширительно трактуя термин «сюжет», мы будем пользоваться термином «фабула» лишь в некоторых частных случаях – в значении общей схемы *внешних* романских событий. Так примерно определял фабулу Томашевский – «совокупность событий в их взаимной внутренней связи»⁷⁴. Как мы увидим, в романах Достоевского далеко не всегда и не всякому сюжету находится фабульное воплощение (многие задаются как потенциальные возможности).

На примере «Войны и мира» Толстого мы уже отметили, что чем больше в произведении действующих лиц и событий, тем проблематичнее говорить о «едином сюжете», равно как и схематически выстроить его. Обозначить сюжет – значит сформулировать, что происходит, то есть объяснить смысл происходящего. Все сложнее становится решать – *какое* событие считать сюжетообразующим. Что считать или не считать событием, зависит от оценки его значимости в перспективе сюжетного целого.

О концептуальной природе сюжета и события очень точно пишет Ю.М. Лотман: «Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета»⁷⁵.

Сюжет – выражение *в действии* авторской концепции действительности. У каждого события есть своя сюжетная интенция, которая выстраивает некое сюжетное целое, обладающее законченным смыслом. Поэтому событие, если мы признали его

⁷³ <Медведев П.Н.> Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Тетралогия. – М., «Лабиринт», 1998. – С. 259.

⁷⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — С. 180.

⁷⁵ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. – С. 242.

сюжетообразующим, должно отвечать на вопросы: 1) какое сюжетное целое им выстраивается, 2) какой смысл привносится данным событием в сюжет.

При изучении сюжета романов Достоевского для нас оказалось важным не столько противопоставление терминов сюжета и фабулы, сколько возможность разного, иногда даже диаметрального противоположного истолкования и осмысления одних и тех же событий в зависимости от прилагаемого к ним масштаба (начиная от факта повседневной жизни героя, его духовной эволюции или жизни в целом, далее судьбы большого круга персонажей, общества, наконец, исторического и духовного движения эпохи, судеб человечества) или же смыслового плана – философско-религиозного, символично-мифологического, поэтического, жанрово-фабульного, идеологического. То есть мы актуализируем проблему прочтения, осмысления сюжета как единственную возможность его ретроспективного выявления. Выделить сюжет значит предложить его концептуальное прочтение.

Под сюжетом тогда понимается некий процесс, совершающийся в жизни героев художественного произведения, представляющий собой некое пространство смыслов и в конечном счете выражающий собой целостный смысл, подобно речевой синтагме. Под *событиями* мы понимаем значимые изменения в жизни героев в перспективе осмысления сюжетного целого (в избранном нами смысловом плане). То, что в одном плане является событием, в другом таковым не является. При таком подходе в произведениях с художественной установкой на многозначность (а произведения Достоевского несомненно таковы) неизбежно складывается иерархическая система сюжетов, посредством которой выражается проблемная многоаспектность жизни.

По окончательной формулировке, **сюжет – ряд событий (внешних и внутренних), порождающий и несущий некий смысл в своей целостности и завершенности. В процессе событийного свершения герои характеризуются и становятся как личности.**

Совсем сжато: сюжет – событийно-смысловое целое (оформленное эстетически).

Михаил Вайскопф в своей книге «Сюжет Гоголя» определяет сюжет как «логическую и телеологическую упорядоченность»⁷⁶ – мы находим это определение крайне близким нам, за исключением того, что тут не находится места категории событийности.

⁷⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. – М., «Радикс», 1993. – С. 6.

Специфика романного сюжета

Специфика романа как жанра состоит в том, что он представляет человека в глобальной соотнесенности с миром и обществом – на фоне всего мироздания, объясняемого глобальными законами, выявленными писателем. Повесть или рассказ, в отличие от романа, не претендуют на подобный масштаб охвата действительности. Перечислим общие положения, определяющие специфику сюжета романа Нового времени (имея в виду прежде всего XIX в.), которые разделяются большинством ведущих теоретиков романного жанра (в XX в.: Д. Лукачем, М.М. Бахтиным, В.В. Кожинным, Б.А. Грифцовым, Н.Т. Рымарем):

Традиционно структурные и смысловые особенности романа выявляют через **противопоставление его эпосу**. По определению Георга Лукача, в отличие от эпоса, «роман – это эпопея оставленного Богом мира; <...> объективность этого жанра – в зрелом понимании той истины, что смысл никак не может полностью пронизать действительность, но и она без него распадается в ничто»⁷⁷. Поэтому сюжетный процесс романа «адекватнее всего выражается в биографии героя, показывает огромную разницу между дискретной беспредельностью романного сюжета и непрерывной бесконечностью сюжета эпопеи»⁷⁸.

Отсюда вытекает **внутренняя конфликтность и противоречивость**, заложенная в саму структуру романа. Мир, изображенный в романе, сам по себе бессвязен и бессмысленен; «в любом другом жанре, включая эпопею, <...> утверждение диссонанса предшествует созданию формы, тогда как для романа оно как раз и составляет его форму». Поэтому «в отличие от других жанров, обладающих завершенными формами, роман выступает как нечто становящееся, как процесс»⁷⁹.

Бахтин во многом продолжает рассуждения Лукача, замечая, что, в отличие от эпоса, «в романе неадекватность герою его судьбы и положения является ведущей темой; до известной степени можно говорить о неадекватности всего миропорядка»⁸⁰. В романе герой «борется с самим строем действительности, его условностью, с господствующим мировоззрением»⁸¹.

На уровне поэтики это проявляется в **предельной свободе самовыражения**, выборе объема, средств и тем⁸² и способности к **органичному усвоению иных**

⁷⁷ Лукач, Дьердь. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С.47.

⁷⁸ Там же. – С. 43.

⁷⁹ Там же. – С. 39.

⁸⁰ Бахтин М. М. К вопросам теории романа // Собрание сочинений. Т. 3. – М.: «Языки славянских культур». 2012. – С. 578.

⁸¹ Там же. – С. 579.

⁸² К примеру, Б.А. Грифцов утверждает, что, в отличие от драмы и новеллы, роман – «беззаконное

жанров, включая лирические и драматические. М.М. Бахтин отмечает жанровую «полифоничность» романа, проистекающую из того, что «общее ощущение реального времени в литературе раскрывается прежде всего в циклических и не циклических “временах” <...>: в авантюрном времени, биографическом, семейно-биографическом, идиллическом, бытовом и др. Каждое из этих времен <...> раскрывается в своих специфических хронотопах»⁸³.

Н.Т. Рымарь дает внутренней конфликтности романной формы социальное обоснование: «Жизненная почва романа — социальная действительность мира обособленных, раздробленных, разрозненных форм жизни, отделенных друг от друга социальными, моральными, религиозными, правовыми барьерами: это мир иерархических отношений, враждебных интересов. Не случайно своего расцвета роман достигает в период развития капиталистических отношений, когда частный интерес становится основным двигателем общества. С другой стороны, эта новая ситуация ведет к невиданному развитию личности, росту ее индивидуального самосознания, связанному с ее специализацией и автономизацией»⁸⁴.

Таким образом, в романе **повествуется о частном человеке, заново осмысляющем мир в процессе события своей жизни**. «Романный сюжет «преодолевают дурную бесконечность» обесмысленного мира «благодаря связи каждого отдельного элемента с центральной фигурой и той жизненной проблемой, которую символизирует ее жизненный путь»⁸⁵.

Далее, роман неизбежно **идеологичен**, так как в нем заново вырабатывается идеология и картина мира⁸⁶, происходит движение идей. По мнению Г. Лукача, «неоднородная тотальность» романного мира «упорядочивается только направляющими идеями»⁸⁷; «обретенный идеал <...> просвечивает лучами жизненного смысла в имманентность бытия, но противоречия между бытием и долженствованием не сняты, да и не могут быть сняты в сфере данного процесса, то есть романной жизни; возможно лишь максимальное сближение

дтия. Он не ограничен никакими объемами изображаемого события. <...> Он не ограничен никакими пределами и для трактовки», «ничем не определяется то время, которое потратит его читатель (непременно читатель, не слушатель) на его восприятие. Нисколько не ограничена его тематика: ни героичностью, ни дидактикой, ни лиризмом, ни комизмом. Он может на своем бескрайнем протяжении поочередно быть то одним, то другим, то третьим» (Грифцов Б.А. Теория романа. – М.: 1927. – С. 25).

⁸³ Бахтин М. М. К «Роману воспитания» // Собрание сочинений. Т. 3. – М.: «Языки славянских культур». 2012. – С. 291.

⁸⁴ Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – С. 31.

⁸⁵ Лукач, Дьердь Теория романа. – С. 65.

⁸⁶ Имеются в виду классические формы романа; беллетристика пользуется устоявшейся картиной мира, уже созданной прецедентными высокими образцами жанра.

⁸⁷ Там же. – С. 66.

противоположностей, глубочайшее и интенсивное озарение, открывающее человеку смысл его жизни»⁸⁸. Как мы видим, теория Лукача как нельзя более точно описывает именно структуру идеологического романа Достоевского (хотя исследователь прямо на него и не опирается).

Отсюда, с одной стороны, вытекают требования концептуальной обусловленности сюжета и, с другой стороны, возникает возможность множественности выводимых из романной структуры концептуальных смыслов.

Следующее важное требование романного жанра – изображение максимальной **полноты бытия**, становящееся его неотъемлемой художественной особенностью. Вначале – бытия конкретных романских героев, но далее – и человеческой жизни вообще⁸⁹. Роман, исходя из материала обыденной жизни, предельно драматизирует и интенсифицирует ее, превращая тем самым в необыкновенную – либо по удивительному стечению испытываемых героем внешних событий, либо по интенсивности его внутренних переживаний, как об этом пишет Н.Т. Рымарь: «Роман — это обыкновенная жизнь и одновременно ее необыкновенная метаморфоза, превращение, творческая переработка реальности. <...> В самих этих переживаниях и испытаниях в общем-то нет ничего необыкновенного и неведомого человеку; необыкновенна лишь их интенсивность, сгущенность и главное — доставшаяся ему по воле субъекта художественной деятельности, его «судьбы» — полнота жизни. В этой полноте уже заключена специфическая “романность” романа. <...> В романских приключениях, будь то приключения раннего авантюрного или современного социально-психологического, философского романа, происходит мощная драматизация обыкновенного бытия»⁹⁰.

Интенсификация переживания жизни в хаотическом мироздании неизбежно приводит конфликт романа XIX века к **катастрофичности**: «Роман максимально драматизирует, заостряет проблему, отправляясь от ситуации крайнего обособления человека, от противоречия, конфликта между его индивидуальной *свободой*, стремлением к счастью и социальными обстоятельствами, враждебными ему интересами, внешней, объективной

⁸⁸ Там же. – С. 43.

⁸⁹ Н.Т. Рымарь отмечает в своих теоретических положениях, что «роман всегда в той или иной форме обращен ко всей полноте жизни внешней, социальной и природной; он строится так, что полнота жизни героя достигается не только в его личном опыте и внутренних переживаниях, но и во взаимодействии его опыта, его сознания с обществом, миром как целым. Только в этом взаимодействии индивид, обособленный до изолированного индивидуального сознания, противопоставляющего себя всему миру, может обрести и обретает подлинную жизнь» (Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – С. 55.).

⁹⁰ Там же. – С. 40-41.

необходимостью, часто заостряя конфликт до противоречия героя со всем большим миром социальной действительности в целом⁹¹.

Итак, в раздробленном мире романа смысл обретает только жизнь отдельно взятой личности, наделенной идеей и несущей в себе идеал. Личность пытается реструктурировать мир с помощью своей идеи, тем самым преодолеть его бессмысленность, упорядочить его, что а priori не может произойти, но смысл порождается самой полнотой жизни при попытке преодоления: «В конце романа герой оказывается и завершен, и незавершен одновременно: он приходит к определенному итогу, но содержанием этого «итога» является все богатство жизни и ее возможностей, которое было развернуто в целостности романного жанра и которое бесконечно превышает его судьбу по сюжету»⁹².

По мнению В. Кожина, романная форма «с точки зрения ее сюжетной организации становится как бы “незавершенной”, “неправильной” и, главное, не установленной заранее»⁹³ «из-за «своего рода “незавершенности” и “неправильности” самих его героев», ибо идеологически роман строится на представлении «о возможности их постоянного, подлинно неограниченного движения и развития»⁹⁴. Хотя достичь идеала бытия для героя оказывается невозможным, «но важен не сам по себе исход, а проявляющаяся в нем природа романа в целом. В глубоком смысле **роман вообще не имеет конца, завершения** — и в этом ясно выражается внутренняя сущность жанра»⁹⁵.

В силу совокупности данных жанрообразующих моментов, «**в романе нет единства действия в традиционном смысле слова**»⁹⁶: «сюжетная структура и композиция романа неизбежно эпизодичны — в сравнении с фабулой и композицией прежней поэмы. Повествование строится из отдельных мелких и частных сцен, звеньев, не сливающихся в стройную цельность единого большого события»⁹⁷.

Романы «пятикнижия» Достоевского оказываются, таким образом, при своей неповторимой оригинальности, квинтэссенцией общего направления развития романного жанра в XIX в., одновременно прокладывая своим новаторством пути для романа XX века. Это – непримиримая конфликтность человеческих взаимоотношений; гипертрофированный индивидуализм героев, вплоть до полного игнорирования ими общества или бунта против него; подчеркнутая идеологичность,

⁹¹ Там же. – С. 32.

⁹² Там же. – С. 83.

⁹³ Кожин В. В. Происхождение романа. – М.: «Советский писатель», 1963. – С. 326.

⁹⁴ Там же. – С. 325.

⁹⁵ Там же. – С. 331-332.

⁹⁶ Там же. – С. 326.

⁹⁷ Там же. – С. 335.

вплоть до того, что главенствующими воспринимаются сюжеты не героев, но их идей; наконец, раздробленность действия до погружения его в перманентный хаос и столь значительная поливариативность истолкования сюжетных линий, что появляются возможность для полярных интерпретаций романа в целом.

Трудную, но захватывающую задачу анализа их сюжетного построения мы и возьмем на себя в настоящей работе.

ГЛАВА 1. СЮЖЕТ У ДОСТОЕВСКОГО

Своеобразие поэтики романов Достоевского

Исследователи Достоевского, анализируя его творчество с самых разных идеологических и теоретических позиций, дружно сходятся лишь в одном тезисе – непохожести Достоевского на его литературное окружение, вызывавшее вначале насмешки и непонимание, затем – отторжение или восхищение. Очевидно, что «пятикнижие» строится на совсем других принципах, нежели современный ему русский реалистический роман.

Л.П. Гроссман объясняет это сильнейшим влиянием на Достоевского традиции западно-европейской новеллистики: «Ни у Толстого, ни у Тургенева, ни у Гончарова, ни у Чехова мы не находим этой странной маниакальности» «фаталистических порывов одержимых героев Достоевского». «Это в высшей степени своеобразная и необычная для русской литературы черта. В творчестве Достоевского она явно иностранного происхождения. Злодеи и жертвы, преступники и мученики, несчастные дети, потерянные или чудесно найденные, “возвышенные куртизанки”, очищенные от грехов страданием и любовью, знаменитые “Офелии мелодрамы”, безумные невесты, тоскующие по исчезнувшим женихам (Лебядкина) — все эти образы своими основными чертами восходят к старому англо-французскому роману приключений»⁹⁸. Однако в самой Европе Достоевского сочли специфически русским явлением, в отличие даже от Тургенева и Толстого – достаточно вспомнить отзывы М. де Вогиюэ, О. Шпенглера, С. Цвейга.

Многие русские современники не принимали творческий метод Достоевского. Обвинения касались главным образом неестественности лиц и событий, разрушения эстетических норм, чрезмерной идеологизированности и пристрастия к болезненным и темным сторонам человеческой природы. Можно вспомнить как Добролюбова, раскритиковавшего «Униженные и оскорбленные» за «привилегию на изображение» «аномалий»⁹⁹, так и Л. Толстого, отказывавшего Достоевскому в «художественности» («Действующие лица делают как раз не то, что должны делать.

⁹⁸ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского // Л.П. Гроссман Собр. соч. в 5 тт. Т. 2. Вып. 2. Творчество Достоевского. – М.: «Современные проблемы», 1928. – С. 57.

⁹⁹ Добролюбов Н. А. Забытые люди (Сочинения Ф. М. Достоевского. Два тома. Москва, 1860 г. "Униженные и оскорбленные", роман в 4-х частях Ф. М. Достоевского. "Время", 1861 г., N I--VII) // Н. А. Добролюбов Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. – М.: «Наука», 1970. – С. 309.

Так что становится даже пошлым: читаешь и наперед знаешь, что они будут делать как раз не то, что должны, чего ждешь»¹⁰⁰).

В XX веке данный прием («обратного общего места», как выразился о Достоевском Тургенев¹⁰¹) был многократно описан исследователями. Сошлемся на Ю.М. Лотмана: «В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственно возможным для автора»¹⁰².

Казалось бы, основной сюжет каждого из романов «пятикнижия» можно очертить в одном предложении, выделив в каждом «тему первого плана»¹⁰³. «Преступление и наказание» повествует о преступлении и раскаянии Раскольникова, «Идиот» – это мелодрама и трагическая развязка любовного треугольника, «Бесы» посвящены «нечаевскому делу» (убийству Шатова), «Подросток» – становление личности Аркадия и коллизия его взаимоотношений с отцом; в основе «Братьев Карамазовых» лежит детективный сюжет: отцеубийство и его расследование.

Но тут же мы видим, что так сказать – значит ничего не сказать. В каждом из романов задана некая глобальная философско-психологическая идея, концептуальное развертывание которой тоже становится своего рода символическим сюжетом.

Сходным образом рассуждал Л.П. Гроссман: «Первоначальное зерно [всех романов Достоевского] в отвлеченной идее морально-психологического, религиозно-философского или политико-общественного характера. Это стержень романа, объединяющий все события его фабулы. Проблема сверхчеловека-неудачника в «Преступлении и наказании», изображение абсолютно прекрасного человека в «Идиоте», психология русской бесшабашности в «Игроке», духовное разложение от революционного действия в «Бесах», распад и случайность русского семейства в «Подростке», путь очищения от великой греховности в незаконченных «Братьях Карамазовых» – вот, в упрощенных формулах, те основные идеи, которые прежде всего нужны были Достоевскому для работы над романом»¹⁰⁴. Таким образом, определение «сути происходящего» зависит от произвольно выбранного угла зрения.

Проблема в том, что во всех романах присутствуют одновременно и «морально-психологические», и «религиозно-философские», и «политико-

¹⁰⁰ Булгаков В. Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – М.: Правда, 1989. – 448 с. С. 317.

¹⁰¹ Цит. по: Толстой С. Л. Очерки былого. Изд. 3., испр. и доп. – Тула: Приокское книжное издательство, 1965. – С. 335.

¹⁰² Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. – С. 237.

¹⁰³ Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX-начала XX века. – СПб.: Художественная литература, 1997. – С. 572.

¹⁰⁴ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – М., 1928. – С. 19.

общественные» идеи, и каждая из них претендует на выстраивание собственного сюжета из опорных для нее событий.

Если в «Преступлении и наказании» можно говорить о наличии ведущей сюжетной линии, то уже в «Идиоте» внешнесобытийная канва не позволяет однозначно выделить главную тему: история «положительно прекрасного человека» дополняется проблемой веры и неверия, мистической загадкой красоты, провозглашением истинности православия, также по ходу романа задается тема самоубийства как метафизического бунта (Ипполит). Все эти проблемы взаимосвязаны лишь отчасти и не решаются до конца.

В «Бесах», при развитии темы всероссийского беснования, в центр постепенно выдвигается сюжет «жития великого грешника» (фигура Ставрогина); в «Братьях Карамазовых» основная сюжетная линия «мытарств» Дмитрия Карамазова сопрягается с духовными исканиями Ивана и Алексея, а благодаря последнему в роман вводится уже совершенно обособленная «детская» сюжетная линия.

Во всех романах побочные линии могли бы быть изъяты без нарушения целостности действия. Сам Достоевский указывал на совмещение нескольких сюжетных линий как на свой «главный недостаток»: «Да, я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею, до сих пор (не научился), совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии» (из письма Н. Н. Страхову 23 апреля 1871 г. – 29, 1; 208).

Идейно-философские романы Толстого или Тургенева строятся принципиально иначе. У Толстого все уровни романной поэтики подчинены единой философской концепции: авторские идеи являют себя сюжетно и в романном действии, и в психологии героев. У Тургенева организация сложнее: фабулическая (=любовная), идеологическая и философская коллизии в нем разведены как разные планы бытия, но гомогенны как одна и та же ситуация противостояния героя превосходящим его надличностным силам (природа, общество, фатум) в рамках целостного авторского мировоззрения.

У Достоевского же сама философская мысль носит провокативный, конфликтный характер, что непосредственно отражается и на художественном методе. Противоречия пронизывают у него и философский, и идеологический, и психологический, и фабулический планы произведения. В плане психологии – это чрезмерная «широта» человеческой природы. В плане религии – непереносимое чаяние мировой гармонии при полном осознании ее утопизма. То же прослеживается и в плане идеологическом: достаточно вспомнить восторженные проповеди Шатова о «народе-богоносце», который в романной реальности представлен верующим

душегубом Федькой Каторжным и юродивой Хромоножкой: благостные зарисовки народа в финале романа призваны смягчить, но не изменить смысл концептуальных образов и исхода трагедии.

Своеобразная дискретность авторской позиции и дала возможность М.М. Бахтину говорить о перманентном полифонизме и карнавализации действительности у Достоевского, когда диалог нескончаем, а стало быть, истина недоказуема. С нашей точки зрения, правильнее говорить не о вечном споре «полновесных голосов» героев, а о проблемности существования в мире истины, остающейся *незыблемой* для автора. Лик Христа и божественность мироздания для Достоевского не подвергается сомнению, и все содержание романов выстраивается *sub specie aeternitatis*. Вспомним парадоксальность «символа веры» писателя, провозглашающего истинность Христа даже при допущении, что истина могла бы быть вне Его. Внутренняя конфликтность мирозерцания Достоевского не имеет ничего общего со скепсисом нигилизма или отчаянием экзистенциализма XX века. Она гораздо тоньше. Это выявление и снятие противоречия одновременно. В приближении к христианству – это непреложность для Достоевского истины Христа при вечном продолжении борьбы Его с дьяволом. Поэтому мировое зло, явленное Ивану Карамазову в его кошмаре, – его же собственный гадкий и жалкий двойник, однако если этот маленький золотушный бесенок «рявкнет осанну», то разрушится порядок вещей и затворится путь спасения для верных.

Образное воплощение столь сложных философских антиномий требовало нестандартных художественных решений. Можно говорить о контрастивной (внутренне конфликтной) поэтике «отрицания отрицания», которая остается таковой даже тогда, когда автор приходит к положительной идейной программе, и вступает с его идеологией в сложный диссонанс, выполняя компенсирующую функцию.

Характеристика сюжетного действия и его композиции

Поступки и события в любом романе различны как по своему масштабу, так и по своему характеру. При этом целостность романного сюжета мыслится как динамически неустойчивая, что обусловлено заложенной в ней герменевтической парадигмой: в процессе чтения читатель оказывается в сложном смысловом поле, границы которого все время уточняются по мере того, как ему, читателю, предлагаются все новые возможности ответа на вопрос, что именно ему следует

считать элементарной составной частью сюжета – *событием*, и какова иерархия событий.

Помимо реализованных сюжетных ходов, в романах Достоевского задается множество потенциальных возможностей иного развития действия, которые остаются нереализованными (женитьба Мышкина на Аглае, интриги Гани против Мышкина, оглашение Ставрогиним брака с Хромоножкой и т.д.).

Вследствие этого выделения в романах Достоевского традиционных стадий развития сюжета: завязки, кульминации и т.д. Центральные сюжетные события, как например убийство, далеко не всегда соответствуют точкам высшего психологического напряжения. Характерно, что в попытках описания сюжетной структуры самым дискуссионным вопросом оказывается именно выделение кульминаций, в чем расходятся практически все исследователи, поскольку четких критериев для этого не выработано. Даже отдельные удачные построения¹⁰⁵ не стали широко известными и общепризнанными, потому что всегда сохраняется возможность альтернативных.

Вот, к примеру, трактовка из вузовского пособия по теории литературы: «... отвечая на вопрос, какой эпизод в развитии действия «Преступления и наказания» кульминационный, большинство читателей, не задумываясь, ответят: сцена убийства! Сам Достоевский, однако, придерживался иного мнения: “...капитальнейшее. Порфирий его навещает. Разговор уединенный”. Выделенный писателем эпизод сразу в глаза не бросается, но имеет, действительно, “капитальнейшее” значение: противоборство двух главных антагонистов романа, стоящих по разные стороны обсуждаемой идеи, — Раскольникова и Порфирия Петровича достигает здесь своего апогея»¹⁰⁶. Слабость приведенного аргумента очевидна: «капитальнейшее» – просто один из излюбленных Достоевским эпитетов для акцентирования новой пришедшей ему мысли в подготовительных материалах, равный примерно по значению многочисленным «NB», а никак не обозначение «единственной» высшей точки, на роль которой может претендовать и предыдущий разговор двух данных героев, и признание Раскольникова Соне, и, несомненно, сцена убийства.

Обилие «катастроф» самого разного масштаба, наличие целого ряда неразрешимых коллизий, наконец, перманентный экзистенциальный кризис,

¹⁰⁵ К ним следует причислить работы Альми И.Л. О сюжетно-композиционном строе романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // И.Л. Альми. О поэзии и прозе. – СПб.: Семантика-С; Скифия, 2002. – С. 312-326; Рыцарев К.В. Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вопросы русской литературы. Учен. зап. МГПИ им. В. И.Ленина. – М., 1970. – №389. – С. 348-361;

¹⁰⁶ Федотов О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение.– М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 79.

переживаемый героями, делают структурирование романного сюжета по фазам «главного» конфликта весьма условным. Ввиду параллельного развертывания множества сюжетных линий, складывается столь причудливая их комбинация, что общая романная структура зачастую вообще перестает быть ощутимой, что и давало повод многим критикам делать скоропалительный вывод о ее отсутствии. Так, П. Ткачев считал, что произведения Достоевского «никогда не производят и не могут производить целостного художественного впечатления»¹⁰⁷, а А. Скабичевский в «Биржевых ведомостях» доходил до приговора: «Может быть, г-н Достоевский не понял своего таланта, не понял, что удел его вовсе не в том, чтобы писать большие романы со сложными сюжетами, а напротив того, небольшие рассказы...»¹⁰⁸

Композиционная структура романов действительно крайне специфична. По остроумному замечанию А. Ахматовой, в романах «пятикнижия» «...в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы “Бесы”, “Идиот” и даже “Братья Карамазовы”»¹⁰⁹. Хотелось бы добавить, что «развязки» у Достоевского трудно отграничить от «кульминаций», поскольку катастрофы часто следуют целой серией. К примеру, в сцене именин Настасьи Филипповны, которая венчает собой *первую* часть «Идиота», сама героиня восклицает при приходе Рогожина: «А-а-а! Вот и **развязка!** наконец-то! Половина двенадцатого! <...> Прошу вас садиться, господа, это **развязка!**» (8; 131). Имеется в виду как развязка конкретной сцены, так и, с точки зрения героини, «развязка» всей ее жизни (хотя вскоре окажется, что это далеко не так: основная любовная коллизия романа сохраняется до его финала). В то же время сама сцена, несомненно, является своего рода кульминацией (впрочем, не единственной) и для самой главы, и для романа в целом.

Какое наименование подобрать для безумной ночи в «Игроке», когда за несколько часов происходят: фантастический выигрыш, овладение Полиной и тут же потеря ее навсегда?

Что выбрать «развязкой» из целого каскада смертей в финале «Бесов»: убийство Хромоножки или Шатова; самоубийство Кириллова или Ставрогина; страшный конец Лизы Тушиной или угасание Степана Трофимовича?

Пределом, к которому стремится роман Достоевского, является непрерывная, перманентная кульминация, растянутая на весь романский сюжет, ради чего писатель и прибегает к драматическим элементам, уже неоднократно отмечавшимся исследователями. Любые отношения между героями, любые внутренние переживания

¹⁰⁷ Ткачев П. Литературное поппури // «Дело», 1876. – № 5. – С. 318.

¹⁰⁸ Скабичевский А. Мысли по поводу текущей литературы. – «Биржевые ведомости», 1876. – № 8.

¹⁰⁹ См. Герштейн Э. Неизданные заметки А. Ахматовой о Пушкине. – Вопр. лит. 1970, № 1, с. 160.

отдельных героев Достоевский старается довести до предельной интенсивности и конфликтности. Это лишает его возможности «правильного» развития интриги, свойственной для реалистического психологического романа и строящейся на постепенной интенсификации отношений и чувств.

Когда кульминационный потенциал главной сюжетной линии истощается, Достоевский создает видимость значимых происшествий (например, история со нашумевшим пасквилом на Мышкина в газете), или вводит побочную линию, начиная ее сразу «взрывом».

Похожие принципы нагнетения сюжетного напряжения использовал С. Эйзенштейн (в частности, в «Броненосце Потемкине»), давший им теоретическое описание: «схема “цепной реакции” – накопление напряжения – взрыв – скачки из взрыва в взрыв – дает наиболее отчетливую структурную картину скачков из состояния в состояние, характерную для экстаза частностей, слагающихся в пафос целого»¹¹⁰.

Целый ряд исследователей отмечает, что действие у Достоевского «развивается катастрофически, конвульсивно, через изломы, взрывы событий, через создание исключительных ситуаций»¹¹¹, в результате чего в романах «нет последовательного развития сюжета, а есть ряд самостоятельных катастроф»¹¹².

К. В. Рыцарев делает и следующий важный вывод о строении композиции у Достоевского, относимый им к разбору «Подростка», но, по нашему мнению, применимый ко всем романам «пятикнижия»: «Каждая глава романа, каждая из [его] частей живет обособленной самостоятельной жизнью, не сливаясь в единую картину мира, представленного в романе. <...> Достоевскому свойственна корпускулярная манера повествования. <...> При таком понимании жанровой природы произведений Достоевского снимается проблема их композиционного единства в традиционном понимании этого слова. Основу композиции его романа составляет ряд вершинных катастроф»¹¹³. Как замечает исследователь, в каждой части (или иной крупной единице текста) вводятся новые побочные сюжетные линии, роль которых «исчерпывается их участием в создании катастрофы. Своеобразие композиционных принципов писателя заключается в том, что его роман – роман немногих, обособленных, на первый взгляд почти изолированных друг от друга

¹¹⁰ Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. // С. Эйзенштейн. Избр.соч. в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 37-432. – С. 77.

¹¹¹ Паškова Г. Р. Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов (от «Записок из подполья» к «Преступлению и наказанию») // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1985. – С. 74.

¹¹² Рыцарев К. В. Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток». – С. 360.

¹¹³ Там же. – С. 360.

кульминационных сцен, в соотношении которых раскрывается замысел автора»¹¹⁴. Г.Р. Пашкова также замечает на примере «Преступления и наказания», что «движение сюжета в романе происходит по принципу «концентрических ходов» с подведением к определенной «черте» (относительной законченности, после которой начинается новый этап в развитии действия»¹¹⁵.

В целом, у подавляющего большинства исследователей анализ сюжетного действия неизменно исходит из интерпретации проблематики романа и столь же неизбежно приводит к ней обратно, так что попытки детального рассмотрения структуры сюжета перетекают в рассмотрение отдельных произвольно выделенных мотивов, обозначаемых вначале как «сюжетные», но раскрываемых как «содержательные», то есть как элементы идейно-философской системы. Так, Н.К. Савченко при анализе сюжетосложения «Преступления и наказания» сосредотачивается на рассмотрении сквозных символично-семантических «микроэлементов» («воздух», «кружение», «хохот», и т.д.), в случае «Подростка» – подробно разбирает «идею Ротшильда» и интригу с письмом как ее сюжетное соответствие, в случае «Братьев Карамазовых» – занимается внесюжетными элементами и их проекцией на сюжет.

Одним из немногих исследователей, наряду с Н.К. Савченко, предпринявших целенаправленную попытку описания структуры сюжетов «Преступления и наказания» и «Идиота», является И.Л. Альми. Она – единственная, кто последовательно пытается в двух исследуемых ею романах выстроить традиционную стадийную композицию сюжета и делает это на высоком научном уровне. При этом ей приходится проявлять незаурядную изобретательность. «Преступление и наказание» она предлагает разделить на «два этапа романного действия <...> на первом этапе [Раскольников] безусловный вершитель собственной и чужих судеб. На втором – ответчик, бабочка, летящая на свечку, не *единственный*, а *один из...*»¹¹⁶. Кульминации при этом в романе оказываются «не одна, а две: преступление и признание в содеянном Соне. Полярные и сближенные, эти вершины образуют две дуги романного действия, у каждой из которых есть своя линия подъема и спада. Финал второй части романа (встреча с матерью и сестрой) – ритмическая и идеологическая пауза, граница между волнами»¹¹⁷. «Каждая из макрочастей романа обладает собственным типом сюжетной динамики. <...> в сюжете первой части нет

¹¹⁴ Там же. – С. 360.

¹¹⁵ Пашкова Г. Р. Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов. – С. 74.

¹¹⁶ Альми И. Л. О сюжетно-композиционном строе романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // И. Л. Альми Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. – Владимир: ВПГУ, 1999. – С. 26.

¹¹⁷ Там же. – С. 26.

органики самостийно развивающегося события. Перед нами идеально выдержанный тип сочинительной связи, структура "ожерелья". Раскольников словно пересекает замкнутые, довлеющие себе сферы»¹¹⁸. «Сюжет во второй части романа строится в принципе иначе, чем в первой. Там господствовал автономный эпизод – один из "блоков" постройки, возводимой мыслью героя. Здесь главный компонент системы – линия обладающих логикой собственного развития событий»¹¹⁹.

При несомненной ценности и интересности данных наблюдений, общий выводимый принцип – до убийства ход действия подчинен *статике*, а после убийства – развивается в *динамике* – на наш взгляд, не выдерживает критики: значимых внешних событий в главной сюжетной линии (судьбы Раскольникова) не происходит ни до ни после самого преступления, остающегося единственным таковым событием вплоть до явки героя с повинной. На протяжении всего романа главным его содержанием являются внутренние переживания героя, при его отстраненности от всего внешнего, за исключением страха разоблачения и «поединков» со следователем. Характерно, что вне рассмотрения И. Альми остаются сюжетные линии семьи Мармеладовых и Свидригайлова (последний фигурирует в разборе лишь как «двойник» Раскольникова), иначе описываемая конструкция потеряла бы целостность.

Роман «Идиот» И.Л. Альми видит структурно построенным на совершенно других основаниях, нежели «Преступление и наказание»: «В отличие от “Преступления и наказания”, где сюжет организован делом героя и его последствиями, “Идиот” – роман отношений. Действие разворачивается здесь как вереница сцен, связанных повествовательными мостиками»¹²⁰ (отметим от себя, что на диалогах между героями точно так же строится и большая часть сюжета «Преступления и наказания»). Вместе с тем исследователь предлагает аналогичным образом выделить в «Идиоте» две стадии развития действия¹²¹ (уже резко ассиметричные), противопоставляя 1-ю часть и все последующие, и настаивает на противопоставлении в композиции романа *статического* и *динамического* элементов, на сей раз данных не в последовательности, но во взаимопроникновении: «Статический срез композиции (проще говоря, главный

¹¹⁸ Там же. – С. 27.

¹¹⁹ Там же. – С. 32.

¹²⁰ Альми И. Л. О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // И. Л. Альми. Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. – Владимир: ВПГУ, 1999. – С. 84.

¹²¹ «Развитие действия проходит две параллельные и качественно различные стадии. В первой, совпадающей с первой частью романа, намечаются главные конфликты, предваряются, хотя и без “обязательности”, конкретные решения. Вторая, расширяя круг лиц и событий, варьирует и усложняет заданный комплекс проблем и форм. Предугаданное свершается – с непреложностью неизбежного и свободой случайных жизненных воплощений». – Там же. – С. 85.

принцип расстановки действующих лиц) – противостояние “князя Христа” и всех, кто его окружает»¹²². «В ее динамическом срезе композиция “Идиота” обусловлена встречным движением двух полярных сил. Роман открывает приход “князя Христа” к людям»¹²³. Поскольку «встречное движение» Мышкина и его окружение друг к другу выражается только в их встречах и диалогах, «динамическое» и «статическое» начало оказываются в принципе неотделимы. Неудивительно, что большую часть статьи представляет собой анализ образа князя и его гармонизирующего «лика», воздействующего на разрешение романских конфликтов, что прямо проецируется на «гармонизацию» композиции сюжета (sic!)¹²⁴.

Работы И.Л. Альми, при скрупулезном описании последовательности романских событий, с нашей точки зрения, грешат произвольным домысливанием логических и дедуктивных связей между ними с целью построения из них стройного композиционного целого. Этой же цели служит все та же латентная подмена исследователем анализа действия изложением романской проблематики. При внешней логической убедительности описания, построения И. Альми выглядят искусственными в силу того, что сам традиционный метод описания композиции сюжета применительно к романам Достоевского, на наш взгляд, не является ключевым и не имеет объяснительной силы.

О едином «сюжете идеи»

Ввиду нестандартности и «невывявленности» сюжетной структуры, многие исследователи стремились найти главенствующий конструктивный принцип, организующий романы в художественное целое. Подходы иногда предлагались весьма нетривиальные, как например, Р. Х. Якубовой, которая в статье «Сюжетно-композиционное единство романов Ф. М. Достоевского» утверждала, что Достоевский «размывает» «границы между литературой и другими видами искусства»¹²⁵. Соответственно, по ее мнению, «Преступление и наказание»

¹²² Там же. – С. 83.

¹²³ Там же. – С. 85.

¹²⁴ «Композиционная стройность здесь — аналог того образа совершенной жизни, который Мышкину известен как реальность. Лик гармонии этим произведением Достоевского (в отличие от “Преступления и наказания” или “Бесов”) явлен непосредственно — в лице героя. Все главные свойства построения “Идиота” определены этим лицом, степенью и характером воздействия Мышкина на остальных героев романа». – Там же. – С. 83.

¹²⁵ Якубова Р. Х. Сюжетно-композиционное единство романов Ф. М. Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – С. 157-181. С. 159.

подчинено принципу графической композиции, «Идиот» уподобляется по строению музыкальной сюите, в то время как «Бесы» строятся по приемам кукольного театра с его карнавальностью и механистичностью. Несмотря на внешнюю оригинальность, подобное решение с трудом может быть принято со строго научной точки зрения.

Широкое распространение получило мнение, что объединяющим началом в романах «пятикнижия» является образ главного героя. Таким образом, они осмысляются как **«романы лица»** по классификации Л. Пумпянского¹²⁶. С точки зрения жанра, такой тип приближен к психологическому роману и роману воспитания.

Действительно, проблема сюжета у романа XIX в. напрямую взаимосвязана с психологией героя. Еще А.Н. Веселовский утверждал, что у «современного романа» «центр не в фабуле, а в типах»¹²⁷, имея в виду появление психологического романа. По формулировке Ю.М. Лотмана, «... поэтика сюжета в романе – это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами. <...> Очевидно, что участие Шерлока Холмса, Растиньяка или Шарло – Чарли Чаплина значительно детерминирует сюжет текста»¹²⁸.

Для такой точки зрения, на первый взгляд, есть веские основания (даже несмотря на то, что сам Л. Пумпянский трактует «Преступление и наказание» как типичный «роман поступка», а не «лица»). Имеются многочисленные высказывания самого Достоевского в его черновых записях и письмах, свидетельствующие о том, что сюжет для него зачастую был вторичен по отношению к концептуально важным характеристикам и придумывался *a posteriori*, для их максимально полного проявления. Так, объясняя роман «Идиот», Достоевский подчеркивал, что главное – это сам образ князя, воплощающий Россию, ее современное состояние, таящиеся в ней силы к возрождению: «Но целое? Но герой? Потому что целое у меня выходит в виде *героя*. Так поставилось. Я обязан поставить образ» (письмо А.Н. Майкову от 31 дек. 1867 г. (28, II; 241)). По той же логике в письме Каткову от 8 (20) октября 1870 г. сюжет рассматривается лишь как средство создания образа Ставрогина: «Весь этот характер записан сценами, действием, а не рассуждениями, стало быть, есть надежда, что выйдет лицо» (29, I; 142).

¹²⁶ Л.В. Пумпянский типологически разделяет романы на «романы лица», где рассматривается («судится») прежде всего личность героя, и «романы поступка», где все внимание притягивает к себе само главное событие романа, в своем общественно-историческом и философско-религиозном значении. К первым Пумпянский относит романы Лермонтова и Тургенева, ко вторым – «Анну Каренину» и «Преступление и наказание». – Пумпянский Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Л.В. Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М: Языки славянской культуры, 2000. – С. 381-402. С. 382-383.

¹²⁷ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – С. 306.

¹²⁸ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. // Ю. М. Лотман Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 3 – Таллин: «Александра» 1993. – С. 93.

Искать сюжетное единство в телеологической направленности действия на изображение «лица» и его становления пытались многие литературоведы.

«Лицо – главный центральный герой романов Достоевского. Лицом главный герой делается не потому, что становится сюжетным стержнем всего, что происходит в повествовании. Наоборот, центральная сюжетная роль выпадает на долю Лица, потому что оно, вследствие особых своих свойств, подымает роман на философскую высоту, которой последний не может достичь при помощи остальных персонажей. <...> Лицо определяет характер главного конфликта в романе и подчиняет ему остальные конфликты, как следственные и второстепенные»¹²⁹.

Еще более радикальным продолжателем позиции Кирпотина становится Н.К. Савченко – автор единственной на сей день монографии о сюжетологии Достоевского: «Герой-Лицо является, можно сказать, *творцом сюжета*. Центральной сюжетной ситуацией становится "эксперимент", акт волеизлияния героя, где он подвергает свою "идею" экзамену на выживаемость»¹³⁰. «Через категорию характера осмысливается содержательная сущность сюжета конкретного романа и получают объяснение типологические черты сюжетов Достоевского. Главнейшая из них – сконцентрированность всех сюжетных звеньев, каким бы сложным и отягощенным внефабульными элементами ни было развитие сюжета, на раскрытии нравственно-философских исканий одержимого "идеями" героя»¹³¹.

Г.Р. Пашкова выводит из образа Раскольникова сюжет «Преступления и наказания»: «Центром романного действия становится герой, совмещающий в себе идеолога и деятеля, что позволило Достоевскому вывести героя из сферы сознания»¹³².

Есть последователи данных взглядов и в зарубежной достоевистике. Так, Дьюла Кирая видит главную художественное завоевание Достоевского в разработке им нового типа героя-«интеллектуала», не только «переживающего кризис личности», но и осознающего его «всеобщность», становящегося «носителем развертывания <...> всеевропейской и русской мировоззренческой и социальной кризисной ситуации»¹³³. Вследствие этого в «Идиоте», благодаря «прикованности» читателя к «духовному и

¹²⁹ Кирпотин В. Я. Достоевский – художник. – М.: Советский писатель, 1972. – С.162-163.

¹³⁰ Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. – С. 19.

¹³¹ Там же. – С. 24.

¹³² Пашкова Г. Р. Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов (от «Записок из подполья» к «Преступлению и наказанию») // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1985. – С. 74.

¹³³ Кирая, Дьюла К вопросу о русском романе. Эпическая функция психологического мотива в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» // Dostojewskij und die Literatur. Vorträge zum 100. des Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des "Slavenkomitees" in München 12.-14. Oktober 1981 – Köln, Wien, 1983. – S. 153.

интеллектуальному приключению» Мышкина, «...отчетливо вырисовывается **психологический сюжет**, который теряет былую функцию мотивировки, а кажущийся очень густой, почти детективный жизненный материал романа – **внешний сюжет** «Идиота» – и тут и там **теряет свое сюжетное значение** и становится **только мотивировкой** этого духовного приключения»¹³⁴.

В то же время очевидно, что у Достоевского функция сюжета в романах не исчерпывается историей характера главных героев, даже если этот характер составлял ядро замысла, как в случае с Мышкиным или Ставрогиным. Важнейшие философские и религиозные проблемы, ставящиеся в романах, соотносятся с судьбами целого ряда романских персонажей. Далее, помимо основного сюжетно-тематического материала, все романы «пятикнижия» непременно осложняются дополнительным. Наиболее структурно и тематически целостным является «Преступление и наказание», где побочные линии Свидригайлова и Мармеладова относительно органично вписываются общую проблематику романа.

Еще большая группа исследователей определяет романы Достоевского как «романы **идеи**» и понимает их сюжет как движение и диалектическое развитие авторской мысли и «теорий» героев. Б.М. Энгельгардт первым выдвинул концепцию «идеологического романа» Достоевского¹³⁵, считая идеи главными «героинями»¹³⁶, а их «жизнь» в обществе – главным сюжетом романов, который относился, таким образом, к философской сфере.

Следуя Энгельгардту, Л. Каранчи выделяет в качестве главных черт писательской манеры Достоевского «форму идеологического романа, стремление выделить идеи в качестве самостоятельного предмета изображения»¹³⁷: «Самое отражение действительности [у Достоевского] имеет как бы второстепенное значение, оно подчинено “изображению” идей»¹³⁸, а среди героев выделяются «человек-идеал и человек-идея» – «в зависимости от того, является ли он носителем авторского идеала или какой-нибудь противоположной ему идеи»¹³⁹. В конечном итоге подобная трактовка приводит к своеобразному «развоплощению» героя «пятикнижия» и уподобление его «голосу», озвучивающему идею, в концепции полифонизма М.М. Бахтина.

¹³⁴ Там же. – С. 162.

¹³⁵ Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. – Спб.: Художественная литература, 1997. 562.

¹³⁶ Там же. – С. 560.

¹³⁷ Каранчи Л. К проблематике писательской манеры Достоевского // Slavica, Debrecen, 1961. – Т. 1. – С. 135-155. С. 155.

¹³⁸ Там же. – С. 138.

¹³⁹ Там же. – С. 145.

Но и против этого найдутся возражения: известно, как долго продумывал Достоевский чисто событийную фабулу без касания ее к центральным идеям будущего произведения. Романы Достоевского явно не сводятся к борьбе идей и философскому спору. Кроме того, характер героя и его идея взаимообуславливают друг друга, так что зачастую сложно говорить о первичности того или другого.

Своеобразный синтез двух вышеописанных подходов предложил венгерский исследователь Арпад Ковач, рассматривающий роман «Идиот» как «роман-прозрение» – особый подтип психологического романа, где главным сюжетом является мыслительный процесс осознания персонажем «надындивидуального» смысла своих поступков и своей судьбы. Соответственно «сюжетом прозрения» становится структура возникновения мысли. С точки зрения Ковача, в романах Достоевского «включается новый уровень эпической модели – детализация доступа героя к пониманию значимости хода событий для его поступков, слов, мыслей, жестов»¹⁴⁰. «В отличие от Руссо, Стендаля, Бальзака, Толстого и многих других писателей, Достоевский не изображает изменение «характера» в целом. <...> Он изображает почти незаметные – но глубоко содержательные – сдвиги в микроструктурах персонажа – на уровне слова, мысли, действия. И эти сдвиги настолько существенны, что через них может быть обнаружена смена конструктивных принципов»¹⁴¹. Таким образом, одновременно протекают роман идеи и роман лица, ибо идея разворачивается в сознании персонажа, оставаясь и субъектом самораскрытия, и объектом осознания. «Роман-прозрение возникает там, где экспликация действия закона, т. е. его раскрытие для понимания и интерпретации, перенесена с уровня внешних событий на уровень внутренней речи героя»¹⁴².

Но при таком истолковании возникает серьезное противоречие: психологический роман, равно как и «роман-прозрение», требуют четко выраженной одногеройности. Поэтому А. Ковач говорит про «неповторимые сюжеты-прозрения Раскольников, Мышкина и Ставрогина»¹⁴³. Однако романы «пятикнижия» далеко не исчерпываются изображением сознания центральных персонажей, которое, кстати, за исключением случаев Раскольников и Мышкина, демонстрируется весьма фрагментарно или не показывается вообще (в случае Ставрогина), так что трудно говорить о прямом переносе смыслообразующего сюжета «с уровня внешних событий на уровень внутренней речи героя».

¹⁴⁰ Ковач, Арпад. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – Budapest: Tankönyvkiado, 1985. – С. 205.

¹⁴¹ Там же. – С. 201.

¹⁴² Там же. – С. 204.

¹⁴³ Ковач, Арпад. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – С. 22.

Концептуальные осмысления сюжетологии романов Достоевского

В какой-то момент становится ясно, что все «единые» и «главные» принципы, выделяемые при разборе прозы Достоевского, правомерны и актуальны только по отношению к определенным романам и даже только к определенным их сюжетным линиям, при вынесении «за скобки» значительного объема «прочего» идейно-сюжетного материала, часто признаваемого «излишним» или «бессистемным». Обилие концептуальных и жанровых трактовок «пятикнижия» не дает остановиться на какой-то конкретной.

Поэтому многие исследователи, в свою очередь, искали решение в усложнении системы и признании многосложности романной поэтики Достоевского, констатации наличия в ней не одной, а нескольких конструктивных и жанровых парадигм.

Строгая художественная логика триады: **герой – событие – жанр** расшатывается или вообще отменяется Достоевским благодаря возможности восприятия героя в нескольких жанровых перспективах одновременно. Если приглядеться, традиционные жанровые схемы (или даже только отсылки к ним) служили у Достоевского как раз для дезориентации читателя относительно кода чтения, горизонта ожидания. У Достоевского сочетаются *два взаимоисключающих принципа: подражательно воспроизвести традиционную романную форму – и тут же преодолеть ее изнутри, а в конечном итоге – преодолеть всякую литературную форму*. С одной стороны, он явно заимствует сюжетные мотивы из современной ему романной традиции – целыми блоками, сценами, сюжетами (как в «Униженных и оскорбленных»). С другой стороны, уже «Бедные люди» исподволь порывали с породившей их гоголевской поэтикой, как позднее и «Преступление и наказание», – нарушали канон социального романа, а «Идиот» – бульварного.

Многоуровневость построения сюжета в романах Достоевского отмечал Ю.М. Лотман, доказывая, что «каждый из выделенных уровней имеет свою, только лишь ему присущую синтагматическую организацию, и это обеспечивает сложность их взаимоотношений»¹⁴⁴. (Правда, при этом он выделял по-прежнему всего два уровня: бытовой и детективно-криминальный). Многообразие разноуровневых сюжетов у Достоевского постулировал и Арпад Ковач: «Строго дифференцированная расчлененность целого с детализацией результатов, присущих отдельным уровням событий и их последствий для персонажей, – вот что требует большой объем текста

¹⁴⁴ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. – С. 238.

наррации в крупных романах Достоевского. Именно здесь содержится объяснение того, почему исследователи так часто рассматривают отдельные уровни модели в качестве доминанты всего романа, его жанрообразующего фактора. Но Достоевский – напомню его собственное самоопределение – разбирая по атомам, отыскивает целое. <...> Поэтому уместно говорить не о “доминантах”, а об уровнях модели романа, обладающих высокой степенью упорядоченности (структурностью) и не менее высокой степенью расчлененности (дискретностью)¹⁴⁵. Само по себе такое видение романной модели кажется нам верным и плодотворным, но опять-таки А.Ковач отказывается от описания уровней модели как таковых.

По формулировке Ю.М. Лотмана, «в романах Достоевского легко вычлениваются <...> две противонаправленные сферы: область бытового действия и мир идеологических конфликтов. Первая — область сюжетного развития, — в свою очередь, расчленяется на мир повседневных событий и сферу детективно-криминального сюжета»¹⁴⁶.

Заслуга первых жанровых дефиниций романов Достоевского принадлежит Л.П. Гроссману: «Тесно связанный с канонами классического романа и различными видами его «низших» образований (уголовный, бульварный, фельетонный роман и проч.), Достоевский выработал совершенно новую форму сложного романического целого, замечательно соответствующего острым философским замыслам его созданий и смелому экспрессионизму его литературного стиля»¹⁴⁷.

Л.П. Гроссман определяет романы Достоевского как «**авантюрно-философские**»¹⁴⁸, композиция которых сводится к «двум основным принципам: значительность философского замысла и занимательность внешней интриги», ибо Достоевский стремится «компенсировать читателю занимательной внешней интригой все утомительные напряжения его внимания над философскими страницами»¹⁴⁹ (хотя здесь все-таки присутствует преувеличение: у Достоевского нет протяженных философских рассуждений – лишь отдельные концептуальные формулировки в монологах и диалогах героев). При такой интерпретации, однако, событийная канва у Достоевского предстает как нечто отчужденное, вторичное по отношению к главной философской идее произведения, которая остается неизменной вне зависимости от того или иного поворота внешней интриги, призванной лишь поддерживать живой читательский интерес к произведению. Основной акцент делается Гроссманом на «разноценность, разнородность» жанрового материала, из которых Достоевский

¹⁴⁵ Ковач, Арпад. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – С. 202.

¹⁴⁶ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. – С. 236.

¹⁴⁷ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – М., 1928. – С. 8.

¹⁴⁸ Там же. – С. 7.

¹⁴⁹ Там же. – С. 18-19.

творит «единое и цельное художественное создание», «подчиняя полярно несовместимые элементы единству философского замысла и вихревому движению событий»¹⁵⁰.

Точнее, на наш взгляд, обозначил жанровое своеобразие Достоевского Б.А. Грифцов, увидев в нем сочетание **авантюрного и психологического романов**: «К Достоевскому применим едва поддающийся переводу термин **aventurier spirituel**, которым в частности обозначается, как соединимы два вида романа, две литературных тенденции. Роман личностный и роман авантюрный много раз казались наибольшими противоположностями»¹⁵¹ (в авантюрном романе поддерживается интерес к событийной канве, в психологическом – к переживаниям героя, что не предполагает насыщенности текста событиями). «Роман Достоевского соединяет оба пути. Авантюры в сфере психологии — так может быть обозначена область Достоевского»¹⁵².

Арпад Ковач наблюдает в романах «пятикнижия» синтез тех же противоположных начал: «В «Преступлении и наказании» же Достоевский в образе Раскольникова впервые создал характерное для крупных романов соотношение интеллектуально-психологических событий с внешними - экзистенциально значимыми - поступками героя в их взаимосвязи с поступками других персонажей»¹⁵³. Однако Ковач подчеркивает единство, а не противоречие этих двух элементов.

М.М. Бахтин в своем знаменитом исследовании отмечает у Достоевского «сочетание авантюристичности, притом часто бульварной, с идеей, с проблемным диалогом, с исповедью, житием и проповедью», что сближает романы «пятикнижия» с психологическим и философским романом.

Г.К. Щенников выстраивает несколько другую дихотомию: с его точки зрения, в каждом из романов «пятикнижия» Достоевский соединяет **философский и социально-бытовой** романы: «Философский план не только прорастает из житейского, но и вступает в полемику с последним, начинает формировать целое романа вовсе не тем путем, который намечался первоначальными бытовой и психологической коллизиями»¹⁵⁴. «Роман Достоевского рассчитан на контраст между первичным и вторичным восприятием его жанровой структуры»¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Там же. – С. 322.

¹⁵¹ Грифцов Б.А. Теория романа. – С. 128.

¹⁵² Там же. – С. 129.

¹⁵³ Ковач, Арпад. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – С. 73-74.

¹⁵⁴ Щенников Г.К. Диалог частей как жанровый принцип // Г. К. Щенников. Целостность Достоевского. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 440 с. – С. 65.

¹⁵⁵ Там же. – С. 87.

В каждом романе исследователь выделяет «два цикла» сюжета: «постановочный и экспериментальный сюжетный цикл», имея в виду, что романы «пятикнижия» начинаются как социально-психологические, где герой действует согласно законам породившей его среды, а затем, когда выявляются мировоззренческие причины его поступков, обнаруживается, что герой свободен от среды в своем нравственном выборе, и роман переходит в философскую плоскость. Таким образом, из романа традиционного получается новый, пересматривающий свои литературные формы.

Щенников справедливо видит скандал моментом слома традиционной схемы сюжета. Но из его попытки проанализировать конкретно каждый из романов «пятикнижия» видно, что они, за исключением «Преступления и наказания», не вписываются в предложенную им схему. Во всех остальных романах философско-религиозные вопросы встают перед героями очень рано, иногда с самого начала повествования. Кроме того, нельзя сказать, чтобы «Подросток», «Бесы» и «Братья Карамазовы» с самого начала развивались по традиционным для романа XIX века сюжетным схемам.

Наконец Р.Г. Назиров, вслед за Ю.М. Лотманом, видит в романах «пятикнижия» столкновение **«бытовой фабулы»** со **«скрытым мифом»** на уровне сюжета идей: «В творческом процессе Достоевского прежде всего возникает гибкая и многовариантная бытовая фабула, затем из нее вырастают герой, его преступление и его тайна (образуется детективно-криминальный план сюжета); на стадии философской символизации герой соотносится с «вечным образом», как правило мифологическим или легендарным (возможно, давно вошедшим в литературу, как Фауст), и складывается «скрытый миф» романа, то есть мифо-идеологический план сюжета, который оказывает обратное воздействие на бытовую фабулу, перестраивает ее, систематизирует хаос вариантов и возможностей развития, что приводит к окончательному оформлению сюжета»¹⁵⁶.

Подведем некоторый промежуточный итог. Все обнаруженные исследователями приемы конфликтного сталкивания жанров при построении романов «пятикнижия», несомненно, имеют место, но сама возможность выделения столь разных дихотомий делает каждую из вышеперечисленных – произвольной. Очевидно, что в романах «пятикнижия» мы имеем дело с более сложной, многоуровневой структурой, образованной **множественностью различных по природе сюжетов**.

¹⁵⁶ Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. С. 101.

В. И. Иванов, стоявший у истоков анализа поэтики Достоевского, выделял не двух-, а трехуровневую структуру действия в его романах: «Каждая человеческая жизнь представляется [Достоевским] как единое происшествие, которое разыгрывается одновременно в **трех разных планах**. Огромная сложность прагматизма **фабулистического**, сложность завязки и развития действия служит как бы материальной основой для еще большей сложности плана **психологического**. В этих двух низших планах раскрывается вся лабиринтность жизни и хитрость случая <...> В **высшем, метафизическом** плане <...> нам дано взглянуть в сокровенную сферу человеческой души, или, говоря словами Достоевского, в его сердце, истинное поле, где встречаются для поединка, или судьбища, Бог и дьявол. <...> Вся трагедия обоих низших планов приносит только материал для построения и символы для выявления этой верховной трагедии конечного самоопределения богоподобного духа...»¹⁵⁷.

Последователь В.И. Иванова С.И. Гессен шел еще дальше и усматривал уже четыре сюжетных уровня: «Одно и то же действие развивается в них [романах Достоевского] сразу в нескольких планах бытия. В наиболее внешнем из них, **эмпирическом** плане, в котором разворачивается **собственная фабула романа**, случай причудливым образом сталкивает друг с другом не менее причудливых героев. Это **роман приключений в настоящем смысле слова**: преступлением, убийством завершается большей частью столкновение героев. Но тут же одновременно то же самое действие протекает и в более глубоком, **психологическом** плане – как столкновение страстей в человеческой душе, часто трагическое в своей безысходности и ведущее ее к гибели. И однако человек для Достоевского менее всего простое только игральное судьи судьбы или собственных страстей. **Оба эмпирических плана** действия множеством нитей связаны у Достоевского с более глубокой, позади них лежащей действительностью, с **сверхчувственной реальностью идей**, которые для Достоевского суть подлинные движущие силы действия: судьба людей определяется в последнем счете именно их трагической антиномичностью и их внутренней логикой, часто не менее разрушительной. Впрочем, и этот **метафизический** план не есть у Достоевского последний; своей сущностной реальностью он обязан еще более глубокому слою бытия, который можно было бы назвать **мистическим**. Именно о нем Достоевский говорит: “здесь борются дьявол с Богом, а поле битвы — сердца людей”. В том, как все эти сферы бытия сопряжены друг с другом и переплетены в единую ткань совокупного

¹⁵⁷ Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика // В.И. Иванов. Лик и личины России. – М.: «Искусство», 1995. – С. 377-378.

действия, так что потустороннее не только знаменуется эмпирическим, но всецело пронизывает его, просвечивает в нем, — и заключается величие Достоевского»¹⁵⁸. Однако Гессен фактически ограничивается данным замечанием, не показывая структуру и взаимодействие выделенных им планов даже на рассматриваемом им примере «Братьев Карамазовых», не говоря уже о том, чтобы проследить данную структуру во всех романах «пятикнижия». Отсюда, при верности самого наблюдения, проистекает некоторая расплывчатость понятий и затрудненность практического применения данной классификации при истолковании романов.

На наш взгляд, в романах Достоевского достаточно четко выделяются не аспекты и не элементы сюжета, а разноплановые сюжетные структуры, различные по своей жанровой природе и по выражаемому смыслу¹⁵⁹.

Многоуровневое сюжетное моделирование.

1)

Евангельский прасюжет – вводимый в роман новозаветный текст (представляющий из себя некую сюжетную, то есть событийную структуру), который являет собой для автора высшую истину и проецируется им на романную

¹⁵⁸ Гессен С.И. Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского // «О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов». – М.: «Книга», 1990. – С. 352-373. – С. 352.

¹⁵⁹ Некоторые теоретики настаивают на принципиальном единстве сюжета в произведении и невозможности говорить о множественности сюжетов. Так, Л.М. Цилевич сетует на «терминологический плюрализм», когда «понятие “множественность аспектов единого сюжета” подменяется понятием “множество сюжетов в рамках одного произведения”» (Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – С. 89. Подобной же точки зрения придерживается В. Кожин, говоря о «пансюжетности» – тождественности произведения и его сюжета (В. В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. – С. 421).

С другой стороны, Б. О. Корман в статье «О целостности художественного произведения» остроумно примиряет понятие единства произведения с многоуровневостью его сюжетных элементов. Исходя из определения сюжета как «последовательности однородных единиц (отрывков) текста», он опровергает представление о существовании внесюжетных единиц: «... о них можно говорить лишь применительно к данному сюжету, но не к произведению в целом. То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета. <...> ... произведение представляет собой **единство множества сюжетов разного уровня и объема**» (Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит. – 1977. – Т. 36. № 6. – С. 509).

Применительно к Достоевскому, если мы признаем каждый его роман единым многоаспектным сюжетом, бесконечно порождающим новые смыслы, то все равно мы приходим в ряде случаев к констатации неустраимых разногласий событийного сюжета и конечного смысла романа: например, никак не нужно князю-Христу, с его проповедью «рая на земле», предложение руки Настасьи Филипповне, тем более что он ее не любит и «по болезни женщин не знает». В свою очередь, Настасья Филипповна относится к Мышкину с почти религиозным благоговением, однако в порыве обиды все-таки «отнимает» его у Аглаи.

действительность. «Непреходящее событие» прасюжета предопределяет понимание сюжетной гиперструктуры романа, пронизывая все ее уровни символическими аллюзиями и мотивами. Как правило евангельский сюжет вводится прямо в текст романа или задается как евангельский контекст (в случае романа «Идиот») опять-таки с помощью символики мотивной структуры романа. В «Преступлении и наказании» это воскрешение Лазаря, в «Идиоте» – история прощения и спасения Христом блудницы (прочитываемая за отношениями Мышкина и Настасьи Филипповны), в «Бесах» – исцеление гадаринского бесноватого (введенное как сюжет уже в эпиграфе к роману и в эпилоге толкуемое Степаном Трофимовичем Верховенским как духовная судьба России), в «Братьях Карамазовых» – притча о умирающем и воскресающем зерне, проецирующаяся на судьбы многих героев романа, прежде всего – Маркела, Зосимы, Дмитрия и Илюши Снегирева. В «Подростке» евангельский план прямо и явно не выражен, но на мотивном символично-аллегорическом уровне прочитывается сюжет возвращения блудного сына (в роли которого по отношению к России выступают и Аркадий и Версиков).

2)

Символично-аллегорический уровень, на котором герои аллегорически воплощают философские категории или социальные силы. Их расстановка и конфликты отражают общественную проблематику романа, как ее понимает автор, и предопределяют построение системы персонажей. Аллегоризм идеологических построений у Достоевского иногда буквально соскальзывает в миф, и тогда аллегория замутняется в своем ясном идеологическом смысле, поэтому второй и третий уровень иногда трудно отделить друг от друга, в других же случаях они друг другу прямо антитетичны. Однако в большинстве своем аллегорические конструкции схематичны, однозначны и просты для понимания.

3)

Третий уровень развертывания сюжета – **мифологический**. Мы имеем в виду не использование Достоевским традиционных мифологических образов и сюжетов, а его собственное мифотворчество.

Устойчивость мифологем объясняется их способностью наполняться различным содержанием в различные исторические эпохи. Для них характерна архетипическая структура, устраняющая различия между естественным и сверхъестественным и раскрывающая себя через символы.

Теоретическое обоснование подобной структуре мы находим у Ю.М. Лотмана, который пишет об «интеграции в повествовательной форме романа двух противоположных сюжетобразующих принципов». По его мнению, «современный

сюжетный текст – плод взаимодействия и интерференции» «двух исконных в типологическом отношении типов текстов» – текстов мифологической «циклической» структуры и новеллистической (то есть сюжетной) «линейной» структуры. «Перевод мифологического текста в линейное повествование обусловил возможность взаимовлияния двух полярных видов текстов – описывающих закономерный ход событий и случайное отклонение от этого хода. Взаимодействие это в значительной мере определило дальнейшие судьбы повествовательных жанров»¹⁶⁰.

Ситуация осложняется тем, что сами герои романа – мифотворцы, и надо отличать романские мифы, заложенные в его структуру самим автором, от спорных для автора «идеенесущих» мифов героев, который рождается в результате ощущения героями своей причастности к судьбам России или даже всего мира, вследствие веры в надличностную ценность и всемирную важность их идеи. В результате происходит «самомифологизация» героев и одновременно символизация их образа в сознании читателей. Вне логики мифа нельзя понять, например, как может Дмитрий Карамазов пойти на каторгу «за всех», или почему Раскольников должен «стать солнцем».

Поскольку идеи героев Достоевского имеют фантастический характер, то их становление и воплощение в действительность развивается в мифологический сюжет. Ключевым моментом является то, что *мифологический сюжет романа событийно воспроизводит евангельский прасюжет предыдущего, высшего структурного уровня, но полемически переосмысляет его* (или противопоставляет ему текст с аналогичной сюжетной схемой, но обратным смыслом). Тем самым евангельский сюжет десакрализуется, вступает в противоречие с действительностью.

Мифологических сюжетов, помимо главного прасюжета, в романе может быть несколько, как например в «Бесах», где сюжетные линии Кириллова и Хромоножки также мифологизируются¹⁶¹.

Парадокс построения сюжета у Достоевского состоит в том, что писатель пытается соединить спонтанность развертывания остросюжетной интриги с непреложностью осуществления сюжета символично-философского, имеющего трагический характер и предрешенного с самого начала действия. Так сбывается в финале «Идиота» пророчество князя о гибели Настасьи Филипповны от руки

¹⁶⁰ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. – С. 67.

¹⁶¹ Подробнее см. мою статью: Криницын А.Б. Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С. 144-166.

Рогожина). Именно это позволило Вяч. Иванову говорить о «романе-трагедии»¹⁶² у Достоевского.

4)

Четвертый уровень сюжетообразования – уровень собственно внешнесобытийной **романной интриги**: это традиционные для романного жанра сюжетные схемы, позволяющие Достоевскому осмыслить свое творение в русле романной традиции. Данный сюжет по возможности сохраняет реалистический характер, как того требовали литературная эпоха и критика.

Романический сюжет для Достоевского – это обязательно скандальная любовная интрига (чаще всего на основе любовного треугольника: Дуня-Лужин-Свидригайлов, Мышкин-Настасья Филипповна-Рогожин, Мышкин-Аглая-Настасья Филипповна, Ставрогин-Хромоножка-Лиза, Версилов-Ахмакова-Софья, Дмитрий-Грушенька-Катерина Ивановна). Пытаясь создать увлекательный сюжет, Достоевский активно прибегает к расхожим приемам бульварного, авантюрного, любовного, детективного романов¹⁶³. На данном уровне появляются многочисленные побочные сюжетные линии, некоторые из которых остаются лишь намеченными (любовная линия Аглаи и Гани в «Идиоте», Лебядкина и Лизы в «Бесах», «плутовские» линии Лебедева в «Идиоте», Тришатова в «Подростке» и т.д.). При этом многие герои атрибутируются читателями как принадлежащие различным жанрам (так, в «Бесах» Степан Верховенский был бы типичен для сатирического антинигилистического романа, Лебядкин – для авантюрного, Лиза Тушина или Варвара Степановна – для светского, Федька Каторжный – для детектива или бульварного романа, а Хромоножка отсылает к народным апокрифам). Каждый герой таит в себе потенцию сюжетного развертывания заданного им жанра, а центральные фигуры могут иметь множественную жанровую мотивацию (как Ставрогин), бесконечно интригуя собой читателей.

Столь непохожих персонажей крайне трудно соединить в одну цельную романную интригу, ибо каждый из них стремится стать самодовлеющим сюжетным центром. Герой, центральный в одном сюжете, оказывается периферийным в другом (так Рогожин оказывается статистом в сюжете Ипполита).

Итак, на данном уровне сюжетообразования у Достоевского сочетаются два взаимоисключающих принципа построения: подражательно воспроизвести традиционную романную форму, согласно горизонту читательского ожидания, и

¹⁶² Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Лик и личины России. – М.: «Искусство», 1995. С. 266-304.

¹⁶³ Подробнее об этом см.: Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – М., 1928; Давидович М.Г. Проблема занимательности в романах Ф.М. Достоевского // Творческий путь Ф.М. Достоевского. Л., 1924.

преодолеть традицию через совмещение нескольких несовместимых литературных канонов. Для Достоевского типичен уход от устоявшихся жанровых сюжетных схем путем их обрыва и недоразвертывания¹⁶⁴. Обратим внимание на то, что в традиционном авантюрном романе не предполагается сложной философской или религиозной проблематики. Таким образом, третий уровень кажется несовместимым с двумя предыдущими.

5)

Но и этот уровень отрицается следующим – уровнем **идейно-психологическим**, обусловленным психологизмом «подполья» – главным художественным завоеванием позднего Достоевского. Под «подпольем» мы понимаем внутреннее уединение героя от людей. Подпольная психология подробно разбирается в нашей предшествующей монографии¹⁶⁵, здесь мы касаемся только ее роли в сюжетобразовании.

По мере того, насколько тот или иной герой наделен подпольными чертами (степень погружения в «подполье» может сильно варьироваться), он утрачивает способность к нормативному общению (проводя жизнь в долгом молчании, изредка разрешающемся эксцессами «невозможных» исповедей) и к последовательному активному действию (которое заменяется длительной саморефлексией, приводящей в финале к преступлению или гибели). Подпольные черты доминируют в характере Раскольникова, Кириллова, Шатова, Ивана Карамазова, Аркадия Долгорукого; у некоторых персонажей они ярко выражены лишь на определенных этапах их жизни – как у Ставрогина, Версилова, Мышкина, Рогожина.

Бесконечная саморефлексия подпольных героев может быть должным образом раскрыта только в рамках психологического романа, в котором основное пространство текста занимает раскрытие внутреннего мира героя, при малом числе внешних событий. Внутренний мир героев раскрывается в пространных исповедальных монологах, ощутимо замедляющих развитие сюжета. Это совершенно не согласуется с первоначальной установкой автора на остросюжетный роман,

¹⁶⁴ Диссонанс между внешним и внутренним действием в романе нового времени, по мнению Д. Лукача обусловлено его глубинными жанровыми и мировоззренческими тенденциями: «То, что мир покинут Богом, сказывается в **несоответствии души и деяния**, внутреннего мира и мира событийного, в отсутствии трансцендентальной сопряженности устремлений человека. У этого несоответствия, грубо говоря, есть два типа: душа либо уже, либо шире внешнего мира, назначенного ей как арена и субстрат ее деяний». Поэтому «характерной структурой [романного] сюжета является дискретность, **разрыв между внутренним миром и внешними приключениями**» (Лукач, Дьердь Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С.47). Таким образом, Достоевский, усложняя на порядок сюжетную структуру своего романа, лишь доводит интенцию жанра до логического конца.

¹⁶⁵ Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 370 с.

заданный множественностью конфликтов при организации системы персонажей. В итоге возникает сложное противостояние двух разнородных романских жанров: остросюжетного и психологического.

Сюжетный драматизм достигается ожиданием со стороны читателя активных действий, при их постоянном торможении и оттягивании, на фоне неослабевающего напряжения во взаимоотношениях персонажей. Событие долго аккумулируется и осуществляется как преступление.

б)

Наконец, **злободневно-политический** сюжетный уровень охватывает ряд второстепенных героев, которые сатирически представляют враждебные Достоевскому политические и философские идеи. Эти герои карикатурно упрощены и ориентированы на комедийные амплуа. Таковы, к примеру, Лебезятников в «Преступлении и наказании»; Докторенко и Бурдовский в «Идиоте»; члены «пятерки» Верховенского, Кармазинов в «Бесах»; адвокат Фетюкович, Ракитин, поляки в «Братьях Карамазовых» и т.д. Вводимые этими героями сюжетные линии являются побочными и придают роману злободневную социальную проблематику. Своим появлением они частично сглаживают, нейтрализуют черты «фантастического» реализма Достоевского, в который мы погружались на идейно-психологическом уровне, благодаря чему «парадоксальные» герои-идеологи оказываются соотнесены с некой нормативной социальной средой. Таким образом, романы Достоевского жанрово адаптируются (хотя бы внешне) к социально-психологическим романам эпохи критического реализма. Данный уровень, благодаря своей идеологической проблематике, зачастую коррелирует по смыслу с аллегорическими сюжетными схемами.

Предложенная систематизация позволяет многое объяснить в поэтике Достоевского и помогает исправить многие недочеты альтернативных концепций, где внимание концентрировалось на каком-либо одном (или максимум двум) из названных сюжетных уровней в ущерб всем остальным. Данная структура формировалась долго и вряд ли была осознана им до конца, ибо была поэтической производной от диалектической сложности его философской мысли и многоаспектности картины мира. Будучи динамической, находясь в непрестанном становлении, она не всегда приобретает должную отчетливость: отдельные уровни в некоторых конкретных случаях могут сближаться, зато в других – отчетливо противопоставляться друг другу, даже при тесном пересечении.

На каждом уровне сюжетообразования явлены морфологически разные типы сюжетов. Первые три (евангельский, аллегорический и мифологический) можно определить как символические, вследствие их схематичности и имплицитности, однако они коренным образом, хоть и по-разному, влияют на осмысление всех последующих, но не умаляют их самостоятельной роли.

Принципиальным для сюжетообразования романов Достоевского оказывается тот момент, что каждый последующий (имея в виду выбранную нами очередность) сюжетный уровень структуры противоречит предыдущему с точки зрения поэтики, а также переосмысляет его по содержанию. Кроме того, на каждом уровне функционируют несколько конкурирующих сюжетов, претендующих на главенство и в то же время являющихся необходимым дополнением к стержневому¹⁶⁶.

В итоге образуется внутренне конфликтное художественное целое, где различные сюжетные планы противоречат друг другу по жанру, идеологии и принципам построения образов, в конечном счете предопределяя философские антиномии романов¹⁶⁷.

На каждом сюжетообразующем уровне изменяются функции героев, что разрушает целостность их образа. Так, образ Мышкина несколько раз переосмысляется на разных уровнях: на евангельском уровне он наделен явными чертами сродства с Христом. На аллегорическом он – деклассированный дворянин, жаждущий вернуться духовно на русскую почву. На мифологическом, ибо главный миф романа – смертная казнь, запечатленная в картине Гольбейна, – он предстает как

¹⁶⁶ Многократное переосмысление образов и идей на разных смысловых уровнях коренится, по мнению Н.Т. Рымаря, в самой природе романа нового времени: «...романный сюжет может быть рассмотрен как деятельность по бесконечному углублению образа — одного и того же явления. Смысл сюжетного развертывания оказывается не в прибавлении к данному явлению другого, третьего и т. д., а в бесконечном углублении в это явление путем его переработки — непрерывного трансцендирования в зону другой точки зрения. Так, в ходе сюжетно-композиционного развертывания образа создаются сюжетные параллели, персонажи-двойники, антиподы и отражения героя, диалогические соотношения эпизодов и целых миров, которые, конкретизируя и уплотняя жизнь, вместе с тем развоплощают, трансцендируют, перерабатывают образ, двигаясь в его глубину, к основам. Каждая такая переработка является актом познания какой-то противоположности, другого «начала» в жизни образа, она по-своему проясняет его, выводит в новую систему понимания бытия» (Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж, 1989. – С.176).

¹⁶⁷ Для Д. Лукача именно подобная конструкция целостности, складывающейся из иноприродных друг относительно друга частей, является вершиной романного жанра. По его суждению, в связи с неизбежной разнородностью жанрового и сюжетного материала, «части романа относительно самостоятельнее, чем в эпосе, обладают большей завершенностью и, чтобы они не взорвали целое, их приходится включать в него с помощью средств, находящихся за пределами их собственного бытия». «Части эти, несмотря на связь с целым, никогда не теряют свою жестко-абстрактную независимость, а их отношение к тотальности, хотя и приближаясь, насколько это возможно, к органичности, тем не менее представляет собой концептуальное, непрестанно отменяемое отношение, а не настоящую исконную органику». (Лукач, Дьердь. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики. – С. 43).

мертвый Христос – вопиющее свидетельство невозможности гармонии (приход Мышкина в Россию именно из Швейцарии указывает на связанный с ним мифологический мотив природного земного рая). На романическом уровне он является как Дон Кихот с его энтузиазмом всеобщего примирения и человеческой слабостью. На идейно-психологическом он лишается возможности активного действия и обрекается на пассивность (то есть отменяются уже донкихотский сюжет и швейцарская предыстория).

Постоянная смена сюжетной функции героев, как правило, влечет за собой модификацию их характеров, чему способствуют длинные перерывы в развитии каждой сюжетной линии.

Все романы Достоевского различаются по своему построению, в том числе и романы пятикнижия, ибо Достоевский неустанно искал новую форму и новых героев: в конкретном произведении различные сюжетные уровни могут редуцироваться или акцентироваться. Иногда поэтика романа перестраивается прямо по его ходу (как например в случае «Братьев Карамазовых», где, начиная с восьмой книги, резко интенсифицируется «детективная» романическая составляющая). В некоторых романах определенные уровни не получают полного развития (как например мифологический в «Подростке»).

Также встает вопрос о степени развернутости сюжетов, которая во многих частных случаях может быть неполной, при том что даже потенциальная заданность позволяет им обладать смысловой активностью. Всего возможны три степени реализации сюжета: 1) сжатость до вставного субтекста (притча, анекдот, история о внероманных лицах, сон); 2) намеченный, потенциально заданный (слухами, мечтами, намерениями героев) сценарий сюжетного развития; 3) развернутость до полноценной сюжетной линии.

Мы не ставим себе задачей описать полностью сюжетные линии каждого романа – это представляется нам принципиально невозможным из-за огромного количества «недоразвернутых» (несостоявшихся, не получивших завершения) и лишь намеченных сюжетов. Кроме того, в романах наличествует множество вставных субтекстов («Мое необходимое объяснение» Ипполита, газетная заметка о Мышкине, поэмы Ивана и т.д.), прямо к романному действию не относящихся, но тесно связанных с ним идеями и мотивами. Вследствие этих факторов выбрать степень детализации описания сюжетной структуры необыкновенно трудно и грозит либо чрезмерным (и бесплодным) буквализмом, либо поверхностностью и бессистемностью.

Достаточно будет охарактеризовать специфику сюжетов каждого из названных уровней и описать наиболее важные или часто повторяющиеся инварианты – своеобразные смысловые матрицы, комбинируя которые, Достоевский создавал романы. В конце мы обрисуем в общих чертах сюжетную систему каждого из романов, сосредотачиваясь на индивидуальных особенностях соположения и взаимодействия в них сюжетных планов. В случае, если были сделаны удачные разборы композиции романов, мы будем отсылать к ним. Прежде всего нас будут интересовать романы «пятикнижия», где окончательно сформировалась представленная нами сюжетная система. Более ранние романы («Униженные и оскорбленные», «Игрок») также будут рассмотрены в последней части работы, преимущественно в качестве подготовительного этапа к созданию «пятикнижия». Самый первый роман – «Бедные люди» – в силу своей специфической эпистолярной формы разительно отличается по строению от всех последующих романов писателя, и потому естественным образом оказывается на периферии нашего внимания.

ГЛАВА 2. ЕВАНГЕЛЬСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ В РОМАНАХ «ПЯТИКНИЖИЯ»

Как известно, романное «пятикнижие» Достоевского изобилует множеством новозаветных (в подавляющем большинстве случаев *евангельских*) цитаций и мотивов. Их непреходящий смысл предопределяет понимание сюжетного целого, выражаясь в символике мотивной структуры и *проецируясь на романную действительность*. «...Внутренний сюжет, присутствие Горнего Иерусалима в романах Достоевского существует именно в живой плоти действительности...» – отмечает К.А. Степанян¹⁶⁸. Событие этого «внутреннего сюжета» – истина, неизбежно, вновь и вновь реализуемая в происшествиях мира. Вневременным модусом евангельский текст подобен мифу. О данной функции новозаветного текста в «пятикнижии» писали многие исследователи, сошлемся, например, на мнение Ю.М. Лотмана: «Для Достоевского евангельская символика разворачивалась в сюжет романа, для читателя сюжет романа пояснялся евангельской реминисценцией. Противопоставление этих двух аспектов, однако, условно и в таких сложных текстах, как романы Достоевского, не всегда может быть проведено»¹⁶⁹. О прямой соотнесенности романной фабулы с евангельским «прасюжетом» пишет и Т.И. Печерская: «Авторское понимание ориентировано на соотношение личных пониманий с возможностью сущностного постижения замысла Творца о человеке и мире. Именно поэтому в основе произведений Достоевского всегда лежит “прасюжет” — событие Евангелия, осуществляющееся теперь и всегда. Мотивы наращивают смысловые интерпретации, ветвятся и расходятся в разные сферы исторического, социального, культурного, религиозного опыта человечества»¹⁷⁰. Исследованием евангельских (и шире: библейских) мотивов в произведениях Достоевского за последний век активно занимался целый ряд русских и зарубежных исследователей¹⁷¹, так что мы избавлены от необходимости называть и разбирать

¹⁶⁸ Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. – СПб.: Крига, 2010. – С. 130.

¹⁶⁹ Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Ю.М. Лотман Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 194.

¹⁷⁰ Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // От сюжета к мотиву. Материалы к «словарю сюжетов и мотивов русской литературы». – Новосибирск, 1996. С. 146.

¹⁷¹ Упомянем лишь некоторых авторов наиболее значимых работ – монографий и диссертаций. Одним из основополагающих для метода текстологического исследования евангельских мотивов является работа *Мейера Г.А.* Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. – Франкфурт на Майне: Посев, 1967. Значительный вклад в исследование евангельской символики внесли философы: *Вяч. Иванов* (Достоевский: трагедия – миф -мистика. // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995), *Абрамович Н.Я.* (Христос Достоевского. Изд. 2-е. / Н.Я. Абрамович – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012), *Лаут Р.*

многочисленные выявленные ими символические образы, реминисценции и аллюзии. Поэтому мы будем предельно кратки и ограничимся характеристикой их сюжетной функции.

Текст Нового Завета становится символическим прообразом и структурной моделью для макросюжета романа. В «Преступлении и наказании» это воскрешение Лазаря, в «Идиоте» – прощение Христом блудницы и казнь Христа; в «Подростке» – притча о блудном сыне; в «Бесах» – исцеление гадаринского бесноватого; в «Братьях Карамазовых» – притча о уходящем в землю зерне. Во всех случаях перед нами

(Философия Достоевского в систематическом изложении. М.: Республика, 1996), *Померанц Г. С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. – М.-Спб., 2013). Значительным вкладом в науку о Достоевском явилось научное издание Евангелия Достоевского, осуществленное В.Н. Захаровым и Б.Н. Тихомировым (*Тихомиров Б.Н.* Отражения Евангельского Слова в текстах Достоевского. Материалы к комментарию // Евангелие Достоевского. Исследования. Материалы к комментарию. Т. 2. – М.: Русский Мирь, 2010. С. 63-469; *Гачева А.Г.* «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» Достоевский и Тютчев. – М.: ИМЛИ РАН, 2004; *Гачева А.Г.* Достоевский Ф. М. и Федоров Н. Ф. Встречи в русской культуре. – М.: ИМЛИ РАН, 2008; *Захаров В.Н.* Достоевский и Евангелие // Там же. – С. 5-34). Необходимо назвать работы таких исследователей, как К.А. Степанян (*Степанян К. А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. — М.: Раритет, 2005; *он же:* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. - СПб.: Крига, 2010), Т.А. Касаткина (*Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского. М.: «Наследие», 1996; *она же:* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ РАН, 2004; *она же:* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2015), *В.Е. Ветловская* (Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». – Спб.: изд-во «Пушкинский дом», 2007), *И.А. Есаулов* (Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995), *Т.В. Бузина* (Достоевский. Динамика судьбы и свободы. – М.: РГГУ, 2011), *Ф.Б. Тарасова* (Пушкин и Достоевский: евангельское слово в литературной традиции. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 2011), *В.И. Габдуллина* («Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского : монография – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2008), *Н.А. Тарасовой* (Христианская тема в романе "Преступление и наказание" Ф. М. Достоевского. Проблемы изучения – М.: Квадрига, 2015), *Р. Н. Поддубной* (Классические традиции и сюжет Христа в романе XX века. – Харьков, 1996. – 77 с. – глава «Сюжет Христа в романах Достоевского»), *Д. М. Шевцовой* (Функционирование библейских эпиграфов в художественной структуре романов Л. Н. Толстого («Анна Каренина», «Воскресение») и Ф. М. Достоевского («Братья Карамазовы») – диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Нижний Новгород. 1997), а также зарубежный исследователей: *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. – СПб.: Акад. проект, 2001; *Барсотти, Диво.* Достоевский. Христос — страсть жизни. – М.: Паолине, 1999; *Шульц О.* Светлый, жизнерадостный Достоевский . Курс лекций / Научн. ред., сост. В.Н. Захаров — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998.

Большой вклад в разработку евангельских мотивов внесли следующие коллективные труды: *Достоевский: Дополнения к комментарию* / Под ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 2005; *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения* / Под ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 2007; *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения: Сборник работ отечественных и зарубежных ученых* / Под ред. Т. А. Касаткиной. — М.: Наследие, 2001, а также материалы международных симпозиумов в Старой Руссе (периодический альманах «Достоевский и современность» Великий Новгород) и в Петрозаводске (сборники «Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков»). Ученье все опубликованные статьи и доклады по христианской тематике у Достоевского за последние десятилетия не представляется возможным.

оказывается целостный, законченный сюжет, как правило, цитируемый выборочно. В «Бесах» и «Братьях Карамазовых» евангельский прасюжет выносится и в эпиграф, ради его дополнительного акцентирования, на что в «Бесах» специально указывается повествователем («Софья Матвеевна знала Евангелие хорошо и тотчас отыскала **то место, которое я и выставил эпиграфом к моей хронике. Приведу его здесь опять...**» - 10; 433). В «Братьях Карамазовых» евангельский эпиграф цитируется по ходу повествования еще два раза, из чего можно заключить, что принцип опоры на евангельский прасюжет все более утверждался в поэтике Достоевского.

Неизменно сохраняя за Евангелием авторитет священного текста, Достоевский пытался «просветить» им действительность, столь противоречащую подчас божественным обетованиям, и сюжетная реализация евангельских фрагментов на страницах «пятикнижия» выдает его напряженную внутреннюю духовную работу, свидетельствуя, через сколь «большое горнило сомнений» прошла его «осанна».

Идеологический конфликт романов «пятикнижия» строится на антагонизме двух моделей миропонимания: утверждающей существование Бога или отрицающей его. Главная заслуга Достоевского в том, что он рисует борьбу этих двух проектов с полной ответственностью – воспроизводя и опровергаемую им модель. Главным доказательством бытия Божия Достоевский делает саму «живую жизнь» – неопровержимый в своей выстраданности жизненный опыт деятельной любви и радования жизни. Но демонстрируется он на фоне всей многозначности и противоречивости жизненных реалий – чтобы не вышел «идеологический роман», лишенный объективности и глубины. Предпринимаемый Достоевским художественно-философский «эксперимент» был опасен и чреват неожиданностями для самого художественного замысла – о чем свидетельствуют трагические финалы «Идиота» и «Бесов», к которым писатель был приведен логикой развития изначально заданных коллизий, образов и идей, при всем желании торжества своих идеалов. Но автор в обоих случаях решает, что именно «поражение» сохранит им действенность и актуальность. С этой точки зрения христианство Достоевского далеко не «розовое», вопреки обвинениям К. Леонтьева. Другое дело, что христианское мировоззрение писателя имело ярко выраженные индивидуальные особенности (увлеченность идеей «золотого века», унаследованная от романтиков и фюреристов, апокалиптическое мировидение, трансформировавшее мечту о «золотом веке» в ожидание тысячелетнего царствования Христа на земле, чаяние всеобщего спасения – апокатастасиса, «мировой гармонии»), постановка которых в центр идеологии в чем-то сближало Достоевского с сектантством (показателен его явный интерес к

хлыстовству), не приводя, однако, писателя к принципиальным расхождениям с догматикой канонического православия, в отличие от Н. Федорова и Вл. Соловьева.

Итак, в романах «пятикнижия» на первый план выступает именно конфликт евангельских истин и жизненной действительности в целях доказательства этих истин «от противного». Наиболее емко данная коллизия выражается самим автором в формуле: «коли Бога бесконечного нет», то «всё позволено» (15; 67). Прийти к убеждению в существовании Бога герои могут двумя путями: положительным – через любовь и служение людям (как это формулирует отец Зосима), или же отрицательным – через трагический, убийственный для души опыт вседозволенности. Второй путь может привести как к исцелению, так и к окончательной духовной гибели человека. Впрочем, и первый путь не всегда «обречен» на успех, как показывает пример князя Мышкина. Это и есть главные сюжеты романов при проекции евангельского уровня на план высшей – духовной жизни героев, когда «Бог с дьяволом борется, а поле битвы – сердца людей» (14; 100). Из-за всеобъемлемости этого «сюжетного» плана мы не рассматриваем его подробно и не выделяем в самостоятельный уровень, ибо в смысловом отношении он – прямое продолжение евангельского и неотделим от него.

При этом каждый из романов «пятикнижия» фокусируется на изображении одной из смысловых граней, сторон развития духовной истины, исповедуемой автором. В «Преступлении и наказании» утверждается тезис о воскрешающей силе любви к ближнему (по заповеди: «Возлюби ближнего своего как самого себя») как пути к вере. Любовь к семье показана главной антитезой «наполеоновской» идее Раскольникова, а в эпилоге взаимная любовь «воскрешает» Раскольникова и Сою. Однако проблематика романа еще не доходит до вопроса о спасительности осознанной веры: сила Христовой любви действует помимо разума героя и совершает чудо воскрешения (преображенный Раскольников в финале еще не открывал Евангелия).

В «Идиоте», напротив, акцент делается на необходимости веры в Христа как в Бога, без которой даже любовь к ближнему и добрые намерения оказываются недейственными. Неверие Мышкина¹⁷² в конечном итоге делает его бессильным. Мертвый Христос на картине Гольбейна, центральный символ всего романа, обозначает отчаяние безверия: в подобном истолковании сходятся все созерцающие полотно герои.

¹⁷² Мышкин не является атеистом, но он пока не может однозначно ответить на вопрос Рогожина, верит ли он в Бога. Из его пространного ответа можно сделать вывод лишь о том, что он верит в Россию, в русский народ, несмотря на все бездны, открывшиеся ему в русской душе. Он показан как ищущий Бога, идущий к нему.

В «Бесах» доказывается гибельность богоборческого своеволия (на примере Кириллова, Ставрогина, пятерки Верховенского). «Подросток», задуманный как «роман воспитания», показывает процесс утверждения главного героя на идеале «благообразия», что происходит благодаря общению с праведником (Макаром Долгоруким). «Братья Карамазовы» выдвигают на первый план необходимость свободы выбора для подвига веры и призыв к деятельной любви.

Кроме того, каждый из романов опирается на один или несколько евангельских эпизодов как на матрицу построения сюжетного действия. Евангельский сюжет призван раскрыть в первую очередь логику судьбы главного героя, но одновременно он преломляется и в судьбах других персонажей, ибо у Достоевского главная сюжетная линия всегда окружена инвариантами в побочных.

В «Преступлении и наказании» чудо воскрешения Лазаря служит прообразом судьбы не только Раскольникова, но и Сони, которая до встречи с Раскольниковым всерьез задумывалась о самоубийстве. Желание спасти убийцу оказывается поворотным моментом в ее жизни («сердце одного заключало в себе бесконечные источники жизни для сердца другого» (6; 421)).

Сопоставляется путь Раскольникова и с мытарствами Миколки, несущего наказание за утрату первоначальной веры. На Миколку упала только тень духовного преступления Раскольникова, но и то он подсознательно ощутил некий мистический ужас и оказался перед всё той же дилеммой: либо самоубийство, либо искупление вины страданием. Так народ, по мысли писателя, должен был искупить вину «оторванной от почвы» интеллигенции и указать ей путь очищения. Таким образом, сюжет о воскресении Лазаря предстаёт в «Преступлении и наказании» сразу в нескольких отображениях.

В «Идиоте» швейцарский эпизод заступничества Мышкина за Мари активизирует в нашем сознании евангельский сюжет спасения Христом блудницы от избияния камнями, а также рождает ассоциацию еще с одной евангельской блудницей – *Марией* Магдалиной. Далее аналогичная история кающейся блудницы разворачивается уже до полноценной сюжетной линии на примере Настасьи Филипповны. Второй евангельский прасюжет для «Идиота» – погребение Христа, который, определяя идейную проблематику романа, символически проецируется на его финал.

В «Бесах» сюжетопределяющим символическим текстом является эпиграф из Евангелия от Луки об исцелении гадаринского бесноватого, из которого Христос изгнал легион бесов и с которым в самом романе сопоставляется одержимая беснованием нигилизма Россия. Но в итоге единственным состоявшимся сюжетом

исцеления в «Бесах» оказывается обращение ко Христу Степана Трофимовича Верховенского в финале. Другим корпусом новозаветных мотивов в романе становится апокалиптическая символика, роль которой будет раскрыта ниже.

Ключом к пониманию фабулы и философии «Братьев Карамазовых» снова служит евангельский эпиграф¹⁷³: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» (Ин.12, 24). Известно, что в Евангелии Христос рассказывает эту притчу о самом Себе и предстоящей Ему крестной смерти. Кроме того, в ней выражена мысль о том, что «каждый верующий отображает в себе Христа, живёт с Ним и в Нем и восходит вместе с Ним на крест¹⁷⁴. Идущий ко Христу должен следовать Его «путём зерна», путём страдания за «грех мира», ибо «все за всех виноваты». Образ зерна вступает в смысловую корреляцию с образом «почвы» – одним из основополагающих понятий философии и идеологии Достоевского, которому он придавал всеохватное значение – национальных корней, народной веры. В глубинном же мистическом смысле каждую человеческую душу и всё человечество в целом писатель мыслил как «почву», в которой должно прорасти падшее туда «зерно» – Слово Божие.

«Путем зерна» – путем подвига покаяния и самоотречения – следуют один за другим многие герои «Братьев Карамазовых», и прежде всего безвинно идущий на каторгу, «под землю», Дмитрий Карамазов – «за всех» пострадать, «потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (15; 31).

Знаменательным было для Достоевского в евангельском фрагменте выражение: «если не умрёт, то **останется одно**». По его представлению, весь мир пребывает на данный момент в «периоде человеческого уединения», «ибо всякий-то теперь стремится отделить лицо своё наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни» (14; 275), в то время как спасение лица «состоит не в личном уединённом его усилии, а в людской общей целостности. Но непременно будет так, что придёт срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого. <...> Тогда и явится знамение Сына Человеческого на небеси...» (14; 276). Уйти в землю зерном – значит отдать себя в жертву за всех, перестать быть *одним*, созидавая будущее всеобщее братство во Христе.

¹⁷³ См. также о значении евангельского эпиграфа к «Братьям Карамазовым» нашу статью: *Криницын А.Б.* «Истинно, истинно говорю вам...» О евангельском эпиграфе к роману Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // «Православная беседа». № 5-6, 1993, а также статью *Тарасова Ф.Б.* К вопросу о евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. М., 1994. – С. 62-72.

¹⁷⁴ Толковая Библия, 1.9. СПб. 1911. С. 432.

Толковая Библия или комментарии на все книги Св. писания Ветхого и Нового Завета / под ред. А.П. Лопухина и его преемников. – **СПб.**: Приложение к журналу «Странник». Год. **1904-1913.** / Стокгольм, 1987, репринт. Т.3. вып. 9. – С. 432

Притча о зерне в таком понимании – обобщающий символ судеб многих героев романа: Маркела, Зосимы и Дмитрия, у каждого из них свой путь и свой подвиг. Каждый из них по-своему, «падши в землю, умирает, чтобы «принести много плода». Каждый из них вдохновляется примером ближнего и дополняет собой загадочную цепь – учителя и ученика, духовного отца и сына. Первого в этом ряду – Маркела, брата Зосимы – подвигла на самоотречение смертельная болезнь, но он не возненавидел перед смертью всех людей и не взбунтовался против божественного миропорядка (как Ипполит Терентьев), а принял в сердце «евангельскую» истину о том, что «каждый за всех виноват», осознал себя очистительной жертвой и безропотно ушёл в землю «зерном». И посеянное им прорастает: через много лет воспоминание о кончине брата подвигнет будущего старца Зосиму уйти из полка и пойти искупать свою «вину перед всеми» в монастыре. Своей решимостью он подаёт спасительный пример сначала Михаилу, а затем, уже в самом конце своего служения, – Алеше Карамазову.

Появляется в «Братьях Карамазовых» и долгожданная «добрая почва для слова Божьего - носителя авторского идеала, старец Зосима и его послушник Алеша, пришедшие к истине вне трагического опыта греха и способные не только ее проповедовать, но деятельно утверждать, для того, чтобы завоёвывать души и тем способствовать будущему пересозданию мира в Церковь (14; 61). Именно на этот путь, так трагически неудавшийся Мышкину, и благословляет Зосима Алешу.

Помимо эпитафии, важнейшими библейскими прасюжетами в «Братьях Карамазовых» становятся истории искушения Иова и братоубийства Каина (подробнее о данных сюжетных мотивах см. в последней главе).

***Sub specie finis*¹⁷⁵**

Основополагающим новозаветным текстом для всей философско-религиозной системы Достоевского является Откровение Иоанна Богослова, сформировавшее его эсхатологическое мироощущение. «Апокалипсическое мышление Достоевского – это способ видеть мир не с точки зрения его вечности, а в ракурсе его конечности и смерти¹⁷⁶», – формулирует Л.И. Сараскина. Действительно, все сюжеты основных романов Достоевского понимаются из перспективы конца времени и преображения земного мира. «Теперь для всех в мире уже “время близко” да и пора» (25; 103), –

¹⁷⁵ «Под знаком конца» (лат.)

¹⁷⁶ Сараскина Л. И. Логика и мука апокалипсического сознания. Поправки В.В. Розанова и Н.А. Бердяева к эсхатологии Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XIX Международных Старорусских чтений 2006 года. – Великий Новгород, 2007. – С. 285.

писал Достоевский в «Дневнике писателя» 1877 г. «И конец миру близко - ближе, чем думают,» - говорил он сотруднице «Гражданина» О. Починковской еще в 1873-м¹⁷⁷. «Злой дух близко: наши дети, может быть, узрят его...» (21; 204) – писал он тогда же в «Гражданине». Для Достоевского земное существование человечества и современность в частности приобретают смысл только при осуществлении пророчеств Откровения – втором пришествии Христа и воцарении Его на Земле на тысячу лет, что является единственным путем обретения чаемой мировой гармонии. По мнению Б. Харрес, «апокалиптические мировидение и дух времени» присущи всему позднему творчеству Достоевского¹⁷⁸.

О первостепенной важности Апокалипсиса для идеологии героев Достоевского свидетельствуют и подготовительные материалы. Так, в «фантастических страницах» к «Бесам» читаем: «*Главное NB. До того серьезно Князь говорил с Шатовым, что даже на Апокалипсис указывал*» (11; 150). И ниже: «*Князь. Либо верить в Россию и православие, либо, если невозможно, то лучше все скорее сжечь*» (11; 178-179).

Первые наблюдения об эсхатологии Достоевского принадлежат Д.С. Мережковскому, а Н.А. Бердяев характеризовал писателя как «человека Апокалипсиса»¹⁷⁹ и выразителя апокалиптичности русского религиозного мироощущения: «Русские люди, когда они наиболее выражают своеобразные черты своего народа,— *апокалиптики* или *нигилисты*», да и сам «русский нигилизм есть извращенная русская апокалиптичность»¹⁸⁰. Бердяев осуждает апокалиптичность как болезнь русского духа, отрицающего культуру, а Достоевского представляет пророком последовавших революционных катастроф, не оценивая его эсхатологию ни положительно, ни отрицательно.

Таким образом, эсхатологичность мировоззрения Достоевского является давно утвержденным в науке фактом, основополагающим для всей сюжетологии писателя, поскольку он предопределяет совершенно особенный тип темпоральности и событийности романов.

В свете Апокалипсиса выстраивается философская система уже самого первого из романов «пятикнижия» – «Преступления и наказания». Показательно, что он открывается речью Мармеладова о всепрощении Христом грешников на Страшном

¹⁷⁷ Тимофеева В.В. (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 2. – С. 170.

¹⁷⁸ Harreß, Birgit. Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk: ein Beitrag zur poetischen Anthropologie. – Köln: Böhlau Verlag, 1993. – S. 208-217.

¹⁷⁹ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // О русских классиках. – М., «Высшая школа», 1993. С. 119.

¹⁸⁰ Там же. – С. 110, 111.

Суде¹⁸¹, а завершается апокалиптическим сном Раскольниковов – видением о гибели человечества, кроме немногих, облеченных в «белые одежды». Кстати, при первом изложении идеи Порфирию Раскольниковов «твердо» говорит ему о своей вере в «Новый Иерусалим», в то время как вопросы о вере в Бога и в воскресение Лазаря явно застают его врасплох – то есть из Нового Завета он верует только в Откровение Иоанна¹⁸².

А завершается «пятикнижие» не менее знаменательным собранием детей у камня Илюши в финале «Братьев Карамазовых» (казалось бы, задающее перспективу земного будущего), венчающееся всеобщим восторгом при мысли о воскресении мертвых.

Но наиболее ощутимы мотивы Откровения в сюжетной структуре «Бесов». Как замечает по поводу финала «Бесов» Л.И. Сараскина, «из тринадцати погибших персонажей (что составляет треть всех действующих лиц романа) только трое умерли своей смертью, без видимой связи с катастрофой, постигшей город. Остальные десять – прямые и косвенные ее жертвы, участники и свидетели рокового эксперимента. Апокалипсис присутствует как всеобъемлющий принцип организации художественного мира. В художественной вселенной романа, как бы в подтверждение «Откровения» Иоанна Богослова, гибнет треть ее населения – «и третья часть дерев сгорела... и третья часть моря сделалась кровью. И умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море, и третья часть судов погибла...» (8; 7-12)¹⁸³.

Эсхатология Достоевского предполагает последовательность нескольких великих свершений: соблазнение мира антихристом, ведущее к его (мира) разрушению; второе пришествие Христа, прощение Им всех грешников, слияние всех в любви и гармонии, наступление земного тысячелетнего царствия Христова. Именно эти элементы чаще всего упоминаются героями романов.

¹⁸¹ Речь Мармеладова насыщена образами Откровения: это и воображаемые слова Христа: «образа звериного и печати его» (6; 21), многократные упоминания рая и Царства Божия, а также ассоциация выпитого полуштофа с книгой жизни, которую в Откровении должен был съесть Иоанн («И взял я книжку из руки Ангела, и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем»): «Думаешь ли ты, продавец, что этот полуштоф твой мне в сласть пошел? Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слез, и вкусил, и обрел» (6; 21).

¹⁸² «...– до Нового Иерусалима, разумеется! – Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим? – Верую, – твердо отвечал Раскольников; говоря это и в продолжение всей длинной тирады своей, он смотрел в землю, выбрав себе точку на ковре. – И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую. – Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия. – И-и в воскресение Лазаря веруете? – **Ве-верую.** Зачем вам всё это?» (6; 201). Таким образом, «твердо» и уверенно Родион говорит только о своей вере в Новый Иерусалим. В то же время Соню Раскольников за ее веру считает помешанной и со злорадным смехом говорит ей, что, «может, и Бога-то совсем нет» (6; 246).

¹⁸³ Сараскина Л. И. Логика и мука апокалипсического сознания... – С. 303-304.

Все события романов «пятикнижия» не столько протекают во временной перспективе, сколько задаются как свидетельство пребывания мира «при дверях». Точно так же и герои осознают себя не столько в биографическом времени, сколько в религиозно-метафизических модусах: 1) греха, преступления и отчаяния; 2) предчувствия конца света; 3) взыскания (ощущения воочию) царствия Божьего на Земле. Все три данных модуса можно наглядно продемонстрировать на примере Свидригайлова, который уже с первых фраз делится с Раскольниковым своим кошмаром: отсутствием всеразрешающей гармонии при конце мира. В то же время о ней (гармонии) возвещает его сон перед самоубийством – вила в закатном саду с гробом девочки-утопленницы в подвенечном платье.

Апокалиптические мотивы вводятся в «пятикнижие» несколькими способами:

1. **Прямые цитации** Откровения: В «Бесах» Кириллов, даже не верующий в божественность Христа, самозабвенно читает по ночам Апокалипсис вместе с каторжником Федькой, который внимательно слушает его и почитает за недостижимый духовный авторитет.

Тихон в исключенной из «Бесов» главы «У Тихона» цитирует Откровение наизусть («ты не холоден и не горяч...» Откр. 3: 15), и, кстати, это единственный звучащий из его уст новозаветный текст. При исключении главы этот же текст передается автором в финале Степану Верховенскому. Особо отметим, что это – единственные строки Нового Завета, удостоившиеся у писателя эпитета: «великое место» (10; 498).

В эсхатологическом образе «звезды Полюнь» Лебедев видит «сеть железных дорог, распространившихся по Европе». Железные дороги – внешняя примета того, что «ослабели, помутились источники жизни под этой “звездой”, под этой “сетью”, опутавшей людей...» (8, 315)¹⁸⁴. Пометы в «каторжном» Новом Завете Достоевского (7, 399) свидетельствуют нам о том, что он передал Лебедеву свои мысли.

2. Многие евангельские реминисценции *дополнительно* обретают в контексте романов «пятикнижия» **апокалиптическое звучание и истолкование**.

Так, видение Алеши пира в Кане Галилейской восходит своими мотивами также к Преображению и Откровению Иоанна. Заснувшему Алеше чудится, что «раздвигается комната» (ср.: «И увидел я отверстое небо» - Откр. 19: 11). Присутствие на пиру Зосимы уподобляет его «брачной вечери Агнца» в Апокалипсисе: «Возрадуемся и возвеселимся и воздадим Ему славу; ибо наступил брак Агнца, и жена Его приготовила себя. <...> И сказал мне Ангел: напиши:

¹⁸⁴ Подробно о интерпретации Достоевским данного сюжета см.: Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. – С. 210-212.

блаженны званные на брачную вечерю Агнца» (Откр. 19: 7, 9). «Зван и призван,» – говорит про себя старец Зосима во сне Алеши, имея в виду свое спасение и допущение в сонм избранников Христовых при Его втором пришествии. Претворение воды в вино в истолковании Зосимы означает окончательное причастие Царствию Христову («пьем вино новое, вино радости новой, великой...» (14; 327)).

Из Апокалипсиса взято и сравнение Христа с солнцем («– А видишь ли Солнце наше, Видишь ли ты Его? – Боюсь... не смею глядеть... прошептал Алеша») ¹⁸⁵.

Сюжет исцеления гадаринского бесноватого, взятый в качестве эпитафии к «Бесам», также приобретает явный апокалиптический подтекст: стадо свиней, бросившееся с обрыва в море, символизирует всеобщее умопомрачение и гибель России *перед* или *при* конце света.

Даже и воскрешение Лазаря в «Преступлении и наказании» является прообразом всеобщего воскресения при втором пришествии Христа.

3. Переживание воочию Апокалипсиса героями. Все главные герои «пятикнижия» живут в преддверии конца мира и только в соотнесении с ним могут осмыслить свое бытие. «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться...» (5; 174) – весьма животрепещущая шутка, показывающая, как обыденно Подпольный герой ставит конец света в один ряд с чаепитием. Цитата из Откровения о том, что «времени больше не будет» (Откр. 10: 6), повторяется в романах многократно: она вспоминается Мышкиным, звучит из уст Ипполита непосредственно перед чтением им исповеди, наизусть приводится Ставрогиным и Кирилловым. Подобное восприятие времени, только иными словами, выражают и герои прочих романов «пятикнижия» (Шатов в разговоре со Ставрогиным ¹⁸⁶, Иван в начале главы «Pro et contra»).

У многих героев наблюдается явная тяга к смерти. Вспомним, как главные персонажи «Идиота» любят смотреть на картину «Христос в гробу» Ганса Гольбейна. Отметим также готовность умереть Смердякова («– А что ж, убейте-с. Убейте теперь, – вдруг странно проговорил Смердяков, странно смотря на Ивана» (15; 68)), хладнокровие Ставрогина под пулями Гаганова, Свидригайлова, будто обрадовавшегося пистолету Дуни, Лизу Тушину, саму идущую на пожар и к готовой растерзать ее толпе. Желание умереть в молодости выражает и Иван Карамазов («Впрочем к тридцати годам наверно брошу кубок, хоть и не допью всего и отойду...

¹⁸⁵ «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (Откр. 22: 5); «Очи у Него как пламень огненный» (Откр. 19: 12).

¹⁸⁶ Шатов: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире» (10; 195); Иванг: «У нас с тобой еще Бог знает сколько времени до отъезда. Целая вечность времени, бессмертие!» (14; 212).

не знаю куда» - 14; 209). Даже юная Лиза Хохлакова самозабвенно говорит о гибели («Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!» - 15; 22), и при этом восхищается Колей Красоткиным, «который под рельсами пролежал, когда над ним вагоны ехали. Счастливец!» (15; 23). Даже если персонаж не сформулировал в своих мыслях или вслух желание покончить с собой, то он любит эту мысль, тянется испытать ощущение смерти. Как люди апокалиптического мышления, парадоксально сближаются Мышкин и Ипполит, три брата Карамазовы (в остальном полностью несхожие), Раскольников и Свидригайлов, Кириллов и Петр Верховенский, и даже Мышкин и Лебедев, из-за чего князь единственный из слушателей так серьезно воспринимает мысли Лебедева – толкователя Апокалипсиса.

Эсхатологическое сознание на страницах романов Достоевского овладевает не только героями, но и героинями. Настасья Филипповна убеждена, что она, подобно вавилонской блуднице, должна погибнуть («Я скоро умру» (8; 380)). «Загадка» красоты в романе может быть уподоблена «тайне» – слову, написанному на челе блудницы в Апокалипсисе¹⁸⁷. Но Настасья Филипповна в итоге «отказывается от мира»: «...я уже почти не существую и знаю это; Бог знает, что вместо меня живет во мне» (8; 380). Уход героини из дома на именинах и кидание пачки денег в огонь – символический акт уничтожения старого продажного мира и миропорядка¹⁸⁸. Также это напоминает и самосожжение, и символическое воспроизведение одной из ниспосланных свыше казней мира. То, что подаренные Рогожиным деньги завернуты в туго перевязанную пачку, тоже символично: возникает отдаленное сходство ее с «книгой жизни», с которой срывают печати.

«Высший момент» переживаний Хромоножки – созерцание заката, который она описывает как символическую гибель мира: «Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет и все вдруг погаснет» (10; 117)¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Сопоставляется также побочный мотив: драгоценности, которыми усыпана блудница в Откровении, – и шикарные свадебные бриллианты Настасьи Филипповны, впоследствии разбросанные вокруг ее смертного ложа.

¹⁸⁸ Здесь возникает очевидная параллель и с Катериной Ивановной Мармеладовой, уходящей из дома прямо с поминок о муже: совершенно очевидно, что ее тоже *будто тянуло* поскандальить с хозяйкой и привести ситуацию к катастрофе и своей гибели.

¹⁸⁹ Мотив вознесения на гору присутствует и в Откровении, хотя совсем в другом значении: «И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21: 10).

Все герои-идеологи Достоевского ощущают себя изъятыми из времени. Осознание того, что времени больше нет и не будет¹⁹⁰, обесмысливает для героев течение их обыденной жизни, равно как и историческую перспективу существования всего человечества. Если мир скоро рухнет (сейчас, или «в тридцать семь минут третьего»¹⁹¹, или «так-этак послезавтра утром, ровно в двадцать пять минут одиннадцатого» (10; 110)¹⁹², или через месяц¹⁹³, или «к Покрову»¹⁹⁴), то нет смысла довершать образование (для Ипполита и Раскольникова), жениться, заводить детей. Более того: все равно – совершить ли убийство, мерзейшее преступление или, наоборот, самоотверженный, всеразрешающий подвиг. Ни то, ни другое все равно не становится *событием*. («А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку - это хорошо? – Хорошо. И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не размозжит, и то хорошо» - 10; 189). Это понимает Ипполит, который вначале совершает благородный поступок, а потом приходит к «забавной мысли», что мог бы перед смертью безнаказанно убить десятерых человек. Так же и Раскольников, прежде чем осмелиться убить, целый месяц сознательно «изымает» себя из времени, когда безвыходно лежит, обдумывая свою идею, в камерке-гробе (чем он опять-таки сближается с Ипполитом, нарочно месяцами не встававшим с кровати¹⁹⁵). Символическим является и заклад у старухи отцовских *часов*, после чего представление о времени в голове Раскольникова мутится. «Страшная свобода» конца времени дает возможность разрешения всех нравственных коллизий через их сублимацию, ибо стирается граница между жизнью и смертью. Так, Мышкину становится все равно, на ком жениться. А завершается роман окончательным исчезновением как времени, так и конфликта для двух главных героев – уравнением преступника и праведника.

Характерен пример Мармеладова, который только в Страшном Суде усматривает надежду на прощение и выход из тупика, откуда «уже некуда пойти». Это и безграничность смирения и веры (ибо Христос всех простит – а последнего и

¹⁹⁰ Лаконично выражает это мироощущение Смешной Человек: «Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*. Сначала мне всё казалось, что зато было многое прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет» (25; 105).

¹⁹¹ Кириллов: «Я часы остановил, было тридцать семь минут третьего. – В эмблему того, что время должно остановиться?» (10; 189).

¹⁹² Так описано ожидание разрушения мира Шигалевым.

¹⁹³ Оставшийся срок жизни Ипполиту по диагнозу медика Кислородова (8; 323).

¹⁹⁴ От мая до Покрова обещает разрушить Россию Петр Верховенский Кармазинову.

¹⁹⁵ Ипполит: «Мне иногда становилось легче на целые недели, и я мог выходить на улицу; но улица стала наконец производить во мне такое озлобление, что я по целым дням нарочно сидел взаперти, хотя и мог выходить, как и все» (8; 326). Ср. с Раскольниковым: «О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел! По суткам не выходил, и работать не хотел, и даже есть не хотел, всё лежал» (6; 320).

его, «соромника»), и неожиданная возможность примириться с собственной подлостью (или даже ощутить в ней безмерное наслаждение, какое он ощущает в низости своего падения, когда его избивает Катерина Ивановна).

Прекращение времени герои Достоевского переживают двояко: либо как свершение мировой катастрофы, либо как немеркнувшее счастье, перешедшее в вечность. Иногда эти два чувства могут объединяться. Так Митя, желающий застрелиться от отчаяния, вместе с тем упивается одой «К радости» Шиллера.

Непосредственно переживают выход за пределы времени герои-эпилептики: Мышкин, постигающий райскую гармонию в ауре перед припадком¹⁹⁶, и отчасти Кириллов, у которого также, по свидетельству Шатова, «падучая начинается». Очевидно, Достоевскому было важно так или иначе передать свой личный мистический опыт эпилептической ауры как можно большему числу своих главных героев – с теми или иными обоснованиями. Захваченный ею, Кириллов говорит, что все хорошо: и зеленый лист, освещенный солнцем, и паук, и ребенок, и преступление над ребенком... если времени больше нет. Но Кириллов в «высшее мгновение» делает вывод о своей «страшной свободе», а Мышкин – о любовном приятии всего и всех. Получается, что экстаз перед припадком – с его способностью снимать моральные коллизии – ведет к чувству любви, однако весьма специфическому, нераздельно слитому с тягой к смерти. Так, именно в силу приближения конца времени (в припадке) Мышкин любит своего убийцу Рогожина. А провоцирование Рогожина на месть (Мышкин специально направляется к пустому дому Настасьи Филипповны, проверяя, будет ли Парфен за ним следить) нельзя объяснить иначе, как тягой к смерти¹⁹⁷.

Таким образом, сюжет, протекающий в романном времени, осмысливается под модусом исчезновения этого времени, как и всякого времени вообще.

4. В каждом из романов «пятикнижия» присутствуют герои, сочиняющие **собственный эсхатологический «проект»**, концептуально восходящий к Апокалипсису, хотя их построения могут различаться диаметрально: от гибели мира

¹⁹⁶ «Ведь это самое бывало же, ведь он сам же успевал сказать себе в ту самую секунду, что эта секунда, по беспредельному счастью, им вполне ощущаемому, пожалуй, и могла бы стоять всей жизни. "В этот момент, – как говорил он однажды Рогожину, в Москве, во время их тамошних сходов, – в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*. Вероятно, – прибавил он, улыбаясь, – это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы"» (8; 189).

¹⁹⁷ Подтверждением этому служит то, с какой готовностью ринулся за тенью преследователя Мышкин на темную лестницу своей гостиницы. Невольно подтверждается ассоциация с Кирилловым, совершающим суицид в темной комнате, почти на глазах крадущегося к нему убийцы.

до всеобщего спасения, от пришествия всепрощающего Христа до полного изгнания памяти о Нем с лица Земли.

По своей специфике они делятся на три типа: первый – «*промыслительный*» – ожидание скорого завершения мировой истории и наступления царствия Божия на Земле. Кроме уже упомянутого примера Мармеладова, о втором пришествии Христа грезит Версиров в своей исповеди Аркадию. Правда, по его мысли, миллениум перадоксальным образом начнется тогда, когда человечество разуверится окончательно в Христе и прочувствует до конца отчаяние безверия. Тогда, устремив все силы любви на ближних, люди вновь духовно приблизятся к Богу, Который есть любовь, и узрят Христа, грядущего к ним, и трепетно будут простирать к Нему руки. Сюда же можно отнести последний сон Раскольникова на каторге.

Вторым типом становится «*революционный*» проект – когда герой не просто пассивно мечтает, но планирует и намеревается осуществить своими силами выдуманный им сценарий разрушения миропорядка и насильственного принуждения человечества к равенству и счастью (как «эрзацу» райской гармонии). Таковы проекты «нигилистов» – Петра Верховенского, Шигалева, Великого Инквизитора, которые в своем фанатизме отличаются жестокостью и воспроизводят «разрушительные» сюжеты Откровения. «План» Верховенского предполагает сотрясение и крушение старого мира («Мы пустим пожары... Мы пустим легенды <...> и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...» (10; 325); «... и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное» – 10; 326) и утверждение нового миропорядка на тысячу лет – явная аллюзия на миллениум из Откровения: «И без науки хватит материала на тысячу лет...» (10; 322). Из Апокалипсиса и Нового Завета извлекает Верховенский мысль, что для разрушения мира ему нужен некто на роль антихриста, который соблазнит верных Христу тайной и красотой¹⁹⁸).

«Революционный» проект намечен и в юношеской поэме Степана Трофимовича, где в нарочито комическом виде воплощены первые богоборческие идеи века: «Затем вдруг въезжает **неописанной красоты** юноша на **черном коне**, и за

¹⁹⁸ «Слушайте: папа будет на западе, а у нас, у нас будете вы! <...> Ставрогин, вы красавец! – вскричал Петр Степанович почти в упоении <...> – Мы скажем, что он "скрывается", <...> Знаете ли вы, что значит это слово: "он скрывается"? Но он явится, явится» (10; 323-325). Ср.: «Тогда ежели кто вам скажет: вот здесь Христос, или там; не верьте. Ибо восстанут лжехристы и лжепророки, и явят великие знамения и чудеса, так чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Мф. 24. 23-24). «И так ежели скажут вам: вот Он в пустыне; не выходите: вот он во внутренних комнатах; не верьте» (Мф. 24. 25-26); «и я увидел жену, сидящую на звере багряном, <...>⁵ и на челе ее написано имя: тайна» (Откр. 17: 3-5). Очень значимым представляется, что в каторжном Евангелии Достоевского слово *тайна* в данном стихе подчеркнуто несколько раз.

ним следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собою **смерть**, а все народы ее жаждут. И наконец уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» (ср. Откр. 6: 6-8). Под романтико-аллегорической формой легко прочитываются те же мысли и планы, что будут занимать потом Верховенского-сына: приближение конца света, якобы чаемого народами, и устройства рая на Земле без Бога.

Наконец, третьим, наиболее парадоксальным типом является проект осуществления *апокалипсиса «для себя»*, в рамках отдельно взятого сознания – через самоубийство. Столь частые у героев Достоевского суицидальные помыслы вызваны стремлением осуществить апокалипсис здесь и сейчас, как «геологический переворот» в рамках одного сознания. Апокалиптическое значение этого акта возникает в душе героя потому, что он соотносит свою судьбу с судьбой всего человечества, как если бы вместе с собой он уничтожал всю несправедливость природных законов и все зло мира. В этом смысле он воображает себя Богом. Кириллов прямо намеревается своим самоубийством, по завету Ангела в Апокалипсисе, окончательно уничтожить время, а тем самым и смерть: «Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу. Только это одно спасет всех людей и в следующем же поколении переродит физически; ибо в теперешнем физическом виде, сколько я думал, нельзя быть человеку без прежнего Бога никак» (10; 472). Слова о «физическом перерождении» прямо перекликаются с известными мыслями Достоевского о будущем райском состоянии человечества¹⁹⁹.

Сходными мыслями вдохновляется Ипполит, задумывая свое самоубийство как своеобразную инсценировку Откровения. Поэтому он не хочет и не может уйти из жизни незаметно, без свидетелей: наоборот, он идет к людям, делает свое объяснение и самоубийство публичными – иначе уничтожится эсхатологическая символика события. И в случае Настасьи Филипповны, и в случае Ипполита важно приурочивание развязки к определенному моменту, за которым «времени больше не будет». Для Настасьи Филипповны это – приезд Рогожина, для Ипполита – восход солнца. Сам день выбирается как именины: в первом случае это именины Настасьи Филипповны, во втором князя.

¹⁹⁹ «На земле человек в состоянии переходном. Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру» - из отрывка в записной книжке после смерти жены («Маша лежит на столе...» (20; 172)).

Наведя вначале Лебедева на разговор об Апокалипсисе, Ипполит затем берет слово сам, торжественно заявляя, что завтра времени больше не будет. (Мы помним, что у него было желание «только четверть часа говорить и всех, всех убедить» (8; 247): такое предельно сжатое, сконцентрированное время уже означает предел времен, после которого преобразится мир). Он запечатывает конверт красной печатью, с явным намеком на «книгу жизни», срывание печатей с которой означало разрешение уз жизни земной и начало ее конца («Кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати ее?» - Откр. 5: 2). В Откровении печати с книги снимает закланный Агнец, так что Ипполит, прибегая к данной символической, уподобляет себя Христу²⁰⁰.

– Вот что она значит, таинственность! **Распечатывать** или нет, господа? – крикнул он, смеясь своим странным смехом и сверкая глазами. – **Тайна! Тайна!** А помните, князь, кто провозгласил, что "времени больше не будет"? Это провозглашает огромный и могучий ангел в Апокалипсисе (8; 319).

Возглас «тайна!» также является аллюзией на Откровение (Откр. 17: 4-5).

Эпиграфом к предсмертной исповеди он ставит «après moi le déluge» («после меня хоть потоп» – фр.), как бы символически уничтожая мир вместе с собой. В самом начале рукописи помещен сон о фантастическом звере, в котором заключена «тайна», что сразу задает аналогию со зверем-дьяволом из Откровения. Однако чудовище, приснившееся Ипполиту, представляет собой всего лишь громадное насекомое, потому что и апокалипсис героя в реальности исчерпывается масштабами одной жизни. С. Бэлнэску ассоциирует этого зверя также с вышедшей из бездны саранчой (Откр. 9: 10-11)²⁰¹.

Называется его рукопись «Мое необходимое объяснение», а изложить в ней Ипполит намерен свое «последнее убеждение». Это именно «убеждение», а не просто «решение» (покончить с собой), то есть некая *вера* или «идея». Однако обратим внимание, что само «убеждение» прямо так и не высказывается, слушателям только рассказывается о том, как оно сложилось, этап за этапом, о событиях и впечатлениях, которые к нему подтолкнули. Ипполит даже специально замечает, что в каждой идее есть обязательно нечто, не высказываемое до конца, и, может быть, это нечто – самое главное. То есть его идея – апофатична и невыразима. Также Ипполит замечает, что

²⁰⁰ На некоторые важные аллюзии Апокалипсиса применительно к исповеди Ипполита указывает С. Бэлнэску, в частности на Параллель между «красной печатью» Ипполита и «семью печатями» книги жизни в Апокалипсисе, параллель между «стуком телег», подвозящими хлеб человечеству, и шуму крыльев апокалиптической саранчи, подобному «стуку от колесниц», параллель между «древом жизни» и деревьями Павловска, увидеть перед смертью которые жаждет Ипполит – Бэлнэску С. Апокалипсис и роман Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 22. М., 2007. С. 187-194.

²⁰¹ Бэлнэску С. Апокалипсис и роман Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 22. М., 2007. С. 193.

его «приговоренность к смерти» лишь вначале подтолкнула его к «последнему убеждению», а теперь оно от факта близости смерти больше не зависит. Коля восклицает, что в рукописи есть одна огромная мысль, но какая – так и не договаривает. Понимает «последнее убеждение» один князь, но тоже молчит, лишь про себя сопоставляя услышанное со своими швейцарскими переживаниями и очень неохотно отвечает на вопросы окружающих об Ипполите. Вообще во время всей сцены Ипполит и князь обмениваются одним им понятными фразами и намеками.

Исповедь крайне сложна для понимания и интегрирования в текст романного целого. Поэтому попытаемся изложить лишь ее общий ход ее мысли.

Начинается рассказ с невозможности для приговоренного к смерти никаких дел – даже чтения – из-за малости отпущенного ему времени. Фактически для него время уже прекратило свое течение. Далее речь идет о невозможности для него даже и добрых поступков (то есть невозможность деятельной любви, на которой основаны вера и спасение, по словам старца Зосимы). То есть некая злая сила («природа»), обрекающая все живое смерти, убивает в нем добро. Далее он вспоминает, глядя на картину Гольбейна, что некогда эта злая сила убила и само добро – Христа. Обезображенность Христа на полотне декларирует помрачение красоты мира (в опровержение ранее процитированной мысли князя, что мир спасет красота) и тем самым дискредитирует идею Христа как таковую. Поэтому Ипполит бунтует против такой природы и против такого мироздания.

Еще недавно Ипполит пытался жить, делал «последнюю пробу», считал, что наличие времени – это уже абсолютная свобода (в пример он приводит своего нищего соседа, не понимающего, что он богач), но потом осознал, что свобода не во времени, а в его прекращении. Подобно Кириллову, остановившему часы в знак того, что «времени больше не будет», Ипполит кидает под стол древнегреческую грамматику и запрещает ее поднимать.

Однако в то же время, принося себя в жертву, Ипполит (как и Кириллов) сораспинает себя Христу. Заявляя свое своеволие, он, по замечанию князя, на самом деле надеется на всеобщее взаимное любовное прощение. Ипполит хочет убить себя на восходе солнца, отказываясь от источника жизни и уничтожая его вместе с собой. Но в то же время он ему безмерно рад и надеется на воскресение – слияние с Солнцем всеобщей любви. Умирать ведь он собирается не на закате, а на **восходе** солнца, который есть не только символ жизни, но и символ Христа, а также нового неба и новой, вечной жизни. В Евангелии от Марка «при восходе солнца» жены-мироносицы видят отваленный камень от гроба Христа и узнают о Его воскресении (Мк. 16: 2-3). Ипполит цитирует пролог «Фауста» Гете (о том, что солнце «зазвучит» на небе) – гимн Богу, красоте и величию мироздания. Бунтуя против них, герой тем сильнее восхищается ими. Природа и отвратительна, как тарантул, и невыразимо прекрасна,

как восходящее солнце, правящее «пиром и хором» жизни. Другая цель (помимо объявления бунта), с которой Ипполит читает исповедь, – вовлечение всех присутствующих в радость бытия. Это прямо созвучно речи Мышкина на званом вечере («Посмотрите на Божию зарю...» (8; 459)).

У Мити, который весь кипит радостью и страстью жизни, казалось бы, нет ничего апокалиптического в «горячем сердце». Но когда он узнает, что Грушенька уехала от него навсегда со своим «бывшим» женихом, его реакция весьма своеобразна: он решает покончить с собой, но при этом от отчаяния внезапно переходит к лихорадочному, вдохновенному восторгу, преисполняется любви ко всем людям (к Петру Ильичу, к ямщику Андрею, к Фене, даже к сопернику поляку²⁰²) и скачет к Грушеньке, чтобы умереть на ее глазах на восходе солнца, а перед смертью устроить пир и праздник жизни («Пуля вздор! Я жить хочу, я жизнь люблю! знай ты это. Я златокудрого Феба и свет его горячий люблю...» (14; 363)). Дорогой он молится: «Господи, прими меня во всем моем беззаконии, но не суди меня. Пропусти мимо без суда Твоего... Не суди, потому что я сам осудил себя; не суди, потому что **люблю** Тебя, Господи! Мерзок сам, а люблю Тебя: во ад пошлешь, и там любить буду, и оттуда буду кричать, что люблю Тебя во веки веков... Но дай и мне долюбить... здесь, теперь долюбить, всего пять часов до **горячего луча Твоего...**» (14; 372). Так Митя прямо сближается с Кирилловым (говорящим о любви к жизни и солнцу) и Ипполитом (идущего перед смертью к людям и желающим умереть при первом солнечном луче). Молитва Мити, несомненно, апокалиптична в своей парадоксальности: он вдохновляется Богом, Который есть любовь и жизнь, и решается на смертный грех самоубийства, любя Его, обрекает себя аду и одновременно просит несколько часов на земле, чтобы испытать счастье – не земной любви, а всепрощения. Таким образом, «карамазовщина» в нем сублимируется от сладострастия до чистой духовности.

Более сложный пример являет собой Иван. Постоянно цитируя Откровение, он в главе «Pro и contra» выстраивает сразу оба, и промыслительный и революционный проекты: с одной стороны, он верит в завершающую гармонию, которая непременно наступит при конце земной истории: «Оговорюсь: я убежден как младенец, что страдания заживут и сгладятся, <...> что наконец в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей...» (14; 214-215)²⁰³; с другой стороны, в своей поэме от лица Великого инквизитора он замышляет

²⁰² Митя: «– Дорогу дать. Милому существу и ненавистному дать дорогу. И чтоб и **ненавистное милым стало...**» (14; 363).

²⁰³ В ПМ как предварительный вариант стоит: «**Апокалипсис**. В финале выразится что-то такое драгоценное, чего стояли все мировые эти страдания и что искупает их до того, что можно и

радикальное переустройство мира и человечества. Еще яснее апокалиптика проступает в поэме «Геологический переворот», которая заключает в себе ядро его мировоззрения.

Характерно, что Иван исходит, как из данности, из того, что человек – образ и подобие Божие, и потому, если даже и исчезнет в человечестве идея Бога, то вера в Него преобразуется в веру человека в самого себя, в свое богонесущее я. Божий дух в человеке просто загорится иным пламенем, потому что не может пропасть. И оставшиеся без Бога люди безмерно любят не только себя, но и друг друга, ибо Бог, заключенный в них, есть любовь. Таким образом, «Геологический переворот» предполагает некий «подменный» миллениум, который наступит, когда люди соединятся в пламенной, quasi-божеской любви, ибо каждый, обожествив себя и всех, возлюбит Бога и в другом. Иными словами, все уподобятся Антихристу – апокалиптическому зверю, низведшему огонь с небеси (Откр. 13: 11-13)²⁰⁴. Не случайно в поэму вводится образ пламенеющей небесной любви, низведенной на землю: «Любовь будет удовлетворять лишь мгновению жизни, но одно уже сознание ее мгновенности **усилит огонь ее настолько**, насколько прежде расплывалась она в упованиях на любовь загробную и бесконечную» (15; 83).

Кириллов, рассуждая примерно сходным образом, «органически» совмещал восторг любви (эпизоды игры с ребенком хозяйки и помощи жене Шатова) и «своеволие». И это кажется очень важным моментом для понимания философских построений Достоевского в целом, ибо это два одинаково возможных прямых проявления апокалиптического мироощущения.

Таким образом, в главе «Черт. Кошмар Ивана Карамазова» появляется и третий тип – апокалипсис «для себя», и выясняется, что все три типа эсхатологического проекта сходятся, одинаково порожденные апокалиптическим сознанием, логически продолжая и дополняя друг друга.

Подводя итог, мы можем объединить героев-идеологов с явно выраженными эсхатологическими чертами в одну схему:

Слева направо у героев убывает вера в Бога, хотя ни для кого из них вопрос о Нем не может быть решен до конца. Помимо этого, наблюдается переключка черт характера, переживаний и идей совершенно различных, по замыслу автора, героев: при постепенном смещении основной идеи героя от приятия райской гармонии к бунту против нее, от любви к людям и «живой жизни» до тяги к смерти и убийству, любые два смежных по схеме героя имеют гораздо более сходств, нежели различий. У всех них, при всей видимой противоположности, присутствует апокалиптическое мироощущение, обуславливающее ход развития их идей.

примириться (15; 321).

²⁰⁴ Об этом звере упоминает и Великий инквизитор в поэме Ивана (14; 230).

Мышкин (= Алеша)	Кириллов	Ипполит	Иван Карамазов	Раскольник ов
Переживан ие рая Любовь к людям	Переживан ие рая Любовь к людям	Взыскани е рая , но ощущение отверженности от «пира и хора» жизни, бунт против рая и Бога	Вера в рай , но сознательное отвержение его, бунт против рая и Бога	«великая грусть» отверженности от рая и людей
Восторг и радость жизни (речь на званом вечере)	Восторг и радость жизни (радость при виде листа, освещенного солнцем)	Но радость при виде деревьев, князя и прекрасного лица Аглаи	Восторг и радость жизни (клейкие зеленые листочки)	
Желание отдать себя за всех Тяга к смерти перед припадком и после ухода Аглаи	Своеволие = вседозволенность Решение убить себя За всех и для доказательства своей «страшной свободы»	Своевол ие = вседозволенность Решение убить себя для доказательства своей «страшной свободы»	Своевол ие = вседозволенность Намерени е убить себя (в 30 лет – «кубок об пол»)	Своеволие = вседозволенность Неотступн ые мысли покончить с собой
Пришел к людям, чтобы «поучать» и проповедовать рай	Пишет последнее письмо, которое должны узнать все после его самоубийства, которое будет свидетельствовать, что жизнь есть рай	Пришел к людям, чтобы «всех, всех убедить», доказать, что жизнь есть рай	Не открывает людям свою идею прямо, но все- таки приоткрывает ее в статье для проницательных	Не открывает людям свою идею прямо, но все-таки приоткрывает ее в статье для проницательных
	«– А кто обидит и обесчестит девочку – это хорошо? – Хорошо. И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо...» (10; 189)	Допущен ие убийства другого (мог бы убить десять человек)	Допущен ие по совести убийства другого («Кто не желает смерти отца?» (15; 117))	Допущение по совести убийства другого и решимость на него.

ГЛАВА 3. СИМВОЛИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

Иносказательные построения данного типа прочитываются наиболее отчетливо, поскольку напрямую выражают авторскую идеологию. Судьбы и конфликты главных романских героев аллегорически представляют духовные пути развития русского общества, при этом коллизии оказываются настолько «фантастическими», что не укладываются в рамки реалистической поэтики, которой подчиняются, к примеру, судьбы героев Тургенева. По данной причине подобные сюжетные построения отчасти приближаются по своей поэтике к мифу, хотя функционируют скорее как аллегории, ибо получают, стараниями автора, однозначное прямое истолкование. Именно данные иносказательные сюжетные схемы в первую очередь замечаются и описываются большинством исследователей, вслед за Бердяевым и Вяч. Ивановым. Последний видел аллегоризм как антитезу мифу, замечая, к примеру, что в «Братьях Карамазовых» «преобладают аллегория и поучение, а не миф»²⁰⁵.

Аллегоризм прослеживается там, где автором предполагается сюжетное развертывание некоей идеологемы, в целях ее убедительной и наглядной демонстрации. Это может быть сюжетная интерпретация евангельского прасюжета, как например в «Бесах», где Степан Трофимович *аллегорически* толкует в эпилоге сюжет о гадаринском бесноватом, а может быть оригинальный сюжетный материал (символика рулетки в «Игроке», аллегоризм семейных констелляций героев). Важно, что именно этот план определяет структуру системы персонажей, которая делается аллегорической.

Разумеется, идеологический аллегорический сюжетный план имеет разный масштаб значимости в структуре каждого из романов. В одних он проступает отчетливо, в других – требует усилий при обнаружении и истолковании.

В «Преступлении и наказании» это иносказательная параллель болезни и смерти Лазаря с телесным заболеванием Раскольникова: увлечение героя идеей «убийства для себя» аллегорически отождествляется с «горячкой», исподволь завладевающей его организмом. Вся статья Раскольникова была посвящена рассуждению о том, что совершение преступления всегда сопровождается затмение ума и упадок воли, которые «охватывают человека, подобно болезни, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента незадолго до совершения преступления. <...> Вопрос же: болезнь ли порождает самое преступление или само преступление, как-нибудь по особенной натуре своей, всегда сопровождается чем-то

²⁰⁵ Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. – С. 396.

вроде болезни? — он еще не чувствовал себя в силах разрешить» (6; 59). В аллегорическом плане романа сама теория Раскольникова и есть болезнь, нажитая им в Петербурге, наподобие чахотки. Начало болезни совпадает с моментом первоначального замысла убийства, а после совершения оно следует критическое обострение: герой лежит в бреду и беспомощности ровно четыре дня, подобно тому, как Лазарь проводит «во гробе» четыре дня до воскрешения его Христом. Одновременно с гробом многократно сравнивается каморка, в которой Раскольников вынашивает идею. В конечном счете, склепу уподобляется весь Петербург, только покинув который герой окончательно исцеляется – духовно и физически. На каторге герой попадает в острожную больницу, и это заболевание сливается в читательском восприятии с его общим болезненным состоянием на протяжении всего романа. Но только здесь символически изображается его окончательное выздоровление, которому сопутствуют отказ от идеи и любовь к Соне.

Есть в «Преступлении и наказании» еще одна примечательная сюжетная линия – неоднократный параллелизм судеб Раскольникова и маляра Миколки. Едва ли этих двух почти не встречавшихся друг с другом героев можно назвать «двойниками». И вместе с тем в пересечении их жизненных путей проглядывает нечто фатальное. Миколка оказывается невольным соучастником преступления Раскольникова, помогая ему спастись бегством, благодаря тому что убегает сам (в шуточной погоне за товарищем) из пустой квартиры. Дальше он подбирает краденую драгоценность, «повязываясь» с Раскольниковым в преступлении. Будучи обвиненным вместо него, Миколка хочет, как и главный герой, покончить с собой. Наконец, Миколка спасает Раскольникова от окончательного разоблачения на допросе у Порфирия, учинив неожиданную явку с повинной и полностью взяв на себя чужую вину. Совершает он это из желания пострадать, поскольку считает себя виновным за свою греховную жизнь в Петербурге. Таким образом, Миколка неведомо для себя сопровождает Раскольникова в самых критических моментах его жизни на путях «преступления и наказания», близость их подчеркивается и семантикой фамилии *‘Раскольников’*. Очевидно, *раскольник* Миколка олицетворяет собою помраченный грехом и соблазнами Петербурга русский народ, все-таки не потерявший свою веру, но нуждающийся в очищении (эта проблема была актуальна для Достоевского после каторги). И именно этот путь – искупление вины страданием и покаянием – он предугадывает Раскольникову как единственно спасительный. Благодаря сим недвусмысленным совпадениям, Раскольников должен почувствовать свое тождество и единство с русским народом. Итогом взаимного спасения («все за всех виноваты») должно стать воскресение России.

Аллегорический смысл несет скрытое противопоставление двух Миколок: возчика из сна Раскольников и Миколки-красильщика, берущего на себя вину Раскольникова: очевидно, что их одинаковая номинация не случайна и знаменует собой дихотомию русского народного характера: с одной стороны, способность к крайней жестокости и преступлению, с другой – жертвенность и сила покаяния²⁰⁶.

В противоположность Раскольникову, приведённого в итоге на путь покаяния и приобщившегося к народной правде, Свидригайлов от нее «страшно далек», более того, наоборот, доводит до самоубийства мужика Фильку насмешками над его верой, что и предопределяет его собственный суицид. Таким образом, для аристократии, в отличие от бедного дворянства и разночинцев, путь к народу и к исцелению верой закрыт. Точно так же контрастно сопоставлены любовь Раскольникова к детям (благословление от Поленьки, спасение детей из пожара) и преступление Свидригайлова над ребенком, что символически открывает для первого и уничтожает для второго возможность спасения благодаря женской любви (к Соне и Дуне). Вполне аллегоричен также Порфирий Петрович как олицетворяющий имперскую власть (в его имени семантически обозначены 'Петр' и 'порфира').

В «Идиоте» дуалистическая аллегорическая схема приобретает более отчетливые очертания. Вопрос о русском характере раскрывается через дихотомию Мышкина и Рогожина.

Встречей этих двух главных героев открывается и завершается роман. Два молодых человека одного возраста знакомятся в поезде, когда они оба едут в Петербург, после болезни и беспамятства (у обоих отмечается болезненный блеск в глазах), чтобы получить неожиданное миллионное наследство. Этим же вечером они предлагают руку одной женщине, в которую влюбились с первого взгляда. Продолжая быть соперниками, они становятся крестными братьями, их привязанность не может нарушить даже покушение Рогожина на Мышкина или то, что оба несколько раз «уводят» друг у друга невесту из-под венца. В конце романа они оказываются вместе у трупы Настасьи Филипповны, осознавая себя соучастниками убийства, и за ночь сходят с ума.

Мышкин и Рогожин являют собой, таким образом, единство противоположностей – «хищный» и «смирный» типы по Ап. Григорьеву (убийца и

²⁰⁶ См. у Б.Н. Тихомирова: «Только взгляд на двух Миколок как на полярные проявления народного духа дает ключ к истолкованию художественной функции этого имени в романе. <...> Двойственный, двоящийся, двуединый образ Миколки в «Преступлении и наказании» - ключ к постижению «незавершенной и нерешенной» (Бахтин) души России». (Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. – Спб.: «Серебряный век», 2005. – С. 111); также см.: *Мейер. Г.А.* Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»): опыт медленного чтения. [Frankfurt / Main]: «Посев», 1967. С. 81-82.

жертва, страсть и сострадание, любовь-ненависть и любовь-жалость), из которых, как из тезиса и антитезиса, складывается целостность русского национального характера (по выражению Вяч. Иванова: «Не оба ли представляют для Достоевского, в своем двоединстве, синтез русской души?»²⁰⁷ Эти же типы прослеживаются и в русском народе – в рассказах о народной вере Мышкина (Рогожин ассоциируется с режущим по молитве), поэтому обмен крестами Мышкина и Рогожина – притом, что на Мышкине был крест пьяницы-солдата, – символизирует не только единство крайностей в русском характере, но и духовное соединение героев с простым народом. Неудача Мышкина с проповедью о рае среди представителей высшего света продолжает ту же мысль о духовном бессилии и развращенности аристократии, которая была задана еще образом князя Валковского в «Униженных и оскорбленных» и через «Преступление и наказание» и «Бесы» прослеживалась вплоть до «Подростка».

В «Бесах» центральный аллегорический сюжет вырастает из евангельского эпиграфа к роману и истолковывается в финале Степаном Трофимовичем:

«...видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! <...> Но великая мысль и великая воля осенят её свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша... et les autres avec lui и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и “сядет у ног Иисусовых”» (10; 499). Таким образом, евангельский прасюжет прямо переходит в аллегорико-идеологический.

Разрабатывается в «Бесах» и сюжетная модель аллегорического дуализма. Шатов и Кириллов при ближайшем рассмотрении оказываются не просто близкими друзьями, но людьми одной судьбы. Оба в одно и то же время попадают в духовную зависимость от Ставрогина, подолгу беседа с ним о Боге. Они вместе увлекались проповедью социализма – до того, что ездили в Америку – испытать участь рабов на плантациях, вместе были там обмануты и духовно опустошены, так что долго лежали в одном сарае (символ умирания и вынашивания идеи, подобно камерке-гробу Раскольникова). За это время оба меняют убеждения, окончательно укореняясь в идее, некогда внушенной Ставрогиным (Шатова она «придавила», а Кириллова «съела»). В Швейцарии оба входят в нигилистический кружок Верховенского, но

²⁰⁷ Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. – С. 417.

вскоре «отшатываются» от него, сохраняя лишь номинальную связь (Кириллов брал деньги на дорогу в Россию, а Шатов брал на сохранение печатный станок). Их идеи обусловлены судорожными метаниями религиозного сознания – неверия, не могущего жить без веры: в случае Кириллова это – «человекобожество», в случае Шатова – вера в русский «народ-богоносец». Порвав с «нигилизмом», они стремятся уверовать в Христа, но путь их оказывается долгим и мучительным. Оба хотят, но не могут верить: понимание Бога тоже раздвоилось: один верит вместо Бога в себя, а другой – в народ, что является, с точки зрения Достоевского, двумя различными искажениями истины (почвенничества). В губернский город герои приезжают независимо друг от друга, но поселяются, не сговариваясь, в одном доме (sic!) на разных этажах, и совершенно не общаются – без всякой ссоры, просто так – «не злимся, а только отворачиваемся. Слишком долго вместе в Америке пролежали» (10; 292). Когда кто-то из старых знакомых заходит поговорить с одним, то тут же навещает и второго (вплоть до того, что Шатов открывает ворота Ставрогину, идущему к Кириллову). Кириллов играет в мяч с ребенком хозяйки и зажигает лампадку, Шатов принимает с радостью чужого ребенка как своего (характерно, что от Ставрогина). Когда к Шатову возвращается жена, тот идет за помощью к Кириллову, как будто их отношения ничем не омрачались, и инженер не удивляется, помогает, чем может, с радостью: «Ступайте к жене, я останусь и буду думать о вас и о вашей жене» (10; 436). В ту же ночь, Кириллов должен, по уговору с Верховенским, покончить с собой, – как оказалось, обвинив себя в убийстве Шатова в предсмертной записке. Кириллов потрясен, но, не в силах отступить от своего идейного самоубийства. Получается, что Кириллов и Шатов умирают почти одновременно, и их смерти связаны одним сюжетным и идейным узлом. Фактически обоих убивает Верховенский.

Если сопоставить все эти факты, то напрашивается вывод, что эти два героя символически представляют неустоявшееся и расколотое сознание молодого разночинца 60-х годов, отшатнувшегося от «бесов», взыскующего веры, но не могущего уверовать. Идеи Шатова и Кириллова, при их сложении, как раз и дадут полноту истины – любовь к Христу через любовь к народу и жажду самопожертвования ради его спасения.

В «Подростке» идеологическая заданность основной сюжетной схемы предстает особенно отчетливо, так что можно даже говорить о ее демифологизации. Достоевский смягчается, наконец, к русскому дворянству и выделяет из него «высший» тип – «русского европейца», скитальца, пытающегося вернуться к русской почве, которую он понимает и любит, невзирая на изначальную отчужденность от

него дворянской культуры и сознания. Отсюда возникает мотив вериг (то есть добровольно взятого на себя креста, народного подвижнического покаяния). В романе Версиков разрывается между женщинами – Софьей Долгорукой, своей бывшей крепостной, и красавицей аристократкой Катериной Ахмаковой, первая из которых обозначает народную Россию, русскую почву, а вторая – роковую любовь, пронзающую болью, но сулящую бесконечное личное счастье. Образ Ахмаковой ассоциативно связан с Европой – именно там, на водах, знакомится с ней Версиков (разумеется, что также и с «роковыми женщинами» из других романов Достоевского, но это уже другой семантический уровень образа). В любом случае, любовь к ней органически связана с его духовными исканиями во время «скитаний» по Европе, как раз когда он покидает Софью, «забывая» ее в Кенигсберге. Метания Версикова между Софьей и Катериной Ахмаковой означают мучительный выбор лучшей части русского дворянства между народной почвой и «страной святых чудес» – Европой (которую никто не умеет любить так, как русские). Всю тлетворность и бездуховность современного Запада символизирует в романе француз Ламберт, играющий в судьбе главных героев самую зловещую роль. Вместе с тем мучительный выбор главного героя между двумя женщинами лишен мистического напряжения, которое имело место в «Идиоте».

Место Аркадия в системе персонажей еще более знаменательно: незаконнорожденный сын «случайного семейства» (таков по Достоевскому генезис разночинца 60-70-х годов) происходит из народа (от Софьи), но страстно стремится в высший круг (к Версикову), ощущая себя незаконно оттуда отторгнутым. Фактически у Аркадия оказываются два отца – Макар – «странник» и Версиков – «скиталец». От обоих Аркадий наследует значительное (и крайне различное) духовное богатство, но народная почва для него оказывается гораздо ближе и понятнее, чем для Версикова, поэтому он все более проникается православным идеалом «благообразия», которым он восхищается на примере странника Макара, продолжая по-прежнему ощущать родным отцом – Версикова.

Многократно анализировался в литературоведении и аллегорический смысл объединения в одну семью столь непохожих друг на друга (а также и на своего отца) Карамазовых – которые должны символически обозначать не только «случайное семейство», но и русский национальный характер как таковой с тремя его, казалось бы, несовместимыми сторонами: «подлым» жизнелюбием и страстностью (Дмитрий), гордым «уединяющимся» разумом, страстным к идее (Иван), чистой верой, ангельской незлобивостью и стойкой мужественностью (Алеша). Четвертым, незаконным, оказывается Смердяков – как атеистический холодный рассудок

западной формации – опошленный, низовой вариант бунтующего разума Ивана²⁰⁸. Аллегоризм объединения трех братьев Карамазовых акцентируется в речи прокурора, который открыто сравнивает «преступное» семейство с гоголевской тройкой как символом России.

Возможно возражение, что описанные здесь структуры не всегда являются собственно сюжетом, а расстановкой действующих лиц, идеологическим истолкованием системы персонажей. Дело в том, что очень многие события, определяющие расстановку действующих лиц друг относительно друга, происходят у Достоевского до начала романного действия, так что данная расстановка является неким этапом действия, сюжетной ситуацией, из которой необходимо вытекают последующие события.

Стихотворные тексты как свернутая сюжетная пропозиция

Если мифы-контрапункты (см. след. главу) концептуально соотнесены с евангельскими прасюжетами, то для идеологических мифов своеобразными прасюжетами зачастую являются стихотворные тексты, цитируемые в романах «пятикнижия». Поэзия, как русская, так и мировая, была для Достоевского объектом не менее пристального внимания и интенсивного освоения, нежели проза. В каждом из романов «пятикнижия» звучат стихотворные строки, которые обычно воспринимаются лишь как дополнительная краска в палитре художника-прозаика. Между тем в выборе, казалось бы, затерянных в большом романе стихотворений Достоевским сказывается устойчивая система, сохраняющаяся независимо от того, исходит ли цитация от автора-рассказчика или самих героев.

Стихотворные тексты, звучащие в романах, четко делятся на несколько главных типов. Во-первых, это комические стихи, шуточные или пародийные, большая часть из которых сочинена самим Достоевским («поэзия» Игната Лебядкина, куплеты в честь гувернанток на балу, стихи Ракитина «На выздоровление больной

²⁰⁸ Вяч. Иванов так описывает аллегоризм сюжета «Братьев Карамазовых»: « Исторической аллегорией являются главные моменты действия: непримиримая борьба между отцом, представляющим раньше господствующие, но уже приговоренные к гибели и нравственно испорченные сословия, и его старшими сыновьями; отцеубийство, совершенное социальным парией среди сыновей, но подсказанное и тайно организованное ученым сыном, зачинателем теоретического восстания; мнимая вина и реальное искупление старшего брата, воплощающего в себе светлые и темные черты народа; и наконец, лишь после насильственного удаления старого Зла зачинающаяся, вначале еле ощущаемая целительная сила избранных в новом поколении» – Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. – С. 396.

ножки моего предмета», эпиграмма гимназистов про «неряху Колбасникова»), особенной пикантностью обладают развернутые пародии Достоевского «Светлая личность» (на стихотворение Н. Огарева «Студент») или же «Лева Шнейдера шинелью...» (8; 221) на эпиграмму М.Е. Салтыкова-Щедрина в адрес самого Достоевского («Федя Богу не молился...» - см. комм. 9; 443-444). Сюда же относятся стихотворения, получающие комическое звучание уже в контексте их цитирования в романе («Будь человек, благороден» (14; 98) в устах Дмитрия Карамазова; песня «Ах поехал Ванька в Питер,/ Я не буду его ждать!», застревающая в помутненном сознании Ивана (15; 57, 59, 117)) и т.д.

Во-вторых, это стихотворения, произносимые с возвышенным пафосом, излюбленные героями и содержащие заветные для них мысли и образы (как шиллеровская ода «К радости» в «Исповеди горячего сердца» Дмитрия Карамазова). Данный ряд достаточно хорошо описан в достоевковедении (см. библиографию), многих из текстов мы коснемся ниже. Особое внимание писателя привлекали стихи Пушкина, Шиллера и Некрасова. Полнота цитирования сильно варьируется: от стихотворения целиком (как в случае с балладой Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...») до отдельных четверостиший (в случае «Бесов» Пушкина в эпиграфе к одноименному роману), но чаще всего приводятся одна-две наиболее важные для Достоевского строки. При этом писатель всегда рассчитывает на общеизвестность всего стихотворного текста, и очень часто именно опущенные строки принципиально значимы для понимания выстраиваемого символического сюжета.

Попытаемся раскрыть лишь одну, но важнейшую, на наш взгляд, функцию данных текстов – случай, когда стихотворение иносказательно описывает «идею-чувство» или аллегорически задает образ героя-идеолога. В обоих случаях выбранные стихотворения истолковываются в нужном автору ракурсе – с заострением внимания на отдельных образах и деталях, и задают ключевые формулы для важнейших идей романов. По справедливому суждению И.Л. Альми, «В “Идиоте”, в “Братьях Карамазовых” стихи Пушкина и Шиллера воспринимаются уже как *лирические образы художественной философии* писателя. В этом своем качестве они возвышаются над уровнем сознания отдельных героев (даже тех, кому доверено чтение), приоткрывают синтез авторской точки зрения»²⁰⁹.

В «Преступлении и наказании» цитирование сведено к минимуму: Раскольников вспоминает, как в «Подражаниях Корану» Пушкина все человечество, за исключением немногих избранных, приравнено к «дрожащим тварям» («О, как я

²⁰⁹ Альми И.Л. Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Статьи о поэзии и прозе. Кн. 2. – Владимир: ВПГУ, 1999. С. – 173.

понимаю "пророка", с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся "дрожащая" тварь!» - 6; 212²¹⁰). Эта реминисценция помещена (весьма неожиданно для читателя) во второй внутренний монолог, важнейший для понимания душевного конфликта героя, из чего мы можем сделать вывод, что Родион раздумывал над пушкинскими строками все время, пока углублялся в свою идею и, вероятно, был ими вдохновлен (равно как и образом Наполеона) при окончательной ее формулировке. Эта реминисценция впервые показывает, что идея Раскольникова имела и религиозную подоснову, раз Раскольников сравнивает себя с «пророком» Магометом. Богоборчество, основание новой морали – вот какова была последняя цель Раскольникова, ради основания которой он решил «осмелиться».

Читаемая прилюдно Аглаей в «Идиоте» пушкинская баллада «Жил на свете рыцарь бедный...» (8; 209) прочитывается как символическое предначертание образа Мышкина и пророчество его печального конца: «Как безумец умер он». Подчеркиваются платоническая природа влюбленности рыцаря в его «виденье, непостижное уму»²¹¹, а также служение идеалу: «В этих стихах прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь» (8; 207). Вместе с тем Аглая роняет замечание, что идеал рыцаря «темный, недоговоренный», намекая на губительность чувства князя к Настасье Филипповне.

Пушкинский эпиграф к роману «Бесы» предопределяет его название. Если евангельский эпиграф об исцелении гадаринского бесноватого звучит оптимистично по отношению к грядущим судьбам России («больной исцелится и “сядет исцеленный у ног Иисусовых”») (10; 499), то пушкинский текст «Бесов» описывает ее мрачное настоящее – непрекращающийся шабаш беснования нечисти, сопровождающий героя на его жизненном пути и ежеминутно грозящий ему гибелью. Достоевский выбирает в эпиграф те строфы стихотворения, которые имеют наиболее отчетливый фольклорный колорит («Домового ли хоронят?! Ведьму ль замуж выдают?»), чтобы подчеркнуть русскую специфику разыгрывающегося беснования.

В начале романа «Бесы» также цитируется несколько строк иронического стихотворного описания либерала 40-х годов из лир. комедии Некрасова «Медвежья охота»:

²¹⁰ Имеются в виду последняя строфа I части «Подражаний Корану» А.С. Пушкина (1824 г.): «Мужайся ж, презирай обман,/ Стезю правды бодро следуй,/ Люби сирот, и мой Коран/ Дрожащей твари проповедуй» – Пушкин А. С. Подражания Корану : Посвящено П. А. Осиповой // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. – Т. 2, кн. 1. – 1947. – С. 352.

²¹¹ Подробнее о значении данного стихотворения в символическом контексте романа см.: Криницын А.Б. О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. - М., «Наука», 2001.

Воплощенной укоризною/ <...> / Ты стоял перед отчизною,/ Либерал-идеалист (10; 11).

Если мы обратимся к полному тексту данного сатирического панегирика, то увидим, что именно он был взят Достоевским за основу при выстраивании образа Степана Трофимовича Верховенского. Достоевский в точности придерживается некрасовского портрета как при подчеркивании положительных черт, таких, как идеализм и эстетизм («Ты бродил разочарованный,/ **Красоту боготворя...**», «Честен мыслью, сердцем чист»), так и снижающих – таких, как трусость и слабость («Грозный деятель в теории, Беспощадный радикал, **Ты на улице истории С полицейским избегал;**»), праздность, беспутность и «дутость» репутации («**Ты, в котором чуть не гения/ Долго видели друзья,/ Рыцарь доброго стремления/ И беспутного житья!/ Хоть реального усилия/ Ты не сделал никогда,/ Чувству горького бессилия/ Подчинившись навсегда**»²¹²). Отметим, что у Некрасова, при общем сатирическом изображении либерала, звучит призыв все же воздать ему по заслугам, и в точности так же в «Бесах» в эпилоге ранее комический и ничтожный Степан Трофимович неожиданно изображается смягченно и положительно.

Иного рода стихотворный текст звучит в восторженном откровении Хромоножки – народной песне о сосланной в монастырь жене Петра I Евдокии Лопухиной.

Мне не надобен нов-высок терем,
Я останусь в этой келейке,
Уж я стану жить-спасатися,
За тебя Богу молитися (10; 118).

Ввиду малоизвестности данного текста и важности для понимания образа приведем его полностью:

Возле реченьки я хожу, молода,
Меня водоньки потопить хотять...
А немилый мужъ все журить-
бранить,
Все журить-бранить, постричься велить:
«Постригися, моя жена немилая,
Постригися, моя жена постылая!
За постриженье тебе дамъ сто
рублей,
За посхименье дамъ тебе тысячу!
Я построю тебе нову келейку,
Обобью ее чернымъ бархатомъ,
Ты въ ней будешь жить да
спасатися,
Что спасатися, Богу молитися!»

«Ахъ, и что это, братцы, за
келейка?
Хорошо келья построена,
И малехонька, и новехонька!
Ужъ и кто же въ ней спасается,
Или вдовушка, или девушка?»
Выходила къ нимъ млада
старочка,
Хорошехонька, молодехонька;
Поклонилася имъ низехонько,
Поклонимшися, слово молвила:
«Тутъ спасается не девушка,
Не девушка и не вдовушка,
А спасается тутъ жена мужняя:
Не въ любви жила, не въ

За растриженье дамъ тебе тысячу,
За разсхименье — все именнице!
Я построю тебе новъ высокъ
теремъ,
А со красными со оконцами,
Со хрустальными со стекольцами,
Будешь жить въ немъ,
прохлаждатися,
Во цветно платье наряжатися!»
Какъ возговорить молода старочка:
«Что не надо мне твоей тысячи,
Ни всего твоего именница,
Мне не надобенъ новъ высокъ
теремъ!
Я остануся въ этой келейке;

²¹² Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. – Т. 3. – Л.: Наука. – С. 17.

Как и ехали тутъ купцы богатые,
Как увидели они нову келейку,
Дивовалися новой келейке:

согласи!»
Как и взмолился тутъ немилый мужь:
«Разстригися ты, жена моя милая!

Ужь я стану жить, спасатися,
За тебя Богу молитися!»²¹³

Песня обозначает несколько мотивных доминант в образе Марии Тимофеевны. Во-первых, по ассоциации ее с Евдокией Лопухиной подчеркивается символическое восприятие Ставрогина как *царя*, причем *русского* (сама героиня именует его все время князем). Во-вторых, как и Евдокия, она, законная жена, оказывается сослана в монастырь, и за это ее брату Ставрогину платит деньги («За постриженье тебе дамъ сто рублей,/ За посихименье дамъ тебе тысячу!»). В-третьих, сюжет отношений Ставрогина и Хромоножки разыгрывается именно по изложенному в песне сценарию: сначала Ставрогин ссылает жену с глаз долой в отдаленный монастырь, где она продолжает его ждать и молиться о нем, со смешанным чувством любви и поклонения. Теперь же муж возвращается к ней, намереваясь огласить их брак и поселиться навсегда вместе в новом доме в швейцарских горах («новъ высокъ теремъ»), отрехшись от всего остального света («За разсхименье – все именице!»). Однако, как и Евдокия в песне, Хромоножка отвечает ему неожиданным отказом («...Что не надо мне твоей тысячи,/ Ни всего твоего именица,/ Мне не надобень новъ высокъ теремъ!»). Таким образом, следование сюжету песни, резко повышает мифологизированность и загадочность образов. Как это очень часто бывает, Достоевский опирается в равной, или даже в большей степени на *опущенные* им слова стихотворного текста, не давая читателям однозначного ключа к своим построениям.

Если песня Евдокии утверждает идеал верности и святости любви, то стих из листовки Петра Верховенского воспекает образ студента-революционера и провозглашает идеал разрушения патриархальной России. Пикантность ситуации заключается в том, что «Светлая личность» является сочиненной самим Достоевским пародией на подлинное стихотворение Н. Огарева «Студент» – комическое опровержение агитационного «мифа».

Ф.М. Достоевский

Н.П. Огарев

СВЕТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ.

Он незнатной был породы,
Он возрос среди народа,
Но гонимый мезтью царской,
Злобной завистью боярской,
Он обрек себя страданью,
Казням, пыткам, истязанью,
И пошел вещать народу
Братство, равенство, свободу.

СТУДЕНТ

(Посвящается памяти моего друга Сергея Астракова)

Он родился в бедной доле,
Он учился в бедной школе,
Но в живом труде науки
Юных лет он вынес муки.
В жизни стала год от году
Крепче преданность народу,

²¹³ Великорусские народные песни / Издал А. И. Соболевский. – СПб., Гос. тип., 1895-1907. Т. I—VII. – Т. I., 1895. - [8], XIV. – С. 387-389.

И, восстанье начиная,
 Он бежал в чужие края,
 Из царева каземата,
 От кнута, щипцов и ката.
 А народ, восстать готовый
 Из-под участи суровой,
 От Смоленска до Ташкента
 С нетерпеньем ждал студента.
 Ждал его он поголовно,
 Чтоб идти беспрекословно
 Порешить вконец боярство,
 Порешить совсем и царство,
 Сделать общими именья
 И предать навеки мщенью
 Церкви, браки и семейство -
 Мира старого злодейство! («Бесы» -
 10; 273)

Жарче жажда общей воли,
 Жажда общей, лучшей доли.
 И, гонимый мстью царской
 И боязнию боярской,
 Он пустился на скитанье,
 На народное воззванье,
 Кликнуть клич по всем крестьянам -
 От Востока до Заката:
 "Собирайтесь дружным станом.
 Станьте смело брат за брата -
 Отстоять всему народу
 Свою землю и свободу".
 Жизнь он кончил в этом мире -
 В снежных каторгах Сибири.
 Но, весь век нелицемерен,
 Он борьбе остался верен.
 До последнего дыханья
 Говорил среди изгнанья:
 "Отстоять всему народу
 Свою землю и свободу". 1868²¹⁴

Объектом сатиры в пародии Достоевского становится не только восхитительная своим примитивизмом «агитка» Огарева, но, в первую очередь, фигура Петра Верховенского: когда Федька Каторжный валит Петрушу с ног страшной оплеухой, стоявший рядом Липутин не может удержаться от язвительного замечания: «...я думаю, что "от Смоленска до Ташкента вовсе уж не с таким нетерпением ждут студента"» (10; 429). По ироническому пафосу данная пародия прямо сближается с некрасовским очерком «либерала-идалиста»: таким образом, и на отца и на сына Верховенских дается в «Бесах» стихотворная сатира. Однако в случае «нигилиста» пародийность оборачивается жесточайшим сарказмом, жалкой претензией на героизацию, и потому, воспроизводя фабулу стиха (бегство «в чужие края» и возвращение с целью поднять народ и «пустить смуту», а в самый разгар «дела» – вновь побег, в целях руководства восстанием из-за границы), Достоевский наделяет героя исключительно негативными чертами, антитетичными «романтизированному» стихотворному образу.

В «Подростке» Аркадий объясняет свою идею с помощью гениального, по его словам, монолога из «Скупого рыцаря» Пушкина²¹⁵. Суть почерпнутой у Скупого Рыцаря идеи заключается в том, чтобы, обладая миллионами, жить вдали от людей, в суровом воздержании, наслаждаясь самой возможностью безграничной роскоши и могущества («... с меня довольно/ Сего сознанья. <...> Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина; выше этого, по идее, Пушкин ничего

²¹⁴ Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1956. – С. 342.

²¹⁵ См. Бем А.Л. «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского. // Пушкинский сборник. – Прага, 1929. С. 209-244.

не производил! Тех же мыслей я и теперь» - 13; 75). Данный монолог, помимо утверждения идеи накопительства, рисует развернутый психологический портрет Барона как жестокого, демонического философа-аскета²¹⁶, на который розовощекий Аркадий нимало не похож и, как нам вскоре становится ясно, никогда не сможет быть похожим.

Идее Ротшильда в сознании Аркадия противостоит идеал веры и благообразия, который тоже имеет конкретное воплощение в лице его названного отца – Макара Долгорукого, который являет собой пример не романтизированного, а подлинного аскетизма, так же отказываясь от возможного богатства (от трех тысяч, выплаченных ему Версиловым), чтобы служить христианской идее искупления «греха мира». Этот образ также ориентирован на важный для Достоевского стихотворный текст – «Влас» Н.А. Некрасова (его подробный разбор Достоевский дает в главе «Влас» «Дневника писателя» за 1873 г.). Даже внешность Макара описывается некрасовскими стихами: «Смуглолиц, высок и прям» (13; 109), а далее идет развитие стихотворного сюжета: как и Влас, Макар отправляется странником «сбирать на построение храма Божьего»²¹⁷.

При сквозном рассмотрении бросается в глаза сюжетное сходство «Власа» и баллады о «рыцаре бедном»: обоих героев посещает фантастическое «виденье», после чего они «сгорают душою» и навсегда оставляют прежний образ жизни.

Таким образом, на момент написания четвертого романа «пятикнижия» у Достоевского выработался метод и стиль использования стихотворных текстов: они служат формированию образа героя-идеолога или для описания его идеи. В большинстве стихов подробно изображается герой, посвятивший себя служению некоей идее, будь то: пророк Магомет; или влюбленный до безумия в неведомый прекрасный образ «бедный **рыцарь**»; или ставший живым призраком «скупой **рыцарь**»; или странник из народа, «великий праведник»; или царица-затворница, молящаяся всю жизнь за отвергнувшего ее мужа; или студент-революционер, «обрекший себя страданью, казням, пыткам, истязанью»; или чудака либерал – именованный, однако, как «**рыцарь** доброго стремления и беспутного житья», «боготворящий **красоту**» (знаменательно, что Степан Трофимович замышляет «одно глубочайшее исследование» «о причинах необычайного нравственного благородства каких-то **рыцарей** в какую-то эпоху»; «по крайней мере проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль» - 10; 9). Последний образ хотя и

²¹⁶ Подробнее об идейном содержании образа Барона см. в нашей статье: Криницын А.Б. О принципе построения системы персонажей “Маленьких трагедий” Пушкина // Пушкин и русская драматургия. М., МГУ, 2000. – С. 66-80.

²¹⁷ Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. – Т. 1. – Л.: Наука, 1981. – С. 153.

нарисован предельно иронически, но, как мы видим, метафорически тождественен «бедному рыцарю» с его очарованностью красотой. Все эти герои – яркие, крайне своеобразные, романтизированные личности. Всем им присущ аскетизм, а по образу жизни они либо затворники, либо скитальцы (либо и то и другое поочередно, как в случае «бедного рыцаря»). Характерным для многих мотивом является потрясенность неким «видением» (если «бедный рыцарь» «сгорел душою» от красоты увиденного, то Влас потрясен кошмарным сном о «светопреставлении», дикарь потрясен явлением Цереры, и даже Барон живет только тем, что устраивает себе иногда визуальный «пир», созерцая раскрытые сундуки с золотом при свечах). Подобной семантикой и функцией наделен еще один портрет героя-идеолога, заданный картиной Крамского «Созерцатель».

За каждым из героев-идеологов встает тень их потенциальной значимости, придаваемой их идеей: за Раскольниковым – Наполеон, Магомет, за Кирилловым – антихрист («человекобог»), за Иваном – Великий Инквизитор, за Ставрогиным – Степан Разин, Иван-царевич, за Мышкиным – Христос, Дон-Кихот, за Аркадием – Ротшильд. Мы предлагаем назвать эту идейную проекцию героя его **идеобразом**. Это не просто мечта или мания величия: в философской системе романа *идеобраз расширяет масштаб личности героя, обретающей новое измерение, что косвенно или прямо признают прочие персонажи*. Очень часто идеобраз заимствуется героями как раз из любимых ими стихотворных текстов. Большинство стихотворений разворачиваются в сюжет и соответственно имеют сюжетную проекцию в фабуле романа. Более того, начиная с «Бесов» и «Подростка» в поэтике «пятикнижия» складывается конструктивный принцип оппозиции двух прототипических, мифотворческих стихотворных текстов, ключевых для формирования противоборствующих идей и генерации образов их носителей.

В «Братьях Карамазовых» описанная аллюзивная система получает дальнейшее развитие. Во-первых, в романе многократно возрастает число цитируемых стихов – в основном Шиллера, которого увлеченно читает наизусть Дмитрий в главе «Исповедь горячего сердца». Иван также цитирует Шиллера и Пушкина. Для формирования положительной идейной программы наибольшую важность имеют ода «К радости» и «Элевзинский праздник» Шиллера. Именно последнее стихотворение и разворачивается в мифологический сюжет соединения «униженного», подверженного низменным страстям человека (буйного «троглодита», каковым считает себя сам Митя за свой «карамазовский безудерж») навек «с древней матерью-землею».

Отрицатель Бога Иван тоже находит для себя идеобраз – Великого инквизитора. Замечательно, что он называет свой замысел *поэмой*, хотя рассказывает

ее как прозаическую историю. Это означает, что идеобраз мыслится героями преимущественно в стихах. По форме произведение Ивана очень напоминает маленькие трагедии Пушкина (отнесение действие в Европу рыцарских времен, наличие двух идейных антагонистов, один из которых произносит пространный монолог; повторение во многом проблематики и конфликта трагедии «Моцарта и Сальери»²¹⁸; наконец цитирование «Каменного гостя» в начале поэмы (14; 227)). Таким образом, поэма Ивана поэтически продолжает традицию мифологизирующей стихотворной аллюзии в «пятикнижии» и является логическим развитием приема до его апогея. Идеобраз Великого инквизитора, по сравнению со своими аналогами, предельно развернут, и при этом обладает все теми же маркированными чертами: аскетизмом, самоотречением, страстным горением идеей и уединением от людей. Благодаря вызову, брошенному самому Христу, образ приобретает мистериальный масштаб, который Достоевский не мог встретить в известных ему стихотворных текстах.

При учете всех примеров отчетливо вырисовывается три подтипа стихотворных идеобразов: романтический «рыцарский» («рыцарь бедный», Скупой рыцарь, Великий инквизитор), «народный» (Влас, Евдокия, отчасти мужик-«созерцатель» из упоминаемой картины Крамского); пародийно изображенный социально-политический тип (либерал, студент).

В «Бесах» присутствует еще одна сочиненная героем, но не получающая буквального стихотворного воплощения поэма – упоминаемая вскользь запрещенная поэма Степана Трофимовича.

«Как нарочно в то же самое время в Москве схвачена была и поэма Степана Трофимовича, написанная им еще лет шесть до сего, в Берлине, в самой первой его молодости, и ходившая по рукам, в списках, между двумя любителями и у одного студента. <...> странная, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали. <...> Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть *Фауста*. Сцена открывается хором женщин, потом хором мужчин, потом каких-то сил, и в конце всего **хором душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить**. Все эти хоры поют о чем-то очень неопределенном, большею частью о чьем-то проклятии, но с оттенком высшего юмора. Но сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то "Праздник жизни" на котором **поют даже насекомые**, является черепаха с какими-то латинскими

²¹⁸ См. об этом: Багно В.Е. К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский: материалы и иссл. Вып. 6. – Л.: «Наука», 1985. С. 115-118; Криницын А.Б. «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина как источник поэмы о великом инквизиторе в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского // Вестник Череповецкого государственного университета. – Череповец: ФГБОУ «Череповецкий гос. ун-т». – 2016. – №3. – С. 43-47.

сакраментальными словами, и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе неодушевленный. **Вообще же все поют беспрерывно**, а если разговаривают, то как-то неопределенно бранятся, но опять-таки с оттенком высшего значения. Наконец сцена опять переменяется, и является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? отвечает, что он, чувствуя в себе **избыток жизни**, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное желание его, **поскорее потерять ум** (желание, может быть, и излишнее). Затем вдруг въезжает **неописанной красоты юноша** на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. **Юноша изображает собою смерть**, а все народы ее жаждут. И наконец уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то **обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде**, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» (10; 9-10).

Поэма изложена предельно комически, так что выглядит почти бессмыслицей, но это менее всего должно нас обманывать. Вспомним, что именно в такой сниженной до анекдотизма и издевки форме Достоевский любит выставлять свои самые заветные идеалы и своих любимых героев (чего стоит только название романа о «положительно прекрасном человеке» – «Идиот»!), рассчитывая предупредить тем самым возможную критику их со стороны и возбудить симпатию у читателя «к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному» (28, II; 251).

Степан Трофимович, при всей своей комичности, – романтик и страстный поклонник Шиллера, как и сам Достоевский, для которого мотивы и образы Шиллера, даже когда он внешне отрекся от них, оставались священным идеалом, «чудным сном, высоким заблуждением человечества» (13; 375). Поэтому Степан Трофимович оперирует теми же понятиями «великой идеи, давно уже и свято чтимой» (10; 24), «мечты всечеловеческого обновления, идеи вечной красоты» (10; 25). Когда Степан Трофимович воспитывал Ставрогина, то «сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековечной, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение» (10; 35). То есть Степан Трофимович явно подается как несостоявшийся герой-идеолог, но причастный к священным для Достоевского шиллеровским идеалам со всей их амбивалентностью истинности и заблуждения.

Из этой смысловой перспективы поэма прочитывается как трагическая контаминация символических отображений идей не только «Бесов», но и всего «пятикнижия» – в той мере, в какой они восходят к русско-немецкому идеализму 30-х годов и увлечению Достоевского Шиллером. «Хор душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить» – это человечество до грехопадения («чьего-то проклятия»), как оно изображено в гресе Версилова и «Сне смешного человека» – «чудный сон» Достоевского. Вспомним, что люди Золотого века в этих зарисовках все время *поют* («...луга и рощи наполнялись их **песнями** <...> **великий избыток непечатых сил** уходил в любовь...» (13; 375). «Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе» (25; 114)). «Праздник жизни», следующее явление поэмы – вариация на тему оды «К радости» Шиллера, по сюжету которой люди соединяются друг с другом, природой и всем мирозданием в хоре и гимне Творцу. На этом «пире и хоре жизни» «поют даже **насекомые**, <...> и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал» (насекомые упоминаются и в шиллеровской оде: «**Насекомым** – сладострастье», – цитирует Митя, основывая на этой цитате возможность приобщения к Богу и себя, «этого самого насекомого»). «Цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы», вызывает в памяти строки уже из «Элевзинского праздника» о необходимости «вступить в союз навек» «с древней матерью-землею». Все эти мотивы будут явлены в «Исповеди горячего сердца» Дмитрия Карамазова, где они также подвергаются ироническому снижению, когда Митя рассуждает, как ему, современному, цивилизованному человеку, вступить в союз с землей (ведь у Шиллера речь идет о дикаре!). «Избыток жизни», который ощущает в себе молодой герой, впоследствии фигурирует как основная черта «карамазовщины» – «исступленной и неприличной, может быть, **жажды жизни**» (14; 210). Желание его «поскорее потерять ум» – коррелирует с идеей о необходимости «жизнь полюбить больше, чем смысл ее», «непременно, чтобы прежде логики» (14; 210). Точно так же и люди Золотого века «не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена» (25; 113). Наконец, в финале поэмы под романтико-аллегорической формой легко прочитываются те же мысли и планы, что будут занимать потом Верховенского-сына: приближение конца света, якобы чаемого народами, и устройства рая на Земле без Бога. Прежде всего – знамение и приурочивание беснования, которое должно совершиться в России: «Затем вдруг въезжает **неописанной красоты юноша** на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. **Юноша изображает собою смерть**, а все народы ее жаждут». Вспомним про загадку завораживающей красоты Ставрогина. «Ставрогин,

вы красавец! - вскричал Петр Степанович почти в упоении, - знаете ли, что вы красавец! <...> Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк... <...> Нет на земле иного как вы! Я вас с заграницы выдумал; выдумал на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..» (10; 323-326). То есть именно на красоте Ставрогина Верховенский основывает свой план разрушения России, желая создать из него всепобеждающий миф. В самом же Ставрогине Верховенский отмечает «необыкновенную способность к преступлению» (10; 201). По смыслу поэмы его отца, народы должны плениться красотой смерти и добровольно пойти на заклятие.

Вот почему Степан Трофимович сетует: «...какая грусть и злость охватывают всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащут к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят!» (10; 24).

Достраивание народами Вавилонской башни и самостоятельное занятие места Бога – это план не только Верховенского-младшего, но и Великого инквизитора. Одновременно это уже полное извращение смысла шиллеровской оды «К радости», ибо отрицает Бога-творца, который прославляется у Шиллера.

Таким образом, поэма Степана Трофимовича выполняет обе функции «идейных» стихотворений: формулирует идеи и задает идеобразы, чему совершенно не препятствует ее комическая форма.

В данном контексте по-новому осмысливается шуточное стихотворение «Жил на свете таракан...», сочиненное капитаном Лебядкиным. Оно составлено нарочито ничтожно поэтически, как неуклюжая пародия на басни 18 столетия, но, однако, в точности передает миропонимание капитана Лебядкина и описание его психологии. Это еще более пародия, нежели «Светлая личность» (сам образ таракана в стакане позаимствован Достоевским из стихотворения И. Мятлева «Фантастическая высказка»²¹⁹). В трагикомической гротескной форме эта басня претендует на то, что она «огненными литерами» рисует драму всего человечества, осужденного жить на Земле как в «стакане, полном мухоедства», и «возроптавшего» на Творца (подобно тому, как ропщут на Него «слабосильные бунтовщики» в поэме Ивана о Великом

²¹⁹ Обратим внимание, что в стихотворении Мятлева речь идет о несчастной тайной любви, при крайнем самоуничтожении лирического героя: «Таракан / Как в стакан / Попадет – / Пропадет, / На стекло – / Тяжело – / Не всползет. // Так и я: / Жизнь моя / Отцвела, / Отбыла; / Я пленен, / Я влюблен, / Но в кого?..» (Мятлев И. Стихотворения. Л., 1937. С. 32), что действительно соответствует сюжету влюбленности Лебядкина в Лизу Тушину, перед которой он и читает это стихотворение. В результате философские смыслы сопрягаются в басне с психологическим очерком и разработкой любовной линии.

инквизиторе). Завершается басня уничтожением стакана, совершенно в духе эсхатологического мирозерцания героев «пятикнижия». Образ таракана аллегорически описывает «подпольный» тип («таракан от детства»), ибо капитан Лебядкин подразумевает под ним самого себя, с двумя характеристическими доминантами: «трагической» судьбой и «шутовской» линией поведения.

Наконец, пушкинское стихотворение «Бесы» в данном контексте истолковывается как рассказ «народного» героя-идеолога от первого лица о своем фантастическом видении преследующих и одолевающих его бесов. Знаменательно, что фантастические картины из пушкинского стихотворения удивительно напоминают страшные сновидения Власа, которому в горячечном бреду мерещились муки ада:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

.....
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

(«Бесы» - 10; 5)

Говорят, ему видение
Всё мерещилось в бреду:
Видел света преставление,
Видел грешников в аду;
Мучат бесы их проворные,
Жалит ведьма-егоза.
Ефиопы - видом черные
И как углие глаза... («Влас»)

Таким образом, реминисценции стихотворных текстов в романах «пятикнижия» либо описывают идеи персонажей, либо рисуют «идеобраз», живущий в их сознании. При этом в стихотворении описывается именно романтический герой, захваченный сильной идеей и самоотреченно посвящающий служению ей свою жизнь. Противоположность идей обуславливает крайнее видимое разнообразие героев-носителей, при сохранении ими, однако, ряда общих конститутивных черт. Обнаруживается приверженность Достоевского к жанру стихотворного портрета, как правило с сюжетной проекцией.

Комические и романтические стихи у Достоевского сходятся в идеологической функции и могут свободно переходить из одного типа в другой: возвышенный романтический пафос тут же, чуть ли не в самый момент его звучания, осмеивается, а, казалось, комические до бессмыслицы стихи отсылают к центральным идеям романа и приобретают глубокий аллегорический смысл.

ГЛАВА 4. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ

«Реализму в высшем смысле» у Достоевского зачастую присущ «фантастический» колорит, что признавал и сам писатель. Так, Достоевский пишет Н. Н. Страхову 26 февраля (10 марта) 1869 г.: «У меня свой особенный взгляд на действительность, и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (28, II; 238). Унаследованные от Гофмана и Гоголя элементы поэтики фантастического были использованы писателем для построения символично-мифологического плана романов, на котором сюжетно обозначаются заветные идеи как самого писателя, так и его героев. В «пятикнижии» ключевые для фабулы поступки героев не поддаются «реалистической» психологической мотивации: достаточно вспомнить «бескорыстное» убийство старухи-процентщицы, магическую власть лица Настасьи Филипповны над Мышкиным, «смешное» изнасилование Матрешки Ставрогиным и его же последующую женитьбу из «прельстительного» «вызова здравому смыслу» на Хромоножке (10; 202), готовность Дмитрия Карамазова пойти на каторгу «за всех», без вины. Адекватное истолкование эти алогические перипетии получают только при рассмотрении их в качестве мифов. Миф загадочен, темен, до конца не проясним, но именно он придает сюжетам «пятикнижия» многозначность и глубину. «Проблематичность самой сущности мира и человека в “Преступлении и наказании” связана с мотивом тайны» – справедливо замечает Н.Д. Тмарченко²²⁰.

Но выявление мифологического плана в романах требует крайней осторожности и детального текстологического обоснования, иначе символично-мифологические трактовки Достоевского оборачиваются легковесными построениями, произвольными истолкованиями и спекуляциями.

О мистико-мифологической составляющей романов Достоевского писали авторитетнейшие ученые и мыслители, исходившие каждый из своей интерпретации творчества писателя, равно как и из своего понимания мифа. Поэтому придется дать краткий обзор существующих концепций, прежде чем сформулировать нашу собственную позицию.

Как самому Достоевскому, так и его героям присуще **мифологическое мышление**, образующее самостоятельный смысловой и сюжетный план

²²⁰ Тмарченко Н.Д. О жанровой структуре «Преступления и наказания» (к вопросу о типе романа у Достоевского) / Н.Д. Тмарченко // «Роман Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание” в литературной науке XX века. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – С. 129.

произведения, взаимодействующий с остальными. Первыми о мифологических структурах у Достоевского заговорили Н.А. Бердяев, утверждавший, что «постигнуть Ставрогина и “Бесы” <...> можно лишь через мифотворчество, через интуитивное раскрытие мифа о Ставрогине, как явлении мировом»²²¹, и Вяч. И. Иванов, обосновавший и продемонстрировавший возможность символично-мифологического истолкования романов «пятикнижия» в эссе «Достоевский и роман-трагедия» (1911) и «Экскурс. Основной миф в романе “Бесы”» (1914). Впоследствии В. Иванов сделал попытку описать «основной миф» во всех романах «пятикнижия» (кроме «Подростка») в расширенном очерке «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» (1932)²²². Мифологические сюжеты Достоевского в трактовке В. Иванова, с одной стороны, являются развитием древних мифов и мистерий, но, с другой стороны, творчески осмыслены и интерпретированы писателем. Таким образом, Вяч. Иванов дает необходимый ключ к пониманию художественного мира и философии «пятикнижия».

Однако обрисованные им мифологические построения часто представляются произвольными и недоказуемыми, ибо во многом они обусловлены собственным мифотворчеством символистов. Так, Хромоножка представляется Ивановым как «вечная женственность в аспекте русской души»²²³, «Душа Мира», «Душа Земли в специальном аспекте Земли русской»²²⁴. Естественно, Достоевский в 1872 г. не мог знать софиологии В.Соловьева. Образ Марьи Лебядкиной, без сомнения, сильно мифологизирован, но при этом сложен и противоречив: в нем присутствуют далеко не только христианские, равно как и не только положительные коннотации.

Столь же смелые допущения делаются Вяч. Ивановым при жанровой характеристике «пятикнижия», которые он определяет как «символическую трагедию»: «...мы понимаем под мифом синтетическое суждение, в котором символическому подлежащему, обозначающему сверхчувственную сущность, придается словесное сказуемое, которое являет эту сущность в ее динамическом

²²¹ Бердяев Н.А. Ставрогин // «Бесы»: антология русской критики. Сост. Л.И.Сараскиной. М., 1996. – С. 529.

²²² Все три работы: Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995. – С. 266-458.

²²³ Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. – С. 389.

²²⁴ Там же. – С. 391. Также ср.: «Достоевский хотел показать в «Бесах», как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилья и насильничества «Бесов». «Он как бы воочию увидел, как может замыкаться от идеала духовного созерцания мужское начало сокровенного народного бытия и отдаться бесовскому «легиону» в действии своем на душу народа и на его внешнюю жизнь и как женское его начало, Душа-Земля русская, стонет и томится ожиданием суженого жениха своего, героя Христова, богоносца: пускай безумствует она в пленении и покинутости, но изменника и самозванца под личиной желанного и долгожданного всегда узнает, и обличит его, и проклянет. Миф был найден» (Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика. – Там же. – С. 389).

аспекте как действующую или страдательную. В основе творений Достоевского должны, стало быть, лежать мифические представления, — что и подтверждается присутствием мифологических мотивов в его главных произведениях»²²⁵.

Но В. Иванов понимает под мифом символ («сверхчувственную сущность»), развернутый в сюжет, что применимо лишь к поэтике символизма, в то время как, с нашей точки зрения, персонажи Достоевского не являются лишь символическими воплощениями идей, но реализуются, *безотносительно к своим идеям*, на литературно-событийном и психологическом уровнях.

Вяч. Иванов даже определяет художественный метод Достоевского как «символический реализм». Сошлемся на критику подобной установки К.А. Степаняном: «реалистический символизм возводит воспринимающего художественное произведение *a realibus ad realiora* – от **низшей действительности к реальности реальной.** <...> а для Достоевского человеческий мир не может быть “низшей” реальностью!», поскольку у него «реальность человеческая и реальность *иного мира* одинаково *подлинны*, составляют единый Божий мир!»²²⁶ Действительно, герои Достоевского онтологичны и характерны сами по себе, а выражаемая ими идея вторична по отношению к живому образу, даже если она его «съела»: М.М. Бахтин также утверждал, что все идеи у Достоевского имеют личностный характер и не могут быть отвлечены от их носителя («образ идеи неотделим от образа человека – носителя этой идеи»²²⁷).

В романах Достоевского не существует законченной системы символов, и символический уровень, взятый сам по себе, не определяет смысла целого: в некоторых произведениях он очевиден, в других – тщательно скрыт, в третьих – деформирован и почти недоказуем. Символистская интерпретация Достоевского (Бердяев, В.Иванов, Дм. Мережковский), при несомненных достижениях, во многом остается в рамках своего времени.

Косвенно Вяч. Иванов сам признает, что романы Достоевского не прочитываются до конца как символические, равно как и не сводятся к одному мифологическому уровню, считая это их «недостатком». Так, об «Идиоте» он пишет: «Нужно считать его произведение [«Идиот»], именно потому что оно насыщено прообразами мифа, несовершенным. Контаминация различных мифологических мотивов также препятствует окончательной художественной ясности. На примере

²²⁵ Там же. – С. 352.

²²⁶ Степанян К.А. О символизме и символе в творчестве Достоевского // Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. — М.: Раритет, 2005. С. 24-25.

²²⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч. в 7 т. – М.: Русские словари / Языки славянской культуры. 2002. Т. 6. С. 97

«Идиота» мы видим, как подчас миф, живая душа романа, раздирает конкретную оболочку его, вырываясь из его рамок, не находя совершенного выражения во внешних формах описываемой жизни, так что читатель, переживающий события повести в категории этих форм, не сознает или лишь смутно сознает его присутствие»²²⁸.

О «мифологичности всех вообще произведений Достоевского» писал П.М. Бицилли²²⁹, имея в виду прежде всего «мифичность» персонажей-двойников. Так, Рогожин, как воплощение «навязчивой идеи смерти», становится «собственным “мифом”», или «“двойником” и князя Мышкина, и Ипполита, и Настасьи Филипповны»²³⁰. Мифологичностью Бицилли объясняет так же и символическое «удвоение ситуаций» в романах Достоевского. Однако, сделав ряд ценных наблюдений, исследователь дальше анализа феномена двойничества не идет.

Другой подход к описанию мифа у Достоевского мы находим у Е.М. Мелетинского, который пытается установить преемственность всех литературных сюжетов от древних мифов, через опосредование в литературе «литературно-мифологических сюжетных архетипов», понимаемых по К. Г. Юнгу. Соответственно он видит в героях Достоевского древние архетипы (культурного героя и трикстера) и вычленяет в романах архаические мифологические сюжеты, сводя их в конечном итоге к «архетипической борьбе космоса и хаоса», которую Достоевский «переносит вглубь человеческой души»²³¹. И эту борьбу как исходный миф Мелетинский затем прослеживает во всех романах Достоевского, а также в произведениях Гоголя, Пушкина, Толстого, Белого и всей новой европейской литературе. Доказательства Мелетинским происхождения литературных сюжетов от архаических мифов можно считать убедительными, но сведение всех сюжетов к нескольким «основополагающим» мало что даёт для понимания каждого конкретного автора или жанра, включая Достоевского. Думается, мифы и архетипы такого рода не являются характерным элементом поэтики *Достоевского*, сам автор не строит на них смысловую перспективу произведения. Хотя Мелетинский и пишет о наличии в произведениях Достоевского «личной творческой мифологии», но выделяет при этом лишь одну подобную мифологему – специфический «подпольный» характер²³².

Более точно о функционировании мифологических сюжетов у Достоевского высказался Р.Г. Назиров: «Достоевский строит в **бытовой** **фабуле** систему

²²⁸ Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика... С. 66.

²²⁹ Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // П.М. Бицилли Избранные труды по филологии. – М., «Наследие», 1996. С. 498.

²³⁰ Там же. С. 496.

²³¹ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., РГГУ, 1994. С. 90.

²³² Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., РГГУ, 1994. С. 88.

мифологических аллюзий, обычно евангельских; эта система прямо указывает читателю на **скрытую парафразу мифа**. Мифологические аллюзии вводятся непосредственно в бытовой диалог; например, Иван Карамазов отвечает на вопрос, видел ли он Митю, словами Каина: «Разве я сторож брату моему?» Степан Трофимович в «Бесах» прямо относит к ближайшим событиям криминально-бытовой фабулы известные цитаты из Писания. Такую же роль выполняют поставленные к роману «Бесы» эпиграфы. Наконец, фольклорно-мифологические параллели вводятся прямо устами героев, например, легенда о луковке, рассказанная в «Братьях Карамазовых» Грушенькой. Бытовая фабула романов подчеркнута значительна, а в наиболее важных местах действия — символична»²³³.

У Достоевского, несомненно, присутствуют религиозные христианские мифологемы, но и этот метод, понятый как основной структурный принцип – то есть прямое уподобление героев Достоевского евангельским образам, – ведет к сильным искажениям содержания, как это мы наблюдаем у некоторых современных исследователей.

Столь же ничего- и все-объясняющими представляются нам попытки вычленения в произведениях Достоевского античных мифов, которые, с одной стороны, будучи «вечными» сюжетами, всегда и везде находимы, хотя бы в остаточной или трансформированной форме, а с другой стороны – сами по себе ничего не объясняют в произведении, за исключением тех случаев, когда подобный миф сознательно кладется автором в основу сюжета.

Мифологические структуры в литературном произведении – сложное и многоплановое по генезису явление: они, разумеется, могут опираться на древнюю мифологию, но в первую очередь обуславливаются мифологическим мышлением самого писателя. С нашей точки зрения, у Достоевского имеет место специфическое мифологическое мышление и создается структура мифологемы как единицы мифологического сюжета, но без архаичной картины мира (точнее, лишь с отдельными ее элементами). Поэтому задачей нашего исследования ставится не выявление мотивов и структур традиционных (архаических и культурно-литературных) мифов у Достоевского (что уже неоднократно производилось В.И. Ивановым, В.Н. Топоровым, Е.М. Мелетинским и т.д.), но реконструкция *персональных мифов творчества* писателя такими, какие сложились в его романах вне зависимости от их совпадений (разумеется, иногда имеющих место быть) с сюжетами древних мифологий и без прямого отождествления их с последними.

²³³ Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов: изд-во Саратовского университета, 1982. – С. 98-99.

Поэтому мы будем опираться прежде всего на понимание мифа А.Ф. Лосевым, трактующим его не только как категорию архаического или античного мышления, а как универсальный способ осмысления мира, присущий людям в любую эпоху, «логически, то есть прежде всего диалектически, необходимую категорию сознания и бытия вообще»²³⁴. По определению А.Ф. Лосева: «миф есть в словах данная чудесная личностная история»²³⁵, а «абсолютная мифология есть религиозное ведение в чувстве творчески субстанциального символа органической жизни личности, аритмологически-тоталистически и вместе алогически данной в своем абсолютном и вечном лике бесконечного»²³⁶.

Однако мы будем опираться и на других мифологов, развивающих близкие Лосеву положения. Так, хотелось бы воспользоваться развернутым определением мифа, данным С.М. Телегиным: «...под мифом следует понимать не символ, не жанр, не удивительное сказание, а особую форму сознания, которая присуща человечеству в целом и каждому человеку в той или иной степени на любой стадии развития. <...> Миф стремится познать первоначала бытия через определение его первообразов, он представляет бытие онтологически, вообще, как таковое, вне зависимости от его частных проявлений; он представляет также систему всеобщих понятий бытия, постигаемых благодаря логике особого рода – мифологии, и благодаря мифологическому сознанию. Элементы мифологического сознания, подвергаясь деятельности законов мифотворчества, образуют мифологические мотивы, из которых формируется мифологический сюжет»²³⁷.

Попробуем обозначить характерные черты мифа, выделяемые большинством мифологов, идущие еще от архаики, но ставшие универсальными и присущие мифотворчеству до наших дней. Заодно проследим их наличие у Достоевского:

Прежде всего, это **иррациональность, алогичность** мифа, – «отсутствие однозначной причинной обусловленности явлений и неподотчетность этого опыта рефлексивному разуму». Мифологическое мышление «задает рефлексивному разуму уже готовые ценностные конструкты – априори, предлагая их непонятно принять и рационально обосновать как субстанциально присущие этому миру»²³⁸. По мнению К. Леви-Стросса, «миф противоречив по сути своей». «В мифе все может быть;

²³⁴ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М., «Правда», 1990. – С. 397.

²³⁵ Там же. – С. 578.

²³⁶ Там же. – С. 595.

²³⁷ Телегин С.М. Мифологические мотивы в творчестве писателей 1880-х годов XIX века (Ф.М.Достоевский, М.Е.Салтыков-Щедрин, Н.С.Лесков) // Литературные отношения русских писателей XIX-начала XX в. – Москва, 1995. – С. 159-160.

²³⁸ Мишучков А.А. Специфика и функции мифологического сознания [электронный ресурс]. – http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm / Впервые опубликовано в журнале "Кредо" № 24 за 2000 г.

кажется, что последовательность событий в нем не подчиняется правилам логики и нарушает закон причинности. Любой субъект может иметь здесь любой предикат, любые мыслимые связи возможны»²³⁹. Именно подобными рационально немотивированными ценностными конструктами являются все идеи героев «пятикнижия», как например мечта о мировой гармонии (у Мышкина), идея отмены времени (у Кириллова), идея накопить миллион, чтобы тут же отказаться от него (у Подростка) и т.д.

Для мифов типична также **синкретичность** мышления. Мишучков, повторяя идеи Л. Леви-Брюля и Ж. Пиаже, определяет, что «гносеологическим источником мифов будет эмпирическое мышление, опирающееся в превращенной форме на устойчивые нерасчлененные чувственно-рассудочные конструкты воображения (мифологемы)»²⁴⁰. Отсюда вытекает **иконичность (образность)** мифа, невозможность его тезисно-вербальной формулировки. По формулировке В.М. Пивоева, «мифологическое сознание возникает на такой стадии развития человека, когда вербальная речь еще не стала ведущим способом общения <...> Бессознательно переживаемое единство мира было эмоциональной почвой, на которой начался процесс осмысления человеческого мира и опыта эмоционально-практического его освоения»²⁴¹.

Соответственно мифу свойственно **символическое** видение мира. «**Миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ**», – утверждает А.Ф. Лосев²⁴², но при этом он осознается как объективная, непосредственная реальность (вспомним, кстати, про то, как Достоевский настаивал на том, что у него самый настоящий реализм, но «в высшем смысле»). Для Лосева миф – «подлинная необходимость»; «миф есть не что иное, как тот же самый отрешенный от вещей поэтический образ, но вещественно и телесно утвержденный и положенный».

Вспомним, как герои Достоевского никогда не могут передать главное в своей идее словами, мучатся ее невыразимостью (странно косноязычен Кириллов; Мышкин боится «скомпрометировать мысль» из-за отсутствия «жеста» и меры» (8; 458); «глупо и неловко» (10; 198) излагает идею о народе-богоносце Шатов). *У них, как и самого автора, идея всегда воплощается в зримом символическом образе: это может быть земной рай, Наполеон, Ротшильд, Великий инквизитор.*

²³⁹ Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 215.

²⁴⁰ Мишучков А.А. Специфика и функции мифологического сознания [электронный ресурс] http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm

²⁴¹ Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – С. 100.

²⁴² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – С. 430.

Мифологический сюжет строится как **чудесный**²⁴³. Для героев Достоевского осуществление их идеи означает *чудесное* преобразование мира. Вспомним слова Смешного человека: «Пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), - ну, а я все-таки буду проповедовать. А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* - всё бы сразу устроилось!» (25; 119).

Далее, «мифологическое сознание – это способ **аксиологической** интерпретации мира (социально-природной среды), главная задача которой – положительное самоопределение человека»²⁴⁴. Подобно религии, миф объясняет, дает ответ на вопрос о смысле существования его носителей. Именно аксиологически, и никак иначе воспринимаются героями Достоевского их идеи – они призваны ответить на вопрос о смысле их жизни.

Образность и аксиологичность мифа обуславливают его **эстетическое измерение**, что делает его «необходимым условием и первичным материалом для всякого искусства», как это отмечалось еще Шеллингом²⁴⁵. С ним согласны и современные исследователи: «Мифология становится особым способом эстетического отношения к реальности», «дореклексивной эстетизацией природной сути человека»²⁴⁶.

Помимо важности мифа как первоисточка любой литературы, отметим особую идеологическую значимость эстетизма мифа для Достоевского. Все мифологические сюжеты у Достоевского строятся на факте очарованности героев неотразимой красотой; это относится как к красоте идеи (Раскольников больше всего боится, что его идею «некрасивость убьет»), так и к красоте мифологизированного персонажа (Настасьи Филипповны, Ставрогина).

Вслед за К. Леви-Строссом, ведущие ученые-мифологи постулируют, что миф **цикличесен** и потому **вневременен**. некоторые важнейшие события романов изначально предсказаны и/или предопределены, как например покаяние Раскольникова (чтением Евангелия о воскрешении Лазаря), убийство Настасьи Филипповны, убийство Шатова, мытарство и незаслуженное наказание Дмитрия (земным поклоном Зосимы и приведенной им притчей о зерне).

Наконец, все важнейшие философские сцены «пятикнижия» происходят «под знаком вечности», когда два искателя истины «сходятся в беспредельности», вне

²⁴³ Исходя из определения чуда А.Ф. Лосевым: «Чудо – диалектический синтез двух планов личности, когда она целиком и насквозь выполняет на себе лежащее в глубине ее исторического развития задание первообраза». - Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – С. 550.

²⁴⁴ Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – С. 100.

²⁴⁵ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. – С. 105.

²⁴⁶ Мишучков А.А. Специфика и функции мифологического сознания [электронный ресурс] http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm

времени и пространства, а следовательно, и сюжета. Пусть с совсем другой точки зрения, но это тоже подтверждает наличие в романах Достоевского мифологических структур.

Наконец, для мифологического сюжета требуется совершенно особый **тип героя**. Вспомним, что главные герои Достоевского действительно считают себя избранниками, могущими вершить судьбы человечества: Раскольников причисляет себя к «высшему разряду» людей; Кириллов мнит себя спасителем человечества от смерти («– И спасу. Только это одно спасет людей и в следующем же поколении переродит физически» (10; 472)); Мышкин идет к людям с проповедью рая на земле («мысль имеет поучать» (8; 51)); Версиков ощущает себя в Европе «*единственным европейцем*» (13; 376); Иван Карамазов – «одним в целом мире» «человеко-богом», начинающим «геологический переворот» (15; 84). Эту сверхзначимость признают и окружающие героя персонажи: Разумихин оценивает Раскольникова как человека, который «ужасно высоко себя ценит, и кажется, не без некоторого права на то» (6; 165), в то же время как Порфирий призывает его стать «солнцем» для всех; обожествление Ставрогина всеми окружающими не нуждается в комментировании; за красотой Настасьи Филипповны все признают силу, способную «мир перевернуть» (8; 69), – но в большинстве случаев герои только претендуют на подобное величие, мечтают о нем (Аркадий, Ипполит, Верховенский). Во всех данных случаях имеет место мифологизация и/или самомифологизация героя. Схожей «общечеловеческой» значимостью наделяется «культурный герой» в мифах, которому Е.М. Мелетинский уподобляет Раскольникова²⁴⁷.

За каждым из героев-идеологов встает тень их **идеобраза**. Таким образом герои мифологизируются в своем собственном и чужих сознаниях. Идеобраз образуется по принципу мифопорождения, поскольку он 1) персонален – неотделим от личности героя, 2) сюжетен или разворачивается в сюжет. Таким образом, он полностью согласуется с определением мифа А.Ф. Лосевым: «*миф есть в словах данная чудесная личностная история*»²⁴⁸.

По емкому определению А.Ф. Лосева, миф – «*реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений*» как «*нечто высшее и глубокое в иерархийном ряду бытия*»²⁴⁹. «Миф, таким образом, совмещает в себе черты как

²⁴⁷ «Раскольников на каком-то уровне представляется своего рода “культурным героем”, неким Прометеем, похитившим огонь для человечества, претендующим внести космос в хаос, но... опять же посредством хаоса, путем нарушения мирового порядка». – Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С. 92-93.

²⁴⁸ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – С. 578.

²⁴⁹ Там же. – С. 422.

поэтической, так и реально-вещественной действительности. От первой он берет все наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От второй он берет все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, берет всю осуществленность и напряженность бытия, всю стихийную фактичность и телесность, всю его неметафизичность. Фантастика, небывалость и необычайность событий даны здесь как нечто простое, наглядное, непосредственное и даже прямо наивное»²⁵⁰.

Таким образом, миф применительно к романам Достоевского – осуществленный или заданный в потенции символический сюжет, реалистический по внешней форме, но чудесный и иррациональный с точки зрения повседневной логики, экзистенциально осмысляющий жизнь героя с точки зрения ее высшего предназначения. Такой миф либо призван дать его носителю ощущение онтологической сопричастности людям и мирозданию, что крайне важно для оторванного от «живой жизни» подпольного героя, либо достичь могущества над людьми («власти над всем муравейником»), даже ценой уничтожения мира. В обоих случаях интенцией мифологического сюжета является экзистенциальная полнота жизни героя²⁵¹.

Этот сюжет может совершаться помимо воли и разума героя – тогда это авторский миф, или же сочиняться, а затем воплощаться в жизнь осознанно самим героем – на основании его идеи, также имеющей мифологическую природу. Разумеется, идея героя может разделяться автором, и тогда герой усваивает себе авторский мифологический сюжет. Выявлению и точной формулировке мифологических сюжетов способствует их повторяемость в нескольких произведениях Достоевского. Именно данный признак выделял Р. Якобсон, говоря об «индивидуальной литературной мифологии», вычленяемой из ряда произведений писателя при повторении «постоянных символов» – «постоянных, организующих, цементирующих элементов, являющихся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементов, накладывающих на эти произведения печать поэтической личности»²⁵². Обратим внимание, что Якобсон, разбирая скульптурный миф у Пушкина, берет для истолкования загадочный, фантастический сюжет, то есть идентичный выделяемым нами у Достоевского.

²⁵⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – С. 448.

²⁵¹ Необходимо оговориться, что имеется в виду мифологизация, непосредственно доказуемая и выводимая из идейно-сюжетной структуры романа, а не те смыслы, которые можно извлечь при широкой философско-символической интерпретации творчества Достоевского, при которой каждое романное событие и поступок героя можно понять как мифологизированные.

²⁵² Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Р.О. Якобсон. Работы по поэтике. М., Прогресс, 1987. – С. 145.

Похожим подходом руководствуется Андрей Белый, исследуя персональные мифы творчества Гоголя. Так, он прослеживает сквозной символический образ колдуна, мотивы которого повторяются в образе миллионера Костанжогло из 2-го тома «Мертвых душ»²⁵³.

На возможное замечание, что индивидуальные мифы и символы писателя могут быть изначально заимствованы из культурной традиции (тем самым не являясь чисто персональными), Якобсон дает простой ответ: «Можно возразить, что здесь мы имеем дело с не совсем оригинальными темами: “Золотой петушок” — это, по существу, развитие “Легенды об арабском звездочете” Ирвинга; “Каменный гость” является вариантом традиционной легенды <...> и либретто моцартовского “Дон Жуана”. Однако именно сравнение пушкинских произведений с их иностранными образцами очевидным образом демонстрирует безусловную *оригинальность* мифа Пушкина. Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему»²⁵⁴. Точно то же самое мы можем сказать о мифологии Достоевского, где очевидны заимствования из Гоголя (в частности в «Хозяйке» из «Страшной мести»), что было продемонстрировано еще А. Белым²⁵⁵. Однако они глубоко переосмыслены в контексте собственного творчества Достоевского.

Мифологизм у Достоевского не просто имплицитен (в случае, когда основные сюжетные схемы генетически восходят к архаическим мифам и «вечным» литературным типам, подобно большинству сюжетов новой литературы). Ярко выраженный мифологический характер имеют *идеи*, которые рождаются у героев-мечтателей из ряда созерцаний и представляют по своей природе «идею-чувство», идеал красоты. Так или иначе опираясь на традиционные мифологемы (миф о матери-земле, библейские и евангельские сюжеты), герои всегда их стараются переосмыслить, трансформировать или дополнить своим содержанием так, чтобы они приобрели печать их индивидуальности. Им очень важно осознать их своими. Именно этим мифологические структуры Достоевского отличаются от мифа в традиционном понимании, который предполагает конвенциональность, функционирование в социальной общности. Идеи героев Достоевского имеют, наоборот, сугубо персональный характер, то есть сохраняют силу и истинность только для ее творца и носителя, убежденного в том, что он единственный способен на ее реализацию. Такие идеи оказываются, следовательно, *индивидуальным мифом*. Это осознается самими

²⁵³ Белый, Андрей. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. – С. 124-125.

²⁵⁴ Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. – М., Прогресс, 1987. С. – 151.

²⁵⁵ Белый, Андрей. Мастерство Гоголя. – С. 304-309.

героями, сетующими на «выдуманность», условность своих идей, но продолжающими в них верить, поскольку вне мифа их существование теряет смысл.

Именно так характеризует мифологичность Достоевского Р.Г. Назиров: «Прежде всего нужно сказать, что «скрытый миф» романа Достоевского (мифо-идеологический план сюжета) не является *только* модернизацией или актуализацией языческого, ветхозаветного, евангельского мифа, средневековой житийной легенды и т.д.; наоборот, Достоевский сам создает окказиональные мифы для своих романов»²⁵⁶.

Никогда не становясь явно фантастическими, мифологические мотивы питают его романы скрытой энергией сюжетной напряженности и загадочных психологических переживаний, позволяют избежать идеологической схематичности реалистического социально-психологического романа.

Когда романы приобретают мифологическую структуру, образуется мифологический метасюжет. О мифе, а не просто о символе речь идет потому, что герои, воплощая надличностные, духовные сущности и конфликты между ними, не становятся символами этих сущностей (или становятся таковыми лишь во вторую очередь), сохраняя свою психологическую неповторимость. То есть вложенные в них смыслы сохраняют личностный характер и не могут быть трансцендированы (как это делает Вяч. Иванов, понимая, скажем, Хромоножку как воплощение Вечной женственности, вследствие чего сам романский образ оказывался стерт, потерян в своей сложности и выразительности).

Классификацию мифологических романов мы найдем у Джона Уайта и Эрика В. Герда. По мысли Уайта, «во-первых, мифологическая параллель дается как аналогия или антитеза современному миру, в котором происходят основные события романа; во-вторых, эта параллель является развернутой и могла бы быть обозначена как мотив»²⁵⁷. Уайт выделяет следующие типы такого романа: «1) полный пересказ классического мифа»; «2) соотнесение мифологического повествования с повествованием о современном мире»; «3) роман о современном мире, сюжетная схема которого на протяжении всего произведения отсылает нас к мифу»; «4) роман, в котором мифологический мотив становится прообразом части повествования (одно событие, образ или некая группа образов), но при этом не является сквозным»²⁵⁸. Мы видим, что романы Достоевского нельзя отнести ни к одному из данных четырех типов и поэтому нельзя считать собственно мифологическими (если только не

²⁵⁶ Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1982. – С. 97.

²⁵⁷ White John J. *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques* – Princeton University Press, 1971. P. 7.

²⁵⁸ *Ibidem*. P. 52.

рассматривать в качестве мифов евангельские прасюжеты романов. С нашей точки зрения, Новый завет воспринимался Достоевским как истина в последней инстанции и потому иерархически находился гораздо выше персональных мифов его творчества. Другое дело, что при соотнесении евангельского прасюжета с реальным романским сюжетом прасюжет, начинал функционировать как миф, при этом коренным образом переосмысляясь, то есть фактически *порождая самостоятельный* миф. Именно поэтому мы и выделяем два сюжетных уровня: евангельский и мифологический. Таким образом, поэтическая система Достоевского кажется нам гораздо сложнее схем, описанных Уайтом.

Э. Герд дает несколько более пространную классификацию мифологических романов, раскритикованную Уайтом: «1) роман, который уверенно строится на пересказе известного мифа»; «2) роман, в котором автор использует миф в значении литературной аллюзии, рассчитывая привлечь внимание читателя и добавить смысл теме или ситуации в значении иллюстрации или параллели»; «3) сознательное использование мифа как структурного элемента»; «4) мифологическая структура внутри романа без сознательного развития автором»; «5) ситуация автора, который претендует сам, или по утверждению критиков, на создание нового мифа»²⁵⁹. На наш взгляд, только последний тип в классификации Герда применим к Достоевскому.

В романах Достоевского встречается мифологические построения разного плана и типа. Писатель использует миф для сюжетного воплощения как своих идеологических и философских построений, так и собственных душевных коллизий, тем более что идеи и психологические реалии тесно связаны и взаимообуславливают друг друга. Иногда между ними сложно провести четкую границу. Но все-таки попробуем выделить несколько типов мифологических построений.

В первую очередь, это транспонированные на актуальное романное действие евангельские прасюжеты, которые, будучи воспроизведенными в реальной действительности, вступили с нею в противоречие и были соответственным образом переосмыслены. Мы предлагаем назвать их *мифами-контрапунктами* из-за их полемической направленности по отношению к идеям, исповедуемым писателем.

Наконец, существуют сквозные, не поддающейся однозначной интерпретации, мифы и мифологические мотивы, обусловленные скорее всего глубинными творческими интуициями и психологическим опытом писателя. Мы предлагаем назвать их **первичными ауکتориальными мифами**.

²⁵⁹ Herd, Eric W. *Myth and Modern German Literature // Myth and the Modern Imagination*. Ed. Margaret Daziel. Dunedin, 1967, pp. 51-76.

Есть также мифологические построения самих героев («идеи»), далеко не всегда разделяемые автором и далеко не всегда обретающие сюжетную реализацию. Многие из них остаются мечтаниями, как некая свернутая сюжетная пропозиция. В результате каждый герой-идеолог чреват сюжетными возможностями (часто отчетливо намеченными в ПМ), из которых воплощаются лишь некоторые немногие, но даже порожденные в уме героя сюжетные схемы бросают свой отсвет на реально происходящее. (Этот тип рассмотрим при описании специфики и механизма возникновения идеи в 6-й главе).

Рассмотрим теперь каждую из основных разновидностей подробнее.

Миф-контрапункт

Практически все ученые-мифологи согласны в том, что именно из мифов произошли литературные сюжеты (см. К. Леви-Стросс, О. Фрейденберг²⁶⁰). По формулировке М. Ю. Лотмана, первоначально мифологические сюжеты «играли классификационную, стратифицирующую и упорядочивающую роль. Они сводили мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству»²⁶¹. Возникший позднее литературный сюжет, как контрагент к мифу, напротив, осмысляется происходящим во времени дискретным событием, с маркированными началом и концом, и имеет значение частного случая, эксцесса, нарушающего заведенный порядок.

В поэтике Достоевского роль упорядочивающего «закона, имманентно присущего миру», выполняет евангельский прасюжет, (являясь, таким образом, как бы «мифом первого уровня»). Проецируя евангельскую истину на уровень романного сюжета, то есть применяя ее к реальной жизни, Достоевский кладет ее в сюжетную основу нового, персонального мифа, переосмысляя при этом первоначальный евангельский мотив, создавая ему некий контрагумент с позиции нехристианского мышления, когда евангельский сюжет десакрализуется, вступает в противоречие с действительностью. Сюжетная схема такого контрапункта обусловлена **евангельским прасюжетом** и непонятна без него, поэтому в свою очередь мифологизируется (благодаря предопределенности и странной алогичности

²⁶⁰ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1997.

²⁶¹ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин: «Александра» 1992. – С. 225.

отношений), – только становится мифом деструктивным, носящим трагический характер. Здесь уже происходит значительное усложнение схемы, предложенной Лотманом.

Именно через соотнесенность с евангельским сюжетом объясняется для нас загадочная логика построения судеб главных героев: нераскаянность Раскольникова и его болезнь до последней страницы романа – в корреляции с сюжетом о воскрешении Лазаря; трагический конец Мышкина – как сомнение в воскресении Христа, навеянное картиной Ганса Гольбейна; загадка опустошенности и бессилия Ставрогина, а также неизбежность его страшного конца – как неудачная попытка исцеления гадаринского бесноватого; логика поведения Дмитрия Карамазова, безвинно принимающего страдание «за всех» – подобно зерну, умирающему, дабы принести много плода. Все эти сюжетные реалии не поддаются логической и психологической мотивации и понятны только в своей соотнесенности с основным евангельским сюжетом романа, который, воплощаясь и преломляясь в сюжете, начинает функционировать как миф, с его необъяснимостью и фатальной необходимостью.

Контрапунктом к воскрешению Лазаря будет божественное попущение к смерти («Преступление и наказание»), к обетованию всеобщего спасения и райской гармонии на земле – мировая казнь без воскресения и впадение в детство как слабоумие («Идиот»), к исцелению гадаринского бесноватого – гибель бесов одновременно со смертью одержимого ими («Бесы»), к радости о возвращении блудного сына – миф о бегстве и скитаниях блудного отца («Подросток»), к притче о плодоносящем зерне – смерть зерна или злое семя, а также неутешный плач Иова по отнятым детям («Братья Карамазовы»).

Контрапункт не отменяет целостности, завершенности евангельского прасюжета как Божьего покрова над миром и Божией воли, которая обязательно сбудется, но выстраивает свой идеологический сюжет.

В романе «Преступление и наказание» в воскрешении Лазаря акцентируется необходимость для Раскольникова сначала умереть, чтобы потом воскреснуть (иначе, подобно Порфирию, он бы остался человеком «совершенно поконченным»), при этом акцент делается на божественном попущении «к смерти». Судьбу Раскольникова символически отображает евангельский сюжет о воскресении Лазаря. Этим объясняется и метафорическое уподобление его преступления тяжелой болезни, грозившей смертельным исходом, но в конечном счёте послужившей к его духовному возрождению. Истолкование символике мы найдём в Евангелии от Иоанна: «Иисус,

услышав *то* [о болезни Лазаря – А.К.], сказал: **эта болезнь не к смерти, но к славе Божией**, да прославится через неё Сын Божий» (Ин.11: 4).

Далее Евангелие свидетельствует, что Иисус намеренно помедлил два дня, дожидаясь смерти Лазаря, и только тогда пришёл к нему, дабы явить на нём Свою славу: «Иисус же любил Марфу, и сестру ее, и Лазаря. **Когда же услышал, что он болен, то пробыл два дня на том месте, где находился.** После этого сказал ученикам: пойдём опять в Иудею. <...> **Лазарь, друг наш, уснул;** но Я иду разбудить его. Ученики Его сказали: Господи! Если уснул, то выздоровеет. Иисус говорил о смерти его, а они думали, что Он говорит о сне обыкновенном. Тогда Иисус оказал им прямо: Лазарь умер; и радуюсь за вас, что Меня не было там, дабы вы уверовали; но пойдём к нему» (Ин.11; 5-13).

Это божественное попущение приобретало для Достоевского принципиальную важность: по его мысли, как Христос отлучился от Лазаря, попустив его умереть «к славе Божией», так попустил Он и Раскольникову отпасть от Себя, «занемочь», чтобы затем воскресить его для новой жизни. Из данного сюжета можно вывести провокативную мысль об обусловленности воскресения предшествующим падением (не согрешишь – не пострадаешь – не покаешься – не воскреснешь). Идея о необходимости пройти через трагический опыт греха и смерти ради последующего духовного обновления и воскресения с Богом – одна из главных в романе. Соответственно со своей интерпретацией евангельского фрагмента выстраивает Достоевский и сюжет романа – с неизбежностью равно как преступления, следующего за отделением личности от Бога и людей (показано, как Раскольникова «влечет» к убийству, что не снимает с него вины), так и покаяния после «четырёх дней во гробе», которое открывает возможность воскресения – непостижимого и незаслуженного дара человеку свыше. Выделенные нами евангельские стихи (Ин.11: 4) отсутствуют в «Преступлении и наказании», хотя автор явно исходил от полного текста истории и рассчитывал на знание его читателями: слова Христа про «болезнь не к смерти» и факт Его промедления не менее важны для понимания сюжета, чем вошедшее в роман упоминание о четырёх днях, проведенных Лазарем во гробе. Опущение столь значимых стихов затушевывает смысловой сдвиг в восприятии Евангелия героями: прозвучи фрагмент целиком, мысль о божественном попущении падения сказалось бы в романе со всей ясностью. Но в «Преступлении и наказании» Достоевский ещё не намерен расставлять все точки над *i*.

«Идиот» можно считать антитезисом к предыдущему роману²⁶². Основной его проблемой становится сомнение в вере, в справедливости божественного миропорядка, в святости красоты, наконец, в успехе проповеди. По свидетельству Достоевского, в «Идиоте» он задумал изобразить «положительно прекрасного человека», имея в виду при этом, что «на свете есть только одно положительное лицо – Христос». «Князем Христом» несколько раз именуется в черновиках Мышкин (9; 246, 253, 270). Ориентируясь одновременно на образ Дон-Кихота, который «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон»²⁶³, писатель придает Князю «другую симпатичную черту: он невинен». Однако в романе эта черта оборачивается наивностью, беззащитностью, а затем и *бессилием* (вследствие чего сама его «положительная красота» становится двусмысленной, вопреки первоначальному авторскому замыслу). Мышкин «приходит к людям» (8; 64), «“полон чистою любовью”, “верен сладостной мечте” – *восстановить и воскресить человека*»²⁶⁴, но не имея на это сил. Влиять хоть как-то на события князь может лишь присутствуя при них лично, а на конкретного человека – лишь находясь с ним наедине. В кульминационные же моменты романа он совершенно не способен предотвратить трагическую развязку и прекратить вражду дорогих ему людей. В результате Мышкин гибнет, не вынеся тяжести «греха мира» и обезумев при виде обступившего его зла.

Обратной аналогией «христоподобию» Мышкина оказывается картина Ганса Гольбейна «Христос в гробу». Христос изображен на ней настолько обезображенным мучениями и смертью, что у зрителей неизбежно должна возникнуть мысль о невозможности Его воскресения. Одинаково мрачные мысли рождаются при виде этого полотна у всех созерцавших ее героев (Рогожина, Мышкина, Ипполита, Настасьи Филипповны): «Да от этой картины у иного ещё вера может пропасть! – Пропадёт и то» (8; 182). То есть картина воспринимается ими как интерпретация евангельского сюжета о муках и казни Христа. Вывод неутешителен: «Невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны её законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда их не победил теперь даже Тот, Который побеждал и природу при жизни своей, Которому она подчинялась, Который воскликнул: “Талифа куми”, – и девица встала, “**Лазарь, гряди вон**”, – и вышел

²⁶² Заметим в этой связи, что Ганя в первой части «Идиота» представлен сниженной аналогией Раскольникова, с его идеей получить «сразу весь капитал» (75 тысяч через бесчестье) и в аналогичном окружении любящей матери и гордой сестры (Вари) и её богатого жениха (Птицына). Но это Раскольников, которому никогда не суждено возродиться, ибо он действительно посредственность, несмотря на все свои наполеоновские амбиции.

²⁶³ Из письма к С.А.Ивановой от 1(13) января 1868г. (28 II; 251).

²⁶⁴ Из подгот. материалов к «Идиоту» - 9; 264.

умерший?» (8; 339). Пессимистическое, в духе Ренана, истолкование евангельских событий утверждается и всем романом, оставляющим, впрочем, также «громадную мысль» – «великую идею доброго, честного, сгоревшего в идеале» (9; 264). Факт смерти Христа делает невозможным для героев «Идиота» и чудо воскрешения Лазаря, бывшее смысловым и сюжетообразующим ядром «Преступления и наказания».

Через весь роман проходят, всячески варьируясь, мотивы казни. Уже в первой части следуют один за другим три рассказа князя о приговоренных к смерти, один из которых явно ориентирован на «Казнь Тропмана» Тургенева²⁶⁵, другой – на «Последний день приговоренного» Гюго, а третий навеян личными воспоминаниями писателя о минутах, пережитых им на Семеновском плацу. По просьбе художницы Аделаиды князь представляет этот миг в виде картины, потрясающей психологическими подробностями и подготавливающей леденящий ужас полотна Гольбейна, где будут запечатлены уже последствия сей ужаснейшей минуты мира. Во второй части помещается также пронзительный рассказ Лебедева о казни графини Дюбарри. Так мифологический сюжет приобретает завершенность: ситуация казни, символически восходящая к евангельскому распятию, проецируется на трагический конец Мышкина – «князя Христа» – а затем обобщается, захватывая судьбы прочих героев. Безвинно осужденным на смерть ощущает себя чахоточный Ипполит (ночные кошмары полностью сближают его с «приговоренным» из романа Гюго) и потому восстаёт в отчаянии против божественного миропорядка. Как на заклятие идёт под нож Настасья Филипповна, сама выбирая подобную смерть, ибо «всё равно погибать-то» (8; 177). О том же свидетельствует и признание Рогожина: «Да потому-то и идёт за меня, что наверно за мной нож ожидает!» (8; 179). Сюжет романа подтверждает пессимистический вывод, делаемый Достоевским на основании истолкования картины Ганса Гольбейна, которое представляет собой авторскую интерпретацию евангельского текста.

Таким образом, евангельский прасюжет о пришествии в мир «князя Христа» в «Идиоте» конфликтно сталкивается с двумя мифологическими сюжетами – о «рыцаре бедном» и о «Христе в гробу». При их наложении на образ Мышкина цепь ассоциаций приводит нас к обезумевшему «Христу», несчастному визионеру, или «Христу», умершему без воскресения, «Христу», погубившему грешницу.

Структурной моделью для сюжета «Бесов» послужило исцеление гадаринского бесноватого (Лк.8; 32-36). Однако «Бесам» предпослан и эпитафия из одноименного

²⁶⁵ Там же приводится сравнение мук казненного с муками Христа в Гефсиманском саду (5; 21).

стихотворения Пушкина, мотивирующий заглавие романа²⁶⁶. Два эпиграфа опять-таки оказываются контрастны по настроению и представляют две разные точки зрения на события романа. Пушкинские строки безрадостны: путник остаётся во власти «бесконечных и безобразных» духов, надрывающих ему сердце «визгом жалобным и воем». В Евангелии же наоборот, бесы мгновенно побеждаются и просят о пощаде, и вот уже бесноватый «сидит у ног Иисусовых, одет и в здравом уме». Но нам опять, как и при разборе «Преступления и наказания», необходимо учесть, что Достоевский приводит евангельский текст выборочно, опуская начало и конец истории, в то время как в Писании чудо исцеления предваряется весьма зловещим изображением бесноватого, «и в одежду не одевавшегося, и жившего не в доме, а в гробах, <...> так что его связывали цепями и узами, оберегая его, но он разрывал узы и был гоним бесом в пустыни», где «кричал он и бился о камни» (Лк. 8: 27-29, Мк. 5: 5). Когда же произошло изгнание бесов и гибель свиного стада, просил Христа «весь народ страны Гадаринской удалиться от них, потому что они объята были великим страхом». Только «человек, из которого вышли бесы, просил Его, чтобы быть с Ним», но Иисус не позволил ему, повелев идти домой и проповедовать всем, «что сотворил ему Бог» (Лк.8; 38-39).

Как мы видим, в целом евангельская история вряд ли может служить аллегорией восстановления России и воссоединения её со Христом. К тому же выводу приводит нас и романский сюжет, возникший на её основе. Человеком, из которого вышел легион бесов, оказывается Николай Ставрогин. В начале романа он наделяется чертами бесноватого из традиционной житийной литературы и совершает самые дикие и невозможные поступки: «проводит за нос» Гаганова, на глазах у мужа целует Липутину, кусает за ухо губернатора, а будучи за то отведен на гауптвахту, «...зашумел, и стал неистово бить кулаками в дверь, с неестественной силой оторвал от оконца в дверях железную решетку, разбил стекло и изрезал себе руки» (10; 43). При явной параллели с евангельским изображением бесноватого, внешне все мотивируется белой горячкой, описанной однако не просто как сумасшествие, а именно как одержимость: «Все три наших доктора дали мнение, что и за три дня перед сим больной мог быть уже как в бреду и хотя и владел, по-видимому, сознанием и хитростью, но уже не здравым рассудком и волей», большинство же считало Ставрогина вообще «способным на всякий сумасшедший поступок в полном рассудке» (10; 43).

²⁶⁶ В эпиграф вошло: «Хоть убей, следа не видно, /Сбились мы, что делать нам? /В поле бес нас водит, видно, /Да кружит по сторонам. // Сколько их, куда, их гонят, /Что так жалобно поют? /Домового ли хоронят, /Ведьму ль замуж выдают?» (10; 5. –А. С. Пушкин: «Бесы»).

Но в следующий приезд Ставрогина ни о каких буйствах уже нет и речи, былая агрессивность сменяется полной пассивностью, так что герой даже не отвечает на пощёчину Шатова, пренебрегает дуэлью с Гагановым, и вообще оказывается неспособным на какой-либо волевой поступок. Бердяев, а вслед за ним и Мочульский истолковывают это тем, что все «бесы» вышли из него и вселилось в его окружение – Кириллова, Петра Верховенского, Шатова²⁶⁷, сделавшихся одержимыми, «придавленными» некоей надличностной идеей, которой их «увлек» именно Ставрогин, так что теперь они лишены свободной воли и обратились в «полупомешанных», бесноватых (так опять главная сюжетная ситуация романа дублируется в побочных). «В этом вся суть “Бесов”»: Ставрогин породил этот бушующий хаос, из себя выпустил всех бесов и в беснование вокруг себя перелил свою внутреннюю жизнь, сам же замер, потух»²⁶⁸.

Такое сюжетно-смысловое построение можно понять только как мифологическое, иначе оно выглядит произвольным и условно-надуманным. Обращает на себя внимание, что в отличие от Степана Трофимовича, Петра Верховенского, Кириллова, Шатова, Кармазинова, олицетворяющих известные фигуры и силы в российской общественной жизни того времени, фигура Ставрогина, к которой стянуты все сюжетные узлы и от которой, как кажется, зависят все действия и устремления остальных героев, – эта фигура совершенно фантастическая, произвольная, даже мистическая по своей ничем не объяснимой духовной силе.

Но вот изошёл из него «легион бесов», и поднялось безумное беснование, которое сам Ставрогин уже не в силах остановить: с его попущения гибнут и Шатов, и Лебядкина, и Лиза. Вообще, глядя на смуту, потрясшую губернский город, можно понять ужас жителей страны Гадаринской. Однако жертвами бесов пали не свиньи, а люди, причём зачастую привлекательные и душевно чистые (как Шатов, Кириллов, Виргинский, Эркель). Нет у Достоевского другого романа, где бы в финале уходили из жизни почти все герои (некоторые – сразу после запоздалого духовного просветления, как Федька, Мария Шатова и Степан Трофимович). В живых остаётся лишь «дьявол во плоти» – Петр Верховенский.

Из самого же «великого больного» вместе с «бесами» выходит и жизнь, все его безмерные силы истощаются, крайности уничтожают одна другую, и вряд ли этот

²⁶⁷ «Великие идеи вышли из него, породили других людей, в других людей перешли. Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица «Бесов». В духе Ставрогина зародились и из него эманировали не только носители идей, но и все эти Лебядкины, Липутины, все низшие иерархии «Бесов», элементарные духи. Из эротизма ставрогинского духа родились и все женщины «Бесов». От него идут все линии.» (Бердяев Н.А. Ставрогин. // Н.А. Бердяев. О русских классиках. – М.: «Высшая школа», 1993. – С. 48).

²⁶⁸ Бердяев Н.А. Ставрогин. – С. 50.

исход похож на «исцеление», произошедшее от Христа. В итоге «бесноватый» вовсе не садится «у ног Иисусовых», а вешается, словно Иуда, ибо он «Бога убил», надругавшись над невинным ребёнком.

Итак, если по истолкованию Степана Трофимовича гадаринским бесноватым оказывается Россия, то при мифологическом истолковании сюжета в его роли явственно оказывается Ставрогин, и в этом мифологическом построении, замышлявшемся в рамках иного романа – «Жития великого грешника» – опять неразрывно сплетаются евангельский и аллегорико-идеологический смыслы. При наличии у героя типично «русского» склада натуры (безграничность в добре и во зле, способность на высокий подвиг и мерзейшее преступление) в мировоззрении его «русскости» (привязанности к родной «почве», детскости, потребности веры) почти нет. Посему символическое отождествление его с Россией невозможно, хотя в романе ясно дается понять, что от него таинственным образом зависят ее судьбы.

В целом роман пророчит России совсем иную судьбу, нежели та, что видится идеалисту Степану Трофимовичу, вдохновенно толкующему евангельские строки, взятые в эпитафию. Многие настораживает нас в этом толковании: например, что Верховенский уподобляет в нём себя первого «беснующейся свинье» и обрекает на гибель, приговаривая даже: «и туда нам и дорога, потому что нас только на это ведь и хватит»²⁶⁹. Такие признания в устах умирающего героя объяснимы лишь тем, что ему «пришлось» провозглашать убеждения самого Достоевского. В результате финал «Бесов» как нельзя более наглядно выявляет разницу между Достоевским-художником и публицистом. По своей мрачности роман далеко превзошёл даже предпосланные ему пушкинские строки. Евангельские же вообще кажутся утопической мечтой при сравнении со своим сюжетным воплощением, где обнаружили себя именно мучительные сомнения автора по поводу опущенных им начала и конца фрагмента. В ужасе беснования и смертей исчезает чудо исцеления. С божественного могущества акцент перенесён на бессилие и слепоту людей страны Гадаринской, которые от страха перед чудом отвергли пришедшего к ним Христа. Гибель почти всех персонажей романа предрешена безумием одержимых бесами.

В «**Подростке**», как уже было сказано, евангельским прасюжетом является возвращение блудного сына, в контексте этого сюжета осмысливается судьба обоих главных героев – Аркадия и Версилова. Аркадий возвращается к своему родному отцу, отказываясь от обиды за свою незаконнорожденность, причинявшую ему так

²⁶⁹ Действительно, по логике сюжета от безобидного Степана Трофимовича проистекает всё зло в романе: он довёл до каторги своего крепостного Федьку, он попустил, чтобы сын его Петруша, выросши без отца и родины, сделался нигилистом. Будучи же воспитателем Николая Ставрогина, Верховенский заронил в его душу первые семена неверия.

много страданий и вдохновлявшую на планы мести. С другой стороны, он возвращается и к своему «отцу по духу» – страннику Макару Долгорукому – и всей душой принимает светлый идеал благообразия. Не менее важной сюжетной линией является возвращение Версилова на народную почву, в свою собственную семью.

Контрсюжет романа состоит в том, что Версиров в очередной раз, как это уже было в предыстории, убегает из своей, казалось бы, только что вновь обретенной семьи, становясь своеобразным «блудным отцом», и перед побегом разбивает заветную венчальную икону Макара Ивановича. Эта катастрофа так и не получает окончательного разрешения, поскольку Версиров в эпилоге возвращается к Софье, но лишь поневоле, при крушении всех его надежд на любовь Ахмаковой.

В «**Братьях Карамазовых**», с одной стороны, выстраивается цепь героев, идущих спасительным «путем зерна» и протягивающих друг другу «луковки». Однако и здесь сюжет романа полемически интерпретирует евангельский текст: не только *отец* Зосима умирает, уготовав своей смертью спасение духовным чадам, но гибнет и другой *отец* – Федор Павлович, убитый своими сыновьями. Потрясенный его смертью (и своей косвенной виной в ней) Митя проникается высшей идеей «за всех пойти» пострадать (вехой на пути принятия решения был сон о «дите», по отношению к которому сам Митя символически выступает в роли отца). Таким образом, Федор Павлович тоже умирает как зерно, «принося много плода». Отсюда вытекает суждение о высшем Промысле, который даже зло претворяет в добро и само преступление обращает во спасение. Нельзя сказать, что подобный тезис опровергает евангельский эпиграф, но он придает ему дополнительный, расширяющий смысл, который отсутствовал в священном тексте.

Вводится в роман и снижающее неприятие евангельских строк. Михаил, «таинственный гость» Зосимы, прочтя строки об умирающем и плодоносящем зерне»²⁷⁰, неожиданно говорит: «Правда, – но усмехнулся горько. – Да, в этих книгах <...> ужас что такое встретишь. Под нос-то их легко совать. И кто это их писал, неужели люди? – Дух Святой писал, – говорю. – Болтать-то вам легко, – усмехнулся он ещё, но уже почти ненавистно» (14; 281).

Сделав публичное покаяние в убийстве четырнадцатилетней давности, Михаил тяжело заболевает от потрясения и вскоре умирает в горячке. Тут встает один принципиальный вопрос: почему герой непременно должен был умереть: ради буквального сюжетного воспроизведения евангельской притчи, либо из-за того, что

²⁷⁰ Как и в «Бесах», в «Братьях Карамазовых» эпиграф фигурирует в самом тексте романа, и даже два раза: применительно к судьбам «таинственного гостя» (14; 281) и Дмитрия Карамазова (14; 259), два раза будучи приведен старцем Зосимой.

Достоевский продолжает всячески избегать изображения жизни героев *после* их воскресения?

Во всяком случае, впервые герой прямо и сознательно подчиняет свою судьбу истине евангельских слов, взятых в эпиграф к роману, и вместе с тем эти строки сохраняют свой спасительный, вероутверждающий пафос, то есть сюжетный миф не противоречит смыслу евангельского прасюжета, хотя и предельно заостряет его. Пафос истории заключен не в смертных муках, но в их оправдании, утверждается вера в справедливость Божьих путей и чудо воскресения. Сюжет о таинственном госте обозначает переломный момент как в романе, так и во всём творчестве Достоевского. Михаил был последним из «раздвоенных» героев, пришедших к истине через падение и преступление. Иван и Дмитрий несут наказание уже за одни помыслы, допущение зла в уме. Совершает убийство лишь подчеркнуто отрицательный персонаж – Смердяков. Дьявольское и божеское четко разграничиваются Достоевским в «Братьях Карамазовых» и не выступают более в пугающем или соблазнительном переплетении, ведущем к гибели героев в предыдущих романах. Так, от Ивана Карамазова отделяется чёрт – воплощение «только одной стороны «его личности, его «самых гадких и глупых мыслей и чувств», тогда как ранее Иван представлял себя Алеше в виде Великого инквизитора, демонизм которого романтически превознесен и который спорит со Христом от лица всего человечества. Вообще, во второй половине романе, начиная с третьей части, все образы героев теряют намечавшуюся было противоречивость и становятся однозначными. Явную метаморфозу в положительную сторону претерпевают образы Мити, которому принадлежат теперь все симпатии автора, и Грушеньки, внезапно утрачивающей свою inferнальность. Исчезает злобный надрыв у Илюшечки и капитана Снегирева. И напротив, безусловно отрицательными становятся образы Лизы Хохлаковой и Катерины Ивановны.

Исходит отрицание эпиграфа не только от Михаила, но и от Ивана. Устами его двойника – чёрта – высказывается сомнение в истинности крестного пути, равно как и в добровольности его приятя. В самом деле, ведь в случае Маркела и Дмитрия решимость на подвиг – вынужденная: первый обратился к Богу только когда узнал о неизбежной смерти, а второй – в любом случае «двадцать лет рудничков понюхает», независимо от того, «воспоет он гимн» при этом или нет. И вот чёрт рассказывает анекдот об атеисте, осуждённом на том свете за неверие «пройти во мраке квадриллион километров, <...> и когда кончит этот квадриллион, то тогда ему отворят райские двери и все простят» (15; 78). Очевидно, при таком приговоре искупать свою вину «приятием страдания» или же «бунтовать» кажется одинаково бессмысленно:

«не всё ли равно, лежать ли вечно или идти квадриллион вёрст? Ведь это миллиард лет ходу?» (15; 79). Далее по анекдоту выходит, что даже если бы грешник, пройдя такой «путь», попал в рай и «воскрес» для новой жизни, то фальшиво бы прозвучала его «осанна»... Да и возможна ли вообще будет она, что останется от неё в груди несчастного, коли даже часы «давно должны были бы разложиться на составные элементы у него в кармане дорогой?» А что останется от Митино «гимна» после 20 лет каторги? Точно ли принесёт умершее зерно «много плода»? На суде Иван прямо соотносит «анекдот» с судьбой Мити: «он гимн запел, это потому, что ему легко! Всё равно что пьяная каналья загорланит, как “поехал Ванька в Питер”, а я за две секунды радости отдал бы квадриллион квадриллионов. <...> О, как это всё у вас глупо!» (15; 117-118). Так Достоевский с поразительным бесстрашием снижает и ставит под сомнение главную идею своего романа, творчества и даже жизни, ибо здесь насмешка не только над участью Дмитрия или Раскольникова, но, в конечном счёте, и самого писателя («Словом, пропел «осанну», да и пересолил, так что иные там, с образом мысли поблагороднее, даже руки не хотели ему подать на первых порах: слишком-де уж стремительно в консерваторы перескочил. Русская натура» (15, 79)). Непосредственно после «легенды» об атеисте чёрт пускается иронизировать и над символикой эпитафии: «Я в тебя только крохотное семечко веры брошу, а из него вырастет дуб – да еще такой дуб, что ты, сидя на дубе-то, в “отцы пустынники и в жены непорочны” пожелаешь вступить: ибо тебе очень, очень того втайне хочется» (15; 80). Иронический тон шуток, через образную аналогию с «путём зерна», распространяется и на евангельский эпитаф.

В то же время первый шаг к будущему возрождению Ивана уже сделан – он совершает покаяние на суде и благодаря тому избегает конца Свидригайлова и Ставрогина. Из уготованного им ада душа Ивана подымается до «чистилищных» мытарств Раскольникова - низшей ступени для душ, коим суждена будет благая участь. Так же, как Раскольников, Иван не верит в спасительность покаяния и исходит оттого бессильной злобой. Кризис мировоззрения оборачивается для него тяжёлой душевной болезнью, но проницательный читатель, помнящий «Преступление и наказание», легко может догадаться, что «это болезнь не к смерти, но к славе Божией».

Итак, мы увидели, насколько причудливо и неоднозначно порой коррелирует романский текст со своим исходным евангельским фрагментом, в результате чего эпитафия и текст взаимно объясняют и истолковывают друг друга. И только при подробном анализе данных корреляций можно уловить все смысловые оценки важнейших, сокровенных идей Достоевского, выявить их скрытые тенденции и

боковые ходы, порой уводящие в тупики или к краю бездны. И в противостоянии, противосложении романного сюжета с его евангельским прообразом состоит вся проблематика романа. Однако в конце мучительный диссонанс все равно преодолевается, и заново утверждается евангельская идея – в ее высочайшей правде и осознанной, закаленной в «горниле сомнений» необходимости воплощения.

Первичные аукториальные мифы

Настало время разобрать самые загадочные мифы Достоевского, переходящие из романа в роман и, соответственно, исходящие из его личностной творческой интуиции. По тому, как писатель возвращается к ним вновь и вновь, очевидно, что они несли в себе для него некое откровение. Относительно них уже невозможно утверждать, следуют ли они идеологическим построениям писателя, или же сами обуславливают последние. Сквозной характер и в то же время вариативность подчеркивают их мифологическую природу. (Сошлемся на свидетельство Леви-Стросса о вариативном характере мифов: «Наш метод избавляет нас от поисков первоначального или подлинного варианта, что служило до сих пор одной из основных трудностей при изучении мифологии. Мы, напротив, предлагаем определять миф как совокупность всех его вариантов. Говоря иначе, миф остается мифом, пока он воспринимается как миф»²⁷¹).

Миф о спасительной жертве и ритуальное убийство

*«Умрешь недаром: дело прочно, когда под ним струится кровь»
(Н.А. Некрасов)*

Прежде всего, мифологическими коннотациями наделяются убийства и самоубийства героев. Мы можем сформулировать данный миф следующим образом: для спасения человека или человечества, для утверждения великой идеи («чтобы не умирала великая мысль») необходима чья-то жертвенная смерть. Жертва может быть и невольной (как со стороны приносящего ее, то есть убийцы, так и со стороны убиваемого), и сознательной, когда жертва добровольно, во имя некоей священной цели идет на заклание, или же когда убийца приносит жертву во имя своей идеи, ради

²⁷¹ Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 226-227.

ее инкарнации, утверждения ее как новой веры. О мифологизации убийства самим автором можно говорить в следующих случаях: 1) когда убийству придается некий философско-религиозный смысл самими героями; 2) когда оно совершается при необъяснимых обстоятельствах или при необъяснимом поведении персонажей (так проявляется иноприродность мифа повседневной реальности и его чудесность); 3) когда оно предваряется некими знаменами или предсказаниями (ибо миф не случаен, неотменяем и необратим по своей природе).

В первом же романе «пятикнижия» «Преступление и наказание» у двух убийств, совершенных главным героем, прослеживается мифологическое истолкование. В основе теории Раскольникова лежит идея человекобожества, выговоренная им самим лишь отчасти, но впоследствии развитая Кирилловым в «Бесах» и Иваном в «Братьях Карамазовых». Родион сознательно идет на убийство «для себя», истинный сакральный смысл которого в том, что он приносит жертву себе самому как *человекобогу*, для того чтобы подтвердить или обосновать свою божественность (отсюда сравнение себя с Магометом и утверждение, что «в нем в одном и заключается истина» (6; 420). Путем жертвоприношения «себе как богу» 1) уничтожается главный закон «прежнего» Бога; 2) обосновывается собственная «внеположность» всем остальным людям; 3) при очевидной недоступности божественного атрибута «жизнодавца», герой присваивает себе функцию «наказующего смертью» (отсюда вытекает вопрос Соне: «Лужину ли жить и делать мерзости или помирать Катерине Ивановне?» (6; 313)). Раскольников считает, что после убийства он должен приобрести духовное всемогущество и даже не интересуется взятыми при ограблении деньгами.

Отметим, что как раз подобием земного демонического всеисилия наделяется Свидригайлов, который, благодаря убийству жены, завладевает огромным капиталом. Он с легкостью получает власть над людьми: так, он заманивает в ловушку Дуню и сближается с ее братом. Он наделен неуязвимостью (после убийства жены полиция не находит никаких улик, а из долговой тюрьмы он выходит, чтобы снова стать богачом) и даже секретом молодости (несмотря на пожилой возраст, он выглядит «здоровее впятеро» Раскольникова), что отсылает нас к неподвластности времени героев, заключивших союз с дьяволом – Мельмота и Фауста. Как гротескная пародия на Фауста, Свидригайлов в скуке желает испытать все в мире за пределами земной обыденности (отсюда желание уехать в Америку и полететь на воздушном шаре).

Но в таком случае земное всевластие Свидригайлова имеет свой предел, указанный в договоре. Свидригайлов уже тяготится своей неуязвимостью, подобно Мельмоту и Печорину, и потому бесстрашно стоит под дулом пистолета Дуни.

Наконец он склоняется к самоубийству. «Вековечная брюзгливая скорбь» (6; 394) на лице еврея-свидетеля вводит мифологическую аллюзию вечного жида, также тяготившегося своим бессмертием. Последнее мгновение Свидригайлова становится злой пародией на смерть Фауста в его «высший миг». Впоследствии эту же пародию на «высшее мгновенье» самоубийства повторит Кириллов.

Однако договор с дьяволом не имеет ничего общего с бессмертием, взыскуемым Раскольниковым. Убийство приводит его лишь к опустошению и пленению души демоническими силами, как это явствует из его кошмарного сна, отсылающего к «Пиковой даме» Пушкина.

Мы вполне солидарны с Г. Мейером, описывающим эту аллюзию следующим образом: «Старая графиня <...> явилась потом Герману ночью, не то во сне, после того как ему, спящему, померещилось, что он проснулся, не то прямо наяву с того света. Старая ведьма в «Пиковой Даме» отомстила своему убийце и полностью над ним восторжествовала. Но в «Преступлении и наказании» дело отмщения для старой ведьмы чрезвычайно осложнилось вмешательством Божественной воли и ангельских сил, и пришлось преисподней вплотную вести яркую борьбу с Небом за обладание преступником, понесшим в себе озимое неземное зерно, Богом заброшенное в него при посредстве убитой кротчайшей Лизаветы. Эта нездешняя озимь грозила чёрту пустить, на глазах у него, в душе убийцы чудодейственный росток покаяния. От этого замысел «Пиковой Дамы», целиком воспринятый Достоевским, растет, расширяется и безмерно усложняется в «Преступлении и наказании»²⁷².

Таким образом, второй «нечаянно» убитый Раскольниковым человек, старухина сестра Лизавета – смиренная, верующая, бессловесная страдальца – оказывается искупительной жертвой ради его спасения (от Лизаветы далее тянется спасительная для Раскольникова нить к Соне Мармеладовой, чей крест был на невинно убитой; именно по Евангелию Лизаветы будет читать Соня Раскольникову о воскрешении Лазаря). «Душа смиренной Лизаветы, узревшая Бога, посылала на встречу убийце — ему во спасение — свою крестовую сестру, свое инобытие в земном облике Сони Мармеладовой, и свое Евангелие, как бы случайно увиденное Раскольниковым в Сониной комнате на комод»²⁷³.

²⁷² Мейер Г.А. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. – С. 75. См. также Тамарченко Н.Д. «Пиковая дама» А.С. Пушкина и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского (о преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Л., 1972. – 22 с.

²⁷³ Мейер Г.А. Свет в ночи. – С. 70.

Итак, на примере «Преступления и наказания» мы видим, что жертвоприношение как насилие (убийство) для того, кто его совершал, оказывается губительным шагом, служащим лишь торжеству демонических сил, в то время как добровольное самозаклание служит светлой и спасительной идее любви и оказывается неизменно действенным. Однако следующие романы «пятикнижия» показывают, насколько зыбким и амбивалентным может быть смысл этого мифа и какие тонкие духовные подмены возможны в его пределах.

В романе «Идиот» убийство Настасьи Филипповны очевидно мифологизируется, ибо, с одной стороны, окружено множеством пророчеств и предчувствий, с другой – оно символизирует убийство Красоты. Настасья Филипповна, осознавая свою обреченность (внутреннюю духовную запрограммированность на смерть), решает погнубить, принеся себя в жертву ради счастья князя и соединив его с Аглаей, представляющейся ей «совершенством» и «ангелом». Она ставит Рогожину условие, что их свадьба произойдет не иначе как в один день со свадьбой князя и Аглаи (и даже сам Рогожин понимает: «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» (8; 179)). Ускоряя задуманное, она пишет Аглае проникновенные, «фантастические» письма, странность и пронзительная сила которых заключаются в том, что от них веет предчувствием смерти и решимостью на нее, что фактически прямо проговаривается в конце последнего письма («Я скоро умру. <...> я уже почти не существую и знаю это; Бог знает, что вместо меня живет во мне. Я читаю это каждый день в двух ужасных глазах, которые постоянно на меня смотрят, даже и тогда, когда их нет предо мной. Эти глаза теперь *молчат* (они всё молчат), но я знаю их тайну. <...> Ваша свадьба и моя свадьба – вместе: так мы с ним назначили. У меня тайн от него нет, Я бы его убила со страху... Но он меня убьет прежде... он засмеялся сейчас и говорит, что я брежу; он знает, что я к вам пишу» (8; 380). Жертвенная роль Настасьи Филипповны подчеркивается и семантикой ее фамилии – «Барашкова», по ассоциации с жертвенным агнцем. Показательно, что Настасья Филипповна наделяет Аглаю теми же мифологизирующими атрибутами, какими князь ранее наделял ее саму (Мышкин о *Настасье Филипповне*: «что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное» (8; 68); «В вас все совершенство» (8; 118). Ср. Настасья Филипповна об *Аглае*: «Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше» (8; 380). Настасья Филипповна «уверовала», что Аглая, в отличие от нее самой, – та красота, которая «добра» и «невинна» и потому обладает спасительной силой («Для меня вы то же, что и для него: светлый дух; ангел не может ненавидеть, не может и не любить» (8; 379). Соединяя Аглаю с князем, Настасья Филипповна мыслит о мистическом браке,

которым «все было бы спасено», – о небесном обручении, соединении божеского и человеческого, Христа и ребенка, как на выдуманной ею картине. Ради этого она готова погибнуть, как красота падшая, развращенная.

Однако гордая и ревнивая Аглая не принимает подобную жертву, дезавуируя созданный Настасьей Филипповной миф о себе. Вследствие этого идея жертвы и райских отношений оказывается разрушена, чудесная «подмена» не удаётся, и после попытки «невозможной» свадьбы с князем (воспринимаемой Настасьей Филипповной как кощунство) смерть Настасьи Филипповны низводится просто до жестокой казни. Вяч. Иванов раскрывает символизм финальной сцены следующим образом: «Жертвенный нож того, чья любовь не есть сострадание, милосердно освобождает Настасью Филипповну; и в роковую ночь, когда все уже свершилось, он отдает ее, уже больше земле не принадлежащую, своему другому, лучшему я, своему духовному брату. На девственном брачном ложе, ничего не зная о свершившемся, князь ложится, по указу убийцы, рядом с убитой невестой, спрятанной портьерой, а Парфен ложится рядом с ним с другой стороны»²⁷⁴. С нашей же точки зрения, после развенчания «светлости» Аглаи и «загадочности» ее красоты («думала, что вы и умнее, да и получше даже собой, ей-богу!» (8; 474) можно говорить лишь об *отмененной* жертвенности, ибо уничтожен обосновывавший ее миф.

В «Бесах» Петр Верховенский придает мифологический смысл замышленному им убийству Шатова, рассматривая последнего как «строительную жертву», которая сплотит собираемую им «разбойную» силу (т.е. революционную организацию), а в конечном итоге – ляжет в основание нового мирового порядка. Собственно, убийство оказывается главной целью, которую Верховенский с дьявольским упорством преследует на протяжении всего романного сюжета и по достижению которой он немедленно вновь скрывается из России за границу. «Пятерка», которую он хотел скрепить кровью, после совершенного преступления, наоборот, распадается, но означает ли это, что содеянное им пропало втуне, что силы, вызванные к жизни темной жертвой, не посеют великой «смуты»? Роман не дает прямого ответа на этот вопрос, но его мрачный финал скорее свидетельствует об обратном.

Кириллов следует тем же путем мифотворчества (поэтому они с Верховенским, при взаимной ненависти, так хорошо понимают друг друга), только доказательством своего человекобожества он полагает не просто человеческую жертву, по примеру Раскольникова (это был бы «низший пункт его своеволия»), но приносит в жертву самого себя, уподобляясь Христу. Он совершает самоубийство не только ради себя, но и ради всего человечества – чтобы «попрать смертью смерть» («Я ужасно

²⁷⁴ Иванов В.И. Достоевский: трагедия — миф — мистика. – С. 418.

несчастен, ибо **ужасно боюсь**. <...> **Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу.** Только это одно **спасет всех людей** и в следующем же поколении переродит физически; ибо в теперешнем физическом виде, сколько я думал, нельзя быть человеку без прежнего Бога никак» (10; 472)). Таким образом, в акте Кириллова причудливо смешиваются жертвенное самозаклание, как у Настасьи Филипповны и Дмитрия Карамазова, с насилием и отрицанием христианского миропорядка, как у Раскольникова и Верховенского.

Лиза Тушина, узнав об убийстве Хромоножки и догадавшись, что это было сделано из-за нее, отправляется к дому погибшей, с осознанной решимостью на самозаклание, как это явствует из ее слов Маврикию Николаевичу: «... я там все храбрилась, а здесь смерти боюсь. **Я умру, очень скоро умру, но я боюсь, боюсь умирать** <...> Куда мы теперь, домой? Нет, я хочу сначала видеть убитых. Они, говорят, зарезали его жену, а он говорит, что он сам зарезал; ведь это не правда, не правда? **Я хочу видеть сама зарезанных... за меня...** из-за них он в эту ночь разлюбил меня... **Я увижу и все узнаю.** Скорей, скорей, я знаю этот дом... там пожар...» (10; 410-411). Примечательна схожесть решимости преодолеть страх смерти в последних словах Лизы и Кириллова, выделенная нами в цитатах. Остается, однако, неясно, насколько необходима и спасительна (и для кого спасительна?) подобная искупительная жертва. Подобная двусмысленность сопровождала образ Лизы и ранее в романе, например в сцене, когда она жертвует бриллиантовые серьги поруганной нигилистами иконе, опускаясь перед ней на колени в грязь. Столпившийся вокруг народ, наблюдая эту сцену, «**молчал, не выказывая ни порицания, ни одобрения**» (10; 254). Данную сцену можно считать символическим предзнаменованием расправы с Лизой разгневанной толпы.

В «Братьях Карамазовых» сам эпиграф содержит мысль о жертве, что свидетельствует о всё увеличивающейся важности «жертвенного мифа» для творчества Достоевского. Центральная авторская идея – «все за всех виноваты» – воплощается в решимости невинно осужденного Дмитрия пойти на каторгу «за всех», «чтобы не умирала великая мысль» (14; 276). Свой приговор Дмитрий сам метафорически сравнивает с уходом «под землю», подобно зерну, которое «если умрет, то принесет много плода» («И тогда мы, подземные человеки, запоем из недр земли трагический гимн Богу, у которого радость!» (15; 31)). Таким образом, он приносит себя в жертву великой идее искупления мирового зла. В Евангелии от Иоанна притча о зерне является символическим иносказанием о жертвенном пути Христа, с Которым Митя прямо себя ассоциирует, расценивая бегство с каторги равносильным тому, как если бы он «от распятия убежал» (15; 34).

Великий инквизитор из поэмы Ивана, наоборот, намерен сжечь Христа в качестве «строительной жертвы» при возведении новой Вавилонской башни (в этом смысле казнь Христа на костре подобна сожиганию жертвы на алтаре в языческом храме).

Еще один миф о жертве выявляет в «Братьях Карамазовых» В.В. Ветловская – сюжет гибели Илюши Снегирева, символически рассматриваемой исследовательницей как масонская «строительная жертва»: «Назначение избранных Достоевским параллелей со строительством «здания» в его масонской трактовке и некоторыми приведенными здесь народными преданиями совершенно очевидно: они подчеркивают мысль, что именно Иван является строителем (“Великим архитектором”) здания, в основании которого лежит невинный ребенок. Это здание новой гармонии, созидаемой усилиями вполне земного и человеческого разума и столь же земной и вполне человеческой, по мысли героя, нравственности, основанной на правиле самой широкой терпимости: “всё позволено”. В символическом плане романа оно и означает “Вавилонскую башню, строящуюся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю” (14; 25)»²⁷⁵.

Правда, если исходить из слов самого Ивана, то он как раз не приемлет жертвы – не хочет строить гармонии на «слезинке хотя бы одного только <...> замученного ребенка» (14; 223). Очевидно, что ему, как «гуманисту», нужна жертва не человека, но Бога. Готовность к человеческим жертвам ради идеи изъясняет герой его поэмы – Великий инквизитор. Таким образом, правильно выделив мифологический мотив (связь образа Илюши с рассуждениями Ивана о слезинке замученного ребенка), В. Ветловская трактует его весьма произвольно.

Но несомненно, что дьявольский проект Великого инквизитора, предполагающего принести самого Христа в жертву ради построения Вавилонской башни, является мифом-контрапунктом к евангельскому прасюжету эпитафии. Тем важнее, что сюжет Илюши Снегирева, чья мученическая смерть послужила основанием Алешей новой общности детей – их будущему братству во Христе, – вновь преодолевает демонический смысл «мифа-контрапункта», возвращаясь к первозданности евангельской символики.

При этом «европейские теологи XIX в., рассуждая о “строительной жертве”, усматривали в ней подобие тому, как Бог отдал своего Сына, положив Его в основание всего творения затем, чтобы кровь невинного удержала ярость адских сил. <...> Такое переосмысление древнего явления опирается, в частности, на слова

²⁷⁵ Ветловская В.Е. «Строительная жертва» // В.Е. Ветловская. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». – СПб.: изд-во «Пушкинский дом», 2007. – С.325-326.

апостола Петра, сказанные им о Христе и обращенные к его единомышленникам: “Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный <...>. Итак, Он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который сделался главою угла, камень преткновения и камень соблазна”» (1 Пет. 2: 4-7)²⁷⁶.

В то же время Илюша Снегирев оказывается невинной жертвой за отца, поскольку гибнет, мстя за его обиду (после того как мальчики побивают его камнями, Илюша «с того же дня и захворал, <...> наконец совсем обессилел» (14; 485). Далее Достоевский всячески подчеркивает предрешенность его смерти, чтобы она символически воспринималась как убийство»²⁷⁷). То есть здесь сын не убивает отца, а умирает за отца. Не случаен и мотив «Илюшиного камня». Мы склонны согласиться с утверждением В. Ветловской о том, что в мифопоэтическом плане этот камень может быть истолкован как основание Церкви»:

«В то время как гроб умершего мальчика уже собирались выносить, штабс-капитан “возопил вдруг”: “Не хочу в ограде <.. .> у камня похороню, у нашего камушка! Так Илюша велел”. <...> “Человек двенадцать” мальчиков (к ним в эпилоге и обращается Алеша) напоминают читателю о двенадцати апостолах, учениках Христа. Камень, у которого они все соединились, одушевленные одним чувством — любовью к умершему Илюшечке, символически означает христианскую церковь (ср. слова, цитированные в романе: “... на сем камне я создам церковь мою, и врата ада не одолеют ее” – Мф. 16: 18). Некоторые мотивы, связанные с похоронами Илюшечки, поминками, на которые отправляются мальчики, и мыслью о всеобщем воскресении и вечной жизни, заключающей весь роман (15; 196-197), привносят в тему строительства «здания» новые оттенки. В речи Алеши у камня вновь возвращаются мотивы, напоминающие читателю о том, что Илюша умер за отца»²⁷⁸.

Таким образом, Алеша основывает братство во Христе как краеугольный камень будущей всемирной гармонии на слезинке замученного ребенка вместе с его бывшими палачами, а Илюша оказывается падшим в землю и умершим зерном, которое должно «принести много плода».

²⁷⁶ Ветловская В.Е. «Строительная жертва» // Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» - СПб.: «Пушкинский дом», 2007. С. 327.

²⁷⁷ Алеша: «Илюша очень плох, он **непременно** умрет» (14; 479); Смуров: «← Ах, плох, плох! Я думаю у него чахотка. <...> Недели не проживет» (14; 472) и т.д. Та деталь, что на похоронах Смуров, не переставая плакать об умершем Илюше, все равно на бегу запускает кирпичом в стаю воробушков, (15; 193) призван напомнить нам, что в детях остается нечто от палачей.

²⁷⁸ Там же. – С. 330-331.

Итак, мы видим, что значение мифа о жертве для Достоевского только возрастало и обогащалось смысловыми возможностями. Принципиально важно, что к концу своего творческого пути, в последнем романе «пятикнижия», только через смертную жертву, добровольную и самоответственную, ради искупления царящего в мире зла, гордыни и буйства необузданных страстей, Достоевский видит возможность преображения и спасения мира: вслед за Христом этот встречный акт должно совершить человечество в лице своих избранных подвижников. В этом смысл мифологического сюжета «Братьев Карамазовых», представляющего из себя главный философский итог «пятикнижия».

Житие великого грешника или «бремя» человекобога

Миф о человекобоге, очевидно, ведет свое происхождение от «знаменитого» разбойника Орлова, некогда поразившего Достоевского на каторге и впоследствии описанного им в «Записках из мертвого дома»:

«Это была наяву **полная победа над плотью**. Видно было, что этот человек **мог повелевать собою безгранично**, презирал всякие муки и наказания и не боялся ничего на свете. В нем вы видели одну **бесконечную энергию**, жажду деятельности, жажду мщения, жажду достичь предположенной цели. Между прочим, я поражен был его **странным высокомерием**. Он на все смотрел как-то до невероятности свысока, но вовсе не усиливаясь подняться на ходули, а так, как-то натурально. Я думаю, не было существа в мире, которое бы могло подействовать на него одним авторитетом. На все он смотрел как-то неожиданно спокойно, как будто не было ничего на свете, что бы могло удивить его. <...> Я пробовал с ним заговорить об его похождениях. Он немного хмурился при этих расспросах, но отвечал всегда откровенно. Когда же понял, что я добиваюсь до его совести и добиваюсь в нем хоть какого-нибудь раскаяния, то взглянул на меня до того презрительно и высокомерно, как будто я вдруг стал в его глазах каким-то маленьким, глупеньким мальчиком, с которым нельзя и рассуждать, как с большим. Даже что-то вроде жалости ко мне изобразилось в лице его. Через минуту он расхохотался надо мной самым простодушным смехом, без всякой иронии, и, я уверен, оставшись один и вспоминая мои слова, может быть, несколько раз он принимался про себя смеяться.» (4; 47-48).

Важно отметить, что в свое время этот образ особенно увлек Ницше, увидевшего в Орлове тип *сверхчеловека* и сопоставившего его с Наполеоном²⁷⁹. Примерно по той же логике Раскольников видит в Наполеоне «великого грешника» и преклоняется перед ним.

Так формируется один из главных мифов творчества Достоевского — мечта о самообожествлении, то есть возвеличивание себя до бога. Кроме Раскольникова, стать человекобогом мечтают Кириллов, Аркадий Долгорукий (его идеобраз Ротшильда – слегка ослабленное и недоговоренное выражение человекобожества), Иван Карамазов, формулирующий эту идею в поэме «Геологический переворот». В идеологеме человекобога важна не преступность сама по себе, а *высшая сила духа*, побеждающая слабость плоти, что и делает такую личность богоравной, способной, при невозможности бессмертия, *духовно восторжествовать над смертностью*. («Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человекобог. Ежечасно побеждая уже без границ природу, волею своею и наукой, человек тем самым ежечасно будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно заменит ему все прежние упования наслаждений небесных. Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог» (15; 83)). Стать подобным существом – «единственно возможный» логический выход для атеиста, который в противном случае должен признать бессмысленность мира и покончить собой²⁸⁰. Человекобог способен безгранично повелевать собой и другими и не нуждается ни в ком из людей (что так притягательно для стыдящегося себя и боящегося людей *подпольного* героя). Способность на убийство без всяких угрызений совести – лишь внешний атрибут человекобога, стоящего выше добра и зла. Сила его духа абсолютно свободна в своей безмерности, ибо единственным моральным ориентиром для себя

²⁷⁹ «Тип преступника — тип сильного человека при неблагоприятных обстоятельствах, сильного человека, которого общество сделало больным <...> Есть случаи, когда человек становится сильнее, чем общество: корсиканец Наполеон — знаменитейший из них. Для скрытой здесь проблемы важно свидетельство Достоевского, кстати сказать, — единственного психолога, у которого мне было чему научиться: знакомство с ним принадлежит к самым счастливым случайностям моей жизни, более счастливым даже, чем открытие Стендаля. Этот *глубокий* человек, который десять раз имел право презирать поверхностных немцев, почувствовал в сибирских острожниках, среди которых он долго пожил... — совсем не то, что он ожидал в них найти, — он почувствовал, что они были как бы вырезаны из самого лучшего, самого крепкого и дорогого дерева, которое вообще растет на русской земле <...> разве они не ценнее во сто раз, чем “сломленный” христианин?» — Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 620. Подробнее о рецепции Ницше идей Достоевского см.: Дудкин В.В. Достоевский - Ницше (Проблема человека). — Петрозаводск: КГПИ, 1994. — 153 с.; Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека. — Издательство Ростовского университета, 1987. — 208 с.

²⁸⁰ Кириллов: «Если нет бога, то я бог» (10; 470); «Я не понимаю, как мог до сих пор атеист знать, что нет бога и не убить себя тотчас же? Сознать, что нет бога, и не сознать в тот же раз, что **сам богом стал** - есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам. Если сознаешь - ты **царь** и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в самой главной славе» (10; 471).

является он сам. «...атрибут божества моего – **Своеволие!** Это все, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою» – восклицает Кириллов (10; 472). Аналогичную идею Ивана с издевкой излагает черт: «...так как бога и бессмертия всё-таки нет, то новому человеку позволительно стать **человеко-богом**, даже хотя бы одному в целом мире, и уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог – там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... "**всё дозволено**" и шабаш!» (15; 84).

Великая сила человекобога может быть направлена как на подвиг, так и на злодеяние. Кириллов, к примеру, мечтает спасти не только себя, но и все человечество от смерти. Но в целом данная мифологема имеет явное апокалиптическое происхождение²⁸¹, и в контексте Откровения человекобог подобен антихристу. Сошлемся на графическое сопоставление героев апокалиптического мышления в конце 2-й главы: как мы видим, все они, кроме Мышкина, близки к идее о человекобоге.

Тем не менее все попытки названных героев уподобиться человекобогу заканчиваются крахом или остаются мечтами. Непомерная внутренняя сила людей, подобных Орлову или Наполеону, – врожденное свойство природы, ее нельзя в себе воспитать или обрести через философское убеждение. (Стяжать можно духовную силу *святости* – но не самоутверждением, а смирением и верой в Богочеловека. «Подражание Христу, самопожертвование, есть путь к тому, чтобы уподобиться Христу в некоей дальней точке развития человека, в Царствии Божиим»²⁸²).

Тем интереснее попытка Достоевского воплотить в действительность мифологическую фигуру человекобога (по крайней мере, максимально приближенного к нему героя) в лице Ставрогина. Рождению этого образа предшествовала долгая работа над замыслом «Жития великого грешника», в котором явственно проступают контуры безмерно сильной личности. В герое наброска подчеркиваются «сильная страстная исключительность» (9; 127), «усиление воли и внутренней силы (9; 126); «сильнейшие страсти телесные», «наклонность к безграничному владычеству и вера непоколебимая в свой авторитет» (9; 127); «в отклонениях фантазии мечты бесконечные, до ниспровержения бога и постановления себя на место его» (9; 130). «Опасная и чрезвычайная мысль, что он будущий человек необыкновенный, охватила им еще с детства» (9; 136).

²⁸¹ См. 2-ю главу, с. 75.

²⁸² Ковалевская (Бузина) Т.В. Человекобожество у Достоевского и проблематика самообожения в европейской культуре // Достоевский и мировая культура / Альманах, № 28. – М., 2012. – С. 82.

Окончательной формулировкой характера представляется следующая: «**Необъятная сила непосредственная**, ищущая покою, волнуемая до страдания и с радостью бросающаяся — во время исканий и странствий — в чудовищные уклонения и эксперименты, до тех пор пока не установится на такой сильной идее, которая вполне пропорциональна их непосредственной животной силе, — идее, которая до того сильна, что может наконец организовать эту силу и успокоить ее до елейной тишины» (9; 128).

По намеченной фабуле Великий грешник испытывает свою силу, спокойно перенося любую физическую боль («Усиление воли, раны и сожигания — гордость его питают») вплоть до «жертвы жизнью» (9; 126), и сносит любое унижение, не снисходя до стыда. Наконец, последним искусом для него должно стать безжалостное саморазрушение развратом или святотатством — бесчеловечно гадким поступком, который его тянет совершить ради эксперимента — так, чтобы спокойно *вынести* его, не уронив и не запятнав своего величия. (образно говоря, его дух должен выжить даже при смертельной инъекции, доказав нечеловеческую мощь в переступлении всего человеческого). На протяжении всех набросков Жития «чувство разрушения» (9; 129) становится ведущим мотивом: «Сам дивится себе, сам испытывает себя и любит опускаться в бездну» (9; 129), «он в страшном припадке злости и гордости бросается в разгул. (ЭТО ГЛАВНОЕ.)» (9; 130). Очевидна психологическая параллель с желанием совершить на пари страшное святотатство, описанным Достоевским в главе «Влас» из «Дневника писателя» за 1873 г. (21; 31-41).

Однако, вынеся страшные борения, «после монастыря и Тихона» Великий грешник «...выходит вновь на свет, чтоб быть *величайшим из людей*. Он уверен, что он будет величайшим из людей. Он так и ведет себя: он гордейший из всех гордецов и с величайшею надменностью относится к людям. При этом неопределенность формы будущего величия, что совершенно совпадает с молодостью. Но он (и это главное) *через Тихона* овладел мыслью (убеждением): что, чтоб победить весь мир, надо победить только себя. Победи себя и победишь мир». (9; 138-139).

Таким образом, «непосредственная» сила Великого грешника оказывается полностью амбивалентной и может быть направлена как на спасение мира, так и на его разрушение. Она первична относительно всевозможных теорий и может быть вложена в любую соразмерную себе по величию идею. Таким образом, перед нами *не герой-идеолог*, подобно Раскольникову, у которого *есть* идея, но недостаточно силы. Перед нами также и *не страстный* герой (см. типологию, данную нами ниже в подразделе «Структура героя»). Великий грешник обуреваем сильнейшими страстями, но *побеждает* их в себе, и преступление свое совершает не под

воздействием аффекта (как Рогожин), а из особого рода духовного сладострастия, из желания испытать свою силу²⁸³.

Для понимания образа Ставрогина необходимо ввести еще один возможный идеобраз, – на наш взгляд, дающий главный ключ к его истолкованию – образ Иоанна Грозного, ранее не упоминавшийся исследователями. Несомненно, что Достоевский самым пристальным образом изучал статью А. Григорьева «Белинский и отрицательный взгляд в литературе», появившейся в № 4 «Времени» за 1861 год, где Григорьев обращает внимание на «апофеозу Ивана IV», данную в свое время Белинским в статьях о творчестве Лермонтова и рецензии на «Русскую историю для первоначального чтения» Н. Полевого. В частности А.Григорьев цитирует длинную характеристику Иоанна, где подчеркивается его противоречивость, но вместе с тем гениальность и значительность:

«На первом плане, – говорит наш критик [то есть Белинский – А.К.], – видим мы Иоанна Грозного, которого память так кровава и страшна, которого колоссальный блеск жив еще в предании и фантазии народа... Что за явление в нашей истории был этот "муж кровей", как называет его Курбский? Был ли он Людовиком XII нашей истории, как говорит Карамзин? Не время и не место распространяться здесь о его историческом значении; заметим только, что это была **сильная натура**, которая требовала себе **великого развития для великого подвига**; но как условия тогдашнего полуазиатского быта и внешние обстоятельства отказали ей даже в каком-нибудь развитии, оставив ее при естественной силе и грубой мощи и лишили ее всякой возможности пересоздать действительность, то эта сильная натура, этот **великий дух** поневоле исказились, нашли свой выход, свою отраду только в безумном мщении этой ненавистной и враждебной им действительности... Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает скорее сожаление как к **падшему духу неба**, чем ненависть и отвращение, как к мучителю... Может быть, это был своего рода **великий человек**, но только **не во время, слишком рано явившийся России, пришедший в мир с призванием на великое дело и увидавший, что ему нет дела в мире**: может быть, в нем **бессознательно кипели все силы** для изменения ужасной действительности, среди которой он так безвременно явился, которая не победила, но **разбила его** и которой он так **страшно мстил всю жизнь свою, разрушая и ее и себя самого в болезненной и бессознательной ярости**. Вот почему из всех жертв его свирепства, он сам наиболее

²⁸³ Так, Ставрогин, наиболее точное воплощение образа Великого грешника, совершает преступление над Матрешей хладнокровно, именно с целью испытать себя. Он отмечает: «Вот тогда-то в эти два дня я и задал себе раз вопрос, могу ли я бросить и уйти от замышленного намерения, и я тотчас почувствовал, что могу, могу во всякое время и сию минуту» (11; 15).

заслуживает соболезнование; вот почему его колоссальная фигура, с **бледным лицом** и впалыми, **сверкающими очами**, с головы до ног облита таким **страшным величием, нестерпимым блеском такой ужасающей поэзии...**²⁸⁴

Данная схема характера воспроизводится многократно и в подготовительных материалах к «Бесам» в образе Князя – будущего Ставрогина²⁸⁵. Словно итоговая формулировка образа, набросанного Белинским, звучит фраза Тихона по прочтению исповеди Ставрогина: **«Меня ужаснула великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость»** (11; 25). Это и есть итоговая формула сюжета о человекобоге.

Достоевского издавна привлекал мотив *царственности* героя: помимо замысла «Император», об этом свидетельствуют наименования «князем» как Мышкина, так и Ставрогина в подготовительных материалах к «Бесам». В самом романе Ставрогин сравнивается с Генрихом IV («принцем Гарри») и готовится Петром Верховенским на роль Ивана-царевича, вследствие его «необыкновенной способности к преступлению». Всеобщее поклонение герою в романе также указывает на его предназначение и величие. Таким образом, Ставрогин, подобно начертанному Григорьевым и Белинским образу Грозного, – мифологическое воплощение возможного преобразователя и спасителя России, но катастрофически деградировавшего от светлого Князя – через Ивана Грозного – до гадаринского бесноватого.

Теперь рассмотрим образ Ставрогина. С первых строк своей экспозиции он откровенно мифологизируется упоминаниями о его «чрезвычайной физической силе» (10; 35), слухами о невозможных выходках, преступлениях и дуэлях в Петербурге, наконец, символикой своего имени произведенного от греческого «σταυρος» – ‘крест’²⁸⁶. Целой системой литературных аллюзий Ставрогин уподобляется Гамлету, Фаусту, Печорину, Родольфу (из «Парижских тайн» Э. Сю).

²⁸⁴ Цит. по: Белинский В.Г. Стихотворения М. Лермонтова. // Собрание сочинений в девяти тт. М., «Худ. литература», 1978. Т.3. С. 239-240.

²⁸⁵ См.: «Упрям и самостоятелен до болезни. Вообще в конце романа никто не подозревает в Князе такой силы и страстности характера» (11; 99); «Ужасает Шатова пылкостью и затаенным огнем души и затаенными язвами, от долгого дикого и угрюмого молчания. Может на всё решиться – такие люди у нас есть» (11; 100); «Князь – мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры, с высшим вопросом, дошедшим до «быть или не быть?» Прожить или истребить себя? Остаться на прежнем по совести и суду его невозможно, но он делает всё прежнее и насильничает» (11; 204); «Все благородные порывы до чудовищной крайности (Тихон) и все страсти (при скуке непременно)» (11; 208).

²⁸⁶ См. Бердяев Н.А. Ставрогин // Н.А. Бердяев. О русских классиках. – М.: «Высшая школа», 1993. – С. 46-53; Иванов В.И. Основной миф в романе «Бесы» // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995. – С. 304-311; Криницын А.Б. О романтических мотивах в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» (реминисценции из «Жана Сбогара» Ш.Нодье) // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений

Помимо способности к высокому подвигу и аскезе²⁸⁷, Ставрогин наделяется разрушительными пороками: непомерной гордыней, «рассудочной злобой» и «необыкновенной способностью к преступлению». В нем подчеркиваются, с одной стороны, изысканный аристократизм, а с другой – народное, фольклорно-архаическое начало. В свою очередь, в глазах народа он представляется и атаманом Разиным (для Феньки), и светлым Князем (как называет его Хромоножка), то есть высшим типом русской нации, укорененным в почве. Ставрогин напоминает Шатову, «как может быть силен один человек» (10; 194). Судя по ПМ к роману, имеется в виду мессианское служение России²⁸⁸. В то же время Верховенский готовит Ставрогина на роль языческого кумира или хлыстовского «христа» – в целях манипуляции сознанием народа-богоносца. Будто угадывая его замысел, Хромоножка пророчески обвиняет Ставрогина в самозванстве: «Слушайте вы: читали вы про Гришку Отрепьева, что на семи соборах был проклят?» (10; 217).

Каждый из идеологов видит в нем силу, необходимую для осуществления своего проекта. Мистическое значение этой силе придается сверхъестественной красотой героя. В неземном величии и сиянии видится он Хромоножке, величающей его «ясным соколом», который «летает, на солнце взирает» (10; 219), и «князем», который «и Богу, захочет поклонится, а захочет, и нет» (10; 219). Обожествляет Ставрогина и Петр Верховенский: «Ставрогин, вы красавец! <...> Разве нигилисты красоту не любят? Они только идолов не любят, ну, а я люблю идола! Вы мой идол!» (10; 323); «Вы солнце, а я ваш червяк...» (10; 324). Если Лебядкина порывается встать перед Ставрогиным на колени, то Верховенский целует ему руку. С солнцем Ставрогина сравнивают также Шатов и Лебядкин, и сам Верховенский возвращается к этому образу в другой сцене: «Вы свет и солнце...» (10; 404).

Человекобожество как интенцию образа Ставрогина первым обозначил Н.А. Бердяев: «Это — трагедия омертвения и гибели человеческой индивидуальности от дерзновения на безмерные, бесконечные стремления, не знавшие границы, выбора и оформления»²⁸⁹. Весь роман при этом получает символическое

2008 года. Ч. I. – Великий Новгород, 2009. – С. 220-243; Криницын А.Б. Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского “Бесы”. // А.Б. Криницын. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – С. 356-370.

²⁸⁷ В исключенной главе «У Тихона» Ставрогин вспоминает, как, путешествуя по Востоку, он «на фоне выстаивал восьмичасовые всеобщие» (11; 20).

²⁸⁸ «нужно иметь полную силу, чтоб высказать всю идею. <...> Мы, русские, несем миру возобновление их утраченного идеала. <...> Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные? <...> Нужен подвиг. Пусть же русская сила и покажет, что может сделать его. Подвигом мир победите. <...> Поверите ли, как может быть силен один человек. Явись один, и все пойдут. Нужно самообвинение и подвиги, идея эта нужна, иначе не найдем православия и ничего не будет» (11; 177).

²⁸⁹ Бердяев Н.А. Ставрогин. Все следующие цитирования этой статьи – С. 47-51.

истолкование как «внутренней трагедии духа Ставрогина», в которой «есть только одно действующее лицо — Николай Ставрогин и его эманации».

Однако мы хотели бы уточнить мысль этой классической, уже многократно цитированной нами статьи. В ней нечетко разграничено, эманация *чего* происходит: «бесов», «внутренней жизни», «идей и чувств», «сил, отделившихся от личности», или же полноценных **личностей**. Так, мы читаем: «Все последние и крайние идеи родились в нем: идея русского народа-богоносца, идея человекобога, идея социальной революции и человеческого муравейника. **Великие идеи вышли из него, породили других людей, в других людей перешли.** Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица «Бесов». <...> П. Верховенский и Шатов не менее, чем Лиза и Хромоножка, все прельщены им, все боготворят его, как кумира, и в то же время ненавидят его, оскорбляют его, не могут простить Ставрогину его брезгливого презрения к собственным созданиям»²⁹⁰. Таким образом, Ставрогин оказывается не только человекобогом, но и демиургом.

Бердяев прочитал «Бесов» в контексте проблематики декаденства (статья появилась в 1914 г.) как трагедию творческой личности, разрушающейся из-за духовного и морального индифферентизма (Ставрогин «не мог и не хотел сделать выбора между Христом и антихристом, Богочеловеком и человекобогом, он утверждал и Того и другого разом, он хотел всего, всего добра и всего зла, хотел безмерного, беспредельного, безграничного»; «Ставрогин — творческий, гениальный человек»; «миф о Ставригине» – миф о «творческой мировой личности, которая ничего не сотворила, но вся изошла, иссякла в эманировавших из нее “бесах”»; «беснование вместо творчества – вот тема “Бесов”»). Итак, по интерпретации Бердяева, Ставрогин – *творец*, породивший из себя образы остальных героев, а весь романский сюжет – проекция вовне его «внутренней жизни».

Многое здесь нуждается в уточнении. Действительно, в сюжете мифа-контрапункта Ставрогин уподобляется гадаринскому бесноватому, из которого вышел легион бесов, и об эманации *бесовских идей* из него можно говорить, но и остальных героев следует признать в значительной мере самостоятельными мыслителями. Менее всех оригинален Шатов, который признается, что пересказывает Ставрогину его же мысли чуть ли не теми же словами. Однако идеи Кириллова Ставрогину известны лишь частично, вследствие чего он долго о них спрашивает, и, наконец, совсем неясно представляет себе Ставрогин планы Петра Верховенского²⁹¹. Говорить о том, что все данные персонажи являются его

²⁹⁰ Там же. – С. 48.

²⁹¹ «– Э! Так вот наконец ваш план,» – впервые, с удивлением узнает Ставрогин свою роль в замысле Верховенского разрушения России (10; 325).

порождениями или двойниками не представляется возможным (тем более в случае Хромоножки).

Все названные герои пленяются в первую очередь самой *личностью* Ставрогина как воочию явленным образом *человекобога*, увидев в нем силу, необходимую для реализации любой идеи. Миф о человекобоге становится необходимым элементом их собственной идеи. «Нет на земле иного как вы! Я вас с заграницы выдумал; выдумал на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..» (10; 326) – кричит вслед Ставрогину Петр Верховенский. «Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин» (10; 189) – признается тому же Николаю Всеволодовичу Кириллов.

При этом герои-идеологи отчетливо осознают отсутствие в себе безмерной силы человекобожества. Выводы, однако, делаются ими различные. Кириллов решает, что он сам может стать человекобогом только через акт самоубийства (=убийства в себе человеческой природы). Шатов и Верховенский хотят привлечь «богатырскую» мощь Ставрогина на осуществление своего проекта переустройства мира. Его личность должна придать их идеям красоту идеала и «укоренить» их (идеи) в народной почве. Без него ни один из проектов не целостен.

Но. Ставрогин остается вне всех идей и проектов, потому что переживает собственную трагедию – опустошенности неслыханным святотатством. Его мертвенность связана не с эманацией из него сил и бесов (как это хочет показать Бердяев), а с невозможностью существования человекобога, крахом самого мифа человекобожества. При всем намеренном приближении к мифу о человекобоге, конечно, таковым являться не может и представляет лишь великий соблазн как для себя, так и для окружающих. Приговор себе выносит он сам: «Я пробовал везде мою силу. Вы мне советовали это, "чтоб узнать себя". На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною. <...> Но к чему приложить эту силу - вот чего никогда не видел, не вижу и теперь <...> тот, кто теряет связи с своею землей, тот теряет и богов своих, то есть все свои цели. <...> Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли как подлое насекомое; но я боюсь самоубийства, ибо боюсь показать великодушие. Я знаю, что это будет еще обман, - последний обман в бесконечном ряду обманов. Что же пользы себя обмануть, чтобы только сыграть в великодушие? Негодования и стыда во мне никогда быть не может; стало быть, и отчаяния». (10; 514). Поразительные до странности строки: Ставрогин завидует самоубийце Кириллову, приравнивая самоубийство к «великодушию», и даже *отчаяние* представляется ему желанным даром, ввиду неспособности на него. До столь «безмерного» уничтожения в себе всего человеческого не доходит у

Достоевского ни один другой герой. Это и есть чаемая вечность человекобога – бесконечность небытия.

Таким образом, миф о Великом грешнике получает два сюжетных воплощения: мечту стать человекобогом у героев-идеологов (этот сюжет получает *событийное* оформление на идейно-психологическом уровне) и сюжет Ставрогина как собственно «чело­векобога» (максимального приближения к данному идеобrazу), состоящий в том, что герой совершает страшное кощунство из желания испытать свою безмерность, в результате чего его «великая сила» уничтожает саму себя.

Прощение матери-Земли

Мифологема Земли у Достоевского является темой для отдельного обширного исследования, так как она имеет и романтические, и христианские, и античные, и славянско-языческие коннотации, а кроме того, обретает политическое измерение в концепции почвенничества. Поэтому в рамках нашей темы мы рассмотрим лишь те случаи, когда данная мифологема имеет сюжетную проекцию²⁹².

Земля связывается Достоевским, с одной стороны, как всепорождающее начало, со стихией «живой жизни», которая сама по себе является разрешением мучительных вопросов для отчаявшихся героев: они должны «довериться жизни», «полюбить жизнь больше, чем смысл ее», что понимается, в частности, как возвращение к природе и земле. «Жажда жизни чрезвычайная» считается Достоевским также одной из главных черт русского национального характера (символическими выразителями которого и является семья Карамазовых с их «исступленной и неприличной, может быть, жаждой жизни» (14; 209)). Поэтому, с другой стороны, Земля, как одухотворенная стихия, мистически связана с произрастающим на ней и из нее русским народом, как об этом пишет Вяч. Иванов: «Христианский народ, *духовно* устрояемый в Церкви, взятый как органическое *душевное* единство, совпадает, в некотором смысле, для Достоевского, с Землей как мистической сущностью, и тогда отщепенец и мятежник представляется ему согрешившим не только против Церкви, но и *contra naturam* [с лат. “против природы”]»²⁹³. По отношению к народу земля выступает матерью (что соответствует языческой мифологеме «матери сырой земли»).

²⁹² В данной главе мной были частично использованы материалы из магистерской работы Снигиревой С.Д. «Концепция земли в творчестве Ф.М. Достоевского», защищенной на филол. ф-те МГУ, 2015.

²⁹³ Иванов В. И. Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика. – С. 402-403.

Народ, как духовное соборное единство, связывается с Богом, в частности, через Землю, подобно тому как Христос воплотился в мире через земную мать, Богородицу. Поэтому в древних народных преданиях, выражающих сокровенное религиозное сознание народа, Богородица ассоциируется с матерью сырой землей²⁹⁴. Хромоножка же осмеливается на их полное отождествление: «Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость» (10; 116).

Также и в богослужебных текстах и творениях отцов Церкви Богородица называется землей невозделанной, неоранной: «Яже неделанная земля, Делателя рождши и всех Зиждителя...» (Октоих, глас 8, воскр., песнь 6); «Ты — таинственный рай, Богородица, невозделанно возрадивший Христа, которым насаждено на земле живоносное древо креста; посему, при воздвижении его ныне, поклоняясь ему, Тебя мы величаем» (2-й канон Рождества Пресвятыя Богородицы, катавасия 9-й песни); «Земле благая, благословенная Богоневесто, класс прозябшая неоранный и спасительный миру...» (канон ко святому Причащению, песнь 1). и т.д. Весь тварный мир, и земной и ангельский, «получил возможность соединения с Богом через Нее одну, Она же явила пред Богом образ всего мироздания в его райском, омытом от грехов виде»²⁹⁵. Таким образом, Богородица соотносится с землей, не оскверненной грехопадением.

Земля, как воплощение материнского и богородичного начала, кормилица и утешительница, является посему хранительницей нравственных устоев народа. Атеист, установившийся на идее отъединения от Бога, становится отщепенцем от народа и его правды, а совершивший преступление согрешает против самой матери-земли.

Грехи людей оскорбляют ее, ложатся на нее невыносимой тяжестью, что выразилось в народном духовном стихе «Плач земли»: «Как расплачется и растужится/ Мать сыра земля перед Господом:/ Тяжело-то мне, Господи, под людьми стоять,/ Тяжелей того людей держать,/ Людей грешных, беззаконных...»²⁹⁶. Землю, как предмет священный, человек может оскорбить и осквернить, как живому существу, может причинить ей боль.

Мотив вины убийцы перед Землею звучит на первых страницах Ветхого завета, когда Бог обращается к Каину: «... голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли.

²⁹⁴ См. например, духовные нар. стихи: «Первая мать — Пресвятая Богородица, /Вторая мать — сыра земля, /Третья мать — как скорбь приняла. /Аще Пресвятая Богородица помощи своей не воздаст, /Не может ничто на земле вживе родиться». – Свиток Иерусалимский // Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи П. В. Якушкина. Л., 1977. Т. 1. С. 233.

²⁹⁵ Губарева О. В. Божия Мать в Ее иконах. Опыт художественно-богословского анализа / О. В. Губарева. – М.: Паломник, 2008. С.30.

²⁹⁶ Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI—XIX вв. / Сост., вступит. статья, примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина.— М.: Моск. рабочий, 1991. № 194, вар.

И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей» (Быт. 4: 10-11). В предисловии к изданию народных духовных стихов Г.П. Федотов пишет, что существует «особый нравственный закон Земли, который, войдя в круг христианских представлений, тем не менее сохраняет следы древней натуралистической религии наших предков»²⁹⁷. Б.Н. Тихомиров объединяет эти воззрения термином «народное христианство»²⁹⁸.

Для Достоевского спасение отъединенной от мира и замкнутой на себе личности осуществимо только через приобщение к народу, осознание себя частью единого в Боге целого, и необходимым символическим моментом этого становится покаяние и искупление вины перед оскверненной им Землей, а также символическое же соединение с ней. Как уже было отмечено Т.Б. Лебедевой, «...можно предположить, что имеющий столь глубокие корни народный культ Земли, так же как и обряд исповеди ей, были не только хорошо знакомы Достоевскому, но и получили новую жизнь в его произведениях»²⁹⁹.

Наиболее отчетливо данный мифологический сюжет проводится в "Преступлении и наказании". По верному замечанию В.А. Михнюкевича, запись Достоевского в ПМ «отпадение от матери» (7; 151) подразумевает отпадение Раскольникова «не только от родной матери – Пульхерии Александровны, но и от матери-сырой земли»³⁰⁰.

Отсюда представление о жизни «на аршине пространства» (6; 123), в пустоте и отрыве от земли у отчаявшегося преступника. Точно так же Ставрогин, удрученный тяжестью своего злодеяния, собирается удалиться от людей и жизни в горное ущелье кантона Ури (то есть прочь/ вверх от Земли), чтобы «там жить вечно»: «Место очень скучное, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное» (10, 513).

Имеет место в мифологическом плане романа и своеобразное возмездие Земли преступнику: из нее возникает призрак-мститель: мещанин, в котором, как в тайном свидетеле, Раскольников видит главную угрозу себе, наполняющую его сердце бесконечным ужасом, в его представлении является «призраком явившемся из-под земли» (6; 254), «человеком из-под земли» (6; 210), (6; 274).

Символическая перспектива мифа выстраивается в напутствии Сони Раскольникову: «Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись,

²⁹⁷ Федотов Г. П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. – С. 75.

²⁹⁸ Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. – СПб.: Серебряный век, 2005. – С. 342.

²⁹⁹ Лебедева Т.Б. образ Раскольникова в сети житийных ассоциаций // Проблемы реализма. – Вологда, 1976. Вып. III. С. 94-95.

³⁰⁰ Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск, 1994. – С. 110.

поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!" Тогда Бог опять тебе жизни пошлет» (6; 322-323)³⁰¹.

Принципиально важно, что это высказывание звучит в устах именно Сони. Концепт матери-сырой земли конституируется женским началом, материнством. Соответственно, и женщина, «...по замыслу Творца, являет собою одухотворенное и, следовательно, увековеченное продолжение матери-земли»³⁰². Поэтому, совершая преступление, человек оскорбляет не только мать-землю, но и оскверняет женское, материнское начало как таковое.

Поэтому героини, связанные у Достоевского с мифологемой Земли (такие как Соня, Лизавета, Настасья Филипповна, Хромоножка, мать Алеши Карамазова) являют собой образ поруганной греховным миром, падшей женственности и помраченной красоты – либо в виде вынужденного прелюбодеяния, либо в физической ущербности (в случае Хромоножки), либо в помраченности ума (всех их очень часто именую помешанными, юродивыми или кликушами). За Соней Мармеладовой, при ее внешней застенчивости и смирении, ощущается огромная сила, в конце концов подчиняющая себе Раскольникова, так что, отправляясь, по Сониному завету, на явку с повинною, «упал он на землю <...> стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем» (6; 405). Этот покаянный поцелуй становится одним из важнейших символических моментов романа и знаменует собой испрошение прощения у матери-земли, являясь залогом будущего спасения и воскресения. Он соотносится с поцелуем ноги Соне при первом их свидании, когда Раскольников в ее лице «всему страданию человеческому поклонился» (6; 246), а венчается, будто розеткой готического свода, в эпилоге, когда Раскольников сидит рядом с Соней среди оживающей, согретой весенним солнцем степи, и «вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени» (6; 421). Символически эта сцена прямо связана с поцелуем Земли, непосредственным продолжением которого и является образ Сони.

Тот же мифологический сюжет задается в «Бесах», где Ставрогин тайно женат на Хромоножке, проповедующей поклонение Земле: «“...как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и

³⁰¹ Ср. у А. Афанасьева: «Выздороветь, исцелиться от болезни» на старинном языке выражалось словами: получить от Бога прощение. Иногда выходят больные на перекресток, падают ниц и просят мать сыру землю исцелить их от недуга». (Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т.1. – М.: Академический проект, 2013. – С.69).

³⁰² Мейер Г.А. Свет в ночи (О «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. — С. 149.

возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество”. Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу» (10; 116). Их брак означает глубинную внутреннюю соединенность русского дворянства и русской почвы, как бы дворяне ни отрицали ее и как бы она ни казалось им тягостной.

Надругательство Ставрогина над Матрешей означает и осквернение женственности как таковой, и, следовательно, Земли. Шатов, догадываясь о этом преступлении, призывает его к искуплению вины перед нею: «Целуйте землю, облейте слезами, просите прощения!» (10, 202).

Однако Ставрогин, в отличие от Раскольников, оказывается к покаянию не способен, вследствие чего мифологический сюжет остается не реализован. Отрыв Ставрогина от земли образно обозначается его планом уехать навсегда из России в мрачные швейцарские горы (от чего с негодованием отказывается Мария Лебядкина, для которой это равносильно духовной смерти), а окончательно – его внезапным самоубийством в эпилоге романа, когда «гражданин кантона Ури» вешается на чердаке – то есть на максимальном удалении от Земли.

Наконец, в «Братьях Карамазовых» данный мифологический сюжет предстает не как акт покаяния, но как заключение мистического союза с «древней матерью-землею». Он формулируется в «Исповеди горячего сердца» Мити (в шиллеровских стихах³⁰³), а затем – в наставлениях старца Зосимы (словами, почти дословно совпадающими с пророческими «откровениями» Хромоножки): «Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга, и иступления сего. Омочи землю слезами радости твоя и любви сии слезы твои» (14, 292).

Наказ старца осуществляется Алешей, который после вещего сна, увидев покойного Зосиму на небесах, на пиру у воскресшего Христа, в восторженном иступлении повергается на землю: «Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков» (14; 328). Данную сцену можно понимать и как заключение священного брака Алеши с Землей (воплощающей вечную женственность: таким образом, Земля одновременно является ему «матерью» и становится «женой»), тем

³⁰³ «Чтоб из низости душою/ Мог подняться человек,/ С древней матерью-землею/ Он вступи в союз навек» (14; 99).

более что сцена соединяется по смыслу с сюжетом брачного пира в Кане Галилейской.

Обратим внимание, что мать Алеши наделяется именем Софьи (подобно Соне Мармеладовой и Софье Андреевне – матери Аркадия), а судьбой и характером перекликается с Марьей Лебядкиной: у обеих «темное», простонародное происхождение, тайный брак с богатым баринном (Федор Павлович похищает Софью, бедную сиротку, у старухи-«благодетельницы»), чтобы избавиться от мучительств родственника (Хромоножку мучит брат, Софью – генеральша), что оборачивается новыми издевательствами со стороны того, кому она доверилась в столь неестественном мезальянсе, «нервная болезнь» вплоть до кликушества и истовая религиозность. И Лебядкина, и Софья внутренне связаны с образом Богородицы (икона Богородицы стоит в киоте в комнате Марьи Тимофеевны, Софья «особенно богородичные праздники наблюдала» (14; 126); перед иконой Богородицы молится Софья с маленьким Алешей на руках в его единственном детском воспоминании о матери). Обращает на себя внимание одинаковая реакция Софьи и Марии, когда их мужьям дают пощечину: Мария окончательно разочаровывается в Ставрогине после того как его «Шатушка <...> по щекам отхлестал», а Софья, обычно кроткая, «чуть не избил» Федора Павловича, когда при ней ему дает пощечину богач Белявский («Ты, говорит, теперь битый, битый, ты пощечину от него получил! <...> Да как он смел тебя ударить при мне! И не смей ко мне приходить никогда, никогда! Сейчас беги, вызови его на дуэль...» - 14; 126). У Марьи Тимофеевны нет детей, но она бредит об утопленном в пруду ребенке, так что и этот мотив их сближает. Таким образом, в гипертексте «пятикнижия» Алеша может восприниматься как сын блаженной юродивой, связанный от рождения с мотивом Земли.

Дуализм героев

Несомненно, фантастический характер, вплоть до мистического, приобретают причудливые сближения различных героев в романах, в том числе и многие уже упомянутые нами выше.

Феномен «двойничества» уже давно стал одним из самых расхожих сюжетов достоевсковедения³⁰⁴. В рамках нашей темы я хочу только обозначить его в ряду других сквозных мифологических сюжетов.

³⁰⁴ Отметим только классические работы и диссертации посл. времени: Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // П.М. Бицилли. Избранные труды по филологии. – М., «Наследие», 1996; Чижевский Д.И. К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // О

Из-за частого употребления термин «двойничества» оказался весьма размыт: встречается как более узкое его понимание, так и расширенное (до любого сопоставления героев в рамках системы персонажей). Так, при изучении «Преступления и наказания» в средней школе «двойниками» Раскольников традиционно называют Лужина и Свидригайлова на основании общей у них с Раскольниковым теории «вседозволенности», не вдаваясь в определение самого понятия «двойник»³⁰⁵.

В нашем понимании «двойничество» – прежде всего феномен поэтики и философии романтизма, состоящий в том, что личность видит свое подобие, точное (вплоть до полного визуального сходства) или частичное (тень, пародию, одну из сторон «я»), появившееся в результате кризиса и распада личности, вследствие неразрешимых противоречий романтического двоимирия. *Двойничество в романтизме всегда имеет фантастический и демонический характер.*

Поскольку в мирозерцании Достоевского весьма ощутима романтическая, гофмановско-гоголевская поэтика фантастического и безумного, постольку можно говорить и о двойничестве в его творчестве, в отличие, например, от Толстого, в произведениях которого так же нередки параллелизм и сопоставления персонажей. Отсутствует мотив двойничества у Тургенева, несмотря на сильную ментальную зависимость последнего от романтизма.

Однако схема «Двойника», прямо копирующая Гоголя и Гофмана, больше никогда в творчестве Достоевского не повторилась. В послекаторжном творчестве между многими персонажами прослеживаются странные притяжения, психологическая взаимозависимость («странной близостью закованность», если воспользоваться блоковской метафорой) и сопряжения судеб в их роковой предопределенности, но при этом герои не являются ни визуальным, ни психологическим повторением друг друга и не соотносятся по принципу *целое* –

Достоевском. Сборник статей. Под ред. А.Л. Бема. – М.: Русский путь, 2007; Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») // В.В. Виноградов Поэтика русской литературы: избранные труды. – М.: Наука, 1976. – С. 101- 141; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского; Ким Юн Кюн. Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть «Двойник» (1846/1866). Диссертация на соискание ученой степени канд.филол.наук. – М., 2003. – 185 с.; Михалева А. А. Герой-двойник и структура произведения: Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский. Диссертация на соискание ученой степени канд.филол.наук. – М., 2006. – 248 с.

³⁰⁵ Типичный пример: «...Таковы в романе Лужин и Свидригайлов. С одной стороны, это антагонисты Раскольникова и вызывают его ненависть, с другой - его «двойники». Они, принимая теоретические позиции героя, доводят их своим реальным поведением до крайности, отчетливо высвечивая антигуманную сущность теории Раскольникова». Литература. 10 кл.: учебник для общеобразоват. учреждений / Курдюмова Т.Ф., Леонов С.А., Марьина О.Б. и др. Под ред. Т.Ф. Курдюмовой. – М., Дрофа, 2007. – С. 347.

часть, герой – тень³⁰⁶. Кроме того, взаимосвязанные подобным образом персонажи многофункциональны, а зачастую и обладают самостоятельной сюжетной линией (так, функция Петра Верховенского или Шатова явно не сводится к тому, что они «двойники» Ставрогина³⁰⁷, равно как и Свидригайлов имеет собственную, безотносительную к Раскольникову логику судьбы).

С нашей точки зрения, параллелизм такого рода не подходит под узкое определение двойничества. «Странная близость» самого разного рода, которую переживают герои и на которой строятся многие романские фабулы, позволяет говорить о их мифологической основе и выделить **миф дуализма**, который встречается у Достоевского в двух разновидностях:

1) *собственно «двойничество»* – когда рядом с персонажем появляется другой, читающий мысли первого, главного героя, проникающий в его тайные помыслы или страхи, а в дальнейшем прямо воплощающий или осуществляющий их. Как правило, двойник является «низовой копией» главного героя, но равен ему по остроте ума. В силу всех названных причин двойник приобретает психологическую власть над главным героем, от которой последний хочет избавиться любой ценой.

Таковы отношения Раскольникова с Порфирием Петровичем (а также с его «вторым отражением» – мещанином³⁰⁸), Ставрогина – с Петрушей Верховенским и

³⁰⁶ Данный факт еще в 1940-х гг. в полемике с Д.И. Чижевским отметил П.М. Бицилли: «Чем внимательнее вчитываешься в произведения Достоевского, тем труднее становится решение вопроса, кто, собственно, кому «двойник» в каждом из них. <...> что Петр Степанович одна из «эманаций» Ставрогина, этого «всечеловека», наряду с Шатовым, Кирилловым, Федькой Каторжным, это ясно. “Я на обезьяну мою смеюсь,” – прямо говорит ему Ставрогин. Но с другой стороны, не является ли и Ставрогин продуктом “мечты” Верховенского?» (Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. – С. 493-494).

³⁰⁷ Бердяев в своей известной статье «Ставрогин» гораздо точнее говорил о них как об «эманациях» духа Ставрогина: «Великие идеи вышли из него, породили других людей, в других людей перешли. Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица “Бесов”» (Бердяев Н.А. Ставрогин. – С. 48).

³⁰⁸ У Порфирия и мещанина прослеживаются общие черты во внешности и манере поведения: в их фигуре есть что-то приземистое и бабье («вся фигура» Порфирия «имела в себе даже **что-то бабье**» - 6; 192; Мещанин «**очень походил издали на бабу**» - 6; 208-209; «...голову скривил на сторону, **чтоб уж совершенно походить на бабу**» - 6; 274), изображаются оба в халате и домашней одежде (6; 192, 134, 209), часто скрючиваются и горбятся (Порфирий «**как-то весь скрючился**» (6; 263); «вышел, как-то **согнувшись**» (6; 353); мещанин «**весь ... был точно сгорбленный**» (6; 209); во время разговора с Раскольниковым оба большей частью избегают смотреть ему в глаза, чтобы изредка пронзить взглядом в упор (Порфирий во время допроса расхаживал, «**то избегая подозрительного взгляда Раскольникова, то вдруг сам останавливаясь на месте и глядя на него прямо в упор**» (6; 255); мещанин «быстро оглядел, но опять опустил глаза» (6; 209); «**На этот раз поднял глаза и зловещим, мрачным взглядом посмотрел на Раскольникова**» (6; 209); «с улыбкой какого-то ненавистного торжества, и **опять прямо глянул в бледное лицо Раскольникова**» (6; 209)). Оба героя выстраивают одинаковую стратегию поведения по отношению к Раскольникову: внутренне они чувствуют, что Раскольников – убийца, но не имеют прямых доказательств и потому провоцируют его психологически, добиваясь, чтобы он сам выдал себя. В частности, прямо и неожиданно обвиняют его в убийстве, в обоих случаях Раскольников молчит около десяти минут, не в силах

Федькой (также действующими заодно, подталкивая его к преступлению), Ивана – с чертом и Смердяковым.

Каждый из приведенных случаев имеет свои особенности и различную степень отчетливости мифологической структуры дуализма. Наиболее очевиден случай с чертом, являющимся порождением сознания Ивана («Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (15; 72)). Верховенский же только стремится стать двойником Ставрогина, пытается завладеть им путем шантажа и втягивания в преступление, чтобы заполучить его для своей мечты о мировой смуте. Ставрогин называет его «своей обезьяной» (10; 405), а сам Петруша называет Ставрогина своей «главной половиной» (10; 408). Верховенский одевается у дорогих портных, которых посоветовал ему Ставрогин, как бы желая уподобиться ему, «влезть в его одежду». Без него он ощущает себя недовершенною («Мне вы, вы надобны, без вас я нуль. Без вас я муха, идея в стеклянке, Колумб без Америки» (10; 324)), подобно тому как Шатов называет нигилистов «людьми из бумажки; от лакейства мысли все это» (10; 110). Вспомним, что и оба двойника Ивана – лакеи).

Порфирий – образ очень многофункциональный, и роль двойника Раскольникова у него далеко не единственная и не постоянная. Поразительным образом он читает все мысли Раскольникова и психологически доминирует над ним (как и очень похожий на него мещанин «из-под земли»), но при этом аттестует себя как человека «совершенно поконченного», то есть менее ценного как человеческий материал, нежели Раскольников, и отчасти вторичного по отношению к нему. Но при этом он не является его «низовой копией», поскольку попутно, при последней встрече, выполняет роль авторского резонера.

Обратим внимание, что двойники у главного героя как правило возникают не по одному, а по двое, и эти двое, в свою очередь, взаимосвязаны между собой (при внешних значительных различиях). Так, Верховенский и Федька – оба выражают идею преступления: один как теоретик, другой – как конкретный исполнитель; примерно в таком же соотношении находятся черт и Смердяков как двойники Ивана Карамазова.

2) *контрастные сближения антитетичных*, то есть во всем противоположных друг другу *персонажей*, выражающиеся в их причудливом взаимопритяжении любви-

прийти в себя (6; 209, 349). Впоследствии оба раскаиваются в своей жестокости по отношению к преступнику и, придя сами к нему домой, честно признаются в злом умысле. При этом выражение их лица смягчается проникается грустью: лицо Порфирия «даже как будто **грустью подернулось**» (6; 343); «в лице и во взгляде» мещанина «произошло сильное изменение: **он смотрел теперь как-то пригорюнившись**» (6; 274). Все это указывает на параллелизм образов, а с учетом присущих обоим героям мотивов демонизма, свидетельствует о дуалистическом мифе.

вражды, неожиданной общности чувств, побуждений и страстей, проникновения в мысли и состояния друг друга, а также в загадочном постоянстве пересечения и совпадения судеб. *То есть здесь имеет место обратный процесс: не раздвоение персонажа, а парадоксальное совмещение двух в одного.* К этому типу сближений относятся линии Раскольникова – Свидригайлова, Раскольникова – Миколки, Мышкина – Рогожина, Рогожина – Ипполита, Ипполита – Мышкина³⁰⁹, Кириллова – Шатова. С одной стороны, дуалистический миф вытекает из других мифологических сюжетов (как правило, из петербургского мифа, описанного далее). С другой стороны, очень часто этот тип дуализма наполняется идеологической нагрузкой, которая была рассмотрена нами в контексте аллегорического мифа.

Все остальные сближения и сопоставления героев (которых набирается значительное количество) не имеют мистической подосновы и не принадлежат к мифологическому сюжетному уровню.

«Покаянное» соединение с жертвой

Рассмотрим, как в подготовительных материалах формировался образ Хромоножки – один из самых загадочных и многозначных в пятикнижии – не только потому, что с ним связана одна из главных тайн сюжетной интриги, но также благодаря своему причудливому жанровому рисунку. Речь героини выдержана в русской фольклорной традиции (как ни у кого более из героев романа), в ее уста вложены народные верования, что «Богородица – мать сыра земля есть». Одновременно Марья Тимофеевна связана аллюзиями с целым рядом персонажей европейской литературы: это и Гретхен из «Фауста» Гете³¹⁰, и Офелия Шекспира³¹¹), и Антония де Монлион («Жан Сбогар» Ш.Нодье³¹²). Мотивация брака на ней Ставрогина дана только в исключенной главе «У Тихона», что вносит в анализ образа дополнительные сложности. Трактовки этого образа в литературоведении в полной мере выявляют его противоречивость.

На рубеже веков появились софиологические интерпретации образа Марьи Лебядкиной Вяч. Ивановым, Н.А. Бердяевым, С.Аскольдовым («Вечная

³⁰⁹ Эти связи рассматриваются в последней части работы: см. стр. 391.

³¹⁰ Иванов В.И. Основной миф в романе «Бесы» // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995.

³¹¹ См. Криницын А.Б. Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского "Бесы" // А.Б. Криницын Исповедь подпольного человека: к антропологии Ф.М.Достоевского. М., 2001.

³¹² См. Криницын А.Б. О романтических мотивах в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» (реминисценции из «Жана Сбогара» Ш.Нодье) // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений 2008 года. Ч. 1. –Великий Новгород, 2009.

Женственность в аспекте русской Души», «самое Богородица», «Душа-Земля русская»³¹³, «вечная женственность, ожидающая своего жениха»³¹⁴; «идея ипостасного женского начала, то отождествляемая с Церковью, то с Софией Премудростию Божией, то с душой мира»³¹⁵). Подобную фольклорно-мифологическую трактовку образа можно встретить и у современных исследователей В.А.Смирнова³¹⁶ и Г.М.Васильевой³¹⁷. Но при этом еще Вяч. Иванов видел в увечье Марьи Тимофеевны до конца не понятную метафору: «И уже хромота знаменует ее тайную богоборческую вину — вину какой-то изначальной нецельности, какого-то исконного противления Жениху, ее покинувшему»³¹⁸. (Кстати, в самом романе брак Ставрогина с Хромоножкой расценивается Шатовым как «падение» и «позор»).

А.С. Долинин, наоборот, расценивал «нелепый брак со скудоумной юродивой Лебядкиной» как «мечь» Ставрогина «самому себе»³¹⁹, видя в ней одновременно (!) «высший идеал цельности и доподлинное знание высшей правды»³²⁰. Позже безумие Хромоножки стало истолковываться не только как юродство, но и как демоническое беснование, роковая болезнь русского духа. Так, Ю.М.Лотман сравнивал сюжет брака Ставрогина с «повестью о бесноватой жене Соломонии»³²¹.

Л.И.Сараскина тонко отмечает, что с богородичной интерпретацией образа не увязывается тот факт, что Лебядкина «согласилась стать тайной женой Ставрогина в ту пору, когда он вел в Петербурге жизнь “насмешливую”»³²², а также ее «нелицеприятное» поведение в церкви и дома у Ставрогиных. Так же странно сочетается стоящая в ее комнате икона Богородицы с предметами, явно подобранными как атрибуты ведовства: зеркало, истрепанный песенник и старая колода карт. Физическая хромота кажется исследовательнице также несомненным признаком «некой душевной порчи», бесноватости³²³. Странности образу придают и ее

³¹³ Иванов В.И. Основной миф в романе «Бесы». – С. 307.

³¹⁴ Бердяев Н.А. Ставрогин. – С. 52.

³¹⁵ Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы, сб. I / под ред. А.С.Долинина. – Пб., 1922. С.28.

³¹⁶ Смирнов В.А. Семантика образа хромоножки в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» // Достоевский и современность. Материалы VIII Международных Старорусских чтений 1993 года. – Вел. Новгород, 1994. – С. 217.

³¹⁷ См. Васильева Г.М. Экскурс. Основной миф в романе «Бесы» В.И.Иванова (К проблеме «И.-В.Гете и Ф.М.Достоевский») // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтений 1991 года». Новгород, 1992. С.14-17.

³¹⁸ Иванов В. И. Основной миф в романе «Бесы». – С. 309.

³¹⁹ Долинин А.С. «Исповедь Ставрогина» (в связи с композицией «Бесов») // «Бесы»: антология русской критики. Сост. Л.И.Сараскиной. М., 1996. С.537.

³²⁰ Там же. – С. 551.

³²¹ Лотман Л.М. Романы Достоевского и русская легенда // Л.М. Лотман Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. – Л.: Наука, 1974. – С. 311.

³²² Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Советский писатель, 1990. – С.132-133.

³²³ Там же. С.134-135.

ощущение некоей своей неизбежной вины перед мужем, а особенно воспоминания о будто бы рожденном и утопленном ею в пруду ребенке, что никак не совместимо с мифом о матери-земле рождающей³²⁴. Ставрогину она поклоняется, будто Богу, но тут же его проклинает как самозванца и будущего своего убийцу. Явная демоничность сквозит в юродивой, когда она выскакивает «с визгом и хохотом» из дома вслед за убегающим от нее Ставрогиным (10; 219).

Если мы обратимся к подготовительным материалам «Бесов», то увидим, что мотив хромоты настойчиво прослеживается у многих героинь подготовительных материалов конца 60-х – нач. 70-х годов.

В «ПЛАНЕ ДЛЯ РАССКАЗА (В “ЗАРЮ”）」 герой при разрыве с возлюбленной устремляется «к **хромой девчонке**, чтоб любить, вышла история, ему глубокий щелчок». При этом сама героиня оказывается мстительной: «хромоногая не выдержала в ненависти, ревности (тщеславной и эгоистической), что он всё еще любит ее [первую возлюбленную – А.Б.] и хочет возвратить, и бежала от него из дому. Ночью преследование по улицам. Мертвая девочка, из злобы сама себя довела до смерти. Искалеченная от избитости)». Закончить сюжет Достоевский предполагал самоубийством героя. «(Может быть, застрелился)» (9; 118).

Здесь намечены черты сразу двух героинь «Бесов» – хромой Марьи Тимофеевны и «девчонки» Матрешы (а по сюжету и третьей героини – Лизы Тушиной, забитой толпой). Мстительность и злоба хромой найдут отражение только в Братьях Карамазовых – в образе Лизы Хохлаковой, тоже страдавшей хромотой. Хромота придает дополнительно всем героиням эксцентричность, болезненный надрыв, изломанность в отношениях с со всеми персонажами.

В набросках «Романа о князе и ростовщике» также возникает сюжет «**изнасилования влюбленной в него и живущей на дворе Хромоножки**», которая затем ревнует героя к Жене и пишет ей анонимные письма. После того как она вошла в сношения с каторжником Кулишовым, тот «ее и изнасиловал и убил» (9; 122). Комментируя данный пассаж, Г.М.Фридлендер придерживается мнения, что это «прообраз будущей Марьи Тимофеевны Лебядкиной в «Бесах» и в то же время девочки Матрешы из «Исповеди Ставрогина», а Кулишов — «прообраз Федьки-каторжного в “Бесах”» (9; 497-498).

В плане «Жития великого грешника» с самого начала появляется *Хроменькая* – подруга детства главного героя. Отношение к ней последнего изначально двойственное: она является самым верным и преданным его конфидентом («Хроменькая хранит тайну из всего, что он говорит ей» (9; 131)), но в то же время он

³²⁴ Там же. С.144.

постоянно и жестоко издевается над ней («Хроменькую бьет, чтоб дралась с мальчиками. Та и выскочила бы, но ее отколотили. и она плакала. Полный разврат» (9; 133)), вплоть до того что «**посягает на Хроменькую**» (9; 133). Основной характера Хроменькой в «Житии» становится жертвенность и смирение, она наделяется интуитивною религиозностью («Хроменькая не соглашается быть атеисткой. Он ее за это не бьет» (9; 131)).

Видно, что в «Житии» Хроменькой вначале была уготована роль кроткого конфидента, которой герой исповедуется во всем в судьбе героя (наподобие Сони Мармеладовой: характерно, что она, как и Соня; называется юродивой). И вдруг, по новому повороту мысли, насилие должно совершиться именно над ней.

Во всех трех набросках можно увидеть совмещение в одной героини черт последующих двух – Марьи Тимофеевны и Матрешы.

Изменение характера преступления Ставрогина – с убийства на насилие – впервые намечается в записи от 9 июня 1970 года: «NB) необходимо сцену с Воспитанницей в Скворешниках. Подкуплена экономка. Сцену оскорбления Воспитанницы Князем и ужасного его раскаяния. <...> Сперва изнасиловал, потом просит прощения. <...> Князь исповедует Шатову свою подлость с ребенком (изнасиловал)». (11; 153).

Примечательно, что сперва предполагается насилие над Воспитанницей, и почти тут же над ребенком. Обе подлости мыслятся как повод к последующему покаянию (то самой Воспитаннице, то Шатову).

Сопоставление данных фрагментов позволяет сделать вывод о генетической связи образов Хромоножки и Матрешы на первоначальных этапах работы над романом, что уже частично отмечалось Г.М.Фридендером. Однако возможно сделать и следующий шаг: наличие общих мотивов позволяет говорить о взаимосвязи этих образов и в самом романе, что позволяет по-новому интерпретировать образ Хромоножки (рассматривая исключенную главу «У Тихона» в целом мотивной структуры романа³²⁵).

Психологическим стимулом, определяющим все поступки Ставрогина в исповеди, является чувство безмерного наслаждения собственным унижением или низостью: «упоение от сознания глубины моей подлости» (11; 14); «всякое

³²⁵ Хотя Достоевский дописывал «Бесы», уже имея в виду изъятие главы и соответственно корректируя последние части «Бесов», но, с другой стороны, к тому времени сложились и сюжет и все характеры, а по оставшимся в романе отсылкам к данной главе очевидно, что серьезной перестройки романа после ее исключения не производилось. По поводу правомерности рассматривания главы «У Тихона» в составе текста «Бесов» см.: Комарович В.Л. Незданная глава романа «Бесы» // «Бесы»: антология русской критики; Долинин А.С. Исповедь Ставрогина // «Бесы»: антология русской критики; Бем А.Л. К эволюции образа Ставрогина (К спору об «Исповеди Ставрогина») // А.Л. Бем О Достоевском. Sborník statí a materiálů. – Praha, 1972.

чрезвычайно позорное, без меры унижительное, подлое, а главное, смешное положение, в каковых мне случалось бывать в моей жизни, всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, невероятное наслаждение» (11; 14). В этом ряду стоят воровство кошелька, наслаждение поркой Матрешы, надругательство над ней и женитьба на Хромоножке.

В своей исповеди Ставрогин хочет представить надругательство над Матрешей и женитьбу на Хромоножке двумя совершенно не связанными между собой поступками. Женился Ставрогин якобы от скуки, доходившей «до одури», когда о происшествии на Гороховой «было совсем забыл», а «вовсе не почему-нибудь» (11; 20):

«Я уже с год назад помышлял застрелиться; представилось нечто получше. Раз, смотря на хромую Марью Тимофеевну Лебядкину, прислуживавшую отчасти в углах, тогда еще не помешанную, но просто восторженную идиотку, без ума влюбленную в меня втайне (о чем выследили наши), я решился вдруг на ней жениться. Мысль о браке Ставрогина с таким последним существом шевелила мои нервы. Безобразнее нельзя было вообразить ничего. **Но не берусь решить, входила ли в мою решимость хоть бессознательно (разумеется, бессознательно!) злоба за низкую трусость, овладевшая мною после дела с Матрешей.** Право, не думаю; **но во всяком случае обвенчался не из-за одного только „пари на вино после пьяного обеда”»** (11; 20).

В этом отрывке мысль о женитьбе на Марье Тимофеевне явственно ставится в один ряд с желанием самоуничтожения и со «злостью за низкую трусость» после дела с Матрешей (подчеркивание героем бессознательности решения выглядит, наоборот, как его «невольное саморазоблачение»). При этом женитьба на Хромоножке – единственный побочный сюжет, рассказанный в исповеди, помимо собственно преступления.

Итак, оба поступка имеют одну цель – испытать сладострастие унижения и падения, уничтожить себя духовно. В окончательном тексте Шатов почти дословно повторяет признания исповеди: «Знаете ли, почему вы тогда женились, так **позорно и подло?** Именно потому, что тут позор и бессмыслица доходили до гениальности! <...> Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному» (10; 201-202). Одновременно Шатов догадывается и о злодеянии: «А правда ли, что вы... принадлежали в Петербурге к скотскому сладострастному секретному обществу? Правда ли, что маркиз де-Сад мог бы у вас поучиться? Правда ли, что вы заманивали и развращали детей?» – на что Ставрогин

дает отрицательный ответ, «но только после слишком долгого молчания. Он побледнел, и глаза его вспыхнули» (10; 201).

Все это свидетельствует в пользу нашего предположения, что брак был «домысленным» Ставрогиным продолжением преступления. Насколько противоестественным было изнасилование, настолько же ненормальным оказался и брак. Отношения с Хромоножкой в подсознании Ставрогина оказались продолжением и замещением так жутко оборванных отношений с Матрешей. Брак с Хромоножкой сравним с клеймом, видимым проявлением преступления. Желая одновременно опубликовать исповедь и объявить брак с Хромоножкой, Ставрогин опять-таки объединяет двух своих жертв одной интенцией покаяния.

Когда Ставрогин после брака страстно влюбляется в Лизу Тушину, то от «ужасного соблазна на новое преступление» (то есть совершить двоеженство) его удерживает сознание, что «это новое преступление нисколько не избавило бы [его] от Матрешки» (11; 23). Этими словами Ставрогин уже прямо признает, что его брак был психологически мотивирован насилием. Лиза тоже интуитивно чувствует взаимосвязанность странной женитьбы с преступлением, выставляющим Ставрогина в очень подлом и смешном виде.

Если считать главу «У Тихона» частью романа, то мы найдем множество общих мотивов и сюжетных сцеплений между Хромоножкой и Матрешей.

В облике обеих подчеркиваются детскость и чрезвычайная тихость: у Хромоножки «...тихие, ласковые, серые глаза», «что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде. Эта тихая, спокойная радость, выражавшаяся и в улыбке ее, удивила меня» (10; 114). В лице Матрешки тоже было «много детского и тихого, чрезвычайно тихого» (11; 13).

И та и другая способны подолгу пребывать в неподвижности. Про Хромоножку Шатов рассказывает, что она одна-одинешенька сидит «по целым дням и не двинется» (10; 114). Матреша, когда Ставрогин застал ее дома одну и выжидал как подойти к ней, целый час «сидела в своей каморке, на скамеечке, к [Ставрогину] спиной, и что-то копалась с иголкой» (11; 16). Временами, среди неподвижности и молчания, обе героини тихо поют. Марья Тимофеевна напевает: «Мне не надобен нов-высок терем...» (10; 118), а Матреша, пока Ставрогин к ней подкрадывался, «вдруг тихо запела, очень тихо; это с ней иногда бывало» (11; 16).

Детскость сказывается у Матрешки в том, как она вдруг рассмеялась, когда Ставрогин в первый раз поцеловал ей руку (11; 16), а у Лебядкиной в том, как она сама «прыскает со смеху», сказавши у Ставрогиной лакею merci (10; 128).

Следующая акцентированная общая черта героинь – их худоба. Когда Ставрогин увидел Матрешу через несколько дней после соблазнения, ему показалось, «что она очень похудела и что у нее жар» (11; 17). При следующей встрече, когда Матреша встает после горячки, Ставрогин опять отмечает невольно, она «действительно похудела очень. Лицо ее высохло и голова, наверно, была горяча» (11; 18). Когда хроникер в первый раз видит Хромоножку, ему сразу бросается в глаза ее болезненная худощавость и жиденькие волосы, «свернутые на затылке в узелок, толщиной в кулачок двухлетнего ребенка» (10; 114). При втором ее описании опять маркируется, что «она была болезненно худа и прихрамывала» (10; 122).

Показательно, что худоба как знак болезни, появившийся у Матрешы после посягательства Ставрогина, во внешности Марьи Тимофеевны объявляется сразу. Таким образом, она несет на себе видимую печать ставрогинского преступления как закрепленный признак.

Обе героини испытывают в связи с их взаимоотношениями со Ставрогиным неизбывное чувство вины: Матреша решила в глубине души, что «она сделала невероятное преступление и в нем смертельно виновата» (11; 16). Марья Тимофеевна тоже винит себя в том, что Ставрогин ушел от нее и скрывается («виновата я чем-нибудь перед ним» (10; 217)), и даже обвиняет себя, будто бы в бреду, в том, что утопила в пруду незаконнорожденного ребенка. Чувствуя себя «великой грешницей», она не хочет более возвращаться в монастырь.

Наступает момент, когда беспомощная жертва грозит своему мучителю. Прежде всего, это сцена, когда Матреша грозит соблазнителю своим детским кулачком: «На ее лице было такое отчаяние, которое невозможно было видеть в лице ребенка. Она всё махала на меня своим кулачком с угрозой и всё кивала, укоряя» (11; 18). Когда Ставрогин в ярости уходит от Хромоножки, «она тотчас же вскочила за ним, хромя и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца, удерживаемая изо всех сил перепугавшимся Лебядкиным, успела ему еще прокричать, с визгом и с хохотом, во след в темноту: - Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма!». Кстати, крошечный узелок волос на затылке у Марьи Тимофеевны Достоевский сравнивает все время с «кулачком двухлетнего ребенка» (10; 114).

Соотнесенность как изнасилования, так и тайного брака с убийством подчеркивается введением символического мотива ножа. Идея преступления над Матрешей приходит к Ставрогину после того, как ее высекли на его глазах за якобы украденный у него ножик, который Ставрогин на самом деле спрятал. В главе «Ночь (продолжение)» нож как страшное орудие разбойника видит во сне Хромоножка в руке Ставрогина, после чего не верит более ни одному его слову и прогоняет его со

словами: «...не боюсь твоего ножа! – Ножа! – Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал!» (10; 219).

Безумие Хромоножки тоже воспринимается как некое лежащее на ней бремя греха – очевидно, чужого. Ее душа помрачилась в результате ставрогинского преступления. Ведь когда Ставрогин женился на ней, она еще не была безумной (11; 20).

Ставрогин не убивает обоих своих жертв прямо, хотя временами страстно желает их смерти (Матрешу он думает убить от страха разоблачения: «Вечером, у меня в номерах, я возненавидел ее до того, что решился убить» (11; 17), а на Хромоножку при свидании он так ненавистно глядит украдкой, что «в лице бедной женщины выразился совершенный ужас; по нем пробежали судороги, она подняла, сотрясая их, руки и вдруг заплакала, точь-в-точь как испугавшийся ребенок; еще мгновение, и она бы закричала» (10; 215)). В конечном итоге обе героини погибают при его молчаливом согласии и прямом попустительстве.

Выявленный параллелизм двух женских образов приводит нас к выводу, что мы имеем дело с мифологическим сюжетом. Хромоножка, по крайней мере в первой редакции романа (до переработки и исключения главы), должна была играть роль символического воплощения преступления Ставрогина, и только в контексте данной мифологемы возможна правильная интерпретация ее образа и загадочных мотивов брака с ней Ставрогина: он был для него замещением брака с Матрешей, как продолжение страшного эксперимента над собой. В мифологическом плане, он повенчался со своим преступлением³²⁶.

Этим и объясняется причудливое сочетание в натуре Марьи Тимофеевны религиозной просветленности и «падшести», выраженной в смущающих деталях ее внешности, поведения и в ее бреде о потопленном ребенке. Так проецируются на нее ангельская детскость Матрешы и одновременно невольное ее соучастие в преступлении Ставрогина («Я, дескать, Бога убила» (11; 18)). Та же двойственность сказывается и в отношении Хромоножки к Ставрогину: она и боготворит его, как возлюбленная, и проклинает за поругание – ибо предчувствует свое убийство. Ставрогин убил в себе светлого князя, каким видела его Хромоножка.

Это не мешает образу Хромоножки оставаться многофункциональным и многозначным, в частности, воплощением таинственных мистических глубин народной души.

³²⁶ Интересно, что Лиза говорит о преступлении Ставрогина как об «огромном злом пауке в человеческий рост», на которого им придется «всю жизнь глядеть и его бояться». А когда она смотрит на Хромоножку, выходящую со Ставрогиным, «в лице ее было какое-то судорожное движение, как будто она дотронулась до **какого-то гада**». Итак, метафорой злого гада в восприятии Лизы объединяются и Хромоножка, и преступление над Матрешей.

Заметим, в подкрепление нашей интерпретации, что в «Братьях Карамазовых» образ Софьи Ивановны, матери Алеши и Ивана Карамазовых («из сироток», «кроткая, незлобивая и безответная» «кликушечка»), совмещает в себе черты Марьи Лебядкиной (в основном: см. стр.) с чертами и сюжетными мотивами образа Матрешы: Софью однажды снимают с «петли, которую она привесила на гвозде в чулане» (14; 13), а когда Федор Павлович хочет ее «удивить», то принимался ее ласкать, «весь рассыпался», «перед ней на коленях ползал, ножки целовал» (14; 126) – совершенно так же, как Ставрогин во время соблазнения Матрешы. Повторяется и мотив «убийства бога», когда Федор Павлович, святотатствуя, плюет на «чудотворный» образ, почитаемый Софьей, а та падает без

чувств. Таким образом, новое перераспределение одних и тех же мотивов подчеркивает их связанность и единство в сознании Достоевского.

Мифологический мотив любовного воссоединения убийцы с его жертвой имеет место и в «Преступлении и наказании». Он проводится на символично-ассоциативном уровне, благодаря сложной системе взаимоотражения ряда женских образов, причем охватывает сюжетные линии сразу двух героев – Раскольникова и Свидригайлова, что лишней раз подтверждает их идейную взаимосвязанность.

В Соне Раскольников обретает духовное подобие убитой им Лизаветы и понимает, что только в ее любви может получить прощение. Еще Г.Мейером было прослежено родство и взаимное отражение «в Духе», «в высшей реальности бытия» Лизаветы и Сони³²⁷, вплоть до их «мистической не-разлучимости»³²⁸, не только в идейном плане романа, но и в сознании Раскольникова³²⁹). Поэтому в символично-мистическом плане романа «Соня — крестовая сестра Лизаветы, избранная в посредницы смиренной жертвой. Соня — живой проводник на земле благотворных лучей всепрощения, исходящих от безвинно казненной к палачу»; «земное существование убитой Лизаветы продолжается для Раскольникова в образе Сони». «Соня по отношению к Раскольникову есть инобытие, живой символ разбойно умерщвленной Лизаветы»³³⁰. Крестовые сестры, Соня и Лизавета, ведут жизнь блудниц, сохраняя внутреннюю чистоту, веру и смирение. Во время признания

³²⁷ Мейер Г.А. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. - Франкфурт на Майне: Посев, 1967. – С.373.

³²⁸ Там же. – С.243.

³²⁹ Ср. У Г. Мейера: «Не умом, не рассудком, но глубиной души он ведал, что Лизавета и Соня для него одно. И вот то, что приоткрывалось лишь его глубинному ведению, обращалось в явь». – Там же. – С.373.

³³⁰ Там же. – С. 175.

Раскольников в убийстве Соня заслоняется от него тем же движением, что и Лизавета от занесенного над нею топора. Сам Раскольников многократно отождествляет Соню и Лизавету в своих мыслях («Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые... Зачем они не плачут, зачем не стонут? Они все отдают... Глядят кротко и тихо...» (6; 212)). Приходя к Соне, Раскольников тем самым сближается с убитой им Лизаветой и кается перед ней, а в эпилоге, понеся наказание и выстрадав любовь к Соне, получает прощение свыше. Через посредство Сони к Раскольникову попадают крест и Евангелие Лизаветы. Получается, что убиенная простила своего убийцу³³¹ и, более того, он спасся ее любовью.

Важные дополнительные коннотации разбираемым образам придают литературные аллюзии, в частности параллели с «Пиковой дамой» А.С.Пушкина³³². Вспомним, что Герман, «не чувствуя раскаяния, <...> не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи!» и «решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения»³³³. Один этот эпизод вполне мог лечь у Достоевского в основание исследуемого нами мифологического мотива. Кроме того, при общепринятом соотношении сюжета убийства старухи-процентщицы с попыткой Германна завладеть тайной старой графини, исследователи ни разу не обращали внимания на совпадение имен воспитанницы Лизы, возлюбленной Германна, и Лизаветы, двоюродной сестры Алены Ивановны, в то время как оно представляется многозначительным. Лиза в новелле Пушкина также живет у старухи (графини) на положении бедной родственницы. Подобно тому как Лиза помогает Германну проникнуть в дом графини, так же и Лизавета невольно сама «назначает свидание» Раскольникову в подслушанном им разговоре. Таким образом, контекст «Пиковой дамы» задает (пусть и условно) семантику любовных отношений Раскольникова и Лизаветы, которая и реализуется в последующей встрече Раскольникова с Соней.

Далее обращает на себя внимание, что Раскольников многократно называет Лизавету «бедной» («Бедная Лизавета! Зачем она тут подвернулась!..» (6; 212)). Этот эпитет неоднократно прилагается к Лизавете и в ПМ, часто в качестве

³³¹ В рукописном варианте данная идея была отчетливо проведена: «Лизавета! Лизавета! – горько вскричала она [Соня – А.Б.], смотря на крест и вдруг вспомнив о ней: – молись об ней, молись! Она простит, простит, я знаю...» (7; 290).

³³² См. Тамарченко Н.Д. О жанровой структуре «Преступления и наказания» (к вопросу о типе романа у Достоевского) // Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в литературной науке XX века. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – С. 147-159.

³³³ Пушкин А. С. Пиковая дама // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. – Т. 8, кн. 1. – 1948. – С. 246.

самостоятельной мысли или устойчивого мотива³³⁴, что актуализирует аналогию Лизаветы с «бедной Лизой» Н.М.Карамзина, гибнущей по вине своего соблазнителя.

Приоткрывая свое прошлое Раскольников рассказывает, что он едва было не женился на... *хромоножке*. «Она **больная** такая девочка была <...> совсем хвора; нищим любила подавать, и о **монастыре всё мечтала**, и раз **залилась слезами**, когда мне об этом стала говорить; да, да... помню... очень помню. Дурнушка такая... собой. Право, не знаю, за что я к ней тогда привязался, кажется за то, что всегда больная... Будь она еще **хромая** аль горбатая, я бы, кажется, еще больше ее полюбил...» (6;177). Умершая дочь хозяйки связана общими мотивами, как с Соней, так и с Лизаветой (не говоря уже о том, что подчеркнутые нами детали сближают ее с будущим образом Лебядкиной). Таким образом, Раскольников оказывается сюжетно и психологически связан с тремя героинями-жертвами: больной дочерью хозяйки, Соней, Лизаветой, по отношению к которым он выступает, в разных случаях, то как возлюбленный, то как убийца, причем в отношении Сони – главного и связующего звена в данном ассоциативном ряду – в обеих ролях (ср.: «Странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу» (6; 314)).

Для Свидригайлова (как впоследствии и Ставрогина) преступление заключается прежде всего в насилии (помимо совершенных им убийств). И в его сознании возникает неотвязчивое представление (может быть, подсознательное) о женитьбе на своей жертве, воплощающееся в побочных сюжетных ходах. Уже то, что ему является покойная Марфа Петровна, внушает мысль, что с убитой жертвой можно продолжать общение как с живой. Невзирая на страсть к Дуне, приведшей Свидригайлова в Петербург, он незамедлительно находит себе здесь малолетнюю невесту. Попутно он интересуется девочкой, которую мать привела на танцевальный вечер, и выступает ее «покровителем». Наконец, перед самоубийством ему снится его жертва, девочка-самоубийца, лежащая в гробу в белом, будто подвенечном, платье³³⁵.

Утверждение Свидригайлова, что они с Раскольниковым «одного поля ягоды», подтверждается целым рядом мотивов. Из преступных замыслов Раскольникова исключена идея разврата. Однако вспомним эпизод с пьяной «еще совсем девочкой» на бульваре в начале романа. Франта, преследующего несчастную, Раскольников презрительно называет «Свидригайловым», но уже в следующий миг с хохотом предлагает предоставить девочку франту («Пусть позабавится!») с поистине свидригайловским цинизмом. Это – первое сближение героев в романе,

³³⁴ «Бедная Лизавета! О, я заглажу...» (7; 147). «НЗ. Лизавета? **Бедная** Лизавета! А почему я об ней с тех пор ни разу не подумал? Точно я и не убивал ее» (7; 182). «Эта кровь — я панихиду по ней, пожалуй, отслужу (засмеялся). / **Бедная** Лизавета» (7; 144).

³³⁵ См. Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Спб., 2005. – С.401.

показывающее, что между ними действительно имеется «общая точка». Преступления Раскольникова и Свидригайлова также сближены рядом мотивов: «глухонемая» девочка напоминает «косноязычную» Лизавету, постоянно подвергавшуюся насилию и «вечно беременную»³³⁶.

У шестнадцатилетней «невесты» Свидригайлова поражает «личико вроде Рафаэлевой Мадонны», в то время как у самой Сикстинской Мадонны он видит «лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой» (6; 369). В этом образе и метафоре выражаются, как фокусе, чистота, детскость, безвинная скорбь и болезненная ущербность всех героинь-жертв «Преступления и наказания» (Сони, Лизаветы, дочери хозяйки), а в перспективе – и образа Хромоножки в «Бесах». И Свидригайлов способен прочувствовать эту «фантастическую» красоту страдания, а потому трудно судить, какую мысль подскажет ему его «духовное» сладострастие: хочет ли он погубить беззащитную, по-ставрогински наслаждаясь безобразной противоестественностью брака, или хочет получить в полное обладание свою Мадонну, «чистейшей прелести чистейший образец», чтобы смочь «простить сам себе» (11; 27) вину перед несчастной повешенной? (так можно истолковать его последний сон). Равно как и в случае с Дуней Свидригайлов был одинаково готов преклониться перед ее красотой и надругаться над ней.

Раскольников, в свою очередь, сталкивается с неким подобием Сони и Лизаветы в лице Полечки, в обещании которой молиться «за раба Родиона» (6; 147) герой ощущает прощение себе: «меня **целовало** сейчас **одно существо**, которое, если б я и убил кого-нибудь, тоже бы... одним словом, я там видел еще **другое одно существо...** с огненным пером...» (6; 150). Прослеживается сюжетная параллель между Поленькой и малолетней невестой Свидригайлова³³⁷: в словах Раскольникова о поцелуе девочки можно реконструировать исчезнувшую эротическую «свидригайловскую» коннотацию. Да и поцелуй ноги Сони, который Раскольников возвышенно истолковывает как поклон «всеми человеческому страданию» (стало быть, и Лизавете), несет в себе скрытый эротический смысл: вспомним, как в главе «У Тихона» именно с этого символического жеста начинается соблазнение Ставрогиным девочки. В «Игроке» Алексей, не в силах удержаться, целует прелестную смуглую ножку m-lle Blanche, после чего, не раздумывая, уезжает вместе с нею в Париж. Наконец, в биографии самого писателя этот жест (попытка поцелуя ноги А.Сусловой) имел отчетливо эротический характер. Вот до какой пронзительной

³³⁶ При этом девочка, которую изнасиловал Свидригайлов, удивительно напоминает Матрешу: см.: 6; 228.

³³⁷ Оба детских образа воплощают одинаковый смысл святости под угрозой поругания («С Полечкой, наверно, то же самое будет» - 6; 246), при проекции на Полечку судьбы Сони, а на невесту Свидригайлова – Дуни (брак как продажа).

амбивалентности может доходить один и тот же мотив у Достоевского, совмещая в себе «идеал содомский» и «идеал Мадонны»!

Разумеется, предполагаемая женитьба Раскольникова на больной дурнушке имеет в «Преступлении и наказании» совершенно другой смысл, нежели желание Свидригайлова жениться на шестнадцатилетней девочке. Странная привязанность Раскольникова должна была свидетельствовать о его чувствительности и способности к любви-жалости (в одном ряду с поцелуем ноги Соне – «поклоном страданию»), в то время как женитьба Свидригайлова – о его извращенности. Впоследствии в «Бесах» тот же сюжетный мотив – намеренная женитьба на «жалком создании» – достигает полного сюжетного развертывания в женитьбе Ставрогина на Хромоножке и становится внутренне амбивалентным – являясь одновременно проявлением духовного разврата и возможностью спасения для героя. Получается, что Ставрогин одновременно совмещает в себе возможности, идейные и сюжетные, – Раскольникова и Свидригайлова. В конечном итоге обнаруживается лишь духовная мертвенность и обреченность Ставрогина.

Интересно, что отмеченные мотивы, позже развитые в «Бесах», в «Преступлении и наказании» даны свернутыми до вставных рассказов (воспоминаний или слухов), то есть вне времени романного действия, и относятся к разным сюжетным линиям. Факт женитьбы Ставрогина на Хромоножке полностью достоверен, но все же отнесен к предыстории романа. Эпизоды с Матрешей и Хромоножкой, хоть они теперь и центральные – опять остаются за рамками романного действия, за кадром.

В «Преступлении и наказании» одна жертва – старуха – имеет демонический лик, а другая – Лизавета – лик детской чистоты. Не совмещаются ли они оба в бесноватости-юрродстве Хромоножки – жертвы Ставрогина? За отсутствием подготовительных материалов к «Преступлению и наказанию» мы можем ограничиться только предположениями...

Итак, мы видим, что и «Бесах» и «Преступлении и наказании» воплощается мифологический мотив «покаянного воссоединения убийцы со своей жертвой». В обоих романах он не проговаривается прямо, но лишь намечается так, что его возможно вычленил благодаря целому ряду деталей. В рамках реалистического метода такой сюжетный мотив не мог быть воплощен (ибо невозможно сближение с уже погибшей жертвой), а потому проводился лишь символически, будучи явленным во сне героя или на ассоциативном уровне, когда черты жертвы получают сразу несколько героинь, становясь тем самым взаимоотражениями одна другой.

Дополнительно его наличие подтверждается подготовительными материалами и сопоставлением мотивных структур романов между собой.

Этот мотив может приобретать чисто христианское звучание (рай на земле наступит тогда, когда осуществится всеобщее любовное единение и всепрощение и *жертва обнимется со своим мучителем*, и даже мать затравленного собаками мальчика простит его убийце, как в «Братьях Карамазовых»), но может воплощаться в мистико-фантастических формах (пусть завуалированных) и отзываться в болезненных грезах и преступлениях героев.

Крайне своеобразное воплощение, получает анализируемый мифологический мотив в «Подростке», где рассказывается о купце Скотобойникове, который совершает преступление, аналогичное страшной вине Ставрогина и Свидригайлова: он замучил и фактически довел до самоубийства маленького мальчика. Чтобы искупить свою вину, он решает *жениться на матери умершего мальчика* : «Хочу, говорит, чтоб у нас еще мальчик родился, и ежели родится он, тогда, значит, тот мальчик **простил** нас обоих: и тебя и меня. Мне так мальчик велел". Видит она, что не в уме человек, а как бы в **исступлении**...» (13; 320). Пожалуй, мотив запоздалого соединения с жертвой путем ближайшего замещения (опять-таки с эротической коннотацией) выступает здесь наиболее отчетливо, при фактическом обнажении своего психологического алогизма. И здесь, как и в случае со Свидригайловым и Ставрогиным, «ритуальный» акт покаяния прощения не приносит.

Дальнейшее развитие получает тот же мотив в повести «Кроткая». «Кроткое самоубийство» по молитве героини (с иконой в руках) прямо перекликается с картиной самоубийства мальчика, спасавшегося от Скотобойникова («Мальчик, как вспомнил про все, вскрикнул, бросился к воде, **прижал себе к обеим грудкам по кулачку, посмотрел в небеса (видели, видели!)** - да бух в воду!» (13; 318)³³⁸). Только, в отличие от Скотобойникова, соединение с замученной жертвой для героя могло бы быть вполне естественным – она является его женой, и потому мифологическая составляющая сюжета уходит в подтекст, не бросается в глаза. Также сюжет видоизменен благодаря тому, что муж проникается своей виной («Измучил я ее - вот что!» (24; 35)) до того, как героиня решает покончить с собой³³⁹, но на самом деле все равно слишком поздно, так что замысел примирения становится

³³⁸ Ср. в «Кроткой»: «Она услышала, двинулась было повернуться ко мне, да не повернулась, а шагнула, **образ прижала к груди** и - и бросилась из окошка!» (24; 33).

³³⁹ На самом деле оба сюжета строятся одинаково: «убиение» жертвы свершается в два этапа – Скотобойников вначале, избив ребенка, раскаивается и берет его к себе, намереваясь облагодетельствовать его, но в результате затравливает вконец. И ростовщик берет Кроткую в жены, искренне желая осчастливить ее своей любовью, но вначале убивает ее строгой холодностью и требованиями покорности, а окончательный удар наносит неожиданной попыткой примирения.

несбыточным. Таким образом, основа сюжета остается прежней: *неосуществимое воссоединение с замученной жертвой*. Показательно желание ростовщика не расставаться даже с мертвой героиней: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (24; 35). Эта последняя фраза повести все-таки придает чувству безутешной скорби несколько безумный, фантастический оттенок (позволяя предположить, что Достоевский называет «Кроткую» «фантастическим рассказом» не только из-за формы повествования). Мы склонны видеть здесь психологический рефлекс глубинного авторского мифа.

Наконец, в «Вечном муже» – наверное, самом фантастическом произведении Достоевского после «Двойника», с множеством разнообразных мифологических мотивов – оба главных героя, Трусоцкий и Вельчанинов, проецируют конфликт с покойной Натальей Васильевной на отношения с малолетними девочками: в случае Вельчанинова – это отношения с Лизой, его дочерью от Натальи Васильевны – он хочет отобрать ее у Трусоцкого как свою кровную дочь (достраивая тем самым мысленно неосуществленный брак с ее умершей матерью); а в случае Трусоцкого – отношения с Лизой, которую он мучит, мстя покойной жене, и с Надей, на которой он хочет жениться, чтобы окончательно порвать с прошлым. Издевательства над одним ребенком и планы женитьбы на другом сближают Трусоцкого с «хищным типом» Свидригайлова (равно как и то, что оба они видят призраки).

Широта и бесконечная противоречивость человеческого сознания, постулируемые Достоевским на психологическом («психология о двух концах» (6; 350)) и идейном уровнях («широк человек, слишком даже широк...» (14; 100)), на уровне поэтики находит свое проявление в неуловимой многозначности одного и того же мотива, вплоть до того, что один и тот же поступок может приобретать значение безграничной силы и опустошенного бессилия (нежелание Ставрогина ответить на пощечину Шатова), соблазна и преклонения (поцелуй ноги Соне). В романах пятикнижия амбивалентность мотивов проявляется в следующих формах: 1) один мотив допускает двойственное истолкование, часто вербализуемое героем или рассказчиком; 2) два мотива созвучны между собой, но противоположны по своему смыслу; 3) мотив переосмысливается (может быть переосмыслен) на ином содержательном уровне (в символическом плане) романа. Сказанное применимо к символическим деталям, жестам, поступкам, сюжетным ходам и образам героев. Согласно нашей интерпретации, это становится возможным благодаря переходу с одного сюжетного уровня на другой.

Кошмар петербургский: мистический любовный треугольник

Через все творчество Достоевского проходит мифологический сюжет, означающий страшную и непоправимую катастрофу души героя. Восходит он еще к раннему творчеству Достоевского и тесно связан с образом Петербурга.

Это – любовный треугольник, в котором одну сторону представляет главный герой, а две другие воплощают некие мистические силы.

Чтобы понять его, нам придется обратиться вначале к повести «Хозяйка» – одной из самых загадочных у Достоевского и самых важных для проникновения в глубины его подсознания. В ней впервые и наиболее отчетливо воплощается инвариант мифа, развивающегося затем в романах «пятикнижия».

Главным героем повести является мечтатель-романтик, долгое время живший затворником и наконец вышедший на улицу из своего добровольного заточения. Петербург оказывает на него мрачно-манящее, обжигающе-тлетворное впечатление, которое порождает в его душе кошмар, переживающийся наполовину в бреду, наполовину в яви, разница между которыми намеренно стирается³⁴⁰. Выше мы уже отмечали «мифопорождающую» функцию подобного состояния. Приведем его подробное описание, ввиду его последующей важности и характерности:

«Порой, в минуту **неясного сознания**, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то **длинном, нескончаемом сне**, полном странных, **бесплодных тревог, борьбы и страданий**. В ужасе он старался **восстать против рокового фатализма**, его гнетущего, и в минуту напряженной, самой отчаянной борьбы какая-то неведомая сила опять поражала его, и он слышал, чувствовал ясно, как он снова теряет память, как вновь непроходимая, **бездонная темень разверзается перед ним** и он бросается в нее с воплем тоски и отчаяния. Порой мелькали **мгновения невыносимого, уничтожающего счастья...**» (1; 277).

Из этого кошмара выделяются два овладевших его сознанием образа: полубезумная красавица и демонический соперник, держащий героиню в своей власти, жаждущий смерти героя и сам склоняющий его к убийству. Отметим их наиболее характерные черты, заложенные затем в инвариант романного мифа.

Героиня представлена не просто как красавица, но воплощает саму идею красоты, явление которой придает жизни героя последний смысл и ослепительное

³⁴⁰ При всей ценности анализа «Хозяйки» А. Бемом и правильности найденного им метода, мы не согласны с ним в том, что все происходящее на квартире Мурина является просто «бредовым сном» Ордынова, и считаем весьма условными большинство выделяемых им точек перехода от сна к яви. Вся поэтика повести построена, на наш взгляд, на их намеренной неразделимости до полного слияния, как и поэтика «Двойника».

счастье³⁴¹, но в то же время порождает мучение до непереносимой боли³⁴² (вспомним слова Смешного человека, что на Земле любовь неотделима от страдания³⁴³). Героиня является перед мечтателем как «видение», пронзающее его навеки. Ее обожествляемая красота ассоциативно связывается с иконой Богородицы (которой Катерина истово молится), но также и с кающейся Магдалиной³⁴⁴.

Очень примечательна солярная символика этого образа: Катерина из «Хозяйки» постоянно сравнивается с солнцем³⁴⁵. Если любовь и красота – это солнце, то отсюда прямой путь к Христу, символикe косых лучей заходящего солнца и в конечном счете к сну Смешного человека – где невинные люди изображаются как «дети своего солнца», то есть дети любви.

Подчеркнутая (через фольклорный сказ речи) народность образа Катерины также амбивалентна: сочетает в себе просветленность, певучую нежность и вместе с тем разбойную страстность, глухую тайну совершенного преступления и неискупаемой вины. Следствием раздвоенности становится безумие героини и ее полувосторженный, полупокаянный бред. Катерина не «хозяйка» себе самой, не в силах сделать выбор между преданной любовью и насмешливой ненавистью и меняя свое отношение к герою от встречи к встрече (иногда – и в течение одной встречи). В принципе, данная черта характеризует подавляющее большинство женских персонажей у Достоевского, но в случае с героиней, олицетворяющей идею красоты,

³⁴¹ «Поминутно сиял в его глазах образ женщины, встреча с которою взволновала и потрясла всё его существование, который наполнял его сердце таким неудержимым, судорожным восторгом, -- столько счастья прихлынуло разом в скудную жизнь его, что мысли его темнели и дух замирал в тоске и смятении» (1; 273).

О спасительном назначении красоты Достоевский говорит в «Бесах» устами Степана Верховенского, что «без одной только красоты невозможно» «прожить человечеству», «ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут!» (10; 373).

³⁴² «... лицо ее, которого каждая черта врезалась в память юноши, мучила зрение его и глухою, нестерпимую болью надрывала его сердце. Но в этом мучении было свое иступленное упоение. Наконец он не мог выдержать; вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомо сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный помост церкви. Он не слышал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках» (1; 270).

³⁴³ «На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить» (25; 111-112).

³⁴⁴ «...образ плачущей женщины ярко поразил его воображение. Так пламенно, так сильно было впечатление, так любовно воспроизвело его сердце эти кроткие, тихие черты лица, потрясенного таинственным умилением и ужасом, облитого слезами восторга или младенческого покаяния, что глаза его помутнились и как будто огонь пробежал по всем его членам. Но видение продолжалось недолго» (1; 269).

³⁴⁵ «Я на тебя как на солнце смотрю» (1; 276); «**столько очарования озолотило лицо ее**» (1; 299); «с приветливою и светлою, как **солнце**, улыбкою лицо красавицы хозяйки его»; «на сердце его было ясно, и лучи **солнца**, казалось, согревали его какою-то торжественною, светлою радостью»; «ясна, как **солнце**, заблестела ему золотая улыбка чудной его хозяйки (1; 303); «Ордынов оглянулся, и к нему склонилось с приветливою и светлою, как солнце, улыбкою лицо красавицы хозяйки» (1; 275); «садись сюда, к солнцу, за стол; сиди смирно, а за мной не ходи» (1; 276).

она становится фатальной как для сюжета, так и для философской системы романа. Повернувшись к герою враждебной стороной, она побуждает его к преступлению и смерти (как Катерина подталкивает Ордынова к убийству Мурина). Получается, что если мечтателю героиня представляется светом, то в душе ее царит мрак («я бы и смерти хотела...» (1; 276)).

Итак, если исходить из символики образа Катерины, то красота – загадка. Она – озаряющее солнце, придающее жизни смысл, и в то же время мучение до боли, страдание и отчаяние, ведущие к преступлению. Рассуждение Дмитрия в «Братьях Карамазовых» о ужасной власти и двойственной природе красоты, хоть и не выговаривается еще в «Хозяйке», но уже прямо подготавливается противоречивостью переживаний Ордынова. Характер Катерины – неразрешимый узел противоположных качеств и побуждений, а ее красота зажигает бурю чувств в Ордынове:

«Но столько очарования озолотило лицо ее в эту минуту, таким страстным потоком чувства, такой **невыносимой, неслыханной красотой** задрожала каждая линия, каждый мускул его, что разом угасла **черная дума** и замолкла **чистая грусть** в груди Ордынова. Сердце его рвалось прижаться к ее сердцу и страстно в **безумном волнении** забыться в нем вместе, застучать в лад тою же бурей, тем же порывом **неведомой страсти** и хоть замереть с ним вместе. Катерина встретила помутившийся взор Ордынова и улыбнулась так, что **удвоенным потоком огня** обдало его сердце. Он едва помнил себя» (1; 299).

Если бы героиня была добра, то была бы спасена душа героя (как и любовный сюжет повести). Таким образом, вопреки положениям классической статьи В.В. Зеньковского³⁴⁶, Достоевский понимал красоту как страшную бездну и искушение еще в самом начале своего творчества.

Одновременно у героя вспыхивает непримиримая вражда с демоническим соперником. Отличительными чертами последнего являются черные волосы (мурин – означает «арап» и в народной речи ассоциируется с нечистым³⁴⁷), болезненная бледность, язвительная насмешка и злобный смех, и, наконец, огненный блеск глаз, мгновенные вспышки которых выдают прорывающуюся неистовую страстность и готовность к убийству. Как и героиня, он наделяется народной речью и манерами. Его страсть к героине сродни и прямо сочетается с религиозным фанатизмом, с оттенком

³⁴⁶ Зеньковский В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // *Русские эмигранты о Достоевском*. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 393–428.

³⁴⁷ **Муринь** (иноск.) «нечистый». Ср. «Судья предстанеть, свитокъ развернуть, Чтò злые *мурины* всю жизнь строчили — На всякомъ мѣстѣ и во всякій часъ. Чтò сдѣлалъ худо, черный *муринь* пишетъ». Островский. К. З. Мининъ. 3, 3. Муринь (въ прям. смыслѣ) — Арапъ. Ср. Mauren (мавры)? // Михельсон М.И. **Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний**: В 2 т. СПб.: [Тип. Импер. Акад. наук, 1903 (или 1904)].

изуверства – отмечается его близость к раскольникам, хлыстам или иным сектантам. Все перечисленное вместе складывается в «разбойную» натуру, опять-таки с фольклорным колоритом. Насмешливое обращение демонического соперника раздражает героя, волнует «ужасом и недетскою страстью» провоцирует на ответную ненависть и искушает желанием мести и убийства. В своей последней символической проекции соперник олицетворяет собой преступление и/или смерть.

Образуется роковое сцепление: мечтатель пленен до самозабвения героиней, в то время как она сама подпадает под власть зловещего соперника (в «Хозяйке» это Мурин). Целью героя становится не просто обладание красотой, но и спасение героини (а вместе с ней и самого себя) от злого демона и одержимости им.

Отношения мечтателя с героиней – «высшие», напоминающие братско-сестринские. Будучи духовно привязан к героине, мечтатель сознает ее недоступность, ибо она не может ему принадлежать в силу неких непреодолимых обстоятельств. В какой-то момент становится непонятно, насколько причиной тому злой соперник, а насколько – характер самой героини. Ее «слабое сердце» мучительно долго выбирает между двумя героями и нескончаемой неопределенностью фактически доводит обоих до безумства. Изображая самую преданную любовь к Ордынову на большем протяжении действия, в конце она оборачивается к герою своей демонической сущностью – мучит и насмешливо оставляет его (предпочитая плен или даже смерть от темного соперника). Образ героини, таким образом, обладает внутренней общностью сразу с обоими влюбленными: она и экзальтированная до болезненности мечтательница, и демоническая насмешница, толкающая на преступление.

Оба персонажа болезненной грезы оказываются для героя-мечтателя фатальными. Поцелуй Катерины оказывается для Ордынова сродни удару ножом: «Вдруг горячий, долгий поцелуй загорелся на воспаленных губах его, как будто ножом его ударили в сердце. Он слабо вскрикнул и лишился чувств...» (1; 277). Эта метафора окончательно заковывает всех трех персонажей в неразрывный круг страсти, безумия и преступления.

Таким образом, в «Хозяйке» имеет место не традиционно выделяемое «двойничество», а отношения *тройственности*: любые два персонажа из трех имеют общие черты и грани: Ордынов и Катерина подобны друг другу «слабым сердцем», мечтательностью, *сюжетно* – возвышенными отношениями братства; Катерина и Мурин – народным купеческим происхождением и речью, суровой богомольностью, *сюжетно* – общей виной в кровавом преступлении, искушением мечтателя; Ордынов и Мурин – «черной немочью» (эпилепсией), вспышками

бешенства вплоть до убийства, *сюжетно* – страстью к Катерине. Мотив безумия при этом присущ всем трем героям. Можно сказать, что Мурин и Катерина – отражения различных сторон внутреннего мира Ордынова, но это не будет объяснением всей сложности коллизии взаимоотношений и отталкиваний между персонажами.

Под провоцирующим воздействием соперника и/или красавицы у героя самого возникает жажда мести и убийства, благодаря чему он неожиданно уподобляется демоническому сопернику, по принципу «*les extrémités se touchent*»³⁴⁸ (8; 338). (Так, Ордынов сам оказывается «припадочным» и бросается на старика с его же ножом). Мифологический сюжет вариативно предполагает совершение убийства (его попытку) демоническим персонажем или самим героем-мечтателем, и как следствие его смерть или равнозначное ей полное духовное опустошение. Общим смыслом мифа остается то, что к смерти влекутся друг другом все три героя.

Наконец, психологический надлом и разрушение треугольника влечет за собой *гибель идеи героя*, как это явствует уже из «Хозяйки». («Теперь он перечел этот план, переделал, думал о нем, читал, рылся и наконец отверг идею свою, не построив ничего на развалинах. Но что-то похожее на мистицизм, на предопределение и таинственность начало проникать в его душу» (1; 318)). Это лишний раз демонстрирует, насколько велика в идеях героев Достоевского мифологическая составляющая.

Этот миф – «кошмар петербургский» – воспроизводится потом в различных вариациях и с разной степенью отчетливости в послекаторжных романах Достоевского³⁴⁹.

В дальнейшем, в период создания «пятикнижия», «демонический соперник» из «темного» мифа Достоевского неразрывно соединяется в сознании Достоевского с «хищным типом», соответственно теоретическим положениям А. Григорьева и Н. Страхова, и усваивает многие его черты. Но хищный тип, как известно, предполагался аристократом, подобно байроническому герою. Это не просто отрицательный до одиозности персонаж из высшего круга, типичный для бульварного романа (каковым был, к примеру, князь Валковский или Де Грие), а глубокие, страдающие герои – Свидригайлов, Ставрогин, Версиков. И вот происходит псевдоморфоз: у аристократа должны появиться разбойные черты (чему

³⁴⁸ 'Крайности сходятся' (фр.).

³⁴⁹ Прослеживается тот же сюжет даже в самом первом романе Достоевского – «Бедных людях», однако там он лишен мифологической таинственности: это треугольник Девушкин – Варенька – Быков. Девушкин беззаветно влюблен в Вареньку, однако на ней лежит трагическая вина, препятствующая их соединению и отдающая Вареньку во власть жестокого Быкова. Мотив преступления и фантастического бреда здесь исключаются (хотя при появлении Быкова Девушкин носится будто в чад и заговаривается в письмах). Очевидно, в первом романе Достоевский стремился к полному реализму, каким его понимали гоголевские последователи.

способствовал образ Жана Сбогара из одноименного романа Ш. Нодье). Интересно проследить, какие при этом рождаются причудливые соположения и комбинации.

Новый поворот приобретает разбираемый нами миф в самом «петербургском» из романов «пятикнижия» – «Преступлении и наказании». В нем Достоевский намеренно выстроил сюжет на основе идейного преступления, а не любовной линии. Соответственно миф «петербургского треугольника» оказался не востребован. Но он частично обозначился на периферии сюжета: помимо воспоминаний о жертвах, Раскольников преследует мрачный образ Свидригайлова, появляющийся, как призрак, после кошмарного сна о «вечном убийстве» старухи. Тот факт, что Свидригайлов сам видит призраков, придает его образу фантастический характер. Глаза Свидригайлова постоянно «сверкают», а иной раз в его взоре «блестит мгновенно, как молния, злобная усмешка» (6; 365). Он преследует сестру Раскольникова, Дуню, наделенную поразительной красотой и так же «сверкающим» взором (6; 365) (Свидригайлов видит ее окруженной ореолом святости и любит до преклонения). Когда Раскольников бросается «спасать» сестру от «негодяя», складывается треугольник: Раскольников – Дуня – Свидригайлов. Мотив братско-сестринского родства мечтателя и героини («Хозяйка») получает здесь, таким образом, реальное воплощение. Вопреки воле брата, Свидригайлов берет Дуню «в плен», но, не в силах покорить ее, погибает сам. Сюжет получает иное разрешение, нежели в «Хозяйке», благодаря тому, что образ Дуни лишен амбивалентности Катерины (отягощенной греховностью и виной).

Наиболее отчетливо воспроизводится «петербургский миф» в «Идиоте»: сразу по приезде в Петербург Мышкин встречает роковую красавицу, воплощающую фантастическую красоту – и начинается «кошмар петербургский». Характерно, что Мышкин потрясен вначале *портретом* Настасьи Филипповны – то есть она предстает как «видение». При описании ее портрета подчеркивается «необыкновенная красота», «страстность» (8; 27), «ужасное страдание» (8; 31), «необъятная гордость и презрение, почти ненависть» и одновременно «что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное» (8; 68) – то есть совмещение чистоты и детскости с гордыней и жестокостью (ср. с прим. 68). Ее амбивалентность сразу получает фатальное значение: «Кабы добра! – все бы было спасено!» (8; 32)

Лицо Настасьи Филипповны сразу и навсегда завораживает Мышкина своей красотой: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» (8; 68) При решающем объяснении Аглаи с Настасьей Филипповной князь «только видел пред собой отчаянное, безумное лицо, от которого, как проговорился он раз Аглае, у него

“**пронзено навсегда сердце**”» (8; 475). «...Я тогда лица Настасьи Филипповны не мог вынести... – объясняет потом князь Радомскому, – я смотрел на *ее лицо!* Я еще утром, на портрете, не мог его вынести... <...> я боюсь ее лица! – прибавил он с чрезвычайным страхом» (8; 483-484).

Это – единственный по-настоящему фантастический мотив в романе, и как таковой прямо заимствован из «Хозяйки», где невозможность оторваться от лица Катерины заставляет Ордынова совершить самые немыслимые поступки: «Ордынов [глядел] с каким-то изумлением любви, как будто в первый раз такая страшная красота **пронзила сердце** его...» (1; 305).

Связывается Настасья Филипповна и с богородичным мотивом: при чтении пушкинской баллады Аглая заменяет девиз на щите рыцаря с «A.M.D.» (‘Ave, Mater Dei’) на «Н.Ф.Б.» (Настасья Филипповна Барашкова).

Настасью Филипповну Мышкин несколько раз называет «безумной» или «сумасшедшей», что делает ее сходство с Катериной уже неотвратимым. Иначе никак и не могут быть объяснены парадоксы ее воли и сознания. Но тем самым она все больше превращается в мифологическую фигуру.

В то же время, как и Катерина, Настасья Филипповна – красота падшая и потому ощущающая себя преступной. Вытекающее отсюда качество, определяющее, быть может, весь смысл образа – ее тяга к смерти и ощущение своей приговоренности. За Рогожина она идет потому, «что наверно за [ним] нож ожидает» (8; 179).

И Катерина и Настасья Филипповна – страстные мечтательницы, воображающие своего будущего спасителя, но в реальности отказывающиеся от него. Как Катерина сразу говорит, что не стать ей «любой» Ордынова, так и Настасья Филипповна знает, что не суждена Мышкину и два раза (только буквально изображенных) сбегает от него с Рогожиным: первый раз после его предложения руки на именинах, второй раз – из-под венца. Но и Рогожину она заявляет: «Я <...> еще сама себе госпожа; захочу, так и совсем тебя прогоню, а сама за границу поеду» (8; 175). Аналогично Катерина готова в любой момент оставить Мурина: «...скажи мне в последний [раз], старинушка, долго ль нам с тобой век коротать, <...> да когда мне тебе, старина, низко кланяться, подобру-поздорову прощаться..?» (1; 307).

Сцена свидания Настасьи Филипповны с князем в Павловске представляет по мотивам контаминацию нескольких сцен из «Хозяйки»: сравнение с ними помогает понять важную роль встречи на мифологическом уровне сюжета:

«Хозяйка»:

«Слезы кипели в ее темных синих глазах, опущенных длинными, сверкавшими на млечной белизне лица ресницами, и катились по побледневшим щекам. На губах ее мелькала улыбка; но в лице заметны были следы какого-то детского страха и таинственного ужаса» (1; 268).

«Незнакомка его была уже там. Она стояла на коленях у самого входа между толпой молившихся. <...> Черты лица ее по-прежнему были потрясены чувством беспредельной набожности, и слезы опять катились и сохли на горячих щеках ее, как будто омывая какое-нибудь страшное преступление. В том месте, где стояли они оба, было совершенно темно, и только по временам тусклое пламя лампы <...> озаряло трепетным блеском лицо ее, которого каждая черта врезалась в память юноши, мучила зрение его и глухою, нестерпимую болью надрывала его сердце. Но в этом мучении было свое исступленное упоение» (1; 270).

«Ему вдруг показалось, что она опять склонилась над ним, что глядит в его глаза своими чудно-ясными глазами, влажными от сверкающих слез <...> стон вырвался из его обессиленной груди от радости. Она хотела ему что-то сказать; она ласково что-то поверяла ему. Опять как будто сердце пронзающая музыка поразила слух его. Он жадно впивал в себя воздух, нагретый, наэлектризованный ее близким дыханием. В тоске он простер свои руки, вздохнул, открыл глаза... Она стояла перед ним, нагнувшись к лицу его, вся бледная, как от испуга, вся в слезах, вся дрожа от волнения. Она что-то говорила ему, об чем-то молила его, складывая и ломая свои полуобнаженные руки. Он обвинил ее в своих объятиях, она вся трепетала на его груди...» (1; 289)

«Идиот»:

«Наконец пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; он всегда мог назвать ее и указать, -- но странно, -- у ней было теперь как будто совсем не такое лицо, какое он всегда знал, и ему мучительно не хотелось признать ее за ту женщину. В этом лице было столько раскаяния и ужасу, что казалось -- это была страшная преступница и только что сделала ужасное преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке; она поманила его рукой и приложила палец к губам, как бы предупреждая его идти за ней тише. Сердце его замерло; он ни за что, ни за что не хотел признать ее за преступницу; но он чувствовал, что тотчас же произойдет что-то ужасное, на всю его жизнь. Ей, кажется, хотелось ему что-то показать, тут же недалеко, в парке» (8; 352).

«Сердце его стучало, мысли путались, и всё кругом него как бы походило на сон. И вдруг, так же как и давеча, когда он оба раза проснулся на одном и том же видении, то же видение опять предстало ему. Та же женщина вышла из парка и стала пред ним, точно ждала его тут. Он вздрогнул и остановился; она схватила его руку и крепко сжала ее. “Нет, это не видение!”

И вот наконец она стояла пред ним лицом к лицу, в первый раз после их разлуки; она что-то говорила ему, но он молча смотрел на нее; сердце его переполнилось и заняло от боли. О, никогда потом не мог он забыть эту встречу с ней и вспоминал всегда с одинаковою болью. Она опустилась пред ним на колена, тут же на улице, как исступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы целовать ее, и точно так же, как и давеча в его сне, слезы блистали теперь на ее длинных ресницах» (8; 381-382).

Подобно тому как видение Катерины во сне переходит у Ордынова в свидание наяву, так же и внезапное появление Настасьи Филипповны изображается как продолжение сна. Достоевскому было важно полунамеками показать, что Настасья Филипповна, появившаяся некогда как «видение», на портрете, все более становится призраком, развеществляется, стремясь к смерти («...я уже почти не существую и знаю это» (8; 380)).

Из церкви Катерину уводит внезапно появившийся Мурин, а в конце свидания в парке Настасью Филипповну забирает с собой поджидавший ее Рогожин³⁵⁰. Настасья Филипповна попадает от него в *фатальную зависимость*: «Я читаю это каждый день в двух ужасных глазах, которые постоянно на меня смотрят, даже и тогда, когда их нет предо мной. Эти глаза теперь *молчат* (они всё молчат), но я знаю их тайну. <...> Я бы его убила со страху... Но он меня убьет прежде... он засмеялся сейчас и говорит, что я брежу; он знает, что я к вам пишу» (8; 380).

Именно таинственной властью Рогожина на мифологическом уровне и объясняется бегство Настасьи Филипповны от князя из-под венца. Можно, конечно, возразить, что Настасья Филипповна так же несколько раз сбегала и от Рогожина к Мышкину, однако те случаи в романе прямо не изображаются – ибо они не актуальны для мифа. В предысторию Достоевский опускает события, которые не укладываются в его художественную логику или не имеют глубинной мифологической подосновы в его сознании.

Рогожин повторяет важнейшие черты Мурина, начиная с того, что оба героя – купцы и потому связаны с народной средой. Сходство прослеживается и в их внешности: оба героя черноволосы и поражают огненным, насмешливым взглядом³⁵¹. Сравнивается Рогожин, подобно Мурину, и с разбойником: по словам Настасьи Филипповны, у него «сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу, улетел, если б у тебя тоже ума не было...» (8; 178).

Если в первой части романа преобладают сюжетные линии, сложившиеся до начала романного действия (Настасья Филипповна – Ганя – Аглая, Настасья

³⁵⁰ «Хозяйка»: «В эту минуту **вдруг** из толпы явился опять вчерашний старик и **взял ее за руку**. Ордынов опять встретил **желчный и насмешливый** взгляд его, и какая-то странная **злоба** вдруг стеснила ему сердце» (1; 271).

«Идиот»: «Князь видел, что подле нее **вдруг** очутился Рогожин, **подхватил ее под руку** и повел. <...> "Ты-то счастлив или нет?" – Нет, нет, нет! -- воскликнул князь с беспредельною скорбью. – Еще бы сказал "да!" – **злобно** рассмеялся Рогожин и пошел не оглядываясь» (8; 382).

³⁵¹ Мурин в воспоминаниях Катерины предстает молодым и черноволосым: «У него тогда еще не было белого волоса; борода его была как смоль черна, глаза горели, словно угли...» (1; 295); Рогожин еще при первом появлении, в поезде, описывается как «курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. <...> тонкие губы непрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку» (8; 5) – ср. с «желчным и насмешливым взглядом» Мурина (1; 271).

Филипповна – Тоцкий – Епанчин), то к ее концу все они разрешаются и окончательно формируется роковой любовный треугольник: Настасья Филипповна – Мышкин – Рогожин. Во второй части он делается главным и единственным, приобретая символично-фантастические черты. Соответственно вся вторая часть романа развивается в жанре традиционной петербургской повести, прямо воспроизводя сюжет «Хозяйки».

Болезненное состояние Мышкина перед припадком описано буквально теми же словами, что и состояние Ордынова при прогулках по Петербургу и при переселении на новую квартиру. Особенно интересно совпадение в описании проблесков «невыносимого» счастья среди душевного мрака, которое у Мышкина мотивировано аурой перед припадком, но оказывается необязательно обусловлено эпилепсией:

«Хозяйка»:

«... он слышал, чувствовал ясно, как он снова теряет память, как вновь непроходимая, бездонная темень разверзается перед ним и он бросается в нее с воплем тоски и отчаяния. Порой мелькали мгновения невыносимого, уничтожающего счастья, когда жизненность судорожно усиливается во всем составе человеческом, яснее прошедшее, звучит торжеством, весельем настоящий светлый миг и снится наяву неведомое грядущее; когда невыразимая надежда падает живительной росой на душу; когда хочешь вскрикнуть от восторга; когда чувствуешь, что немощна плоть пред таким гнетом впечатлений, что разрывается вся нить бытия, и когда вместе с тем поздравляешь всю жизнь свою с обновлением и воскресением» (1; 277-278).

«Идиот»:

«... в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины» (8; 188).

С самого приезда Мышкина в Петербург он ощущает на себе невидимый взгляд огненных глаз Рогожина-убийцы. Затем «чрезвычайно странный и тяжелый» взгляд «пронзает» Мышкина (8; 171), когда Рогожин сзади смотрит на него у себя в доме; при этом Парфен смеется «с какою-то откровенною злобой» (8; 172)³⁵².

Хотя Рогожин – не старик, в отличие от Мурина, но Достоевский тут же вводит в роман образ его **старика** отца на портрете, который «изображал человека лет пятидесяти <...> с очень редкою и коротенькою седоватою бородкой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытым и скорбным взглядом»

³⁵² Ср. с Муриным: «Злой старик за ним следовал всюду» (1; 279); «и он злобно и неслышно захохотал, нагло смотря на Ордынова» (1; 306).

(8; 172-173). Отцу, как и Мурину, придаются черты религиозного сектанта³⁵³. Одновременно Рогожин ассоциирует себя сам с мужиком из рассказа Мышкина, зарезавшим по молитве. Все это позволяет Мышкину провести прямую ассоциацию между Рогожиным и его отцом: «А мне на мысль пришло, что если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени. Засел бы молча один в этом доме с женой, послушною и бессловесною, с редким и строгим словом, ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем и только деньги молча и сумрачно наживая. Да много-много что старые бы книги когда похвалил, да двуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к **старости...**» (8; 178). Здесь почти буквально воспроизводится картина уединенной и мрачной жизни Мурина с Катериной.

Отметим важную черту: *мифологический протообраз переходит из произведения в произведение, но при этом его черты не воспроизводятся полностью в новом герое, но перераспределяются между ним и его подобием – тесно связанным с ним отдельными мотивами персонажем, чтобы избежать буквального сходства или в связи с изменением замысла.*

В то же время у князя, как носителя «кошмара петербургского», нарастает болезненная впечатлительность; он пребывает в лихорадочном, возбужденном и одновременно подавленном состоянии, что обусловлено приближением припадка³⁵⁴. Таким образом, его душевное состояние описывается как помрачение, мрак, озаряемый ослепительными проблесками. Впрочем, болезненное состояние, вплоть до бреда, в «Хозяйке» равно присуще всем трем героям треугольника: на Мурина «тоже находит черная немочь», как и на Ордынова, а в решающей сцене покушения Ордынова все три героя пьяны. (Вспомним, что на именинах Настасья Филипповна была «как в истерике, суежилась, смеялась судорожно, припадочно» (8; 121); Мышкин замечает ей, что она «теперь в лихорадке, как в бреду» (8; 141), «в болезненном припадке» (8; 142), а она сама заявляет: «Я теперь во хмелю, <...> я гулять хочу!» (8; 137); безнадежно пьяным приезжает к ней и Рогожин).

³⁵³ Про отца Рогожина: «– Он был ведь не из старообрядцев? – Нет, ходил в церковь, а это правда, говорил, что по старой вере правильнее. Скопцов тоже уважал очень» (8; 173). Кроме того, скопцы снимают квартиру в рогожинском доме с момента его построения.

³⁵⁴ «Князь «иногда с большим любопытством начинал всматриваться в прохожих; но чаще всего не замечал ни прохожих, ни где именно он идет. Он был в мучительном напряжении и беспокойстве и в то же самое время чувствовал необыкновенную потребность уединения» (8; 186); «уединение скоро стало ему невыносимо; новый порыв горячо охватил его сердце, и на мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его» (8; 186). Ср. в «Хозяйке»: «В глазах его был огонь; он чувствовал лихорадку, озноб и жар попеременно» (1; 265); «новая мысль убивала покой его. <...> Он видел, что его принимали за сумасшедшего или за оригинальнейшего чудака, что, впрочем, было совсем справедливо» (1; 267).

После ухода князя от Рогожина «странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более». Под «демоном» подразумевается не сам Рогожин, а все растущее и неотступное подозрение Рогожина в преступном замысле, и вот тут интересный поворот: ведь злобный старик из «Хозяйки», как мифологема, тоже не совсем совпадает с реальным Муриным – это образ из снов, видение, которое реализуется в Мурине *по большей части*. Так и огненные глаза – *могут* быть решающей чертой в Рогожине, только когда он окончательно воплощает демона убийства, хотя Рогожин отнюдь не исчерпывается этой одержимостью, равно как и его отношение нельзя исчерпать одной ненавистью: есть и сочувствие, и братская любовь.

Если, согласно анализу А. Бема, Мурин и Катерина могут быть восприняты как порождения сознания Ордынова, то точно так же Настасья Филипповна и Рогожин во второй главе воспринимаются как образы из предприпадочного кошмара Мышкина, драматизация его «брёда».

«Огненные глаза» обозначают в обоих произведениях стихию демонического разбойника, которая обретает и прямое сюжетное воплощение: в «Хозяйке» Мурин, похищая Катерину, поджигает дом ее родителей, а в «Идиоте» Настасья Филипповна, уезжая с Рогожиным, сжигает в камине деньги, что символически означает ее отдание себя «огненному» Рогожину (недаром Рогожин так восхищен этим жестом: «он упивался, он был на седьмом небе <...> – Вот это так по-нашему! -- вскрикивал он, не помня себя» - 8; 146).

Наконец, следует сцена покушения, соответствующая тому моменту в «Хозяйке», когда Ордынов входит самовольно в комнату Мурина и Катерины и старик целится в него из ружья. Очень интересна психологическая мотивация этих сцен: оба героя посягают на власть соперника над героиней, но совершают агрессию как бы бессознательно, в бреду, помимо своей воли. В случае с Мышкиным это особенно примечательно, так как он по замыслу автора вообще не способен ни на какую агрессию и сам только что заявлял, что устранется и мешать Рогожину ни в чем не намерен. Но мифологическая сюжетная схема была для Достоевского неотменима, и он заставляет Мышкина совершить данный шаг в полном помрачении сознания. Получается, что Мышкин в бреду сам намеренно подстрекает Рогожина к покушению: он идет к дому Настасьи Филипповны, наверняка зная, что ее на квартире нет, а вот Рогожин будет его караулить возле.

Сцены изумительно совпадают в мотивах, только в «Хозяйке» убийство отменяется из-за припадка нападающего, а в «Идиоте» – жертвы:

«Хозяйка»:

«Он видел, как вся вспорхнулась и вздрогнула Катерина, как **злобно засверкали глаза** старика из-под тяжело сдвинутых вместе бровей и как внезапно **ярость исказила всё лицо его**. Он видел, как старик, не спуская с него своих глаз, блуждающей рукой наскоро ищет ружье, висевшее на стене; видел потом, как **сверкнуло** дуло ружья, направленное неверной, дрожащей от **бешенства** рукой прямо в грудь его... Раздался выстрел, раздался потом **дикий, почти нечеловеческий крик**, и, когда разлетелся дым, **страшное зрелище** поразило Ордынова. <...> Мурин лежал на полу; его коробило в судорогах, лицо его было **искажено** в муках» (1; 281).

Как Ордынов в «Хозяйке» боится, что Мурин «зарезет» Катерину, так и Мышкин с первых страниц предсказывает, что Рогожин после женитьбы «зарезет» Настасью Филипповну. Мурин действительно покушался на убийство Катерины: «Я ей чуть **ножа** ономясь **в грудь не всадил...** – примолвил он, кивнув головой на Катерину. – Болен я, припадок находит...» (1; 304). Именно так осуществит Рогожин свое преступление.

Мотив ножа характерен как фольклорный разбойничий атрибут, и в «Хозяйке» он связан со всеми тремя героями. Он появляется сначала в рассказе Катерины о том, как Мурин угрожал ножом ее матери и насмешливо предлагал им же зарезать его самого, от чего героиня отказывается (1; 295). Так впервые проявляется ее роковая черта – «слабое сердце». Затем в той же ситуации оказывается Ордынов, когда в бешенстве от неожиданной насмешки Катерины замахивается ножом на спящего старика, и тоже не может этого сделать по причине «слабого сердца»³⁵⁵. Ужас в том, что лицо Катерины оборачивается к нему в тот миг злобной, «неподвижной» насмешкой Мурина³⁵⁶. И у Ордынова и у Катерины «слабое сердце» – оба отказываются от ножа. То же фигурально относится к князю и Настасье Филипповне.

³⁵⁵ «Глупому сердцу и воля не впрок! <...> За нож возьмется в сердцах, не то безоружный, с голыми руками на тебя, как баран, ползет да зубами глотку врагу перервет. А пусть-те дадут этот нож-от в руки, да враг твой сам перед тобою широкую грудь распахнет, небось и отступишься!» (1; 317)

³⁵⁶ «Неподвижный смех, мертвевший всё существо Ордынова, не сходил с лица Катерины. Неистощимая насмешка разорвала на части его сердце. Не помня, почти не сознавая себя, он облокотился рукою об стену и снял с гвоздя дорогой, старинный нож старика. Как будто изумление отразилось на лице Катерины; но как будто в то же время злость и презрение впервые с такой силой отразились в глазах ее. Ордынову дурно становилось, смотря на нее...» (1; 310).

Таким образом, тот факт, что Мышкин при беседе с Рогожиным все время машинально хватается за лежащий на столе нож, не случаен. Это намек на ответную агрессию, могущую проснуться в душе мечтателя, которую сдерживает его «слабое сердце», – по концепции характера Мышкина совершенно невозможный мотив, но оставшийся как рудимент мифа «Хозяйки».

Еще одна важная параллель: сцена окончательного выяснения отношений Катерины, Мурина и Ордынова в «Хозяйке», равно как и решающая «сцена четырех» в «Идиоте» заканчиваются падением героини в обморок, будто замертво:

«Катерина стояла бледная, помертвевшая, неподвижная; глаза ее закрывались; глухая, невыносимая боль судорожно выдавилась на лице ее; она закрылась руками и с криком, раздирающим душу, почти бездыханная, упала к ногам старика...

– Алеша! Алеша! – вырвалось из стесненной груди ее...» (1; 311)

– в то время как мрачный соперник (Мурин/Рогожин) сохраняет молчание, предвкушая свою победу.

В данной сцене из «Хозяйки» символически прочитывается смерть Катерины, что предвещает дальнейшее развитие мифологического мотива – до реальной гибели Настасьи Филипповны и Хромоножки в романах «пятикнижия».

Итак, тройственное взаимоуподобление героев, аналогичное мифу «Хозяйки», несомненно, имеет место и в «Идиоте», за вычетом кое-каких компонентов (народная речь героини, агрессия со стороны мечтателя). Вполне в русле мотивов «Хозяйки» находится и интерес Мышкина к народной вере (рассказ о четырех встречах с народом), в то время как его соперник представляет народное религиозное сознание воочию (разговор о вере, обмен крестами и тут же попытка убийства). Также при соотнесении с Хозяйкой у Мышкина и Настасьи Филипповны выявляется мотив «слабого сердца», дающий важный ключ к пониманию образов и сюжета романа в целом. Замкнутость круга взаимо-притяжений и отталкиваний в «Идиоте» приобретает еще более симметричный вид, чем в «Хозяйке»: каждые два персонажа из треугольника бесконечно привязаны друг к другу, и при этом в некий момент объединяются против третьего³⁵⁷.

Стоит указать еще на один момент: в мифологическом треугольнике «Идиота» мечтатель сам преисполняется светом идеала красоты: в ореоле красоты созерцает Мышкина Настасья Филипповна в своих видениях, о чем свидетельствуют ее

³⁵⁷ Так Мышкин и Рогожин в финальной сцене ощущают себя соучастниками убийства Настасьи Филипповны.

фантастические письма к Аглае, и в частности «сочиненная» ею картина (Христос, ребенок и *солнце*), представляющая собой символический духовный портрет князя. Приведенные нами сопоставления позволяют также заметить, что если Катерина в «Хозяйке» падает ниц с плачем в храме перед иконой Богородицы, то Настасья Филипповна опускается на колени в павловском парке уже перед самим князем и целует ему руки, то есть происходит обожествление Мышкина. Таким образом, мифологическая красота не является у Достоевского обязательным атрибутом героини, что подтвердится и при рассмотрении «Бесов».

Второй, видоизмененный вариант того же «петербургского» мифа воплощается в сюжетной линии Ипполита Терентьева, который также оказывается в неких таинственных сношениях с Рогожиным и созерцает в его доме картину Ганса Гольбейна. Этим и мотивируется фантастическое видение Рогожина Ипполиту, которое окончательно укрепило его в «окончательном решении» (решимости совершить самоубийство).

Накануне Ипполит был у Рогожина в доме по неким делам (автор даже не затрудняет себя здесь хоть сколько-нибудь убедительной мотивацией), причем они «расстались несколько враждебно», и Рогожин раза два поглядел на Ипполита «очень **насмешливо**» (что сразу отсылает нас к функции образа Мурина). Ипполит высказывает ему мысль об их парадоксальной близости («*les extrêmités se touchent*» – ‘крайности сходятся’ – фр.), состоящей в одинаковой тяге к смерти. В исповеди Ипполита встречается беглое ироничное замечание о том, что он мог бы теперь убить безнаказанно десять человек³⁵⁸. Таким образом, в образе обозначена потенциальная способность мечтателя к насилию.

И вот Рогожин будто бы пришел к нему в комнату глубокой ночью, сел и долго молча глядел на него с ненавистью и насмешкой, пробуждая ответную злобу в душе самого Ипполита: «он <...> стал раздвигать свой рот, точно готовясь смеяться; он смотрел на меня в упор. Бешенство охватило меня до того, что я решительно хотел на него броситься...» (8; 341). Когда Рогожин наконец уходит, Ипполит убеждается, что это было привидение. Вспомним, что и Мурин являлся Ордынову в смутных снах³⁵⁹. Теперь у нас появляется возможность немного прояснить это одно из самых темных

³⁵⁸ На этой, казалось бы, случайной фразе особенно заостряет внимание Мышкина Евгений Павлович, что всегда является у Достоевского знаком того, что отмеченная мысль ему особенно важна: «Вы удивительны, князь; вы не верите, что он способен убить *теперь* десять душ?» (8; 350).

³⁵⁹ Сравни с грезами Ордынова: «Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь; он смутно чувствовал, как неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы, и, трепеща, не мог он отвести от него глаз своих. Злой старик за ним следовал всюду. <...> Потом, во время сна, злой старик садился у его изголовья...» (1; 279). Характерно, что Рогожин приходит к Ипполиту прямо в спальню.

мест, опираясь на инвариант мифа: привидение Рогожина обозначает саму смерть, а также темные силы ужаса, гнева и безумия, надвигающиеся на душу и грозящие ворваться в нее.

После пережитого Ипполит во что бы то ни стало желает вырваться из Петербурга в Павловск, соглашаясь жить даже у ненавистного ему Гани Иволгина – очевидно, от страха перед своим «петербургским» кошмаром.

Далее, если мы вспомним ожидание Ипполитом восхода для осуществления самоубийства – ради гордого отказа от *солнца* как источника жизни, то мы восполним недостающее звено модифицированного треугольника. Ипполит бунтует против уходящей жизни как не явленного ему *солнца красоты*. Точно так же в «Хозяйке» приход Мурина без Катерины выглядел бы для мечтателя слишком убийственно: «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы. Это привидение меня унизило», – так загадочно объясняет Ипполит мотивы своего решения (8; 341).

Мечтатель, злодей и красавица связаны в мифе одной судьбой, и смерть одного влечет за собой смерть других. Так, даже Ипполит говорит Рогожину, что тот не так далек от его последнего убеждения, как кажется. В свою очередь, Рогожин еще до чтения рукописи прямо говорит Ипполиту, что «не так этот предмет надо обделывать...» (8; 320), удивительным образом заранее угадывая весь его замысел «публичного самоубийства».

После смерти Настасьи Филипповны Мышкин тоже оказывается обречен (впрочем, обреченность он чувствует, как только узнает о предстоящем свидании Аглаи с Настасьей Филипповной).

Дальнейшие трансформации претерпевает тот же мифологический сюжет в «Бесах». Прежде всего он находит отражение в во взаимоотношениях Ставрогина и его тайной жены – Марьи Тимофеевны. Последняя обладает многими сходными чертами с Катериной из «Хозяйки», как например безумие, мечтательность, фольклорная напевная речь (крайне редкая в текстах Достоевского), загадочные, полубредовые воспоминания, построенные на народных сказочных мотивах. Таким образом, данный мифологический образ становится воплощением народного характера в его глубинных чертах. В речах Марьи Тимофеевны совмещаются любовные грезы с религиозными пророчествами. Так же, как и в «Хозяйке», образу героини сопутствует богородичный мотив: это и ее прозрения о том, что Богородица – мать сыра-земля есть, и наличие у ней в киоте иконы Богородицы, уцелевшей даже при сожжении дома убийцами³⁶⁰.

³⁶⁰ См. Иванов В. И. Основной миф в романе «Бесы». – С. 308.

Как и образу Катерины, образу Хромоножки присуща причудливая двойственность. Солнечная просветленность облика Катерины с трудом увязывалась с ее рассказом о страшных преступлениях (убийстве матери, отца и любовника), в которых она якобы была соучастницей. Так же и Хромоножка бредит о некоей своей воображаемой «великой вине» перед мужем (10; 217) и преступлении (о якобы утопленном в пруду ребенке), что никак не согласуется с ее видимой детской невинностью и сердечной чистотой.

Характерной чертой Катерины была амбивалентность в отношениях к обоим соперникам: Ордынов и Мурин ею по очереди привлекаются и отталкиваются: то она любовно обнимает «старинушку» Мурина, пока он читает ей сказки и священные книги, – то жалуется на него как на своего «врага и супостата»: «продалась я нечистому и душу мою отдала погубителю, за счастье вечный грех понесла!» (1; 299). В свою очередь, рассказав Ордынову о смерти любимшего ее молодого купца (своеобразного фольклорного «двойника» Ордынову), Катерина пылко признается герою в любви и пытается посеять у него ревность к старику. Но в решающую минуту, когда Ордынов вступает в своеобразный психологический поединок с Муриным за нее, она вдруг смотрит на героя со злобным презрением, как будто разочаровалась в нем или поняла подмену.

Такая же амбивалентность прослеживается у Хромоножки по отношению к Ставрогину, которая то боготворит его, как некое высшее существо, «ясного сокола и князя», то презрительно высмеивает как двойника его самого – «сыча и купчишку». «Соколом» на своем фольклорном (и соответственно мифологическом) языке называла и Катерина Ордынова, противопоставляя его Мурину³⁶¹. В то же время Марье Тимофеевне чудится у него *разбойничий нож*: «– Прочь, самозванец! – повелительно вскричала она, – я моего князя жена, не боюсь твоего ножа! – Ножа! – Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал! – Что ты сказала, несчастная, какие сны тебе снятся! – возопил он и изо всей силы оттолкнул ее от себя» (10; 219)³⁶².

Когда Марья Тимофеевна прогоняет Ставрогина и бежит за ним «хромая и прискакивая», «с визгом и с хохотом», то ее облик приобретает зловещие черты, подобно облику Катерины в сцене, когда она издевается над Ордыновым, не смогшим или не захотевшим, из-за «слабого сердца», убить Мурина. Получается, что

³⁶¹ Катерина: «...за какими морями-лесаами сокол мой ясный живет, где, да и зорко ль себе соколицу высматривает, да и любовно ль он ждет..?» (1; 307) – ср. с Хромоножкой: «О господи! да я уж тем только была счастлива, все пять лет, что сокол мой где-то там, за горами живет и летает, на солнце взирает...» (10; 219).

³⁶² Ср. с обвинением Катерины Ордынова: «– Поди, поди прочь, – прошептала она, – ты пьяный и злой! Ты не гость мне!..» (1; 310).

Хромоножка первая заговаривает о ноже и сама провоцирует Ставрогина на свое убийство, угадывая его потайные мысли.

Ставрогин спасается бегством, повторяя «в неутолимой злобе»: «Нож, нож!» «Минутами ему ужасно хотелось **захохотать**, громко, бешено» (10; 219) (черта злобного старика из сна героя «Хозяйки», а также Мурина³⁶³ и Рогожина). Будто в ответ ему, Федька на мосту уже «весело оскалил зубы» (10; 220), а после короткой стычки достает и *нож* из рукава и предлагает покончить с Лебядкиными. Тут же, не прося об убийстве прямо, Ставрогин кидает ему пачку ассигнаций, что Федька расценивает как задаток под будущее «дело». Таким образом, Федька, в свою очередь, оказывается своеобразным двойником Ставрогина, воплощением его «разбойной» стороны его натуры. Это подчеркивается и внешним видом каторжника, воспроизводящим «муринские» черты: «Казалось, это был сильный **брюнет**, сухощавый и **смуглый**; глаза были большие, **непременно черные**, с **сильным блеском** и с желтым отливом, как у цыган» (10; 204).

Обратим внимание, что в «Бесах» только Хромоножка и Федька говорят фольклорным, народным языком (подобно тому как в «Хозяйке» этим языком говорили Мурин и Катерина). В итоге Марья Тимофеевна и Федька отражают две противоположные стороны русского народного характера: смиренную жертвенность и беспорядочную преступность, допускающую «резать по молитве». Одновременно они сближаются своим своеобразным, вплоть до изуверства, но нерушимым религиозным сознанием, ибо русский народ – искони «народ-богоносец».

Хотя сам Ставрогин, как «аристократ», чужд народной речи, но ею наделяется его низовой двойник, разбойник Федька, и, кроме того, его образ фольклоризируется сравнениями с «соколом ясным», «Иваном-Царевичем», Стенькой Разиным («весла кленовые»)³⁶⁴.

Ставрогин, таким образом, имеет общие черты и с «ясным соколом» Ордыновым, и с «купчишкой» Муриным.

В результате любовный треугольник «Хозяйки» в «Бесах» приобретает совершенно специфический вид: выбор совершается между двумя воображаемыми Хромоножкой и постасями Ставрогина, который одновременно видится героине и возвышенным мечтателем (не случайно знакомится она со Ставрогиным именно в

³⁶³ Мурин: «Вдруг ему показалось, что всё лицо старика засмеялось и что дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался наконец по комнате» (1; 310).

³⁶⁴ Вспомним также характеристику «великого грешника», предуготовившего образ Ставрогина: «Такие типы из коренника бывают часто или **Стеньки Разины**, или **Данилы Филипповичи**, или доходят до всей хлыстовщины и скопчества» (9; 128). Упомянутый наравне с Разиным Данила Филиппович – знаменитый ересиарх секты скопцов, Бог-Саваоф в земном воплощении, по их представлению. Сделать из Ставрогина еретического идола, лжебога станет важнейшим пунктом плана Верховенского.

Петербурге!), и демоническим разбойником (эта ипостась обретает реальность в его двойнике Федьке). Вспомним, что *болезненным мечтателем* воспитал Ставрогина Степан Трофимович Верховенский («они бросались друг другу в объятия и плакали»; юноша «был тщедушен и бледен, странно тих и задумчив» (10; 35)), а потом его будто подменили, и он стал отличаться неистовостью, «необыкновенной способностью к преступлению» (10; 201) и «чрезвычайною физическою силой» (10; 35). Интересно, что, как и Мурин и Ордынов, Ставрогин тоже подвержен припадкам, подобных тому, который описан во 2-й главе 1-й части. Достоевский относит его к «белой горячке», однако условность данного «диагноза» слишком очевидна.

Наконец, примечательно странное предложение, с которым Ставрогин приходит к жене:

«Хотите жить со мною всю жизнь, но только очень отсюда далеко? Это в горах, в Швейцарии, там есть одно место... <...> Вы будете молиться, ходить куда угодно и делать, что вам угодно. Я вас не трону. Я тоже с моего места всю жизнь никуда не сойду. Хотите, всю жизнь не буду говорить с вами, хотите, рассказывайте мне каждый вечер, **как тогда в Петербурге в углах**, ваши повести. Буду вам книги читать, если пожелаете. Но зато так всю жизнь, на одном месте, а место это угрюмое. Хотите? решаетесь? Не будете раскаиваться, терзать меня слезами, **проклятиями?**» (10; 218)³⁶⁵

Это в точности модель уединенной жизни Катерины и Мурина в петербургском углу, о которой последняя говорит: «Долго ль нам с тобой век коротать, в углу черством сидеть, черные книги читать; да когда мне тебе, старина, низко кланяться, <...> что поил, кормил, сказки сказывал?..» (1; 307). Точно так же Мурин неволю Катерины пытается скрасить тем, что «не перечит ей ни в чем» и готов для нее все достать... Однако ни Катерина, ни Хромоножка не согласны на заточение (как и Настасья Филипповна безумно боится рогожинского дома). Отсюда и противоречивость в взаимоотношениях «мужа» и «жены»³⁶⁶: она в его полной власти – и все же он не может ею обладать.

Швейцарская греза мечтателя (напоминающая «мечтательное» чувство Мышкина к Мари или желание ростовщика увезти Кроткую в Булонь) оборачивается пленом у злого колдуна, в мрачном «углу», чтобы замаливать их «общий» страшный грех.

³⁶⁵ Ср. также со словами Мурина из рассказа Катерины: «"За тобой пришел, красная девица; уводи ж меня от беды, как прежде на беду наводила; душу свою я за тебя сгубил. Не отмолишь мне этой ночи проклятой! Разве вместе будем молиться!" Смеялся он, злой человек!» (1; 297).

³⁶⁶ Как в «Хозяйке» читатель вместе с Ордыновым долго сомневается, в каких отношениях родства находятся Мурин и Катерина, так и в «Бесах» долго неясно, является ли Хромоножка женой Ставрогину.

Мы видим, что Достоевский оперирует все теми же мифологическими протообразами и мотивами, по-новому комбинируя их.

Однако Хромоножка лишена одного из главных свойств, придававших надличностный смысл образам Катерины и Настасьи Филипповны, – непомерной, фатальной красоты. Вместо нее она наделена глубинными интуициями народного религиозного сознания.

Идеал божественной красоты воплощается в самом Ставрогине. Таким образом, Хромоножка и Верховенский, будучи противопоставлены в идейном плане романа, оказываются сопоставлены в мифологическом: оба они верующие сектанты, обожествившие мужа, *облеченного в солнце красоты*. (Что не мешает их взаимной непримиримой латентной антипатии: когда Хромоножка называет Ставрогина лакеем, она тем самым косвенно уподобляет его Верховенскому, который, как и все социалисты, постоянно именуется в романе «лакеем мысли», а его организация – «бездарной лакейской нелепостью» (10; 193)³⁶⁷).

В то же время обе стороны видят в нем разбойника. Если Хромоножке представляется нож за пазухой у мужа, то Верховенский «задается мыслию», что Ставрогин мог бы сыграть для бунтовщиков «роль Стеньки Разина "по необыкновенной способности к преступлению"» (10; 201) и выбирает Лизавету Тушину на роль атаманши при нем, соблазняя ей песней про «веселки кленовые» (10; 299)³⁶⁸ (разбойный «волжский» сюжет наличествовал уже в «Хозяйке» – в рассказах Катерины, как Мурин плавал с ней в бурю на лодке, то спасаясь от погони после преступления, то желая утопить соперника). Разница в том, что Хромоножка отшатывается в ужасе от пригрезившегося ей Ставрогина-разбойника как от самозванца, а Петр Степанович, наоборот, этот сценарий радостно предвкушает. По чаянию Верховенского, *кабы он был зол, все бы было сокрушено*.

С перенесением нимба красоты с героини на героя оказались возможными и другие перераспределения свойств внутри мифологического треугольника, равно как

³⁶⁷ «Тогда я только от лакея родился, а теперь и сам стал лакеем, таким же как и вы. Наш русский либерал прежде всего лакей и только и смотрит, как бы кому-нибудь сапоги вычистить» (10; 111); Ставрогин, как могли вы затереть себя в такую бесстыдную, бездарную лакейскую нелепость! Вы член их общества! Это ли подвиг Николая Ставрогина!» (10; 193) «Она мне много, брат, рассказала; фу, какую лакейскую должность исполнял ты все время. Даже я краснел за тебя» (10; 239) «– Таков мой жребий. Я расскажу о том подлом рабе, о том вонючем и развратном лакее, который первый взмостится на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала, во имя равенства, зависти и... пищеварения» (10; 266); «равенство, как сознает его лакей или как сознавал француз 93 года...» (10; 442).

³⁶⁸ «Мы, знаете, сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна... или как там у них, чорт, поется в этой песне...» (10; 299). То есть Верховенский уготовливает Лизе Тушиной роль персидской княжны из разбойничьей песни, фактически предсказывая ее гибель.

и создание новых его вариаций. А именно: Верховенский в свою очередь оказывается *мечтателем*, влюбленным в демона-разрушителя, осененного «солнцем красоты» (=как если бы Ордынцов был влюблен в Мурина) и пытается «выстроить» свой «подменный» мифологический треугольник, предлагая Ставрогину в качестве героини («персидской княжны») Лизавету Тушину. Для этого ему и нужно разрушить изначальный «треугольник», уничтожив Хромоножку.

В результате любовный треугольник удваивается и усложняется до следующей схемы. Два мечтателя-идеолога (Шатов и Верховенский) каждый имеет свой миф о русском народе. Представление Шатова о народе-богоносце воплощается в Хромоножке, а представление о «разбойном» начале в народе у Верховенского – в Фетьке. Чтобы привести энергии народа (создательные или разрушительные) в движение, обоим мечтателям необходим Ставрогин – как идейный вождь, наделенный мистической, катализирующей силой (вдобавок и Верховенский, и Фетька в ряде аспектов являются двойниками Ставрогина). Верховенский активно проводит в жизнь свой разрушительный проект: по его поручению, Фетька убивает Хромоножку, сам Петр Степанович – Шатова. Солнце красоты – Ставрогин – развенчивается как обоими идеологами, так и Хромоножкой, откровенно указывающей на таящееся в нем разбойное начало. В итоге Ставрогин символически сближается с Фетькой – единственным из героев «многоугольника», продолжающим считать его «высшим существом».

Перед нами как раз тот случай, когда изначально мифологическое сюжетное построение фактически вплотную приближается по своей функции к аллегорическому, ибо приобретает идеологический смысл.



Интересно, что левый сегмент схемы, включая центр – Ставругина – объединен мотивом *мертвого ребенка*: об утопленном ребенке бредит Хромоножка, Мария Шатова рождает Шатову ребенка от Ставругина, который вскоре погибает вместе с матерью; в то время как правая объединена мотивом *ножа* (в том числе и Верховенский, который говорит: «Слушайте, у меня в сапоге, как у Федьки, нож припасен, но я с вами помирюсь» (10; 321)).

Оба идеологических проекта (в том числе и Шатова-Хромоножки) показаны невоплотимыми и напрямую не соотносятся с авторской позицией, оставаясь «мечтами» героев. Мы можем только догадываться, какому из проектов симпатизирует автор, потому что в полноценный сюжет не воплощается ни один. В любом случае традиционная схема антинигилистического романа оказывается в «Бесах» крайне усложнена мифологическим сюжетом «Жития великого грешника». Совмещение этих двух формаций и предопределяет всю загадочность и недоговоренность образа Ставругина.

Как мы старались показать, оба мифологических построения втайне питаются старым петербургским мифом, следуя его мотивной структуре и сюжету. Именно он, хоть и сложно трансформированный (Хромоножка – Ставругин [+Федька]), оказывается «авторским» мифом, действительно определяющим ход романного сюжета. А «кошмар петербургский» изначально осознавался Достоевским как неразрешимо трагический. Из-за этого становится неизбежен провал обоих проектов и сюжетная катастрофа, выразившаяся в гибели практически всех задействованных в них героев.

Трансформация первоначального мифа была обусловлена его соединением с другими мифологическими сюжетами. Здесь пересеклись целых три аукториальных мифа Достоевского: петербургский треугольник, соединение с жертвой и мистический дуализм.

Итак, необходимо отличать авторские мифологические построения от мифов, творимых героями. Если первые получают сюжетное воплощение, то вторые являются лишь смысловыми заданностями, возможностями осмысления того, что свершается в реальности. Так, Ставругин как «князь» и «ясный сокол» существует только в фантастических мечтах Хромоножки, в то время как нож, будто бы видимый ею у него, немедленно получает сюжетное воплощение в ноже Федьки и ее последующем убийстве (согласно «кошмару петербургскому»). Мечты героев могут проецироваться на действительность и тем самым влиять на нее, придавая ей фантастический колорит (это отдельная проблема поэтики Достоевского), а могут быть лишь заданы как сюжетные потенции (как миф самого Ставругина о жизни с

Хромоножкой в Швейцарии, будто бы на луне). Однако как правило философская парадигма романа задается как раз несоответствием идеологических проектов героев-мечтателей «живой жизни», которое проявляется при провале их реализации.

«Кошмар петербургский», помимо романов, находит очевидное воплощение и в повести «Вечный муж». Бывшая жена Трусоцкого, Наталья Васильевна, уже давно умерла, и поэтому система персонажей складывается не как любовный треугольник, а как противостояние двух бывших соперников – мужа и любовника (при этом их поединок происходит именно в Петербурге, куда Трусоцкий специально приезжает из провинции). Вельчанинов вспоминает, что Наталья Васильевна была женщина не из обыкновенных, равно как и страсть, охватившую его тогда, нельзя было сравнить ни с чем более в его жизни. «Связь и любовь эта до того сильно владели им, что он был как бы в рабстве у Натальи Васильевны и, наверно, решился бы тотчас на что-нибудь даже из самого чудовищного и бессмысленного, если б этого потребовал один только малейший каприз этой женщины. Ни прежде, ни потом никогда не было с ним ничего подобного» (9; 25). (Вельчанинов, вспоминая о необъяснимой, подавляющей власти над ним его любовницы, сравнивает ее с «хлыстовской богородицей» (9; 27), что сразу вызывает в нашей памяти загадочную власть над Мышкиным лица Настасьи Филипповны, и, кроме того, уготавливаемую Верховенским Ставрогину роль хлыстовского «бога-саваофа», при обожествлении его необыкновенной красоты). Уподобление Вельчаниновым своего чувства «наваждению» окончательно вызывает в нашей памяти «Хозяйку». Как и для Ордынова, «все воспоминания об этой страсти обратились для [Вельчанинова] в позор; он краснел до слез и мучился угрызениями» (9; 25-26). Таким образом, мучительная страсть к всевластной красавице остается у обоих героев в прошлом. Сама встреча Вельчанинова с Трусоцким изображена как навязчивый кошмар, обусловленный погружением Вельчанинова в «подпольное» лихорадочно-болезненное состояние³⁶⁹. Герои противопоставляются друг другу как «смирный» и «хищный» типы, но при этом «хищный» Вельчанинов покоряется «смирному» Трусоцкому, а последний в свою очередь неожиданно набрасывается на него ночью с *бритвой* (рассказав предварительно анекдот, как на одной свадьбе шафер из ревности пырнул жениха *ножом* – 11; 66). Совершенно очевидна заданная в образе Трусоцкого угроза смерти³⁷⁰. Таким образом, в «Вечном муже» миф «кошмара

³⁶⁹ Рассказ «Вечный муж» начинается с обстоятельного описания того, как Вельчанинов неожиданно для себя впадает в неуверенность и бесконечную рефлекссию подполья.

³⁷⁰ См. мою статью: Криницын А.Б. Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж» // А.Б. Криницын / Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. М., 2012. С. 114-160.

петербургского» соединяется с мифом о «запоздалом раскаянии» (сюжетными линиями девочек Лизы и Нади, рассмотренными выше).

При написании **«Подростка»** Достоевский, предназначая его для приверженных «критическому реализму» «Отечественных записок», очевидно, старался убрать все, даже «завуалированные» мифологические мотивы, столь востребованные и втайне органичные для поэтики предыдущих романов (критика Белинским «Хозяйки» вряд ли могла забыться). Однако все-таки Аркадий приезжает к отцу в Петербург, и совсем отрешиться от петербургского сюжета не получилось. Версиллов наследует черты ставрогинско-свидригайловского «хищного типа» (как это подробно анализирует А.С. Долинин³⁷¹), в то время как Аркадий представляет собой ярко выраженный тип «мечтателя»³⁷². Отец и сын оказываются влюблены в одну женщину – Екатерину Ахмакову, «действительно прекрасную женщину», в которую Аркадий влюбляется по одному портрету, как и Мышкин в Настасью Филипповну. Вскоре Ахмакова становится причиной раздора между отцом и сыном, и Версиллов не сомневается жестоко унизить сына в письме Ахмаковой. В финале романа он жестоко обманывает Аркадия в союзе с Ламбертом и порывается застрелить Ахмакову, от чего героиню спасает подоспевший сын. То есть сюжет разворачивается по сценарию «Идиота», при угадывающихся очертаниях все того же «петербургского треугольника».

В **«Братьях Карамазовых»** – романе, осознававшемся самим Достоевском как итоговый, также не мог не найти преломления один из основных сюжетов его творчества.

Таковых воплощений оказывается даже несколько.

Первое – это история убийцы Михаила, которая фигурирует в воспоминаниях Зосимы. Он пришел к бывшему офицеру Зиновию (будущему отцу Зосиме), прослышав, как он отказался от убийства на дуэли соперника, мужа бывшей возлюбленной, – то есть именно потому, что соотнес его поступок со своей собственной историей – убийством из ревности. Рассказав Зиновию о давнишнем преступлении, он тут же доходит до ненависти к нему и порывается его убить. Таким образом, «петербургский» треугольник не складывается равносильным (Зосима

³⁷¹ Долинин А.С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». – М.-Л.: Советский писатель, 1963. – 345 с.

³⁷² Так, Аркадий пишет о своей страстной приверженности мечтаниям и о «мечтательном» происхождении своей идеи: «Да, я мечтал изо всех сил и до того, что мне некогда было разговаривать; из этого вывели, что я нелюдим»; «Самая яростная мечтательность сопровождала меня вплоть до открытия "идеи"», «В уединении мечтательной и многолетней моей московской жизни она создалась у меня <...>. Я и до нее жил в мечтах, жил с самого детства в мечтательном царстве известного оттенка; но с появлением этой главной и все поглотившей во мне идеи мечты мои скрепились и разом отлились в известную форму...» и т.д.

никогда не видел убитую, оставшуюся к тому же почти не охарактеризованной), но сохранен центральный мотив: приход к мечтателю демона-убийцы. Достоевский убрал фантастичность этого образа и всячески смягчил его демонизм – в результате персонаж получился скорее положительным, только «строгого и мрачного характера»³⁷³. Михаил проповедует наступление рая в душе каждого, высказывая тем самым заветные мысли самого Достоевского. (Вспомним, однако, что и Мурин читал и толковал старинные церковные книги). В то же время он отчетливо вызывает в памяти Мурина и Рогожина: само его первое появление у Зиновия («Вот я на другой вечер сижу у себя дома, как **вдруг отворяется моя дверь и входит ко мне этот самый господин**» (14; 273)) описывается сходно с ночным явлением призрака Рогожина Ипполиту («Я думаю, что **был уже час первый в начале**; я совершенно не спал и лежал с открытыми глазами; **вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин**» (8; 340)). Если мы поставим в тот же морфологический ряд ночной приход Ставрогина к Хромоножке и ее фантастическую просьбу, чтобы Ставрогин вошел к ней еще раз³⁷⁴, станет очевидной мифологическая значимость данного мотива. Не случайно Михаил при всей приветливости вызывает у Зиновия невольный страх («...сам почти испугался, до того он меня с первого разу тогда поразил» (14; 274)). Описание убийства им возлюбленной до деталей схоже с преступлением Рогожина: «При виде спящей разгорелась в нем страсть, а затем схватила его сердце мстительная ревнивая злоба, и, не помня себя, как пьяный, подошел и вонзил ей нож прямо в сердце, так что она и не вскрикнула» (14; 277). Однако Мурин и Рогожин грозили смертью не только героине, но и герою-мечтателю. Этим и объясняется мотивно внезапно вспыхнувшая у Михаила ненависть к Зиновию. Его роковой ночной приход свершается уже в полночь, как и приход к Ипполиту призрака Рогожина: «... **была уже поздняя ночь, часов около двенадцати. Вдруг смотрю, отворяется дверь, и он входит снова**» (14; 281). Само название главы – «Таинственный посетитель» – создает устойчивую ассоциацию Михаила с призраком. Он неторопливо садится, подобно привидению Рогожина у Ипполита или

³⁷³ «Человек был уважаемый всеми, богатый, славился благотворительностью, пожертвовал значительный капитал на богадельню и на сиротский дом, и много кроме того делал благодеяний тайно, без огласки, что всё потом по смерти его и обнаружилось» (14; 273), – благодеяния сиротам в совокупности с солидностью и преступлением на душе напрямую связывают Михаила со Свидригайловым. «К тому же еще человек столь серьезный и неравный мне летами, а ходит ко мне, юноше, и мною не брезгает» – сопоставимо с интересом Свидригайлова к юноше Раскольникову или Рогожина к юноше Ипполиту.

³⁷⁴ «– Я прошу вас, князь, встаньте и войдите, – произнесла она вдруг твердым и настойчивым голосом. – Как войдите? Куда я войду? – Я все пять лет только и представляла себе, как *он* войдет. Встаньте сейчас и уйдите за дверь, в ту комнату. Я буду сидеть, как будто ничего не ожидая, и возьму в руки книжку, и вдруг вы войдите после пяти лет путешествия. Я хочу посмотреть, как это будет» (10; 217-218).

Свидригайлову у постели Раскольниковова. В облике «ночного гостя» повторяются уже известные нам мотивы зловещей усмешки и пристального взгляда («смотрит на меня пристально и вдруг усмехнулся»), а также мотив ножа («Воротился я к тебе тогда, помню, что у тебя на столе лежит **кинжал**» (14; 283)).

Но убийства на сей раз не происходит: Михаил удерживается от нового преступления, что предваряет отказ от искушения Мити Карамазова. Совершенно очевидно, что Достоевский сознательно вводит прежний мифологический сюжет в свой последний роман для разрешения и преодоления его трагизма. Вполне вероятно, что именно встреча с Михаилом дает Зосиме понимание Мити и провидение его судьбы.

Представлена в романе и вторая модификация данного сюжета. В.Л. Комарович тонко подметил сходство между Грушенькой и Катериной из «Хозяйки», а также Хромоножкой на основании их фольклорного распевного языка, столь редко встречающегося в творчестве Достоевского³⁷⁵. В его толковании, «Встреча Алеши с Грушенькой – это мистическая сцена духовного обручения, та вселенская встреча Жениха и Невесты, которая грезилась еще юному Достоевскому, когда он зачитывался фантастическими новеллами Гофмана и сочинял повесть «Хозяйка»³⁷⁶. Хотя в данном символическом истолковании сильно ощущается влияние Вяч. Иванова, сами сближения текстов, доказуемые многими сходными мотивами, кажутся нам правомерными. Воспроизводятся такие ключевые мотивы из «Хозяйки», как всепобеждающая красота героини (именно страсть к Грушеньке вдохновляет Митю на монолог о загадочности и ужасе красоты), мотив братско-сестринской любви³⁷⁷, зависимость красавицы от демонического старика-купца³⁷⁸, мотив ножа (только здесь нож «припасает» сама героиня³⁷⁹).

³⁷⁵ «Ордынов и Катерина, Ставрогин и Хромоножка, наконец, Алеша и Грушенька – эти три пары уже тем родственны между собой, что они порождены единой, более никогда в творчестве Достоевского не встречающейся речевой стихией – народным эпосом и народной песней. Песенно-декламационная выразительность речи Катерины и Грушеньки похожи до полного созвучия; обе строятся на бесконечных ритмических повторах, на песенных или сказочных устойчивых эпитетах и фольклорной лексике. “Не бойся ты меня, голубчик Алеша, страх как я тебе рада, гость ты мой неожиданный” (14; 313). “Садись на диван, вот сюда, вот так, месяц ты мой молодой”» (14; 314). – Komarovitsch W.L. Einleitung // Dostojewski F.M. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente / Erläutert von W. Komarovitsch. R.Piper Verlag / München, 1928. S.142.

³⁷⁶ Ibidem. S. 141.

³⁷⁷ «Братья Карамазовы»: «Я шел сюда злую душу найти – так влекло меня самого к тому, потому что я был поди и зол, а нашел сестру искреннюю, нашел сокровище – душу любящую...» (14; 318). Ср. «Хозяйка»: «Спознай сестрицу! <...> Сестрицу ж возьми, и сам будь мне брат, и меня в свое сердце прими, когда опять тоска, злая немочь нападет на меня» (1; 291).

³⁷⁸ Власть Мурина над Катериной («Да жизнь-то моя не моя, а чужая, и волюшка связана!» – 1; 291) соответствует зависимость Грушеньки от купца Самсонова: «Старик один только тут у меня, связана я ему и продана, сатана нас венчал» (14; 320). Сюда же можно добавить долгое пребывание Настасьи

Мотив взаимной склонности Грушеньки и Алеши действительно намечен в романе (как это В.Л. Комарович³⁸⁰ показывает с привлечением подготовительных материалов).

Тем самым объясняется и двойственность образа Грушеньки, сказывающаяся в его эволюции от жестокой «инфернальницы» в начале романа до воплощения истинно русской преданности и душевности в главе «Луковка», где она предстает Алеше «любящей сестрой», а затем возвращает Дмитрия к жизни любовью. Это опять-таки соответствует логике построения образа Катерины в «Хозяйке» с его головокружительными метаморфозами от сестринско-материнской нежности до демонической усмешки соучастницы отцеубийства. Трансформация образа Грушеньки обратная: вначале встречи она думает «проглотить» Алешу (как и Катерина подстрекала Ордынова к убийству Мурина), но затем она преклоняется перед ним как перед спасителем-херувимом (тем самым оба героя становятся друг для друга «солнцами красоты»). Таким образом, усмотрение Комаровичем их «духовного обручения» не лишено оснований, но я бы истолковал его опять-таки как разрешение преодоление трагичности безнадежной любви героя-мечтателя к «солнцу красоты» через сублимацию этой любви до «ангельской», в лоне всемирной райской любви, лишенной страдания, о которой Достоевский размышлял, в частности, в своем известном отрывке «Маша лежит на столе...» (20; 172).. Не случайно в подготовительных материалах к главе «Луковка» попадаются такие строки: «*Что праведники!* не было бы их, были бы все братья, а ты всем сестра» (15; 255); «*Алеша Грушеньке:* Зачем ты несчастна, с этих пор будем счастливы» (15; 255). Действительно, тема райской гармонии и мотивы будущего «Сна смешного человека» встречались уже в «Хозяйке»³⁸¹.

Филипповны в «плену» у Тоцкого, так же «завезшего» и разбидевшего героиню, и даже, с учетом сильной модификации мотива, тиранию Лебядкина над Марьей Тимофеевной.

³⁷⁹ «... я может быть сегодня туда с собой нож возьму», – говорит Грушенька о предстоящей встрече со своим женихом, офицером (14; 321). О ноже упоминает позднее Алеша, восторженно восклицая: «... она всё прощает ему и спешит к нему в радости, и не возьмет ножа, не возьмет!» (14; 321).

³⁸⁰ Ср.: «Алеша был бы в ужасе, укусило *накануне сладострастие к Грушеньке!* (Но с *Семинаристом* идет.)» (15; 254). А вот намек на взаимное влечение в окончательном тексте: «– Да неужто ж ты уходить, Алеша, хочешь! – воскликнула она в горестном изумлении, – да что ж ты надо мной теперь делаешь: **всю воззвал, истерзал** и опять теперь эта ночь, опять мне одной оставаться!» (14; 323).

³⁸¹ «**Хозяйка**»: «... и к нему склонилось с приветливою и светлою, как солнце, улыбкою лицо красавицы хозяйки его. <...> Но на сердце его было ясно, и лучи солнца, казалось, согревали его какою-то торжественною, светлою радостью. Он чувствовал, что новая, сильная, невидимая жизнь началась для него» (1; 275); «**Сон смешного человека**»: «... но я узнал почему-то, всем существом моим, что это совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его. Сладкое, зовущее чувство зазвучало восторгом в душе моей: родная сила света, того же, который родил меня, отозвалась в моем сердце и воскресила его, и я ощутил жизнь, прежнюю жизнь, в первый раз после

Глубинный мистический смысл сцены Комарович излагает так: «блеск чистоты и первозданной невинности встает, как светлая радуга, над темным вожделением “грешного тела”, потому что эти две души, как только они раскрылись друг другу в своих самых сокровенных глубинах, постигли свою нераздельность, мистическое единство и родство и взаимно освободились от своей греховности, потому что осознали ее своей общей греховностью; больная совесть грешницы исцеляется не только ее личным покаянным смирением и верой, <...> она обретает полное исцеление только в братском участии, которое другая душа раскрывает навстречу ее раскаянию»³⁸².

Однако у Алеши еще есть земная невеста – Лиза Хохлакова. Именно она воплощает ту враждебность к герою-мечтателю, от которой автор отклоняет Грушеньку. Сюжет отношений ее с Алешей при пристальном рассмотрении оказывается очередным – далеким, но все-таки узнаваемым – отголоском мифа «Хозяйки». Из сердечной, наивной и любящей девочки она превращается в «бесенка», зло издевающегося над своим безропотным женихом. В роли Мурина/Рогожина выступает здесь неожиданно Иван Карамазов, который приходит к ней, *садится* и *молча* слушает ее саморазрушительные речи, а затем *смеется* и отзывается, что это очень хорошо. Вне известного нам мифа приход Ивана к незнакомой ему девочке оказывается необъяснимым и абсурдным, совершенно избыточным для сюжета.

Таким образом, мифологический сюжет «кошмара петербургского» получает в «Братьях Карамазовых» три сильно модифицированных варианта, причем из треугольника всякий раз остаются лишь два сюжетно активных героя (всякий раз в различных комбинационных сочетаниях), в то время как о третьем сохраняется лишь упоминание в предыстории или в изустной передаче персонажей (убитая возлюбленная Михаила, купец Самсонов, Иван). Одновременно каждое из воплощений заимствует лишь часть мотивов первоначального инварианта. Все это может свидетельствовать о серьезном намерении Достоевского изжить его «петербургский миф» – разбить, измельчить, преодолеть его на всех путях развития и смысловых возможностей. Трагическая неразрешимость его сохраняется лишь в последнем из рассмотренных нами сюжетных вариантов (Алеша и Лиза), но и там она ослаблена тем, что опосредована детской психологией, открытой для Бога и способной к восстановлению (как это было в «Подростке»).

Мы видим, как часто любовный сюжет Достоевского рождается на мифологической основе из петербургского кошмара и мифа о воссоединении с

моей могилы» (25; 111). **Общий мотив:** пробуждение после болезни/смерти в согревающих райских лучах солнца любви.

³⁸² Komarovitsch W.L. Einleitung // Dostojewski F.M. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente. Erläutert von W. Komarovitsch. – R.Piper Verlag / München, 1928. – S.153.

убитой жертвой. Эти два мифа могут приобретать весьма причудливые модификации, получать разные решения, но сохраняют первоначально вложенные в них интенции, логику смысловой схемы.

	PRO: Евангельский прасюжет	PRO: Идеологическая аллегория	CONTRA: Идейный миф- контрапункт	CONTRA: сквозной аукториальный миф
«Униженные и оскорбленные»	Блаженство миротворцев		Упорство в непростении	
«Игрок»		Россия, «проигрывающая» себя в Европе	Миф о злой удаче	
«Преступление и наказание»	Воскрешение Лазаря	Идея как духовная болезнь и исцеление от нее Раскольников и Миколка:	Божественное пощущение к смерти	Человекобожество. Покаянное соединение с жертвой. Дуализм (Раскольников и Свидригайлов)
«Идиот»	Христос и грешница Золотой век	Дуализм Мышкина и Рогожина	Невоскресший Христос Впадение в детство	Роковой треугольник
«Бесы»	Исцеление гадаринского бесноватого	Россия – «великий больной». Дуализм Шатова и Кириллова	Ставрогин как неисцеленный «великий больной»	Человекобожество. Треугольник. Покаянное соединение с жертвой (Ставрогин и Хромоножка)
«Подросток»	«Влас»	Версилов между Софьей и Ахмаковой (дворянин между Россией и Европой)	Уход из дома блудного отца	Покаянное соединение с жертвой (Скотобойников) Скрытый дуализм (Макар и Скотобойников)
«Братья Карамазовы»	Умиряющее и воскресающее зерно	Семья Карамазовых (как Россия)	Смерть зерна Злое зерно	Рудименты треугольника Дуализм (Иван и Смердяков)

ГЛАВА 5. РОМАНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ: ТРАДИЦИОННАЯ РОМАННАЯ ФАБУЛА

Здесь мы поговорим о том сюжетном плане, традиционно именуемом романной «фабулой» и интегрирующим «пятикнижие» в романную традицию XIX в., с типичными для нее сюжетными схемами, в которые Достоевский должен был вмести́ть свой главный прасюжет.

Этот уровень сохранял в глазах самого писателя первостепенную важность, о чем говорят бесчисленные разработки остроконфликтных сюжетов в подготовительных материалах к романам. По поводу «Бесов» писатель некогда говорил, что иногда склонен ставить «занимательность <...> выше художественности» (С.С. Ивановой 1870) (Т. 29. Кн. 1. С. 143). На этом уровне появляются и многочисленные побочные сюжетные линии.

Последовательность сюжетных событий может быть организована по принципам: 1) контраста (несовместимости разных сторон действительности); 2) сцепления (концентрация, тяготение к одному полюсу разных сторон жизни) и 3) сопряжения (взаимосвязь противоположных и находящихся в единстве элементов).

События могут связываться: 1) логически закономерно; 2) парадоксально; 3) предопределенно (рок). Все три случая соответствуют разной философии бытия.

Критерии острсюжетности романа

Общим местом в науке о Достоевском является констатация насыщенности и даже перенасыщенности его романов действием. «Действие у Достоевского, как известно, развивается с необычайной быстротой, протекает энергично, живо» – замечает Д.С. Лихачев³⁸³. Вспомним, как хроникер в романе «Бесы» отзывается об одном дне происшествий: «Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы. <...> Одним словом, это был день удивительно сошедшихся случайностей» (10; 120). Именно подобные высказывания и дают повод для решительных утверждений: «В один день, в один час и притом в одном и том же месте, или, по крайней мере, на самом небольшом пространстве – между такою-то скамейкой Павловского парка и вокзала, между Садовой улицей и Сенной площадью – герои Достоевского переживают то, что обыкновенные люди не успевают пережить за годы, даже за

³⁸³ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. Вопросы литературы. 1968, № 8. С. 83.

целую жизнь, переносясь из одного конца мира в другой»³⁸⁴. Л.П. Гроссман находит у Достоевского «обилие эпизодов и многочисленность героев, нагромождение происшествий и бесконечное усложнение интриги»³⁸⁵, а также «приемы столкновения катастроф и частой смены загадочных или эксцентрических героев, которые в сфере конструкции возводят роман Достоевского к одному из его первоначальных образцов — к старинному роману приключений»³⁸⁶.

Помимо сравнений с французским бульварным романом, проводились аналогии романов Достоевского и с другими типами остросюжетных романов, таких, как готический или барочный, например у А.В. Чичерина: «...резко противостоящий жизненно достоверной и обыденной сюжетной норме его современников сюжет в романе Достоевского с его тайнами, подслушиваниями, детективной напряженностью, ужасами и страстями поистине сюжет в духе барокко»³⁸⁷. По мнению Б.А. Грифцова, «романы Достоевского воздействуют <...> потрясающе, действительно, бурно, посредством сильных и искусственных толчков, <...> посредством перенесения нас в условно существующий мир, где события ускорены, где тянется запутанная сеть контrovers и где люди — уже не люди, а носители противоречивых, сталкивающихся сил»³⁸⁸. Н.К. Савченко выделяет как главные принципы сюжетосложения Достоевского «напряженность сюжетного развития и исключительность центральной сюжетной ситуации»³⁸⁹.

Бесспорно, при чтении «пятикнижия» создается ощущение живости и интенсивности действия, но из чего оно складывается в реальности?

Попробуем теоретически разобрать, из чего складывается острота событийности.

³⁸⁴ Цейтлин А. Г. Время в романах Достоевского // Родной язык в школе. 1927. № 5. С. 11.

³⁸⁵ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. — С. 21. См. Также описание композиции Достоевского из его более поздней работы: «Избегая плавного, мерного и последовательно развертывающегося рассказа, Достоевский дает всегда стремительное движение сюжета, прерываемое неожиданными событиями, как бы взрывающимися намеченный путь повествования, резко изменяя при этом его направление и продолжая его развитие как бы в новой плоскости и уже с иной ориентацией. Подчас, впрочем, направление и после такого взрыва сохраняется, но зато чрезвычайно усиливается темп движения, интенсифицируется фабула, углубляется проблематика, заостряется конфликт и действие продолжается в повышенной атмосфере, пока новая катастрофа не внесет в него опять ряд непредвиденных осложнений и не усилит напряжения интриги и накала переживаний» (Гроссман Л.П. Достоевский — художник // творчество Ф.М. Достоевского. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 343).

³⁸⁶ Там же. — С. 21.

³⁸⁷ Чичерин А.В. Достоевский и барокко // Изв АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. — Вып. 5. Том XXX. — С. 413.

³⁸⁸ Грифцов Б.А. Теория романа. — С. 127.

³⁸⁹ Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. — М., Изд-во Моск. ун-та, 1982. — С. 23.

Во-первых, она прямо пропорциональна степени масштабности и драматичности конфликта. Даже если перед нами частный конфликт, то его значимость может быть многократно усилена социальными, историческими или философскими проекциями. Во-вторых, она зависит от плотности событий на единицу текста. При этом романное повествование отнюдь не однородно, в нем всегда наличествует чередование фрагментов изобразительно-описательных (портрет, пейзаж, интерьер), собственно эпических (изображение событий), драматизированных (диалог, монолог) и лирических (внутренний монолог, дневниковая запись и т. п.). Эти элементы обладают внутренней композицией и отличаются друг от друга по информационной задаче, по типу соотносительности с актуальным романским временем и по степени интенсивности действия в нем как в актуальной временной точке сюжетного развития.

Предлагаем назвать такие единицы **компонентами динамического развития** повествования (далее – ДР-компоненты или ДРК). Они могут быть следующих типов (в порядке возрастания событийной интенсивности):

1. авторское отступление (полное отсутствие действия относительно сюжета); вставной субтекст – внесюжетный элемент, не связанный с основным действием;
2. статическое описание (отсутствие действия, но подготовка потенциального действия в дальнейшем) и фоновые (повседневные, не развивающие сюжет) действия героев;
3. изображение событий, в которых не участвуют основные герои романа и которые незначительно или косвенно влияют на сюжетные линии;
4. предыстория или послесловие (краткий рассказ о действиях, совершившихся за пределами актуального повествования) для объяснения пружин текущего действия или следствий свершившегося; письма героев (зачастую с сюжетно важной информацией);
5. внутренний монолог героя или несобственно-прямая речь (редуцированное, латентное действие в настоящем); сюжетный сон как отображение душевного состояния; интимный дневник героев;
6. драматические компоненты: диалог, монолог, полилог героев (развертывающееся действие, возможна градация потенциальной событийной напряженности в зависимости от содержания дискурса);
7. активные внешние действия: сюжетно значимые поступки героев и происходящие с ними события (с градацией по степени их резонансности и их количеству в компоненте); сюда же относятся диалоги, результирующие качественную

перемену в жизни героя (решительный разрыв или сближение, изменение социального статуса и т.д.);

8. активное действие с неотменяемым, фатальным результатом (отметим сразу, что трагические происшествия, в силу их необратимости, создают гораздо большую напряженность, чем благополучные). Наличие данного компонента обязательно для остросюжетных романов.

Еще раз подчеркну, что классифицирую здесь не *элементы сюжета*, а *отрезки текста*, различные по повествовательному материалу и выстроенные по степени насыщенности действием и увеличению сюжетного напряжения.

Видно, что первые три ДР-компонента находятся вне актуального сюжетного времени, следующий – внутренний монолог – включен в актуальное время, но имеет также свое собственное временное измерение благодаря вневходимости «я» по отношению к другим сознаниям (мгновения мысли, в зависимости от интенсивности переживания, могут представляться герою часами и так же долго описываться повествователем); наконец, последние ДР-компоненты принадлежат актуальному сюжетному времени и эксплицитно событийны.

Подобные элементы уже описывались В.В.Виноградовым («композиционно-речевые категории»³⁹⁰) и М.М.Бахтиным («формы речи», «формы передачи речей»; «типические формы высказывания», «речевые жанры»³⁹¹). В наброске «К «роману воспитания»» Бахтин отмечает: «Разная степень сгущенности («Dichte») эпического рассказа: чередование генерализаций разной временной длительности (временного охвата) с непосредственным изображением состояний и самого действия»³⁹². Далее Бахтин упоминает о закономерностях «чередования осведомления (Bericht) с изображением (Darstellung)» и планирует «показать, как из широких генерализирующих осведомлений рождаются наглядные сцены и снова переходят (погружаются) в осведомления»³⁹³.

Н.Д. Тамарченко, пытаясь объединить теоретические изыскания обоих ученых, вводит термин «композиционно-речевые формы» или «композиционные формы речи»: «он обозначает, во-первых, *фрагменты текста литературного произведения, имеющие типическую структуру и приписанные автором-творцом кому-либо из “вторичных” субъектов изображения* — повествователю, рассказчику, персонажу. С одной стороны, это “изображающие” высказывания (повествование-сообщение, описание,

³⁹⁰ Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избр. труды. М., 1980. – С. 70-82.

³⁹¹ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. — С. 113, 133; Он же. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. — С. 237.

³⁹² Бахтин М.М. К «Роману воспитания» // Бахтин М.М. Собр. соч. Т.3. М., 2012. С. 245.

³⁹³ Там же. – С. 246.

характеристика), с другой — высказывания изображенные, такие, как *монологи* и *диалоги*, а также вставные фрагменты текста, принадлежащие персонажам (рассказы, письма, стихи)»³⁹⁴.

Видно, что важнейшим критерием выделения «речевых жанров» или «композиционно-речевых форм» исследователям видится принадлежность их как высказывания той или иной инстанции. Мы же хотим рассмотреть *ДР-компоненты* повествования прежде всего с точки зрения динамики событийности и их роли в сюжетном развитии.

В зависимости от соотношения динамических компонентов между собой видоизменяется структура романа, и в первую очередь морфология его сюжета: *плотность, характер и значимость (ценностная амплитуда)* действия.

Соотнесенность ДРК в тексте регулируется несколькими законами:

С одной стороны, чем больше плотность событий на условную единицу текста, тем выше событийное напряжение. С другой стороны, если события следуют с чрезмерной быстротой, то они неизбежно изображаются схематично, или даже просто перечисляются. Вследствие этого неизбежно нивелируется производимый ими эффект на читателя, который не успевает их прочувствовать и привыкает к заданному уровню напряжения как к норме, и оно по факту редуцируется. Краткое перечисление самых катастрофических событий может восприниматься даже как фарс (наподобие гротескного нагромождения всевозможных бед в песне: «Все хорошо, прекрасная маркиза»). Только детализация события придает ему реальность и осязаемость. Также необходимо, чтобы читатель мог отождествить себя с действующим персонажем, тогда при наличии симпатии к нему возникнет и сопереживание (яркий пример – «Война и мир», где из-за внутренней близости читателя к целому ряду главных героев все их перипетии их судьбы воспринимаются необыкновенно ярко, как события первостепенной значимости. Весь драматизм «войны» осознается только после долгих глав «мира»). Соответственно в интересах интенсификации восприятия темп повествования должен замедляться описаниями и прочими ДР-компонентами редуцированного сюжетного напряжения. Кроме того, для выявления драматичности настоящего, почти всегда требуется предыстория для уяснения расстановки действующих лиц и сил.

Это вечная дилемма романиста: сюжетное напряжение создается правильной комбинацией насыщенных и не насыщенных действием ДРК, если конечно, задача

³⁹⁴ Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко // Т. 1: Н. Д.Тмарченко, В. И.Тюпа, С. Н. Бройтман. М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 233.

драматизации как таковая ставится – это зависит от жанра. Может стоять задача увлечь приключениями, или наоборот – поразить бессобытийностью.

В реалистическом романе обязательно ставится задача драматизации обыденности, а роман как жанр изначально строится на требовании необыкновенности как героя, так и сюжета: как отмечает Н.Т. Рымарь, для романа обязательна предельная интенсификация и осмысленность времени: «В романских приключениях, будь то приключения раннего авантюрного или современного социально-психологического, философского романа, происходит мощная драматизация обыкновенного бытия»³⁹⁵. Точно так же и при изображении психологии героев требуется найти необыкновенное в обыкновенном. Для повести это требование уже не так актуально, так как в ней не надо занимать внимание читателя на протяжении столь большого объема текста, и она может ограничиться изображением картин обыденной жизни.

В авантюрном (в случае Достоевского – бульварном) романе интенсификация времени достигается за счет экстенсивного развития внешнего действия. В психологическом романе интенсификация обыденности часто происходит за счет ее символизации. Традиционное для романа требование «необыкновенности» изображаемого Достоевский расширяет всеохватно и делает своим главным поэтическим принципом. В стремлении к увлекательности Достоевский пытается совместить средства и возможности обоих столь противоположных типов романа.

Сам Достоевский неизменно подчеркивал свое стремление к абсолютному преобладанию в романах ДРК активного действия: «Короче писать; одни факты; без рассуждений и без описания ощущений? <...> Писать одними фактами» (9; 235) – ставит он перед собой задачу при работе над «Идиотом». Так же планирует писатель выстраивать записки Аркадия, что должен был в романе продекларировать сам герой: «Подросток пишет, что в объяснениях фактов от себя он непременно ошибется, а потому, по возможности, хочет ограничиться лишь фактами. <...> Фактическое изложение от Я Подростка неоспоримо сократит растянутость романа, *если сумею*» (16; 91).

Предельная интенсификация действия должна была стать отличительной чертой и замысла «Жития великого грешника»: «NB. *Тон* (рассказ-*житие* — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа, иногда до “Жиль Блаза“. На эффектных и сценических местах — как бы вовсе этим нечего дорожить» (9; 132).

³⁹⁵ Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – С. 41.

Однако складывающееся целое романа неизменно получалось более сложным и противоречивым. Действие обрастало объясняющими его обстоятельствами, автора захватывали сопутствующие описания психологических коллизий героев. В конечном счете именно они оказывались самым важным в романе и поражали читателей своей оригинальностью. Соотношение ДР-компонентов последовательно менялось.

Описание композиции ДР-компонентов дает важный ключ к поэтике Достоевского. Вспомним, как некогда Л.П. Гроссман перечислял «основные композиционные законы Достоевского», а именно: «конструктивные принципы “другой повести”, “музыкального «перехода» или “контрапункта”; прием “конклава”, т. е. сюжетных взрывов и новых фабулярных граней; развязка “Ревизора” или публичное посрамление тщеславца при внезапном крахе его общественной репутации; “проклятый рог изобилия”, высыпавший в один момент груды бедствий на голову героя; мартиролог главного лица по образцам духовного фольклора с его “хождением по мукам” и житийными “страстями”; “скверный анекдот”, перерастающий в высокую трагедию; исповедь-обличение, внутренний диалог, библиографические ключи, словесные турниры, чужая рукопись, литературная параллель, авторский комментарий, трагическое интермеццо, сновидение-новелла, диспут-трилогия, окончательная катастрофа — такие ведущие стимулы и заостряющие приемы наиболее ощутимы в многосложной структурной системе знаменитых романов, вполне соответствуя направленности их замыслов и характеру их стиля³⁹⁶. Заметим, что наряду с действительными композиционными приемами в этом перечне фигурируют жанры и сюжетные мотивы, благодаря чему перечень становится достаточно произвольным. Но главное, на чем хочет акцентировать внимание Л. Гроссман – новационные принципы сочетания ДР-компонентов в романах Достоевского, если описать его наблюдения в нашей терминологии.

Приведем схемы ДРК «пятикнижия» на основании данной классификации. Несколько коротких диалогов, следующих подряд, мы объединяем в один, если они объединяются по характеру и тематике, кроме случаев, когда один из них имеет принципиальное сюжетное значение. Диалоги, заканчивающиеся скандалом, подающиеся автором как сюжетно важные, но на самом деле не влияющие на развитие действия, мы обозначаем как **б** с подчеркиванием. Фрагменты, совмещающие функции различных ДРК, например, диалог, в котором одновременно рассказывается о событиях предыстории, имеют двойное обозначение: в данном случае **б (4)**. ДРК, долго протекающий как диалог, но завершающийся значимым

³⁹⁶ Гроссман Л.П. Достоевский – художник // Творчество Ф.М. Достоевского. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С.356.

событием, обозначается как **6-7**. Двойное обозначение получают также ДРК, с тесным и частым чередованием нескольких компонентов, например **5-2**. Описания мы выделяем как самостоятельный ДР-компонент, если они занимают текстовый объем около страницы и более. Для большей наглядности ДРК 6 и 7,8, как наиболее важные, мы выделяем цветом. Значком † обозначается смерть героя.

Разбивка по страницам дается по 6 т. ПСС в 30-ти т. Снизу обозначен цифрой тип ДР-компонента, еще ниже – краткое наименование наиболее важных эпизодов, для возможности ориентироваться в схеме. На схеме графически (с помощью пробелов) условно отражена длина эпизодов.

«Преступление и наказание» (т. 6)

5-8	8-10	11-12	13 – 21	22-26	27-34	35-39	40-43	43 - 50	51-55	56 — 70	71-72	73 – 83
2	6	2	6 (4)	2	4	5	2	5	2	8	5	2-6
проба			Мармеладов		письмо			сон о лошади		убийство		в участке
<hr/>												
84-90	91-92	93 – 102	103 – 110	111 – 119	120-124	125-130	131-135	136 – 147	148-150			
2	5	2-6	4	6	2	6	2	8	6			
сон	Разумихин			Лужин		Заметов+Р.		† Мармеладова Р., приезд матери				
3 часть					4 часть							
151	— 180	181 – 190	191 — 207	208-210	211-214	215 – 224	225 – 234	235-240				
6	6	6	2-6	5	6	6-7	6					
Мать, Дуня, Р.	те же и Соня	Порфирий+Р.	мещанин	сон о старухе	Свидр.	разрыв с Лужиным						
<hr/>												
5 часть												
241 – 253	254 — 276	277-280	281 – 289	290-293	294 – 311	312 – 324	325 – 334	334				
6	6	2	6	2	6	6	6	8				
у Сони	допрос у Порфирия				поминки	исповедь Соне	Кат.Ив.	† К.И.				
<hr/>												
6 часть							Эпилог					
335-338	339 — 353	354 — 373	374 – 383	384 – 394	395 – 409	410 – 416	417-420	421				
2	6	6	6-7	5-8	6-7	4	5-2	7				
	Р., Порфирий	Свидригайлов	Свидр. и Дуня	† Свидр.	явка с повинной	послесловие	сон	Раск.+Соня				

Сокращениями на схеме обозначены следующие персонажи: КИ – Катерина Ивановна, Р – Раскольников.

По схеме отчетливо видно отсутствие у Разумихина самостоятельной сюжетной роли: его разговоры с Раскольниковым предваряют или венчают (технически подготавливают) встречи героя с более важными для действия персонажами, а во время бесед Раскольникова с Порфирием, Лужиным, Дуней и Пульхерией Александровной его функция ограничивается подачей кратких реплик со стороны, для создания эффекта «массовости»). По схеме заметно резкое возрастание роли диалогов во второй половине романа, а также рамочное расположение ДРК 8: в начале и конце романа. Тот же композиционный принцип наблюдается и в «Идиоте»:

«Идиот» (т. 8)

1 часть

| 5| 6 – 13 | 14-16| 17 — 31 | 32| 33 – 44 | 45 – 66 | 67 – 75 | 76-77| 78 – 86 | 87 – 100 | 101-105 | 106 – 113 |
 | 2| 6 | 3 | 6 (4) | 2 | 4 | 6 | 6 (7) | 2 | 6 | 6-7 | 6 | 6 |
 в вагоне Епанчины история НФ записка Гани скандал у Иволгиных

2 часть

| 114 — 148 ||| 149 – 157 | 158-159| 106 – 113 | 160 – 169 | 170| 171 – 185 | 186 – 194 | 195|196|
 | 6-7 | ||| 4 | 2 | 6 | 6 | 2 | 6 | 5 | 7 | 2 |
 именины НФ предыстория к 2 ч. Лебедев Мышкин и Рогожин покушение

3 часть

| 197 — 251 | 252 – 268 ||| 269|270-271| 273 – 299 | 300-301|302-304| 305 – 320 | 321 – 344 |
 | 6 | 6 | ||| 1 | 2 | 6 | 5 | 6 | 6 | 1(6) |
 Епанчины, нигилисты Мышкин у Епанчиных М и Р Именины М. исповедь Ипполита

4 часть

| 345 – 350 | 351-352| 353 – 364 | 365 – 377 | 378-380|381-382||| 383-385 | 386-388| 389 – 400 | 401-402|
 | 6 | 5 | 6 | 6 | 4 | 6 | ||| 1 | 2 | 6 | 4 |
 «суицид» Ип М и Аглая письма НФ и ее встреча с М Ганя, генерал, Ип

| 403 – 409 | 410 – 417 | 418-419| 420-424 | 425-430 | 431-433| 434 – 440 | 441| 442-446 | 447 – 459 |
 | 6 | 1(6) | (8) | 4 | 6 | 6 | 6 | 4 | 2 | 6 |
 рассказ о Наполеоне и смерть генерала Ив М и Ип «высший свет» речь Мышкина

Эпилог

| 460 – 466 | 467 – 475 | 476 - 479 | 480 – 484 | 485 – 491 | 492 - 495 | 496 - 499 | 500 – 506 ||| 507-509|
 | 6 | 6 (7) | 4 | 6 | 4 | 7 | 7 (8) | 6 | ||| 4 |
 сцена 4-х М и Евг.Павл. «свадьба» † НФ и поиски Р. М.и Р.

М – Мышкин, Р – Рогожин, Ип – Ипполит, Евг.Павл. – Евгений Павлович, НФ – Настасья Филипповна

Так же как и в «Преступлении и наказании», диалоги в «Идиоте» отличаются пространностью.

Резко возрастает количество ДРК 4, что объясняется усилением роли побочных сюжетных линий.

«Бесы» (т. 10)

| 7 — 25 | 26 – 34 | 35-38| 39 - 45 | 46-47| 48 - 53 | 54-55|56-58|59|60-61|62-64|65|66-68|69-71| 72 — 87 | 88|
 | 4 | 2 | 4 | 4 (7) | 4 | 6 | 4 | 6 | 2 | 6 | 4 | 6 | 4 | 2 | 6 | 2 |
 СТ биография Ставрогин юродство С Даша Кармазинов

2 часть

| 89-90| 91 – 100 | 101 — 112 | 113| 114 – 120 | 121-123| 124 - 129 | 130| 131 — 142 | 143| 144 — 166 ||| 167-169|
 | 6 | 6 | 6 | 2 | 6 | 2 | 6 | 2 | 6 | 2 | 6 | ||| 4 |
 Х + Кв, Лб Хр Хр у ВП Лб у ВП ПС, С

| 170-172| 173 – 181 | 182| 183 – 189 | 190 — 203 | 204 – 213 | 215 – 221|222-223|224|225 – 228|229-231|
 | 6 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 6-7 | 4 | 2 | 6 | 6 |
 Ставр. + ПС С + Кв С + Шатов С + Ф, Лб С+ Хр, Ф поединок, Кв С + Даша

| 232 -234| 235-240| 241-244 | 245-248| 249-256 | 257-260 | 261-266 | 267-269|270-280|281|282-283|284|
 | 3 | 6 | 4 | 6 | 3 | 6 | 6 | 3 | 6 | 5-2 | 6 | 2 |
 Лембке «пятерка» Семен Як. СТ + ВП Лембке + ПС

285-289	290-294	295-297	298-300	301-304	305 — 318	319 — 326	327 - 334	335 - 341	342-346	
6	6	6	6	2	6	6	6	3	6	
ПС+Кармаз.ПС+Ш			С+ ПС	у «наших» Иван Царевич»				бунт шпигулинских		
3 часть										
347 348 — 353		354 — 367	368-369	370-375	376-377 378-393	394 - 397	398-402	403-409		
4	6		3	6	6	6	3	8	6-7	6
		бал	Кармазинов Степан Трофимович		пожар † Хр		С+Лиза	ПС+Лиза		
410-413	414-421	422 423-424	425-429	430-431 432	433-438	439-440	441 — 454	455 — 464		
8	4	5	6	6	5	5	6	5	6-7	8
† Лизы	сходка пятерки		ПС+Кв, Ф		Марья Шатова		роды, примирение † Шатова			
465 — 473	474-476 477-479	480-481	482 — 499	500 - 506	507-512 515-516					
6	8	6	5	6	6	4	8			
ПС + Кв † Кириллова		СТ		ВП+Софья эпилог † Ставрогина						

Х – Хроникер, СТ – Степан Трофимович Верховенский, С – Ставрогин, Кв – Кириллов, Ш – Шатов, ПС – Петр Степанович Верховенский, Лб – Лебядкин, Хр – Хромоножка, ВП – Варвара Петровна, Ф – Федька Каторжный

Смерти Степана Трофимовича, Федьки не изображаются на страницах романа, о них только вкратце сообщается, поэтому они не выносятся нами как ДР-компоненты 8.

«Подросток» (т. 13)

5 6 — 24	25 — 32	33-34 35 36-37 38-39	42 — 52	53-56	57-59 60-61 62-64 65	66 — 76	77 — 81							
1	4	6(4)	2	5	2	6	6	6	4	6	5	4	5	4
		А + кн.С	Ахм.		дергачевцы А+ Крафт				идея А					
82 83 — 100	101 — 110	111 112-113 114-115 116 117 118	119-124	125 126 128-129 130-133 134 — 139										
2	6(4)	6(4)	5	5	6	5	2	3	6	3	2	6	6	6(4)
А о пансионе		А+ В:ссора		Стебельков				Оля, Лиза А+ Васин						
2 часть														
140 141-142 143 — 147 148 — 152 153 — 159 160-162		163-164	165 — 175	176 — 186	187-191	192-193								
5	8*	4	6	6	6	4	6(4)	6	6	5				
† Оли ее история		1-я встреча с СС Лиза			А + В		у СС							
194-199	200 — 209	210-215	216 — 225	226 227 228-229 230-233 234-236 237-240 241-243	244-250									
6	6	6	6	5	6	2-5	6	6	6	6	6	6	6	6
Ахм. + А		в семье		А + В		рулетка 1		А+СС		А+Лиза		А+В		А + СС
3 часть														
251 252-254 255-258 258-259 260-262 263-264 265 266-267 267-269 270-273	274-278	279-280		281-284										
5	6	6	6	6	5	6	6	5	4	6	4		5	
Васин		А+В:ссора			рулетка 2		восп. о маме Ламберт							
285-286	287-291	292-293 294-296 297	298 — 305	306-308 309 310-312 313	314 — 321	322-327								
2	6	4	6	5	6	5	2	6	2	1	4			
Макар		А + Макар		Лиза мать Оли		Макар, В, Лиза		сон А		о Скотобойникове		Ламберт		
328-329 330-332 333-336 337 338	339-342	343 — 355	356-361	362-363 364 365-368	369 — 387									
4	6	6	6	5	6	6	6	5	8	6	6(4)			
СС, А, Лиза			Ламберт, А, Тришатов			† Макара		исповедь В						
388-389	390-394	395-397 398-400 401-402 403-405 406 407-410	411-417	418-420 421 422-425										
5	6	6	6	6	4	6	6(7)	6	6	4	6			
Ламберт восп. о брате				раск. икона Ахм+В у Ламберта				А + кн.С						
Заклучение														
426-427 428-429 430-432 433-435 436-437 438 439-441 442-443 444-445		446 — 451	452-455											
6	4	6	6	6	5	6	4	6(7)		4	1			
Ламберт, В, Ахм														

* ДРК 8 относится к побочной сюжетной линии.

А – Аркадий, В – Версилов, Ахм. – Ахмакова, СС – князь Сергей Сокольский, кн.С – старый князь Сокольский,

Мы, видим, что роман характеризуется увеличенным количеством внутренних монологов (ДРК 5), что объясняется ведением повествования от главного героя – Аркадия.

Стоит отметить малое, по сравнению с предыдущими романами, количество Д-компонентов активного действия: при наличии огромного числа ссор и разрывов между героями и их вызывающей агрессии по отношению к друг другу, практически все ссоры, после громкого скандала, разрешаются скорым примирением сторон и восстановлением status quo в отношениях, так что событийность драматических компонентов в конечном итоге нивелируется и стремится к нулю. Так, мы имеем несколько разрывов в отношениях Аркадия с Версиловым, Аркадия с Сергеем Сокольским, Аркадия с Ламбертом, несколько попыток сближения Версилова с Ахмаковой, заканчивающихся угрозами (считая те, что были в предыстории). Даже раскалывание Версиловым венчальной иконы оказывается «сглажено»: Версилов уже не первый раз уходит от Софьи, и она знает, что он к ней вернется вновь, как действительно вскоре и происходит. Именно многократность разрывов и примирений между одними и теми же героями затрудняет для читателя восприятие фабулы в ее целостности.

Самоубийство Оли – один из немногих «засчитанных» нами ДРК активного действия – относится, однако, к побочной сюжетной линии, сверхкраткой и малозначимой для общего хода действия³⁹⁷. Самоубийство Крафта, самоубийство Андреева, покушение на суицид и последующая смерть Сергея Сокольского пересказываются вкратце в рамках «постистории» (ДРК 4).

ДРК 6, завершающиеся скандалом (6), приобретают систематический характер и становятся чуть не основной формой общения героев. Именно они должны создавать видимость насыщенности романа действиями.. Таким образом, фактически все ДРК 7 подменяются ДРК 6, а ДРК 8 – ДРК 4.

Покушение Версилова на Ахмакову срывается. Единственное поворотное событие романа – смерть Макара Долгорукого, дающая возможность Версилону жениться на Софье. Однако ожидаемого следствия не происходит, как впрочем не происходит и разрыва, заявленного раскалыванием иконы. Версилов с Софьей возвращаются к неустойчивому равновесию прежних отношений.

³⁹⁷ Заметим для точности, что самоубийство Оли напрямую в романе не изображено: о нем рассказывают в тот же день ошеломленные соседи (значительно позже и более подробно вспоминает об этом мать). Мы рассматриваем этот эпизод все-таки как ДРК 8,

«Братья Карамазовы» (т. 14, 15)

|5-6| 7 – 18 |19|20–22|23-24|25|26–27|28-29|30-31|32-33|34-35|36-37| 38-42 | 43–48 | 49–55 | 56–62 |63| 64–71 |
 | 1 | 4 | 2 | 4 | 6 | 2 | 1 | 2 | 4 | 2 | 6 | 2 | 6 | 6 | 6 | 6 | 2 | 6 |
 Алеша старчество монастырь Зос. и ФП бабы охл.+3 статья И Дм у Зос.

| 72–77 |78-79| 80–84 |85–87| 88–92 |93-94| 95–100 | 101 – 112 |113|114–116| 117 — 131 |132|133|
 6 | 2 | 6 | 2 | 4 | 5 | 6 | 6(4) | 2 | 4 | 6 | 5 | 2 |
 А + Р у игумена Лизавета См. исповедь Дмитрия См., «За конячком»
 2 часть

|134-135|136–137| 138–141 |142–144|145|146|147||148-149|150|151-152|153-154|155-156|157–159|160–163|
 6 | 2 | 6 | 6 | 2 | 5 | 4 || 1 | 4 | 2 | 6 | 6 | 6 | 6 |
 А+КИ Грушенька КИ и Гр Дм + А письмо Л Ферапонт А+3+Паисий А+КИ школьники

|164– 169 |170| 171 – 178 |179|180| 181 – 193 | 194–202 |203| 204–207 | 208 — 224 | 225 – 237 | 238–241|
 6 | 5 | 6 | 5 | 2 | 6(4) | 6 | 5 | 6 | 6 | 1 | 6 |
 А+Лиза Иван+ КИ Снегирев Хохл, Лиза+А Смердяков Иван о детях поэма о Вел.Инк.

|242-243| 244–250 |251-252|253–255|256|257|258-259|260|261–263|264–267| 268-273 | 274 – 283 | 284 – 293 |
 | 5 | 6 | 5 | 6 | 4 | 2 | 6 | 1 | 4 | 1 | 4 | 6(4) | 1 |
 Иван Иван + См. Иван Зосима о Маркеле поединок Михаил

3 часть

||294| 295 – 302 |303–305|306-307|308–310|311-312| 313 – 324 |325–328|329–332|333|334–336|337-346|
 || 8 | 2(7) | 6 | 5 | 6 | 2 | 6 | 5 | 5 | 2 | 6 | 3 |
 † Зос. тлств. дух Ферапонт Алеша А+ Ракит. «луковка» Кана Гал. Дмитрий Самсонов Лягавый

|347 – 352 |353–356| 357 – 368 |369|370|371-375| 376 — 389 |390| 391 – 400 |401–403|405-406|407-408|
 6 | 7 | 6 | 5 | 5 | 6 | 6-7 | 7 | 6-7 | 3 | 6 | 2 |
 Дм + Хохл. Дм в саду Дм+ Перх. Мокрое поляки, Гр арест Перхотин +Хохл.

4 часть

|409–411| 412 — 449 | 450–455 |456-457| 458 - 461 || 462–466 |467| 468 – 477 | 478–484 |485–487|
 | 4(8) | 6 | 6(4) | 5 | 6 || 4 | 2 | 6 | 6 | 4 |
 † ФП допрос Дмитрия свидетели сон прощание Дм Коля А + Коля

|488 – 498 | 499 – 507 |5|6| 7–12 | 13–20 | 21–25 |26| 27–36 |37–40|41|42-43|44–47|48-49| 50–54 |55-56|57|
 6 | 6 | 2|4| 6 | 6 | 6 | 4 | 6 | 6 | 2 | 4 | 6 | 5 | 6 | 4 | 2 |
 Коля+Ильюша А+Коля Гр+А А+Хохл А+Лиза А+Дм А+Иван 1) И+См 2) И+См

| 58 – 68 |69| 70 — 84 | 85–88 |89–93| 94 — 122 | 123 — 152 | 153 — 173 |174–177||
 6(4) | 5 | 6 | 6 | 2 | 6(4) | 6 | 6 | 6-8 ||
 3) И+См черт И+А суд допросы свидетелей речь прокурора речь адвоката приговор
 Эпилог

| 179-183| 184-189 | 190–196 |
 6 | 6 | 6 |

А+КИ Дм+КИ поминки: речь у камня

Гр – Грушенька, А – Алеша, И – Иван, Дм – Дмитрий, ФП – Федор Павлович Карамазов, См – Смердяков, Хохл. – Хохлакова, КИ – Катерина Ивановна, Перх. – Перхотин.

Проведем некоторые наблюдения. Заметно, как само количество ДРК неуклонно растет от романа к роману, что говорит о том, как Достоевский совершенствовал свою технику, стремясь к разнообразию фактуры текста. Если «Преступление и наказание» характеризуется пространными диалогами, то в последующих романах Достоевский как будто пытается уйти от «романа-драмы», сокращая диалоги и перемежая их внутренними монологами и описаниями. Тем не менее превалирование монологов и диалогов над прочими ДРК остается типической чертой всего для «пятикнижия». Именно ДРК 6 представляют для писателя главный психологический и идейный интерес, в то время как активное действие зачастую остается за кадром. ДР-компоненты активного действия (7 и 8) встречаются реже всех прочих и распределяются крайне неравномерно: как правило, писатель группирует их вместе и располагает «каскадом», создавая зоны повышенного сюжетного напряжения. Также обыкновенно ДРК 7 и 8 завершают части романа или роман в целом.

Общее соотношение ДРК в «пятикнижии» характерно скорее для психологического романа, наподобие «Отцов и детей» Тургенева, но ни в коем случае для остросюжетного.

Традиция бульварного романа

Бульварным романом мы называем европейский остросюжетный социальный роман XIX в., наподобие «Парижских тайн» Э. Сю. «Бульварность» понимается в таком случае как принадлежность массовой литературе второго ряда. Как правило, по форме это был роман-фельетон, то есть предназначенный на издание по частям в журнале, причем, в отличие от исторического романа, разворачивающийся в современной автору эпохе и затрагивающий злободневную социальную проблематику. Родоначальником бульварного романа считался Эжен Сю с его «Парижскими тайнами» (1843), а продолжателями традиции — ряд авторов, преимущественно французских, среди которых ярко выделялись Ксавье де Монтпен, Поль де Кок, Фредерик Сулье. Романский сюжет изобилует неожиданными поворотами и движется скрытыми пружинами, окончательно проясняющимися лишь в финале. Характер действий типичен для детектива: это убийства, похищения, насилие, шантаж, публичные скандалы, выслеживания, разоблачения, обязательная детективная линия, связанная с поисками пропавшего богатства или родственника. Разумеется, предполагается и любовная интрига со всевозможными препятствиями на пути возлюбленных.

Для бульварного романа характерно абсолютное преобладание ДР-компонентов активного действия (6 и 7), остальные ДР-компоненты представлены в тем меньшем объеме, чем менее развивают интригу. Сводятся к минимуму описания и характеристики героев (которые должны быть ясны как схематические жанровые амплуа). Однако в некоторых романах возможны обширные предварительные описания среды, в которой предстоит действовать героям (обособленная корпорация, нравы страны или провинции со специфическим национальным колоритом), потому что роман может выполнять кроме занимательных также познавательные цели: соответственно жанр романа усложняется и становится синтетическим. Таковы, к примеру, большинство романов Гюго и Эжена Сю.

В подобном романе присутствует большое количество героев для возможности ведения одновременно нескольких переплетающихся сюжетных линий. Так же для бульварного романа типично *столкновение персонажей из разных слоев общества*, что приводит к нестандартным, зачастую гротескно невозможным в обыденной жизни ситуациям: князья и сильные мира сего соседствуют с обедневшим дворянством, рабочими, ремесленниками и городскими маргиналами — ворами, проститутками и сутенерами, как это мы видим на страницах произведений Сю, де Кока и других, причем намного больше положительных персонажей находится среди бедноты, нежели среди богачей.

Сами образы в бульварном романе крайне упрощены. Традиционны такие амплуа, как ловкий сыщик, молодой дворянин-повеса, честная работница-труженица, интриган-проходимец, благородная нищенка, корыстный ростовщик или делец и т.д. Особенно следует выделить непременно присутствующий тип развращенного светского аристократа: из его преступлений и интриг происходит все то зло, разрешению которого служит романная интрига.

Эволюции или же резкой трансформации характеров героев как правило не бывает, герой должен быть понятен по своему амплуа и экспозиции, хотя по ходу повествования может дорисовываться и обогащаться (как испорченный мальчуган Хромуля из «Парижских тайн» Э.Сю, который оказывается чуток на материнскую ласку). Л.П. Гроссман отмечает «склонность французской литературы в сторону резких антитез», так что фабула постоянно развивается «в двух параллельных плоскостях — трущобной и великосветской жизни. Упрощая и искажая некоторые уже носящиеся в воздухе идеи романтической школы, французский роман-фельетон задолго до Гюго развивает такие соединения крайностей, как прелесть безобразия, честность каторги или целомудрие проституции. Он даже проявляет в полной мере тот чисто романтический культ порока, греха и

преступления, который лучше всего возбуждает в читателе интерес к рассказу»³⁹⁸. Таким образом, эти качества, которые часто считаются художественным открытием Достоевского, могли быть унаследованы им из французской романной традиции.

Для романа-фельетона характерно также особое построение сюжета – без центральной кульминации, зато с рядом впечатляющих событий, равномерно распределенных между частями, либо с каскадом событий в финале, служащих одновременно кульминацией и развязкой.

Еще Б.А. Грифцов отмечал параллели романов Достоевского, помимо Бальзака, Гофмана и Диккенса, с «вульгарным европейским романом-фельетоном, построенном на принципе „вдруг”», с «романом черным (преступления, инквизитор, “инфернальницы”, изможденные жертвы, „в вас все совершенство”», с романом с загадкой (утаиваемые документы в “Подростке”, подслушанные разговоры в „Преступлении и Наказании”, внезапные встречи, внезапные наследства в „Идиоте”), с романом уголовным (хитрости следователя Порфирия; кто убийца в „Братьях Карамазовых”? и т. д.). Сам вовсе не вульгарный, Достоевский охотно пользовался приемами, обычными у Евгения Сю и Понсон дю Террай и Анны Рэдклиф. Совершенно не намереваясь развлекать или волновать праздными эмоциями, Достоевский, однако, постоянно прибегал к ужасам, внезапностям и загадкам»³⁹⁹. В другой работе Грифцов отмечает, что «...для Достоевского характерно *обратное разворачиванье сюжета*, что долгое время он старается возможно больше наставить загадок, которые, поддерживая внимание читателя в напряженном состоянии, разгадываются довольно просто. Такова интрига с несколькими утаенными документами в “Подростке”. Такова мнимая виновность Дмитрия Карамазова. Фабула, построенная на преступлении и всегда также на неожиданном наследстве, разворачивается путем подслушивания, неожиданных встреч, невероятно совпадающих обстоятельств»⁴⁰⁰

Еще более красочно описывает «бульварность» Достоевского Гроссман: «Случай необыкновенного по своей обстановке или целям убийства и все перипетии тонкого поединка следственной власти с фактическим или предполагаемым преступником («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»), подпольная деятельность заговорщиков, тревожащих целое общество своими убийствами, поджогами и скандалами («Бесы»), борьба за важный документ,

³⁹⁸ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – С. 36.

³⁹⁹ Грифцов Б.А. Теория романа. – С. 126.

⁴⁰⁰ Грифцов Б.А. Эстетический канон Достоевского / Б. Грифцов // Вопросы литературы. – 2005. – № 2. – С. 199.

осложненная всеми уловками шантажа («Подросток»), волнения азарта и борьба за игорным столом («Игрок»), эксцессы мрачной страстности, борьба за женщину, миллионные наследства, убийства и безумие («Идиот») – таковы резкие средства повышения повествовательного интереса во *всех* романах Достоевского. <...> Он уверен, что интерес философской идеи романа и углубленность психологической разработки спасут фабулу от падения до уровня бульварного фельетона и выдержат все произведение на высоте художественно-значительного»⁴⁰¹.

Востребованность для Достоевского поэтики бульварного романа точно объясняет В.Н. Топоров: «...в классическом романе XIX века герой и сюжет на некотором уровне сводимы один к другому. Между ними та же взаимозависимость и несвобода, как между любой совокупностью элементов, образующих парадигму, и синтагматической цепью этих же элементов в тексте. Достоевский сумел найти в авантюрном романе такую структуру, которая была предельно независимой от героя и, следовательно, открывала массу дополнительных возможностей для столкновения героя с элементами сюжета (вплоть до решения сознательно-экспериментальных задач)».⁴⁰²

М.Г. Давидович первым попытался выделить конкретные приемы, позволяющие Достоевскому поддерживать интерес читателей к сюжету:

1) прием забега вперед; 2) «предупреждение» (о будущих значительных событиях); 3) «многозначительность («стилистическое ударение»)» – обилие коннотаций «странный», «загадочный», «фантастический», неопределенных местоимений; 4) «таинственность, неопределенность эпизодов» – недоговаривание предыстории, слухи; 5) «прорыв в действии» – временные перерывы в действии, опущение связующих сюжетных звеньев; 6) «перерыв в действии» разрыв повествования на захватывающем месте введением иной сюжетной линии; 7) «замедление действия»; 8) «нарастание действия» – «нарастание драматизма, которое сплошь и рядом подчеркивается *аккомпанементом постоянно нарастающих звуковых эффектов*»; 9) «предсказание катастрофы»; 10) «подготовка появления героя», создающая ему ореол значительности; 11) «загадочный герой» – представление персонажа глазами другого, пристрастного к нему; так создается призма, «преломление которой иногда бывает неправильным»⁴⁰³.

⁴⁰¹ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – С. 19-20.

⁴⁰² Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 195-196.

⁴⁰³ Давидович М.Г. Проблема занимательности в романах Ф.М. Достоевского // Творческий путь

Приемы, выделяемые Давидовичем, действительно имеют место быть, хотя некоторые пункты, на наш взгляд, можно было бы объединить в один (как, например, 10 и 11, 2 и 9). Однако все они касаются не самих сюжетных ходов, то есть действия, но лишь создания потенциального сюжетного напряжения – всё это обещания впечатляющей интриги, которые, как правило, не оправдываются или оправдываются далеко не в полной мере, как это справедливо отмечает сам исследователь: «В манере заинтересования у Достоевского преобладает одна черта: он охотно мистифицирует читателя, гипнотизируя его словами („странный”, “фантастический” и т. д.), обещающими таинственное и не скрывающими на самом деле никакой тайны. Он не прочь подшутить над читателем, посулив необычное в дальнейшем ходе рассказа, а потом либо забыть о брошенном обещании, либо откровенно сознаться, что брошенный намек – лишь средство раздражить любопытство. <...> указанный художественный прием можно связать с неоднократно высказанным в разных писаниях Достоевского интересом к проблеме лжи и к мистификации. Другая черта – это любовь его к постановке неразрешимых или, по крайней мере, самым автором неразрешаемых загадок, которыми он окружает своих героев, их прошлое и отдельные эпизоды изображаемого им их настоящего. Так, неразгаданными остаются многие из его загадочных героев, показанных сквозь призму восприятия второстепенных действующих лиц, невыясненными остаются отдельные моменты действия, то через рассказчика, недостоверность сообщений которого подчеркнута, то через посредство сплетен, от которых нечего ждать ни правдивости, ни ясности. В этом изображении „загадочного героя” – своеобразии Достоевского»⁴⁰⁴.

Итак, благодаря «нагнетающим» приемам создается видимость активного действия. При ближайшем рассмотрении, в актуальном романном времени у Достоевского очевидно подавляющее преобладание *драматических* ДР-компонентов над ДР-компонентами активного действия. К примеру, Дмитрий Карамазов постоянно говорит о самых отчаянных намерениях: убить отца (и даже оставляет в том письменные заверение, которое и свидетельствует против него на суде), увезти Грушеньку, покончить с собой, уехать в Америку. Но если игнорировать бесконечные намеки на неизбежность убийства и упоминания о неукротимом разгульном нраве Дмитрия, то все действия героя в романе сведутся к избиению отца (гл. «Сладострастники»), к удару Григория при бегстве через забор («В темноте») и к примирению с Грушенькой в Мокром. Два других главных героя, Алеша и Иван,

Ф.М. Достоевского. – Л.: Книгоиздательство «Сеятель» Е.В. Высотского, 1924. – С. 104-130.

⁴⁰⁴ Там же. – С. 128-129.

выпадают из сюжетного действия полностью. Единственное фатальное действие романа совершает второстепенный герой. Роман «Братья Карамазовы» строится исключительно на драматических сценах, за вычетом которых вся его событийность сводится к убийству Федора Павловича и суду над Митей, при этом ни одна любовная линия не получает разрешения. Как видим, нет ничего похожего на остросюжетный бульварный роман.

Еще более бросается в глаза полная пассивность на протяжении всего романа главной «загадки» «Бесов» – Ставрогина, от которого все опять-таки ждут великих или страшных свершений. Действительно, его фигура создана под очевидным влиянием образа Родольфа из «Парижских тайн» Э. Сю (аристократ ведущий жизнь в притонах, наделенный чудовищной физической силой; его драка с Федькой на мосту – явное перенесение в «Бесы» поединка Родольфа с Поножовщиком, открывающего «Парижские тайны»). Вот как живописует его образ Л.П. Гроссман: «В этом отношении необыкновенно любопытна судьба загадочного «принца Гарри» – Ставрогина. Основной абрис его жизни – это обычная канва мелодрамы. Злодей, аристократ, богат и красавец, отмеченный обаятельными чертами демонизма, он блистает в гвардии и в столичном высшем свете. Но бретерство, публичные оскорбления светских женщин и жестокие поединки приводят его к суду и разжалованию в солдаты. Отбыв наказание, он снова появляется в столице, но уже в самых грязных трущобах, среди нищих, пьяниц и последнего отребья столичного населения. Здесь этот аристократ находит себе жену в лице нищей калеки и идиотки. Затем после периода загадочного исчезновения, он снова всплывает на поверхность общества, хотя тайно продолжает поддерживать свою связь с беглым каторжником. По его приказу, этот разбойник резывает неугодных ему лиц и поджигает целые кварталы, пока его повелитель, как новый Нерон, любит среди любовной оргии пылающим городом. Какое бы глубокое философское значение ни получил в окончательной обработке образ Ставрогина, вся его внешняя история отдает бульварным романом»⁴⁰⁵.

Прежде всего, отметим, что большой отрезок данного жизнеописания приходится на предысторию героя, намеченную в «Бесах» крайне бегло и по слухам, а как только Гроссман касается собственно романного сюжета (происходящего в актуальном романном времени), то заметно отступает от фактов: «продолжающаяся» связь с Федькой Ставрогина исчерпывается единственной встречей, во время которой у героев не происходит никакого уговора: ни об убийстве «неугодных лиц», ни о «поджоге целых кварталов».

⁴⁰⁵ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – С. 53.

«Любование пылающим городом во время любовной оргии» тоже приходится отнести на счет живописания исследователя: достаточно перечитать соответствующую главу («Законченный роман»).

Бульварная жанровая подоснова романов «пятикнижия» очевидна. Однако она задана лишь на уровне мотивов, главным образом в предысториях героев, сами же романы Достоевского имеют совершенно иную архитектонику, не сводимую к синтезу «бульварной» и «философской» составляющих. Равным образом преобладание драматических ДР-компонентов не позволяет назвать их драмой или даже «романом-трагедией». В своих романах Достоевский хочет дать картину общества, его духовного состояния. В результате главный герой оказывается причудливым образом связан с представителями самых различных его слоев. И эти неожиданные знакомства Достоевский хочет объяснить и оправдать единой интригой. Такая схема полностью согласуется с поэтикой авантюрных романов.

При создании романов «пятикнижия» Достоевский ориентируется сразу на несколько жанровых традиций, но тут же нарушает их логику и творит собственную оригинальную форму. Здесь Достоевский идет путем Гюго, Бальзака и Жорж Санд, пришедших к реализму от романтической и готической традиции и сохранивших во многом их черты. Сильнее всего черты бульварного романа сказываются в «Идиоте», «Бесах» и «Подростке».

Была у Достоевского возможность черпать материал и из русской традиции бульварного романа, в первую очередь, из «Петербургских трущоб» В.В. Крестовского, с которым писателя связывали довольно близкие личные отношения.

«Петербургские трущобы» (1864-1866) написаны с очевидной ориентацией автора на «Парижские тайны» Э. Сю. Точно так же запутанная интрига сплетается из нескольких сюжетных линий и строится на неожиданных совпадениях и узнаваниях. Однако Крестовский ориентируется также на прозу натуральной школы, поэтому мирокomпоненты активного действия чередуются у него с очерковыми описаниями той или иной среды, где действуют герои, а также постоянным введением новых персонажей, с обстоятельным описанием их и изложением их предыстории. Такая структура приближается одновременно и к сверхпопулярным в то время «Отверженным» В. Гюго (1862), особенно в живописании и подробном изображении мира несчастных парий общества (ср., к примеру, путешествия Каллаша по клоакам). Только у Гюго очерковые отступления выдержаны в философско-проповедническом тоне, а у Крестовского с уклоном в натурализм и дотошность описания.

Конечно, такая фабула — с обилием совпадений, выстроенная по принципу «вдруг» — не могла восприниматься читателем как «сама жизнь». Читатель расценивает такую фабулу как привычную условность, как подчинение требованиям жанра. Но в «Петербургских трущобах» такая фабула сочетается с очерковыми сюжетами, построенными по совершенно иным эстетическим законам: с установкой на достоверность, бытописание. В этом сочетании далеких жанровых начал, пожалуй, главная особенность романа.

Достоевский сумел избежать резких остановок сюжетного действия, отказавшись от пространных описательных отступлений и развернутых предысторий, но вместе с этим (или за счет этого) он вынужденно отказывается от последовательного и длительного развития сюжетных линий, которые могут выстраиваться только с опорой на детально проясненное прошлое.

Система персонажей у Достоевского всегда соответствует определенному романному типу в качестве пускового механизма действия. Например, в «Бесах» отчасти воспроизводится система персонажей **«Взбаламученного моря»** (1863) как антинигилистического романа: провинциальный город, куда доносятся новые идеи; светские дамы, заигрывающие с прогрессизмом; попытка провинциалов соответствовать новым веяниям и отправиться в столицу издавать свой журнал; легкомысленное светское общество, поддающееся новым идеям; кружок нигилистов с обязательным участием еврея и семинариста, а также случайно попавшего в него приверженца твердых нравственных устоев (наподобие Виргинского), а также модный писатель; светский лев (Бакланов), завоевывающий сердца всех провинциальных красавиц; беглый крестьянин-убийца как средство в чужих руках (у Писемского – Михайла, у Достоевского – Федька). Оттуда же могла быть позаимствована форма повествования: неожиданное, на несколько глав, введение хроникера, с последующим отказом от него.

Но некоторые герои «Бесов» отсылают к совершенно иным литературным системам: Хромоножка и Федька – к фольклорным апокрифам и духовным стихам, Лебядкин – к крыловско-грибоедовской комедии, а такой герой, как Кириллов, вообще является специфическим персонажем, непредставимым нигде, кроме текстов Достоевского.

Центральные герои возникают на пересечении нескольких жанровых традиций: наиболее сложный из них – Ставрогин – наделяется чертами «лишнего человека» из психологического романа, злодея-аристократа из бульварного романа, высокого героя фаустианско-гамлетической философской драмы, демона из готического романа. Точно так же у нигилиста Петра Верховенского неожиданно появляются черты

народного мистика-сектанта (в гл. «Иван-Царевич»). В зависимости от того, на какой жанр Достоевский опирается в конкретной сцене, у героев проявляются те или иные качества. Поэтому почти каждый герой – свернутая сюжетная возможность новой жанровой реализации, создающая сюжетное напряжение, даже если и не получает развертывания.

Становление сюжета романов «пятикнижия» в подготовительных материалах

Многое в жанровой природе романов Достоевского становится понятно при изучении сохранившихся подготовительных материалов к ним (далее ПМ). Они, несомненно, заслуживают отдельного исследования, мы же ограничимся здесь наиболее важными, бросающимися в глаза наблюдениями.

В основном они состоят из набросков сюжетных схем, сменяющих друг друга, Это и представляет главный интерес для нашего исследования: понять, какие сюжетные элементы были для Достоевского первичными. После завершения и публикации первых глав романа, когда композиция сюжета уже определена, сюжетные наброски постепенно уступают место эскизам отдельных сцен и диалогов, вплоть до уточнения отдельных фраз и «словечек».

Бросается в глаза значительное, а иногда и полное несоответствие замышляемых персонажей их окончательным образам в романах на большом протяжении работы над текстом, за исключением самого последнего этапа оформления сцен. В набросках разрабатываются не идеи, а внешнее поведение героев, о чем говорят и даваемые им жанрово-ролевые наименования: Студент, Воспитанница, Красавица, Ученый, Грановский, Нечаев.

По ПМ видно, что Достоевского занимал прежде всего сюжет как житейская интрига. Именно с ее разработки Достоевский начинал работу над романом, обращая на нее самое пристальное внимание и значительные усилия. Сошлемся на свидетельство А.Г. Достоевской о том, что «составление плана романа всегда было главным делом в его литературных работах и самым трудным, так как планы некоторых романов, например романа "Бесы", переделывались иногда по несколько раз»⁴⁰⁶. Идеино-философского содержания будущих романов автор почти не касается: очевидно, оно либо было ясно писателю заранее, либо сочинялось экспромтом, не вызывая затруднений при разработке. Зато ведется долгий и напряженный поиск сюжетных линий: первоначальные схемы видоизменяются, расширяясь или

⁴⁰⁶ Достоевская А.Г. Воспоминания. – М.: «Правда», 1987. – С. 348.

редуцируясь, вплоть до полного упразднения; вводится дополнительный материал, вскоре плотно смешивающийся с уже наличествующим, так, что новые планы образуются комбинированием прежних ходов и мотивов. Сюжетные построения в ПМ гораздо более насыщены активными действиями, чем окончательный текст романа.

Приведем в качестве примера один из ранних планов «Идиота», еще до того, как Идиот осмыслился как «князь Христос»:

«ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Идиот и Умецкая, *дело начавшееся*, рассказ сжатый.

Идиот жил в деревне у Умецких (для чего?) никто не может отгадать. Дело в том, что он и прежде жил у Умецких, на покое и на деревенском воздухе. Мачеха и прежде его не могла терпеть (до 10, впрочем, лет он жил дома), потому что он пасынок и богатый и *идиот*. Потом при переездах служебных его оставили у Умецких в деревне. Рос с старшим Сыном и с дочерьми. Потом его отправили в Швейцарию 19 лет. 4 года в Швейцарии. Воротился прямо к Умецким (отец служил где-то в Симбирске) и за плату нанялся у них в деревне (для детей), но детей взяли. Дети жили *на корму* у Дочери, пока она жила с Богдановым. Когда он уехал, их взяли. Идиот заинтересовался положением оставленной Умецкой. (А Ольгу, двоюродную сестру, он встретил одну в доме.)

Сцены у Умецкой. Надо живее. Вся ее *furia*. Насмешки над ним, ползание в ногах. Получил 10 000. Она в Петербург. “Выходите за меня, ведь я богат”. — “Это я ему в харю”. Или не лучше ли за срам Отцу отдать. Родила, но месть (?) (Мишенька). Руку ему поцеловала и уехала с Умецкой Ольгой (об отсеченных головах). *Она* рассказывает Идиоту биографию Ольги.

Идиот за болезнь остался. Ольга с ним.

В деревне.

Владимир Умецкий (пьет, плачет, об своих обязанностях разговаривает). Голодные дети и приехавший с старшим Сыном развитый гимназист 15 лет, его сын.

Злорадство над женой, над дочерью, над детьми и особенно над приехавшим гимназистом. Высек, слабенький мальчик. Споры с старшим Сыном. Устинья Умецкая в чести (?). Вдруг является *она*.

Тут-то он напал. Тигр. Всех заскрежетал, и даже Устинью. Сечет *ее* под предлогом: наказую за разврат и деньги подай. (Совершеннолетняя, но он никаких законов не слушает.)

С другой стороны, семья Генерала. Мать, Ганя, Дочь, Коля, Яша, Нина, Воспитанница — немного ревнует. Сам Генерал.

Мать больная. Генерал — отставка и подлейшее положение. «Мы нищие, но Умецкий спасает меня». Мать умоляет не слушать Умецкого. С женой сцены: «Я глава и хочу остаться главой». Ревность за Воспитанницу, в доме выросла. Об Идиоте. *Тетка* приезжала, раздражила всех и уехала.

Дети. Во-1-х, Дочь. NB. (Дать характер.) Во-2-х, Коля и Яша с гимназистом Умецким. Яша немного мрачен, ссорится с Воспитанницей, Мать за него, а Генерал против (с. 116).

Чтение стихов. *Тетка*: «Высекла бы тебя». С мальчиком-гимназистом. Коля (Ульяну) и пр.
«Вдруг слух; Генерал уезжал на минутку, а Ганя, собрав детей и подбив за 15 руб. мужиков, ночью похитил из сарая избитую *Умецкую*.

Генеральша, страшно больная и потрясенная, приняла ее. *НВ* (Устинью до того не принимали, но Ганечка с ней *шалил*. Капитан Павленко. Дуэль.)

Приехал Генерал, вступился. *Бой с Владимиром) Умецким*. Устинья, которую Генеральша не принимала. Отбили.

Умецкая, насмешки и проч. Сын ей понравился. (Она красавица.) Генерал слишком сильно принимает, с Сыном сначала заодно. Дети, гимназисты.

Умецкая начала любовь с Сыном. Ревность Генерала, бешенство. Умецкая зажигает с Ольгой дом. Сын выхватывает. Она обнимает и целует его. Сцена в огне. Бешеная сцена с Сыном при Матери. Та догадывается. Умецкая (видя, что уж Генерал так и дрожит над ней, наговорила на Сына). Тот прогнал Сына. Уехал в негодовании. Вступился Яша и нагрубил Умецкой. «Проси прощения». Мать против. Умерла (расширение сердца).

В ночь удрала Умецкая.

Похороны. Яше: «Ты убил мать». Тост. «Танцуй!» Яша – повеситься, искать его. Повел на могилу.

Папаша: «Отложим лошадей!» — «Едем! Едем!» Забыл что-то. Его в лихорадке усадили в тарантас.

После как зажгли, она убежала, а Ольге говорит: «Бросайся в огонь, а у меня ясный сокол есть».

Бежит и встретила Ганю. Обняла и дрожит: «Ты, ты один». Застает Генерал и поражен! Старый да беззубый идет (а накануне сорвал поцелуй у ней и целовался уже три дня: «Будешь генеральшей»). Яша видел и слышал).

2-Я ЧАСТЬ 2 месяца спустя

Генерал влюблен до остервенения — разыскал ее: предложение; насмешки. С Сыном в ссоре, но принимает.

Но вскоре узнал невинность Сына.

Вдруг она Ганечку оклеветала. Преследует она его. Генерал взбесился.

Два месяца спустя — всё запущено и распушено. Долги и проч. У Генерала только одно в уме. Мрачная любовь, бродит по городу. Заходит к Сыну. Примирение. Клевета. Домой приводит, радость в доме. «У меня другая мысль: хочу жениться». Идиот.

Идиот на другой день с Умецкой, мальчик. Об Умецких. Он с Вл(адимиром) Умецким. Журнал. Сватовство (официально). Разговоры Идиота. Вечером Тетка. Суд. На Дочь. Воспитанница прочь. Яша — бунтовщик за Сестру. Идиот — за Яшу. Со старшим стреляться. *Генерал нездоров*.

Главное НВ. Генерал как будто поутих, но Умецкая сидит на сердце — *будет взрыв*.

3-Я ЧАСТЬ. ФИНАЛ

Сын оборвал с нее платье (она <...>), дуэль. Она: «Выхожу за Генерала». Тот в сумасшествии: «Женюсь!»

НЗ. Она-таки соблазнила Сына. Тот в отчаянии и сорвал. «Выхожу за Генерала». Она дала-таки пощечину Троцкому в публичке. Сын опять за нее заступился и тут-то и соблазнился ею. Потом оплевал. А она: «Буду генеральшей»» (9; 210-212).

Несомненно, по плотности событий и катастроф данный план не уступает любому авантюрному роману. Но их характер весьма специфичен.

При сопоставлении черновых планов к различным романам «пятикнижия» становится очевидно, что они неизменно складываются из одних и тех же элементов: 1) публичные скандалы (с пощечинами, побоями, плевками, обвинениями и т.д.); 2) откровенных объяснений героев-врагов между собой; 3) любовная интрига, также всегда с истерически-скандальным характером; 4) сцены насилия, они же фатальные активные действия (поджоги, изнасилования, оскорбления, дуэли, убийства, самоубийства)⁴⁰⁷. Еще важнее, нежели сам скандал, – самое невероятное, сумасшедшее его разрешение, которое и должно произвести главный эффект. Для этого-то он и устраивается.

Поражает алогически причудливая, почти неправдоподобная комбинация сцен, которая дает повод для эффектного по психологической остроте диалога. Достоевский упивается его невозможностью, которую сам только что создал. Вот еще пример из ПМ к «Бесам»:

«А.Б. учится у Учителя. Плачет на груди его. Никто этого не знает; втайне. Говорит ему (дает знать), чтоб Учитель не смел объявлять их отношений. Ужасно высокомерен с Учителем. Пропажа 2000. Видит ясно, что Учитель отбил у него Красавицу (тут-то 2000). Создается ему.

И вдруг, из припадка уязвленной гордости, решает так: “И я делаю подвиг”. Женится. Когда же Учитель уезжает — *бьет его*. Тот не говорит ни слова» (11; 61).

Здесь выстраивается целая **цепь взаимно противоречивых поступков и парадоксальных отношений**. Особенно поразительно желание **подвига** благородства в припадке уязвленной гордости.

Отчетливо заметно, что Достоевский стремится довести страсти героев до максимальной эскалации. Его интересуют только необузданные взрывы чувств, вплоть до безумия и готовности к преступлению. Вот пример из ПМ к «Идиоту»:

«Вечер с Дядей. Всё как прежде; видел Геро (уже невесту Сенатора). **Поражен**. Жених и Маша не вышли. Письмо Отца семейства. Плетка. Миньона наделала историю. Идиот (с. 74) опять провожает Геро. «Посоветуйте, выходить мне или нет?»

Геро вдруг отказывает Сенатору. Приезд Отца семейства. **Гвалт**. Жених. Вся история с Отцом. Идиот ходит к Дяде; Дядя **поражен**. Дядя с Сыном. Дядя один. Дядя хочет делать предложение (вследствие разговора с нею). Делает предложение.

История покражи. Скитание по городу, насилование, дело о покраже улажено. Дядя принимает Идиота. Тот **удивляет и поражает** его. Свадьба Жениха и Маши.

⁴⁰⁷ Ср.: «Ее чисто продали. Но, бывши невестой еще, сходится с *Сыном* и требует, чтоб он увез ее. Сын не решается убить отца и бросает ее. Идиот между тем (с. 45) тут ей подвертывается: она в два дня кружит ему голову, и он увозит ее накануне брака. Затем она смеется над ними двумя» (9; 149).

Между тем Геро невеста. Чудасит. Позвать Сына. Сын **поражает** ее. После неприятной сцены ревности Дяди к Сыну, она, чуть не накануне свадьбы, Идиоту: «Увезите меня». Сумасшедший (с. 75) побег. Она **всё время в истерическом припадке**, плачет и хохочет.

Страшное потрясение всюду. В семействе от этой выходки **ужас**. (Стали говорить, что она отца с сыном поссорила.) Даже Мать отступилась. Жених и Маша положительно выгоняют. Дядя **поражен** и обижен. Наделав ⁸ беды, она струсила, но храбрится и **истерически хохочет**: «Что ж, я за Идиота выйду. Выйду! Выйду! Подал мысль Дядя!» Свадьба.

Идиот. Выйдя замуж, она почувствовала и страх и отвращение к нему (10 000 р.). Оба характера рисуются. Идиот **в исступлении**» (9; 153).

Главным психологическим мотивом во всех набросках ПМ, определяющим характер как героев, так и конфликта в целом, является **мотив больного, ущемленного самолюбия**. Оно может быть обосновано бедностью, сословным или социальным неравенством, поруганной честью, несчастной любовью, болезнью, внешней некрасивостью и т.п. и выражается в форме оскорбленного тщеславия, униженности, непомерной гордости, боязни насмешки, стыда, обиды, ревности, ненависти и т.д. Иногда он запечатлен даже в названии романов: «Подросток», «Идиот». Соответственно и все конфликты возникают на почве борьбы самолюбий. Вот типические примеры, выхваченные наугад из бесконечного ряда:

«NB bene. 1) Идиот (Дяде): «Я предчувствовал, что вам нужен для того, чтоб вам было кому рассказывать о том, как вы несчастны». 2) Дядя чем-то жестоко обижает его; винится; мучается. “Вам я нужен, чтоб на мне вашу гордость удовлетворить”» (9;160).

«В князе же это зависть из сознания своего ничтожества (а стало быть, он благороден)» (9; 63).

«История беспрерывных насмешек и ненависти Аглаи» (9; 216).

«Откровенное объяснение А. Б. с Учителем, где тот прямо показывает ему, гордецу, что его презирает, но не со злобой, а жалеет. Тут А.Б. решается на подвиг» (11; 61).

У следующего отрывка очень показательный заголовок, демонстрирующий, что униженное самолюбие героя обосновывает для автора весь замысел будущего романа:

«ГЛАВНАЯ И ОСНОВНАЯ МЫСЛЬ РОМАНА, ДЛЯ КОТОРОЙ ВСЁ: та, что он до такой степени болезненно горд, что не может не считать себя богом, и до того, *вместе с тем*, себя не уважает (до того ясно себя анализирует), что не может бесконечно и до неправды усиленно не презирать себя. (Он чувствует, что тупое мщение всем за себя — низость, и в то же время делает, злодействует и мстит.) Он чувствует, что ему не за что мстить, что он, *как и все*, и должен быть доволен. Но так как, из безмерного тщеславия и самолюбия и в то же время жажды правды, он требует больше всех, то ему всего этого мало» (9; 180).

Очень часто оскорбленное самолюбие мотивируется униженным социальным положением героев. К примеру, еще самые первые наброски к роману «Бесы» строятся вокруг фигуры «маленького человека» капитана Картузова с его несчастной любовью к Красавице и соперничеством с неотразимым князем. Картузов аттестуется как «самый *неловкий* человек, которого я только знаю. Вообще вся повесть могла назваться “Рассказ о неловком человеке”» (11; 31).

Контрастным (куда более редким) мотивом становится **прощение и смирение**:

«*Аглая* наконец поражена его смирением. Любит его выше влюбленности и ревности. Сходится до страсти с Настасьей Филипповной и просит у нее прощения» (9; 219).

«Он, оскорбленный Настасьей Филипповной и Аглаей. Гордость и достоинство смирения. *Совершенно согласен* с ними в их обвинениях и считает себя гораздо их ниже» (9; 219).

«ПРИ ХАРАКТЕРЕ ИДИОТА — ЯГО. Но кончает божественно). <...> NB. Всех оклеветал, перед всеми интриговал, добился, деньги взял и невесту и отступился» (9; 181).

Вторым важнейшим психологическим мотивом, ярко отражающимся во всех ПМ, является заостренная противоречивость характера героев, выливающаяся в непредсказуемую алогичность поступков. Ярчайшим проявлением этой черты становится внезапная решимость совершить преступление при искренней вере в Бога и видимом раскаянии. Оба мотива часто пересекаются друг с другом, как, например, в данном наброске, относящемся к ПМ к роману «Идиот».

«(NB. ПОСЛЕ БИБЛИИ ЗАРЕЗАЛ)

NB. После Библии зарезал. (Тип подпольный, не перенесший ревности.) NB. Вдовец, 1-я жена умерла. Нашел и выбрал сиротку, нарочно, чтоб было спокойнее. Сам настоящий подпольный, в жизни щелчки. Озлился. **Безмерное тщеславие**. Зарезал виновную Жену. Долго приготавливался и пережевывал, как настоящий подпольный. Пасынок или девочка от 1-й жены сдружились с Женой. Бегство ребенка, преследование по улицам ночью. Жена не может не заметить, что он образован, потом увидела, что не очень; **всякая насмешка (а он всё принимает за насмешку) раздражает его, мнителен**. Как увидит, что она и не думала смеяться, ужасно рад. <...> Вынес муки. Поссорился с гостем, обращавшимся с ним свысока. Любовник, в доме на дворе, из окна в окошко, выследил. Подслушивает свидание. Выносит при Жене пощечину.

<...> NB. Одно время даже затеялась у него с Женой настоящая любовь. Но он надорвал ее сердце» (9; 119).

Фраза «После Библии зарезал» – очень характерна и не случайно звучит дважды. Она – квинтэссенция психологизма и идеологии Достоевского. Этот мотив получает воплощение в романе «Идиот», где сначала князь рассказывает Рогожину сходную историю (как один крестьянин зарезал приятеля за часы, предварительно

помолившись), а далее сам Рогожин, поменявшись с князем крестами, через полчаса бросается на него с ножом. Далее, в «Бесах», Федька Каторжный, зайдя в храм помолиться, грабит ризницу и убивает церковного сторожа. Ставрогин, которому Федька рассказывает эту историю, берет с него пример в обращении со своей женой (желая сначала объявить публично о браке с ней, но вместо этого внезапно решая дать Федьке задаток на ее убийство). В «Братьях Карамазовых» так же ведет себя «таинственный незнакомец» Михаил, который, после долгих рассуждений с Зосимой о Боге, окончательно решив покаяться после убийства жены, внезапно возвращается с целью убить своего недавнего исповедника. Видоизмененный вариант этого мотива мы находим в «Преступлении и наказании», где Раскольников после ниспосланного ему свыше вещего сна молится Богу и отрекается от своей «проклятой мечты», а потом все-таки решается на убийство. Кстати, он, как и Смердяков в «Братьях Карамазовых», потом все-таки пытается вновь обратиться к Евангелию. Таким образом, мы видим, что данный мотив – своеобразная сюжетная матрица, постоянно существовавшая в сознании писателя.

Итак, в ПМ к романам Достоевского мы находим массу стремительно развивающихся сюжетов, типично авантюрных по своему построению. В готовом же тексте романа их гораздо меньше. Получается, что, при сильном влиянии авантюрного романа, сам авантюрный сюжет остается у Достоевского за пределами собственно романного изображения. При сравнении окончательного текста с ПМ создается ощущение, что Достоевский, многократно «проиграв» в голове сюжет при его обдумывании, уже не помещает его в роман как нечто само собой для него разумющееся и ограничивается отсылками к актуальным для современников жанровым мотивам. В наше время у исследователя много времени уходит на реконструкцию целостного замысла романа, предполагающую штудирование ПМ, а также проведение аналогий с другими романами писателя, иначе все время остается ощущение некой «недопонятости» произведения. Наиболее известный пример с изъятой главой «Бесов» – глава опущена, а главный герой воспринимается и понимается, только если подразумевается ее наличие.

В законченном романе влияние бульварного жанра также ощутимо. Вот, к примеру, «бульварные» мотивы в «Бесах»: изнасилование девочки развращенным аристократом; постыдная тайна брака, страсть к красавице, влекущая к преступлению или к гибели. Однако, при ближайшем рассмотрении, к красавице страсти нет (Ставрогин соглашается с Лизой, что не в состоянии испытывать страсть к кому бы то ни было), тайна брака создается самим героем без всякой нужды (не из-за зашедшей далеко связи, а из дикой прихоти); преступление над девочкой вообще оказалось

изъято из романа. Таким образом, судьбы героев и концепция романа не решаются на бульварном уровне, а последний оказывается «декоративным», лишенный приводных ремней интриги. Глубокая разработка характеров главных героев становится самоцелью и делает интригу избыточной.

Рассмотрим характер любовной линии на примере «Бесов», проследив ее трансформацию от ПМ до окончательного текста романа. По первоначальному замыслу интрига строится на конфликте двух соперников: Князя и Учителя, из которых первый представлен как богач и неотразимый покоритель сердец, а второй – как невозможный жених, потому что беден и смешон. Развитие действия предполагает кипящие страсти, противоречивые сюжетные ходы с вовлечением множества персонажей, остроту соперничества, доводящую героев до гибели (как между героинями: Красавица – Даша, так и между героями: Князь – Шатов – Картузов). Вот, к примеру, один из фрагментов:

«Или: она от Князя беременна, но его возненавидела, влюбилась в Шатова.

Но, борясь с чудовищностью страсти в Шатове, по психологическому обороту, хочет серьезно выйти за Картузова.

(Князю же с самого приезда его отказала, несмотря что от него беременна.)

Но в последние мгновения, понимая чудовищность с Картузовым, прибегает к Шатову разродиться (была его врагом).

И чтоб он ее принял не как жену, нет, *как рабу из сострадания*». (11; 203-204).

Мы узнаем в этом наброске первые очертания будущей сцены из «Бесов» – возвращения к Шатову жены, беременной от Ставрогина. Но по данному плану Достоевского на месте Марьи Шатовой должна была быть влюбленная в Шатова (из ненависти к Ставрогину) Лиза («Красавица»). Подобный сюжетный узел (Князь – Шатов – Красавица – Картузов) в «Бесах» отсутствует: там нет столь запутанного любовного треугольника. Кроме того, Шатов в окончательном тексте романа изображен стеснительным «мечтателем», у которого непредставима «чудовищность страсти».

Вот еще один характерный отрывок, наглядно показывающий, как увязываются в ПМ философские нигилистические взгляды героя с их прямыми проявлениями в виде «безобразий» в любовной романической линии:

«Князь — мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры, с высшим вопросом, дошедшим до «быть или не быть?» Прожить или истребить себя? Остаться на прежнем по совести и суду его невозможно, но он делает всё прежнее и насильничает.

Красавица, отдавшаяся ему (за границей), делает теперь вид, что его презирает. Несмотря на все его страдания и вопросы, он, не любя ее, все-таки находит тайное и *чрезвычайное* наслаждение выжидать, пока она утомится и придет к нему сама, чтоб тогда иметь удовольствие отказать ей.

Его поражает, что она влюбилась в Шатова, но он делает вид, что рад тому, и способствует ей в любви к Шатову.

Делает вид, что влюблена в Картузова, и некоторое время ей даже приятно, что все дивятся ее страсти к Картузову. Некоторое время очень серьезно хочет выйти. Но бросается к Шатову и просит его убить Князя.

Князь ей только тогда объявляет обнаженно свое положение и Хромоножку» (11; 204-205).

То есть предполагалось, что Лиза будет влюблена, помимо Ставрогина, еще и в Шатова, и в Картузова, при том, что ее связь со Ставрогиным уже состоялась за границей! Не менее важную роль, чем Красавица (Лиза) в любовной интриге должна была играть Воспитанница (Дарья Шатова). Писателем замышлялся поединок двух роковых соперниц, подобный соперничеству Аглаи и Настасьи Филипповны в «Идиоте» или Грушеньки и Катерины Ивановны в «Братьях Карамазовых».

«Отношения к Воспитаннице: Воспитаннице он за границей открыл *одной*; в каком он положении. Это показывает, до какой степени Воспитанница поразила его. Воспитанница сама это чувствует и по тому факту, что такой мрачный и гордый человек открыл ей *такой* секрет, поняла степень своего влияния на него. *Она* его полюбила. Но *он* думает, что *она* не может догадаться о том, что он ее любит. Клевету об ее связи с ним она приняла с презрением и подозревает, что происходит она от Красавицы. Она знает, что Красавица его любит и *уведомляет* его об этом, но знает, что Князь ею наслаждался, а теперь возненавидел. (Некоторое время она даже ревновала его). О Хромоножке, переселившейся к ним, она уведомляет его (полюбила Хромоножку). За Степана Трофимовича сначала выходила в отчаянье, но потом вдруг, когда он приехал вследствие письма Степана Трофимовича, она, получив от него приказание, отказала Степану Трофимовичу. Он просил ее подождать и объявил ей, что она ему нужна. Она изумилась его словам, но испугалась, чтоб он не убил Хромоножку.

Когда же стала ревновать его к Красавице, объявила ему, что она не даст ему ту обмануть.

Воспитанница — сестра Шатова. Удаляется в квартиру Шатова. Разрывает с Варварой Петровной.

Князь, понимая, какое колоссальное впечатление произведет его признание, признается Красавице о Хромоножке. (Он понимает, что это признание унижит ее.)

Тогда Красавица в исступлении хохочет и хочет выйти за Картузова, но в крайнюю минуту бросается к Шатову — убить его, «примите как рабу» и т. д. Истерика. (Или говорит Шатову, что не хочет его любви.) Или остается у Шатова. Но

в решительную минуту бежит с ним в Швейцарию; бросает его на дороге. Тот возвратился и повесился» (11; 204-205).

По мере эволюции творческого замысла в романе мотив соперничества нивелируется, благодаря чему любовные треугольники либо распадаются, либо трансформируются в идеологические. Все любовные притяжения замыкаются на одном Ставрогине, у которого, таким образом, не остается и не может быть в принципе настоящих конкурентов. Пока Шатов играл важную роль в любовной интриге, она была многоходовой, и многочисленность женских образов была оправдана. Но в итоговом тексте личной жизни Шатова посвящен только эпизод примирения с женой в финале, не связанный с остальными сюжетными линиями (о разводе Шатова до этого упоминалось лишь два раза вскользь, равно как и о связи Марьи Шатовой со Ставрогиным). Далее, если в ПМ Воспитанница играет одну из центральных ролей в любовной интриге, то в тексте «Бесов» образ Даши оказался избыточным и изображенным крайне схематично (кроткая «сиделка», принимающая Ставрогина после всех измен и преступлений). Вероятность женитьбы Степана Трофимовича на «чужих грехах» редуцируется до проходного комического эпизода. Та же участь постигает и первоначальный любовный треугольник, разрабатывавшийся в самых ранних набросках к роману: соперничество за Красавицу Князя и капитана Картузова (будущего капитана Лебядкина). Если капитан Картузов предстал трагическим (или трагикомическим) лицом, то юродская влюбленность Лебядкина в Лизу столь же гротескно смешна, как и его любовные вирши, которые Ставрогин даже отказывается дослушать, не воспринимая Лебядкина иначе, как своего «фальстафа». Возможное соперничество Ставрогина и Маврикия Николаевича из-за Лизы также не воспринимается читателем всерьез, так как Маврикий, с его страдательной ролью бесконечного самопожертвования, остается пассивным и предсказуемым статистом (наподобие Ивана Петровича при Наташе в «Униженных и оскорбленных»).

Роковая любовь Лизы и Ставрогина, очевидно, задуманная как основная пружина романного конфликта (бурно протекавшая в швейцарской предыстории), на протяжении всего романа сводятся к истерикам и обморокам героини при виде героя, без того, чтобы они перекинулись хотя бы словом, вплоть до момента, когда Лиза внезапно отдается Ставрогину (чтобы тут же навсегда разойтись). Характерно, что сам ночной приход Лизы остается за кадром, а изображается напряженное выяснение отношений на следующее утро (то есть опять-таки ДР-компонент активного действия подменяется драматическим). Собственно, этой единственной сценой и исчерпывается любовная романная интрига. Событийность, как мы видим, старательно сведена к минимуму.

Получается, что в романе много персонажей, бывших важными для сценариев ПМ, но так и не нашедших места в окончательном тексте романа. Сами любовные линии либо уходят в предысторию, либо редуцируются до одноактных сцен, в большинстве своем представляющих собой комические интермедии, лишенные всякого драматизма.

Можно предположить, что любовная интрига «Бесов» не состоялась из-за чрезмерной таинственности и недоговоренности, которыми она с самого начала была окружена.

Что первично: герои или поступки?

При изучении ПМ видно, как постоянно варьируются одни и те же сюжетные мотивы, могущие свободно переходить от одного персонажа к другому (связывающиеся то с одним, то с другим персонажем), прежде чем сюжет окончательно определится. Вследствие этого неизбежно варьируются и характеры (относительно более устойчивым остается характер главного героя). Отсюда вытекает вопрос, что для Достоевского является творчески первичным: поступки как элементы сюжета или образы героев?

Вспомним известное описание Достоевским своего творческого процесса (особенно выделенное в рукописи самим писателем):

«ЧТОБЫ НАПИСАТЬ РОМАН, НАДО ЗАПАСТИСЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ОДНИМ ИЛИ НЕСКОЛЬКИМИ СИЛЬНЫМИ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ, ПЕРЕЖИТЫМИ СЕРДЦЕМ АВТОРА ДЕЙСТВИТЕЛЬНО. В ЭТОМ ДЕЛО ПОЭТА. ИЗ ЭТО(ГО) ВПЕЧАТЛЕНИЯ РАЗВИВАЕТСЯ ТЕМА, ПЛАН, СТРОЙНОЕ ЦЕЛОЕ. ТУТ ДЕЛО УЖЕ ХУДОЖНИКА, ХОТЯ ХУДОЖНИК И ПОЭТ ПОМОГАЮТ ДРУГ ДРУГУ И В ЭТОМ И В ДРУГОМ — В ОБОИХ СЛУЧАЯХ» (16; 10).

Таким образом, движущей креативной силой становится не идеологическая концепция, не захватывающая история, а сильное переживание, то есть некое психологическое состояние. Сюжетное действие продумывается на следующем этапе. Это же подтверждает нам весь корпус ПМ. По ним можно описать процесс возникновения сюжета в виде следующей схемы: вначале задается некий психологический импульс: оскорбленное самолюбие или дикое душевное смятение, метание из крайности в крайность. Эти чувства получают свое воплощение в ряде предполагаемых эксцентричных поступков – свободных сюжетных мотивов, пока еще вне привязки к тому или иному конкретному образу.

Характерно, что первоначальные образы на самых ранних этапах формирования замысла – это либо «маленький», униженный человек (капитан

Картузов в ПМ к «Бесам», незаконнорожденный идиот, нимало не напоминающий будущего «князя-Христа), либо «рано задумывающийся» ребенок (в ПМ «Подростку» и «Братьям Карамазовым», в «Житии великого грешника»). Таким образом, глубинной подосновой характеров героев являются чувства обиды и уязвимости, на которых впоследствии «произрастает» болезненная гордость.

Далее складывается конstellация определенных социально-литературных амплуа (Воспитанница, Князь, Идиот, Генерал, Красавица, Геро), в запутанных отношениях между которыми намеченные сюжетные ходы должны получить воплощение. Таким образом, активному действию отводится явно служебная роль обрисовки и дорисовки характера персонажа. Поступок мыслится как мотивация психологического состояния. Достоевский часто употребляет в ПМ примечательное выражение: «подсочинить» истории, сюжеты, анекдоты, дабы мотивировать ими черты уже сложившегося образа:

«Подсочинить анекдоты про учителя – что-нибудь про столкновение с генералом...» (11; 63).

«Выдумать для Идиота у Дяди ужасные эпизоды» (9; 149).

«NB). Придумать роли в интригах Гане, Ипполиту и проч. Варе» (9; 218).

«...отступления, сколько надо, и происшествиями начинать по мере надобности (ожидает сына, как высеченная мышь) и вдруг заплести многообещающий сюжет. Кончить же происшествием с треском» (11; 129).

«Короче. Но всё от формы. Создать формы. Вполне определить характеры. Подсочинить сюжет» (11; 60).

«Разбить фабулу на части и примерить к тому плану. NB. ЕМУ присочинить какой-нибудь загадочный, но поразительный поступок <...> Поступок должен касаться Княгини. Поступок этот должен *поразить Подростка* и заставить его задуматься» (16; 225).

Затем из образов выделяется один как предмет главного писательского интереса и постепенно становится сюжетным центром (в «Житии великого грешника» центральная роль главному герою отводится изначально), и намеченные ранее сюжетные мотивы концентрируются вокруг него, призванные описать его душевное состояние и полнее охарактеризовать его. Самое главное для Достоевского – в каждом новом романе создать хотя бы одного главного – совершенно нового и исключительного героя. Этот герой в конце концов перерастает по значимости семейно-бытовую интригу, где ему отводилась центральная роль, и приобретает важнейшее философско-идеологическое содержание, неразрывно связанное с его психологией (и, таким образом, с первоначальным эмоциональным импульсом автора).

Этот особенный герой начинает фигурировать в ПМ как некое загадочное лицо, приковывающее к себе всеобщее внимание (в ПМ такие лица фигурируют как «ОН», «Князь», «Великий Грешник»)

Так, объясняя роман «Идиот», Достоевский подчеркивал что главное – это сам образ князя, воплощающий Россию, ее современное состояние, таящиеся в ней силы к возрождению.

«Главная задача: характер Идиота. Его развить. Вот мысль романа. Как отражается Россия. Всё, что выработалось бы в Князе, угасло в могиле. И потому, указав постепенно на *Князя в действии*, будет довольно. Но! Для этого нужна *фабула романа*. Чтоб очаровательнее выставить характер Идиота (симпатичнее), надо ему и поле действия выдумать» (9; 252).

По идее Достоевского, характер разворачивается в сюжет. Фабула, связанная с главным героем, приобретала первостепенную важность, увязываясь с новыми осмыслениями на мифологическом и аллегорическом сюжетных планах. По мнению писателя, только поступки образуют живую ткань образа.

Показательны слова писателя о работе над образом Ставрогина в «Бесах»: «Весь этот характер записан сценами, действием, а не рассуждениями, стало быть, есть надежда, что выйдет лицо» (письмо М.Н. Каткову от 8 (20) ноября 1870 г.).

Но показать героя «в действии» становилось самой трудной задачей даже тогда, когда сам характер был уже ясен и концептуально завершен. Многократные упоминания в ПМ о необходимости выдумать фабулу свидетельствуют о том, что эта часть работы была наиболее трудоемкой для художника (НЗ. Фабулу (Ламберт, Andrieux, Княгиню и проч.) продумать ЛУЧШЕ, глубже, ШИРЕ И СЕРЬЕЗНЕЕ» -16; 44).

В то же время сюжетное оформление второстепенных героев по-прежнему оставалось вариативным даже на самых последних этапах работы над романом, выполняя служебную роль психологизации и «оживления» характеров, что приводило к тому, что, начиная с «Идиота» и далее в «Бесах» и «Подростке», Достоевский разворачивал параллельно множество сюжетных линий, заставляя читателя предполагать сразу несколько вариантов развития действия. Многие из этих линий обрываются, так и не получив разъяснения или продолжения, как это отмечает Давидович.

К примеру, все побочные сюжетные линии вводились в роман «Идиот» для того, чтобы показать «поле деятельности» князя – благотворное и спасительное его воздействие на всех ближних: «Князь только прикоснулся к их жизни. <...> Но где только он ни прикоснулся — везде он оставил неисследимую черту. И потому бесконечность историй в романе (*misérabl'ей* всех сословий) рядом с течением

главного сюжета. (NB, NB, NB! Главный-то сюжет и надо обделать, создать.) В историях научает детей» (9; 242).

То есть Достоевский четко разделяет главную фабулу и второстепенные, которые останутся на уровне традиционной романической интриги, о чем он сам пишет в ПМ к «Подростку»:

«Множество связанных и характерных происшествий, хотя и эпизодных и не относящихся до романа, но как всё *в свое время его поразившее* — для действительности, живости и правдоподобия. Но затем — **ФАБУЛУ, ФАБУЛУ!**, которую развивать страшно сжато, последовательно и неожиданно» (16; 48).

Гармонизировать основную сюжетную линию с побочными остается для Достоевского заветной целью: «**ВООБЩЕ ИСТОРИИ И ФАБУЛЫ**, т. е. истории, продолжающиеся во весь роман, должны быть задуманы и ведены стройно параллельно всему роману...» (9; 252).

В конечном итоге, при работе над «Подростком» Достоевский пытался установить для себя *«правило»*: «Избегнуть ту ошибку в „Идиоте” и „Бесах”, что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того чтобы *прямо объяснить истину*. Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием. Стараться избегать, и второстепенностям отводить место незначительнее, совсем короче, а действие совокупить лишь около героя» (16; 175).

Специфика взаимоотношений героев

Как уже было сказано выше, все романы Достоевского строятся на энергии чрезвычайного психологического напряжения, у которого существует два источника: драматизм внутренней жизни персонажа и драматизм отношений между персонажами.

Для создания интриги нужно, чтобы герои были связаны друг с другом различными интересами, которые порождали бы на эмоциональном уровне возможно более сильные притяжения и отталкивания.

Всех главных героев Достоевского в той или иной мере характеризует *подпольная психология* – оторванность и отчужденность от мира. Пропорционально наличию подпольных черт в характере героев способность их к действию и общению убывает, а при полном их проявлении, как в «Записках из подполья», пропадает

всякое соотнесение героя с окружением – только остаточное, вспыхивающее временами желание хоть какого-либо общения. Эпизод с Лизой в «Записках из подполья» наглядно демонстрирует принципиальную невозможность для «подпольного» героя любовной интриги. Демонстративная готовность Подпольного парадоксалиста к тому, чтобы «миру провалиться», и формулировка Смешного человека, что ему до мира и людей стало «все равно», тождественны. Интересен факт невозможности для «подпольного» вынести более нескольких дней действительных, серьезных отношений (в «Белых ночах» герой довольствуется несколькими дружескими разговорами и одним признанием в любви, в «Слабом сердце» герой не выносит счастья своей предстоящей женитьбы и сходит с ума). Поэтому в таких повестях, как «Записки из подполья», «Кроткая», «Белые ночи», «Хозяйка», где центральной темой становится изображение отчужденного от мира сознания, мучительно пытающегося обрести свою связь с людьми, событийность сведена до минимума. Главное их содержание – попытка героя выйти из себя и найти путь к другому. Событиями становится даже сам факт разговора, даже мысль толкнуть офицера на улице.

В романах характеры, при сохранении подпольной подосновы, усложняются и для построения интриги вводится ряд сильных мотиваций:

– осуществление *идеи* (от убийства и самоубийства до фантастических планов преобразования мира);

– желание испытать себя переходом грани добра и зла;

– любовь-страсть;

– деньги, карьера, матримониальные планы или политические амбиции (актуально лишь для второстепенных героев).

Так или иначе, во всех этих случаях герой сближается с людьми. Как же протекает этот процесс?

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении системы персонажей «пятикнижия», это **крайняя разобщенность героев.**

Главным принципом, с помощью которого Достоевский создает картину мира в своих романах, является нарушение, искажение нормативных человеческих отношений, которые показываются крайне противоречивыми, специально заданными как «невозможные». А чертой, объединяющей всех его главных героев, следует назвать асоциальность, коренящуюся в «подпольной» психологии.

Если в традиционном романе XIX в. герой осмысляется в противостоянии своей среде, то герой Достоевского не принадлежит вообще никакой. Он может себя соотносить с неким социальным кругом, но из него он уже навсегда выпал или

изначально оставался чужд ему (с подобного заявления начинается «Сон смешного человека»). У нет друзей, потеряны все (или почти все) связи, и даже его возлюбленная – из другой среды и либо недосягаема для него (Лиза Тушина для Лебядкина), либо, наоборот, принадлежит к париям общества (Соня, Настасья Филипповна, Грушенька). Появление героя в кругу, которому он должен был бы принадлежать, неизбежно вызывает *скандал* (Ставрогин в родительском доме, князь Мышкин на званом вечере). Если герой – аристократ, то неизменно с потерянной репутацией – как Свидригайлов, Ставрогин, Версиков (как это традиционно для бульварных романов).

Семейство в романах – всегда «случайное», распавшееся. Отношения между родителями и детьми – в лучшем случае перемежающаяся любовь-ненависть (у Аркадия к Версикову) или равнодушие (Ставрогин), в худшем – плохо скрываемое презрение (как у Петра Верховенского или Ивана к их отцам) или, наконец, готовность к убийству (Митя). Самый положительный пример сыновних чувств – Раскольников, который тем не менее бросает своих нежно любимых мать и сестру одних в незнакомом для них Петербурге, надеясь, что к ним все-таки будет иногда заходить его друг, влюбившийся в Дуню. Добавим полное равнодушие Шатова к сестре Дарье (впрочем, взаимное), отчужденность братьев Карамазовых, не знавших друг друга до возмужания (отметим ненависть Ивана к Дмитрию и его разрыв с Алешей). Что уж тогда говорить про родственные чувства Лебядкина к своей сестре Марье Тимофеевне, которую он периодически избивает в пьяном виде, одновременно беря со Ставрогина деньги за «семейный позор»? Моделировать подобные отношения романисту помогает такая сюжетная мотивировка, как долгая разлука близких, так что они зачастую совсем не знают друг друга и с трудом воспринимают себя как родных.

Дружба – очевидно, существовала между Раскольниковым и Разумихиным, Кирилловым и Шатовым, а также их обоих со Ставрогиным. В самом романе Раскольников не может выносить даже вида Разумихина и через силу терпит его бескорыстные благодеяния, Кириллов и Шатов больше вообще не общаются между собой, к Ставрогину у них сложный комплекс отношений («мне жаль, что я не могу вас любить, Шатов» - найти и про Кириллова), и это опять-таки самые позитивные примеры, а так друзья предстают в романах как злейшие враги, опасные именно в силу прошлой близости, которая дает им возможность злоупотреблять секретами друга: Ставрогин и Верховенский, Алеша и Ракитин, Аркадий и Ламберт. Сердечная близость «соперников» Рогожина и Мышкина после братания и обмена крестами ведет к покушению на убийство.

Любовь – единственное спасительное чувство в романах, но истинная любовь проступает из душевного хаоса крайне редко (Раскольников и Соня в эпилоге, Митя и Грушенька в Мокром). Но преобладают – зловещая любовь-ненависть (Рогожин – Настасья Филипповна, Игрок – Полина), или, в случае сатирического тона, – любовь-склока (Степан Трофимович – Варвара Петровна, Иван – Катерина Ивановна).

В **обществе**, показанном в «пятикнижии», «все поехало с основ», царит «всеобщая шатость понятий», оно характеризуется нарушением и смешением иерархии, выпадением людей из сословий и из общества вообще – в подполье. Прямым следствием этого и отражением на событийном уровне становится преступление как разрушение общественных норм, в перспективе могущее разрастись до апокалиптического кровавого хаоса – всеобщего преступного саморазрушения, для которого единичные преступления оказываются лишь средством.

Если представить себе «пятикнижие» как единый гипертекст, то в его едином смысловом контексте «Преступление и наказание» повествует о происходящих в обществе разрушительных духовных процессах и дает анализ его причин (вот почему здесь еще можно говорить о семейных и дружественных связях: здесь показано, как они разрушаются на наших глазах); в «Идиоте» намечается путь восстановления (пока в личной, интимной сфере), на деле оказавшийся невозможным. В «Бесах» разрушение захватывает все общество и угрожает его устройству. В «Подростке» вновь делается попытка вернуться к идеалу благообразия, пройдя через семейный и душевный хаос. Наконец, «Братья Карамазовы» утверждают идеал писателя не только в личной сфере, но и во вселенском масштабе, с очевидной надеждой его достижения.

В итоге, если герой с кем-то общается в романе, то обязательно с «дальним», то есть с человеком не своего круга, с которым его ничего и не будет никогда связывать и с которым легко и быстро можно навсегда расстаться (Ставрогин и Верховенский, Ставрогин и Лебядкин). Даже братья Карамазовы из разных миров : офицер, ученый и послушник.

Подавляющее большинство изображенных в романах диалогов строятся на агрессии или так или иначе включают ее в себя, с одной или с обеих сторон. Она появляется в сценах в послекаторжных произведениях («Дядюшкин сон», сильнее в «Селе Степанчикове»), еще отчетливей и ярче в «Униженных и оскорбленных» (где Валковский, Нелли, Ихменев всегда провоцируют конфликт). Но именно когда Достоевский распространил этот прием на любой дискурс, он и нашел зрелую форму своего романа.

Иногда даже самая мирная и задушевная встреча завершается все-таки оскорблением или разрывом. Агрессия вспыхивает в самых неожиданных моментах:

на поминках, на исповеди, в любовном объяснении, в общении с детьми, в монастыре. Особенно часто она проявляется при вторичной встрече героев (Раскольников с Порфирием Петровичем (допрос при мещанине за ширмой), Алеши с Лизой Хохлаковой (гл. «Бесенок»), Ивана с Алешей⁴⁰⁸(гл. «Не ты, не ты!»)). Доходит до того, что, когда агрессии не оказывается, это кажется аномалией. Агрессивны даже все женщины. Так Достоевский уходит от шаблона любовного романа – ценой полной трансформации любовной линии.

Обратим внимание, что у Достоевского часто говорится про интенсивное общение героев в прошлом, которое выстраивает и оправдывает отношения этих героев в настоящем, но объективно ту прежнюю близость просто невозможно себе вообразить: настолько герои, какими они реально изображены, ныне друг другом брезгуют, ненавидят или презирают. Как мы можем представить себе Ивана, проповедующего свои идеи перед Смердяковым, или Ставрогина, «вещавшего великие слова» перед Шатовым; Дуню, перевоспитывавшую Свидригайлову (ведь Свидригайлов даже учил ее стрелять из пистолета), или Аглаю, увлеченную Ганей Иволгиным? В настоящем же встреча и общение героев выглядят как враждебные или невозможные. Писатель иногда сам подчеркивает этот прием: Фердыщенко говорит о своей непредставимости вместе с генералом Еланчиным⁴⁰⁹, Шатов говорит о несовместимости Ставрогина и Хромоножки⁴¹⁰.

Но ни один кризис, после которого резко меняются отношения героев, нам реально, в сюжетном времени не показан (кроме внезапного расположения Грушеньки к Мите или Марьи Шатовой к мужу. Но показательно, что эти метаморфозы свершаются в течение нескольких даже не дней, а часов. В обоих случаях не были показаны предшествующие конфликтные отношения, поэтому сцена примирения становится первой и единственной, где вообще изображены отношения между героями, а никак не «переломной»).

В результате при встрече герой, говорящий другому исповедальный монолог, зачастую презирает или ненавидит конфиденца (Раскольников и Заметов, Кириллов и Верховенский), так же резко и оскорбительно ведет разговор Ставрогин с Тихоном,

⁴⁰⁸ «- Алексей Федорович, - проговорил он с холодною усмешкой, - я пророков и эпилептиков не терплю; посланников божиих особенно, вы это слишком знаете. С сей минуты я с вами разрываю и, кажется, навсегда. Прошу сей же час, на этом же перекрестке, меня оставить. Да вам и в квартиру по этому проулку дорога. Особенно поберегитесь заходить ко мне сегодня!» (15; 40-41).

⁴⁰⁹ «Ну, можно ли меня, такого Фердыщенка, с таким утонченным джентльменом, как Афанасий Иванович, рядом посадить? Поневоле остается одно толкование: для того и сажают, что это и вообразить невозможно» (8; 117).

⁴¹⁰ «Знаете ли, почему вы тогда женились, так позорно и подло? Именно потому, что тут позор и бессмыслица доходили до гениальности! <...> Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен! Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка!» (10; 202).

несмотря на признание в любви и намерение исповедаться. И наоборот, Раскольников с отвращением слушает Свидригайлова (как, впрочем, и Мармеладова), Ставрогин – Шатова, Иван Карамазов – черта. Любовные исповеди и преданные слушатели встречается в том случае, если конфидент – милующий миротворец.

Единственным объединяющим началом может стать всепоглощающая страсть (Рогожина к Настасье Филипповне, Свидригайлова к Дуне, Мити к Грушеньке). Но без взаимности даже она не связывает героев, делаясь фактом только одного сознания и парадоксальным образом не приводя к драме отношений.

Однако дисгармоничность мироздания у Достоевского, несмотря на всю его мрачность и драматичность, далека от непоправимой деформации (в отличие от картины мира у Гоголя). В романах рисуются глубокие, страдающие люди, крайне тяготящиеся искаженным миропорядком и собственной раздвоенностью. Божеское в человеке не исчезает безвозвратно, поэтому Достоевский находит глубоко человеческие черты в самых отрицательных, демонических типах (за немногими исключениями, такими, как Петр Верховенский, или второстепенных героев: Ламберт, Тоцкий, Лямшин).

В идейной перспективе романов обязательно задается **противоположный полюс: мировая гармония**, о которой тоскуют герои и которая является в представлении писателя важнейшим христианским идеалом и сокровенной мечтой всего человечества. В «Сне смешного человека» герой перерождается после переживания во сне бесконечного счастья всеобщей любви в Золотом веке. «Ощущение любви этих невинных и прекрасных людей осталось во мне навеки, и я чувствую, что их любовь изливается на меня и теперь оттуда», (25; 113) – повествует Смешной Человек. «Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли» (11; 22), – вспоминает аналогичный сон Ставрогин. «Люди, любите друг друга!» (24; 35) – звучит в последних строках «Кроткой». В то же время характерно, что это видение рая и гармонии приходит к большинству героев либо при погружении в самую бездну падения (Ставрогину), либо на грани жизни и смерти (Кириллову, Свидригайлову, Смешному человеку - при решении о самоубийстве, Мышкину – перед припадком). Образы гармонии сочетаются в сознании героев со своей противоположностью, символами обесмысленной вселенной – вечности в темноте на аршине пространства (у Раскольникова), затворничества в угрюмых горах (у Ставрогина), вечного заточения в баньке с пауками (у Свидригайлова). Весь смысл этих образов именно в искажении идеала рая, в надругательстве над ним.

Эти мировоззренческие установки определяют и поэтику Достоевского, в силу тонкости и парадоксальности крайне оригинальную и сложно организованную. Она

тоже строится на всевозможных нарушениях и противоречиях, зачастую на отрицании традиционной романной формы и принципов ее построения. Вспомним, что Д. Лукач видит в восстановлении тотальности смысла бытия концептуальное обоснование романа как жанра: «Поэтому брезжущее в воспоминании действительно пережитое единство личности и мира является в своей субъективно-основополагающей, объективно-отражающей сути самым действенным средством достигнуть тотальности, требуемой романной формой»⁴¹¹. К романам Достоевского эти слова подходят во всяком случае и как нельзя более.

Поэтому Достоевский постоянно пытается контрастно противопоставить хаотическому миру хотя бы одного «героя любви» – **миротворца**, противостоящего всеобщему порочному порядку вещей, неподвластного гордости и обидам (Иван Петрович, Соня Мармеладова, Мышкин, Макар Долгорукий, Зосима, Алеша). Такой герой нужен, поскольку перед ним раскрываются все остальные. Такой герой необходим Достоевскому и чисто функционально, будучи единственным соединительным звеном между остальными персонажами, ненавидящими друг друга. А.Я. Эсалнек справедливо замечает: «Как выясняется на каждом шагу, Алеша всем нужен и всем необходим. Его ждут Лиза, Катя, Груша, Снегиревы. Ему доверяет Зосима, ему исповедуется Митя, даже Иван излагает брату мысли»⁴¹². В «Бесах» в сходной роли выступает хроникер.

Проблемой для Достоевского становится показать положительного героя в действии. В рамках традиционной романной интриги (взять хотя бы Эжена Сю) положительный герой обязан активно вмешиваться в события, разрушая интриги и козни злодеев. У Достоевского ему неизбежно достается роль пассивного конфидента, потому что он лишен единственно возможного для героев Достоевского поступка – преступления.

В конечном итоге герой-миротворец либо гибнет в пучине страстей и насилия (Мышкин), либо оказывается не в силах влиять на события и устраняется автором: умирает (Зосима), перемещается как деятель в другую, детскую среду (Алеша), где единственно может проявить себя.

⁴¹¹ Лукач, Дьёрдь. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С.19-78.

⁴¹² Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 123.

Структура Героя

Специфика события в любом художественном произведении обуславливается соотношением самого действия и его переживания в душе героя и читателя. Она связана напрямую с жанром произведения, с концепцией человека в данную литературную эпоху и с ее преломлением в индивидуальном мировоззрении автора.

Практически во всех жанровых разновидностях романа сохраняется требование необыкновенности героя⁴¹³, которая должна проявляться в двух перспективах: 1) по отношению к норме жизни, к обыденности (отсюда требование эпичности – сильных черт натуры героя); 2) по отношению к предшествующей романной традиции – иначе роман перестает быть оригинальным и опускается до массовой литературы (отсюда требование парадоксальности, оригинальности характера). Достоевский использует оба пути, при очевидной склонности ко второму, ибо его понимание человеческой природы строится на принципах парадокса и «схождения крайностей»: «Нет, широк человек, слишком даже широк...» (14; 100). Таким образом, «тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены»⁴¹⁴, как это формулирует Ю.М. Лотман.

Уникальность образов Достоевского бросается в глаза всем исследователям, и многие уже пытались определить принципы их построения. Б.М. Энгельгардт писал о одержимости героев идеями до такой степени, что именно идеи, а не герои становятся предметом изображения⁴¹⁵. На основании положений Д.С. Мережковского о Достоевском как о «тайновидце духа», концепирующем своих героев как чистое сознание, возникают ставшие классическими тезисы М.М. Бахтина: «Герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим - мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, не существенно и поглощается словом как его материал, или остается вне его как стимулирующий и провоцирующий фактор»⁴¹⁶. Но герой у Достоевского зачастую обладает характернейшими личностными и телесными чертами, это не «общечеловек» и не «человек из пробирки».

М.М. Бахтин также отмечает авантюрное начало в сюжете Достоевского, в рамках теории полифонического романа: для Бахтина важно, что в авантюрном романе герой является принципиально незавершенным и незавершимым: «Между авантюрным героем и героем Достоевского имеется одно очень существенное для

⁴¹³ Исключение составляет лишь авантюрный роман, где необыкновенны сами обстоятельства, в которых оказывается герой, притом что он сам может быть вполне ординарным.

⁴¹⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 232.

⁴¹⁵ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Достоевский. [Сборник 2]. Под ред. А.С. Долинина. – Пб.: «Мысль», 1925.

⁴¹⁶ Бахтин М.М. «Проблемы поэтики Достоевского». – С. 63.

построения романа формальное сходство. И про авантюрного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. <...> С авантурным героем все может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и походов. Авантурный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского».

Несмотря на всю глубину и ценность наблюдений М. Бахтина, они остаются лишь общим теоретическим положением, зачастую «не работающим» при буквальном понимании и распространении на всю систему персонажей. Дело в том, что герои романов Достоевского явно не однородны по своей структуре. При их созидании сталкиваются несколько различных конструктивных принципов и тенденций, которые усиливались, ослабевали или видоизменялись. Достоевский всегда оставался новатором, и каждый из романов «пятикнижия» замышлялся как художественный эксперимент, шаг вперед по сравнению с предыдущим.

Любой романский персонаж необходимо выполняет следующие семанто-структурные функции: 1) сюжетную; 2) психологическую (концепция характера); 3) идейную (выражение близких или враждебных автору идей). Все три функции взаимосвязаны, иногда до полного слияния. Персонаж может являться как сознательным идеологом, так и демонстрировать авторские идеи в ходе своей сюжетной реализации.

Практически все герои Достоевского – сознательные идеологи. При этом *всякая идея героев Достоевского, в силу своей эсхатологической природы, направлена на то, чтобы разрушить реальный мир и порядок вещей*: это верно и в случае, если предлагается устроить великую смуту, и в случае, если предлагается устроить царствие Божие на земле (все равно человек должен «перемениться физически»), и в случае, если предполагается акт самоубийства (разрушается мир отдельно взятого сознания, но с интенцией упразднения всего миропорядка).

Поскольку *идейный* план в структуре образа неотделим от *психологического*, то и характер героя – «антиреалистичен» и иноприроден реальности в той степени, в какой герой пленен идеей, то есть отрицает обыденный порядок жизни. В этом смысле прав Бахтин, говоря о карнавализации мира Достоевского. По мнению героя-идеолога, «всемирное уединение», или всемирное подполье во что бы то ни стало должно быть преодолено, вопрос – *как*.

В *сюжетном* плане образ любого героя строится на **соответствии характера героя – 1) возможности поступка; 2) сложности генерируемых им идей.**

Излюбленным приемом Достоевского является нарушать эти закономерности. (студент интеллигент – вдруг совершает преступление; сутяжник Лебедев – философствует и толкует Апокалипсис). При этом писатель разрушает жанровые традиции внешне избранного им социального реалистического романа, вводя иноприродные ему черты готического романа, романтической прозы, мифа, сказки и т.д.

Характер в свою очередь складывается из поступков, во многом из предыстории, и оказывается экзистенциальной реализацией сюжетного действия в завершенном образе. Сюжет и характер взаимообуславливают друг друга и переходят друг в друга до полной диффузности благодаря специфически «достоевскому» накалу психологического напряжения, «расплавляющему» характер.

Для реализма эпохи Достоевского традиционно было выстраивать образ героя как социальный тип. И сам писатель все время свидетельствует, что его герои – типичны: «русская натура», «петербургский тип», «подпольный тип», «человек русского большинства», человек из «случайного семейства». Однако еще Л.Я. Гинзбург отмечала, что, хотя героям Достоевского «всегда присущи острые социально-исторические, притом злободневные, мотивировки <...> Но от этих важнейших для него предпосылок Достоевский не протягивает причинно-следственную цепочку к отдельному побуждению и поступку своего героя. Между историческими предпосылками и поведением героя Достоевского помещается идея, которую он, этот герой, вынашивает и воплощает»⁴¹⁷.

Решимся на более радикальное утверждение: герои романов своим эксцентричным поведением открыто свидетельствуют, почти «кричат» о своей неповторимой оригинальности, непохожести ни на какой традиционный тип. Самой своей экспозицией они задаются как **странные**, из ряда вон: шуты, фанатики, чудаки, одержимые. Их предыстория специально подобранными фактами должна нас заинтересовать, показать, что перед нами не ординарный человек. Вспомним Верховенского-младшего, в детстве крестившего на ночь подушку; намерение Раскольникову жениться из жалости на больной калекке; шокирующие неожиданности в поведении Настасьи Филипповны с Тоцким, «подарок» Рогожиным подвесок. Также излюбленный способ самопрезентации героев при первом их появлении перед читателем – нарушение норм поведения и эксцентрические жесты («шутки» Ставрогина с Гагановым и губернатором, поведение Раскольникову с Разумихиным, страстную речь Липутину о Фурье (впоследствии в романе всякая страстность и причудливость из характера Липутину исчезают – он становится обычным

⁴¹⁷ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л., 1979. – С 83.

сплетником и кляузником). Перформативный поступок должен быть алогичным, бесполезным с точки зрения житейской выгоды. «Любимые герои Достоевского чудачки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют», – справедливо отмечает Д.С. Лихачев⁴¹⁸.

Достоевский гордился правдивостью своего «реализма в высшем смысле», подчеркивая, что самые причудливые характеры и сюжеты он заимствовал из текущей прессы (как в случае с Крафтом или сюжетом «Кроткой»). Однако реальность отражается в газетах специфическим образом: в них попадают не типические, а выдающиеся из ряда вон случаи: преступления, казусы, скандалы (если брать хронику частной жизни, а именно она может служить материалом для романа)... действительно, эпизоды подобного рода и изобилуют в романах Достоевского.

Что касается криминальной хроники, то преступления, равно как и их мотивация, более или менее схожи во все времена. То же относится и к сенсационным происшествиям: как ни странно, «крайности сходятся», в большей степени характеризуя человеческую психологию вообще, чем состояние конкретного общества.

Понять эпоху по случаям из ряда вон – принципиальный метод Достоевского. Вспомним, как Лебедев описывает духовную силу человека Средних веков по преступлению великого грешника, съевшего двадцать монахов, а затем отважившегося покаяться. В анекдотической форме здесь изложен чуть ли не главный сюжет творчества писателя – спасение через подвиг покаяния после страшного преступления.

Очевидно, что Достоевского тянет к романтическим героям с сильным характером, но в рамках реалистического жанра они могут показать свою внутреннюю силу только в преступлении, вследствие своей асоциальности. Возможно, это одна из внутренних причин того, почему Достоевскому так нравилась драма Шиллера «Разбойники».

Пока герой не странный, не из ряда вон, он для Достоевского незаметен, неинтересен. По черновикам видно, как Достоевский долго копит словесные «финты» героев («слова, словечки и выражения»), обращающие внимание читателя на их острый, насмешливый ум, самоиронию и странность. Иногда Достоевский выстраивает диалог специально для того, чтобы подвести его психологически к

⁴¹⁸ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968. – № 8. – С. 85.

намеченной выразительной фразе, а точнее – к обозначаемой ею психологической ситуации.

Однако от этого герои еще не делаются полноценными личностями, они могут так и остаться выразителями мотива, намеченными одним-двумя пронзительными штрихами. Максимально усложняя характер своих героев, Достоевский совмещает в нем несовместимые противоположные черты. Так, «Кроткую» повествователь характеризует следующим образом: **«она была совсем не в своем характере, можно даже сказать — в обратном характере: являлось существо буйное, нападающее, не могу сказать бесстыдное, но беспорядочное и само ищущее смятения. Напрасливающееся на смятение»**. Б.А. Грифцов трактует данный пассаж следующим образом: «Определение, данное здесь, настолько точно, неожиданно, но прямо, что надо лишь удивляться, как свой собственный закон Достоевский мог обнаружить в таких точнейших словах. “В обратном характере” – это эстетический закон всего творчества Достоевского. Самые сюжеты его могут только обратно развертываться, и герои его, которые невнимательному читателю кажутся только злыми, больными, уродливыми, на самом деле показаны таковыми, чтобы иной свет пронизывал их достовернее. Это прием изумительный. <...> Многопланность и радикализм сознания, требующего крайностей, полных осуществлений, мечущегося от крайностей и никогда не удовлетворяющегося “полулюбовью”, никогда не способного найти синтез, найти единую, всеопределяющую точку»⁴¹⁹.

Таким образом, Достоевский демонстрирует нам **не тип, а атипичность**. Однако, изображая исключительность, он хочет представить ее характерным типом, смело меняя местами крайность и норму. Так, подпольного героя писатель называет **«настоящим человеком русского большинства»** (16; 329), хотя подпольный парадоксалист прежде всего асоциален и в силу этого уже не может составлять большинство. Не желая открыто выступить против литературного мейнстрима эпохи, Достоевский говорит что его «идеализм» – «исконный, настоящий реализм», «реальнее ихнего», «только глубже, а у них мелко плавает» (28, II; 329).

Наделяя образы взаимоисключающими чертами (агрессивность и мечтательность, ненависть и тяга к людям, замкнутость и общительность, гордость и самоуничужение), Достоевский, размывает их личностное ядро, что не позволяет завершить их как определенные характеры, делает их своего рода переменными⁴²⁰.

⁴¹⁹ Грифцов Б. Эстетический канон Достоевского // Вопросы литературы, 2005. – № 2. – С. 184.

⁴²⁰ Так, исследовательница А.Я. Эсалнек пишет: Дмитрий «полон противоречий -на поверхности и в глубине, т.е. в поступках и мотивах. У Ивана это противоречия в мыслях, идеях и взглядах, которые отражались в противоречиях нравственно-психологических. <...> Обнаруженные принципы понимания личности Достоевский демонстрирует и на других персонажах, окружающих героев и входящих в сферу их жизнедеятельности, в том числе и на детях. У всех сложные противоречивые

Противоположные черты не скрепляются вместе и проваливаются в пустоту «разомкнутого» образа, допускающего любое, самое неожиданное видоизменение в дальнейшем. Слова подпольного человека об отсутствии у себя хоть каких-нибудь определенных черт характера можно отнести к очень многим героям. Поэтому становится трудно говорить и об их эволюции, имея в виду последовательное развитие с логической психологической мотивацией. Вместо эволюции мы имеем дело с внезапными «превращениями» героев (перелом в чувствах Мити и Груши в Мокром) или резкой, никогда не предсказуемой сменой ими модели поведения (перепады в отношении Рогожина к Мышкину, неожиданное страстное выступление Мышкина на званом вечере, внезапное обращение к вере Степана Верховенского в финале).

Подобную структуру образа Достоевский мотивирует специфическим комплексом национальных черт русского характера, для которого якобы характерны беспорядочность натуры, импульсивность и желание во всем до «последней черты» доходить. По мнению Б.А. Грифцова, герои Достоевского показаны «не в характере, но в движении, не в результативном облике, но в постоянном противодействии сил», и «каждый из них, будучи не раз навсегда данным, но подвижным и многотемным, представляет собою драму со своими кульминациями, перипетией и катартикой»⁴²¹.

По определению В.Н. Топорова, у Достоевского «герой <...> должен быть дан незавершенным, недоволенным, не выводимым из сюжета полностью,

характеры. Катерина Ивановна то целует Грушеньку, то грозит ей плетью, то плачет с ней, то кинжал в сердце готова вонзить, то защищает Митю, то предает его. Лиза прямо признается в своей непоследовательности. Мальчики оказываются и жестокими и добрыми. Снегирев то унижается, то гордыню проявляет. Даже Федор Павлович Карамазов и «зол и сентаментален». Для доказательства этого тезиса можно воспроизвести по крайней мере треть эпизодов романа. – Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 134.

Н.М.Чирков обозначил увиденные им противоречия как парадоксы, добавил, что это могут быть парадоксы страсти, парадоксы чувства, парадоксы человеческой психики, Характер самих противоречий большей частью мотивировался антиномией социального и антисоциального в герое. «История преступления Раскольникова – это история предельного обострения и социального и антисоциального чувства в человеке». (Чирков Н.М. О стиле Достоевского. – М., 1967. – С.87).

Подобный аспект как существенный в понимании личности отметил В.Д. Днепров в книге, посвященной анализу внутреннего мира героев Достоевского. Ученый еще категоричнее утверждает; «Достоевский подходит к человеку не со стороны простоты, а со стороны сложности... Писатель находится в оппозиции к идее простоты». – Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного образа Достоевского. — Л.: Советский писатель, 1978. – С. 6.

«Известное замечание И.С. Тургенева об «обратных общих местах» у Достоевского позволяет уловить наиболее важные системообразующие признаки его «отступлений от нормы»: нарушение принципа единства характера, связанное с исключительностью событий, и патологичность душевной жизни героев. Поступки героя Достоевского не просто неожиданны, а, как правило, исключают друг друга; причем, в момент, когда он перешел от одной крайности к другой, можно с одинаковой убедительностью доказать, и что он изменил себе, и что он только теперь верен себе». – Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки. – С. 12.

⁴²¹ Грифцов Б.А. Теория романа. – С. 128.

способным, как и слово, к новым продолжениям (т.е. “открытиям”). Не случайно, что герои Достоевского чаще всего находят *я* на полпути между добром и злом; обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддается предсказанию (да и то — вероятностному: “*Всё, что хочешь, может случиться...*”). Так тип героя не только соответствовал представлениям Достоевского о свободе воли, о роли выбора своей судьбы, но и служил для расширения романного пространства»⁴²².

Все вышесказанное относится прежде всего к центральным героям-идеологам Достоевского. Если бы в романе действовали только они и им подобные персонажи, о всякой логике сюжета пришлось бы забыть, как в театре абсурда (в метафизическом плане – состоялся бы апокалиптический сон Раскольникова – всеобщее и взаимное отрицание). Поэтому второстепенные персонажи конструируются как традиционные литературные типы, или, точнее, типажи, наподобие комедийных ампула, чтобы читатель ориентировался на них при понимании фабулы и расстановки сил в интриге. Иногда они могут быть представлены крайне схематично, в голой сюжетной функциональности, но зато они обладают известной устойчивостью характера: властная мать (генеральши Епанчина или Ставрогина), взбалмошная, но любящая красавица (Аглая, Лиза Тушина, иногда – Лиза из Подростка). Такое же узнаваемое ампула – добровольный шут из мелких чиновников (вариант – из отставных офицеров): Голядкин – Лебедев – Лебядкин – Картузов – Снегирев. Приближается к этому ряду и Трусоцкий.

Соответственно различиям по функции и структуре герои Достоевского распределяются по следующим разрядам⁴²³:

⁴²² Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 196.

⁴²³ Из уже существующих типологий героев Достоевского следует отметить работу В.Г. Одинокова, выделяющего и подробно анализирующего несколько главных типов: «мечтателя», «подпольного», «гордого человека», «положительно прекрасного человека» и прослеживающего их трансформацию из одного в другой (Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1981. – 145 с.). Т.А. Касаткина выдвигает свой проект характерологии Достоевского, в которой принципом дефиниции становится эмоционально-ценностная ориентация, то есть «способ отношения человека к миру, глубинная основа его реакций на мир» (Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. – М.: Наследие, 1996. – С. 11.), и выделяет следующие типы ценностных ориентаций: эпика, драматизм, трагизм, юмор, героика, инвектива, романтика, сатира, сентиментальность, цинизм, ирония. Ф. В. Макаричев выстраивает «динамическую типологию» героев Достоевского, описывая вдобавок к традиционному типу «героя-идеолога» тип героя-«приживальщика» и тип героя-юродивого, акцентируя внимание на «взаимосвязи и взаимопереходности» данных «чистых» типов (Макаричев Ф. В. Динамическая типология героев Ф. М. Достоевского. – диссертация на соискание уч. степени кандидата филол. наук Магнитогорск, 2002. – 170 с.)

Наибольшей систематичностью отличается классификация героев Б. Харрес. По ее мнению, «три стадии развития, которые человек проходит в соответствии с христианской антропологией, а именно физическую, психическую и духовную, Достоевский воплощает в трех типах, конфронтация которых

Второстепенные жанровые и сатирические персонажи – наиболее близкие к общей романной традиции (Лебезятников, Келлер, Тоцкий, Кармазинов, князя Сокольские, помещик Максимов, поляки). Достоевский создает из них самые причудливые констелляции, вводя в роман героев, казалось бы, несовместимых жанров (черта бульварного романа, где система персонажей складывается из представителей самых различных сословий).

Есть герои **идейно-жанровые** (герои второго ряда, наделенные яркой характерностью, но при этом способные к осмыслению идей, важнейших для концепции романа, что делает их парадоксальными и роднит с идейными героями). В основном это **шуты-парадоксалисты**: Порфирий Петрович, Мармеладов, Лебедев, Федор Павлович Карамазов, капитан Снегирев, и **«страстные»** герои: Рогожин, Дмитрий Карамазов, Свидригайлов.

В отдельную группу выделяются герои – **носители положительного идеала**, объединенные одним комплексом черт – прежде всего, отсутствием страстности и эгоизма: Соня Мармеладова, Мышкин, Алеша Карамазов. Идея, которую они исповедуют и воплощают, предопределяет упрощенность структуры образа, отчего для писателя возникает риск представить их художественно условными (каковыми и получились их бледные тени – Маврикий Николаевич из «Бесов» и Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных»).

Полной противоположностью им становится «хищный тип» – **сверхгерой**, отличительной чертой которого становится «беспредельная» сила природы и одинаковая способность к добру и злу. Таковы Великий грешник, Ставрогин, Версилов. Они очень близки к «страстным» героям, но гораздо более противоречивы

демонстрирует их выбор за или против Бога» (Harreß, Birgit. Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk: ein Beitrag zur poetischen Anthropologie. – Köln: Böhlau Verlag, 1993. – S. 10). В каждой из трех творческих фаз Достоевского в его произведениях присутствуют три типа, воплощающих одну из трех сущностей: дух, душу или тело. Как герой мысли в докторском творчестве исследовательницей выделяется тип «узурпатора» (Ордынов, Ползунков, Голядкин), как герой плоти – «инстинктивный» (der Triebhafte) (Прохарчин), как герой души – «мечтатель» (Träumer) (Девушкин, Вася Шумков, Мечтатель из «Белых ночей»). В творчестве «переходного периода» те же типы трансформируются в типы «повелителя» (Selbstherrscher) (Марья Москалева, Опискин); «сладострастника» (князь Валковский), «идеалиста» (Schwärmer) (Подпольный парадоксалист, Иван Матвеевич Пралинский). В позднем творчестве те же типы предстают как «бунтарь» (Раскольников, Ипполит, Кириллов, Крафт, Иван), «чувственный» (der Sinnliche) (Свидригайлов, Рогожин, Ставрогин, Петр Верховенский, Ламберт, Федор Павлович и Дмитрий Карамазовы), «верующий» (der Religiöse) (Соня Мармеладова, Мышкин, Алеша, Зосима, Макар Долгорукий, Версилов). При всей эффектной стройности и остроумии, данная типология слишком идеологизирована, ибо очевидно, что множество персонажей не укладывается в данную трихотомию. Вызывает вопросы также объединение в одном разряде совершенно непохожих друг над друга персонажей (например, Петра Верховенского и Рогожина). Проблематичным представляется также частичное, выборочное включение в данную классификацию героинь Достоевского, которые нуждаются в самостоятельной типологии.

и не исчерпываются своей страстью, которой может и вообще не быть, по крайней мере, в настоящем.

Наконец, есть чисто **идейные герои, трагические философы**, определяющей чертой которых становится страстная духовная экзальтация (Раскольников, Иван, Кириллов, Шатов). Герои, способные созерцать обе бездны, являют собой не характеры, а «узлы сил», комбинации сильнейших переживаний. Сосредоточение на «последних вопросах» бытия в их исключительности приводит к тому, что герои теряют личные черты и обобщаются до мыслящего разума. Подобно романтическому герою Лермонтова, знавшему «одной лишь думы власть, одну – но пламенную страсть», мечтателям-идеологам Достоевского «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Это личность, отрицающая всякие ограничения, вплоть до отрицания самой себя. Главное в таком герое – **переживание**, психологическое состояние, которое может передаваться самым различным персонажам. Правда Бахтина в том, что герои Достоевского – сознания, кричащие о своей самостоятельности, живущие утверждением его. (Хотя о действительной самостоятельности голосов героев и равноправии их с авторским сознанием речи быть не может). По утверждению Л.Я. Гинзбург, «метафизическое понимание свободы воли [Достоевский] сделал конструктивным моментом своих романов, движущей силой поведения персонажа»⁴²⁴. Н.Т. Рымарь мотивировал поведение Раскольникова философским принципом бесконечного самоутверждения: «Ощущение и глубокое переживание своей несвободы, подавленности обстоятельствами «объектного» положения в жизни заставляет Родиона Раскольникова искать путей самоутверждения, мыслить себя как “абсолютного” субъекта»⁴²⁵.

Важно отметить, что между «шутами-парадоксалистами» и героями парадоксальной идеи нет четкой границы: шуты могут восходить до философской серьезности (Мармеладов, Лебедев), а «идейным» героям часто придается несколько юродских жестов (Ставрогин в первый приезд, Раскольников на бульваре, Иван на суде).

Идеи-чувства персонажей никогда невыразимы словесно до конца, и поэтому сами герои всегда «больше» того, что они могут и хотят высказать. Чем важнее персонаж для романного целого, тем в большем количестве жанровых контекстах он фигурирует одновременно, как бы «бунтуя» против каждой из жанровых отсылок в отдельности. Стремление стать выше своей литературной роли означает желание

⁴²⁴ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – С. 83.

⁴²⁵ Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – С. 54.

вырваться из своего экзистенциального жизненного контекста. Это бунт сознания против его места в мире, в обществе, против своей земной природной оболочки и человеческой природы.

Желая избежать схематичности и очевидности распределения персонажей по данным структурным типам, Достоевский ставил себе задачей в каждом новом романе создать хотя бы одного главного – **принципиально нового и оригинального героя**: так возникли замыслы «положительно прекрасного человека», «великого грешника», «подростка» (новизна образа должна была заключаться в неустойчивости наполовину детского, становящегося сознания), «широкой» «русской натуры» Дмитрия Карамазова. Однако всякий раз, наряду с действительным усложнением образа (а вместе с ним и всей системы структурных типов), сохранялась преемственность его с одной из выделенных нами структур.

Так, в «Преступлении и наказании» главенствующее место занимает *идейный герой* – Раскольников, в «Идиоте» разрабатывается носитель положительного идеала – *герой миротворец*, первый очерк которого был создан в «Униженных и оскорбленных» (Иван Петрович), в «Бесах» – на первое место выдвигается *страстный герой* («хищный тип») – Ставрогин. Уже в «Бесах» заметна попытка Достоевского децентрализовать систему персонажей (введением фигур Степана Трофимовича и Петра Степановича Верховенских), которая затем получает дальнейшее развитие. В «Подростке» на авансцену выходят двое героев – «хищный тип» и «идейный герой», в «Братьях Карамазовых» – трое: *герой-миротворец* (Алеша), *страстный герой* (Дмитрий) и *философ-парадоксалист* (Иван).

На уровне действия амбивалентность характера героя находит свое проявление в многозначности одного и того же сюжетно-психологического мотива. Один и тот же поступок может приобретать значение безграничной силы и опустошенного бессилия (отказ отвечать на пощечину).

Есть следующие варианты проявления амбивалентности мотивов:

1) один жест или поступок прямо в романе истолковывается по-разному или один раз, но парадоксально (поцелуй ноги Соне, который можно было бы интерпретировать в эротическом смысле, подобно целованию ног Матрешы Ставрогиным);

2) два жеста перекликаются, но имеют принципиально разное значение (как например преклонение перед Ставрогиным как перед «солнцем» и со стороны Шатова, и со стороны его идейного врага и убийцы Верховенского);

3) Жест или поступок переосмысливается на ином содержательном уровне (пощечина Шатова).

Сказанное применимо к мотивам, жестам, поступкам, сюжетным ходам и образам героев.

Наконец, часто происходит перестройка как ряда образов, так и всей системы персонажей по ходу сюжета. Иногда один герой по ходу романа воплощает разные, не связанные между собой сюжетные и психологические мотивы, и тогда его характер претерпевает неожиданные трансформации (так Рогожин, представленный в первой части «Идиота» широкой, разгульной русской натурой, превращается в мрачного и скрытного убийцу в последующих частях; Грушенька внезапно утрачивает свою «инфернальность» при новой встрече с Митей в Мокром). Зачастую Достоевский объединяет несколько сюжетных функций в лице одного героя просто во избежание чрезмерного разрастания системы персонажей. Как следствие появляются такие черты поэтики Достоевского, как бесконечная и часто алогичная изменчивость характеров большинства персонажей и переплетение множества сюжетных мотивов, многозначных до неопределенности благодаря многократной смене их функции в процессе работы над романом (более устойчивы лишь характеры героев-миротворцев). Каждая новая сцена добавляет в него новую черту или новый глобальный поворот, в результате чего сам характер героя становится в значительной степени условен. Поскольку Достоевский усложняет все характеры по одному и тому же принципу, создается в конце концов обратный эффект: они начинают походить друг на друга, и складывается представление о «типичном герое Достоевского».

При этом постепенное, пошаговое становление героев и их эволюция по ходу сюжета практически не показывается, а относится к предыстории или к пропускам в повествовании. Конечно, Достоевский пытался преодолеть эту схему и написать «традиционный» роман, имея в виду либо авантюрный, с острым сюжетным действием, либо роман воспитания с последовательно показанной эволюцией героя. К примеру, такой попыткой становится «Подросток», где главный герой, Аркадий, должен был последовательно, путем долгих душевных метаний, прийти к идее благообразия.

В другом случае одна и та же функция (или характерологическая черта) в конечном тексте распределяется между несколькими героями: роль непредсказуемой, гордой красавицы-мучительницы в «Идиоте» воплощается в образах Аглаи и Настасьи Филипповны, там же функции шута распределяются между Фердыщенко и

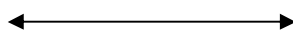
Келлером, Липутин выступает в роли трикстера до появления в романе в той же роли Петра Верховенского и т.д.

Наше наблюдения над структурой образа у Достоевского можно представить в виде следующей схемы (где \longleftrightarrow – обозначение антитезы):

Движение эволюции образа при усилении сюжетной и идеологической значимости героя:

*Идейно-психологическая линия
напряжения:*

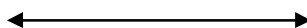
Самолюбие (в различных степенях агрессивности и перверсии), стремление к самореализации



идея, исповедуемая героем, как реализация смысла мира, сублимация самореализации

Жанровая линия напряжения:

Странность, предельная особенность героя, его жанровая характерность



стирание всех черт при их взаимоотрицании в пределах одного характера, при его полном разбалансировании

Итак, герой Достоевского в своем окончательном развитии, сообразно с авторской поэтикой, предстает нам не как характер, тип или голос, а как функция перехода идеи в событие. При изменчивости и непредсказуемости характера главных героев непредсказуемыми становятся и их поступки, а вместе с ними и весь романский сюжет, рассчитанный на эффект неожиданности при первом прочтении. Достоевский завоевывает удивительную свободу построения как сюжета, так и системы персонажей.

Предыстория

Рассмотрим теперь некоторые принципы создания подобной структуры.

На первоначальной стадии, в ПМ, герой замышляется как некая жанрово-сюжетная роль (Князь, Студент, Воспитанница), но впоследствии в законченном романе характер уже почти не соотносится с первоначальной схемой. Это тем вернее, чем важнее герой идеологически и сюжетно. Главный герой должен максимально

преодолеть исходную заданность. Однако намеченное амплуа остается либо как сюжетная потенция, либо задается в экспозиции и в **предыстории** персонажа.

Предыстория и романский сюжет находятся в диалектической противоположности: насколько сюжет в текущем романном времени захватывает читателя, настолько краткие предыстории усложняют восприятие текста, ибо слишком уплотненно вводят информацию, требующую запоминания. Но зато экономится объем текста, и можно начинать повествование с кульминации, к которой подведены событийные пружины многолетней давности. Предыстория может быть введена и как рассказ в рассказе, вследствие чего она еще более сближается с изложением романских событий. Если предыстория дается достаточно детализированно, момент начала собственно романного действия оказывается условным. Становится невозможно отделить романский сюжет 1) от предыстории как начала развертывания сюжета; 2) от характера героя (в экспозиции). Сжатая предыстория становится характеристикой персонажа, а эта характеристика в свою очередь – необходима как сюжетная потенция.

Практически никакие жанровые разновидности романа не обходятся без предысторий, но всегда отличаются их развернутость и функции. В **романе воспитания** предыстория минимизирована, ибо автор старается дать историю души с самого начала. В **любовном** романе также важно прежде всего изображение чувства в настоящем. Зато предыстория типична для **авантюрного** романа – для создания сложной интриги уже к началу действия. Особенно необходима предыстория, если надо показать персонажа необыкновенным. Если герой, наоборот, представляется типическим, то предыстория, при ее наличии, становится очерком, главный интерес которой – в бытовых деталях. Так, в **социально-психологическом** романе предыстория важна как зарисовка среды, сформировавшей героя («Обломов»). В **психологическом романе** предыстория служит главным ключом к сложным душевным переживаниям рассматриваемой личности.

На решающую роль предысторий в структуре романов Достоевского одной из первых указала А.Ахматова при разборе «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина; в частности, по поводу «Каменного гостя» она замечает: «Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая, благодаря чудесному умению автора, уместается в нескольких строках <...>. Этот прием в русской литературе великолепно и неповторимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях»⁴²⁶.

⁴²⁶ См. Герштейн Э. Неизданные заметки А. Ахматовой о Пушкине. – Вопросы литературы, 1970. – № 1. – С. 160.

Необходимо добавить, что Достоевский подробно продумывает биографию героя, однако скрывает ее от читателя. Это дает ему возможность сильно усложнить восприятие персонажа, заставляя читателя возможно дольше предполагать непредвиденные ключи к нему. Так, Вяч. Иванов замечает о Ставрогине, что он «в какое-то решительное мгновение своего скрытого от нас и ужасного прошлого, изменяет даруемой ему святыне»⁴²⁷.

Следующей особенностью предыстории является ее недоговоренность и дискретность (прерывистое, часто запаздывающее изложение по частям; как раз эта особенность была подробно раскрыта М. Давидовичем). Некоторые пробелы могут быть позднее восполнены, но биография героя никогда не будет изложена с окончательной полнотой. Кроме того, из прошлого сообщаются только сами поступки, без объяснения, какая внутренняя работа к ним привела. А поскольку эти поступки необъяснимы и алогичны, то они могут лишь заинтриговать читателя. Бывают и мнимые предыстории – неполные, с многочисленными опущениями и нарочитыми искажениями. Это недостоверные слухи, часто взаимоисключающие версии.

Авторы «Истории русского романа» отмечают, история «формирования характеров, воспроизведение разнообразных обстоятельств этого формирования, что так характерно для романов Гончарова и Толстого, — все это не входит прямо в сюжет романа [Достоевского], предшествует ему, отодвигается в предысторию»⁴²⁸. В частности, целый этап духовного становления (мечтательство, подполье) обозначается в предыстории одной-двумя беглыми чертами⁴²⁹. О «мечтательном прошлом» упоминается при характеристике Ставрогина, Верховенского младшего, Настасьи Филипповны и Аркадия Долгорукого. То же самое относится к подполью, запечатленному в натуре многих героев. Даже Мышкин, по собственному признанию, «нелюдим», хотя и намерен «к людям идти» (8; 65).

Можно выделить несколько форматов предыстории в романах: 1) дескриптивная, претендующая на полноту и обстоятельность, могущая занимать собой целую главу или ее подраздел; 2) внешне полная, но на самом деле оставляющая множество интригующих умолчаний; 3) при отсутствии связной предыстории, постепенное введение ряда дискретных, «случайно» мелькнувших у героя воспоминаний о моментах прошлого, которые не складываются в цельную историю и даже не являются кульминационными моментами биографии, но дают

⁴²⁷ Иванов В.И. Достоевский: трагедия — миф — мистика. — С. 392.

⁴²⁸ История русского романа. Т. 2. — М.-Л.: Издательство Академии **Наука** СССР, 1964. — С. 14.

⁴²⁹ Так, вскользь упоминается о мечтательности Ставрогина в детстве: «он был тщедушен и бледен, странно тих и задумчив» (10; 35).

проникнуть в отдельные психологические состояния («созерцания») героев и объясняют его путь к идее.

Первый тип, приближающийся к «тургеневской» обстоятельности — наиболее редок: это предыстории Степана Трофимовича Верховенского, губернатора Лембке, Федора Павловича Карамазова. Отметим сразу, что данные герои изображены снижено, а от их идей и жизненной позиции автор отчетливо дистанцируется.

Второй тип распространен гораздо в большей степени — именно так показаны предыстории Мышкина, Алексея Карамазова, Настасьи Филипповны, Ивана Карамазова, Шатова, Ставрогина. В этом случае Достоевский кратко описывает внешнюю канву жизни героя до начала романного действия, не раскрывая, однако, его напряженной внутренней духовной работы. Помимо описанного Д. С. Лихачевым «предисловного рассказа», такая предыстория постоянно восполняется новыми, неожиданно всплывающими подробностями и эпизодами, но никогда не достигает окончательной полноты. Отдельные картины и сюжеты из прошлого могут быть выписаны очень подробно (защита Мышкиным Мари, соблазнение Ставрогиным Матрешы, забота Ипполита о провинциальном докторе), что придает читателю уверенности, что он уже узнал и понял характер героя, хотя на самом деле не менее важные поступки и переживания героя утаиваются (так, мы «случайно» узнаем, что Мышкин в Швейцарии мучительно воспринимал красоту ее восхитительных пейзажей, наводивших на него страх смерти вплоть до помыслов о самоубийстве» (8; 351-352)). Объясняется это тем, что сведения о прошлом героев передаются слухами, из третьих и четвертых уст.

Часто вводятся и мнимые предыстории — неполные, с нарочитыми искажениями. Это недостоверные слухи, часто взаимоисключающие версии (две противоположных, по слухам, реакции Федора Павловича на смерть своей второй жены: «Она как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям от тифа, а по другим, будто бы с голоду. Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный, говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: “ныне отпускаеши”, а по другим плакал навзрыд как маленький ребенок и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на всё к нему отвращение. Очень может быть, что было и то и другое, то есть, что и радовался он своему освобождению и плакал по освободительнице, всё вместе» (14; 9-10).

Наконец, у многих героев вообще нет связной предыстории, а есть только упоминания об отдельных эпизодах, будто выхваченных из тьмы их прошлого. Таковы Петр Верховенский, Аркадий, Раскольников, Кириллов. К примеру, о Верховенском-младшем вскользь упоминается, что он в детстве, «ложась спать, клал

земные поклоны и крестил подушку, чтобы ночью не умереть» (10; 75). Раскольников неожиданно рассказывает, как хотел жениться из жалости на «совсем хворой» и дурной собой дочери хозяйки; одно воспоминание из детства всплывает в его сне про убитую на его глазах лошадь; наконец, уже на суде становится известно, благодаря Разумихину, что «преступник Раскольников, в бытность свою в университете, из последних средств своих помогал одному своему бедному и чахоточному университетскому товарищу и почти содержал его в продолжение полугода. Когда же тот умер, ходил за оставшимся в живых старым и расслабленным отцом умершего товарища (который содержал и кормил своего отца своими трудами чуть не с тринадцатилетнего возраста), поместил наконец этого старика в больницу, и когда тот тоже умер, похоронил его. ... Сама бывшая хозяйка его ... засвидетельствовала тоже, что, когда они еще жили в другом доме, у Пяти углов, Раскольников во время пожара, ночью, вытащил из одной квартиры, уже загоревшейся, двух маленьких детей, и был при этом обожжен» (6; 412).

В подавляющем большинстве случаев герой пережил в прошлом *драму*, перевернувшую его сознание. Ход и последствия внутреннего потрясения раскрываются читателю крайне скупно, запоздало и «невзначай», как это происходит в случае с мучительным романом Полины с де Грие; переживаниями Аркадия в пансионе Тушара; трагедии ранней смерти родителей (отца – у Раскольникова, матери – у Алеши и Ивана). Зачастую потрясения происходят за границей: иногда в Америке (кошмар на плантациях, пережитый Кирилловым и Шатовым), но преимущественно в Германии или *Швейцарии*: трагические романы Ставрогина и Версилова, расставание Шатова с женой, надрыв Мышкина (осознание враждебности природы и людей). Столь отдаленное место действия служит поводом для полного опущения его фабулы и подробностей. Одновременно Запад получает символическое значение чужого, враждебного России пространства.

Раз скрыта истинная предыстория, то недоступно понимание характеров героев и их взаимоотношений, их поступков в настоящем. Так, мы не знаем, прав ли Свидригайлов, утверждающий, что Дуня им тоже вначале увлеклась «в жару пропаганды» (6; 381).

Далее, впечатление от первого появления героя перед читателями как правило резко контрастирует с ранее известной предысторией. Полной неожиданностью оказываются солидность и подкупающая открытость Свидригайлова, тихая сдержанность Ставрогина, скромность и внутренняя чистота Сони Мармеладовой. Как двое первых мало напоминают развратных убийц, так и Соню читатель вряд ли может вообразить на панели. Вид и поведение Мышкина в вагоне мало

ассоциируются с его принадлежностью к древнейшему княжескому роду, а Ахмакова вместо светской львицы предстает перед Аркадием простой и искренней, как сверстница-студентка. Бывает также, что узнанная *post factum* предыстория меняет наше мнение о, казалось бы, незначительном герое – помещике Максимове. В этих и других случаях Достоевский идет на резкий **разрыв презентации образа** (экспозиции и последующего поведения героя) **с его же предысторией**, вплоть до того, что **предыстория воспринимается как иной роман с другими героями**. Иногда несколько раз на протяжении романного действия, при вводе новых фактов из прошлого персонажа, его образ дезавуируется и заново формируется в глазах читателя, как например образ Смердякова. В случае Настасьи Филипповны внезапное преобразование персонажа оказывается смещено в саму предысторию, при описании ее неожиданного явления к Тоцкому в Петербург в роли неистовой мстительницы. Далее на страницах романа следует еще несколько ее перевоплощений – в тихую, ранимую мечтательницу – и вновь в агрессивную насмешницу.

Наконец, предыстории разительно отличаются по своей структуре от самого романного сюжета.

Мы уже упоминали тот факт, что масса стремительно развивающихся сюжетов, разрабатывающихся в ПМ, в итоге не попадает в окончательный текст романа. Большинство из них переносятся в предысторию (либо задаются как потенциально возможные в будущем). В этом и состоит характерный прием Достоевского: большинство решающих событий излагается в сокращенном пересказе в пред- или меж-истории. Так, при фактическом отсутствии ДР-компонентов активного действия, создается видимость динамичного, острособытийного сюжета. За счет этого высвобождается текстуальное пространство для драматических ДР-компонентов, типичных для психологического романа.

Наиболее показательна в этом отношении предыстория Ставрогина, построенная еще более сложно, чем *Vorgeschichte* Настасьи Филипповны, благодаря своей двухчастности. Мы помним, что все бурные события в жизни Ставрогина происходят до начала романного действия и до его первого возвращения в город N. Хотя пребывание Ставрогина в Петербурге было овеяно самыми невероятными и ужасными слухами, но все-таки никто не ожидал от блестящего офицера полубезумных юродств и «белой горячки». Затем герой вновь надолго исчезает из поля зрения читателя, чтобы появиться наконец перед ним воочию, на сей раз держащим себя представительно и благородно. Таким образом, у героя оказывается несколько экспозиций, несколько предысторий и два контрастирующих с ними явления перед читателем. Очевидно, это связано с тем, что образ Ставрогина

Достоевский хотел наделить особыми философско-символическими коннотациями и всячески акцентировать в системе персонажей.

После долгожданного появления в городе герой поражает нас скорее угрюмой пассивностью, оставляя без внимания все попытки окружающих втянуть его в действие. Но, ввиду его былых «подвигов» и слухов о его тайных преступлениях, вокруг героя сохраняется сюжетное напряжение и ожидание.

Недоговоренной, запутанной предыстории Ставрогина в «Бесах» контрастно соположена биография Степана Трофимовича Верховенского – вся ясная, без недомолвок: хроникер подробно повествует про его несостоявшееся политическое влияние и ненаписанные труды, про долгие, но закончившиеся ничем отношения с Варварой Петровной, пока читатель, наконец, не понимает что вся эта развернутая, в тургеневском духе, предыстория – своего рода «розыгрыш» – сюжет, целиком принадлежащий злободневно-политическому плану, своего рода пародия на социально-психологические тургеневские романы. Для самого Достоевского злободневно-сатирический план сюжета никак не мог быть главным, даже в романе-«памфлете».

Предыстории Версилова, Свидригайлова, князя Сокольского, князя Валковского тоже строятся как многособытийные запутанные фабулы, включающие в себя весь «джентльменский набор» аристократа из бульварных романов: и светские интриги, и преступления, и бесчестье, и роковую страсть, и внебрачных детей (лишнее исключить). Получается, что герой существует в нашем сознании как активный участник интриги за счет инерции сюжетной напряженности его предыстории и завязанных в ней узлах противоречий, которые автор в действительности не спешит разрешать.

В результате в «пятикнижии» складывается своеобразный феномен наполовину скрытых **романов в прошлом**, которые как раз и являются авантюрно-бульварными, в отличие от психологической жанровой доминанты актуального времени повествования – вплоть до того, что в предысториях у героев проявляются совсем иные черты (как у Мышкина, Ставрогина, Аркадия, Версилова). Вынесение всех активных действий за пределы актуального романного повествования – заметная особенность построения романов «пятикнижия». В реальном романном времени из активных действий остаются лишь немногочисленные кульминации – в основном сцены убийств, да и то многие из них происходят «за кадром», как например преступления Рогожина и Смердякова, или самоубийство Ставрогина.

Нам могут возразить, что усиленная роль *Vorgeschichte* наблюдается в прозе XIX в. отнюдь не у одного Достоевского. Например, у Бальзака, незыблемого

авторитета для Достоевского (ср. «Мэтр Корнелиус» или «Гобсек»), сам сюжет зачастую крайне сжат по сравнению с развернутой *Vorgeschichte*, представляющей главный интерес повествования. Однако у французского мастера предыстория развернута и детализирована, часто с переходом в очерк, в то время как у Достоевского она дается намеками, дискретно и сама является предметом разгадывания. Значительного объема *Vorgeschichten* могут достигать у Тургенева: так, в «Дыме» в ней подробно рассказывается о начале любви Литвинова и Ирины, но данная предыстория настолько детализирована (занимает самостоятельную главу и почти не отличается по структуре ДР-компонентов от собственно повествования), что фактически является первой частью актуального сюжета.

Главный же прием Достоевского состоит не в детализации, а в сокрытии предыстории, но так, что при кратком и фрагментарном заглядывании в нее подчеркивается ее насущность и важность для понимания настоящего. Даже то, что рассказывается, преподносится как непроверенная информация, слухи – чтобы оставить герою возможность при необходимости от них откеститься и ускользнуть в лазейку от окончательного осуждения⁴³⁰. Получается нечто похожее на айсберг – опущены огромные сюжетные блоки, причем не только побочные линии, но и прошлое главных героев, прямо подводящее к актуальному действию. Наиболее характерные романы в прошлом, фактически полностью опущенные автором, – это сюжетные линии Ставрогина, Версилова и Свидригайлова.

Очень точно характеризует роль предысторий у Достоевского Д.С. Лихачев: «Своеобразие “предисловных рассказов” Достоевского состоит в том, что они как раз ничего не разъясняют, а скорее, напротив, запутывают и заинтриговывают читателя, усложняют повествование, ставят читателя в тупик, вызывают многочисленные недоумения. Назначение их — служить завязкой определенных линий романа, но завязкой не сюжетной, а сосредоточенной в самой неразгаданной и нарочито усложненной личности героя. Функция этих рассказов не в том, чтобы что-то объяснить, а в том чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет

⁴³⁰ Сошлемся на Д.С. Лихачева, подробно описывающего данный прием: «“Предисловные рассказы” особенно сильно насыщены обычными для Достоевского отрицаниями или ограничениями только что сказанного, различными оговорками и сомнениями. Характерны, например, такие рассуждения повествователя о Федоре Павловиче Карамазове: “Держал он себя не то что благороднее, а как-то нахальнее... Безобразничать с женским полом любил не то что по-прежнему, а даже как бы и отвратительнее... В самое же последнее время он как-то обрюзг, как-то стал терять ровность, самоответственность, впал даже в какое-то легкомыслие, начинал одно и кончал другим, как-то раскидывался и все чаще напивался пьян... Приезд Алеши как бы подействовал на него даже с нравственной стороны, как бы что-то проснулось в этом безвременном старике...” (14, 21). Создаваемая картина чрезвычайно зыбка, неопределенна, пунктирна: “как-то”, “какое-то”, “как бы” и т. д.» – Лихачев Д. С. Предисловный рассказ Достоевского // Избранные работы: В 3 т. – Т. 3. – Л.: Худож. лит., 1987. – С. 293.

ждать ответа в дальнейшем»⁴³¹. Правда, Лихачев утверждает при этом, что «“предисловныe рассказы” имеют <...> только “Бесы” и “Братья Карамазовы”»⁴³², поскольку он понимает «предисловный рассказ» как цельный и связный рассказ, в то время как сведения о прошлом героев могут быть дискретными, то есть быть разбиты на отдельные отрывистые воспоминания. Однако функция предысторий, несмотря на разнообразие в форме их подачи, остается идентичной во всех романах «пятикнижия».

Таким образом, у Достоевского можно констатировать сильное влияние авантюрного романа, но сам авантюрный сюжет у него остается за пределами актуального романного времени. Замысел оригинален: **построить психологический роман на пепле несостоявшегося, но только обещанного авантюрного. Последний превращается в сюжетную потенцию, необходимую для создания драматического напряжения. Главным приемом сюжетосложения становится именно бесконечная вариативность потенциального сюжетного развития, которая пытается подменить собою сам сюжет.**

Среди предысторий необходимо отличать сюжетную предысторию и предысторию идеи. В первой рассказывается об истории взаимоотношений персонажа с его окружением, чтобы объяснить запутанный узел конфликтов в настоящем. Предыстория идеи – еще более таинственная, она никогда не передается полностью. Рождение идеи всегда происходит до начала романного действия. История ее рождения, равно как и ее важнейшие смысловые звенья, никогда не рассказываются полностью, но вводятся фрагментами, как правило самим героем (исповедь Раскольникова Соне, Кириллова Ставрогину), но встречаются и более экзотические формы: так, черт рассказывает Ивану его же собственную историю под видом поэмы о геологическом перевороте, чему сам Иван неистово сопротивляется. Чем важнее роль идеи для развития романного действия, тем больше и дольше скрывается предыстория ее возникновения и детали ее развертывания. О статье Раскольникова мы узнаем только в середине романа, а о наличии поэмы Ивана о геологическом перевороте – фактически в самом конце «Братьев Карамазовых», после свершения основных романских событий. Главные идеи Ставрогина доносятся до читателя в пересказе его адептов – Шатова, Кириллова и Верховенского, которые, будучи некогда «заражены» ими, теперь пытаются воскресить в своем «учителе» погасшую искру былого убеждения. Но никогда идея героя не излагается полностью и до конца. К примеру, сущность своей идеи, с которой он «к людям идет» – это

⁴³¹ Там же. – С. 291.

⁴³² Там же. – С. 291.

единственное, о чем умалчивает Мышкин в откровенной беседе с сестрами Епанчинными, и фрагменты ее узнаются читателем лишь косвенно – из письма Настасьи Филипповны (где идея отчасти воплощается в символическом образе Христа с младенцем в пустыне) и из «необходимого объяснения» Ипполита, где многие мысли будто «взяты у самого» князя. Кстати, исповедь Ипполита – это именно предыстория идеи – может быть, самая полная из таковых в «пятикнижии» – но до конца ее герой все-таки не разъясняет. Ошибкой было бы думать, что идея героев Достоевского исчерпывается выводимым из нее поступком (убийством, самоубийством), – это всего лишь «проба», первый шаг к осуществлению великой предстоящей цели. Так, самоубийство Кириллова, по его мысли, еще не спасает человечество, но лишь служит преддверием «человекобожества». Как должен дальше разворачиваться его всемирный проект – не сказано. Полное исполнение идей героев всегда откладывается, не может состояться в рамках сюжетного времени.

Семейный роман

Написать «семейный» роман до «пятикнижия» Достоевский пробовал сначала в комической форме в «Дядюшкином сне» и «Селе Степанчикове», а затем уже в сатирико-драматическом ключе – в «Игроке». Семейная линия представлялась Достоевскому сюжетной основой и в романах «пятикнижия», что гарантировало в его глазах жанровую преемственность с традиционной романной формой.

Данная линия строится как история компрометации некоей семьи дворянского или чиновничьего круга. Наиболее значимой причиной служит преступление, совершенное одним из членов семьи (Раскольниковым, Ставрогиным, Смердяковым). Так же возможны факторы: 1) порочащего семейство родства (нищий Мышкин для семьи Епанчиных в первой главе; генерал Иволгин для Гани и Варвары); 2) готовящегося или уже состоявшегося мезальянса (Ставрогин и Хромоножка, Ганя и Настасья Филипповна, Дмитрий и Грушенька, Версиков и Софья); 3) наличия внебрачной связи (Лиза, беременная от князя Сокольского, Дарья Шатова, беременная от Ставрогина).

Во всех романах «пятикнижия» изображаются как минимум две семьи: одна – сохраняющая внешнее приличие и претендующая на респектабельность, но со «скелетом в шкафу». Вторая – окончательно «погибшая» вследствие нищеты или семейного позора (спившийся или сошедший с ума родственник – как генерал Иволгин или слабоумная жена капитана Снегирева), которой не остается ничего более, кроме как страдальчески упиваться безнадежностью своего положения,

переходя от надрывов гордости к новым унижениям. В таком соотношении находятся Раскольниковы и Мармеладовы, Епанчины и Иволгины, Ставрогины и Лебядкины, Сокольские и Версиловы, Карамазовы и Снегиревы. Связи с «падшей» семьей компрометируют уже самим своим наличием «пристойную» семью. На заднем плане может быть дана и третья семья, изображенная комически: таковы Лебедевы, Виргинские, Хохлаковы.

Зачастую у одной семьи наличествуют сразу две компрометирующие тайны. Скажем, у Иволгиных опустился до неприличия отец семейства, пьяница и лгун, открыто содержащий любовницу, и, кроме того, предстоит женитьба Гани на бывшей содержанке Тоцкого. В семье Раскольниковых, помимо преступления, содеянного Родионом, тень позора ложится на его сестру, заподозренную в связи с Свидригайловым. В семье Карамазовых позорные пятна в прошлом имеют и отец, и Дмитрий.

В результате отношения в семействе находятся в перманентном кризисе, постоянно продуцирующем скандальные сцены и *во всех случаях ведущем к «репутационной» катастрофе* – то есть к окончательной публичной компрометации или распаду семьи. Открывается преступление горячо любимого «Роди», и его мать угасает от горя; в семействе Епанчиных Аглаю бросает жених (что усугубляется оскорбительной формой отказа), а она впоследствии убегает с польским графом; Семья Иволгиных обесчещена открывшимся воровством генерала; семейство Ставрогиных потрясено самоубийством Всеволода Николаевича (тот факт, что Варвара Александровна соглашается на женитьбу сына на Даше и готова уехать вместе с ними в Швейцарию⁴³³, свидетельствует о ее полном отчаянии и невозможности оставаться в городе); отцеубийством и каторгой Дмитрия разрушен дом Карамазовых; в «Подростке» Лиза сначала теряет князя Сокольского, оказавшегося фальшивомонетчиком и умершего в тюремной больнице, а затем – и ребенка от него, после чего надолго становится больной; Версилов вместо узаконивания брака разбивает венчальную икону.

Катастрофа может быть и смертельной – в случае семей Мармеладовых и Карамазовых.

Изображаемая семья должна быть большой – с несколькими детьми в среднем поколении, чтобы иметь возможность свести воедино несколько сюжетных интриг. Также в семействе обязательно наличествует положительный персонаж, старающийся защитить родовую честь и потушить пламя вражды. Как правило, это мать семейства:

⁴³³ Еще до обнаружения повесившегося сына Варвара Петровна говорит Даше: «- Собирайся! Едем вместе! <...> А что мне теперь здесь делать? Не все ли равно? Я тоже в Ури запишусь и проживу в ущельи...» (10; 515).

Лизавета Прокофьевна Епанчина, Варвара Петровна Ставрогина. Этих женщин отличает внешняя строгость, вплоть до самодурства, под которым скрывается бесконечная любовь к домашним и желание их защитить во что бы то ни стало. В «Подростке» деспотично строгой в своей заботе хранительницей семьи выступает Татьяна Павловна (втайне влюбленная в Версилова). Роль доброго ангела семьи может играть и «кроткий» персонаж: таковы мать Раскольниковова, Соня Мармеладова и Софья Долгорукая. Возможно, именно отсутствие спасительного женского начала предопределяет семейную трагедию Карамазовых. С историей семьи неизменно связываются любовные линии, как опорные для любого романного сюжета.

Итак, общая сюжетная канва, долженствующая интегрировать все линии романа Достоевского в единое целое, – это драматическая история одной семьи. Семья представляет собой собирательный центр, которому принадлежат не только ее члены (прямые, отдаленные и полупризнанные), но и неотъемлемое социальное окружение – старые друзья дома, домашние секретари и воспитатели отпрысков, обслуга и приживалы⁴³⁴.

Однако очень быстро по ходу повествования становится ясно, что семейные скрепы действия весьма условны: все главные персонажи вращаются по своей собственной сюжетной орбите. Либо это любовный треугольник (в случае «страстных» героев), либо сюжет становления идеи (в случае героев-идеологов), вообще не предполагающий участия героя в романической интриге, равно как и связей кем-либо из прочих персонажей. Поскольку именно эти две группы персонажей (особенно идеологи с их парадоксальным философско-психологическим содержанием) представляют для читателя наибольший интерес, генеральная семейная фабула отходит на второй план, а семейные связи перестают быть актуальными (ни разу не показывается общение Ивана и Дмитрия Карамазовых, Ивана и Дарьи Шатовых, Версилова со своими законными детьми) и не объединяют героев в одну интригу. «Шуты», «мошенники» и «сплетники», долженствующие функционировать в качестве связующих посредников и катализаторов интриги, выглядят избыточными (как Маслобоев, Де Грие, Лебедев, Заметов, Липутин, Стебельков, Ламберт), если не становятся центром злободневно-политического сюжета, как в случае Петра Верховенского.

⁴³⁴ Так с семьей Епанчиных связаны Иволгины, Мышкин, Радомский; с семьей Ставрогиных – Верховенские, Шатовы, Тушины; с семьей Версильевых – Долгорукие, Сокольские, Татьяна Павловна; у семьи Карамазовых, из-за потерянной репутации отца, периферия светских знакомств полностью отсутствует, и расширение фабулы происходит за счет круга общения трех братьев.

Соотнесение базового семейного сюжета с условно крепящимися к нему идейными различно в каждом из романов «пятикнижия», что и определяет их индивидуальную специфику построения. В «Преступлении и наказании» идейный сюжет с самого начала полностью доминирует, поскольку повествование ведется с точки зрения Раскольникова, а его мать и сестра, хоть и представленные в предыстории (письма), появляются уже в середине романного действия и впоследствии вызывают у героя невольное, но сильное отчуждение. В семейный конфликт (сватовство Лужина и разрыв с ним) Раскольников оказывается вовлечен почти против воли.

В «Идиоте» и «Бесах», наоборот, обстоятельный рассказ о семье открывает повествование, опережая подробную презентацию героя (а в «Бесах» и его появление), и далее семейная линия остается ключевой. В «Подростке» тема «случайного семейства» доминирует, ибо именно по отношению к семье стараются утвердить и найти себя герои. Поскольку главных героя два, то сюжет получается многосоставным и многополюсным. Наконец, в «Братьях Карамазовых» семейство представляется даже не как «случайное», но как распавшееся, лишенное всякой репутации и приличий, и оно играет лишь роль внешнего каркасного объединения нескольких главных героев – братьев.

Характерно, что герои, бесспорно принадлежащие сюжетобразующей семье и тем самым легализованные в общественном мнении (Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов, Версилов) держатся спокойно и самодостаточно. Если они обладают идеей, то не спешат ее раскрывать, равно как и не афишируют своего преступления в случае его совершения (а оно выпадает обычно именно на их долю).

Наоборот, герои с неустойчивым социальным статусом, лишенные опоры в семье (вообще не относящиеся к сюжетобразующей семье или принадлежащие к ней условно, в силу отдаленности родства или незаконнорожденности), – усиленно стараются обратить на себя всеобщее внимание (Ипполит, Кириллов, Аркадий). Долго скрывая свою идею, они страстно вынашивают замысел публичного ее провозглашения, и ради утверждения ее величия, *то есть ради того, чтобы стать сюжетным центром*, они готовы даже на самоубийство (в случае Аркадия – на уничтожение миллионного капитала). Но это им так и не удается. Сюжеты Ипполита и Кириллова так и не становятся главными, оставаясь на периферии романа. Сюжет Аркадия как автора записок остается центральным, но опыт жизни приводит героя к идее смирения и благообразия, учит его самоотречению, то есть отказу от мысли привлечь к себе всеобщее внимание и расположение.

Любовная интрига

Несмотря на очевидную важность заявленной темы и несмотря на многочисленные спекуляции по ее поводу (см. в том числе известную работу З. Фрейда), с чисто научной точки зрения, в аспекте романной поэтики она до сих пор не получила должной разработки. В основном тема любви интересовала исследователей в своем метафизическом, философском и богословском смысле (см. работы *Давыдова Ю. Н., Лурье В. М., Вышеславцева Б. П., Меерсон О., Тарасова Б. Н.*). Мы попытаемся описать особенности построения любовной интриги и ее роль в структуре сюжета романов «пятикнижия» как сложившейся поэтической системы.

В «Униженных и оскорбленных», «Игроке», «Идиоте», «Подростке» любовная линия выходит по значимости на первое место. Но в любом случае любовная интрига никогда не является единственной и главной основой фабульной конструкции.

М. де Вогюэ одним из первых достаточно точно отметил крайнюю специфичность изображаемого Достоевским любовного чувства: «Замечу мимоходом, что нашему романисту ни разу не удалось изобразить любовь, освобожденную от всех этих тонкостей (“Я не тебе поклонился, я всему человеческому страданию поклонился”), простое и естественное влечение двух сердец друг к другу. Ему известны крайности: или такое чисто духовное состояние “сострадания” к несчастному существу, преданность, лишенная желаний; или скотская страсть зверя, сопровождаемая извращением природы. Изображаемые им влюбленные сотворены не из плоти и крови, а из слез и нервов. <...> Я предлагаю найти во всех его сочинениях хотя одну строчку, возбуждающую чувственность, в которой женщина появилась бы как искусительница. <...> Взамен этого, и совершенно за пределами безукоризненно непорочных сцен любви, внимательный читатель найдет в каждом романе две или три страницы, в которых внезапно пробивается то, что Сент-Бев назвал бы “une pointe de sadisme”» (‘изощренный садизм’) (фр.)⁴³⁵.

Сам Достоевский определял специфику любовного чувства в романе «Идиот» следующим образом:

«В РОМАНЕ ТРИ ЛЮБВИ:

Страстно-непосредственная любовь — Рогожин

Любовь из тщеславия — Ганя.

Любовь христианская — Князь» (9; 220).

⁴³⁵ Вогюэ, Мельхиор де. Современные русские писатели. Толстой – Тургенев – Достоевский / изд. В.Н. Маракуева – М., 1867. С. 48-49.

Данные типы чувства легко могут быть найдены и в остальных романах «пятикнижия», поэтому данная характеристика является универсальной. «Страстно-непосредственная любовь» называется на страницах романов просто как «страсть», а в «Братьях Карамазовых» приобретает такие наименования как «безудерж» и «сила низости карамазовской». «Любовь из тщеславия» часто характеризуется как «надрыв».

Общим для всех типов становится непосредственность и неререфлексируемость чувства: его перипетии не раскрываются во внутренних монологах и психологических экскурсах: они являются прежде всего фактором и стимулом внешнего сюжетного действия.

Основная специфика протекания любовной интриги состоит в том, что **никогда не показывается развитие отношений героев**. И сами они рассчитывают свое чувство на один поступок, одно «мгновение».

Некогда ранняя повесть Достоевского «Белые ночи» завершалась словами: «Целая минута блаженства! Неужели этого мало даже и на всю жизнь человеческую?» (2; 141). Одного любовного объяснения с Настенькой уже хватило Мечтателю, чтобы быть счастливым во всем последующем одиночестве. Это подтверждает и эпиграф к повести: «Иль был он создан для того,/ Чтобы побыть хотя мгновенье /В соседстве сердца твоего?» (2; 102).

Показательно, что тот же самый образ применяет к себе Лиза Тушина в «Бесах»: «Обожглась на свечке и больше ничего» (10; 401). «Я прожила мой час на свете, и довольно». Интересно, что так мыслят *оба* героя:

Лиза: «— Неужели вчера вы не знали, что я сегодня от вас уйду, знали или нет? Не лгите, знали или нет?

— Знал... - тихо вымолвил он.

— Ну так чего же вам: знали и оставили "мгновение" за собой. Какие же тут счеты?» (10; 400).

Рассчитывает свою жизнь на несколько часов Митя, желая увидеть Грушеньку перед самоубийством: «"Она теперь с *ним*, ну вот и погляжу, как она теперь с ним, со своим прежним милым, и только этого мне и надо." И никогда еще не подымалось из груди его столько любви к этой роковой в судьбе его женщине, столько нового, не испытанного им еще никогда чувства, чувства неожиданного даже для него самого, чувства нежного до моления, до исчезновения пред ней. "И исчезну!" – проговорил он вдруг в припадке какого-то истерического восторга» (14; 370).

Об одной только ночи «втроем» грезит обезумевший Рогожин, убивший Настасью Филипповну. На вопрос князя, как он собирается жить дальше, он может

ответить только: «– Ночь мы здесь заночуем, вместе. Постели, кроме той, тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут, у занавески, рядом и постелю, и тебе и мне, так чтобы вместе. <...> Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя...» (8; 504).

Таким образом, литературно-событийный уровень имеет ту же психологическую подоснову, что и евангельский: налицо то же отрицание времени (апокалиптика) и готовность к смерти.

Началом интриги становится *мгновенная* страсть – с первого взгляда. «Я тогда <...> через Невский перебежал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и прожгло», – вспоминает Рогожин о своей первой встрече с Настасьей Филипповной (8; 11). Так же стремительно привязываются и Свидригайлов к Дуне («Я очень хорошо понял, **с первого взгляда**, что тут дело плохо, и <...> решился было и глаз не подымать на нее» (6; 364)), и Дмитрий к Грушеньке («Пошел я бить ее, да у ней и остался. Грянула гроза, ударила чума, заразился и заражен доселе, и знаю, что уж всё кончено, что ничего другого и никогда не будет» (14; 109)). Фантастическое, загадочное чувство испытывает Мышкин при первом же взгляде на портрет Настасьи Филипповны («еще утром, на портрете, не мог его вынести...» - 8; 484), после чего он до конца своего сознательного бытия не может «лица Настасьи Филипповны выносить».

Если чувства героев меняются по ходу действия, то происходит это так же резко, в одно *мгновение*. Примерами могут послужить неожиданное расположение Грушеньки к Мите в Мокром или же внезапная, горячая любовь Раскольников к Соне в эпилоге («Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам» (6; 421)). До этого Родион был нимало не привязан к героине как к женщине, и их встречи могли считаться любовной линией лишь номинально.

Постепенная эволюция отношений, даже если она предполагается в романе (например, взаимоотношения Мышкина к Настасье Филипповне в Москве), не изображается воочию и упоминается вскользь. Основные перипетии любовной линии опускаются и пересказываются вкратце *post factum*; развернуто изображается лишь одна (!) сцена общения влюбленных. Получается, что вся история предшествующих отношений требуется лишь для приуготовления и объяснения данной сцены. Помимо нее они могут встречаться на людях, в рамках так называемых «массовых сцен», но не вступая в прямой диалог и не выдавая сути своих отношений, чем донельзя интригуют свидетелей. Лишь со слов Мышкина мы узнаем о долгих метаниях Настасьи Филипповны от него к Рогожину в течение нескольких месяцев. Встреча

героя и героини наедине показывается *лишь один раз* – ночью, в павловском парке, когда Настасья Филипповна неожиданно застаёт князя одного и бросается перед ним на колени. Вся сцена длится *несколько мгновений* («– Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду... В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!» - 8; 382), и оставляет еще больше загадок: читатель не знает, что и как «приказывал» ей князь. В «сцене четырех» Мышкин и Настасья Филипповна не обмениваются ни словом, то есть развитие интриги происходит помимо и вопреки участию героя. Об отношениях Мышкина и Настасьи Филипповны перед их предполагаемой свадьбой также сказано лишь вскользь, в пределах одной фразы⁴³⁶, и даже из-под венца она сбегает до того, как ей следовало встретиться с князем.

Точно так же исчерпывается одной сценой изображение любовной линии Ставрогина и Лизы, Свидригайлова и Дуни, Шатова и его жены. (Несколько подробнее изображены лишь взаимоотношения Мышкина и Аглаи: кроме ряда массовых сцен, дана одна развернутая сцена (свидание на скамейке) и два коротких разговора наедине. Однако любовная линия получается крайне специфическая и едва заслуживает подобного наименования: Мышкин ведет себя полностью пассивно, желая лишь любоваться Аглаей, как ребенком, а сама Аглая не может до конца понять, чего же она хочет от отношений с князем, считая его то желанным, то невозможным женихом, то предлагает ему совместное бегство из дому, то проклинает его как «куртизана» Настасьи Филипповны).

Наконец, даже эта единственная, ключевая сцена любовной линии может быть изложена героем *в составе предыстории*, как например сцена прихода Катерины Ивановны к Мите, сцена побоев и примирения Рогожина и Настасьи Филипповны.

Единственная изображенная драматическая сцена не развивает, а скорее подытоживает отношения героев, оказываясь одной из последних, ведущих к трагической развязке. Это либо сцена разрыва, либо «отложенного разрыва» – стремительного сближения, на самом деле ведущего к катастрофе, уже, так сказать, «чреватого» им. Счастливое единение героев (Шатов и Марья Шатова, Митя и Грушенька, Раскольников и Соня, Алеша и Лиза Хохлакова) всегда происходит спонтанно и длится не более одной сцены – после чего либо жестоко разрушается, либо естественно ограничивается финалом романа («Преступление и наказание»). Зато напряженность конфликтной любви-ненависти занимает все сюжетное пространство произведений. В случае Мити и Грушеньки их идиллия немедленно

⁴³⁶ «...в продолжение этих двух недель князь целые дни и вечера проводил вместе с Настасьей Филипповной; что она брала его с собой на прогулки, на музыку; что он разъезжал с нею каждый день в коляске; что он начинал беспокоиться о ней, если только час не видел ее (стало быть, по всем признакам, любил ее искренно); что слушал ее с тихою и кроткою улыбкой, о чем бы она ему ни говорила, по целым часам, и сам ничего почти не говоря» (8; 478).

разрушается арестом Мити, в случае Шатовых – убийством. Очевидно, что краткое достижение гармонии, описанное в идиллически-сентиментальных тонах, использовалось Достоевским для большего мелодраматического контраста при его последующем снятии.

Любящие герои всегда страдают от безответности своего чувства. Односторонность чувства приводит к тому, что **отсутствует драма взаимоотношений**. Так, Настасья Филипповна не выбирает на самом деле между Мышкиным и Рогожиным: она заранее и долго готовится умереть от руки Рогожина, зная, что это неизбежно произойдет («потому и идет за меня, что за мной наверно нож ожидает»). Все ее метания обусловлены тем, что она оттягивает момент смерти. Но героиня не заботится о том, чтобы удержать чувства к себе ни Мышкина, ни Рогожина: она не сомневается в них.

Заметим также, что половой акт (в тех редких случаях, когда развитие отношений до него доходит) всегда равнозначен смерти или влечет за собой смерть. Так, из двух случаев, когда Настасья Филипповна отдается Рогожину, первый (после именин) становится символическим убийством (сравнивается Птицыным с харакири), второй – реальным. Лиза, когда решила приехать к Ставрогину, «входя, мертвецом отрекомендовалась» (10; 398), и действительно погибла на следующее утро.

Приход Грушеньки к Федору Павловичу так же должен был закончиться смертью – либо Грушеньку убил бы Митя, либо Смердяков – Федора Павловича. Кстати, старый Карамазов погубил себя, когда открыл дверь Смердякову на условные знаки, хотя видел, что простучал их сам лакей. Таким образом, он умирает прямо по вине своего сладострастия, потеряв от него голову. «Таинственный гость» Зосимы Михаил убивает свою возлюбленную при виде ее раздетой в постели, то есть также распалившись сладострастием. Сам он оказывается также обречен на смерть – он умирает от душевного потрясения при покаянии.

Единственный раз, когда Достоевский взялся изображать эротическую сцену, – рассказ Ставрогина о его преступлении в изъятой главе «У Тихона», но там не шла речь ни о любви, ни даже о сладострастии (Ставрогин испытывает прежде всего отвращение): герой ставит целью испытать предельную низость падения и позора. Два случая насилия над девочками, фигурирующие в «пятикнижии» (Ставрогина и Свидригайлова), сначала приводят к смерти самих девочек – обе решают покончить с собой, а затем и к смерти растлителей.

Соблазнить Алешу для Грушеньки означает «проглотить» его. Та же метафора употребляется и Ракитиным по отношению к Мите: «Гм, гм! - промычал Ракитин смеясь, - зарезала братца Митеньку, да еще велит на всю жизнь свою помнить. Экое

плотоядие!» (14 ; 324). Поэтому важно, что Митя так и не берет Грушеньку – это дает ему и ей впоследствии шанс на жизнь и возрождение.

Характерен для «пятикнижия» психологический мотив отчаяния: отдаться «назло» кому-то, чтобы погубить себя окончательно (Лиза Тушина, Настасья Филипповна, Полина из «Игрока»). Желание «разрушить себя» высказывает и Лиза Хохлакова, когда предлагается Ивану Карамазову.

В «Кроткой» эта закономерность распространяется и на брак («Кроткая» – единственный пример изображения супружеских отношений в творчестве Достоевского). После того как героиня бросается к мужу с револьвером, он отлучает ее от постели, но она все-таки кончает с собой, когда герой желает от нее возобновления сожителства.

В «Бедных людях» фактически умирать едет Варенька в усадьбу Быкова («Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там! Господин Быков будет всё зайцев травить...» (1; 107)).

Смертью лютою казнит Достоевский всех блудников: Федора Павловича, Ставрогина, Свидригайлова (см. символику предсмертных снов Свидригайлова). Когда Свидригайлов отпускает Дуню, он дает ей жизнь, но сам тем не менее обречен из-за надругательства над глухонемой девочкой. Кстати, купец Скотобойников (из рассказа Макара Долгорукова) прощен, потому что, хоть и погубил, подобно Ставрогину и Свидригайлову, одного из «малых сих», но не совершил блуда. Женившись на матери замученного им младенца, он хочет родить от нее нового ребенка, чтобы его Бог простил. Но новорожденный гибнет. Вновь ощутив над собой крыло смерти, Скотобойников уходит от жены странствовать, то есть расторгает брак.

Точно так же запрограммирована на смерть «блудница» Настасья Филипповна. К смерти ведет грехопадение Мари в Швейцарии. Соня (постоянно помышляющая о самоубийстве) спасается жертвенной любовью к семье мачехи и Раскольникову. Между прочим, она, как и Грушенька, так ни разу и не показана в «грехе». Отметим, однако, что Раскольников убивает «вместо нее» ее двойника Лизавету, также блудницу, и Соня, выслушав его признание, воспроизводит невольно жест Лизаветы, защищающую руками голову от топора.

Таким образом, смысловая констелляция мотивов секса и смерти может быть самой различной: на сюжетном, символическом, психологическом планах, но она всегда сохраняется.

Функции героев в любовной интриге:

Возможные женские амплуа в любовной интриге могут быть следующие:

- 1) жертвенная покорность, вплоть до прощения преступления, с надеждой спасти падшего (Соня, Даша, Софья Долгорукая);
- 2) война обид, любовь-ненависть;
- 3) желание проглотить, отомстить;
- 4) слепая озлобленность на мир.

Героине, которой была предпослана одна сюжетная роль, может быть затем уготована другая – не только на подготовительных стадиях, но и по ходу романного сюжета.

Четко выделяются и устойчивые модусы поведения героя по отношению к героине:

1) жертвенная покорность, вплоть до предупредительного отказа от возлюбленной в пользу счастливого соперника (с готовностью носить к нему любовные записки), ограничиваясь при этом ролью преданного друга и конфиденанта (Иван Петрович, Мышкин, Алеша, Маврикий Николаевич);

2) «война» с инфернальной красавицей (на равных), выливающаяся в любовь-ненависть (Митя, Иван, Рогожин, Версилов, Ставрогин с Лизой Тушиной, Свидригайлов с Дуней);

3) «приручение» униженного и несчастного создания, с «возвышением» до себя (так Раскольников намеренно Соню сажает рядом с матерью и сестрой, подобные отношения пытаются создать Подпольный человек, Лужин, Ростовщик из «Кроткой», Ставрогин с Хромоножкой и Дашей);

4) надругательство над беззащитной, часто ведущее к ее смерти или самоубийству (Ставрогин над Матрешей, Свидригайлов с девочками-жертвами);

5) истинная, спасающая любовь (Митя и Грушенька в Мокром, Раскольников и Соня в эпилоге, Шатов и его жена роковой ночью), которая, однако, показывается лишь на миг перед разлукой или перед концом романа.

Таким образом, отношения героя и героини по большей части строятся как отношения агрессора и жертвы. Герой или героиня либо обрекают себя на бесконечные унижения (ношение записок соперникам, нарочитые насмешки и оскорбления, выполнения требования устраниваться – навсегда или на неопределенное время, для героев предполагается также готовность на преступление или

самоубийство), либо сами берут на себя роль агрессоров-мстителей. Так или иначе главную роль в отношениях играет психологическое подавление. Более редко – поединок на равных любви-ненависти, еще более редко – истинная любовь, которая тут же обрывается.

К примеру, Лиза Тушина подвергает всяческим нарочитым унижениям Маврикия Николаевича (вплоть до того, что заставляет его стать на колени перед юродивым), а Ставрогин – Дашу (прогоняет ее от себя до того момента, когда вновь понадобится), в то время как между самими Лизой и Ставрогиным долго происходит поединок на равных, пока наконец Лиза не наносит «окончательный удар» Ставрогину, когда отдается ему, с тем чтобы унижить, «растоптать» последующим немедленным уходом, «мстя» ему своей гибелью (по крайней мере, так она мотивирует свое поведение утром, вероятно, стыдясь недавних чувств и надежд).

Совместить и увязать романическую интригу с остальными элементами сюжетного действия в единое целое всегда составляло для Достоевского значительную проблему, ибо герои общественно-политического плана не могли быть полноценными участниками любовной линии в силу своей комичности (Степан Трофимович Верховенский яркий тому пример), а герои-идеологи по своей психологической установке настолько поглощены идеей, что им «не до любви». Остаются «страстные» герои (Свидригайлов, Рогожин, Версиров, Дмитрий Карамазов), но ими одними нельзя обойтись даже при построении простейшего любовного треугольника. Поэтому Достоевский идет на ряд приемов: 1) к герою-идеологу испытывает неодолимую страсть возлюбленная (Лиза/Хромоножка/Даша к Ставрогину, Соня к Раскольникову, Настасья Филипповна/Аглая к Мышкину, Катерина Ивановна к Ивану); 2) любовная линия на большей части своей протяженности опускается в предысторию (как в случае с Мышкиным, Ставрогиным, Версировым); 3) она поддерживается необузданным чувством «страстного» героя (Рогожина, Дмитрия), соперником которого в любовном треугольнике – чисто внешне – становится идейный герой (Мышкин, Иван), благодаря чему он формально включается в интригу.

При детальном рассмотрении в *«Преступлении и наказании»* любовный треугольник Свидригайлов – Лужин – Дуня оказывается весьма условным, ибо на деле герои не являются соперниками (Дуня не испытывает никаких симпатий к обоим). В *«Идиоте»*, при всей важности любовной интриги, она никак не мотивирована логически, поскольку центральный образ – князь Мышкин – лишен чувственной страстности и даже «по прирожденной болезни даже совсем женщин не знает» и не может жениться, о чем он сам два раза заявляет в начале романа. Поэтому

Достоевский прибегает к фантастическому мотиву замороженности, «пронзенности навечно» князя красотой Настасьи Филипповны, даже когда он не может более ее любить. В «Бесах» же напряженная и сложная с виду любовная линия фактически парализуется пассивностью Ставрогина.

В «Подростке» ради синтеза идейного содержания с романной интригой была предпринята попытка совместить в образе Версилова тип «страстного» героя и героя-идеолога, в результате чего идейная составляющая романа оказалась ослаблена и почти поглощена «светской». В «Бесах» та же попытка привела к противоположному результату: Ставрогин сохраняет функцию центра притяжения страстей, однако уже «изжил» все свои идеи. Правда, активную роль в любовной интриге он при этом играть все равно не стал – отсюда ощутимая недоговоренность образа.

Из романа в роман переходят устойчивые сюжетные мотивы:

- **приход героини на одну ночь с последующим разрывом.** Так поступает Полина в «Игроке», Настасья Филипповна, когда отдается Рогожину за сто тысяч, Лиза Тушина, когда «рассчитывает» себя на одну ночь со Ставригиным (в свете «харакири» Настасьи Филипповны⁴³⁷ поступок Лизы получает новое объяснение: причинить боль другому ценой своей собственной гибели). Вариацию мотива «гордой» и отчаянной продажи героиней себя за деньги мы находим в «Братьях Карамазовых», когда Катерина Ивановна приходит за деньгами домой к Дмитрию, когда тот великодушно отпускает ее (но проигрывает мотив до конца в своем воображении). Намечен данный мотив и в воображении Лизы Хохлаковой, когда она мечтает, чтобы ее «кто-нибудь истерзал, женился на [ней], а потом истерзал, обманул, ушел и уехал» (15; 21), в то время как она пишет письма, «предлагаясь» Ивану Карамазову. Так же Грушенька, уезжая к поляку, велит передать, что любила Митю «один часок времени, только один часок всего и любила, – так чтоб он этот часок всю жизнь свою отселева помнил» (14; 324). Таким образом, в последнем романе данный мотив теряет резкость очертаний, но неоднократно задан потенциально.

- **Великодушная уступка «всепрощающим» героем возлюбленной своему сопернику.** Без этого сюжетного хода не обходится практически ни один роман Достоевского, начиная с «Бедных людей», где

⁴³⁷ Так объясняет бегство Настасьи Филипповны с Рогожиным Птицын: «...у японцев в этом роде бывает <...> обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: “Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот”, и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил”» (8; 148).

Макар Долгорукий безропотно хлопчет при устройении свадьбы Вареньки с Быковым. В «Селе Степенчикове» дядюшка Ростанев намеревается выдать горячо любимую им Настеньку за своего племянника Сергея. Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных» смиряется с уходом Наташи к Алеше Валковскому и принимает роль бескорыстного конфидента. Мистер Астлей отправляется по поручению Полины отыскивать ее возлюбленного Алексея («Игрок»). В «Идиоте» Мышкин препоручает Настасью Филипповну Рогожину⁴³⁸, а в «Братьях Карамазовых» Алеша соглашается носить любовные письма Лизы Хохлаковой брату Ивану⁴³⁹ («- Шестнадцати лет еще нет, кажется, и уж предлагается! - презрительно проговорил [Иван], опять зашагав по улице» – 15; 38). В «Подростке» Макар Долгорукий отдает жену Софью Версилу и усыновляет их ребенка (Аркадия), при этом сохраняет с обоими доверительные отношения. Наконец, в «Бесах» Маврикий Николаевич сам приходит к Ставрогину, чтобы «уступить» ему Лизу Тушину. Еще более изощренный вариант этого мотива обретается в «женском» исполнении: вначале в «Униженных и оскорбленных», где Наташа безропотно отдает Алешу сопернице Кате (и героини плачут друг у друга в объятиях!), а затем в «Идиоте», когда Настасья Филипповна пишет проникновенные письма Аглае, «отдавая» ей князя. Однако вскоре обнаруживается, что такое самоотречение ей было не по силам: при очной встрече героини оказываются непримиримыми врагами. Фраза: «Женщина поняла женщину» (8; 470) свидетельствует о том, что Достоевский разуверился в возможности «райской примирения» двух соперниц, которое он столь по-шиллеровски инсценировал в раннем романе.

- Аналогично предыдущему мотиву также великодушное **прощение изменившей жены/возлюбленной**. Именно так поступает Шатов, когда к нему возвращается Marie, беременная от Ставрогина, а также Маврикий Николаевич, принимающий невесту, проведенную все с тем же Ставрогиным ночь; Дмитрий восторженно прощает Грушеньку, сбжавшую от него с поляком. Отметим, что этот поступок не тождественен добровольному отказу

⁴³⁸ – когда он приходит к нему домой и заявляет с порога: « – Парфен, я тебе не враг и мешать тебе ни в чем не намерен. <...> Когда в Москве твоя свадьба шла, я тебе не мешал, ты знаешь. <...> Если бы вы опять разошлись, то я был бы очень доволен; но расстраивать и разлаживать вас сам я не намерен. Будь же спокоен и не подозревай меня. Да и сам ты знаешь: был ли я когда-нибудь твоим *настоящим* соперником, даже и тогда, когда она ко мне убежала. <...> Я тебя успокоить пришел, потому что и ты мне дорог. Я очень тебя люблю, Парфен. А теперь уйду и никогда не приду. Прощай» (8; 173).

⁴³⁹ «Вы в мужья не годитесь: я за вас выйду, и вдруг дам вам записку, чтобы снести тому, которого полюблю после вас, вы возьмете и непременно отнесете, да еще ответ принесете. И сорок лет вам придет, и вы всё так же будете мои такие записки носить» (15; 21).

от возлюбленной и не обязательно совершается «всепрощающим» героем. А многократные «прощения» Рогожиным Настасьи Филипповны после бегства ее к Мышкину в конце концов заканчиваются смертельным припадком ревности. Возможно прощение вернувшегося и женщиной, как в случае Наташи Ихменевой и Дарьи Шатовой.

• **Мотив «добровольно-принудительного» согласия, вымученной готовности к ненавистному браку** – второй основной мотив для «семейного романа», также берущий начало в «Бедных людях», где Варенька от безысходности соглашается на брак с ненавистным Быковым. Именно с такими чувствами Дуня соглашается на брак с Лужиным, Катерина Ивановна – с Мармеладовым, Свидригайлов – с Марфой Петровной, Степан Трофимович – с Дашей, Ганя – с Настасьей Филипповной, а сама Настасья Филипповна – с Рогожиным, Катерина Ахмакова – с Бьорингом (в последнем случае это странное решение психологически крайне слабо мотивировано). Принуждает сама себя к браку с Митей Катерина Ивановна, Зинаида Москалева, по настоянию матери и из любви к Васе, – к браку со старым князем («Дядюшкин сон»). Как оригинальный вариант – неожиданная прихоть Ставрогина жениться на Хромоножке из «идеи искалечить как-нибудь жизнь, но только как можно противнее» (11; 20). Внутри данного мотива отдельно выделяется модель «фиктивного брака» как **женитьбы «на чужих грехах»**⁴⁴⁰ – чаще всего

⁴⁴⁰ О схожем мотиве «фиктивного брака» писал С.С. Шаулов, выделяя его первоначальную модель в раннем «Романе в девяти письмах»: «Мотив этот содержит также своего рода устойчивый эмоционально-идеологический комплекс, который также с немногими исключениями повторяется в его дальнейших сюжетных реализациях. Это, прежде всего, безвыходность положения женщины, вынужденность ее замужества (в позднем творчестве писателя это становится основой для формирования образов «оскорбленных» женщин - от Настасьи Филипповны до Грушеньки). Важным элементом восприятия этого мотива является также нравственное превосходство мужа над обидчиком». С. Шаулов выделяет как «функционально необходимые фигуры» для воплощения мотива: «обидчика, оскорбленную девушку, подставного мужа, сводню, связанную, как правило, с обидчиком либо родственными, либо деловыми узами», и показывает его реализацию или потенциальную заданность – в истории студента Покровского («Бедные люди»), в «попытке Тоцкого и генерала Епанчина устроить замужество Настасьи Филипповны», в «ситуации сорвавшегося брака Дуни Раскольниковой», а также в романе «Подросток», где «подставной муж становится одним из праведных старцев позднего Достоевского» (Шаулов С. С. Об одной незамеченной автоцитате Ф.М. Достоевского («Роман в девяти письмах» и «Преступление и наказание») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Вып. № 3, 2009).

Однако, на наш взгляд, именно о модели «фиктивного браке» в ряде затронутых сюжетов говорить сложно, ибо брак был уже заключен еще до супружеской измены (в случае с Макаром и Софьей, а также Шатова с женой), в других эпизодах в «фиктивном браке» просто не было прямой необходимости (как в случае Дуни Раскольниковой, где отсутствует факт падения и «дитё» как предмет сокрытия). Все эти случаи трудно подвести под единый знаменатель «фиктивного брака». Равным образом в романах «пятикнижия» больше не появляется образ «сводни». В силу этого мы смогли лишь косвенно воспользоваться наблюдениями С.Шаулова, воздав должное его актуальному исследовательскому методу.

как намеченная сюжетная возможность: попытка Тоцкого выдать замуж Настасью Филипповну за Ганю, намерение Варвары Петровны женить Степана Трофимовича на Дарье Шатовой, согласие Макара Долгорукого быть номинальным отцом Аркадия.

- **Сцена разрыва с возлюбленной со скандалом** – звучит весьма банально, с учетом общего количества скандалов как перманентного элемента романного действия. Однако без данного сюжетного элемента действительно не обходится практически ни одна любовная линия. Достаточно вспомнить расставания Ставрогина с Лизой и Хромоножкой, а также все сцены с Настасьей Филипповной; а также с Катериной Ивановной Верховцевой из «Братьев Карамазовых».

- **Сцена свидания двух соперниц.** Вдохновленный шиллеровскими сценами встреч леди Мильфорд и Луизы («Коварство и любовь») и королевы Елизаветы с Марией Стюарт («Мария Стюарт»), Достоевский создал несколько аналогичных сцен. По аналогии со сценой в «Марии Стюарт», у Достоевского при встрече соперниц обязательно присутствует, как «яблоко раздора», «обоюдный» возлюбленный, которому неизменно достается пассивная роль. В самой первой из подобных встреч – свидании Наташи и Кати в «Униженных и оскорбленных» – две соперницы мирятся и признаются друг другу в любви. В самом «пятикнижии» это словесный поединок между Настасьей Филипповной и Аглаей («сцена четырех»), «допрос» Варварой Петровной книгоноши Агафьи Матвеевны (комический вариант сцены), и, наконец, две встречи Катерины Ивановны и Грушеньки.

- Стоит упомянуть также **сцену тайного свидания**, невозможного в глазах общества (встреча в Павловске ночью Настасьи Филипповны и князя, неожиданный ночной приход Ставрогина к Хромоножке и Лизы к Ставрогину, тайный приход Катерины Ивановны к Мите за деньгами для отца, тайная встреча Версилова и Ахмаковой).

- Встречаются, хотя и гораздо реже, **сцены примирения** (Дмитрия с Грушенькой, Алеши с Лизой Хохлаковой, Шатова с женой, Раскольников с Соней).

Как нетрудно заметить, большинство из перечисленных мотивов прежде всего сценичны и рассчитаны на одно эффектное драматическое явление.

Существуют и устойчивые типы героинь, обуславливающие повторяемость сюжетных структур. Для любовных линий наиболее важны два из них:

Первый – «роковая красавица», персонаж, появляющийся у Достоевского начиная с «Игрока» и далее во всем «пятикнижии». Потрясающая, «загадочная» красота ее неодолимо приковывает к ней сразу нескольких главных героев, благодаря чему «запускается» ход интриги. Эта красота, могущая «мир перевернуть», существует как бы отдельно от личности героини (могущей даже оказаться ее недостойной). Возможны две вариации характера: капризно-непредсказуемый, с надрывом вины или обиды: это Полина, Настасья Филипповна, Аглая, Лиза Тушина. Для них красота оказывается скорее крестом и бременем, не принося никакого счастья. В другом случае красавица наделена гармоничностью натуры и благородством, как в случае Дуни Раскольниковой и Катерины Ахмаковой. Случай Грушеньки уникален неожиданной эволюцией от первого варианта ко второму. Отметим также, что красота героинь варьируется по силе воздействия и символической значимости: если у Настасьи Филипповны она мистична и создает сюжет на мифологическом уровне, то у Аглаи она является лишь «загадочной» и в итоге функционально активизируется только в рамках «семейного романа». Лизавета Тушина и Катерина Ахмакова по сущности своей являются вполне ordinary светскими дамами, хотя любовь к герою-идеологу и поднимает их на какое-то время над средой. Красавица – всеобщий центр притяжения на литературно-романическом сюжетном уровне, и помимо центральных персонажей, к ним устремлены персонажи второго ряда и эпизодические, так что схематически они представляются в центре концентрических кругов. К примеру, с Настасьей Филипповной, кроме Мышкина и Рогожина, связаны любовной интригой также Тоцкий, Ганя и генерал Епанчин, с Аглаей, помимо Мышкина и Гани, – Радомский и Ипполит, с Лизой Тушиной, кроме Ставрогина, – Маврикий Николаевич и Лебядкин и т.д.

Второй тип – смиренной страдальницы, вызывающей бесконечную жалость. Таковы Соня Мармеладова, Хромоножка, Софья Долгорукова. Эти женщины, наоборот, лишены яркой внешности, зато им присущи духовная глубина и религиозность. К ним влечет главного героя некий высший долг и предназначение судьбы.

Если «красавицы» связаны с любовью как «страстью» или «надрывом», то «страдальницы» – с «любовью-жалостью» и христианским всепрощением. Однако полной антитетичности между двумя этими типами нет: Настасья Филипповна сочетает их в себе в «сцене четырех», представая в глазах князя бесконечно глубже мстительной Аглаи: «Он только видел пред собой отчаянное, безумное лицо, от которого, как проговорился он раз Аглае, у него "пронзено навсегда сердце". <...> Он не мог более вынести и с мольбой и упреком обратился к Аглае, указывая на

Настасью Филипповну: – Разве это возможно! Ведь она... такая несчастная!» (8; 473-475)

Своеобразен также случай Лизы Тушиной. Когда в финале она унижена и страдает, становится понятно, зачем ей весь роман сопутствовал мотив хромоты: в смерти «красавица» Лиза уподобляется Хромоножке, погибая на месте ее убийства (подобно тому, как сходят с ума Мышкин и Рогожин у трупа Настасьи Филипповны, или тому, как умирают в одну ночь Кириллов и Шатов, причем Кириллов «подписывается» под убийством друга).

Отметим общую закономерность: чем больше роман углубляется по философскому содержанию, тем меньше места занимает в нем любовная линия. Зато в подготовительных материалах к роману она всегда – главный предмет разработки.

Любовная линия начинает свое развертывание в рамках «скандального» семейного романа – истории одной светской семьи. Обыгрываются, как правило, ситуации бесчестья и мезальянса, которые выстраиваются с помощью оппозиций героев: любовный треугольник у Достоевского строится на противопоставлении «блестящего» (богатого, перспективного) и «невозможного» (скандального, с подмоченной репутацией, бедного) женихов для героини

«блестящий» жених	героиня	«невозможный» жених
Лужин	Дуня	Свидригайлов
Ставрогин	Лиза Тушина	Лебядкин
Маврикий Николаевич	Лиза Тушина	Ставрогин
Мышкин	Настасья Филипповна	Рогожин
Мышкин	Аглая	Ганя
Евгений Павлович	Аглая	Мышкин
Иван	Катерина Ивановна	Дмитрий
 Дмитрий поляк 	Грушенька	 Поляк Дмитрий 

В других случаях в такой же оппозиции оказываются женские амплуа: красавица (безупречной репутации, высшего общества) соперничает с камелией / воспитанницей, гувернанткой, брак с которыми позорен и скандален. Зачастую причудливо сплетаются сразу несколько любовных треугольников, которые видоизменяются по ходу действия, в связи с трансформацией амплуа героев.

Достоевский стремится соединить таким образом как можно большее число персонажей единой интригой, потому что это – единственный способ сохранить их систему целостной.

Так в «Идиоте» пересекаются два любовных треугольника: *Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин* и *Настасья Филипповна – Мышкин – Аглая*.

Достоевский очень любит выстраивать в романе несколько альтернативных любовных треугольников – так, чтобы главный герой был задействован сразу в двух из них, но в разных функциях. Активно используется также «перекодирование» героя из одного амплуа в другое. Наиболее наглядно и стремительно происходит это в сцене в Мокром, когда меняются ролями Митя и «бывший» жених Грушеньки. Смена функции князя Мышкина в интриге по ходу описана далее на стр. 385.

Реальное сюжетное наполнение приобретают как правило один-два любовных треугольника, в то время как остальные остаются слегка намеченными схемами. Часто любовные отношения обозначаются автором чисто формально, на словах, как, например, привязанность Лизы Хохлаковой к Ивану Карамазову. Она нужна для симметрии треугольников, чтобы Иван оказался соперником и Дмитрия, и Алеши. Любовные письма, в которых Лиза «предлагается» Ивану, становятся своеобразной аналогией тому, как Катерина Ивановна «за деньгами в сумерки хаживала» на квартиру к Дмитрию. Заодно развивается параллелизм «взрослого» и «детского» сюжетных планов. Но все данные соотношения Достоевский намечает в нескольких кратких репликах диалога между Лизой, Алешей и Иваном и далее совершенно не развивает (Лиза вообще больше не появится на страницах романа). Получается, что интрига была нужна не как живая материя романа, а «для протокола», по факту наличия.

Точно так же в «Идиоте» условна интрига Вари Иволгиной для расположения Аглаи к Гане, в которой каким-то загадочным образом принимают участие Лебедев и Ипполит. Читателю трудно поверить в действенность этих ходов, тем более что, кроме некоей закулисной суеты, эта интрига ничем себя не проявляет.

Подведем главные итоги:

Любовная интрига всегда драматична, до катастрофичности: ее счастливое разрешение тут же обрывается либо концом романа, либо смертью героя, либо новой катастрофой в его жизни.

Герой или героиня всегда одиноки в своем чувстве на протяжении большей части сюжетного времени, исключения допускаются лишь на одну сцену.

Интрига дискретна: представляет собой не столько линию, сколько ряд кульминационных сцен, при этом изображается лишь одна решающая сцена наедине,

то есть наличествует некое подобие вершинной композиции, с той особенностью, что героиня в промежутках исчезает из нашего поля зрения и из сосредоточия мыслей героя.

Строясь изначально на социально-бытовых мотивах (блестящего/скандального брака), любовная интрига в конечном счете не приводит отношения к социальным формациям: она никогда не ведет к браку или даже к совместному сожительству.

Построение «массовых сцен»

Принципы, рассмотренные нами при организации любовной интриги, распространяются и на построение прочих типов романских линий.

Если мы присмотримся к течению сюжета у Достоевского, то мы увидим, что в них, как и во всех сложных и протяженных по объему жанрах, говорить о наличии какой-то одной кульминации нельзя: существует целый ряд точек всплеска эмоционального напряжения, которые Достоевский пытается выдать за точки бифуркации, это – «массовые сцены», оборачивающиеся чередой скандалов. «Пристрастие Достоевского к массовым сценам, его стремление сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц» в целях драматизации философской проблематики романов отмечал М.М. Бахтин⁴⁴¹.

Очевидно, что при построении сцены Достоевского интересует прежде всего ее эффектность и зрелищность. Традиция подобной организации действия восходит к драме, и более конкретно – к драме французского романтизма. Вспомним, что Достоевский в молодости увлекался творчеством немецких и французских романтиков, к которым можно отнести раннее творчество Бальзака, Жорж Санд, Гюго. Случай Гюго особенно интересен, поскольку он, будучи автором прославленных драм, активно переносил в свою прозу приемы драматургии. В драме, условной уже по причине жесткой ограниченности времени действия, правдоподобие (понимаемое как естественное течение времени) отступает на второй план, при доминирующей установке на эффектность и зрелищность, достигаемые концентрацией сюжетных кульминаций. Достоевский был знаком с «Предисловием к драме “Кромвель”» Гюго, ставшим важнейшим манифестом европейского романтизма, где французский классик открыто выступает против жизненного

⁴⁴¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т. 6. М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры». 2002. С. 7-300. С. 37.

правдоподобия: «Правда в искусстве никогда не может быть *полным воспроизведением* действительности»⁴⁴². Его слова о разделении «реального в искусстве от реального в действительности»⁴⁴³ прямо перекликаются с общеизвестной записью Достоевского о своем «реализме в высшем смысле» как «изображении всех глубин души человеческой» (27; 65), то есть усилении яркости и контрастности характеров.

Подобную установку на изображение «высшего смысла» действительности, в противоречии с прямым правдоподобием, разделяли все французские романтики. Так, Альфред де Виньи постулирует: «Зачем нужно искусство, если оно всего лишь повторение действительности, оттиск с нее? Боже мой, мы и так видим вокруг слишком много жалкой и безотрадной реальности <...> Если бледность вашей *жизненной правды* будет преследовать нас в искусстве, мы сразу уйдем из театра или закроем книгу, чтобы не встречаться с этой правдой дважды. От произведения искусства, где действуют вымышленные лица, требуется, повторяю, философское изображение человека, подвластного страстям своей природы и своего времени, следовательно, правда об *этом человеке* и об *этом времени*, но поднятых на высшую, идеальную [ступень] могущества, где сконцентрирована вся их сила. Эту *правду* узнаешь в творениях духа так же, как поражаешься сходству портрета с оригиналом, которого никогда не видел; ибо большой талант изображает в большей степени жизнь, чем *живущего*»⁴⁴⁴. «Искусство можно рассматривать лишь в его связи с *идеалом прекрасного*. Надо сказать, что *жизненная правда* здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство, и этой нашей склонности оно потакает. Искусство могло бы обойтись без нее, так как та *правда*, которой оно должно быть проникнуто, состоит в *верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности, фактов*»⁴⁴⁵.

Также в «Предисловии к драме “Кромвель”» Гюго утверждает главным художественным выражением новой христианской эпохи *драму*. «Поэзия, рожденная христианством, поэзия нашего времени есть, следовательно, драма; особенность драмы – это ее реальность; реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в творении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная,

⁴⁴² Гюго В. Из предисловия к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. – С. 455. Курсив В. Гюго.

⁴⁴³ Там же. – С. 455.

⁴⁴⁴ Виньи, Альфред де. Размышления о правде в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. – С. 422.

⁴⁴⁵ Там же. 424-425.

заклучается в гармонии противоположностей»⁴⁴⁶; «поэзия <...> начнет действовать, как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой, мрак со светом, гротескное с возвышенным...»⁴⁴⁷; «драма есть зеркало, в котором отражается действительность. Но если это обыкновенное зеркало с ровной и гладкой поверхностью, оно будет давать лишь тусклое и плоскостное изображение, верное, но бесцветное <...> следовательно, драма должна быть концентрирующим зеркалом, зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет – в пламя»⁴⁴⁸. Так Гюго обозначил важнейшую черту своего метода как в драме, так и в прозе: изображать предметы не в их обычных масштабах, а гиперболизируя, сгущая краски, изображать явления исключительные, подчеркивая крайности, противопоставляя контрастно добро и зло, безобразие и красоту, гротеск и возвышенное. В самом безобразии Гюго видит прекрасное, в жестоком сердце — дремлющую человечность, в несовершенном общественном устройстве — очертания гармонии, и даже в нечистотах парижской клоаки он провидит здоровую, радостную жизнь, в которую они преобразятся, пройдя через созидательный круговорот природы. Под словом ‘гротеск’ Гюго понимал крайнее усиление каких-либо качеств. «Взор Виктора Гюго, – писал критик Montégut, – обладает очень странными привилегиями; ему свойственна способность необычайных преувеличений. Микроскопический мир, смиренная и скромная действительность, умеренные пейзажи не существуют для В. Гюго. Зато какой он мастер всего, что колоссально и подавляюще»⁴⁴⁹. Л.П. Гроссман отмечает значительное сходство поэтических стилей Гюго и Достоевского: «Не меньшее внимание Достоевский обратил на сложную архитектуру романов Гюго. Он рассмотрел в ней исконное стремление автора возбуждать в читателе острый интерес к теме и непрерывно держать его внимание в состоянии крайнего напряжения. Он заметил все средства, направленные к достижению этой главной цели: сгущение красок, безмерные преувеличения, игру контрастами, внесение антитез не только в слог, но и в замыслы и в образы, непрерывную смену исключительных эффектов, нагромождение необычайных приключений и неожиданных катастроф и наконец громадное количество героев...»⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 452.

⁴⁴⁷ Там же. С. 448.

⁴⁴⁸ Там же. С. 455.

⁴⁴⁹ Цит. по: Цейтлин А. «Преступление и наказание» и «Les Misérables». Социологические параллели // Литература и марксизм. 1928, № 5. С. 46.

⁴⁵⁰ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – М., 1928. – С. 45.

Вслед за В. Гюго, Шатобриан прямо переносит в прозу приемы и законы драмы: «...смутное брожение страстей в сочетании с реальными несчастьями могло бы быть великолепной основой для драмы. Странно, что современным писателям не пришло в голову изобразить это удивительное состояние души. И поскольку у меня нет иных примеров, то да будет мне позволено предложить читателям эпизод, взятый, как и “Атала”, из “Начезов”. Это жизнь того самого Рене, которому Шактас рассказывал свою историю. Это, так сказать, одна только *идея*; это чистое описание состояния *зыбкости страстей, а не событий и приключений*»⁴⁵¹.

Нельзя не заметить, насколько явственно к такой концепции личности, преодолеваемой «зыбкостью страстей», приближается Достоевский, утверждавший, что только через крайности постигается суть действительности, равно как гиперболичность черт наиболее выпукло отражает национальный характер. Так, Достоевский пишет Н. Н. Страхову 26 февраля (10 марта) 1869 г.: «У меня свой особенный взгляд на действительность, и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (28, II; 238).

Многократно отмечалось, что проза самого Достоевского тяготеет к драме и сближается с ней. У русского романиста нередко чисто драматические эффекты (театрально исповедальные признания, собирание множества героев в одной массовой сцене, аффектированные жесты наподобие поцелуев руки, пощечин, плевков в лицо и т.д.). Таким образом, то, что эстетические положения Гюго, и шире – французского романтизма 1830-х гг. – оказали на Достоевского большое воздействие, остается бесспорным⁴⁵².

Наиболее отчетливо это проявляется в первом из романов «пятикнижия» – «Преступлении и наказании», в котором наиболее ощущается влияние французского социального романа.

⁴⁵¹ Шатобриан Ф.Р. Отрывок из «Гения христианства» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 400.

⁴⁵² Хотя после возвращения Достоевского с каторги его чувства к Гюго слегка охладели и выровнялись, но пиетет перед ним как художником остался, о чем свидетельствует его <предисловие к публикации перевода романа Гюго «Собор парижской богородицы»> в журнале «Время» 1862 года: «Виктор Гюго **бесспорно сильнейший талант**, явившийся в девятнадцатом столетии во Франции. Идея его пошла в ход; даже форма теперешнего романа французского чуть ли не принадлежит ему одному. Даже его **огромные недостатки** повторились чуть ли не у всех последующих французских романистов...» (20: 29). Примерно то же Достоевский повторяет и в 1876 году: «У Виктора Гюго бездна **страшных художественных ошибок**, но зато то, что у него вышло без ошибок, **равняется по высоте Шекспиру**» (24; 119). Как мы видим, в отношении к Гюго сохраняется двойственность: отмечая неправдоподобие Гюго («страшные художественные ошибки»), Достоевский отмечает его поистине «шекспировский» драматизм и особенно ценит его как *романиста*, без которого не представим современный романский жанр.

Даже в своей прозе Гюго до предела театрален, патетичен и мелодраматичен. Вспомним, как в «Misérables» происходит первая встреча главных «отверженных» положительных героев, заданных Гюго как «святые» – Фантины и Жана Вальжана (в роли мэра Мадлена). Фантину, опустившуюся публичную женщину, жестоко оскорбляет на улице фронт, засунув ей сзади комок снега за платье (притом что она больна чахоткой). Когда она, вне себя от боли и обиды, в бешенстве расцарапывает ему лицо, ее арестовывает суровый Жавер и приговаривает к шести месяцам тюрьмы. В участке она долго молит его о пощаде, объясняя, что тогда она не сможет зарабатывать деньги для своей больной дочурки (которую Тенардьё грозятся выгнать на улицу) и произносит отчаянный монолог, «целуя у сыщика полу сюртука».. Мы видим, как, не стесняясь никаких сильных средств и мелодраматических эффектов, Гюго придает сцене высший градус психологического напряжения. Но это только начало ее развертывания. Фантина встает с пола только тогда, когда слышит голос вошедшего мэра, в котором она воображает виновника всех своих несчастий. И тогда, в пароксизме ненависти, она с хохотом **плюет Мадлену в лицо**. И тут, отерев слезы с лица, Мадлен кротко велит отпустить Фантину, поскольку невольно слышал ее рассказ. Жавер, вдвойне ошеломленный как новым страшным оскорблением, нанесенном самому мэру, так и немыслимым милосердием последнего, начинает спорить, фактически «взбунтовавшись» против главы города. При этом якобы совсем обезумевшая Фантина ослышалась, что отпустить ее хочет как раз Жавер – ведь она не может вообразить мэра иначе, нежели чудовищем, – и продолжает проклинать Мадлена, понося его последними словами, и нежно благодарить благодетеля Жавера (когда Мадлен обращается к ней с предложением денег, Фантина осаживает его: «– Не с тобой говорят! И обратилась к солдатам: – Вы видели, ребята, как я плюнула ему в лицо? А, старый мошенник мэр, ты пришел сюда, чтобы напугать меня, а я тебя не боюсь! Я боюсь только господина Жавера, доброго господина Жавера!» (Т. 1: 236)³, и только когда Вальжан прогоняет Жавера и говорит ей, что он освобождает ее и берет на себя денежное обеспечение ее и ее ребенка, смятенная падает на колени перед мэром, целует ему руку и лишается чувств.

Итак, при всей своей демонстративной условности, сцена достигает шекспировского драматизма, вызывая в памяти горестные заблуждения и отчаянные монологи безумного короля Лира. У Достоевского мотивы этой сцены отчасти воспроизводятся в «Идиоте», когда Мышкин после пощечины Гани забирает руки назад. Однако сопоставима эта сцена также и с другой – с поминками по Мармеладову в «Преступлении и наказании».

Драматические элементы определяют характер сюжета и стиль общения персонажей. У Катерины Ивановны «ум мешается» точно так же, как и у Фантины, от горя и невыносимых тягот бедности. Неумеренное расположение к одним людям (Раскольникову, Лужину) сочетается у нее с такой же беспричинной агрессией к другим (хозяйке), что неизбежно должно привести к взрыву. Так же, как Фантина упивается оскорблениями мэра (от которого она полностью зависит и который заступает за нее), Катерина Ивановна наслаждается, оскорбляя хозяйку, которая устроила ей поминки и которой она кругом должна. Скандал за столом нарастает, но в момент, когда Амалия Ивановна уже готова выгнать Катерину Ивановну с квартиры, на сцену выступает Лужин, обвиняющий Соню в краже ста рублей. Катерина Ивановна горячо вступает за Соню, не жалея бранных слов («– Это Соня-то воровка! Да она еще тебе даст, дурак! – И Катерина Ивановна **истерически захохотала**. – Видали ль вы дурака? – бросалась она во все стороны, показывая всем на Лужина. – Как! И ты тоже? – увидела она хозяйку, – и ты туда же, колбасница, подтверждаешь, что она “вороваль“, подлая ты прусская куриная нога в кринолине! Ах вы! Ах вы!» (6; 303). Даже когда грозят вызвать полицию, Мармеладова **кидает** Лужину **в лицо** скомканную десятирублевую купюру (данную Лужиным ранее), но при обыске Сони действительно выпадает банковский билет. Катерина Ивановна не сдается, но лишь меняет пафос декламации в сторону еще большего надрыва и отчаяния («– Соня! Соня! Я не верю! Видишь, я не верю! – кричала (несмотря на всю очевидность) Катерина Ивановна, сотрясая ее в руках своих, как ребенка, **целуя ее бессчетно, лоя ее руки и, так и впиваясь, целуя их**. – Чтоб ты взяла! <...> Ах, покойник, покойник! Видишь? Видишь? Вот тебе поминки! Господи! Да защитите же ее, что ж вы стоите все! <...> Мизинца вы ее не стоите, все, все, все, все! Господи! Да защити ж, наконец!» (6; 304-305)). Авторское описание сцены практически аналогично Гюго как по мотивам, так и по пафосу:

«Не поднимаясь с колен, согнувшись чуть не до самого пола, сотрясаясь от рыданий, ничего не видя от застилавших глаза слез, с полуобнаженной грудью, ломая руки и кашляя сухим отрывистым кашлем, она говорила тихо, словно умирающая. Великая скорбь – это божественный и грозный луч, преображающий лица несчастных. В эту минуту Фантина снова была прекрасна. Время от времени она

«Плач бедной, чахоточной, сиротливой Катерины Ивановны произвел, казалось, сильный эффект на публику. Тут было столько жалкого, столько страдающего в этом искривленном болью, высохшем чахоточном лице, в этих иссохших, запекшихся кровью губах, в этом хрипло кричащем голосе, в этом плаче навзрыд, подобном детскому плачу, в этой

умолкала и кротко целовала у сыщика полу доверчивой, детской и вместе с тем сюртука. Она смягчила бы каменное сердце, отчаянной мольбе защитить, что, казалось, но деревянное сердце смягчить нельзя»⁴⁵³. все пожалели несчастную» (6; 305).

В этот новый критический момент появляется Лебезятников, обличающий Лужина в подлоге. Вслед за ним выступает в защиту Сони Раскольников (это два весьма пространных монолога, вполне в духе героев Гюго). Когда Лужин с позором удаляется, один из пьяниц **запускает в него стаканом**, но попадает в Амалию Ивановну, после чего та в бешенстве выгоняет с квартиры Катерину Ивановну – прямо с поминок, с маленькими детьми-сиротами. Соня в истерике бежит к себе домой. Катерина Ивановна в отчаянии бежит к генералу, бывшему начальнику Мармеладова, устраивает у него скандал («она сама его обругала и **чем-то в него пустила**» (6; 325), что аналогично пощечине, данной Фантиной Мадлену, ведь генерал тоже был скорее благодетелем ее семьи, и после незаслуженного оскорбления тот также проявляет благородство, не преследуя несчастную: «Как ее не взяли – не понимаю!»). В конце концов, «в полном исступлении» Мармеладова идет с детьми на улицу, желая показать всему миру, до чего она дошла в своих несчастьях. Ее реплики складываются в душераздирающий по боли и отчаянию монолог, под стать шекспировским безумцам, с напевами из французских романсов. Попутно она учит детей петь и тут же **бьет** их за непонятливость. Когда те пытаются убежать от нее, она бросается за ними, **падает и разбивается в кровь**. Когда ее относят на квартиру к Соне, ее речь превращается в бред, с постоянным цитированием стихов, на сей раз из Гейне и Лермонтова. Вскоре она умирает, отказываясь от исповеди, с шокирующим криком: «Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!» (6; 334).

В обоих рассматриваемых сценах совпадают множество мотивов: ложного обвинения и несправедливого ареста, матери, жертвующей собою за детей, страданий от нищеты, чахотки, безумия, проституции как самопожертвования за детей. Разумеется, Достоевский старается дать мотивы Гюго в иной комбинации: так, черты и обстоятельства жизни Фантины распределяются у Достоевского между двумя героинями – Соней и Катериной Ивановной. Общим остается сам пафос мелодраматического надрыва и накал драматического напряжения, вызванного немислимым публичным скандалом.

Итак, Достоевский, вслед за Гюго, строит мелодраматическую сцену с театрально аффектированными позами и жестами, в которой точно так же изображаются кризисные состояния героев в высшем эмоциональном напряжении. Однако мизансцены у Достоевского предполагают гораздо большее число

⁴⁵³ Гюго В. Отверженные. В 2-х томах. М., «Правда», 1972. Т. 1. – С. 233.

участников, а авторский комментарий минимизируется, при том что отношения между героями гораздо сложнее и противоречивей. Писатель неустанно подчеркивает «странность» и «невозможность» моделируемой им констелляции персонажей, однако никогда не уходит от психологического правдоподобия в той мере, как Гюго (за отсутствие реалистической мотивации Гюго критикует также Л.С. Некора⁴⁵⁴). Те парадоксы, символические совпадения, антитезы и контрасты, которые Гюго живописует в своих комментариях, Достоевский обозначает лишь в иронических репликах и аффектированных жестах. Например, риторико-нравоучительных пассажей, вроде: «Великая скорбь – это божественный и грозный луч, преображающий лица несчастных. В эту минуту Фантина снова была прекрасна» – мы у него вообще не встретим, кроме, пожалуй, одной реплики при чтении Соней Евангелия, явно навеянной Гюго: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6; 251-252).

По подобному образцу Достоевский строит многие сцены своих романов, но прежде всего – так называемые «массовые», или «конклавы» (термин введен Л.П. Гроссманом⁴⁵⁵), в которых драматическое напряжение достигается за счет совмещения множества конфликтующих друг с другом персонажей.

Сюжетные схемы драматических сцен у Гюго и Достоевского во многом совпадают. Вот их общие конструктивные элементы, построенные как сюжетный мотив и его разрешение:

1) незаслуженное оскорбление – ответ еще более потрясающим милосердием, прощением (пощечина Гани – смирение Мышкина, пощечина Шатова – Ставрогин берет руки назад); (плевок Фантины – милосердие Мадлена);

2) несправедливый приговор – спасение, разоблачение лжи (Лужин – Соня – Лебезятников); (Жавер – Фантина – Мадлен; Шанматье, несправедливо обвиненный в краже, – Жан Вальжан, выдавший себя, чтобы его спасти);

3) ловушка – освобождение. Усиленный вариант: возможность освобождения и добровольный отказ от него. (Раскольников, загнанный в угол Порфирием, – неожиданное спасение со стороны Миколки; Дуня на квартире у Свидригайлова); (Жан Вальжан, пойманный бандой на чердаке у Тенардье и добровольно давший себя обезоружить).

⁴⁵⁴ Некора Л. С. Социальный роман Виктора Гюго. М.-Л., Academia, 1932. – С. 301-310.

⁴⁵⁵ Гроссман Л.П. Достоевский – художник // творчество Ф.М. Достоевского. –М.: изд-во АН СССР, 1959. – С.344.

Повторяются и главные роли: безжалостный злодей, провокатор, вершитель подвига самопожертвования, несчастная жертва (чаще всего героиня) и т.д. Типичными приемами для подобных сцен являются также всевозможные театральные-аффектированные жесты: поцелуи (руки, ноги), земные поклоны, коленопреклонения, пощечины, плевки в лицо. Отметим, что подобные жесты вообще излюблены Достоевским и встречаются у него даже чаще, чем у Гюго, и в самых различных сюжетных ситуациях. Попадают и совсем экзотические жесты: кусание за палец (сцена самоубийства Кириллова, кстати, разыгранная почти в точности по мотивам кошмарного сна из «Последнего дня приговоренного» Гюго); кусание за ухо или хватание за нос (шутки Ставрогина над губернатором и Гагановым) растаптывание или сжигание денег (Снегиревым и Настасьей Филипповной), кидание на землю (Ставрогин Федьку Каторжного и Петра Верховенского), публичная поимка с поличным (подлог Лужина), прищемление пальца дверью (Лаза Хохлакова после разговора с Алешей), сжигание пальца на свечке, кидание камнями (Илюша Снегирев и одноклассники).

Следует признать, что «Преступление и наказание» – роман, где наиболее ощутимы традиции французской литературы и в частности В. Гюго. Но все важнейшие принципы построения массовых сцен стабильно сохраняются у Достоевского, пусть и без столь буквального воспроизведения мотивов, а также с большей установкой на правдоподобие. Хотя романное действие само по себе протекает за короткий промежуток времени, основные фабульные события концентрируются в несколько отдельных дней, а в их пределах, в свою очередь, – в определенные часы (см. названия глав: «Роковое утро», «Многотрудная ночь» в «Бесах»).

Преобладание драматических ДР-компонентов, на которое мы уже указывали ранее, выливается в конечном итоге в то, что сюжет выстраивается не как событийная линия, но как ряд «автономных» драматических сцен с самой разнообразной конфигурацией персонажей по «явлениям». Действие романов «пятикнижия» состоит из массовых сцен и диалогов, причем диалоги бывают развивающие сюжет и чисто философские. Сюжетные завершаются эксцентрическим жестом – вывертом.

Абсолютно преобладают, однако, либо разговоры двух персонажей наедине, либо «массовые» многофигурные сцены. В единичных случаях встречаются трехфигурные или четырехфигурные сцены, такие как разговор Грушеньки и Катерины Ивановны при Алеше (гл. «Обе вместе»), Алеша и Грушенька при Ракитине (гл. «Луковка»), а также встреча Аглаи и Настасьи Филипповны в присутствии Мышкина и Рогожина. Обратим внимание, что во всех указанных сценах

третий (и четвертый) персонажи присутствуют как безмолвные свидетели, наблюдающие сцену со стороны, а диалог ведут лишь двое героев (с лидирующей ролью одного).

Крайне редко дается изображение героя в одиночестве, сопряженное с формой внутреннего монолога: в романах «пятикнижия» мы найдем его в более или менее развернутом виде лишь в «Преступлении и наказании», но и там одинокие прогулки или раздумья героя непременно служат преддверием к некоей судьбоносной встрече (Мармеладовым, Лизаветой, мещанином, Заметовым, Свидригайловым и т.д.)

Каждая из массовых сцен выстраивается как самостоятельное композиционное целое. В промежутках между ними автор не столько развивает сюжет, сколько подготавливает очередную сцену.

Попробуем вычлнить основные принципы построения и развития подобной драматической сцены у Достоевского:

- 1) Наличие одновременно нескольких сценариев развития сцены. Первоначально ожидаемый сценарий оказывается лишь поводом к сцене, но по мере развития сцены теряет актуальность и заменяется другим, неожиданно разворачивающимся на глазах читателя.
- 2) Постоянное обострение напряжения за счет того, что многие участники сцены не понимают смысла того, что происходит, поскольку не обладают информацией об изменении взаимоотношений между присутствующими, на фоне чего возникают всё новые провокации.
- 3) При вводе новых действующих лиц происходит узнавание новой скандальной информации и новый виток разбалансирования ситуации.
- 4) В точке бифуркации совершается шокирующий театрально-аффектированный жест (скандальный поступок).
- 5) На жест следует еще более неожиданный благородный ответ со спасительным прощением.
- 6) Сцена завершается либо условным примирением (отсроченным кризисом, как в случае временного примирения Настасьи Филипповны с Ганей – до именин вечером), либо срывом в новую катастрофу.

В дискурсе сцены обязательно наличествует **исповедальный** момент: кто-то из героев публично раскрывает свои душевные терзания и идеи, обыкновенно тщательно скрывааемые, чем зачастую достигается **комический** эффект. Комизм сцены дополнительно может быть усилен введением «шутов» из числа

второстепенных персонажей (помещик Максимов, генерал Иволгин, Фердыщенко, Лебедев, Лебядкин). Как правило, комизм господствует на начальных этапах развертывания массовой сцены. Но при ее развитии все явственней выступает ее трагический характер. В некоторых сценах трагическое начало соединяется с идейным содержанием (публичное заявление своей идеи Ипполитом на именинах у Мышкина, Мышкиным на званом вечере, Раскольниковым при первой встрече с Порфирием, Иваном в монастыре, Аркадием перед семейством Версилова или у Дергачева, Смердяковым о возможности отречения от Христа). Отметим, что у Гюго при драматических эффектах комический элемент невозможен, равно как отсутствует и идейный.

По такому принципу строятся следующие сцены в романах:

«Село Степанчиково»: 1) сцена первого знакомства Сергея с Опискиным у матушки Ростанева; 2) сцена обвинения Фомой Настеньки с последующим изгнанием его из дома.

«Игрок»: 1) обед в начале романа, куда Алексей отправляется без приглашения; 2) сцена игры «бабуленьки» на рулетке.

«Преступление и наказание»: 1) семейное собрание Раскольниковых с разрывом с Лужиным; 2) поминки Мармеладова, включая продолжение скандала на улице и гибель Катерины Ивановны.

«Идиот»: 1) визит Настасьи Филипповны к Иволгиным; 2) именины Настасьи Филипповны; 3) визит к Мышкину «нигилистов», отстаивающих «права Бурдовского»; 4) попытка самоубийства Ипполита на именинах князя; 5) речь князя на «званом вечере», закончившаяся разбитием вазы и припадком; 6) уход из дома генерала Иволгина с последующей его смертью на улице (прямой аналог схождению с ума и гибели на улице Катерины Ивановны Мармеладовой).

«Бесы»: 1) сватовство Степана Трофимовича, завершившееся разрывом и пощечиной Шатова Ставрогину; 2) глава «У наших» с обличением Шатова.

«Подросток»: 1) рассказ Аркадия Версилону, матери и Татьяне Павловне о своем детстве в пансионе; 2) Разговор семьи Версильных с Макаром Долгоруким; 3) сцена разбивания Версильным иконы.

«Братья Карамазовы»: 1) посещение монастыря семейством Карамазовых; 2) гл. «За коньячком»; 3) сцена в Мокром; 4) суд над Митей.

Как легко заметить, особенно многочисленны разбираемые нами сцены в «Идиоте», где они становятся основным композиционным элементом; значительную роль играют они и в «Братьях Карамазовых». В остальных романах Достоевский выдерживает устойчивое количество: одна массовая сцена в «семейном кругу» (среди

членов семьи и ее ближайшего окружения) и одна «семейно-публичная», где помимо членов изображаемого семейства, присутствует целый ряд посторонних людей, так что, с одной стороны, сохраняется обостренный драматизм давно накопивших семейных противоречий, с другой – он приобретает неслыханный ранее общественный резонанс, порождая массу слухов и сплетен. В конечном итоге, именно массовые сцены придают романам Достоевского внешний драматизм, многофигурность и масштабность.

Скандал

Попытка переместить драматическую эффектную сцену с романтической поэтикой в реалистический роман приводит к трансформации ее в *скандал*. В более поздних романах, «Братьях Карамазовых» и «Подростке», – поэтика скандала уже окончательно вытесняет прежние принципы драматизации.

На страницах поздних романов Достоевского (т. н. «пятикнижия» и «Игрока») практически всякое собрание некоего множества персонажей, а также около половины их диалогов вдвоем приводят к *скандалу*, то есть демонстративному, аффектированному нарушению одним или несколькими героями конвенциональных правил приличия, в форме либо агрессии, либо юродства (самоуничужения). Это позволяет говорить о сложившейся поэтике скандала в романах, равно как и о глубинных чертах психологии героев Достоевского, обуславливающих скандальную модель их дискурса как единственно возможную. Находясь под сильным влиянием Гюго и французского романтизма 20-30-х гг., Достоевский зачастую мыслил эффектными (мело)драматическими сценами, которые в рамках реалистического романа могли быть убедительно разыграны лишь в форме *скандала*. В двух последних романах, «Братьях Карамазовых» и «Подростке», – поэтика скандала уже окончательно вытесняет прежние принципы драматизации. Этот факт уже неоднократно отмечался в науке о Достоевском, однако, на наш взгляд, ни разу не исследовался с должной всеохватностью и детализацией, что и подвигло нас на попытку описать поэтику скандала как целостную систему.

Задумывая скандальную ситуацию, Достоевский стремится «изломать» отношения персонажей так причудливо, чтобы потенциальные и реальные враги (бывшие близкие) неожиданно встречались друг с другом и между ними возникали бы «невозможные» разговоры, равно допускающие и пощечины, и признания в любви. Эти противоестественные отношения сохраняются, без какого-либо

разрешения, на протяжении всего романа или большей его части (конфликты Ставрогина с Шатовым, Кирилловым, Хромоножкой, Лизой, Кириллова с Шатовым). Особенно любит Достоевский многоступенчатое, каскадное развертывание скандальных сцен – когда во время протекания массовой сцены вводятся новые герои, со своими собственными претензиями и еще более бесцеремонные, начиная новый скандал. Так, на квартире Гани Иволгина в 1 части «Идиота» скандал разыгрывается сначала между Ганей и сестрой, затем, после их условного примирения, неожиданно приезжает Настасья Филипповна и начинает открыто насмехаться уже над всем семейством; до предела щекотливая ситуация еще более усугубляется с появлением совершенно неприличного, опустившегося отца семейства – генерала Иволгина, который скандален сам по себе, а в руках Настасьи Филипповны начинает играть роль шута; и, наконец, врывается пьяный Рогожин, вне всяких кондиций, начинающий открыто «торговать» при Гане его невесту, что приводит тому, что сестра плюет Гане в лицо, а тот дает пощечину загордившему ее собой князю. Так же в салоне Варвары Петровны Ставрогиной последовательно появляются Хромоножка, Лиза Тушина, ее мать, Капитан Лебядкин, Петр Верховенский и сам Ставрогин; завершается сцена тем, что Шатов неожиданно дает ему пощечину.

При неустойчивости и противоречивости характеров героев, мы уже не можем предсказать развитие событий и даже ход текущей сцены, особенно в том случае, если непредсказуемых персонажей в ней собрано сразу несколько. В последнем случае читатель не может вообще предсказать, где и вследствие чего произойдет прорыв эмоций (скандал). Так, в «Идиоте», в сцене четырех, одной из самых мастерски построенных у Достоевского, мы никак не можем предсказать ее движения, ибо есть сразу три непредсказуемых героя (Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин). Аглая, будучи по психологии капризным ребенком и одновременно страстной женской натурой, может поразить любой выходкой. Настасья Филипповна – самая скандальная фигура в романе, но она же писала Аглае трогательные письма, в которых «отдавала» ей князя. Рогожин любит и ненавидит (хочет или покушается убить) Мышкина и Настасью Филипповну, но как раз он остается в этой сцене совершенно пассивным (продолжая воплощать смерть и неотвратимый рок), однако читатель, помня предсказание князя, может ожидать убийства именно сейчас, при таком накале страстей. В результате до конца непонятным остается не только общий исход сцены, но и каждый из поворотов в ее стремительном движении. Это одна из сцен, к которой шел весь роман – давно ожидаемое внешнее действие, второе будет – бегство и смерть Настасьи Филипповны.

Другой, пожалуй, наиболее изощренный скандальный прорыв – пощечина Шатова Ставрогину как завершение семейного «конклава» презентаций – совершенно неожиданная, поскольку в то время внимание читателя уже было напряжено: 1) непредсказуемостью Ставрогина; 2) отношениями Ставрогина с Хромоножкой; 3) Ставрогина с Лизой; 4) Ставрогина с Верховенским; 5) Ставрогина с Варварой Петровной; 6) треугольником Варвары Петровны – Степана Трофимовича – Даши. Со стороны Шатова удара никто не ждал – непредсказуемым оказался еще один герой, наметивший новую тайну и новый конфликт. Точно так же непредсказуем был финал сцены в монастыре в «Братьях Карамазовых» – с поклоном Зосимы обвиняемому со всех сторон Мите. В результате этот жест тоже оказывается скандальным (а также символически предвещает будущее безмерное страдание Мити и скорую кончину Зосимы).

Стремление к интенсификации сюжета приводит в конце концов к драматизации отдельных сцен, стремлению к полной непредсказуемости их развертывания. Однако происходит характерная трансформация: эффект неожиданности исчерпывается рамками конкретной сцены, а в контексте романной поэтики выглядит как устойчивый и узнаваемый прием.

И. С. Тургенев высказал однажды любопытную мысль о «неоригинальности» художественной манеры Достоевского: «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, попытается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна, например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем. А затем у Достоевского через каждые две страницы его герои — в бред, в исступлении, в лихорадке. Ведь этого не бывает»⁴⁵⁶.

Вслед за Тургеневым, современный исследователь Н.Д. Тамарченко подчеркивал запрограммированную алогичность построения сюжета у Достоевского и в авантюрном романе: «...происходит смена событий, вероятность которых заключена, главным образом, в их взаимоотрицающей последовательности. Эти признаки свойственны и “Пиковой даме”, а также многим разновидностям авантюрного жанра, по отношению к которому “обратным общим местом” будет то, что Тургенев считает “нормой”, – иной

⁴⁵⁶ С. Л. Толстой. Очерки былого. Изд. 3. испр. и доп. – Тула, 1965. – С. 335.

тип романа: “биографический” роман (М. Бахтин), или “роман лица”, в отличие от “романа поступка”» (Л. В. Пумпянский)⁴⁵⁷.

Структуре и семантике скандала в «Бесах» была посвящена подробная монография Ани Отто. По определению исследовательницы, скандал характеризуется двумя конститутивными признаками: 1) нарушением норм; 2) интеракцией между «исполнителем» и «публикой» скандала⁴⁵⁸. Скандал, таким образом, всегда театрален: «скандал всегда поворотный пункт в эскалации действия, в котором исчезает граница между актерами и публикой: провокация и реакция, повод и действие становятся неразделимыми»; «на место взаимодействия между актерами и публикой приходит ориентация речи говорящего/пишущего на предполагаемую реакцию слушателей/читателей»⁴⁵⁹.

Также исследовательница выделяет два сценария протекания скандала: 1) «ситуация становится неуправляемой спонтанно по принципу эскалации, приводящей в своем кульминационном пункте к переступанию границ»; 2) «скандал намеренно инсценируется, эскалация есть следствие провокации»⁴⁶⁰.

Д.К. Даноу убедительно проанализировал массовые сцены (по его терминологии, «конклавы»), определив, что все они строятся примерно по одной и той же схеме, имея целью столкнуть несовместимые характеры и подготовить новый поворот сюжета вводом новой, более достоверной (хотя и опять-таки часто не полной) информации. Завершение для этих сцен, по его словам, всегда одно – неизбежный скандал, причем самый неожиданный. Исследователь вычленяет их «базовую описательную модель»⁴⁶¹. Действительно, Достоевский зачастую специально придумывает предыстории к каждой встрече, чтобы в момент встречи

⁴⁵⁷ Тамарченко Н.Д. Пиковая дама» А.С. Пушкина и „Преступление и наказание» ф. М. Достоевского (о преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции). Автореферат диссертации на соискание ученой степени филологических наук. – Л., 1972. – С. 13.

⁴⁵⁸ *Otto, Anja Der Skandal in Dostoevskijs Poetik. Am Beispiel des Romans «Die Dämonen».* - Frankfurt/M.: Peter Lang, 2000. S. 23. – перевод мой – А.К.

⁴⁵⁹ Там же. – С. 25. – перевод мой – А.К.

⁴⁶⁰ Там же. – С. 26. – перевод мой – А.К.

⁴⁶¹ «1) Исходной предпосылкой является то, что совершенно различные и страстные характеры, чье столкновение неизбежно, оказываются вместе и происходит их очень странная, “невозможная” встреча. 2) Один или более из этих персонажей выступает, чтобы заявить свои “права”. 3) Далее следует рассказ о предварительно неизвестных событиях, призванный предоставить большую информацию для того, чтобы мы пересмотрели ту, что была уже известна. Для этой цели один или более героев рассказывает несколько реальных или фиктивных эпизодов, назначение которых в том, чтобы осуществить неизбежное бурное разрешение конклава. 4) В конце концов, либо кто-то появится в толпе чтобы разрешить ситуацию особо поразительным способом – либо, если никакого разрешения не приходит, эпизод по необходимости приведет к последующему действию, до тех пор пока предмет обсуждения не будет исчерпан. Если обстоятельная информация удерживается, то эта сцена трансформируется в еще большую драму». – *David K. Danow A Note on the Internal Dynamics of the Dostoevskian Conclave // Dostoevsky Studies. Vol. 2, 1981. – P. 62.*

неожиданно раскрыть ее читателю. Часто по ходу сцены обнаруживается, что у читателя раньше были ложные сведения об истинных взаимоотношениях героев. Кроме того, новое для читателя часто оказывается новым и для самих героев.

Однако Даноу ограничивает свои наблюдения анализом только четырех «конклавов» – 1) поминки по Мармеладову, 2) приход к Мышкину вымогателей с иском Бурдовского, 3) сцена приезда Петра Верховенского и Ставрогина в дом Варвары Петровны, 4) попытка примирения семейства Карамазовых в келье Зосимы. Характерно, что исследователь заостряет внимание на когнитивной, а не на сюжетной функции «конклавов». Мы же настаиваем, что возможно значительно расширить круг аналогичных сцен, из числа которых выделенные Д.К. Даноу останутся лишь единичными примерами. В таком случае когнитивная интрига перестает быть обязательным организующим их стержнем и сам состав их структурообразующих признаков изменится.

Похожие наблюдения, правда, весьма бегло, делались Ю.М. Лотманом: «Давно уже было замечено, что повседневные события развиваются у Достоевского в соответствии с “логикой скандалов”, закономерным следствием чего явилось формальное выражение связи между эпизодами при помощи словечка “вдруг”. Развивая это наблюдение, можно было бы сказать, что события бытового ряда следуют в повествовании Достоевского друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности»⁴⁶². При всей точности формулировки Лотмана, его утверждение о спонтанности скандалов весьма наивно. Каждый скандал тщательно «приготавливается» писателем, причем в данный процесс как можно активнее вовлекается читатель, который должен быть заранее осведомлен о взрывоопасной, конфликтной расстановке сил. Кстати, именно поэтому первая массовая сцена всегда разыгрывается с некоторым отстоянием от начала романа.

Сценичность скандала как постановочной мизансцены разбирает Пеетер Тороп. Также он очень подробно описывает употребление слова «скандал» в текстах Достоевского, что позволяет нам прямо сослаться на результаты его анализа данного аспекта разбираемой темы⁴⁶³.

Многие массовые сцены служат презентацией нового героя/героев – визит Настасьи Филипповны и Рогожина в квартиру Иволгиных, приезд Ставрогина и Петра Верховенского к Варваре Петровне, встреча семьи Карамазовых в келье Зосимы. Во всех случаях перед многочисленными собравшимися (а иногда и перед

⁴⁶² Лотман Ю.М. Происхождение текста в типологическом освещении. – С. 236.

⁴⁶³ Достоевский, Бахтин и семиотика скандала // Семиотика скандала. Сб. статей - Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 185-209.

читателем) в первый раз воочию предстают важные герои, о которых ходили самые интригующие слухи. Конфликт, неизбежно вспыхивающий на подобной «презентации», можно назвать фигурой **зачинательного скандала**.

Однако скандал у Достоевского – это не просто фабульный элемент и не только способ драматизации действия. Это – главный принцип поэтики сюжета, а шире, в философском плане – стихия существования, модус отношения героев к миру. Это – непримиримый, нескончаемый протест против мироустройства потерявшего свое место в нем, пережившего свою эпоху романтического героя. Он не может даже принять достойную независимую позу – позу ненависти или презрения, наподобие печоринской.

По верному утверждению А. Отто, «напряженная взаимосвязь между нормой и ее нарушением лежит у Достоевского в основе процесса сознания у героев, так же как и в структуре внешних событий. Внешние и внутренние, ментальные события находятся в тесном взаимодействии, часто находя разрешение друг в друге. Неудержимое стремление к переступанию общественных, этических и религиозных норм характерно для большинства героев Достоевского. В этом выражается их поиск смысла, когда сознание достигает своих границ, возмущается ими и начинает тестировать их на прочность»⁴⁶⁴.

Отчаяние от неудач самоутверждения толкает героев Достоевского на эпатаж. Герою, лишенному «истории» (в значении биографии, «живой жизни»⁴⁶⁵), становится даже лестно «влипнуть в историю» на пустом месте, чтобы хоть так имитировать свою действительность и «положительность» («значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне» (5; 109)). Отсюда символическая попытка «толкнуть на улице офицера» (как у Подпольного парадоксалиста). Одно из важнейших психологических открытий Достоевского – наслаждение бесконечностью унижения – как раз и ведет к скандалу в том плане, что герой намеренно идет на это шутовски утрированное унижение, провоцирует его через скандал. Скандал означает бесчестье и потерю репутации, но взамен скандалист разрушает ненавистные общественные нормы, попирает сковывающие правила приличия и обретает **свободу** – пусть ценой удешевленного града насмешек (но ведь и так уже нечего терять – с ролью «смешного человека» герой давно свыкся) и пусть только на миг, ничего не решающий. Зато в этот «звездный» миг герой заявил о себе, завладел всеобщим вниманием и определял развитие действия, а следовательно – торжествовал.

⁴⁶⁴ Otto, *Anja Der Skandal in Dostoevskijs Poetik/ Am Beispiel des Romans «Die Dämonen»*. – S. 24. – перевод мой – А.К.

⁴⁶⁵ «У меня нет истории», я жил «совершенно без всяких историй», (2; 110) – заявляет о себе Мечтатель из «Белых ночей», и эту фразу можно отнести ко многим героям, имеющим подпольные черты.

Характерно желание Ипполита всего лишь «четверть часа говорить» (подобно желанию игрока на рулетке поучаствовать еще в паре ударов) – после чего он «всех, всех убедит» и мир будет преображен! При говокружительной возможности вселенского прорыва стоит ли бояться каких-то сиюминутных унижений? Подобный настрой присущ и Мышкину, который также мечтает изменить людей проповедью любви и гармонии. В действительности же оказывается, что Ипполиту нечего сказать людям, и когда он добивается внимания, то единственное, на что он способен, – это устроить *скандал*, произнося дерзости в адрес присутствующих. И все же Ипполит жаждет публичности даже такого рода, скандала ради скандала, с упоением отдаваясь его стихии, крича и брызгая слюной, так что становится жалок уже не в смысле всеобщего сочувствия к его болезни.

Столь же «невозможным» показывается и Мышкин на званом вечере своих «смотрин» в высшем свете. Достоевский внезапно решает лишить Мышкина ранее всегда присущего ему чувства такта, заставляя его выйти из себя. В результате Мышкин единственный раз за весь роман сам становится инициатором скандала (разбитая ваза и припадок), пытаясь осуществить то, о чем мечтал Ипполит: «всех, всех убедить» (8; 247). Итак, Ипполит и Мышкин оказываются контрастно сопоставлены в роли неудачных проповедников земного рая, при их исходном щемящем ощущении потери своего места в мире и дисгармонии между людьми, а также между людьми и природой. Как и Ипполиту при виде павловских деревьев, Мышкину при созерцании роскошных видов в Швейцарии представлялось, что «он один только выкидыш» среди этого «пира и хора жизни» (8; 351-352).

Владимир Кантор объясняет обилие скандалов у Достоевского с социальной точки зрения. По его мнению, Достоевский был выразителем психологии мещанского сословия, испытывающего стесненность и закомплексованность перед высшими слоями общества: «Эту неуверенность в себе и жизни очень чувствовал и показывал у своих героев Достоевский. Что может его герой противопоставить давлению сильных мира сего? Уже в «Униженных и оскорбленных» это ясно: только истерику, только скандал. <...> Скандал у Достоевского возникает на конфликте вышестоящего (*генерала* или *князя*) и маленького человека, городского обывателя, мещанина. <...> скандалист вырастает из униженности, скандалом он отвоевывает свое Я, ранее забитое и униженное»⁴⁶⁶. Несомненно, подобная психологическая мотивация имеет место у Достоевского, но он ей далеко не ограничивается: зачинщиками скандала часто выступают дворяне (Ставрогин, Версилов, Марфа Петровна Свидригайлова), могут происходить они и между членами одной

⁴⁶⁶ Кантор В.К. Скандал как *ultima ratio* героев Достоевского // Семиотика скандала. Сб. статей. – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 243, 245.

дворянской семьи (в семье Карамазовых). Значит, явление не сводится к социальной мотивации, но коренится в психологии героев Достоевского в целом.

Со скандалом связаны и философские построения героев Достоевского. Достаточно вспомнить воображаемого Парадоксалистом «джентльмена с ретроградной физиономией» («Записки из подполья»), предлагающего разрушить социалистическую утопию «хрустального дворца» так, чтобы «столкнуть <...> все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» (5; 113) – то есть опять-таки через скандал, посредством узнаваемого аффектированного жеста («столкнуть ногой»).

Вообще, все глобальные трансформации миропорядка в воображаемом проекте героев осуществляются неким гениальным «избранником», резко выступающим против остального большинства, в результате чего рушится выстроенная было неудовлетворительная глобальная система. Это и Иван Карамазов, «почтительно возвращающий» Богу билет на мировую гармонию, и Смешной человек, «развращающий всех» людей Золотого века⁴⁶⁷, и, наконец, черт, единственный не захотевший воспеть осанну воскресшему Христу и оставшийся «при пакостях», разрушив приуготовляемый вселенский «бесконечный молебен» (15; 77). Поведение черта в мистериальном «прологе» мало отличается от поведения Федора Павловича в монастыре. Однако бунт единицы во всех приведенных примерах выглядит именно как скандал, из-за ее одиночества и слабости. Даже гордый бунт против Бога «великого инквизитора» Ивана сводится в итоге лишь к юродству на суде.

Таким образом, титанический бунт «человекобога», равно как и благородный порыв к осуществлению всемирной гармонии «смешного человека», при попытке реализации одинаково мельчают до скандала, оборачиваются фарсом. Основные семантические отличия скандала от бунта состоят в том, что скандал а priori безрезультатен, является демонстрацией не силы, а слабости зачинщика, ведет к унижению его как в глазах окружающих, так и его собственных, и в конечном счете оборачивается *стыдом* – основным комплексом подпольной психологии, усугубляющимся от одного скандала к следующему. Именно переживание стыда настолько ранит душу героев Достоевского, что может ускорить их переход к решительному, катастрофическому поступку (преступлению) или же может дойти до жгучего, сладострастного наслаждения своим позором – в последнем случае персонаж превращается в *шута* (Снегирев, Петр Верховенский, Федор Павлович

⁴⁶⁷ Ср. слова Ипполита: «Я не развращал никого... Я хотел жить для счастья всех людей, для открытия и для возвещения истины...» (8; 247).

Карамазов). Смешной человек из одноименного рассказа идет дальше всех остальных персонажей, доходя в стыде себя сначала до апатии и желания покончить с собой, а затем преодолевая стыд раз и навсегда любовью к людям и стремлением жить «живой жизнью».

Бахтин был отчасти прав, усмотрев у Достоевского поэтику карнавала, но все-таки производил некоторую подмену понятий. Карнавал, в описании Бахтина – необходимый элемент незыблемого миропорядка, обновляющегося временной сменой «верха» и «низа». Он внешне похож на скандал разрушением общепринятых норм и социальных ролей, но не предполагает ни бунта, ни переживания стыда.

Таким образом, внутренний психологический механизм продуцирования скандала складывается из нерасторжимого единства стыда себя и потребности бунта – как против общества, так и против мироздания в целом и своего места в нем. Отметим, что скандал обязательно получает зримое сценическое выражение в некоем аффектированном театральном жесте, символически и ритуально обозначающего отношение к антагонисту: это могут быть пощечины, плевок в лицо, швыряние камнями, поклоны, высунутый язык или кукиш и т.д.; когда герой по каким-то причинам не может сам исполнить этот заветный, давно задуманный им жест, он совершает его виртуально. Так, Подпольный парадоксалист мечтает показать хрустальному дворцу кукиш хотя бы «в кармане» или «язык украдкой выставить» (5; 120), Митя Карамазов велит передать Катерине Ивановне, что он ей «велел, дескать, кланяться» (14; 112). Более того, Кириллов на своем предсмертном письме обязательно хочет нарисовать рожу с высунутым языком, а Ипполит – выстрелить в висок при первых лучах восходящего солнца. Скандалу, таким образом, придается вселенский, экзистенциальный масштаб.

Вследствие своей очевидной беспомощности, «слабосильные бунтовщики» (под которыми Достоевский мыслит человечество как таковое) только через скандал могут заявить о себе и о своем праве на осмысленную экзистенцию. Именно от этого хочет их раз навсегда отучить Великий инквизитор. То есть скандал становится важнейшим компенсаторным механизмом.

Необыкновенность героя – обязательное требование романов Достоевского – достигается либо за счет сильных черт природы – эпичность, либо за счет парадоксальности характера – оксюморонности несовместимых черт. Скандал – срыв эпичности в обыденность, подмена эпичности парадоксальностью.

Вяч. Иванов, в рамках своей концепции романа Достоевского как *романа-трагедии*, пишет о перманентной катастрофичности произведений писателя, которая ведет их героев и читателей к переживанию катарсиса. И в подобном конвульсивном

движении скандалы - это «карикатуры катастрофы», предвосхищающие истинно-катастрофическое в тот период, когда оно «...еще не созрело и наступить не может...»⁴⁶⁸. Для Л.П. Гроссмана скандалы – проявление авантюрно-криминальной природы романов Достоевского: «Среди заговоров и насильственных смертей, в атмосфере уголовщины и скандала <...> он нашел широкую возможность приурочивать к примелькавшимся явлениям действительности все странное, необычное и выходящее из рамок ежедневной жизни»⁴⁶⁹. М.М. Бахтин, в свою очередь, связывает сцены скандалов у Достоевского с карнавально-мениппейной жанровой традицией, использование которой позволяет «разоблачить» героев до их «чистой человечности» и создать «открытую структуру большого диалога»⁴⁷⁰. При этом Бахтин практически отождествляет скандал и катастрофу и решительно оспаривает присутствие у Достоевского идеи трагического катарсиса и говорит об очищающем смысле амбивалентного смеха (а в материалах к переработке книги о Достоевском можно найти особую запись о том, что катастрофа у него не дает разрешения сталкивающимся точкам зрения, а «...раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их все, не разрешив»⁴⁷¹). Похожую точку зрения занимает А. Фаустов, который, наоборот, пытается дифференцировать «скандал» и «катастрофу» на основании словоупотребления этих лексем в произведениях Достоевского («катастрофа у Достоевского может быть отделена от скандала, может входить в его состав, а может включать его в себя»⁴⁷²). При верности анализа многих эпизодов, исследователь не учитывает многозначности у Достоевского слова «катастрофа», которое зачастую употребляется с очевидным ироническим оттенком, вполне как синоним «скандала».

Д.Сегал и Н.Сегал-Рудник связывают скандал в романах Достоевского с народно-религиозной традицией юродства, на что можно возразить, что большинство героев Достоевского ни в коем случае не могут считаться верующими или причастными к народной культуре⁴⁷³.

Повторяющийся сценарий скандальных сцен приводит к созданию устойчивых функциональных амплуа: в каждом романе есть **провокаторы-скандалисты**, которые везде и всегда инициируют скандал. В «Идиоте» это Настасья Филипповна (а

⁴⁶⁸ Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: Искусство, 1995. – С. 278.

⁴⁶⁹ Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. – М., 1928. – С. 59.

⁴⁷⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1979. – С. 207.

⁴⁷¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1997. Т. 5. – С. 357.

⁴⁷² Фаустов А.А. Об источниках и составных частях скандала у Ф.М.Достоевского // Семиотика скандала. Сб. статей – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 229.

⁴⁷³ Сегал Д., Сегал-Рудник Н. Типологические заметки к теме скандала у Достоевского // Семиотика скандала. Сб. статей – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 209-226.

также отчасти Аглая), в «Преступлении и наказании» это Катерина Ивановна Мармеладова, в «Бесах» – Петр Верховенский, «Братьях Карамазовых» – Федор Павлович Карамазов,

Противоположный полюс представляет персонаж – **«гарант» общественных приличий** и благопристойности, самым своим присутствием, казалось бы, обеспечивающий чинность собрания: мать Раскольниковы, генерал Епанчин, высшее общество на «званом вечере», Варвара Петровна Ставрогина, Миусов и игумен в «Братьях Карамазовых». Эти герои всячески стараются не допустить надвигающийся скандал и крайне болезненно его переносят: для них он действительно представляется катастрофой (что только добавляет драматизма разыгрывающемуся «спектаклю»). Есть также внешне благопристойные, но по ходу сцены втягиваемые в скандал и разоблачаемые герои – антагонисты главных: Тоцкий, поляки, Степан Трофимович Верховенский, Лужин, Ламберт.

Особая и очень важная роль достается **шутам** – также зачастую выступающим в роли провокаторов. К шутам относятся персонажи, сознательно идущие на унижение и допускающие смех над собой, чтобы привлечь к себе внимание. Лично они сами создают скандал редко, ибо, в отличие от «скандалистов», лишены агрессии. Зато они ведут себя на грани, почти за рамками приличия и своей комичностью придают всей сцене гротескный, отчасти карнавальный характер, чем немедленно пользуются «скандалисты» для дальнейшей эскалации конфликта. Шуты становятся либо первыми жертвами, либо верными союзниками «скандалистов» по раскачиванию ситуации. Таковы генерал Иволгин, Фердыщенко, Лебедев, помещик Максимов, капитан Лебядкин, пьяный капитан на поминках по Мармеладову, попавший стаканом в хозяйку, и т.д. Шутов в романе может быть много, но при этом в каждой скандальной сцене «активен» всегда только один.

Создается сценичность на грани мелодрамы и фарса. Скандальных сцен так много, что даже события-катастрофы с летальным исходом (убийства, самоубийства) нивелируются по своему эффекту на их фоне, ибо читатель оказывается к ним превентивно психологически подготовлен.

Кроме упомянутых ключевых романских массовых сцен, имеется ряд чисто **публичных скандалов** (без словесных разоблачений и саморазоблачений героев)⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ Имеются в виду следующие примеры: скандал в павловском воксале, когда Настасья Филипповна ударяет офицера по лицу хлыстом); похищение Настасьи Филипповны со свадьбы; скандалы, учиненные Ставрогиным в первый приезд (оскорбления Гаганова и губернатора); посещение пятеркой нигилистов номера мальчика-самоубийцы и юродивого Семена Яковлевича; бал в пользу гувернанток; сошествие с ума губернатора Лембке на пожаре; скандал с изгнанием Аркадия из частного игорного дома; скандал, устроенный Ламберту в ресторане; избивание Митей Карамазовым капитана Снегирева, публично проташенного им за бороду; сцена избивания Илюши Снегирева

Эти скандалы изображены лишь как факты внешней событийной канвы, без проникновения в психологическое состояние участников. К ним тяготеют многие **уличные сцены**, главным образом, в «Преступлении и наказании»: сцена самоубийства Ефросиньюшки; сцена земного поклона Раскольникову; а также сцена пожертвования Лизой Тушиной сережек оскверненной иконе. Эти сцены отличаются от скандалов отсутствием агрессии со стороны участников и свидетелей, но приближаются к ним по своей эксцентричности. Особенно стоит отметить некоторые **трагические уличные сцены**: гибель Мармеладова под колесами лошади; убийство толпой Лизы у сгоревшего дома Лебядкиных. Несомненно, данные эпизоды могут быть причислены к разряду катастроф, но в то же время и они носят явно скандальный характер.

Примыкают к скандалам по семантике также **конфликтные столкновения героев при личной встрече**: безмолвный поединок Раскольникова и мещанина; попытка Свидригайлова завладеть Дуней, братание Мышкина и Рогожина с последующим покушением на князя; неудавшееся объяснение Ставрогина с Хромоножкой, заканчивающееся его анафемствованием, самоубийство Кириллова в присутствии Верховенского, визит Катерины Ивановны за пятью тысячами к Мите Карамазову; диалог Ивана с чертом; диалог Алеши с Лизой Хохлаковой в гл. «Бесенок» и т.д.

Скандальными являются также многочисленные сцены из предыстории героев: сон Раскольникова об избиении до смерти лошади; избиение Рогожиным Настасьи Филипповны, избиение Виргинским любовника жены Лебядкина на пикнике, изгнание Дуни из дома Свидригайловых – равно как и рассказываемые ими анекдоты, как например история о выброшенной из окна вагона болонке, анекдот о кусающемся подпоручике из «Бесов» и т.д.

Тем эффектней и впечатляюще оказывается такой неожиданный сюжетный поворот, как **«снятие»** скандала ценой жертвенно великодушного поступка. Так, скандал «умиротворяется», когда Митя с поклоном отдает Катерине Ивановне требуемые деньги, Мышкин оставляет без ответа пощечину, Миколка неожиданно приходит с повинной, Свидригайлов отпускает Дуню, а Соня покорно отправляется на панель, старец отдает земной поклон Дмитрию, Грушенька жалеет Алешу в главе «Луковка». Интересно, что, не отвечая на пощечину, Ставрогин оказывается в роли Мышкина, что делает его образ вдвойне сильным и загадочным.

Итак, Достоевский постоянно использует поэтику скандала, фактически делая ее основной формой сюжетного действия, при этом он стремится ее по возможности

камнями; скандал устроенный Колей Красоткиным доктору в доме Снегиревых.

разнообразить, помещая в каждый из романов «пятикнижия» в среднем по одному примеру каждого из типов скандальных и «квазискандальных» сцен. Кстати, здесь уже намечаются серьезные отличия структуры романов Достоевского от бульварных романов, где акцент делается на активном действии и быстрых сюжетных поворотах, но не на перманентном публичном выяснении отношений между героями. От бульварного романа происходит лишь потенциально намеченная остросюжетная интрига и комбинирование персонажей по принципу их несовместимости.

Важно отметить, что, несмотря на впечатляющий внешний эффект скандалов в «пятикнижии», *после них отношения персонажей практически не изменяются* – так, после скандала на квартире у Гани Иволгина (до того, Настасья Филипповна насмехается над его матерью, а сестра в лицо называет ее «тварью») Ганя все-таки остается формальным женихом Настасьи Филипповны и получает от нее приглашение на именины. Таким образом, результатом сцены был не разрыв, а эффектная презентация князя в глазах Настасьи Филипповны и окончательное знакомство читателей с расстановкой сил в системе персонажей (мы еще не знали, что Ганя и Рогожин знакомы, а Фердыщенко – свой человек у Настасьи Филипповны).

Даже ошеломляющий скандал на именинах – внезапный уход Настасьи Филипповны от Тоцкого к Рогожину, отказ Гане и Мышкину – оборачивается в действительности «бурей в стакане»: отказ Гане был предreshен заранее (это было ясно по поведению Настасьи Филипповны с его семьей), с Тоцким отношения уже давно были разорваны; квартира, из которой героиня бежит, ей не принадлежала, выбор между Мышкиным и Рогожиным так и не был сделан (далее начнутся долгие метания Настасьи Филипповны от одного к другому), да и бедствовать Настасье Филипповне не приходится, несмотря эффектное сжигание денег: она продолжает жить на богатом содержании, только теперь у Мышкина и Рогожина (оставаясь недоступной для обоих, как некогда для Тоцкого). Итого: максимум театральности, эффектная «развязка» первой части – при минимуме событийности. Катастрофа оказывается отложена до финала романа.

Точно так же пощечина Шатова не мешает Ставрогину вскоре прийти к нему домой и выслушать его исповедь. Покушение Рогожина на Мышкина также не препятствует впоследствии его приходу на именины к князю, равно как и похищение Настасьи Филипповны со свадьбы и убийство не мешают Рогожину искать опоры и утешения у того же князя в финале. То есть, невзирая на любые взаимные оскорбления, после скандала отношения героев тут же возобновляются, продолжая оставаться столь же противоречивыми. Таким образом, театрально-аффектированные

жесты, являясь кульминацией скандальной сцены, также при ближайшем рассмотрении не влияют на взаимоотношения персонажей (и без того «невозможные»), а только порождают бесконечные сплетни. В то же время они создают ощущение множественности «микрокатастроф».

Во время протекания скандала есть ощущение, будто свершается множество событий, но никаких изменений в расстановке персонажей не происходит. Скандал не разрешает ситуацию, а лишь создает или поддерживает накал страстей, ощущение всеобщего хаоса и исповедальную атмосферу. **Скандал у Достоевского служит лишь для создания видимости напряженного сюжетного действия.** Благодаря ему бикфордов шнур интриги только растягивается и разветвляется, хотя далеко не все его ответвления приведут к настоящим взрывам.

Именно поэтому Достоевскому так трудно добиться разрешения конфликтов в конце романа – вся его поэтика направлена против их умиротворения. Все сцены примирения героев в финале происходят на фоне непоправимой трагедии (свершившегося преступления, приговора героя) и прямо ею обусловлены. Так, сцена «примирения» Рогожина и Мышкина у трупа Настасьи Филипповны, при их совместном помешательстве, сохраняет шекспировский драматизм.

В чем же назначение массовых сцен и скандалов, если они не рассчитаны на развитие сюжета? Ответ напрашивается сам собой. После каждой такой сцены герой, выступающий на публике, раскрывается перед читателями необыкновенно ярко и с совсем новой стороны. Именно на занимательность, выразительность и развертываемую парадоксальность характера героя Достоевский делает главную ставку (ср. следующую заметку из ПМ: «Nota bene: подсочинить занимательно, как можно кратце и обильнее происшествиями, начало, где бы все лица были сопоставлены как можно натуральнее и романичнее и наиболее высказались» (11; 81). Очень часто писатель устраивает сразу несколько подобных презентаций для одного героя. Характерный пример – Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании», который во всех трех встречах с Раскольниковым предстает перед читателем в новой, неожиданной роли. Пламенная проповедь православия Мышкиным на званом вечере у Епанчиных, закончившаяся разбитой вазой и припадком, также представляет его читателю заново – не тихим мечтателем из первой главы, занимавшим сестер рассказами о Швейцарии.

Новыми, все более яркими самопрезентациями героев и движется романский сюжет, обогащаясь не новыми событиями, а информативно, то есть видимость развития сюжетного действия создается за счет того, что читатель получает

дополнительные сведения о прошлом героев, их взаимоотношениях, а самое главное – об их психологическом и идейном содержании.

О подобной стратегии построения романа сам Достоевский прямо заявляет в ПМ, например, объявляя постепенное раскрытие главных героев основным конструктивным приемом «Бесов»: *«Главное — особый тон рассказа, и всё спасено. Тон в том, что Нечаева и Князя не разъяснять. Нечаев начинает с сплетен и обыденностей, а Князь раскрывается постепенно в действии и без всяких объяснений. Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, точно он герой»* (11; 261). И далее: *«Вся обстановка и весь ход Нечаева в том, что читателю совсем ничего не видно сначала, кроме несколько шутовских и странных характеристических черт. Не делать, как другие романисты, т. е. с самого начала затрубить о нем, что вот это человек необычайный. Напротив, скрывать его и открывать лишь постепенно сильными художественными чертами (например, разницей между его умом и хитростью и совершенным незнанием действительности»* (11; 264-265).

При этом инициирование скандала, привлечение к себе всеобщего внимания является для героя гораздо более ответственным актом самореализации, нежели исповедальный монолог перед избранным конфидендом. Очевидно, процесс постижения героя/героев, с одной стороны, читателем, с другой – самим собой – и является подлинным сюжетом, а не внешне-событийная канва романа. Примечательным в связи с этим является также и тот факт, что Достоевский не может или не хочет представить нам героя посредством авторского анализа или внутренних монологов. Герой может показать себя только в общении с другим, которое, при наличии двух и более людей, непременно оборачивается скандалом.

Побочные сюжеты.

В каждом из романов «пятикнижия» присутствуют характерные и типологически сходные побочные сюжетные линии.

Сразу отметим, что далеко не каждый второстепенный персонаж образует собственную сюжетную линию. Большинство из них лишь исполняет роль активного слушателя в частых массовых сценах.

Выделяются из толпы и получают некое связанное сюжетное оформление два узнаваемых типа: «маленький человек» и представитель «нового» поколения.

Первый из них некогда был позаимствован у Гоголя, как это отчетливо видно в «Бедных людях». Но в позднем творчестве данный тип получает оригинальную разработку. Его линия якобы привносит в романы «пятикнижия» социальную тематику, но только на первый взгляд. Подобный герой не просто бедняк (а иногда и

вовсе не бедняк), но человек развитый, некогда «благородного» общества – ныне опустившийся, впавший в бедность и потерявший былой статус, потерявший уважение к самому себе и привыкший разыгрывать роль шута. Помимо чиновников (Мармеладов, Лебедев), это могут быть отставные военные (капитан Лебядкин, капитан Снегирев, генерал Иволгин) и даже помещик (Максимов). (Обращает на себя внимание созвучие или семантическая общность фамилий героев данной группы: это либо «птичьи» онимы, либо имена с фонетической структурой «Ма-ов»). Именно на униженности и попрании чести делает Достоевский особый акцент и специально строит на этом сюжет: Лебядкина оттаскивает за волосы Виргинский, Снегирева – за бороду Митя Карамазов, Мармеладова избивает жена, Максимова высекли за его образованность (14; 382), Иволгин смертельно опозорился, когда украл у Лебедева кошелек, сам Лебедев пресмыкается перед Рогожиным. В конце концов, эти герои находят в «предельной низости своего падения» некое извращенное удовольствие, о котором сам Достоевский писал еще в «Записках из подполья»⁴⁷⁵. Именно мучительные изгибы их раздавленного самолюбия и привлекают Достоевского своей психологической коллизией, заключающейся в совмещении шутовских вывертов и трагизма отчаяния. Лебядкин не совсем типичен для этой группы, поскольку не выглядит жертвой и наделен корыстностью (взимание «rentы» со Ставрогина) и жестокостью (по отношению к сестре), при этом он генетически происходит от капитана Картузова из ПМ к «Бесам», мучившегося несчастной любовью к Красавице и ревнующего ее к блистательному Князю. В рамках «соперничества» со Ставригиным за Лизу Тушину Лебядкин действительно унижен и позорно просрамлен – в точности по схеме функционирования образа данного типа.

Сюжет об «отчаявшемся человеке» задается ключевой сценой – его развернутым монологом, в котором раскрываются пронзительные факты биографии героя и мучительные изломы его теперешнего характера (исповедь Мармеладова, рассказ Максимова о неудачном браке, рассказ Снегирева о бедственном положении семьи и драме Илюши, «повесть» Иволгина о службе пажом при Наполеоне, выступление Лебядкина перед генеральшей Ставригиной («Таракан не ропщет!»). Как правило, до или после своего «перформанса» персонаж эпизодически задействуется еще в нескольких сценах в столь востребованной автором функции «шута», травестирующего драматизм массовой сцены.

⁴⁷⁵ «... в этом сознательном погребении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь, во всей этой лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний - и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил» (5; 105).

Фигура «шута» совмещает в себе комическое и трагическое начала. Последнее усиливается наличием у героя семьи, часто находящейся в самом бедственном положении по его вине. В этом случае подробно живописуется сложная гамма внутрисемейных отношений: от презрения к отцу семейства до нежной любви и жалости. Трагическая гибель членов семьи (Илюши Снегирева, Катерины Ивановны Мармеладовой) добавляет сюжету пронзительности. Если в образах Мармеладова и Снегирева несомненный акцент делается на их трагизме, то у Максимова и Лебядкина преобладает комизм. Однако подавляющее большинство сюжетов о «маленьком человеке» заканчивается *катастрофой* и трагической *смертью* (единственное исключение – Лебедев).

В роли «отчаявшегося» может оказаться и представитель молодого поколения, доведенный жизнью до самубийства или попытки самоубийства. Это и будет второй пример типичной побочной сюжетной линии. В данном случае героям вовсе чужд комизм: они либо доведены до крайности нищетой (Оля из «Подростка»), либо были вовлечены в преступные махинации и мучатся своим бесчестьем (из того же романа: Тришатов, «dadais» Андреев, князь Сергей Сокольский). Вплотную примыкают к этой группе «самоубийцы» Крафт и Ипполит, но, поскольку данные герои обладают «идеями», то их сюжеты принадлежат к самостоятельному идейно-смысловому пласту.

Эти линии внедряются в роман именно ради финальной катастрофы – для экстенсивного усиления общей «катастрофичности» романа. История может быть свернута до предела, как рассказ о мальчишке, прокутившем в два дня приданое сестры и покончившего с собой и романа «Бесы», которая в силу краткости пересказа не может считаться сюжетной линией

Отдельную разновидность представляют собой детские сюжетные линии в «Братьях Карамазовых». Они также строятся на мотивах отчаяния и самоубийства и могут заканчиваться трагически. Так, до отчаяния, в итоге приведшего к смерти, доходит Илюша Снегирев; Коля Красоткин ложится под несущийся поезд, что является своеобразной имитацией суицида. Но все-таки они проникнуты жизнеутверждающим пафосом: даже в случае гибели Илюши его именем освящается будущая жизнь остальных детей. Также их характеризует сентиментальный тон и мягкий юмор, без уничижительного сарказма шутовства.

ГЛАВА 6. ИДЕЙНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Если мы возьмем сюжет становления идеи как таковой, то мы увидим, что это фактически сюжет одного героя, отрицающий интригу предыдущего уровня.

При внешней вовлеченности в романную интригу, в *настоящем* актуального романного времени герои-идеологи пребывают практически бездейственными. Стоит такому герою увлечься какой-то целью, как уже через несколько часов (или даже минут) у него опускаются руки и ему становится странно и смешно, что его могло что-либо в «*ихней*» (8; 326) жизни всерьез заинтересовать. Так, Раскольников оставляет девочку на бульваре, равно как внезапно перестает настаивать, чтобы сестра рассталась с Лужиным («Странно, – проговорил он медленно, как бы вдруг пораженный новой мыслию, – да из чего я так хлопочу? Из чего весь крик? Да выходи за кого хочешь!» (6; 179)); Ипполит удивляется себе, как он еще недавно «горячился, настаивал на праве Бурдовского», хотя думал всего лишь «сделать последнюю пробу жизни, хотел видеть людей и деревья» (8; 325); затем он решает, что ввиду оставшихся ему двух месяцев жизни у него больше нет возможности совершать добрые дела (8; 336); Иван Карамазов крайне нехотя помогает отцу в делах, никак не соберется поехать в Европу, через силу помогает находящемуся под следствием брату.

Но и героям, не отрекающимся от жизни, не удастся многого совершить: князь Мышкин практически не проповедует свою идею и при всех добрых намерениях не спасает ни одного героя (тогда как ранее ему удалось облегчить участь Мари в Швейцарии), выступая только в роли всеобщего конфиденга. Драматическая фаза взаимоотношений Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны в Москве после конца первой части, когда героиня металась от одного «жениха» к другому, полностью опускается, и прерванное повествование возобновляется с приездом Мышкина в Петербург. Поэтому, начиная со второй части «Идиота», резко падает драматизм сюжета, тонуший в разговорах и интригах.

Типичен мотив *несовершения* ожидаемого действия. Ставрогин не убивает Шатова после пощечины, а берет руки назад; также он не признается публично, как задумывал, в надругательстве над Матрешей и не спасает Шатова; отказывается от подготовленного насилия над Дуней Свидригайлов, Ипполит не совершает самоубийства, Митя не убивает ни отца, ни Грушеньку; демонстративно отстраняется от всякого действия Иван. Само намерение или возможность совершения поступка расширяют сюжетную перспективу, а Достоевский сохраняет элемент неопределенности в интриге.

Даже когда герои активизируются, то действуют лихорадочно, как в чаду, и в целом безрезультатно. Так, поиски денег Митей отчаянно бессмысленны и все равно не могут ему помочь вернуть Грушу. Версиков, заманивая Катерину Ахмакову в ловушку, «не мог иметь ровно никакой твердой цели и даже, я думаю, совсем тут и не рассуждал, а был под влиянием какого-то вихря чувств» (13; 445). Раз поступки происходят неожиданно для самих героев, то невозможно построить правильную интригу. Герои неспособны последовательно и логически действовать и продумывать свои действия.

Незнание жизни оборачивается для бывшего мечтателя тем, что его поступки разрушают не ненавистную ему действительность, а его самого, не могущего преодолеть свой «мечтательный» солипсизм. Они смотрятся аффектированными, «надрывными» и в то же время до крайности беспомощными и бесполезными (надрыв Настасьи Филипповны на именинах, преступление Раскольникова, беснование и злодеяние Ставрогина, попытка самоубийства Ипполита). Сразу по свершению преступления персонажи с разочарованием и ужасом обнаруживают его «литературность», надуманность и противоестественность – «некрасивость». «Мечтательное» прошлое продолжает трагическим образом уводить героя от действительности и приговаривает его к бездействию и одиночеству.

Исключением оказываются демонические персонажи, такие как Петр Верховенский, Смердяков, Голядкин-младший, которые способны долго планировать злоумышления и расчетливо их осуществлять. Наверняка, с точки зрения Достоевского, это и является одним из главных свидетельств их демоничности. Однако последовательность поведения данных героев тонет в общей алогичности романного действия. И все равно совершаемое деяние оказывается бессмысленным. Верховенский, когда убивает Шатова, фактически разрушает пятерку, вместо того чтобы ее скрепить, принося очевидный вред движению. К полному краху приходит и Смердяков.

Действия остальных героев лишены какой бы то ни было практической мотивации – даже если планируется накопить миллионы и «стать Ротшильдом». Декларируя подобную цель, герои, наоборот, прожигают доставшиеся им деньги (как Аркадий Долгорукий, Игрок), вплоть до того, что буквально дают им сгореть (как Ганя Иволгин, мечтавший стать «королем иудейским» (8; 105)). Слабо мотивирована цель Аглаи при свидании с Настасьей Филипповной (убедиться, кого любит князь на самом деле?).

В начале своего жизненного пути подпольный герой является нам как *мечтатель*. С детства такой герой растет оторванный от родных, предоставленный сам себе. «В характерах, жадных деятельности, жадных непосредственной жизни, жадных действительности, но слабых, женственных, нежных, мало-помалу зарождается то, что называют мечтательностью, и человек делается наконец не человеком, а каким-то **странным существом среднего рода – мечтателем**» («ПЛ», 18; 32). Вынужденное одиночество делает характер героя «исключительным», поэтому и мечтательность принимает гипертрофированный, всеобъемлющий характер. От прочитанных книг в душе героя зарождается «бесконечный рой восторженных грез» (хотя коннотации к нему могут нас насторожить: «потрясение души», «духовное насилие», «странный хаос»). Почти лишённые живых ощущений, герои становятся необыкновенно впечатлительны. Даже самые незначительные явления или встречи оставляют глубокий след в их душе и дают пищу долгим размышлениям. Они проявляют незаурядные литературные способности, с неистощимой фантазией изобретая увлекательнейшие сюжеты с собой в главной роли. Одновременно «**книжность**» делает героя «младенцем для внешней жизни» (1; 265), человеком «из пробирки»; он «совершенно теряет то **нравственное чутье**, которым человек способен оценить всю красоту настоящего, он сбивается, теряется, упускает моменты действительного счастья» (18; 34)⁴⁷⁶, мучится своей призрачностью, недоовоплощённостью.

Прямым свидетельством отрешённости от жизни у *мечтателя* является то, что он *теряет представление о реальном времени и пространстве*. С другой стороны, мечтателю достаточно на один миг соприкоснуться с живым чувством, чтобы потом сотворить из него неувядаемый букет священных воспоминаний. Но даже от кратковременного соприкосновения с действительной жизнью он быстро утомляется. Так, об Ордынове мы читаем: «**действительность уже подавляла** его, вселяла в него какой-то невольный страх <...> Он стал **уставать** от наплыва новых впечатлений, доселе ему неведомых, как **больной**, который радостно встал в первый раз с болезненного одра своего и упал, изнеможенный светом» («Х», 1; 266).

Наиболее полное воплощение образ мечтателя получил в раннем творчестве Достоевского: в «Белых ночах», «Хозяйке», «Неточке Незвановой», а также на последних страницах «Петербургской летописи», когда он мыслился Достоевским

⁴⁷⁶ Сравни в «Белых ночах»: «на меня иногда находят минуты такой тоски, такой тоски... Потому что мне уже начинает казаться в эти минуты, что я никогда не способен начать жить настоящею жизнью; потому что мне уже казалось, что я потерял всякий такт, всякое чутье в настоящем, действительном; потому что, наконец, я проклинал сам себя; потому что после моих фантастических ночей на меня уже находят минуты отрезвления, которые ужасны!» (2; 118).

еще как специфически «петербургский тип», навеянный во многом «Невским проспектом» Гоголя.

При всей своей расположенности к людям, мечтатель отвык от них, и потребность общения лишь ненадолго захватывает его сердце, хотя в мечтах он, восторженный романтик, готов облагодетельствовать все человечество.

Мечтательство изначально понималось Достоевским как *болезнь*, трагедия личности: «А знаете ли, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая» (18; 32).

Однако Достоевский никогда не отказывал в ценности тому душевному подъему, внутреннему озарению, которые приходят к мечтателям в их счастливые и светлые минуты. Мечтательность, по мнению Достоевского, лежит в основе всякого вдохновения, всякого творчества, а потому необходима творящему художнику. Во всех романах Достоевского только герои, прошедшие через юношескую мечтательность, имеют «сердце высшее», способное мучиться последними вопросами бытия.

Даже гордый красавец Ставрогин, покоряющий всех силой своего духа, в детстве, оказывается, был бледным и замкнутым мечтательным мальчиком. Тем более поражает нас его последующее внезапное превращение в бретера и «светского льва»:

«Надо думать, что педагог несколько расстроил нервы своего воспитанника <...> Они бросались друг другу в объятия и плакали... Когда его, по шестнадцатому году, повезли в лицей, то он был **тщедушен и бледен, странно тих и задумчив.** (Впоследствии он отличался крайней физической силой.) <...> Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до **глубочайших струн** и вызвать в нем первое, еще **неопределенное ощущение той вековечной, священной тоски**, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение. (Есть и такие любители, которые **тоской этой дорожат более самого радикального удовлетворения**, если б даже таковое и было возможно)» (10; 35).

Далее для героя возможны два варианта развития: либо по пути подполья, и соответственно, подпольного сюжета, либо в рамках «романа воспитания». Второй путь достается героям положительной идеи.

Линия романа воспитания

Жизнь носителей идеи богочеловечества складывается по логике сюжета «романа воспитания» – через формирование и становление личности по мере приобретения и накопления жизненного опыта, часто – через жестокие удары судьбы, но главным образом – через встречи новыми людьми, знакомство с их жизненными позициями и корректировку вследствие того своей собственной. В отличие от подпольного идеолога, герой романа воспитания активен, стремится к общению с людьми, и к беседам с ними в основном и сводится его деятельность. Сюжет героя, выходящего из подполья (Шатова, Мышкина, Аркадия), тяготеет к тому, чтобы стать полноценным романом воспитания (такой полноты он достигает только в «Подростке»). Поэтому он имеет совершенно другую структуру, нежели сюжет подпольного героя, и служит переходным моментом между романическим и идейно-психологическим уровнем, но все-таки скорее относится к последнему, ибо 1) герой также является идеологом, и 2) его сознание показывается изнутри, как и в случае с линией «подпольного» героя.

Показательным является тот факт, что если идеолог с подпольными чертами представлен окончательно убежденным и даже «раздавленным» своей идеей, то герой романа воспитания находится всегда еще только в процессе выработки идеи, пути к ней, пусть даже на важной этапе, но никогда не достигает ее до конца – в силу своей гибели (Мышкин, Шатов) или завершения романа (в случае Аркадия, Алексея Карамазова). Очень часто герои изображаются как подпольные в предыстории, но в самом романном действии предстают в процессе «воспитания».

Данных героев Достоевский стремится показать в эволюции. Однако изображение их развития у него неизбежно получается дискретным, вследствие его мышления явлениями, сценами как драматургическими единицами. Поэтому полученный героем опыт приходится на пропущенные временные отрезки между сценами или же относится в предысторию. Опять-таки герой-мыслитель оказывается хронически неспособен к активному действию, и потому драматизм его сюжетной ситуации создается трагизмом непреложных обстоятельств, сдавивших его в своих тисках.

По романам герои идейно-психологического плана распределяются следующим образом:

	Подпольный идеолог	Герой «романа воспитания»
«Преступление и наказание»	Раскольников	
«Идиот»	Ипполит	Мышкин
«Бесы»	Кириллов (+ в предыстории Ставрогин)	Шатов (+ в финале Степан Трофимович)
«Подросток»	Крафт	Аркадий, Версилов (в предыстории)
«Братья Карамазовы»	Иван	Дмитрий, Алексей

В любом случае, приход «к людям» оказывается для героя «романа воспитания» преодолением мечтательности.

Обобщая, можно заключить, что «роман воспитания» как история постепенного, последовательного, событийного становления героя, систематически и по всем правилам жанра изображенная – главный ненаписанный сюжет Достоевского. Его нивелировала склонность писателя к симультанности описания, неспособности показать образ в психологическом развитии. Либо герой обретает новую структуру, функцию и характер в каждой новой сцене, либо он изображается конфидендом, следящим за чужими судьбами и теряющим свою, либо его эволюция опускается в предысторию, либо съедается большими временными пропусками, либо изображается как мгновенное перерождение. Как правило несколько из перечисленных приемов действуют одновременно.

Попробуем описать в качестве «романа воспитания» главный сюжет «Подростка» – казалось бы, действительно задуманный таковым? С самого начала становится ясно, что герой пишет записки уже после состоявшегося перерождения, освещая все прошедшие события уже под новым, благоприобретенным углом зрения (о чем он многократно свидетельствует в скобках). Подпольный этап его становления с формированием идеи стать Ротшильдом, относится в предысторию по отношению к началу записок. К началу романного действия герой ей уже не следует – он пылко устремлен к Версилову и к Ахмаковой, и эти чувства не могут пошатнуть никакие открытия, делаемые по ходу встреч с новыми знакомыми, которые быстро сводятся к жадному выслушиванию без практического участия в действии – то есть к позиции конфиденда (документ так и не пускается в ход). После первой «пробы» корыстной сделки (на аукционе) Аркадий больше не возвращается к ним. Наоборот, он жаждет

взять от жизни все, что она ему может дать, даже проживая в долг чужие деньги, при этом внутренне отстраняясь от происходящего, расценивая его как некую временную «игру», до начала осуществления идеи (которая оказывается аннулированной, так и не будучи показанной в действии). Встреча с Макаром, замысленная как поворотная и судьбоносная, во-первых, лишь подтверждает уже сложившийся по рассказам матери и Версилова пиетет перед фигурой «странника», так что имеет значение скорее для читателя, ибо после нее в поведении и характере Аркадия ничего не меняется до конца романного сюжета.

В конечном счете истинным сюжетом «Подростка» становится история семьи Версилова, постепенно выстраиваемая на наших глазах при обнаружении все новых фактов прошлого, а также идейно-психологический сюжет исканий самого Версилова – второй «роман воспитания», однако полностью, безотносительно отнесенный в предысторию. Версиров представлен как недоговоренный образ «скитальца», мятущийся между «хищностью» и желанием вернуться на родную почву, и по структуре он таков, что выбор между этими крайностями означал бы его исчерпанность, поэтому его «роман воспитания» опять-таки невозможен в реальном времени.

Поэтому и рассказ наш о сюжете «романа-воспитания» оказался вынужденно кратким, иначе бы свелся к пространному описанию его имитаций и симулякров. Гораздо значимей действительно главное художественное открытие Достоевского и центральный сюжет «пятикнижия» – психология подпольного героя-идеолога.

Подпольный герой-идеолог

К «уединяющей» идее человекобожества герой приходит всегда в одиночестве, до столкновения с другими персонажами. Один решается и на ответственный шаг по ее воплощению – сверхпоступок. Важнейшую проблему для человека – поиск возможности осмыслить свое существование перед лицом смерти – человек всегда решает в самых глубинах своего «я». Хотя, по Достоевскому, спасительный смысл, в случае его обретения, неизбежно приводит его к другим.

Возникновение и развитие идеи обуславливается подпольной психологией – важнейшей характерологической чертой героя Достоевского.

Подполье у Достоевского – особое духовное пространство, ситуация глубочайшего раскола человека и мира. Одновременно ему дается и социальное обоснование: подпольный тип появляется вследствие разложения социального сознания в разночинской среде, в распавшемся «случайном семействе», на фоне «всеобщей шатости понятий», потери религиозных и нравственных устоев (всего

того, что Достоевский в совокупности именовал «почвой»⁴⁷⁷). По мнению Достоевского, подполье – болезнь всего русского образованного общества, вызванная крайней неустойчивостью его социальных норм и морали («Причина подполья – уничтожение веры в общие правила. “Нет ничего святого”» (16; 330), «все прерывается, падает, отрицается» - 16; 329). При этом Достоевский видит «подпольных людей» не только «уродливыми», но и «трагическими», относится к их чувствам и переживаниям как к чему-то кровно близкому, считает, что именно их искания будут определять духовную жизнь России.

Наиболее характерных для Достоевского героев, таких как Парадоксалист из «Записок из подполья», Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин, Кириллов, Иван Карамазов и т.д., объединяет некий комплекс черт, общая психологическая основа, свидетельствующая об их «подпольном происхождении». Становление их как личностей проходит неизменно по одной схеме, с повторением тех же ошибок, потрясений и откровений.

В послекаторжном творчестве Достоевский как бы продолжает духовную биографию данного типа, изображая внезапный слом в характере, в результате которого прекраснодушный романтик неожиданно превращается в угрюмого человеконенавистника. С годами все больше угнетает мечтателя беспомощность перед жизнью, в душе накапливается обида за поражения. Изначальное ощущение своего сиротства перерастает в агрессивное отторжение мира. В результате «ландшафт воображений» обрушивается в мрачное *подполье*. Выражаясь метафорически, тот *угол*, в котором герой привык замыкаться от внешнего мира, теперь срастается с его душой и становится ее *внутренним* пространством. Имеет место своеобразная трансформация романтического двоемирия, заключающаяся в том, что герой, при всем романтическом индивидуализме и крайне интенсивном самосознании, чаще уверен в своей ничтожности, чем в величии («усиленно самосознающая мышь»), как если бы, воображая себя Печориным, герой имел внешность и возможности Акакия Башмачкина.

⁴⁷⁷ В черновиках к «Подростку» есть знаменитое рассуждение Достоевского о природе «подполья»: «Нет оснований нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение – и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно... Я горжусь, что впервые вывел **настоящего человека русского большинства** и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости... Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!.. Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). **Тайна**» (16; 329).

Подпольность как онтологическую ситуацию мы можем кратко определить как крайнюю отчужденность от людей, невозможность любви и самореализации. При агрессивном неприятии как окружающих, так и себя самого, у подпольного героя нет интеллектуальной воли решить противоречия между собой и миром, понять его законы и правду. *Подполье* становится единственно возможной ситуацией радикальной «внемирности» внутри социума. Во многом *подполье* – защитная реакция личности на насильственную упорядоченность мира (отсюда установка Ивана Карамазова на неприятие «мира Божьего») и бунт против него. В конечном счете подполье – мучение от бессилия религиозного сознания, которое не укоренено в религии. В подполье происходит утверждение человека в сознательном метафизическом зле.

Так складывается подполье как идейное пространство – критика общественных идеалов прогресса и всеобщего блага и вытекающая отсюда философия вседозволенности и безмерного индивидуализма («Я скажу, чтоб свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (5; 174)).

Со временем формируется и подпольный характер, наиболее законченное выражение которого являет собой Парадоксалист («ЗП»). Этот тип уже многократно разбирался исследователями⁴⁷⁸, мы только перечислим его основные черты. Это одновременная способность к добру и злу, при крайней противоречивости стихийных порывов. Кроме того, подпольный герой скрывает в глубине души некую греховную *тайну*, окончательно отделяющую его от прочих людей: вначале это добытое печальным опытом знание чего-то постыдного об окружающих, затем чего-то столь же гадкого и даже страшного о самом себе и наконец вывод о низости и подлой «широте» человеческой природы вообще.

Отсюда беспрестанная саморефлексия, презрение к себе и комплекс неполноценности, стыд самого себя; бесхарактерность и неспособность к действию из-за раздвоенности и разнородности побуждений (новоявленный гамлетизм). Мечтательство сохраняется как подоснова характера, но в отличие от безмятежного и сентиментального Мечтателя, Парадоксалист находится в непримиримом

⁴⁷⁸ См. *Скафтымов А.П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Кирпотин В.Я.* «Записки из подполья» Ф.М.Достоевского // Рус. литература. 1964. № 1; *Назирова Р.Г.* Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // Достоевский и его время. Л., 1971; *Левин В.И.* Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 2; *Дилакторская О.Г.* Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. Мы опираемся непосредственно на нашу предыдущую монографию «Исповедь подпольного человека. К антропологии Достоевского» - М., 2001, посвященной анализу данного типа героя как главного фактора поэтики и психологизма Достоевского. К ней мы и отсылаем читателей за подробностями описания.

столкновении с действительностью. Заявляя о полном разрыве с миром, Парадоксалист не может скрыть свою сильнейшую зависимость от него.

В романах «пятикнижия» большинство героев сохраняет подпольные черты, уже знакомые нам по «Запискам из подполья». Если подпольный Парадоксалист представлял своего рода уникум, логический конструкт, концентрированное воплощение «подпольности», то у романских героев «подпольность» лишь обозначается как основа характера, но сам образ осложняется целым рядом индивидуальных черт. Однако подпольная психология делает его сразу узнаваемым в качестве «героя Достоевского».

В самих романах момент перехода героя «в подполье» автором уже опускается (при этом о мечтательном, «шиллеровском» прошлом нам обязательно сообщается в предыстории). Попытка показать сам процесс перерождения делается только в «Подростке». Герои могут быть обладать подпольными чертами в разной степени, и только некоторые из них, как Смердяков, Свидригайлов, Ставрогин, уже безвозвратно и полностью теряют способность соединения с людьми.

Прежняя замкнутость мечтателя в *подполье* еще более усиливается и переходит в упорное, демонстративное *молчание*. Подпольный Парадоксалист уже в двадцать четыре года вел жизнь «угрюмую, беспорядочную и до одичалости одинокую» («Я ни с кем не водился и даже избегал говорить и всё более и более забивался в свой угол» - 5; 124). Таким молчанием отмечены и все «идейные» герои «пятикнижия»: Ставрогин, Шатов⁴⁷⁹, Иван Карамазов⁴⁸⁰, Смердяков, Крафт и даже Алеша Карамазов⁴⁸¹. Кириллов даже разучивается правильно говорить по-русски («я мало четыре года разговаривал и старался не встречать, для моих целей, до которых нет дела, четыре года». «Я презираю, чтобы говорить» - 10; 76, 77).

При видимом ожесточении и отчаянии, у всех подпольных героев гораздо сильнее, нежели у «благополучных» людей, обострено ощущение прекрасного и тоска по идеалу. Потребность в нем испытывают даже те из них, кто считает себя законченным атеистом и нигилистом. Сквозь ожесточение и цинизм у этих озлобленных романтиков временами прорывается детски наивная тяга к людям и мучительная жажда встречной любви и теплоты. Они стыдятся этих порывов, боясь быть осмеянными. Так, Аркадий Долгорукий «самым мерзким» из своих «стыдов» считает «желание прыгнуть на шею, чтоб признали меня за хорошего и начали меня обнимать или вроде того» (13; 47). Порывы «обняться с людьми и со всем

⁴⁷⁹ [Шатов] «между нами был постоянно угрюм и неразговорчив; но изредка, когда затрагивали его убеждения, раздражался болезненно и был очень невоздержан на язык» (10; 27).

⁴⁸⁰ «Он [Иван] рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком» (14; 15).

⁴⁸¹ [Алеша] «задумывался и как бы отъединялся. Он с самого детства любил уходить в угол и книжки читать» (14; 19).

человечеством», как мы помним, существовали и у Парадоксалиста, хотя он их стыдился, как слабости. «Глубоко постыдная черта, когда человек всем лезет на шею от радости» (14; 503), понуждает Колю Красоткина пускаться в откровенности перед Алешей Карамазовым.

Этот живой инстинкт «непосредственной, настоящей любви» (16; 430) у подпольных романтиков, при отсутствии опыта общения и неустранимой эгоцентричности, часто неразделимо сочетается с головной, «напускной общечеловеческой любовью», «шиллеровской» верой во «все высокое и прекрасное», что лишает его действенности. Оказывается, «кто слишком любит человечество вообще, тот, большею частью, мало способен любить человека в частности» (21; 264). Поэтому подпольному сознанию выносится приговор: «Идеал, присутствие его в душе, жажда, потребность во что верить... что обожать и отсутствие всякой веры. Из этого рождаются два чувства в высшем современном человеке: безмерная гордость и безмерное самопрезирање. Смотрите его адские муки, наблюдайте их в желаниях его уверить себя, что и он верующий... А столкновение с действительностью, где он оказывается таким смешным, таким смешным и мелочным... и ничтожным» (16; 406).

После возвышенного порыва такой герой неожиданно для самого себя может совершить неоправданную жестокость или даже мстительную, «инфермальную» низость, потому что внезапно нахлынувшая обида за прошлое внезапно затмевает все остальные чувства (так Версиров внезапно раскалывает венчальный образ и предает Аркадия перед Ахмаковой).

Вспомним еще раз об изначальной оторванности героя Достоевского от семьи и об отсутствии вследствие этого опыта милующей, согревающей любви («Я вот без семьи вырос; оттого, верно, такой и вышел... бесчувственный,» – говорит о себе подпольный Парадоксалист (5; 156)). Воссоединение с людьми возможно для него опять-таки только через воссоединение с «почвой» – с народной правдой и верой в Христа, что дается ему мучительно трудно или не дается вообще.

Долгое пребывание в состоянии полной безысходности подполья невозможно и требует некоего разрешения. Кризисное состояние не только непоправимо надламывает, но и бесконечно углубляет личность. Тогда-то у героев и рождается их последняя мечта, с которой они связывают обретение смысла жизни и которую они называют своей *главной или «высшей» идеей*. «Мысли больные – но ведь умнее-то ничего и нет на свете,» – так афористически емко характеризует сам автор предсмертную исповедь Ипполита (ПМ к «Идиоту» – 9; 222).

Наступает момент, когда герой окончательно теряет душевное равновесие, и перед его умственным взором возникает «стена» (в «Записках из подполья» и

«Идиоте» – символ беспощадности судьбы, ограниченности и смертности человеческой природы), которая заслоняет ему красоту мира и радость бытия. С ее придвижением вплотную герой не может более жить, не разрешив для себя «проклятых вопросов»; ему становится необходимо осмыслить, «укоренить» свое существование в мире.

Жизненное пространство вокруг героя стремительно сужается. Ему начинает «не хватать воздуха». «Стена» окружает его со всех сторон, трансформируясь в образ крошечной и убогой каморки-гроба, наподобие той, в которой неподвижно лежит по целым неделям Раскольников. Так же вынашивают свою идею Шатов и Кириллов, лежа четыре месяца впроголодь на полу сарая в Америке (после чего больше не могут общаться друг с другом). В этот же ряд вписывается и мрачная фантазия Свидригайлова о вечности в «комнатке наподобие деревенской бани», которая становится не только воплощением бессмысленной вечности за гробом, но и символическим выражением смертной отъединенности от мира в настоящем.

Эту стену необходимо проломить любой ценой. И вот тогда на помощь приходит *идея*.

Она необходима как прорыв, чтобы исчезли стены, чтобы рухнул и завалился угол – подлое, досадное, временное прибежище души. Такая свобода рождается преодолением *времени* – убивающей повседневной безысходности. Для обоснования этого прорыва возможны возвеличивание себя до Наполеона, вера в клятву ангела из Апокалипсиса или озарение перед припадком, но в основе таится упоение секундой возможности уйти из-под власти судьбы. Образно оно передается мотивом полета в *падении* после прыжка с горы (Шлангенберга), «с колокольни» с замиранием сердца.

Нагляднее всего эта психологическая подоплека идеи проступает в «Игроке» – истоке многих главных тем «пятикнижия». Страстная «любовь-ненависть» к Полине с самого начала ассоциируется у героя с *наслаждением* одновременно и убийством, и головокружительным падением: «Бывали минуты <...>, что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него **с наслаждением**. А между тем, клянусь всем, что есть святого, если бы на Шлангенберге, на модном пуанте, она действительно сказала мне: "бросьтесь вниз", то я бы тотчас же бросился, и даже **с наслаждением**» (5; 214).

Страсть к Полине способствует укоренению в душе героя *идеи* выиграть. Вначале для того, чтобы добиться Полины («С деньгами я стану и для вас другим человеком» (5; 229)). Но во время игры он увлекается, испытывает ощущения, сходные и с ужасом прыжка в бездну («...было одно мгновение ожидания, похожее,

может быть, впечатлением на впечатление, испытанное madame Blanchard, когда она, в Париже, летела с воздушного шара на землю» (5; 293)), и с убийством. Упоение вскоре затмевает ужас, в то время как любовь затмевается жаждой денег: «Не помню, вздумал ли я в это время хоть раз о Полине. Я тогда ощущал какое-то **непреодолимое наслаждение** хватать и загребать банковые билеты, нараставшие кучею предо мной» (5; 294). Смещение источника наслаждения порождает и более масштабное чувство с осязательно философским содержанием: «Ощущал я только какое-то **ужасное наслаждение** удачи, победы, **могущества** – не знаю, как выразиться» (5; 295). Это уже отсылает нас к идее Аркадия «стать Ротшильдом» («я жаждал **могущества** всю мою жизнь» (13; 73)), а также к желанию Раскольникова почувствовать себя Наполеоном. Наконец, побеждает страсть к игре как таковой, даже не ради денег, а именно ради ощущения «самовластия» над судьбой. Но это и выявляет суть идеи: «**посметь решиться**» (финальные слова Алексея) – вот ее главный психологический механизм.

Не надо думать, что навязчивая идея Алексея выиграть на рулетке ничтожна, не сравнима по масштабу с философскими идеями героев «пятикнижия»: в желании выиграть у него есть «какая-то особая цель», которую он «сам не сумеет объяснить», но в которой он «доходит до исступления, до фатализма» (5; 229). В одно время с «Игроком» пишется «Преступление и наказание», где Раскольников точно так же воображает, что для того, чтобы стать равным Наполеону, ему надо «осмелиться» на страшный шаг *убийства*, навсегда выводящий его за рамки повседневности. Ключевой девиз Игрока: «посметь решиться» практически воспроизводится Раскольниковым: «Стоит только посметь!»; «Я захотел *осмелиться* и убил!» (6; 321). Мотивы, подвинувшие Алексея на игру, а Раскольникова на преступление, таким образом, сводятся к первичному: разрушить несвободу реальности (Алексей: «С каким наслаждением я бросил бы всех и всё!» (5; 222); Раскольников: «Мне вдруг ясно, как солнце, представилось, что как же это ни единый до сих пор не посмел и не смеет, проходя мимо всей этой нелепости, взять просто-запросто всё за хвост и стряхнуть к черту!» (6; 321)).

Глубинное переживание, питающее идею, – упоение риском – высвечивается до конца, когда Раскольников идет на квартиру старухи второй раз и хочет услышать, как звенел входной колокольчик («Ну, а **холод**-то этот в спинном мозгу? Колокольчики-то эти, в болезни-то, в полубреде-то?» (6; 347)), что идентично **холоду** ужаса у Игрока (ср.: «И только раз во весь этот вечер, во всю игру, страх прошел по мне холодом и отозвался дрожью в руках и ногах» (5; 292))⁴⁸².

⁴⁸² «Вспомним строки из «Скупого рыцаря» Пушкина, несомненно, важнейшие для Достоевского:

Тем не менее, в романах «пятикнижия», по сравнению с «Игроком», идеи героев, оставаясь в основе своей «чувством», обладают значительно более развитой идеологической, духовно-религиозной составляющей.

Складывается идея в уме героя под воздействием целого ряда ярких впечатлений-созерцаний, и потому они не просто выводят идею логически, но и *чувствуют* её⁴⁸³. Решающим оказывается, таким образом, не оригинальность мысли, а внутреннее осознание ее правоты, неоспоримость которой внезапно поражает человека («Доводами, что право и неправо, я даже и не смущался, напротив, ощущал в этом невыразимую красоту, и чувствую даже теперь, что никто бы не смог меня переспорить» – «ПК» 16; 216). *Идея* «поражает» героя «и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться они с нею никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их потом проходит как бы в последних корчах под свалившемся на них и наполовину совсем придавивших их камнем». (10; 27). Замирая в восторге от ее величия, он начинает воспринимать себя лишь как недостойного адепта-носителя, через которого она приходит в мир.

Сказанное здесь про Шатова вполне применимо ко всем героям-идеологам. «Главная идея» оказывается для бывшего мечтателя точкой соединения заветных грез с действительностью, а ее осуществление – единственным шансом укоренить в реальности свое призрачное, «мечтательное» бытие, ибо считают ее более истинной, более реальной, чем сам мир (так объясняется и логика мысли самого Достоевского, когда он говорил, что предпочел бы скорее остаться с Христом, нежели с истиной).

И наконец, после многих недель отчаяния и безысходности, наступает ослепительный миг понимания и «окончательного решения»⁴⁸⁴. В этот момент Кириллов останавливает часы – «в эмблему того, что время должно остановиться» (10; 189). В миг обретения идеи герой, давно потерявший связь с реальностью, ощущает себя не просто заново приобщенным к миру, но более того – его спасителем, не замечая, что обретенный мир – его собственное порождение. По наблюдению Н.В.

«Нас уверяют медики: есть люди, В убийстве находящие приятность. Когда я ключ в замок влагаю, то же Я чувствую, что чувствовать должны Они, **вонзая в жертву нож: приятно И страшно вместе**».

⁴⁸³ «...Когда я подумал однажды, то **почувствовал** совсем новую мысль. — Мысль почувствовали? – переговорил Кириллов, – это хорошо. Есть много мыслей, которые всегда и которые вдруг станут новые. Это верно. Я много теперь как в первый раз вижу» (10; 187). Вторит ему и Крафт: «Я не понимаю, как можно, бывши под влиянием какой-нибудь господствующей мысли, которой подчиняется весь ваш ум и сердце вполне, жить еще чем-нибудь, что вне этой мысли... **полное убеждение есть чувство**» (ПМ к «ПК» 16; 209).

⁴⁸⁴ Алексей в «Игроке» свою внезапную решимость идти на рулетку описывает в тех же категориях, что и герои «пятикнижия» момент озарения идеей: «Одна дикая мысль блеснула в моей голове. <...> мало того: если идея соединяется с сильным, страстным желанием, то, пожалуй, иной раз примешь ее наконец за нечто фатальное, необходимое, предназначенное, за нечто такое, что уже не может не быть и не случиться!» ()

Живолуповой, «мир как Другой, как доказывает Подпольный, может быть присвоен только через абсолютное превосходство над ним субъекта, бесконечные истоки духовности которого способны переплавить в потоке любви всю грязь и несовершенство мира. Демиургическое сознание первого антигероя абсолютно свободно в своем самосочинении, не просто слито с миром как “своим иным”, но мир, порожденный этим сознанием, воплощает его своими чертами»⁴⁸⁵.

С рождением идеи завершается наконец период «мечтательства»: в жизни появляется цель, и идея принимается как указание к действию.

По утверждению самого Достоевского, «без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна и именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные “высшие” идеи жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают» (24; 48). У подобной *идеи* возможно всего два вектора: *богочеловечество* и *человекобожество*. Но в любом случае важнейшим в ней является надличностный, религиозный аспект, ибо она призвана ответить на вопрос о смысле жизни не только для героя, но и для всего человечества.

В первом случае идея заключается в приходе ко Христу и в объединении верой в Него всего человечества во взаимной любви, через которую ведет единственный путь ко всемирной гармонии. Эта идея, однако, также несет на себе некоторую печать подпольного происхождения, проявляющуюся в ее утопизме («я думал только четверть часа говорить и всех, всех убедить» - 8; 247) и неумении героя донести ее до людей.

Идея *человекобожества* исходит из историко-культурного контекста байронического романтизма и предполагает безмерное усиление и экзистенциальную самодостаточность личности. Идея рождается из обиды как на людей, так и на Провидение, или же на саму природу с ее непреложными законами (их символом и является «стена»). Герой «удаляется в свою мрачную идею» (16; 93), будто «в крепость», в пещеру или «в пустыню»⁴⁸⁶ – в некое внутреннее духовное пространство – «к себе». Там герой хочет *устроиться совсем без людей* – «удалиться в свое величие» (13; 90). При уединении от всех герою еще непременно надобно *могущества* – «**поскорей прославиться, чтобы отомстить**» (16; 340)⁴⁸⁷. «Вся цель моей “идеи” – уединение», но «кроме уединения мне нужно и могущество», – признается Аркадий Долгорукий (13; 72). По той же схеме формируются идеи

⁴⁸⁵ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. – Н.Новгород, 2015. С. 60-61.

⁴⁸⁶ «Вся твоя идея – это: “Я в пустыню удаляюсь,»» – говорит Версиков Аркадию (16; 242).

⁴⁸⁷ Ср. также: «Тут не теория, а красота, тут могущество, все дело в могуществе. Главное Я. Мне надо было могущества» (ПМ к ««Подростку» - 16; 216).

Раскольникова, Гани Иволгина, Ивана Карамазова, Ростовщика из «Кроткой». У Кириллова и Ипполита *идея* вырастает до масштабов «высшего» своеволия – бунта против мироздания, утверждения себя вне Бога.

Если идея *богочеловечества* предполагает восстановление на Земле царства Христова – *миллениума*, то *человекобожество* ставит целью «устроиться человечеству на Земле одному без Бога». Переход от романтического индивидуализма к религиозной сверхзадаче (спасению и «преображению» человечества) становится возможен благодаря эстетической составляющей идеи, которая оказывается своего рода мостом, промежуточным звеном между религиозным и романтическим сознанием.

Однако идеал красоты у каждого человека свой, исключаящий все иные. Поэтому и идеи героев сходны по конечной цели, но неповторимы по неожиданным алогическим поворотам, фантастическому замыслу воплощения и несут на себе яркий отпечаток личности своего создателя («У меня тогда одна мысль выдумалась, в первый раз в жизни, которую никто и никогда еще до меня не выдумывал! Никто!» - б; 321). Большую роль в подобной индивидуализации играет и сама гнетущая атмосфера подполья, придающая самой возвышенной идее мрачный и гротескный колорит. Такова идея Кириллова убить себя ради освобождения всех людей от смерти, или идея Аркадия – стать Ротшильдом для того, чтобы тут же отказаться от своего богатства.

Оба варианта идеи, хоть и противоположны друг другу своей направленностью – ко Христу или от Христа, сходны своим эсхатологическим модусом «конца времени» и зачастую могут переходить одна в другую. Вспомним как стремительно Ипполит переходит от проповеди рая к бунту против Провидения, а также философию Кириллова, соединяющую черты обеих идей (самообожествление и самопожертвование ради освобождения людей от смерти). Общие духовные корни двух векторов идеи можно проследить также по нашей схеме, данной в конце главы о евангельском сюжете.

Сверхпоступок

Природа идеи объясняет организацию порожденного ею сюжета, главным и единственно возможным событием которого становится преступление.

Идея человекобожества прямо противоречит общепринятому христианскому (или постхристианскому гуманистическому) мировоззрению. Поэтому для ее

первоначального утверждения герою требуется поставить себя вне общества, поправ его законы с помощью некоего символического эксцентричного поступка. На языке героев это называется «переступить» или «заявить высшее своеволие». *Так идея становится философской подосновой преступления*, которое может задумываться как убийство «самого ненужного и вредного человека», политическое убийство (Шатова), самоубийство (у Кириллова и Ипполита), надругательство над ребенком, что приравнивается к «богоубийству» (Ставрогин, Свидригайлов), отцеубийство (Смердяков, отчасти Иван), наконец, могут замышляться убийства тысяч людей для торжества нового мирового порядка (Верховенский, Великий Инквизитор). Даже Шатов, обладатель, казалось бы, созидательной идеи, во имя ее наносит Ставрогину страшный удар по лицу. В результате пассивность мечтателя сменяется особой, страшной готовностью подпольного героя к преступлению.

Со времени своего мечтательного прошлого, главные герои романов относятся к *созерцателям*, тип личности которых был описан самим автором в «Братьях Карамазовых» на примере картины Крамского «Созерцатель», для объяснения психологии Смердякова, а расширительно – характерного народного *типа*:

«У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием “Созерцатель”: изображен лес зимой, и в лесу <...> в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то “созерцает”. <...> Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, не приметно и даже не сознавая, – для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит всё и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе. Созерцателей в народе довольно» (14; 116-117).

Объяснение картины разворачивается у Достоевского в целый очерк, который точно описывает внутренний психологический сюжет практически всех главных героев «пятикнижия»: вначале долгое утаиваемое от всех «созерцание», то есть напряженная внутренняя работа, при странной внешней пассивности, а затем будто срыв лавины — стремительное, уже неостановимое (и непредсказуемое!) для самого героя действие. Если внутреннее состояние героя нам и показывается, то всегда только отрывками, намеками в предыстории. Регулятором неопределенности и неожиданности (на фоне общей предопределенности) – выступает мотив «**вдруг**»: «*такая минутка вышла*». То есть: давно назрело, а минута неизвестна – она неожиданно «сорвется»... В ПМ о Свидригайлове сказано: «Ему пришло между прочим в голову: как это он мог давеча, говоря с Раскольниковым, отзываться о Дунечке действительно с настоящим восторженным пламенем, сравнивая ее с

великомученицей первых веков и советуя брату ее беречь в Петербурге – и в то же самое время знал наверное, что не далее как *через час* он собирается насиловать Дуню, растоптать всю эту божественную чистоту ногами и воспламениться сладострастием от этого же божественно-негодующего взгляда великомученицы. Какое странное, почти невероятное раздвоение. И однако ж так, он к этому был способен» (7; 160). Поэтому совершаемые героями преступления отличаются крайне своеобразной психологической подоплекой. К примеру, Раскольников отказывается от добытых убийством денег.

Уже при рассмотрении ПМ к романам видно, что, разрабатывая мотив преступления, будь то похищение денег, изнасилование или убийство, автор свободно варьирует данные поступки, как легко взаимозаменяемые. Главное для него – психологическая решимость героя переступить через мораль ради утверждения себя *над* миром. Эта готовность часто даже открыто манифестируется героем. Устранив житейскую логику поведения, Достоевский добивается парадоксальности поступков – герой до бесконечности может поражать новыми ходами, которых читатель не ждал, или отменять только что принятое решение (так мотивируется, что Митя все-таки не убил отца, хотя читатель долго подготовлялся к этой катастрофе). Любой его шаг будет неожидан и оправдан стихийностью природы. Это не противоречит роковой предопределенности главного события. Все знают, что будет убийство, но когда оно произойдет? – не знает никто. И сам убийца не знает об этом еще за минуту.

Отчаянный шаг героя-созерцателя призван утвердить его идею и поэтому приобретает в ее контексте **сакральный** смысл (независимо от того, идет ли речь о паломничестве в Иерусалим или сожжении села: Раскольников, как мы помним, тоже испробовал обе крайности⁴⁸⁸). Здесь происходит взаимопроникновение идейно-психологического сюжетного плана и мифологического. Мы предлагаем называть это действие *сверхпоступком*, поскольку он призван решающим образом изменить бытие героя и весь мир вокруг него. Этот шаг не имеет логического обоснования с житейской точки зрения и не преследует никаких практических целей. Одновременно он разрушает обыденность и выводит героя за пределы морали (если это убийство). Сверхпоступок – это всегда прохождение через смерть – в духовном смысле, но часто и физически. Часто он предполагает самоубийство (Кириллов, Ипполит, Крафт), или же влечет его за собой как необходимое следствие (Ставрогин, Свидригайлов). Таким образом, герой идеи сотворяет для нее свой сюжет, реализация которого равносильна

⁴⁸⁸ «– Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает», – раздаются насмешливые реплики прохожих, когда Раскольников при покаянии целует землю на Сенной площади (6; 405). Нас не должна смущать ироническая окраска: нужный автору мотив введен.

воплощению в жизнь самой идеи. Интересна коллизия в «Братьях Карамазовых», где сверхпоступок, утверждающий идею Ивана, совершает не он сам, а Смердяков.

На первый взгляд, про страстных героев нельзя утверждать, что они своим сверхпоступком утверждают идею. Но, пока они таковыми являются, никакого решительного поступка они на самом деле и не совершают (как Дмитрий и Свидригайлов, долго отказывающиеся от обладания возлюбленной). Рогожин к концу романа, когда он убивает Настасью Филипповну, уже эволюционирует в идейного созерцателя: у него исчезает разгульная удаль и беспорядочность, он становится нелюдимым и угрюмым, начинает подолгу смотреть на картину Гольбейна, пока не теряет веру. Сверхпоступок Ставрогина, описанный в его «исповеди», тоже был продиктован не сладострастием, а именно желанием совершить святотатство, выйти за пределы морали. Идейная сущность обоих сверхпоступков одинакова: фактически герои убивают любовь и Бога.

Как преступление (или «переступление») сверхпоступок позволяет внешне соотнести романы «пятикнижия» с детективом. Однако герои Достоевского вкладывают в свое «переступление» особое сверхнапряженное религиозно-философское содержание – даже Смердяков, хладнокровно убивающий отца ради ограбления, – и тот в конце концов избавляется от добытых денег, подобно Раскольникову. Тем самым авантюрный жанр переосмысливается изнутри.

Сверхпоступок оказывается единственным действием, на которое способен герой-идеолог – сюжетной кульминацией, единственной в его жизни и судьбе. Поэтому между сверхпоступками разных героев нет никакой связи, и они выпадают из общей большой романной интриги, образуя каждую самостоятельную, автономную сюжетную линию. Получается, что роман становится многособытийным только при введении большого числа «странных» героев, каждого со своим сверхпоступком, так что внимание читателя переключается с одного на другого. При этом события не образуют единую интригу – сюжетные линии соединены условно, оставаясь самодостаточными. Единственный удачный случай, когда сверхпоступки оказываются взаимообусловленными, – это финал «Бесов», где убийство Шатова сюжетно увязано с самоубийством Кириллова, хотя логической последовательности нет и там: Кириллов кончает с собой по внутреннему решению, давно обдуманному и созревшему. Таким образом, основной связью между героями становится косвенное соучастие в преступлении. При этом на протяжении всего романа Достоевскому так и не удается соединить две главных сюжетных линии: любовный треугольник Ставрогин–Лиза–Хромоножка и сценарий убийства Шатова Верховенским. В то же время на мифологическом уровне центральные герои, благодаря многозначности,

могут «сцепляться краями» идей и мифов. Иногда герой, центральный в одной из сюжетных линий, оказывается периферийным для другой (так Рогожин оказывается статистом в сюжете Ипполита, но противостояния 'Ипполит – Рогожин' в романе не существует).

При бессмысленности и загадочности сверхпоступка для большинства окружающих, герои-идеологи прозревают в идейную значимость сверхпоступков друг друга, даже отвергая «чуждую» идею. Например, Иван понимает, что Митя «гимн воспел», а Верховенский прочитывает логику идеи Кириллова и строит на ней собственный расчет. Достоевскому важно, чтобы истинный смысл сверхпоступка казался естественным и обоснованным «с высшей точки зрения», а «недалекие» – пусть считают его абсурдным.

Важность замысла «Жития великого грешника» заключалась в том, что там планировалось изобразить целую жизнь, наполненную разнонаправленными сверхпоступками, и составить из них своего рода роман воспитания. Такой захватывающий замысел не состоялся. Характерно, что «Братья Карамазовы» впоследствии тоже не состоялись как «житие» (то есть опять-таки роман воспитания), в результате было задумано написать серию романов, делая каждый раз главным героем следующего из братьев. В реально написанном романе именно заявленный «главный герой» – Алеша – как раз и не проявил себя сюжетно, подобно «подростку» Аркадию. Это породило множество спекуляций о том, кем он должен был стать, вплоть до версии, объявляющей его будущим террористом-цареубийцей, хотя глава «Кана Галилейская» являет собой его Завет со Христом, и трудно вообразить, чтобы сей Завет был отменен Достоевским.

Таким образом, активное действие у Достоевского либо относится в предысторию, либо берется для развязки-взрыва. При этом сами катастрофы-сверхпоступки в настоящем Достоевский группирует вместе, каскадом, связанными блоками, лавинообразно.

Герои-идеологи Достоевского – герои одного поступка, но не интриги. Сюжет складывается не из взаимодействия героев, но из драматических кульминаций их автономных судеб. Герои не соединяются в действии единой интриги, каждый стремится стать самодовлеющим сюжетным центром. Хотя они связаны дружескими и деловыми связями, но большинство из этих связей не получают сюжетного развития и поэтому часто оказываются избыточными. Нужны же они для того, чтобы персонажи обладали полнотой информации друг о друге для реализации сценария массовых сцен.

Сюжет сверхпоступка на самом деле не только не имеет шансов изменить действительность, но и вообще не вписывается в нее, совершается с неожиданными для героя ошибками, отчего либо не реализуется вообще, либо его реализация вызывает эффект, противоположный задуманному.

Совершая сверхпоступок, герой возвышается до своего идеобраза (в своих собственных глазах), в результате чего сюжет идеи начинает приобретать символический характер, а идейно-психологический сюжетный уровень коррелирует с мифологическим.

Антитезой сверхпоступку становится переживание рая (которое бывает у носителей идей и человекобожества, и богочеловечества), так же переворачивающее все представления о реальности и отменяющее ход жизни и времени. Достижение гармонии делает сверхпоступок ненужным, и даже мысль о ней способна остановить преступный замысел, хотя и не всегда окончательно предотвратить (как в случае с Кирилловым, которого подобное переживание все-таки не спасает от самоубийства). Чаще всего в романах «ощущение счастья, еще неизвестного» (13; 375), проходит «сквозь сердце» героя уже после свершения сверхпоступка и отзывается «великой грустью» или же мертвящей тоской.

У героев с идеей человекобожества, душа которых уже озарена «всемирной гармонией», не может быть сверхпоступка, ибо единственно достойный их подвиг – это «всех, всех убедить» и тем самым действительно преобразить мир. Надо ли говорить, что и этот сюжет остается в «пятикнижии» самой отдаленной проекцией?

Исповедальный монолог как форма общения

При убывании внешнего действия и приближении к жанру психологического романа всё большую роль начинают играть драматические ДР-компоненты, которые, однако, остаются в «пятикнижии» весьма специфичными.

Тот факт, что герои-идеологи выпадают из интриги, не означает, что они полностью лишены общения. Чем реже происходит встречи, тем сильнее повышается их значимость, а благодаря «вершинной композиции» сюжета именно эти «исключительные» беседы становятся главным предметом изображения.

Если мы присмотримся ко всем развернутым беседам героев в романах Достоевского, которые в критике обычно именуется философскими или даже «сократическими» диалогами, то увидим, что в большинстве случаев они только начинаются как обычный диалог (пока собеседники обмениваются вступительными, незначащими и общими фразами), после чего один из персонажей полностью

завладевает разговором и превращает его в свой безудержный и страстный монолог, лишь изредка прерываемый встречными репликами собеседника⁴⁸⁹. Именно он оказывается важнейшим элементом идейно-психологического сюжета.

Такой монолог, обязательно предполагающий слушателя – но слушателя *молчащего*, – мы и предлагаем назвать *исповедальным*, а сцену разговора – *исповедальной ситуацией*.

Попытаемся выделить черты, кажущиеся нам решающими при характеристике исповедального монолога у Достоевского:

1) исповедальный монолог обязательно предполагает присутствующих, но молчащих слушателей, с которыми говорящий стремится вступить в некую общность (хотя зачастую и не на равных правах), в результате чего между ним и слушателями в процессе речи складываются особые отношения исповедывающегося и конфиденнта (или даже кающегося и духовника).

2) В исповедальном монологе сообщается нечто, не могущее быть сказанным в обычном разговоре без нарушения нормативных отношений между говорящими или же разрушения дискурса вообще, а именно: а) «**самое плохое**» о себе (пороки, грехи, постыдные поступки, преступления); б) «**самое главное**» о себе (мировоззренческая идея, объяснение собеседнику самого себя, важнейших черт своего характера, что неизбежно дает собеседнику «ключ» к исповедующемуся и психологическую власть над ним); в) раскрытие своей **стратегии поведения** (признание в любви или ненависти к собеседнику, в страхе или стыде перед ним), то есть опять-таки свидетельство о своей внутренней зависимости или заинтересованности в нем.

3) Вершиной и целью всякого исповедального монолога является собственно исповедь – ситуация предельного откровения между героями, когда высказывается то, что может быть высказано только самому близкому человеку и только один раз в жизни. Всякий исповедальный монолог стремится к собственно исповеди как к своей вершине, но не всегда дорастает до нее. В свою очередь, сверхзадачей осуществленной исповеди является не просто признание в некоем поступке, пусть даже в преступлении, но прежде всего объяснение собственной личности как другим, так и самому себе, а также создание некоей духовной общности со своими слушателями.

⁴⁸⁹ В качестве примера можно назвать встречи Раскольникова со Свидригайловым, Порфирием, Мармеладовым и Соней; Мышкина с семьей Епанчиных, Рогожиным, Ипполитом и Радомским, Ставрогина с Шатовым, Верховенским, Хромоножкой и Лизой; Аркадия с Версиловым, Ламбертом и Ахмаковой; Алеши с Иваном, Митей, Лизой Хохлаковой, Грушенькой, Красоткиным, капитаном Снегиревым; Ивана со Смердяковым и чертом.

4) Содержание исповедального монолога всегда внутренне соотнесено с актом *прощения* и стремлением к *покаянию* – от страстной его жажды до его же «бесконечной самоотмены» (исключая «идейную исповедь» – *profession de foi* героя).

Исповедальные ситуации характеризуются в романах как «фантастические разговоры», «интимности», «эксцентричность» (9; 199), «невозможная искренность» («Бесы» 10; 401), «чувствительные экспансивности» («ПН» 6; 82), «навязывание своих чувств» («Преступление и наказание» 6; 81), «напрашивающаяся откровенность» («И» 8; 319), «припадок самого искреннего самобичевания» («Братья Карамазовы» 14; 53), «истерическое самоосуждение» («Бесы» 10; 496). «Ну, это уж черт знает что такое, этак расстегиваться!» – клеймит Фердыщенко излияния Ипполита (8; 345). Шатов сам называет свою исповедь Ставрогину «пляской нагишом» (10; 201), в то время как последний, выслушав ее, замечает, что «полчаса просидел» под его «кнутом» (10; 201). Митя, признающийся в существовании ладанки, восклицает: «Я так сказать душу мою разорвал пополам пред вами, а вы воспользовались и роетесь пальцами по разорванному месту в обеих половинах...» (14; 446). Наконец, Птицын сравнивает лихорадочную тираду Настасьи Филипповны на именинах и последовавшее затем ее бегство с Рогожиным с японским харакири⁴⁹⁰.

Постоянная готовность персонажей к самораскрытию по самым разнообразным поводам, а также часто предпринимаемые ими попытки исповеди, пусть даже и не всегда реализуемые, создают в романах Достоевского особую *исповедальную атмосферу* – атмосферу неожиданной открытости большинства героев.

Различаются исповедальные монологи наедине с избранным конфидентом и публичные, произносимые в рамках массовых сцен. В обоих случаях они становятся для героев средством самовыражения – вместо реальных поступков. Разве не парадоксальна сама по себе идея читать свою предсмертную исповедь вслух перед случайным, почти незнакомым собранием людей, как это делает Ипполит? Однако в итоге исповедь и стала «единственным делом», которое он «успел начать и окончить по собственной воле» (8; 344), а отнюдь не намеченное самоубийство, оказавшееся только поводом к прочтению «необходимого объяснения». Кириллов прощает Верховенскому убийство Шатова и даже соглашается в предсмертной записке взять вину на себя – потому что Верховенский вызывает его на последнюю исповедь,

⁴⁹⁰ «— Знаете, Афанасий Иванович, это, как говорят, у японцев в этом роде бывает, – говорил Иван Петрович Птицын, – обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: «Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот», и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил. Странные бывают на свете характеры, Афанасий Иванович! — А вы думаете, что и тут в этом роде было, – ответил с улыбкой Афанасий Иванович, – гм! Вы, однако ж, остроумно... и прекрасное сравнение привели» (8; 148).

которой Кириллов мучительно жаждет. Еще более фантастической выглядит идея Ставрогина всенародно опубликовать свою исповедь в позорном и грязнейшем злодеянии, даже несмотря на неизбежное всеобщее осмеяние. Однако при такой сильной потребности в покаянии герой не может вынести чтение своей рукописи даже одним, наиболее благожелательным слушателем (Тихоном), чтобы не возненавидеть его. Данные признания совершенно не похожи на христианское таинство покаяния, но далеко ушли они и от традиционной литературной исповеди – «рассказа в рассказе», с явной условностью его произнесения.

Интересно отметить определенную закономерность, в силу которой при соединении в диалоге двух героев именно один, а не другой завладевает разговором и произносит исповедальный монолог, как бы обладая большим правом на него. Этот эмоциональный заряд, как правило, является отрицательным и порождается силой *отчаяния или же упоения грехом*⁴⁹¹. Иными словами, *высказываются те, чьи души более всего нуждаются в очищении, сознают это сами герои или нет*. Греховность, искушенность во зле дает им при общении некую власть над собеседником. Можно даже выстроить определенную иерархию героев по их «воле к исповеди», выделив персонажей по преимуществу «молчащих» или же «разговорчивых». Поэтому Раскольников подавляет в разговоре Разумихина и Заметова, однако молчит перед Свидригайловым или Порфирием (который превосходит Раскольникова своим цинизмом). Иван и Митя всегда заставят слушать их Алешу, Федор Павлович – своих сыновей, Свидригайлов – Раскольникова, Раскольников – Соню. Когда же автору нужно, чтобы высказались и «молчаливые» герои, то он создает для них особые условия, либо окружая их персонажами, не являющимися носителями собственных «идей» (как Мышкин в первый свой приход к Епанчиным или на «званом вечере»), либо представляя нам их высказывания в виде записок (подобно запискам Зосимы, а также исповеди Ставрогина). Например, чтобы исповедь Раскольникова мог услышать Свидригайлов, последнему приходится вынужденно молчать, подслушивая.

В конечном счете, самым «разговорчивым» и настойчивым в желании высказаться оказывается черт, от которого Иван, как от навязчивого кошмара, не может отделаться, даже заткнув уши («Это меня-то убьешь? Нет, уж извини, выскажу. Я и пришел, чтоб угостить себя этим удовольствием» – 15; 83), а самым молчаливым – Христос, с Его всепрощающим поцелуем любви. Потрясающий

⁴⁹¹ Исключением оказывается только выступление князя Мышкина на званом вечере, когда он «захлебывался от прекрасного сердца» и не мог удержать своих признаний. Однако эта сцена является исключительной хотя бы потому, что совершенно не согласуется с обычной манерой поведения князя и мотивируется его ненормальным, «предприпадочным» состоянием.

художественный эффект немого ответа Христа создается именно доведением до логического конца тенденции исповедального монолога к полной речевой односторонности.

Тот факт, что Достоевский большинство своих произведений первоначально замыслил как «исповеди», доказывает, что исповедальный монолог неизменно являлся для писателя жанровой подосновой и главным средством раскрытия образа. Разница между произведением-исповедью и исповедью внутри произведения у Достоевского стирается благодаря тому, что исповедальные монологи перед реальными слушателями по ходу сюжета и рассказ от первого лица перед воображаемыми читателями (фиктивными слушателями) строятся по одной и той же дискурсивной модели⁴⁹².

Какими бы различными психологическими оттенками ни отличались отдельные исповедальные монологи у Достоевского, все они **иноприродны обыкновенному бытовому разговору-диалогу**. «Многословные», общительные персонажи – типа Лебезятникова, Кармазинова, Ракитина или Миусова – вообще не способны к исповеди. В силу своей отстраненности от реальной жизни, подпольный герой почти ни с кем не вступал в обыкновенный разговор до момента произнесения исповеди, отчего последняя и выглядит настолько странной, неуместной и эксцентричной. Зато прямо соотносением и органически связанным с исповедальным монологом оказывается предшествующее ему **молчание**. Исповедь рождается внезапным разрешением «безмолвия печати»⁴⁹³.

Таким образом, исповедальная форма оказывается уникальным и едва ли не единственным способом общения для подпольных героев, отвыкших от людей⁴⁹⁴. Другой одновременно желанен и страшен, но необходимость всеобщего признания рано или поздно побеждает неприязнь и страх.

⁴⁹² См. у М.М. Бахтина тезис об обязательной ощутимой обращенности к другому внутреннего письменного монолога при *ich-erzählung*'e: «Слово «человека из подполья» – это всецело слово-обращение. Говорить – для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе – значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом – значит обращаться к другому, говорить о мире – обращаться к миру <...> но, говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону – на слушателя, свидетеля, судью» (Проблемы поэтики Достоевского... С. 407).

⁴⁹³ «Вы, должно быть, несколько дней сряду ни с кем не говорили?» – замечает Раскольников Свидригайлову. – «Почти так. А что, верно, дивитесь...» (6; 217). «Вы, вероятно, очень долго перед этим молчали» – замечает Аркадию Васин после его срыва у Дергачева. – «Я три года молчал, я три года готовился», – порывисто подтверждает тот (13; 52). Великий Инквизитор «за все девяносто лет высказывается и говорит то, о чем все девяносто лет молчал» (14; 228). Вспомним и то, как неожиданно заговорил всегда молчавший Смердяков («Валамова ослица заговорила, да как говорит-то, как говорит!») - 14; 114).

⁴⁹⁴ Вспомним хотя бы Раскольникова с его нелюбовью и отвращением ко всем окружающим или Ивана Карамазова, который говорит: «Я хочу с тобой сойтись, Алеша, потому что нет у меня друзей, попробовать хочу» (14; 213). Примеры такого рода могут быть до бесконечности умножены.

Труднее всего дается начальное преодоление *стыда*. Затем, делая самые невозможные признания, герой испытывает болезненный восторг, лихорадочное возбуждение, часто именуемое «*вдохновением*»⁴⁹⁵. Также типично для исповедального монолога ощущение стремительного, головокружительного падения, «потребность поиграть с огнем или слететь с башни» (9; 151)⁴⁹⁶. Герои понимают, что раз и навсегда роняют себя в глазах собеседника и рискуют окончательным разрывом. Решаясь на «произнесение непроизносимого», они намеренно разрывают замкнутый круг повседневности с ее условными правилами поведения и нормативными отношениями⁴⁹⁷. Они пытаются преодолеть пропасть, которую ощущают между собой и *другим* (в понимании М.М. Бахтина), одним головокружительным прыжком. Исповедь – это попытка стремительно и мгновенно ввести другого в свой внутренний мир, говоря с ним как с самим собой, чтобы уж нечего было больше стыдиться. Таким образом, «чужесть» преодолевается незаконным путем – через «*ломание стены*» (13; 204???) между собою и «*другим*». Именно так характеризует свои бурные откровения Аркадий: «Я разом **сломал все заборы** и полетел в пространство» (13; 204); «Я выпалил всё это нервно и злобно, **порвав все веревки**» (13; 49).

⁴⁹⁵ Митя при встрече с Алешей испытывает «восторженное состояние» (которое, правда, подкрепляется и начатой бутылкой коньяку, но опьянение позволяет лишь ярче проявиться и без того страстной и восторженной натуре его). «Решительное вдохновение» подготавливается вином и в Мармеладове (6; 20).

⁴⁹⁶ Ипполит читает свою исповедь, как будто «летит с колокольни» (8; 347). «С тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни», признается Соне в убийстве Раскольников (6; 315). Аглая, выговаривая накипевшее Настасье Филипповне, «решительно была увлечена порывом в одну минуту, точно падала с горы, и не могла удержаться пред ужасным наслаждением мщения» (8; 472). «Как бы падала с горы» и Катерина Ивановна, когда сообщала на суде письмо, «математически» доказывающее виновность Дмитрия, «презирая все для себя последствия» (15; 120). То же сравнение употребляет и Митя: «Тебе одному все скажу, <...> потому что завтра лечу с облаков, потому что завтра жизнь кончится и начнется. Испытывал ты, видал ты во сне, как в яму с горы падают? Ну, так я теперь не во сне лечу и не боюсь, и ты не бойся. То есть боюсь, но мне сладко» (14; 97). В «Подростке» юный и невыдержанный Аркадий всякую свою откровенность представляет как полет, срыв или падение: «Я весь как бы **летел**. Меня как бы что-то толкало. Я никогда, никогда так не говорил с нею» (о признании в любви Ахмаковой - 13; 202); «Я знал, что лечу в яму, но я торопился, боясь возражений» (о выступлении у Дергачева - 13; 49); «задыхался я и летел, и мне так хотелось лететь, мне так было это приятно» (об исповеди Версильову - 13; 220); «Я как будто летел куда-то... Мне даже хотелось бы им что-нибудь открыть... но удержался» (о разговоре с Анной Андреевной - 13; 197).

То же сравнение Достоевский использовал для описания ощущений Игрока при его решающей, бездумной и отчаянной ставке: «...было одно мгновение ожидания, похожее, может быть, впечатлением на впечатление, испытанное madame Blanchard, когда она, в Париже, летела с воздушного шара на землю» (5; 293).

⁴⁷¹ Наудачу приведем пример такой немислимой и недопустимой искренности, ломающий рамки обыденных отношений, из «Подростка»: «– Васин, я дрянной мальчишка и вас не стою... Я за то, что третьего дня вас расхвалил в глаза (а расхвалил только за то, что меня унизили и придавили), я за то вас целых два дня ненавидел!... // [Васин:] – Этого не надо бы говорить... это так ведь и бывает всегда, почти со всеми, и первым даже делом; только в этом никто не признается, да и не надо совсем признаваться, потому что, во всяком случае, это пройдет и из этого ничего не будет» (13; 152).

Какие же цели преследуются героями? Как переход за черту нормативных отношений между людьми, исповедь внеположна обыденной жизни и жизненному времени. Так, Митя произносит свою «исповедь горячего сердца», когда уже «спешить нечего. Теперь мир на новую улицу вышел. <...> тебе одному все скажу, <...> потому что завтра лечу с облаков, потому что **завтра жизнь кончится и начнется**» (14; 97). Исключает исповедь из времени и Иван: «А ты что так беспокоишься, что я уезжаю. У нас с тобой еще Бог знает сколько времени до отъезда. **Целая вечность времени, бессмертие!...**» (14; 212). «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире», – торжественно провозглашает перед исповедью Шатов (10; 195).

В романах «пятикнижия» встречается огромное количество и собственно предсмертных исповедей, которые герои произносят, решаясь на смерть или на подвиг страдания – как Раскольников, Свидригайлов, Ипполит, Ставрогин, Шатов, Кириллов, Лиза («Б»), Смердяков, Михаил, Зосима («БК»), Крафт, князь Сергей Сокольский («ПК»). Многократно встречается и зеркально обратная ситуация – исповедь при решимости порвать с прошлым и начать жизнь заново (у Аркадия, Версилова, Мити, Мышкина, Настасьи Филипповны, Грушеньки). Иногда герои, сами того не сознавая, специально подходят к роковой грани, чтобы иметь возможность «объясниться с миром». Так, после «необходимого объяснения» Ипполита самоубийство не состоялось, да и не могло состояться...

Выпадение из реальных времени и пространства позволяет исповеди стать последним «необходимым объяснением», «последней пробой жизни» (Ипполит - 8; 325), после которых жить как прежде уже невозможно, стыдно или бессмысленно, – Часто герои знают, что исповедью они рвут все отношения и произносят ее именно в расчете на то, чтобы высказаться в последний раз и гордо возвыситься над всеми, «утверждая свое своеволие». «Я нарочно начал этот наш с тобой разговор как глупее нельзя начать, но довел до моей исповеди... довел дело до моего отчаяния», «...я, может быть, **себя хотел бы исцелить тобою**, – улыбнулся вдруг Иван» (14; 215), и его просящий и наивный тон резко контрастирует с жестоким смыслом богоборческих тезисов, которые он затем незамедлительно начнет выстраивать перед ошеломленным Алешей.

С одной стороны, при полной внутренней готовности к разрыву с людьми герой может решиться на исповедь, чтобы насладиться своим вызовом и окончательно заявить обидчикам о своем презрении. Для этого преступаются все приличия – последние нити, еще связывавшие его с миром. Такая исповедь призвана

быть демонстрацией величия и самодостаточности героя. В результате исповедальная ситуация оборачивается *ситуацией (словесной) вседозволенности*.

С другой стороны, создавая ситуацию предельной откровенности, а стало быть, *близости*, герои стремятся создать принципиально новую общность, невозможную в повседневности. Исповедальная ситуация позволяет говорящему в «шиллеровском» порыве завладеть всеобщим вниманием и нравственно потрясти слушателей, распять свое «я» на кресте стыда, чтобы облегчить, сделать возможным всеобщее единение, нечто вроде «катарсиса» – момент полного прощения и взаимного признания в любви, в результате чего даже между совершенно незнакомыми ранее людьми установятся отношения райской гармонии. Ведь подпольные герои в глубине своей души остаются мечтателями («В один миг все бы устроилось!» – не теряет надежды Смешной Человек).

Сложность в том, что замысел возвысить исповедальную ситуацию до «райской» почти никогда не реализуется в своем окончательном, идеальном виде (наиболее приближаются к ней «речь у камня» в эпилоге «Братьях Карамазовых» и речь на «званом вечере» Мышкина), поэтому ее приходится реконструировать по общей интенции развития целого ряда исповедальных ситуаций: по туманным намекам, недоконченным порывам, конфузным сценам и... запоздалым признаниям. Так Ипполит в письменной исповеди признается, что на предыдущую изустную его подвигло желание «обняться со всем человечеством»: «..я вздумал сделать последнюю пробу жизни, хотел видеть людей и деревья, <...> и мечтал, что все они вдруг растопырят руки, и примут меня в свои объятия, и попросят у меня в чем-то прощения, а я у них; одним словом, я кончил, как бездарный дурак» (8; 325).

Во время произнесения исповеди между говорящим и слушателями действительно устанавливается уникальное взаимопонимание (особенно при исповедях наедине), и на миг свершается чудо выхода героя из подполья. Но далее обнаруживаются неготовность и нежелание слушателей (или самого говорящего) вступить в образующуюся общность. Особенно наглядна реакция Ипполита на насмешку Фердыщенко в начале чтения «необходимого объяснения»:

«– Я, господа, никого не принуждаю, опять-таки; кто не хочет, тот может и удалиться...

– А как мы все вдруг встанем и удалимся? – проговорил внезапно Фердыщенко, до сих пор, впрочем, не осмеливавшийся вслух говорить.

Ипполит вдруг опустил глаза и схватился за рукопись; но в ту же секунду поднял опять голову и, сверкая глазами, с двумя красными пятнами на щеках, проговорил, в упор смотря на Фердыщенко:

– Вы меня совсем не любите!» (8; 325).

Растерявшийся Ипполит выдает свою полную зависимость от слушателей («... ему, наверно, хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых» - 8; 354).

Парадокс состоит в том, что подобное форсированное сближение («поскорее заговорить всех заставить и тем все разом покончить» – 6; 265), если не приводит к желанной гармонии взаимного любовного приятия, то ведет к разрушению уже всякой близости и даже самой возможности контакта.

В стандартном диалоге участники стараются постепенно, шаг за шагом находить общие язык и темы, вырабатывать общие мнения, добиваться взаимопонимания. В противоположность этому, *разглашение своих секретнейших, зачастую постыдных тайн предопределяет невозможность нормативного общения в будущем*, как невозможно продолжать игру после открытия карт одним из игроков, ибо всякое общение (за исключением отношений ничем не омраченной, совершенной любви) строится на определенной стратегии, обязательно предполагающей известную долю недосказанности и угадывания.

Онтологическая ситуация исповеди предполагает подлинность самоотношения и общения с другим. В выстраданной исповеди значимость произносимого искупает всю неловкость и стыдность. Другой, конечно, может тебя не принять, но тогда это будет трагедией. Если стыд не преодолевается, а наоборот, усиливается, то в исповеди герой оказывается не менее одинок, чем в подполье. Идя на предельное сближение, он в то же время чувствует его невозможность. «Подглядывая за собой» (критически оценивая свою исповедь глазами другого), герой оказывается не в подлинной исповеди, но лишь в исповедальной ситуации, а затем опять «забивается в угол», «измученный, оскорбленный и потрясенный нравственно», с новым материалом для подпольных самоистязаний.

В свою очередь, «невозможная искренность» говорящего искушает собеседника воспользоваться явленной слабостью. Если в сокровенные глубины сознания проникает враждебно настроенный человек, он употребляет полученное знание против героя, входя в роль его двойника.

Говорящий и его слушатели.

Важнейшее отличие исповедальной ситуации от прочих моделей общения состоит в психологической установке по отношению к *другому*. При исповеди не предполагается обмен мнениями или возражения со стороны конфиденанта: от него

ждут только понимания, приятия и прощения⁴⁹⁸. Если диалог строится на вопросах и движется ими⁴⁹⁹, то исповедь представляет собой цельное повествование. Говорящий сосредотачивается на себе и лишь косвенно интересуется личностью слушателей⁵⁰⁰.

Полноценного двустороннего общения в подобном случае не происходит – слишком разные роли достаются собеседникам.

Вспомним о принципиальном неравенстве позиций священника и кающегося при совершении таинства покаяния, а также полную отстраненность исповедника от коллизий мирской жизни⁵⁰¹ (по церковной трактовке, кающийся исповедуется самому Христу).

Получается, что персонажи, общаясь, не столько получают друг от друга информацию, сколько напряженно оценивают друг друга. Говорящий получает вместо ответа чисто эмоциональную реакцию: приятие или неприятие.

Слушатель одновременно важен (когда подбирается заранее, как Раскольников выбирает Соню) и случаен (как Мармеладов выбирает для исповеди Раскольникова, в то же время не смущаясь присутствием множества посторонних – насмешников). Важность онтологической *другости* превалирует над социальными и даже личностными свойствами собеседника.

Исповедальные монологи с самого начала надо разделить на *публичные*, делаемые при большой аудитории, и *интимные*, изначально рассчитанные лишь на одного конфиденанта. Будучи идентичными по заданной цели, две этих разновидности сильно отличаются друг от друга по форме протекания.

⁴⁹⁸ «Да так и должно быть во всех даже случаях», – смеясь говорит Иван Карамазов Алеше (в ответ на удивление того по поводу молчания Христа во время монолога Великого Инквизитора - 14; 228), и это замечание мы можем понять как общее определение исповедальной ситуации в романах Достоевского. Дмитрий Карамазов даже почти приказывает своему брату: «Садись вот здесь за стол, а я подле сбоку, и буду смотреть на тебя, и все говорить. Ты будешь все молчать, а я буду все говорить, потому что срок пришел» (14; 96). Безоговорочного молчания требует Дмитрий от Алеши и при своих признаниях в тюрьме накануне суда: «Теперь не решай; я тебе сейчас скажу, ты услышишь, но не решай. Стой и молчи. Я тебе не все открою. Я тебе только идею скажу, без подробностей, а ты молчи. Ни вопроса, ни движения, согласен? А впрочем, Господи, куда я дену глаза твои? Боюсь, глаза твои скажут решение, хотя бы ты и молчал. Ух, боюсь! Алеша, слушай...» (15; 34).

⁴⁹⁹ «Одним из неперемненных атрибутов любой формы диалогового общения является вопрошаемость. Никакой диалог не возможен без вопросов. Он просто лишен смысла, является системой несвязных монологов, если в ходе его проведения один из участников не задает вопросы, а другой – на них не отвечает» (Дорожкин А.М. Вопрос как основа диалога. // М.М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века. Тезисы III Саранских международных бахтинских чтений. Часть I. Саранск, 1995. С. 87).

⁵⁰⁰ Так, Шатов полностью отказывается своим давним беседам со Ставрогиным в диалогичности, поскольку он выслушивал его с безоговорочным молчаливым приятием: «“Нашего” разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых» (10; 196).

⁵⁰¹ Разумеется, в реальной исповедальной практике священник может начать с исповедующимся обычный обмен репликами, но это будет уже выход за рамки покаяния как таинства и начало диалога – общения духовного отца со своим чадом.

Интимные признания подготавливаются героями задолго до произнесения, для них заранее выбираются место и время: Свидригайлов с Раскольниковым и Иван Карамазов с Алешей уславливаются о встрече в трактире; Митя специально поджидает Алешу в саду для откровенного объяснения; Версиков долго думает, прежде чем поведать Аркадию свои мысли о России; всю жизнь готовится к объяснению с Христом Великий Инквизитор и т. д. Тщательно подбирается и конкретный конфидент⁵⁰².

Существует лишь одна общая закономерность: исповедоваться герои могут только «дальним» – тем, кого видят в первый (или почти в первый) раз, то есть не имеющим к ним предвзятого, заинтересованного отношения. Так, Раскольников не может признаться в совершенном преступлении ни сестре, ни матери, зато открывается во всем при втором свидании почти совсем незнакомой ему Соне. Иван Карамазов не зря иронизирует над бесконечными философскими спорами «русских мальчиков» в «вонючих трактирах», которые «всю жизнь прежде не знали друг друга, а выйдут из трактира, сорок лет опять не будут знать друг друга» (14; 213); такая манера общения наиболее импонирует и ему самому: «...я хочу с тобой познакомиться **раз навсегда** и тебя с собой познакомить. Да с тем и **проститься**. По-моему, **лучше всего знакомиться перед разлукой**» (14; 209).

Сближение при этом происходит так стремительно, будто герои уже знали друг друга досконально. Условность таких сближений оправдывается жанровым контекстом бульварного романа, а также тем, что они происходят в момент кризиса, в особом, катастрофическом времени.

Тем неожиданней бывает, когда говорящий признается слушателю в любви и проникается к нему безграничным расположением. Но вскоре, увлеченный своими признаниями, он практически забывает о слушателе. Так, Аркадия во время самых задушевных признаний Версикова не оставляет сомнения: «Я чувствовал, что экспансивность его со мной шла из какого-то **внешнего потрясения**. Он говорил мне все эти горячие речи, **любя меня**; но причина, почему он стал говорить и почему так пожелал **именно со мной** говорить, мне все еще оставалась неизвестною» (13; 376).

⁵⁰² Помимо вышеназванных случаев, характерен пример Раскольникова, наметившего Соню в конфиденты еще до совершения убийства: («Тебе, **одной тебе!** <...> **Я тебя давно выбрал**, чтоб это сказать тебе, еще тогда, когда отец про тебя говорил и когда Лизавета была жива, я это подумал» - 6; 253). «Я призвал тебя по **капризу сердца**; мне уже давно мечталось, как я что-нибудь скажу тебе... **именно тебе!**» – заявляет Версиков Аркадию (13; 374). Также и Свидригайлов мечтает о беседе с Раскольниковым еще в вагоне по пути в Петербург (6; 358). Только перед Ставрогиным оказывается способен раскрыться Шатов («**Разве мог бы я так говорить с другим?** Я целомудрие имею, но я не побоялся моего нагиша, потому что со Ставрогиным говорил. Я не боялся окарикатурить великую мысль прикосновением моим, потому что Ставрогин слушал меня...» - 10; 202).

Аркадий справедливо чувствует, что он подвернулся «к случаю», а причина столь полной и внезапной доверительности коренится во внешних обстоятельствах – в полученном письме от Ахмаковой. Говорящему нужно лишь одно: быть уверенным, что его поймут.

Слушаются исповедальные монологи с особым, болезненно напряженным вниманием, «очень слушаются», даже если сам оратор не вызывает у героев никаких других чувств, кроме презрения или ненависти, потому что они рассчитывают узнать нечто важное о себе самих. Они даже не скрывают, как правило, «чужовищности своего любопытства» (ПМ к «И» 9; 87). «Ужасно слушает» Версиров Аркадия (13; 220). Сам подросток слушает ЕГО «изо всех сил. В исступлении» (ПМ к «ПК» 16; 430). В случае публичной исповеди к напряжению у массы слушателей примешивается обычно и раздражение, объясняемое особого рода ревностью к говорящему. Раз услышанная исповедь навсегда запечатлевается в сознании всех слушателей, да так, что становится как бы фактом их собственного духовного опыта.

Более того, по ходу сцены зачастую обнаруживается, что, несмотря на столь утрированное внимание со стороны слушателей, содержание исповеди было большинству из них известно заранее или интуитивно угадано. Так Раскольников еще до признаний Свидригайлова уже посвящен Лужиным в детали самых ужасных его тайн; он даже предчувствует его рассказ о привидениях («Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! – проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал» – 6; 219). Точно так же Порфирий подробно анализирует перед Раскольниковым его же идею, а заодно и душевное состояние (фактически Раскольников слышит свою же исповедь из уст другого). В «Бесах» Ставрогин с восхитительным терпением выслушивает от Шатова повторение того, в чем некогда сам его убедил. Верховенский не менее участливо выслушивает давно известную ему идею Кириллова. Великий инквизитор обнаруживает перед Христом искушенное понимание Его учения. Черт «угощает» Ивана его же собственными софизмами.

В свою очередь, говорящий предугадывает, как могут отозваться слушатели на исповедальный монолог. Это очевидно из стратегии высказывания и забегающих вперед защитных выпадов⁵⁰³.

Подобную специфику отношений в «пятикнижии» проницательно отмечает Стефан Цвейг: «...герои Достоевского – сверхзнающие, они не ведают недоразумений. Каждый пророчески знает другого, они понимают друг друга

⁵⁰³ К примеру: «Неужели вы думали, что я не предвидел всей этой ненависти!» – шепчет Ипполит князю после провала исповеди (8; 347); Великий инквизитор предваряет Христа: «Не отвечай, молчи... Я слишком знаю, что ты скажешь» (14; 234).

беспредельно, до последних глубин, они высасывают слово из уст друг у друга раньше, чем оно произнесено, и мысль – из материнского лона ощущения. Они чувствуют, они предугадывают друг друга, они никогда не разочаровываются, никогда не удивляются, каждая душа таинственным чутьем схватывает сущность другой»⁵⁰⁴.

Все эти примеры свидетельствуют о некоей взаимопроницаемости и даже *единстве сознания* всех значимых героев⁵⁰⁵. Это было бы естественным при полном сближении и моделировании «райской ситуации»:

«..говорили мы как два друга, в высшем и полном смысле слова. Он привел меня сюда, чтобы что-то мне выяснить, рассказать, оправдать; а между тем **уже всё было, раньше слов, разъяснено и оправдано. Что бы я ни услышал от него теперь – результат уже был достигнут**, и мы оба со счастьем знали про это и так и смотрели друг на друга» («ПК» 13; 372).

Однако **долговременных теплых, дружеских отношений между говорящим и слушающим никогда не возникает**⁵⁰⁶. После окончания интимной исповеди герои, только что теснейше сблизившиеся, расстаются или навсегда, или для того, чтобы встретиться в следующий раз врагами. У Дмитрия и Ивана сразу после того, как они выговорились Алеше, наступает некое от него отчуждение. Дмитрий бросает на прощанье: «Ну и довольно, прощай, что болтать-то! Веселого нет. Ты своею дорогой, а я своею. Да и видеться больше не хочу, до какой-нибудь самой последней минуты» (14; 144). Наоборот, встречаются случаи, когда интимная исповедь заканчивается прямым разрывом или скандалом: бросается с ножом на Мышкина Рогожин; чуть не

⁵⁰⁴ Цвейг, Стефан. Три мастера. М., 1992. С. 118.

⁵⁰⁵ Например, мы читаем в «Идиоте»: «Что хотел сказать Рогожин, конечно, никто не понял, но слова его произвели довольно странное впечатление на всех: всякого тронула краешком какая-то одна общая мысль» (8; 320).

⁵⁰⁶ Ярким примером тому может служить двойственное отношение Ипполита к Мышкину. Ипполит сначала выступает против князя вместе с Бурдовским, проклинает его от «отчаяния стыда» после неудачного выступления («Я вас давно понял и ненавижу, когда еще слышал о вас, я вас ненавижу всею ненавистью души... <...> Вы умирающего довели до стыда, вы, вы, вы виноваты в подлом моем малодушии! Я убил бы вас, если б остался жить!» (8; 249)), а затем целует ему руки, прося прощения. Именно Мышкину он несет предсмертную исповедь («Буду читать князю и двум-трем свидетелям, которых намерен найти у него» - 8; 322), но пишет о нем небрежно и презрительно. Любовь и ненависть к князю выражаются одновременно, на излете одной фразы: «Улыбка его хороша; я разглядел его теперь внимательнее. Я не знаю, люблю или не люблю я его теперь; теперь мне некогда с этим возиться. Моя пятимесячная ненависть к нему, надо заметить, в последний месяц стала совсем утихать. Кто знает, может быть, я приезжал в Павловск, главное, чтоб его увидеть» (8; 322); «Он или медик, или в самом деле необыкновенного ума и может очень многое угадывать. (Но что он в конце концов “идиот”, в этом нет никакого сомнения.)» (8; 323). С князем последним прощается Ипполит за миг до задуманного самоубийства («Я с Человеком прощусь!» - 8; 348). Но оставшись в живых, снова его предаёт, очернив перед Аглаей. Подобное шахматное чередование любви и ненависти или даже одновременность их носят явно болезненный (в высшей степени «достоевский») характер. Такова схема отношений подпольного героя к «ближнему» вообще.

убивают друг друга Верховенский и Кириллов (после предсмертной *profession de foi* последнего)⁵⁰⁷; а капитан Снегирев растаптывает предложенные Алешей деньги.

Если исповеди *наедине* всегда планируются заранее, то *публичные* выступления происходят, напротив, всегда спонтанно и неожиданно. Большинство слушателей при этом объединяется во враждебно настроенную к говорящему **толпу**, которая только и ждет повода посмеяться над героем, с жадностью смакуя каждое неудачное его слово. Герой и сам прекрасно понимает, что перед ней лучше ничего не говорить, но его жажда высказаться настолько сильна, что в какой-то момент он уже не может совладать с собой и срывается, «летит».

Несмотря на то, что реакция толпы в целом предсказуема, среди нее выделяется и особый разряд *злонамеренных слушателей* – «совершенных ничтожеств», в которых как бы фокусируется вся отрицательная энергия неприятия героя толпой. Таковы хозяин распивочной в «Преступлении и наказании», часто прерывающий репликами монолог Мармеладова, Фердыщенко, потешающийся над всеми гостями на именинах у Настасьи Филипповны, а затем над Ипполитом при чтении его исповеди («И»), бывший однокашник Подпольного Парадоксалиста Ферфичкин («ЗП»), Кудрямов, испортивший подростку выступление у Дергачева («ПК»). Черт тоже выказывает себя злонамеренным слушателем (в одном из своих анекдотов он рассказывает, как при вознесении Христа он отказался пропеть осанну вместе с серафимами – сделав тем самым невозможным создание райской ситуации во вселенском масштабе в качестве одного из «слушателей» Творца).

Однако в толпе присутствует также хотя бы один сочувствующий слушатель, искренне стремящийся утешить говорящего, и последний психологически постоянно опирается на него, как бы не замечая всех остальных и особенно демонстративно игнорируя злопыхателей. Так, Мармеладов, реагируя на злобные выпады из толпы, «исключительно обращается к Раскольникову», как будто все вопросы исходят от него (6; 14); Рогожин, рассказывая в вагоне историю своей любви к Настасье Филипповне имеет в виду только князя, хотя и отвечает поминутно на реплики Лебедева; Грушенька, исповедуясь как на духу Алеше, как бы не слышит язвительных замечаний Ракитина.

В роли *благожелателя* неизменно выступают князь Мышкин, Алеша Карамазов, старец Зосима, Соня Мармеладова. Именно эти герои становятся своеобразными собирательными центрами в романах. Их же наиболее часто избирают в качестве конфидентов для интимных исповедей, не сомневаясь в их внимательном

⁵⁰⁷ Ср. из ПМ к «Бесам»: «Необходимо <...> сцену оскорбления воспитанницы Князем и ужасного его раскаяния. Шекспир. Расстаются врагами. (Уродливое лицо)» (11; 153).

сочувствии и понимании. Всегда находясь рядом или поблизости, они неизменно готовы простить и любовно выслушать. Это Разумихин по отношению к Раскольникову, Дарья Шатова по отношению к Ставрогину, Маврикий Николаевич по отношению к Лизе Тушиной, хроникер из «Бесов» по отношению к Степану Трофимовичу⁵⁰⁸. В той же функции выступают Зосима по отношению к своему «таинственному гостю» Михаилу, Алеша по отношению к Лизе Хохлаковой, Соня Мармеладова по отношению к Раскольникову, хотя их значение не ограничивается этой ролью.

И благожелатель, и насмешник, несомненно, глубже всех прочих слушателей понимают героя и осведомлены о том, что он скажет, только благожелатель помогает герою в самораскрытии, договаривая то, что он еще не договорил или опережая его в признаниях, а насмешник заранее осмеивает и отторгает все, что, как он знает, будет в следующий момент произнесено. В случае интимной исповеди собеседник исполняет одну из данных двух ролей: чаще, разумеется, роль благожелателя, но иногда и насмешника (Раскольников со Свидригайловым, Иван с чертом, Аркадий с Версиловым в 1 ч., гл. 7 «Подростка»).

Итак, говорящий предугадывает реакцию слушателей, а те в свою очередь – содержание исповедального монолога и цель его произнесения. В результате складывается весьма специфическая форма общения, заставляющая усомниться в самостоятельности функционирования образов слушателей в сцене исповедального монолога.

При отсутствии всякого опыта общения (вследствие долгого пребывания героя в подполье) исповедь произносится в расчете не на реального *другого*, а на воображаемого, на условные, в подполье выношенные представления говорящего о *другом* (каков он должен быть и как он будет реагировать на душевные излияния). Это психологически закономерно, однако гораздо важнее следующий факт: **в рамках идейно-психологического сюжета данные представления героя по воле автора фактически реализуются**: слушатель утрачивает полноценную субъектность (хотя бы в пределах данной сцены), одновременно обретая неслыханную проницательность, и начинает функционировать в качестве *двойника* говорящего.

Главная определяющая черта двойника – в том, что он смотрит на героя не *извне*, как *другой* с его «избытком внешнего видения» (по терминологии М. Бахтина), а *изнутри*, зная все о герое: мысли, мельчайшие изгибы души, всю историю становления ее, благодаря чему двойники и вызывают столь жестокую ненависть у

⁵⁰⁸ Ср. в ПМ к «Идиоту»: «1) *Идиот* (Дядя): “Я предчувствовал, что вам нужен для того, чтоб вам было кому рассказывать о том, как вы несчастны”» (9; 160).

своих «хозяев». Признания говорящего изначально являются фактом их собственного сознания, и исповедь они слушают «как свою» (Порфирий: «...все это я давно уже знал-с. Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую» – б; 345). Двойники могут быть как и благожелательными, так и насмешливыми (это и есть два архетипических, «книжных» представления подпольного героя о *другом*: всепрощающий и всеотвергающий), но суть общения от этого не меняется.

Двойник может выступать как в качестве слушающего, так и в качестве говорящего (в случае если он – злопыхатель), но всегда это тень *другого*, воплощенный внутренний голос героя, не приносящий в разговор ничего нового, неизвестного для него (поэтому Раскольникову становится скучно со Свидригайловым⁵⁰⁹, а Ивану – с чертом).

Другой человек – это иное сознание, иная система ценностей, иной круг проблем и иное понимание веры. Соответственно, у реального *другого* никогда не будет полностью адекватного восприятия слов собеседника, как это происходит в романах Достоевского. Даже любое отдельное слово приобретает у каждого свой собственный «внутренний образ», представляющий собой как бы обобщенный, концентрированный опыт личности. В диалоге при соприкосновении различных жизненных контекстов смысловые поля двух сознаний сопрягаются и адаптивно корректируются, благодаря чему происходит расширение кругозора и взаимное интеллектуальное обогащение индивидов, сопровождающееся их личностным сближением.

Подлинный *другой* может отвергнуть или принять позицию говорящего *я*, понять ее лишь частично или по-своему, возразить на нее, исходя из совершенно иной, неожиданной понятийной системы и ценностной иерархии. Это и будет подлинным общением, которое, в случае его успеха, утверждает духовную экзистенцию *я*.

У Достоевского же изначально нет разницы или даже малейшего зазора в понятиях и «внутренних образах слов» различных героев. Все они (имеются в виду центральные образы) смотрят на мир одними – авторскими – глазами, и у них уже выработан общий понятийный язык. Главной дискурсивной формой в романах Достоевского становится исповедальный монолог, при котором исключен спор с

⁵⁰⁹ «Раскольников стал было вставать. Ему сделалось и тяжело, и душно, и как-то неловко, что он пришел сюда. В Свидригайлове он убедился как в самом пустейшем и ничтожнейшем злодее в мире» (б; 362); те же чувства испытывает и сам Свидригайлов: «Ну вот, например, ведь вы пошли ко мне теперь мало того что по делу, а за чем-нибудь новеньким? Ведь так? Ведь так? – настаивал Свидригайлов с плутовскою улыбкой, – ну, представьте же себе после этого, что я сам-то, еще ехав сюда, в вагоне, на вас же рассчитывал, что вы мне тоже скажете что-нибудь *новенького* и что от вас же удастся мне чем-нибудь позаимствоваться! Вот какие мы богачи!» (б; 358).

другим на равных. *Другой* при исповедальном монологе низводится до роли двойника или интериоризованной «другости», от которой остается только уничтожающий (или сочувствующий) взгляд. С двойником может быть только видимость диалога. Если для диалога требуется подлинный *другой*, то для исповеди – условная функция *другого*.

Закономерно мы почти не встретим в романах Достоевского взаимного утверждения *я* и *ты*. Как бы старательно ни выбирали герои Достоевского «самого дальнего» конфиденца для исповеди, он в большинстве случаев оказывается «самым ближним» – двойником, «проклятым психологом».

Вследствие «литературности» мышления душевный порыв у подпольного героя обращен не к конкретным людям, а к «человечности» вообще, насколько она присутствует в каждом. Он может любить «дальнего», «все человечество», но конкретного «ближнего» способен выносить лишь весьма ограниченное время (см. выше стр. 312).

«Я с **Человеком** прошусь», – торжественно заявляет Ипполит (8; 348), смотря в глаза обычно нелюбимому им князю. «Я не тебе поклонился, я всему страданию **человеческому** поклонился», – «как-то дико» произносит Раскольников, целуя ногу у потрясенной и испуганной Сони (6; 246). «Отвечай мне, если ты **человек!**» – взывает перед самоубийством Кириллов к Верховенскому, забывая свое обычное презрение к нему, ибо в его лице обращается ко всему человечеству («Ты последний, который со мной: я бы не хотел с тобой расстаться дурно, – подарил вдруг Кириллов» (10; 469)). Неосознанно они обращаются к образу и подобию Божьему, равно присутствующему во всех людях. В «райской» общности, которую они взыскуют, нет и не может быть споров и поисков истины: все уже обладают ею как данностью. Поэтому исповедальный монолог, не требующий обмена мнениями, кажется для нее идеальной дискурсивной ситуацией и рассматривается как прямой путь к ней.

Идеальный образ человечества, с которым герой испытывает жажду «обняться», столь же условен, как и полярный ему образ демонизированной толпы. Оба собирательных образа имеют одинаковую структуру и могут персонифицироваться в образе двойника. Двойник-благожелатель – воплощает «идеального» другого, спасающего любовью и милованием несмотря ни на что (подобно Лизе в «Записках из подполья»⁵¹⁰ или Даше в «Бесах»), одновременно он –

⁵¹⁰ «Я до того привык думать и воображать все по книжке и представлять себе все на свете так, как сам еще прежде в мечтах сочинил, что даже сразу и не понял тогда этого странного обстоятельства. А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив» (5;).

«лучшая часть» души самого героя (детскость); ненавистник-насмешник олицетворяет враждебного *другого*, которого герой заранее опасается.

Вспомним, что действие исповедального монолога часто напоминает фантастический сон, где все действующие лица (собеседники) продуцируются сознанием визионера и являются эманациями его *я*. В этих образах воплощаются представления *я* о *других* – как это и бывает в снах – самые отталкивающие или, наоборот, самые желанные. Поэтому, оставаясь проекциями «другости», чужести, они неотделимы от сознания самого героя, хотя и наделяются чуждой, неподвластной ему волей. Предчувствуются каждый их следующий шаг или реплика – то есть сбываются или, наоборот, снимаются самые мучительные фобии личности. Именно по таким принципам строятся исповеди в романах Достоевского, когда герои выговаривают самые невозможные вещи и в то же время необыкновенно грубо и вызывающе обращаются со своими слушателями – ведь во сне отменяются всякие нормы поведения⁵¹¹.

В конечном итоге становится неважно, реальные ли это слушатели или воображаемые: между ними для героя (а вследствие того и у читателя) стирается грань.

Возможен даже **феномен чтения исповеди самому себе**. В «Записках из подполья» есть интереснейшее рассуждение подпольного парадоксалиста о невозможности достижения полной искренности в рамках литературной исповеди:

Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие. Но Гейне судил о человеке, исповедовавшемся перед публикой. Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. Я уже объявил это... (5; 122).

Только с самим собою можно быть предельно откровенным. То же различие проводит и Аркадий Долгорукий: «Читатель, может быть, ужаснется откровенности

⁵¹¹ О сновторчестве у Достоевского, во многом мотивирующем исповедальную атмосферу его романов, есть интереснейшие работы А.А. Бема и Г.К. Щенникова: *Бем А.А. Достоевский. Психологические этюды*. Прага, Берлин, 1938; *Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского*. – Свердловск: Средне-Уральское книж. изд-во, 1978. – 175 с.

моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель? Отвечу, я пишу не для издания... А потому, если я обращаюсь иногда в записках к читателю, то это только прием. **Мой читатель – лицо фантастическое»** (13; 72).

Исповедоваться себе герой на самом деле не может. Если уж он начал высказываться, то он должен непременно ощущать себя на людях, знать, что кто-то слышит его высказывания. Свидетельством этому служат многочисленные риторические приемы и конструкции разговорной речи в «записках». То есть поэтика и психологизм исповедального монолога сохраняется. Однако отметим, что востребованная для Парадоксалиста публика – именно *воображаемая*, перед которой герой преисполняется красноречием, на которое он никогда не отважился бы в реальности (вспомним поведение Подпольного Парадоксалиста на товарищеском ужине).

Построение исповедального монолога одинаково и в случае рассказа другим персонажам внутри произведения, и в случае, когда целое произведения представляет собой исповедальный монолог повествователя от первого лица (*ich-erzählung*'и в «Записках из подполья» и «Подростке»). В обоих случаях слушатель функционально тождественен созданному говорящим в воображении эксплицитному реципиенту (нарратору – в терминах нарратологии). Принципиально, что он не может стать равноправным участником диалога. Вспомним, как героем «Записок из подполья» создается совершенно конкретный образ воображаемого насмешливого читателя – точь-в-точь подобного героям-слушателям, с которыми по ходу сюжета сталкиваются исповедующиеся персонажи в романах.

Таким образом, диалог интериоризируется и все более приближается к внутреннему монологу (или «внутреннему диалогу» – здесь нет четкой грани). М.М. Бахтин формулирует это так: «Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является. <...> Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя – обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского»⁵¹².

Однако, если у Достоевского *внешний диалог подменяется внутренним*, сама концепция диалогизма М. Бахтина лишается своей универсальности («Все – средство, диалог – цель. <...> Два голоса – минимум жизни, минимум бытия»⁵¹³), по крайней мере, применительно к поэтике Достоевского. Между внутренним и внешним

⁵¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т. 6. – М.: «Российские словари» - «Языки славянской культуры», 2002. – С. 283.

⁵¹³ Там же.. – С. 434.

диалогом существует принципиальная разница, не проводимая четко М. Бахтиным, но подробно описанная, уже с точки зрения психологии, Л.А. Радзиховским: «...во внутреннем психологическом диалоге **нет двух разных позиций, таких, которые могли бы существовать безотносительно друг к другу.** <...> Именно этот феномен и зафиксировал впервые Достоевский, резко подчеркнув парадоксальную ситуацию – более сильный мотив не может уничтожить, перетянуть более слабый. <...> Но в том-то все и дело, что **эти мотивы хотя и противоположны, но нераздельны.** Мотив “А” включает в себя мотив “не-А” и наоборот! И при этом они остаются двумя разными мотивами! Даже выражение “два взаимопроникающих полюса одного мотива” или “палка о двух концах” является заведомо неточным, слишком слабым, чтобы выразить эту фундаментальную особенность внутреннего диалогизма. <...> Вслед за М.М. Бахтиным назовем процесс, противоположный «основному», диалогическим “обертоном” психического процесса. Например, мотив содержит в себе и некий противоположный ему мотив – и между ними может возникнуть диалог; мысль, утверждение содержит в себе и противоположную себе (симметричную)»⁵¹⁴.

Очевидно, что «диалогические обертоны», микродиалог в речи – явление принципиально иного плана, нежели внешний, межличностный диалог. Поэтому построение внешнего диалога по принципам внутреннего (когда герои получают именно те возражения, которые они сами заранее имеют в виду) скорее свидетельствуют о его условности и монологизации. Герои настолько погружены в бесконечную диалектику своего сознания, что не слышат и не принимают голосов со стороны, превращая таким образом всякий внешний диалог обратно во внутренний. Складывается причудливая конstellляция монолога и диалога, взаимно отрицающих друг друга.

Сохраняются только болезненно активные остаточные формы диалога. Напряженный микродиалог, несомненно, имеет место (слово диалогизируется), но нет диалога равноправных сознаний, точек зрения. Собеседник воспринимается говорящим как воплощенная проекция его мнительности и страха перед другими, являясь порождением его комплекса неполноценности. Произносящие исповедальный монолог так боятся мнения *другого*, что пытаются отнять у него «другость», свободу оценки и суда, и присваивает ее себе. Героям необходимо уподобить слушателя двойнику, но с сохраненной функцией завершения, присущей подлинной «другости» (двойник-благожелатель, могущий простить). Они готовы сами оправдать или уничтожить себя, а над реальным *другим* восторжествовать хоть в том, что тот опоздал и бессилён что-либо добавить к сказанному. Тем самым они

⁵¹⁴ Радзиховский Л.А. Диалог как единица анализа сознания // Познание и общение. - М., 1998. -С. 31.

поступают в точности согласно Ж.-П. Сартру: «Если, таким образом, я проектирую реализовать единство с другим, это значит, что я проектирую ассимилировать инаковость (*alterite*) другого, как таковую, как мою собственную возможность. В самом деле, речь для меня идет о том, чтобы сделаться бытием, приобретая возможность стать в отношении себя на точку зрения другого»⁵¹⁵.

То, что исповедальный монолог заканчивается всегда разрывом со слушателями, объясняется тем, что остается не достигнутой главная цель: «перепобедить» слушателей, то есть превратить их всех из неблагожелателей в благожелателей (так по-иному можно описать схему создания «райской ситуации»). Эта неудача доказывает, однако, не реальность слушателей как *других* (то есть то, что они оказались иными, нежели рассчитывал говорящий), а скорее невозможность встречи с реальными другими. Таким образом, изначальные худшие представления говорящего о *другом* только оправдываются.

Разумеется, недопустимо всякий внешний диалог расценивать и анализировать как внутренний: эволюция одного типа в другой – это только общая поэтическая интенция, у которой могут быть различные степени реализации. Равным образом и слушатели не все и не полностью лишаются своей «другости», и даже те, кто уподобляются двойникам, не исчерпываются функцией эксплицирования архетипов внутреннего мира главного героя. Тем более что на каждом из сюжетных уровней персонажи приобретают новые функции и осмысление.

Ряд слушателей вполне может проявлять к говорящему милующую доброту, невзирая на сценарии открывающегося. К примеру, Ипполит получает желанное человеческое сочувствие от генеральши Епанчиной, после чего он, пораженный, дотрагивается рукой до ее слезинки, а затем неловко и сердечно признается в любви ко всем (8; 247). Эта слезинка вполне может быть приравнена по значению к той слезинке одного ребенка, которая для Ивана Карамазова равна по цене всеобщей мировой гармонии. Тем не менее Ипполит буквально в следующую минуту отвергает состоявшееся было примирение.

Условность *другого* при исповедальном монологе подтверждается отсутствием у слушателей завершающих (то есть прощающих, утверждающих экзистенцию) функций. Слушатели, принявшие на себя роль двойников (или хотя бы воспринятые как двойники), не могут осуществить то, чего всегда ждут от *другого*: их приговор не уничтожает, а прощение и любовь не исцеляют. Их голос ни в какой мере не является решающим и значимым для героя, поскольку оценка говорящего выносится изнутри

⁵¹⁵ Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Ж.-П. Сартр. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М.: Республика, 2000. – С. 380.

него самого. Подобный диалог ничего не меняет в жизни героев, не разрешает их проблем и не заставляет переоценить свои идеи.

Если толпу боятся, заранее ненавидя, то конфиденентов-двойников даже не стыдятся. Так, Лиза говорит Алеше: «Я ведь **одному вам** говорю. <...> Я **себе одной** говорю, да еще вам. Вам одному в целом мире. И вам охотнее, чем себе говорю. И вас совсем не стыжусь, Алеша, почему я вас совсем не стыжусь, совсем?» (15; 23-24). Ответ ясен: потому что не считает его за *другого*, разговаривая с ним как с самой собой.

Действенным и исцеляющим общение с *другим* оказывается только вне исповедального монолога: к примеру, в эпилоге «Преступления и наказания», когда Раскольников спасается осенившей его наконец любовью к Соне, и в сцене взаимного «подавания луковок» Алешей и Грушенькой в «Братьях Карамазовых». Оба эти соединения с *другим* не являются результатом словесного общения, будь то исповедь или диалог, но совершаются как поступки, на событийном уровне. Раскольников и Соня в заключительной сцене вообще не обмениваются ни одним словом.

В свете вышесказанного по-новому можно взглянуть на загадочную ситуацию главы «У Тихона». Двусмысленность ее заключается в том, что исповедь, выглядевшая изначально как *церковная* (Ставрогин приходит в монастырь, к известному своим благочестием архиерею, желая получить прощение), неожиданно оборачивается исповедью *литературной* (при церковной исповеди слушатель мыслится как *исповедник*, имеющий власть прощать грехи, а при исповеди литературной – как *конфидент*, держащийся на равных с говорящим).

И вот оказывается, что исповедь была написана Ставрогиным вовсе не для Тихона и пришел он к нему вовсе не за церковным прощением грехов. Заключительная реплика Ставрогина в его адрес: «Проклятый психолог!» – не случайна ни по своему смыслу, ни по своей грубости: действительно, Тихон выступил по отношению к Ставрогину *психологом*, то есть проницательнейшим конфидентом. С прощения, дарованного им, снимается всякий ценностный акцент, оно не помогает духовно Ставрогину и никак не влияет ни на дальнейший ход беседы, заканчивающейся разрывом, ни тем более на дальнейшую трагическую судьбу грешника. Прощает Ставрогина Тихон не от Божьего имени, а от своего собственного («с тем, чтобы и вы меня также»), совсем не по «монастырской формуле». Он ведет себя скорее как искренне верующий праведник, (здесь его отличие от Шатова), но не отпускает грехи от имени Христа, как священник (очевидно, потому, что сам Ставрогин не мыслит свою исповедь в рамках таинства покаяния). Недаром он отправляет Ставрогина на послушание к другому схимнику

«такой христианской премудрости, что нам с вами и не понять» (11; 29), подобно тому как Шатов направил Ставрогина к нему самому.

В течение всей главы Достоевским подчеркивается «странность» и «нецерковность» поведения Тихона. Мы не найдем у него ни достоинства, соответствующего архиерейскому чину и возрасту, ни спокойствия и умиротворенности, надлежащих его праведности (как у Зосимы), ни даже «благообразия» в речах (как у Макара Долгорукого). Тихон явно боится Ставрогина, будто стыдится чего-то, и ведет разговор крайне напряженно: то «краснеет» и восторженно «воскликает» с горящими глазами, то стыдливо «потупляет глаза» и переходит на «какой-то страстный шепот» (11; 27-29). По лицу его часто проходит «болезненная судорога» – «признак давнишнего нервного расслабления» (11; 7), что вызывает в нашей памяти образ князя Мышкина. Правда, между фраз, сказанных «как бы через силу и полупшепотом», Тихон может говорить «твердым», «спокойным» и «проникновенным» голосом, но стремительная смена всевозможных интонаций делает его облик еще более зыбким. Произносит он также довольно странные для духовного лица вещи: называет фразу из Священного Писания «прелестной» и расценивает намерение Ставрогина опубликовать рассказ о своем преступлении как «величайший христианский подвиг», «если бы от смирения» и «если бы выдержали» (11; 29). «Очень тонко подхватывая» все, даже самые затаенные мысли Ставрогина, Тихон неожиданно получает от него упрек:

«– Однако же вы... **вы-то сами...** Я удивляюсь, **как дурно вы думаете про людей**, как гадливо, – с некоторым видом **озлобления** произнес Ставрогин.

– А верите, **я более по себе судя сказал**, чем про людей! – воскликнул Тихон.

– В самом деле? Да неужто же есть в душе вашей хоть что-нибудь, что вас веселит в моей беде?

– Кто знает, может, и есть. О, может, и есть!» (11; 27).

Все это характерно для поведения двойника (см. определение в главе...). Наши предположения подтверждается и психологической нюансировкой начала сей странной беседы:

«Его разбудила тишина, и вдруг ему показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза и даже с какой-то **ненужной смешной улыбкой**. Это мгновенно возбудило в нем **отвращение**; он хотел встать и уйти, тем более что Тихон, по мнению его, был **решительно пьян**. Но тот вдруг поднял глаза, и посмотрел на него таким **твердым и полным мысли** взглядом, а вместе с тем с **таким неожиданным и загадочным выражением**, что он чуть не вздрогнул. Ему с чего-то показалось, что Тихон **уже знает**, зачем он пришел, уже предуведомлен (**хотя в целом мире никто не мог знать этой причины**), и если не заговаривает сам, то щадя его, пугаясь его унижения» (11; 7).

Итак, Тихон сразу представляется Ставрогину противоречивым и загадочным образом, знающим о нем все заранее и чуть ли не вперед смеющимся над ним, наподобие старухи из страшного сна Раскольникова. И Ставрогин начинает разговор с Тихоном с того, что он «подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, **насмешливое и “разумное”, “в разных лицах и в разных характерах,** но оно одно и то же, а я всегда злюсь” <...> это я сам в разных видах, и больше ничего». – «И... вы видите его действительно?» – переспрашивает Тихон, на что Ставрогин внезапно раздражается: «Странно, что вы на этом так настаиваете, тогда как я уже сказал вам, что вижу... Разумеется, вижу, **вижу так, как вас...**» (11; 9). То есть в сознании Ивана образ Тихона накладывается на образ являющегося ему двойника. В этом и кроется объяснение выходящей из ряда вон грубости, которую позволяет себе герой («**О, поп!** – захохотал Ставрогин. Тихон опять улыбнулся ему» (11; 10); «Он раздражался все больше и больше и, **странно, не стеснялся в словах:** – Слушайте, я не люблю **шпионов и психологов,** по крайней мере таких, которые в мою душу лезут» - 11; 11). Это тем более удивительно, что Ставрогин позволяет себе так обращаться только с Тихоном – со всеми остальными героями он держится подчеркнуто вежливо и лояльно, лишний раз демонстрируя тем свое волевое и интеллектуальное превосходство⁵¹⁶.

Все это сразу вызывает в нашей памяти презрительное обращение Ивана Карамазова с чертом:

«– Шутки в сторону: мне ведь все равно, бранись, коли хочешь, но все же лучше быть хоть **капельку повежливее,** хотя бы даже со мной. А то дурак да лакей, ну что за слова!

– **Браня тебя, себя браню!** – опять засмеялся Иван, – ты – я, я сам, только с другою рожей. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и **ничего не в силах сказать мне нового!**» (15; 73).

Столь же подчеркнуто грубо обращается Раскольников со Свидригайловым: с двойниками герои не церемонятся, как с самими собой.

Итак, выстроенный ряд наблюдений позволяет утверждать, что сцена Ставрогина с Тихоном несомненно создавалась Достоевским по модели исповеди перед двойником-благожелателем, объяснение чему кроется в самих целях ее произнесения. С одной стороны, Ставрогин жаждал прощения от *другого*, что совершенно справедливо подмечает М. Бахтин, комментируя сцену прощения:

«– Ответьте на вопрос, но искренно, мне одному, только мне: если б кто простил вас за это (Тихон указал на листки), и не то чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а

⁵¹⁶ За исключением одной только сцены с Хромоножкой, когда она сама разглядела в нем его двойника, «самозванца» - 10; 219.

незнакомец, человек, которого вы никогда не узнаете, молча, про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?

– Легче, – ответил Ставрогин вполголоса, опуская глаза. Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, – прибавил он неожиданно и полупшепотом» (11; 26).

«Здесь со всей отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека как такового, – пишет М. Бахтин. – Этот другой человек – “незнакомец, человек, которого никогда не узнаете”, – выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как “чистый человек в человеке”, представитель “всех других” для “я”»⁵¹⁷. Действительно, Ставрогин хотел получить прощение от «дальнего», от «*другого* как такового» и ради этого шел к Тихону. Но диалога не состоялось. Прощение было получено – и оно не возымело никакого действия. Страх и ненависть Ставрогина перед *другим* поставили стену между ним и миром, и место *другого* занял двойник, не могущий сказать герою ничего нового, а только подхватывающий любую его мысль и только утрирующий одиночество героя, его замкнутость на себе самом.

Таким образом, на идейно-психологическом сюжетном уровне диалоги превращаются в исповедальные монологи, а те, в свою очередь, в воображаемый разговор с двойником. Фактически, перед нами разыгрывается в лицах драма внутреннего мира героя.

Важнейшим следствием внеположности исповедального монолога по отношению к повседневности оказывается его **оторванность от поступков героев** (от их жизненной практики и ее мотиваций).

Герои Достоевского часто бывают откровенны во вред своим будущим действиям и замыслам. Такова откровенность Порфирия, признающего Раскольникову: «Кроме этого, против вас у меня пока и нет ничего. И хоть я вас все-таки посажу и сам вот я пришел (совсем не по-людски) вам обо всем вперед объявить, а все-таки прямо вам говорю (тоже не по-людски), что мне это будет невыгодно» (6; 350). Ту же «ошибку», только в роли подсудимого повторяет на предварительном следствии Дмитрий Карамазов, сообщая в порыве покаяния много фактов, повредивших ему затем на суде («Вы имеете дело с таким подсудимым, который сам на себя показывает, во вред себе показывает!» - 14; 427). Даром, по-мальчишески выдает Аркадий все свои тайны спаивающему его Ламберту, опять-таки прекрасно сознавая всю нелепость происходящего («Это было так грубо и очевидно, что даже я тогда не мог не заметить. Но я и сам ни за что уже не мог уйти; я всё пил и говорил, и мне **страшно хотелось окончательно высказаться**» - 13; 419). Даже такой

⁵¹⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 457.

расчетливый человек, как Лужин, оказывается не сдержан на язык и, сетуя на себя, расценивает исповедь Лебезятникову о разрыве с Дуней как «вторую вчерашнюю ошибку, сделанную сгоряча» (6; 277).

Но бывает и наоборот. Герой может открывать собеседнику всю свою душу, говорить о самых заветных, выстраданных всею жизнью идеях, но умолчать о некоторых поступках и планах, а иногда и жестоко предать конфидента сразу по окончании исповеди. Вспомним, как Свидригайлов, рассказывая Раскольникову с мрачным воодушевлением мучительную повесть своей страсти к Дуне, постоянно вставляет в разговор: «Существует одно обстоятельство, которое меня очень монтировало, но о котором я... умолчу» (6; 362), или: «А впрочем, я охмелел, я это вижу; чуть было опять не проговорился» (6; 368), в то время как сам готовится заманить Дуню в ловушку непосредственно после беседы с ее братом. Так же и Порфирий, полностью раскрывая Раскольникову свою следовательскую тактику при третьей встрече, тем не менее не сообщает найденную им «черточку» – последнее доказательство несомненности вины своей жертвы. Рогожин, после откровеннейшей беседы с князем, братания с ним и даже отречения от Настасьи Филипповны в его пользу, через час бросается на него с ножом.

Небезосновательно и Подросток сомневается в искренности Версилова, даже когда тот «особенно откровенен»: «Он говорил с грустью, и все-таки я не знал, искренно или нет. Была в нем всегда какая-то складка, которую он ни за что не хотел оставить» (13; 71). И действительно, Версиров тут же пользуется выведенными сердечными тайнами сына для собственной интриги. Однако Аркадий, достойный сын своего отца, тоже умудряется совмещать наивную искренность с необыкновенной скрытностью. В одной из самых отчаянных и безоглядных исповедей – исповеди Ахмаковой, потеряв голову и задыхаясь от восторга и любви к ней, он все-таки лжет ей об уничтожении письма: **«Я не солгал ей. То есть я солгал, потому что документ был у меня... но это была мелочь, а в самом главном я не солгал, потому что в ту же минуту, когда лгал, то дал себе слово сжечь это письмо в тот же вечер»** (13; 204).

Далее, важно отметить, что исповедь может быть правдивым рассказом о прошлых поступках, но никак не о будущих. Ставрогин в последнем письме к Даше дает, казалось бы, до конца правдивую и исчерпывающую самохарактеристику, утверждая при этом, что он «никогда, никогда не может застрелиться», да и вообще «боится самоубийства» (10; 514). Тем не менее на следующий же день он кончает с собой.

Именно оторванность исповедального монолога от поступков героев и создает всю остроту и напряженность сюжета, так как мы доверяемся исповеди, но тут же обманываемся – и начинаем разгадывать героя заново. Так, в «Братьях Карамазовых» мы напряженно думаем, мог ли Митя убить отца, постоянно вспоминая его «Исповедь горячего сердца» и мысленно сверяясь с ней. Однако это не отменяет важнейшего жанрового признака исповеди – искренности говорящего. Каждая исповедь имеет свою содержательную задачу, и откровенность на одном уровне вовсе не требует откровенности на всех остальных.

Таким образом, данный сюжетный уровень не имеет ничего общего с бульварным романом и представляет собой даже не совсем психологическую, а скорее философскую повесть – историю одинокого мятущегося сознания, живущего своей идеей. С романическим сюжетным уровнем идейно-психологический находится в отношениях дополнительной дистрибуции: будучи взаимоисключающими, они постоянно конкурируют, оспаривая друг у друга главенствующее место в романе. Романический уровень претендует на него за счет своей развернутости и многогеройности, а идейно-психологический – за счет принципиального нового содержания, главных художественных и философских открытий Достоевского. Для этого героя, вкусившего фантастических грез, реальный мир призрачен, а окружающие лица накладываются на мысленные представления о них, подобные видениям из сна. С другой стороны, при соприкосновении с реальным миром герой с болью ощущает свою собственную недоволенность. Однако за счет погружения в себя достигается невероятная интенсивность, концентрация сознания, позволяющая создать идею, которая, как чувствует герой, способна спасти весь мир и в этом смысле воспринимается реальнее самого мира.

Подобный сюжет прочитывается как одногеройный, где все остальные лица – порождения сознания главного героя, голоса в его внутреннем конфликте. Разумеется, такое осмысление возможно, если избрать точкой зрения сознание главного героя, и только на определенном этапе его духовной биографии. Данный уровень никогда не становится исключительным и дополняется прочими, так что роман не становится фантастическим в своем солипсизме. Внешний мир вторгается в сознание героя, но именно как обобщенный мир «людей», «человечества». Однако иногда «фантастическое» прочтение сюжета полностью оправдано – при изображении крупным планом сознания главного героя и одновременно при его крайней разбалансированности до состояния полусна-полуяви, так что видения делаются неотличимыми от реальности. В этом случае идейно-психологический уровень коррелирует с мифологическим и обуславливает присутствие

фантастического элемента в поэтике романа. Наиболее яркие тому примеры – 3-я и 4-я части «Преступления и наказания» (фантастический сон – встреча с мещанином и Свидригайловым) и 2-я часть романа «Идиот» (припадок Мышкина – покушение Рогожина)⁵¹⁸.

Итак, на идейно-психологическом сюжетном уровне, благодаря его одногеройности и сосредоточению внимания читателя на единственном поразительном сверхпоступке, складывается новое сюжетное единство, поддерживаемое символическими смыслами мифологического и евангельского сюжета, несмотря на то что смежные уровни (романический и злободневный) вступают в противоречие с идейно-психологическим. Если идейно-психологический уровень завоевывает в глазах читателей приоритетную значимость, то вокруг него организуется весь роман в окончательную сюжетную целостность.

Злободневно-сатирический сюжетный уровень

Данный сюжетный уровень наиболее прост в описании, так как смысл его состоит в наглядной демонстрации политических взглядов писателя и оценки им текущей общественной ситуации, которые уже неоднократно и подробно освещались биографами Достоевского и комментаторами романов «пятикнижия»⁵¹⁹. Поэтому мы воздержимся от подробного рассмотрения самих сюжетных линий, а дадим лишь их краткую общую характеристику с точки зрения их поэтики.

В большинстве случаев (за исключением «Бесов») герои злободневно-сатирического уровня играют в романе второстепенные и третьестепенные роли, имеют упрощенную отрицательную характеристику, при очевидном стремлении писателя к карикатурной типизации. Это Лебезятников в «Преступлении и наказании», «прогрессист» Докторенко, Бурдовский и Келлер («Идиот»), «пятерка» Верховенского и собрание у Виргинского (в главе «У наших»), Лембке с женой и Кармазинов в «Бесах», либералы Миусов, Ракитин, поляки, прокурор и адвокат Фетюкович в «Братьях Карамазовых». Эти персонажи четко отделены от романического (семейного) сюжета, в романе появляются эпизодически, как правило на одну-две сцены, в которых показываются, однако, предельно ярко и выпукло. Если же персонаж в дальнейшем оказывается нужен автору по ходу главного сюжета, то

⁵¹⁸ О поэтике фантастического в романе «Идиот» подробнее см.: *Криницын А.Б.* О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот: современное состояние изучения. М., 2001.

⁵¹⁹ См.: Достоевский Ф. М. Полн. акад. собр.соч. в 30-ти томах / Ф. М. Достоевский – Л.: «Наука», 1972-1990. Т. 7, 9, 12, 15, 16.

его структура трансформируется, усложняется, одновременно его политические взгляды перестают быть релевантными. Так, происходит, например, с Васиным из «Подростка» или с Келлером из «Идиота».

Прежде всего Достоевский отказывает перечисленным персонажам в глубине. Носителей социально-философских альтернатив почвенничеству (западничество, либерализм, позитивизм) Достоевский выводит безжалостно окарикатуренными, посредственными или даже откровенно бесчестными. Они лишены психологически ответственного исповедального монолога. Их высказывания не воспринимаются с той же степенью серьезности, как постулаты героев идейно-психологического уровня. Например, при обсуждении в келье Зосимы статьи Ивана все внимание присутствующих заострено на изложении ее содержания отцом Паисием, а негодующие реплики Миусова участники диалога игнорируют как несущественные. Внимание к себе Миусов привлекает лишь тогда, когда сам пересказывает недавние речи Ивана с его вызывающей формулировкой: «Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым <...> выходом из положения всякого безбожника» (14; 65), которую тут же громогласно повторяет Митя. Обратную точку зрения – допущение того, что возможна нравственность без Бога, – вслед за Миусовым пытается утверждать Ракитин, который сразу представляется крайне негативно, а далее по ходу романа полностью морально уничтожается (вплоть до уличения в мошенничестве и сводничестве). Все три брата Карамазовых сразу откидывают эту идею как вздорную, «лакейскую», и даже не считают нужным ее обговаривать (Митя Карамазов: «Ракитин смеется. Ракитин говорит, что можно любить человечество и без Бога. Ну это сморчок сопливый может только так утверждать, а я понять не могу» - 15; 32).

Сюжеты, продуцируемые фигурами злободневного плана, сводятся к тому, что вначале персонаж проявляет вызывающую активность в разговоре, уверенный в правоте и актуальности своих взглядов, пытаясь выставить их (и самого себя) с самой выигрышной стороны. На какой-то момент они привлекают к себе всеобщее внимание. Уже в это время он провоцирует насмешки и все более нарастающее раздражение слушателей. Далее всплывает информация о некоем компрометирующем поступке героя, или же последний совершает его у всех на глазах (зачастую оба этих фактора срабатывают вместе), чем окончательно губит себя в глазах окружающих. Следует развенчание и разоблачение.

Возможен сюжет с раскаянием «либерала» и проявлением у него трогательных человеческих черт: так Лебезятников внезапно совершает положительный поступок – разоблачает подлог Лужина (после чего мы готовы забыть о ряде постыдных деяний

Лебезятникова в прошлом, в частности об избиении им беззащитной Катерины Ивановны). Раскаивается в своем поведении Бурдовский и становится преданным другом Мышкина, вплоть до того, что соглашается быть у него шафером на довольно-таки скандальной свадьбе. Полной неожиданностью оказывается для читателей в финале «Бесов» «знакомство с русским народом» и обращение в христианство Степана Трофимовича Верховенского.

Важно также то, что разные «политические» персонажи не связываются интригой между собой и даже когда неким образом влияют на общий ход фабулы, то всегда ограниченным образом в локальном эпизоде (как Ракитин, приведший Алешу к Грушеньке), хотя вначале предполагалась их значительная сюжетная роль (как в случае Степана Трофимовича Верховенского или поляка, жениха Грушеньки). Особенно любит Достоевский разоблачать их бесчестность и нечистоплотность на бытовом уровне: так, Ракитин берет деньги за сводничество, поляки жульничают в карты, Верховенский едет в вагоне первого класса за чужой счет и не брезгает поужинать курицей умирающего Кириллова; Докторенко и Бурдовский возвращают князю лишь половину присланной им суммы, Келлер после пасквиля на Мышкина берет у него же займы, Степан Трофимович проматывает имение своего сына, будучи его опекуном. Лучше всего выражает отношение автора к данным персонажам саморазоблачающая фраза Петруши Верховенского: «Я ведь мошенник, а не социалист, ха-ха!» (10; 325).

Достоевского, с одной стороны, крайне интересует духовное состояние общества, производными из которого являются идеи главных романских героев, но с другой стороны, общественные взгляды интересуют его только в двух аспектах: в отношении к вере и России. Все беды русского общества выводятся им из атеизма. Соответственно персонажи, которых не «мучает» прежде всего вопрос о Боге и бессмертии не имеют в «пятикнижии» никаких шансов на художественное развитие, активное участие в сюжете и влияние на его ход.

Исключением является роман «Бесы», где злободневно-политический сюжетный уровень выходит на первый план и расширяется как по числу персонажей, так и по сложности их изображения. Два персонажа с программной политической позицией – отец и сын Верховенские – являются одними из центральных в романе. Также они выдаются из ряда прочих карикатурных лиц своей глубиной и неоднозначностью: у Петра Верховенского «есть такая точка, где он перестает быть шутком и обращается... в полупомешанного» (10; 193). Он движим идеей разрушения России как эстетическим идеалом, отблеск красоты которого он созерцает в образе Ставрогина. Он единственный, кроме Ставрогина, может понять идею Кириллова.

Даже когда он надевает шутовскую маску, то делает это намеренно, чтобы сплести очередную интригу. В конечном счете он оказывается фигурой демонической, безмерно опасной в силу своей активности, плодом которой становится убийство Шатова – центральное событие романа.

Верховенский старший также выступает в роли шута-приживальщика и на протяжении почти всего романа представляется комической фигурой с дутым авторитетом. Но отношение к нему у читателя начинает меняться после его ухода из дома, когда отчаявшийся от перенесенных оскорблений, но не отказавшийся от своих идеалов Степан Трофимович открывает для себя русский народ и переживает духовное обновление, сближающее его с героями «романа воспитания».

Итак, кроме случая «Бесов», во всех остальных романах злободневно-политический сюжет в «пятикнижии» не доминирует над остальными. Но поскольку он прослеживается во всех пяти романах, мы его выделяем как отдельный сюжетный уровень.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы описали выделенные нами вначале сюжетные уровни. Подытожим основные закономерности построения романного действия.

Действие аккумулируется долго и осуществляется как преступление. Из-за малого количества реально изображенных активных действий, опорный «семейный сюжет» фактически стагнирует: после длинной интригующей предыстории он состоит из одного-двух значимых событий (убийство старого Карамазова, разрыв Аглаи Епанчиной с князем, арест и суд над Раскольниковым). Жанр семейной хроники надламывается и перебивается тем, что один из членов семьи оказывается странной и незаурядной личностью, погруженной в свою парадоксальную идею и бросающей вызов обществу, дерзко нарушая все его приличия или полностью его (общество) игнорируя. Он неудержимо притягивает к себе все читательское внимание, так что первоначальный семейный сюжет начинает казаться неважным и банальным.

Таким образом, романное действие развивается экстенсивно, постоянным вводом новых побочных сюжетов, которые в скором времени претендуют на то, чтобы занять главенствующее положение. Если их число увеличивается, то их независимость друг от друга и факультативность вплоть до необязательности относительно базовой фабулы определяют многозначность и неустойчивость структуры целого.

Если в «Преступлении и наказании» побочные линии притягивают к себе внимание уникальными психологическими типами героев и драматичностью их переживаний, помогая развитию главного идейного сюжета, то в «Идиоте» Ганя Иволгин и Лебедев не становятся фигурами, равнозначными по глубине с Мышкиным, Рогожиным и Настасьей Филипповной, и потому их линии воспринимаются как избыточные, при сосредоточении внимания на центральной любовной интриге. Фигура Ипполита оказалась впечатляющей и идеологически важной, но его исповедь, куда более развернутая в сравнении с аналогичным повествованием о себе Мармеладова, явилась самостоятельной новеллой, никак не связанной с остальным сюжетом. Несмотря на всяческие попытки писателя встроить Ипполита в интригу (непонятное участие в сведении вместе Аглаи и Настасьи Филипповны, союз с Ганей против князя, визит к Рогожину), данный персонаж входит в фокус читательского внимания слишком поздно, когда сюжет уже и без него движется к трагической развязке.

Многие сюжетные линии связаны между собой чисто механически, без взаимной логической необходимости для развития (например тот факт, что Иван и Дарья Шатовы – брат и сестра, никак не сказывается на ходе сюжета, ибо их отношения никак не охарактеризованы, а сами они ни разу не встречаются. Так же линии Свидригайлова и Мармеладова не сыграли решающего действия в судьбе Раскольникова не только в причинно-следственном, но даже в психологическом плане: Раскольников принял решение убить старуху до исповеди Мармеладова, решение донести на себя – до известия о самоубийстве Свидригайлова, а решение о необходимости верной подруги в победе над миром – до того, как узнал о Соне). Но, с другой стороны, именно недоговоренность побочных линий и нелинейность отношений между ними и макросюжетом обуславливают интеллектуальную сложность и пронзительность романного мироздания.

Структура повествования в «пятикнижии» включает в себя три основных ДР-компонента: 1) диалоги героев; 2) массовые сцены; 3) катастрофы (смерть, преступление, самоубийство). При этом принципиально важно, что эти разнородные ДР-компоненты **не образуют единой сюжетной линии и являются элементами разных сюжетных планов**: диалоги не подготавливают кульминации массовых сцен, массовые сцены оборачиваются бессобытийным скандалом. Катастрофы не обусловлены ни тем ни другим (они в любом случае анонсируются в самом начале повествования). *Диалоги* по своей внутренней структуре четко делятся на две части: вначале идет короткая «сюжетная» экспозиция, когда герои сообщают друг другу информацию о текущих и возможных событиях и своем участии в них, а затем следует долгий *идейный* исповедальный монолог одного из героев, который и оказывается главной целью встречи, в то время как передача сведений – поводом. В результате на развитие интриги такой разговор никак не влияет⁵²⁰.

Диалоги являются элементами идейно-психологических сюжетов, в то время как массовые сцены принадлежат к линии «семейного романа» или к злободневно-

⁵²⁰ К примеру, «многотрудной ночью» Ставрогин приходит к Шатову для того, чтобы сообщить ему о готовящемся на него покушении. Однако Шатов чуть ли не брезгливо отмахивается от этих сведений и спешит проповедовать перед Ставровиным заветную идею о русском народе-богоносце. Полученное известие о злом умысле Верховенского на его последующем поведении не сказывается никак. Аналогично никак не влияет на развитие сюжета встреча Мышкина и Рогожина во второй части: вначале Мышкин хочет договориться с Парфеном, что он ему «мешать ни в чем не намерен» (8; 173), но вскоре тон беседы меняется, и «заклятые друзья» надолго переходят к вопросу веры, после чего меняются крестами. Но ни первая, ни вторая часть разговора не меняют ничего в их противостоянии: через минуту после расставания Рогожин по-прежнему видит в Мышкине врага и преследует, чтобы убить.

политическому плану, и лишь катастрофы, получающие, помимо сюжетного, символический смысл, призваны скрепить все уровни воедино.

Если опорный «семейный» сюжет строится как цепь скандалов, то **идейно-психологические сюжеты** определяются внутренним развитием идеи в душе героя. Данные сюжеты, при полном их развертывании, имеют следующее построение: 1) долгое созерцательное состояние героя – «инкубационный» период созревания идеи – 2) высказывание героя в исповедальном монологе – 3) решительное разрешение мысли эксцентричным поступком – 4) его разрешение (через раскаяние) или снятие (через смерть или преступление). Самосознание после преступления само часто становится главной темой изображения, в силу своей парадоксальности, в то время как история души до преступления может вообще уйти в предысторию. Но именно первая и заключительная фаза длятся максимально долго в романном времени. Эти фазы у героев длятся параллельно, без сюжетной связи с прочими героями, так что герои знают о внутренних борениях друг друга, но каждого «съела» своя идея.

Но это не просто сюжет «внутренних», душевных событий, свойственный для традиционного психологического романа, так как в последнем сюжет предполагает интенсивную смену внутренних состояний, а у Достоевского оно одно, перманентное – неотступная мысль о фатальном сюжетном действии: убийстве, самоубийстве и т.д. В силу специфичности сознания героя-идеолога, а также в силу изображения его на предельно коротком временном отрезке, отсутствует биографичность – логическое развитие личности в процессе ее жизненной активности.

Сюжеты идеи – это сюжеты длящихся состояний и психологических манифестаций. Герои вне зависимости друг от друга «воспламеняются», подобно факелам, входя в акматическую (вершинную) фазу переживания своей идеи, которое в силу интенсивности переживания воспринимается как событие и в котором они могут пребывать бесконечно долго. Именно из-за интенсивности переживания идеи они лишены возможности практически и последовательно действовать. Так мы получаем косвенное объяснение пассивности главных героев: они являются прежде всего героями сюжетов идеи и не опускаются до социально-бытовой интриги (для Ивана максимум участия – сознательная отстраненность, уезд в Чермашню).

Поэтому нет и привычной композиции сюжета – потому что параллельно развертываются совершенно разные сюжетные структуры, большинство из которых однособытийны. При этом каждый сюжетный уровень строится по законам определенного жанра. Отсюда многозначность – возможность многократного переосмысления одного события или персонажа: психологически, идеологически или

символически. Эти трактовки не исключают одна другую, а задумываются в противоречивости.

В тех случаях, когда один герой принадлежит сразу нескольким сюжетным структурам (которые зачастую еще и различны по жанру), он становится противоречив, непонятен и загадочен.

Происходит постоянная смена сюжетной функции героев, влекущая изменение их характеров, чему способствуют длинные перерывы в действии, позволяющие создавать новые конstellации персонажей.

Функции героев разделяются: одни оказываются героями интриги, другие – выпадают из нее.

Таким образом, у Достоевского нет единства действия в понимании Аристотеля⁵²¹ – из-за стремления писателя к созданию захватывающей, а потому запутанной интриги. Сюжетная схема усложняется с каждым последующим романом «пятикнижия» сразу по нескольким направлениям. Во-первых, помимо главной сюжетной линии, **макросюжета**, в большинстве романов вводятся множество побочных, играющих роль самостоятельных **микросюжетов**, весьма различных по жанру. Из них надо выделить мелодраматические повести (о «маленьком человеке»), комические и трагикомические истории (линия генерала Иволгина, «любовь» Степана Трофимовича и Варвары Петровны или роман Хохлаковой с Перхотиным; в «Преступлении и наказании» комические эпизоды в редуцированном виде связаны с фигурой Разумихина), сюжеты идеи или злободневно-политические сюжетные построения. Многие побочные линии не получают завершения. Во-вторых, Достоевский стремится задействовать главного героя в как можно большем количестве сюжетных линий: так, Мышкин, помимо того что выступает как герой-идеолог, входит сразу в два любовных треугольника, а также в участие в ряде микросюжетов: с Бурдовским, с Келлером, с Лебедевым и генералом Иволгиным.

В-третьих, начиная с «Бесов» писатель все активнее пользуется приемом смещения сюжетного центра – ради эффекта неожиданной смены перспективы и углубления содержания. В «Бесах» повествование вначале намеренно ведется так, чтобы создать у читателя впечатление, будто главный герой – Степан Трофимович Верховенский⁵²², но затем внимание почти полностью переключается на Ставрогина,

⁵²¹ «...фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого.» (Аристотель. Поэтика. § VIII: 1076-1077).

⁵²² См. уже цитированное замечание Достоевского в ПМ: «Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, точно он герой» (11; 261).

а ближе к концу все действие сосредоточивается вокруг убийства Шатова, и главной фигурой выдвигается, соответственно, Петр Верховенский. В «Подростке» центр читательского внимания постепенно и последовательно перемещается с Аркадия на Версилова. В «Братьях Карамазовых» уже невозможно говорить о главном герое: все три брата Карамазовы по-своему важны и выполняют центрирующую роль.

Достоевский уходит от традиционных жанровых схем путем их обрыва и недоразвертывания, поддерживая постоянное драматическое напряжение при избегании действия. ДР-компоненты активного действия, типичные для бульварного романа, в «пятикнижии» разлагаются и уходит в предысторию, проявляясь лишь в сложности и запутанности отношений героев.

С другой стороны, Достоевский прибегает к поэтике романов ужаса и тайн, описывая страсти, потрясающие силой ужаса. Но они не приводят к остросюжетности романа тайн, но задаются как миф – предопределение, должное свершиться.

При этом сохраняется набор устойчивых сюжетных мотивов, переходящих из романа в роман, всякий раз с разной степенью развернутости.

При мифологической предопределенности основной фабулы, Достоевский хочет в каждый момент повествования сохранить элемент непредсказуемости (чтобы мы не знали, уйдет ли герой *вдруг* «в Иерусалим скитаться и спастись» или «село родное спалит»), поэтому он сознательно выстраивает нелинейную и децентрированную сюжетную систему, с возможностью «внеочередной» «кульминации» или «развязки» в любой момент повествования.

В плане внешнего действия Достоевскому было важно создать максимально конфликтную констелляцию персонажей, но он мыслил ее статически, без развития и разрешения.

С учетом дискретности и крайне малом временной протяженности реально изображаемого действия, сюжетные **линии трансформируются в сюжетные положения**, длящиеся наивозможно долго ради описания кризисного психологического **состояния** конфликтующих героев, когда при видимости напряженного действия, расстановка сил в системе персонажей не меняется. Достоевский мыслит и оперирует подобными положениями как структурными элементами сюжета. Идеал Достоевского, к которому он стремится, – **континуальное событие, совершающееся на протяжении всего романа.**

ПРИЛОЖЕНИЕ. ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

Описанная выше многоуровневая схема существует во всех романах «пятикнижия», но в каждом из них она имеет свои особенности за счет того что тот или иной уровень/уровни приобретают повышенную значимость и организуют романное целое вокруг себя.

Ниже мы охарактеризуем специфику сюжетного построения в каждом из романов, делая основной акцент на романы «пятикнижия». Еще раз отметим, что мы не ставим целью описать подробно все сюжетные линии, но хотим лишь отметить своеобразие построения каждого из романов.

В каждом из романов «пятикнижия» мы постараемся указать главные сюжетобразующие идеи, основные конструктивные принципы и обозначить все выделенные нами сюжетные уровни.

«Бедные люди»

Первый роман Достоевского, представляющий из себя синтез традиций сентиментализма и «натуральной школы» принципиально отличается по сюжетной структуре от всех последующих и тем более от «пятикнижия», поэтому описанная в нашей работе концепция сюжетной многоуровневости оказывается к нему неприменима. Наиболее авторитетной работой, давно ставшей классической, по исследованию структуры сюжета «Бедных людей» является статья В.В. Виноградова «Сюжет и архитекtonика романа Достоевского „Бедные люди” в связи с вопросом о поэтике натуральной школы»⁵²³, к которой мы отсылаем читателей, поскольку нам нечего к ней добавить. Здесь же мы сделаем лишь ряд замечаний в целях сопоставления поэтики «Бедных людей» и романов послекаторжного периода творчества.

Отличия коренятся, во-первых, в эпистолярной форме «Бедных людей», в силу которой мы узнаем о всех происходящих в романе событиях *post factum*. Письма делятся на 1) посланные сразу после нового события (или даже в процессе его свершения) и следующие стратегии его замалчивания или нивелирования, и 2) дистанцированные во времени от произошедшего и посвященные его осознанию и анализу. При постоянном чередовании этих двух типов каждое последующее письмо

⁵²³ Виноградов В.В. Сюжет и архитекtonика романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы // В.В. Виноградов Поэтика русской литературы: избранные труды - М.: Наука, 1976.

опровергает и «разоблачает» предыдущее. В любом случае жанр письма, предполагающий обращенность к конкретному адресату и строгие правила этикета, изображает происшествия кратко и субъективно выборочно. Эта повествовательная стратегия впоследствии сказалась в позднем творчестве Достоевского в тенденции к замене описания событий в настоящем на краткий пересказ их в предыстории.

Второй важной отличительной особенностью «Бедных людей» является то, что главный герой – Макар Девушкин – ориентирован на тип «маленького человека» и конкретно на Акакия Башмачкина из «Шинели» Гоголя. Замысел же Гоголя строился на акцентированном отсутствии каких-либо событий в жизни столь незначительного персонажа, вплоть до полного нивелирования биографии («Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове»⁵²⁴). Покупка шинели становится событием только в перспективе его «бессодержательной» биографии, в то время как для всего остального мира даже его смерть остается незамеченной.

Точно так же у Девушкина «нет истории» до встречи с Варенькой Доброселовой (в этом отношении его образ полностью идентичен Мечтателю из «Белых ночей»⁵²⁵), в то время как у героини она есть, и достаточно насыщенная (переезд в город, разорение семьи, смерть родителей, первая любовь, продажа Анной Михайловной ее Быкову). Но *предыстория* Настеньки выделена в отдельную «повесть в романе», а сам сюжет «Бедных людей» составляет *безнадежная* (опять-таки как у Мечтателя), запоздалая любовь героя⁵²⁶. Единственным событием в жизни Девушкина становится встреча с Варенькой, безответное чувство к ней (подобно тому, как у Самсона Вырина, второго прототипа Девушкина, смыслом жизни становится любовь к дочери) и неожиданное расставание. Следует признать, что это значительный прогресс по сравнению с Башмачкиным, у которого мечта о шинели метафорически замещала сюжет любви и женитьбы⁵²⁷, но общий смысл сюжета

⁵²⁴ Гоголь Н. В. Шинель // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1952. – Т. 3. 1938. – С. 143.

⁵²⁵ «– Историю! – закричал я, испугавшись, – историю!! Но кто вам сказал, что у меня есть моя история? у меня нет истории...

– Так как же вы жили, коль нет истории? – перебила она смеясь. – Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно, – один, один вполне...» («Белые ночи» 2; 110).

⁵²⁶ Из предыстории Девушкина мы узнаем только о его «романе» с актрисой, которую он даже не разглядел в театре и за которой он «волочился», многократно проезжая на извозчиках под ее окнами (1; 61). Так подчеркивается бессобытийность его прошлого по сравнению с прошлым Вареньки.

⁵²⁷ «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-

остаётся тем же: трагедия несостоявшегося (внезапно открывшегося, но моментального отнятого) счастья жизни.

Итак, ткань действия «Бедных людей» составляют «микрособытия», преувеличенные в значимости до масштабов подлинных событий в рамках сентиментализма. Так, при надуманной Макаром невозможности реальных встреч, «событием» для него становится отдернутая утром занавесочка у окна Вареньки. «Потрясающими» героев бедствиями становятся незначительные события: визит к Вареньке развратного старичка-сановника (которого она с гневом выпроваживает). «Кульминацией» романа, «гибелью» Макара становится нахождение соседями по квартире его письма к Вареньке, после чего его поднимают на смех, а он с горя напивается до неприличия (письма от Августа 11-го и Августа 21-го). Наконец, «спасением» героя становится сторублевая, данная генералом, – самое яркое (и единственное) позитивное событие в романе.

После долгого ряда микрособытийных «кульминаций» реальная катастрофа расставания в финале оказывается потрясением, которое герой долго не может принять и даже осознать. *Концентрация повествования не на событиях, а на состояниях героев* делает «Бедных людей» типичным психологическим романом, который войдет как одна из жанровых подоснов в архитектуру «пятикнижия».

Сюжет Макара Девушкина – «маленького человека», в жизни которого череда «сентиментальных надрывов» заканчивается внезапно настоящей трагедией, становится побочным сюжетом в ряде романов «пятикнижия» (линии Мармеладова, капитана Снегирева).

«Униженные и оскорбленные»

В случае «Униженных и оскорбленных» наша задача упрощается, поскольку, при отсутствии в романе идейного содержания, сопоставимого по значимости с «пятикнижием», большинство его исследователей сосредотачивалось именно на разборе сюжета и жанра (отдельно стоит отметить К.В. Мочульского и Ю.В. Шатина⁵²⁸).

то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» («Шинель»).

⁵²⁸ Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество / гл. 10. «Униженные и оскорбленные» // К. В. Мочульский. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – С. 315-326; Шатин Ю. В. Сюжетное мастерство в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Герценовские чтения. Науч. докл. Литературоведение. – Л., 1975. – С. 55-59.

Впервые после возвращения в литературу Достоевский обращается к петербургской тематике и пишет «петербургский роман»⁵²⁹, что неизбежно влекло за собой обращение к докаторжному творчеству, с развитием «петербургских» типов «Бедных людей», «Белых ночей» и «Неточки Незвановой», что было отмечено еще Н.А. Добролюбовым⁵³⁰. Наблюдается также жанровое сходство с «Бедными людьми» – в своеобразном синтезе традиции «натуральной школы» и сентиментальной повести. Художественной новизной является попытка придать «петербургскому» роману остросюжетность – несколько искусственная, как это тонко подметил Р.Г. Назиров⁵³¹.

Новым стал также сознательный акцент на **фантастичности страстей героев**, странных и преувеличенных (разумеется, Достоевский тяготел к ним всегда, но на этот раз он с особой настойчивостью культивирует их в «петербургском» тексте, уже освоенном «натуральной школой» с ее «обыкновенными» типами). Парадоксальны «дошедшая до страшного пароксизма любовная горячка Наташи», умной и порядочной девушки, к «смрадной козавке» Алеше (Добролюбов), а также страстное чувство тринадцатилетней Нелли к рассказчику (отсылающая к недетской привязанности Неточки к отчиму), равно как и ее и внезапный переход к надрыву мщения. Благородны до неестественности любовная дружба двух соперниц – Кати и Наташи, равно как и сомнительная роль брошенного жениха «на побегушках» Ивана Петровича (его предтеча, Мечтатель из «Белых ночей», все-таки не общался с «настоящим» женихом Настеньки). Это послужило поводом для Н.А. Добролюбова обвинить Достоевского в «нехудожественности» (см. статью «Забитые люди»). Объяснение такому психологизму, по выводам Б.Г. Реизова, следует искать в теме «роковой и бессмысленной любви» во французской прозе 30-х годов и, в частности, во влиянии Жорж Санд⁵³².

⁵²⁹ Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854-1862) / гл. III. Петербургский роман. – М.: Наука, 1980. – С. 156-192.

⁵³⁰ В своей статье «Забитые люди» Добролюбов прослеживает в «Униженных и оскорбленных» преемственность типов «рано развившегося, болезненного, самолюбивого ребенка», «циника, бездушного человека», «идеала девушки» из раннего творчества Достоевского.

⁵³¹ «Трагическая линия романа строится как «система тайн»; в сентиментальной линии не только нет тайн, но дается предыстория героев, описываются их характеры, заранее заготавливается реалистическая мотивировка действий. Несмотря на все усилия романиста внести элемент неожиданности в сентиментальную линию (эпизод с медальоном и проклятием у Ихменевых, приезд князя Валковского к Наташе), эти сюжетные перипетии сохраняют свою искусственность». (Назиров Р.Г. Трагедийное начало в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Р.Г. Назиров. Русская классическая литература : сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 23).

⁵³² «После Июльской революции в литературе наступил период отчаяния и крайнего индивидуализма. Период «неистой литературы» отразился на творчестве Стендаля, Бальзака, Жорж Санд, Бульвера, Гейне, д'Адзельо и многих других. <...> Любовь в этой литературе была

Черты фельетонного романа подчеркивает в «Униженных и оскорбленных» Л.П. Гроссман⁵³³ и К. Мочульский⁵³⁴.

В «Эпохе» 1864 г. Достоевский писал достаточно откровенно: «Если я написал фельетонный роман (в чем сознаюсь совершенно), то виноват в этом я и один только я. <...> Я сам уверил брата, что весь план у меня давно сделан (чего не было), что писать мне будет легко, что первая часть уже написана и т. д. Здесь я действовал не из-за денег. Совершенно сознаюсь, что в моем романе выставлено много кукол, а не людей, что в нем ходячие книжки, а не лица, принявшие художественную форму (на что требовалось действительно время и *выноска* идей в уме и в душе)» (20; 133). Другими словами, «Униженные и оскорбленные» писались ускоренным темпом в ущерб оригинальности и стройности замысла. Тем показательней роман в плане определения жанровых и литературных ориентиров Достоевского и выявления первичной сюжетной матрицы его романов.

Традиционные для западно-европейского романа сюжетные мотивы «Униженных и оскорбленных» дают почву для нахождения многочисленных аналогий⁵³⁵. Из самых значимых необходимо отметить заимствования из Диккенса (прежде всего «Лавки древностей», благодаря очевидному параллелизму образов

окрашена безрассудной страстью, бунтарским индивидуализмом и отчаянием. Она вела к смерти, убийству, детоубийству, самоубийству, к ненависти и преступлениям. Яростная критика современного общества заканчивалась безнадежным возгласом погибающего в своем одиночестве героя» (217). «Очевидно, тема роковой и бессмысленной любви в литературе XIX в. приобретает эпидемический характер. <...> Все эти произведения и многие другие на ту же тему нельзя назвать тенденциозными — они редко имели явно дидактический и «программный» характер, но отчетливо выражали нравственную и вместе с тем политическую идею. Они рассматривали безумную любовь как ошибку и бедствие и предпочитали разумную любовь как основу личного счастья и нравственного благополучия. Так понимал ее Достоевский, как и его всегдашний учитель – Пушкин» (Реизов Б. Г. «Униженные и оскорбленные» Достоевского и проблемы зарубежной литературы // Б. Г. Реизов. История и теория литературы. – Л.: Наука, 1986. – С. 220).

⁵³³ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – С. 51-52.

⁵³⁴ «Роман-фельетон Достоевского должен быть признан одним из удачнейших образцов этого литературного жанра. Зависимость его от мелодраматических авантюрных романов Фредерика Сулье, Эжена Сю, Виктора Гюго и Диккенса вполне очевидна, но в старые формы *автор вложил новое психологическое и идейное содержание*» (Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 315-316).

⁵³⁵ По перечислению В.А. Туниманова: «Существует большая литература о жанровых, сюжетных, характерологических заимствованиях и параллелях в романе Достоевского. Традиционно сопоставление сюжетных линий «Дубровского» и «Униженных и оскорбленных» (В. Я. Кирпотин, А. В. Чичерин, В. И. Этов, Е. А. Маймин), романов-фельетонов Э. Сю, Ф. Сулье и фельетонного романа Достоевского (Э. А. Михаленко называет и ряд произведений Бальзака – «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Дело об опеке», «Утраченные иллюзии»). Елену Валковскую обычно сравнивают с Нелли («Лавка древностей» Диккенса) и Миньонной («Вильгельм Мейстер» Гете), Ивана Петровича — с положительными героями Ж. Санд (Б. Г. Реизов) и Бальзака (Э. А. Михаленко). Особенно густо литературные прототипы окружают князя Валковского: это и злодеи из произведений Шиллера, Гофмана, Сю, Сулье, Бальзака, и сладострастники Луве де Кувре, Шодерло де Лакло, де Сада» (Туниманов В.А. Творчество Достоевского (1854-1862). – Л.: «Наука», 1980. – С. 177-178).

Нелли Трент и Нелли Валковской⁵³⁶), а также из Шиллера, имея в виду его драму «Коварство и любовь», сюжет которой (трагедия семьи Миллеров) во многом воспроизведен в судьбе Наташи Ихменевой и ее отца, преследуемых князем Валковским⁵³⁷. От Диккенса роман усваивает себе сочетание остросюжетности с сентиментальностью, а от Шиллера – мелодраматизм и экспрессию.

Если говорить о творчестве самого Достоевского, то в романе повторяются сюжетные мотивы «Белых ночей» – в любовном треугольнике Алеша – Наташа – Иван Петрович (особенно это заметно в 8 главе 1 части, когда Наташа покидает рассказчика ради Алеши, после долгого ожидания последнего) и «Неточки Незвановой», многие черты которой переходят к Нелли.

Фабулу «Униженных и оскорбленных» составляют жизненные перипетии трех семей: Ихменевых, Валковских и Смитов. Из них складываются три сюжетные линии: история матери Нелли, злоключения самой Нелли после смерти матери и история Наташи Ихменевой⁵³⁸. Первая из них целиком относится к предыстории и вырисовывается постепенно, дискретно в течение всего повествования – по законам романа тайн. К финалу, после рассказа Нелли, становится очевидной аналогия судеб ее умершей матери и Наташи: обе героини помимо воли родителей ушли из дома с возлюбленными, были прокляты отцами, затем брошены и тщетно молили о прощении родных. Сходство дополняется наличием у героинь влюбленного в них «самоотверженного» друга, безропотно соглашающегося на роль конфиденанта (у Смит

⁵³⁶ В Нелли Валковской прослеживаются также черты Миньоны из «Годов учения Вильгельма Мейстера» – см. Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 318.

⁵³⁷ Любовный «четырёхугольник»: Иван Петрович – Наташа – Алеша – Катя), почти в точности копирует сюжетную ситуацию «Коварства и любви» – неравный брак. Наташа, возлюбленная рассказчика Ивана Петровича, любит Алешу – сына богатейшего князя Валковского, и отец изо всех сил противится их браку и принуждает Алешу к женитьбе на Кате — богатой и выгодной партии, чтобы поправить личные финансовые дела. И он устраивает их свадьбу, искусно добиваясь охлаждения легковерного сына к Наташе. Точно так же в «Коварстве и любви» Шиллера властный Президент, ловкий интриган, не брезгующий для достижения желанной цели или карьеры никакими средствами, препятствует своему сыну Фердинанду жениться на Луизе, дочери бедного музыканта Миллера, и настаивает на его браке с бывшей фавориткой князя леди Мильфорд. Наблюдаются четкие параллели в системе персонажей у Шиллера и Достоевского: (Луиза – Наташа, музыкант Миллер – Ихменев, Фердинанд – Алеша, леди Мильфорд – Катя, президент – князь Валковский: особенно важно сходство Валковского с президентом в их циничной философии). В семье Ихменевых, как и у Шиллера в семье Миллеров, начинается раздор: отец в обоих случаях против сближения дочери с человеком из высшего сословия, а мать, наоборот, поддерживает ее.

⁵³⁸ Обыкновенно исследователи выделяют только две сюжетных линии: Наташи и Нелли, как например Мочульский: «По композиции и стилю главная фабула – история несчастной любви Наташи – принадлежит к литературному жанру сентиментальной мелодрамы. Второстепенная фабула – история Нелли – построена по образцу западноевропейского «романа тайн». Она погружена в таинственность, загадочность и фантастичность» (Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 317).

это – «шиллеровский» немец Генрих, у Наташи – Иван Петрович). Различны только развязки: ужаснувшийся рассказом Нелли, Ихменев прощает свою дочь.

По ходу действия складывается сложная череда любовных треугольников: 1) Алеша - Наташа - Иван Петрович; 2) Катя - Алеша - Наташа; 3) Наташа - Иван Петрович - Нелли.

Композиция «Униженных и оскорбленных» не имеет правильной структуры. С некоторой натяжкой ее можно назвать *рамочной*: значимые события помещены в *начале* (смерть Смита, уход Наташи из дома, знакомство Ивана с Нелли) и в *конце* романа (прощение и возвращение Наташи, смерть Нелли), а большую часть временной протяженности действия занимают сентиментально-мелодраматические выяснения отношений между героями в диалогах, часто дополняемых третьим участником – конфидендом-примирителем, в роли которого неизменно выступает рассказчик. Достоевский старается довести каждый из данных диалогов до эмоционального взрыва (что в будущих романах перерастет в поэтику скандалов), придумывая к ним все новые и новые поводы (ожидания Наташей Алеши, их ссоры и примирения, «приручение» рассказчиком Нелли, уговоры Ихменева его женой простить Наташу), изрядно затягивающие действие.

Все сюжетные линии объединены двумя фигурами Ивана Петровича и князя Валковского, представляющими «два противоположных семантических поля – “сфера добра” и “сфера зла”»⁵³⁹.

Валковский представляет собой, по общему мнению исследователей, «самый характерный тип романа-фельетона» – «негодяя, украшенного сиятельным титулом и чертами демонической красоты». Он – обидчик и злой гений всех «несчастных» в романе, и его зловещая роль в их судьбах все более усугубляется по мере развития действия.

Его фигура вызывает наибольшие разногласия. С точки зрения К. Мочульского, «*Настоящий герой романа – князь Валковский*; все скрытые пружины действия в его руках, его злая воля определяет судьбу всех персонажей»⁵⁴⁰. Позиция Р. Назирова кажется прямо противоположной: «Общепринятый взгляд на **князя как инициатора основных конфликтов романа ошибочен**. В сентиментальной линии основным конфликтом является борьба двух гордых натур – отца и дочери Ихменевых. В этой борьбе князь Валковский не участвует. Единственное, что он вообще совершает в романе, это визит к Наташе и притворное согласие на брак сына. Дьявольская интрига, имеющая целью привести Алешу к пресыщению и скуке,

⁵³⁹ Шатин Ю. В. Сюжетное мастерство в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // XXVII Герценовские чтения. Литературоведение (научные доклады). – Л., 1975. – С. 57.

⁵⁴⁰ Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 321.

отнюдь не является необходимой: ведь уже в момент ухода из родного дома Наташа знает, что Алеша любит другую. Драма Наташи предрешена. Для чего же Достоевскому понадобилось это сюжетное излишество – интрига князя? Очевидно, для «торможения» сюжета, но главное – для характеристики самого этого лица. Образ князя является самоцелью, интересен автору сам по себе. Гораздо важнее роль князя Валковского в трагедии Смитов. Но катастрофа, разрушившая эту семью, произошла в отдаленном прошлом. В этом случае, как и в истории Ихменевых, князь Валковский действует до начала изображаемых в книге событий. С Нелли князь встречается только один раз, и эта встреча не имеет для движения сюжета никакого значения – ее могло бы и не быть»⁵⁴¹.

«Итак, образ князя Валковского в романе «Униженные и оскорбленные» является рудиментарным: он был заимствован Достоевским вместе со схемой западноевропейского социального романа с авантурным сюжетом, но при переработке этой схемы утратил свои сюжетные функции, оказался «за бортом» трагедии»⁵⁴².

На самом деле противоречия между высказываниями обоих исследователей нет. Мы имеем дело с приемом переноса основных сюжетных событий в предысторию и с преобладанием в настоящем повествования драматических ДР-компонентов. В результате «фельетонная» линия (матери Нелли), с такой красочностью обрисованная Л.П. Гроссманом⁵⁴³, оказывается предельно свернутой. Как раз ее финал – смерть старика Смита – является завязкой собственно романного сюжета. В этом отношении прием раскрытия фигуры Валковского предвосхищает презентацию Ставрогина как «великого грешника» в прошлом, бездейственного в романном настоящем.

⁵⁴¹ Назиров Р.Г. Трагедийное начало в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». – С. 30.

⁵⁴² Там же. – С. 33.

⁵⁴³ Достоевский «использовал и самый характерный тип романа-фельетона. Негодяй, украшенный сиятельным титулом и чертами демонической красоты, обольщает кроткую девушку, забирает ее состояние и бросает ее на произвол судьбы. Бедная девушка, покинутая злодеем-любовником и проклятая суровым отцом, погружается в нищету, заболевает чахоткой, сходит с ума и бродит по шумным и равнодушным улицам миллионного города, выпрашивая милостыню с ребенком на руках. Вскоре она умирает от истощения и горя, не отомстив сиятельному негодяю и не получив прощения от беспощадного отца. Узнав об агонии дочери, он, впрочем, смягчается и спешит к ней со словами прощения, но поспевает уже только к остывающему трупу. Начинается новая эпопея маленькой нищенки, исполненная мрачных гонений и чудесных благодеяний -- побоев, болезней, насильственных продаж в дома разврата и неожиданных спасений, пока, наконец, в развязке не обнаруживается, что несчастная нищенка -- дочь известного князя, который оказывается в довершение всех этих неожиданностей законным мужем ее покойной матери. Такова фабула "Униженных и оскорбленных"». Обратим внимание, что Гроссман приводит здесь лишь одну сюжетную линию, опущенную в предысторию и не попадающую в романное действие и потому не равнозначную «фабуле».

«Элементарная простота сюжета» романа и «отсутствие внешних событий» при «напряженном действии» отмечается Реизовым: «По своему эффекту, по силе и характеру интереса «Униженные и оскорбленные» сравнивали с романом-фельетоном, но тип романа, который получил такое название, отличается прямо противоположными свойствами: множеством внешних событий, идущих непрерывной вязью одно за другим, малыми дозами психологии, необходимой только для того, чтобы соединить события, и в большинстве случаев обилием приключений и преступлений. Конечно, и в «Униженных и оскорбленных» есть свое преступление, но оно совершается в предыстории. Преступление князя Валковского раскрывается только на последних страницах романа и не участвует в развитии действия»⁵⁴⁴. Равным образом и Мочульский прослеживает в «Униженных и оскорбленных» «возведение романа-фельетона на уровень психологического романа»⁵⁴⁵.

Таким образом, уже в «Униженных и оскорбленных» намечается переход от остросюжетности действия к остросюжетности психологической, который станет главной особенностью построения романов «пятикнижия». Отметим, однако, что «Униженные и оскорбленные», как преимущественно «семейный» роман, все-таки больше насыщен событиями, чем романы «пятикнижия», где действие дополнительно разрезается наличием идейно-психологического плана с многочисленными диалогами, совершенно лишенными сюжетной функции (в «Униженных и оскорбленных» лишь один подобный диалог: исповедальное изложение князем Валковским своей жизненной философии).

Основной психологической темой в романе становится мотив «слабого сердца», еще с 40-х годов неразрывно связанный у Достоевского с петербургской тематикой: данная черта в различных вариациях характеризует Ивана Петровича, Наташу, Алешу и Ихменева.

Единство сюжета в содержательном плане обуславливается богатейшей оранжировкой во всех сюжетных линиях общего мотива прощения (ситуация прощения встречается в романе 61 раз!). С ним соотнесены и все характеры героев. Среди них можно выделить, во-первых, «всепрощающих» Наташу и повествователя Ивана Петровича, для которых неустанное, самозабвенное прощение делается смыслом существования (и главной сюжетной функцией). Так, Наташа бесчисленное количество раз безропотно и даже с наслаждением прощает Алешу, вначале изменяющего ей, а затем и вовсе оставляющего ради Кати: «... для этого прекрасного создания было какое-то бесконечное наслаждение прощать и миловать; как будто в

⁵⁴⁴ Реизов Б. Г. «Униженные и оскорбленные» Достоевского и проблемы зарубежной литературы. – С. 227.

⁵⁴⁵ Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 321.

самом процессе прощения Алеши она находила какую-то особенную, утонченную прелесть» (3; 225).

Точно такую же роль играет Иван Петрович уже по отношению к Наташе («Добрый, добрый Ваня! Добрый, честный ты человек! И ни слова-то о себе! Я же тебя оставила первая, а ты все простил, только об моем счастье и думаешь. Письма нам переносить хочешь...» (3; 197)). Приходится ему прощать и бесконечные злобные выходки Нелли, у которой детские порывы любви к нему сменяются припадками вражды и ненависти.

Противопоставлены им герои, упорствующие в «непрощении» обидчика: Нелли, ее мать, Смит и Ихменев, явно осуждаемые автором за свое ожесточение. Именно ситуация гордого нежелания прощать выходит в романе на первый план. Впервые появляется также ситуация упорства во зле и демонстративного отказа от покаяния: отчаянного у Нелли и торжествующего у князя Валковского.

В идейном плане «Униженные и оскорбленные» посвящены разоблачению шиллеровского идеализма. На судьбах всех героев романа показывается, что «гуманистический морализм столь же бессилён, как и естественное добро»⁵⁴⁶.

Нежизнеспособными оказываются герои, верящие в идеальную дружбу и предающиеся сердечным излипаниям. Апофеозом таковой становится встреча двух соперниц – Кати и Наташи, рыдающих в объятиях друг друга. При этом Катя все-таки отнимает у Наташи Алешу с непередаваемо наивным, как и у Алеши, детским эгоизмом, а Наташа эгоистически пользуется верностью Ивана Петровича. Наконец, сам рассказчик «приносит в жертву» Нелли ради спасения Наташи. Эгоизм оказывается очень утонченным и может скрываться даже под видом благородства, а по утверждению князя Валковского» в основании всех человеческих добродетелей лежит глубочайший эгоизм» (3; 365). Более того, в «Униженных и оскорбленных» от шиллеровского энтузиастического гуманизма берет начало страшная моральная амбивалентность, зачастую приводящая к перерождению или гибели личности. Князь Валковский прямо связывает шиллеризм с последующим человеконенавистничеством: «Поверьте, мой друг, в несчастии такого рода есть даже какое-то высшее упоение сознавать себя вполне правым и великодушным и иметь полное право назвать своего обидчика подлецом. Это **упоение злобы** встречается у **шиллеровских натур...**» (3; 367).

У самого князя шиллеровский безудержный идеализм замещается жестокостью и развратом в духе маркиза де Сада, хотя в молодости он «желал быть благодетелем человечества, основать филантропическое общество» (3; 361). Поэтому он знает, как

⁵⁴⁶ Там же. – С 323.

вернее поразить молодых героев насмешками над их верой в «вечную любовь» и «высокое и прекрасное». Его любимое удовольствие – «внезапно огорошить какого-нибудь **Шиллера** и высунуть ему язык, когда он всего менее ожидает этого» (3; 363).

Самоотверженный примиритель со «слабым сердцем» (Иван Петрович), равно как и фельетонный «злодей-аристократ» (князь Валковский), являются предтечами образов, в первом случае, князя Мышкина и Алеши Карамазова, а во втором – Свидригайлова и Ставрогина, но еще не получают идейной глубины и психологического своеобразия.

Однако ни один из героев «Униженных и оскорбленных» не становится автором своей собственной идеи, и поэтому в романе отсутствует идейно-психологический план как самостоятельный сюжетный уровень.

Хотелось бы отметить появляющийся в первый раз в «Униженных и оскорбленных» «загадочный» мифологический мотив: видение на пороге комнаты маленькой девочки, наполняющей сердце героя ужасом. Если в «Униженных и оскорбленных» этот мотив не получает никакого логического обоснования (ужас героя совершенно беспричинен, и Нелли не сыграет далее в его судьбе никакой роковой роли), то в случае Ставрогина именно это видение загадочным образом будет мучить всю жизнь героя и приведет его к самоубийству.

«УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»: «Мало-помалу и постепенно, с самого наступления сумерек, стал впадать в то состояние души, которое так часто приходит ко мне теперь, в моей болезни, по ночам, и которое я называю мистическим ужасом <...> вдруг установилась во мне самая полная, самая неотразимая уверенность, что все это непременно, неминуемо случится <...> Я быстро оглянулся, и что же? – дверь действительно отворилась, тихо, неслышно, точно так, как мне представлялось минуту назад. Я вскрикнул. Долго никто не показывался, как будто дверь отворилась сама собой; вдруг на пороге явилось какое-то странное существо; чьи-то глаза, сколько я мог различить в темноте, **разглядывали меня пристально и упорно**. Холод пробежал по всем моим членам. К величайшему моему ужасу, я увидел, что это ребенок, девочка... Появившись, она стала на пороге и **долго смотрела на меня с изумлением, доходившим до столбняка**;

У ТИХОНА: «Матреша была **больна** уже третий день, каждую ночь лежала в жару и ночью бредила. <...> Я ждал и просидел целый час, и вдруг она вскочила сама из-за ширм. Я слышал, как стукнули ее обе ноги об пол, когда она вскочила с кровати, потом довольно быстрые шаги, и она стала на пороге в мою комнату. **Она глядела на меня молча**. В эти четыре или пять дней, в которые я с того времени ни разу не видал ее близко, действительно **очень похудела**. Лицо ее как бы высохло, и голова, наверно, была горяча. **Глаза стали большие и**

наконец тихо, медленно ступила два шага вперед и остановилась передо мною, все еще не говоря ни слова. Я разглядел ее ближе. Это была девочка лет двенадцати или тринадцати, маленького роста, худая, бледная, как будто только что встала от жестокой болезни. **Тем ярче сверкали ее большие черные глаза.**левой рукой она придерживала у груди старый, дырявый платок, которым прикрывала свою, еще **дрожавшую** от вечернего холода, грудь. Одежду на ней можно было вполне назвать рубищем; густые черные волосы были неприглажены и вкочлены. Мы простояли так минуты две, **упорно рассматривая друг друга**» (3; 208-209).

В данный ряд встает и сон Свидригайлова о встреченной им в коридоре отеля пятилетней девочке, неожиданно глядящей на него с развратной улыбкой кокетки, хотя он обнаруживает ее не на пороге комнаты, но «в темном углу, между старым шкафом и дверью»⁵⁴⁷ (6; 392). Однако при описании девочки проскальзывают многие детали, общие с описанными выше фрагментами: 1) она «в измокшем, как полумойная тряпка, платьишке, **дрожавшая** и плакавшая»; «она как будто и не испугалась Свидригайлова, но **смотрела на него с тупым удивлением** своими **большими черными глазенками**» (6; 392). 2) Девочка говорит, что убежала из дома после того как разбила чашку (ср.: Нелли убегает от Ивана в раскаянии, что разбила его чашку). 3) Все девочки испытывают жестокое обращение от матери (в случае Нелли – от Бубновой). 4) Иван Петрович поселяется на квартире деда Нелли, а потом забирает Нелли к себе; Ставрогин поселяется на квартире матери Матрешки; Свидригайлов останавливается в гостинице, где живет мать девочки, а затем берет девочку отогреться к себе в номер. 5) Между героем и девочкой возникают отношения любви-ненависти, с сексуальной подосновой (в случае с Нелли она почти нивелирована).

Примечательно, что в рамках данного мотива в «Униженных и оскорбленных» задействован не князь Валковский (как аналог Свидригайлова и Ставрогина), а «невиннейший» Иван Петрович.

⁵⁴⁷ Данная модификация мотива образует в контексте «Преступления и наказания» дополнительный параллелизм с видением старухи из сна Раскольникова, прячущейся «в углу, между маленьким шкафом и окном» (6; 213), и, соответственно, со сном героя из «Последнего дня приговоренного к смерти» В. Гюго (см. об этом: Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения («Последний день приговоренного к смерти») // В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. – М.: Наука, 1976. – С. 63-76.

Вместе с тем данный мотив в «Униженных и оскорбленных» остается именно *мотивом*, не вырастая до мифологического *сюжета* (равно как и «фантастически» изображенная смерть Смита и его собаки в начале романа), потому что за ними не следует никаких роковых событий. Очевидно, по плану писателя, «загадочные» мотивы должны были предвещать для читателя потрясение от раскрытия неслыханных злодеяний в *прошлом*, в предыстории, но, во-первых, прошедшие события не возбуждают читательский интерес сами по себе, без активного результирующего действия в настоящем, а во-вторых, в конечном счете в прошлом семьи Смитов не открывается ничего, кроме щемящей душу мелодрамы, остающейся в пределах сюжетики сентиментального романа.

В итоге «Униженные и оскорбленные» являются по своей поэтике традиционным европейским социально-психологическим романом без оригинальной многоуровневой сюжетной структуры, выработанной впоследствии Достоевским в «пятикнижии».

Но оказываются уже заявленными устойчивые в дальнейшем черты: 1) отнесение активного сюжетного действия в предысторию; 2) искусственная драматизация действия благодаря использованию приемов «романа тайн»; 3) подмена сюжетного напряжения психологическим за счет гиперболизации чувств и придания им «фантастического» характера; 4) построение сюжета на основе семейной истории; 5) параллелизм нескольких сюжетных линий, развивающих один общий фабульный или идейно-психологический мотив; 6) совмещение дихотомических и трихотомических структур в системе персонажей.

«Игрок»

Подобно «Униженным и оскорбленным», «Игрок» задумывался как остросюжетный роман, на авантюристичность которого указывает центральная тема игры. При этом «Игрок» почти в три раза меньше по объему и гораздо концентрированнее по количеству событий, свершающихся в реальном времени повествования. Писался «Игрок» одновременно с «Преступлением и наказанием» и уже приближался к романам «пятикнижия» по своей поэтике. Появляется такая важная черта, как множественность прочтений в зависимости от прочтения романа на разных сюжетных уровнях.

Однако до полного развертывания многоплановой сюжетной структуры «пятикнижия» в «Игроке» речь еще не идет. Во-первых, фактически отсутствует в романе евангельский прасюжет (можно лишь реконструировать ситуацию «блудного

сына»-расточителя, не получающую разрешения, но сами евангельские реминисценции в роман не введены).

Во-вторых, нельзя говорить о наличии в романе самостоятельного идейно-психологического сюжетного уровня, параллельного внешнесобытийному романическому. Главный герой, Алексей Иванович, будучи интеллектуалом и творчески одаренным мыслителем, скорее может быть причислен к «страстным», нежели к «идеологам», хотя все-таки представляет собой некий симбиоз этих двух типов. Но все же он до конца вовлечен в романную интригу и чужд мечтательству и созерцанию. *Идея* выиграть, которой одержим герой, одновременно является *страстью*, наравне с любовью к Полине, и не вырастает до религиозного измерения, хотя в ней намечены основные черты будущих «глобальных идей». При этом психологическая взаимообусловленность «идеи» и «страсти» в сознании главного героя, зачастую до полного их слияния, – и, соответственно, их корреляция в рамках единой романической интриги – получились необыкновенно удачными, как, пожалуй, нигде далее в «пятикнижии».

Эти обстоятельства и определяют то, что «Игрок» не воспринимается как органичная часть «пятикнижия», хотя и связан с последним множеством мотивов и конструктивных элементов.

Благодаря доминированию романического сюжетного плана, сжатости объема и наличию только одной сюжетной линии (истории *игрока*) роман обладает сюжетно-композиционной целостностью, которой, в той или иной степени, лишены романы «пятикнижия». «Внесобытийные» скандалы и массовые сцены, типические для последующих романов, наличествуют лишь в первой части «Игрока». Скандалом «ради скандала», избыточным для развития главной сюжетной линии, становится оскорбление Алексеем баронессы Вурмергельм по капризу Полины, однако он остается исключением и воспринимается как сюжетная экспозиция. Уже сама по себе атмосфера Рулетенбурга благодаря рулетке, воплощающей колесо фортуны в действии, настолько скандальна и карнавальна, что даже истинные катастрофы (проигрыши и разорения) становятся чем-то нормативным и нужда в «деланных» скандалах просто отпадает.

Развиты в полной мере три сюжетных плана: *романический, аллегорический и злободневно-политический*.

Злободневно-политический план, получающий **аллегорическое** отображение в построении системы персонажей, воплощает идеи, изложенные Достоевским в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Главной идеологической темой является культурное противостояние России и Европы. За границей, на фоне всеобщего

высокомерия по отношению к русским, у Алексея пробуждается национальное самосознание, но в отрыве от народной почвы полностью утрачивается духовный стержень, чем и обусловлены его беспорядочность и потерянности. Выведенные в романе европейцы олицетворяют каждый свою нацию, при этом почти все они изображены сатирически: французы Де Грие и Бланш – расчетливые мошенники, пруссаки Вурмергельмы – чопорные до одури, «полячишки», прислуживающие игрокам на рулетке – наглые и вороватые. Единственный среди всех иностранцев положительный персонаж – благородный, но нерешительный англичанин Астлей. На их фоне Алексей Иванович выглядит наиболее живым и человечным, несмотря на свою духовную гибель в финале. Самой колоритной и идейно важной фигурой в романе является бабуленька. Она олицетворяет собой саму Россию, по верному наблюдению Р.Л. Джексона⁵⁴⁸, являясь сюжетным узлом всего романа. Символично, что бабуленька «оживает», когда генерал вместе со своей жадной до денег «европейской свитой» уже «делали ставку» на ее смерть. Решив посмотреть Европу, она поддается ее соблазнам со всем пылом своей азартной натуры, и в результате теряет себя и все свое состояние. И подобно тому, как бабуленька все-таки сумела уехать из Европы, подальше от рулетки, при всей своей азартности, дав обет построить церковь во искупление своего мотовства, так и Россия, по логике романного иносказания, сумеет понять гибельность и разорительность своего следования за Западом и найдет в себе силы вернуться к себе, на родную почву, к созиданию веры.

Романический сюжетный уровень строится вокруг скандальной истории генеральского семейства, раздираемого как минимум тремя неодолимыми любовными страстями: Алексея Ивановича к Полине, страстью генерала к Бланш, а также старой привязанности самой Полины к французу Де Грие (наличие которой не без оснований подозревает Алексей). Кроме того, в Полину тайно и безнадежно влюблен благородный мистер Астлей.

⁵⁴⁸ «Бабушка – структурный и идеологический центр "Игрока". Она появляется на сцене в 9-й главе – точно в середине романа – и владычествует над всеми, кто окружает ее. Подобно колесу рулетки, она – центр внимания главных персонажей свиты генерала с начала и до конца романа. Все играют, так сказать, на ее смерти, надеясь воскресить свое уменьшающееся состояние. <...> Бабушка – единственный персонаж в романе, который, фигурально выражаясь, воскресает из мертвых. Ее неожиданное появление на сцене, живой, предзнаменует ее окончательное бегство из Рулетенбурга, его нравственного и духовного хаоса. <...> в своей наивной простой земной русской манере она переживает бурю страстей игры, овладевает своей судьбой и возвращается в Россию, где – и это очень важно – клянется выполнить данное обещание: выстроить церковь. Как и в природе, в ней все бьет через край, но она также исполнена сил и возможностей восстановления. Для Достоевского бабушка – и символ, и воплощение дикого изобилия России, ее "широта" и в то же самое время ее укорененности и сохранившегося в ней духовного здоровья» (Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. – М.: Радикс, 1998. – С. 171).

Все любовные линии, несмотря на их видимую эскалацию, отличаются крайней непредсказуемостью и парадоксальностью. Прежде всего, до конца остаются непонятны чувства Полины – центра всеобщего эмоционального притяжения – как во время, так и после бурного романного действия. Ничего определенного нельзя сказать и о взаимоотношениях Полины с мистером Астлеем: несмотря на то, что она бежит к нему, англичанину достается лишь роль покровителя и благородного конфиденанта.

Благодаря своей компактности и малому числу сюжетных уровней, «Игрок» имеет четкую сюжетно-композиционную структуру, сближаясь в этом отношении с повестями Достоевского. В романе выделяются четыре фазы развития действия: 1) главы I-VIII - до приезда «бабулиньки» - «экспозиция» (ознакомление читателя с сложным переплетением конфликтов), проходящая под знаком ожидания генералом наследства; 2) IX-XIII – приезд Тарасичевой, ее игра и проигрыш, знаменующий собой крах всех надежд генерала, Бланш и Де Грие на ее капитал; 3) XIV-XV - ночь выигрыша Алексея, после чего следует сближение и разрыв его с Полиной, что является одновременно кульминацией и развязкой любовной линии романа; 4) XVI-XVII – рассказ о пребывании Алексея в Париже с Бланш и последующей непрерывной игре его на рулетке – столь сжатый и обобщенный, что его можно считать послесловием, тем более потому, что с Алексеем уже не случается и не может случиться никаких событий: он окончательно привязан к рулетке, погиб как личность и выпал из хода времени.

А.В. Злочевская и Л.И. Самсонова предлагают композиционное деление «Игрока» на три части: I-XII («непосредственные записки происходящего»); XIII-XVI (воспоминания «спустя месяц»); XVII («спустя год и восемь месяцев»), исходя из временных разрывов в повествовании⁵⁴⁹.

Мы же предлагаем как принцип деления специфику протекания художественного времени, обусловленного различием повествовательных ДР-компонентов в каждой части: если в первой преобладают предыстории, описания и диалоги (с единственным *скандальным* происшествием – оскорблением Алексеем баронессы Вурмергельм, сторонним для сюжета романа в целом), то во второй появляются ДР-копоненты активного действия (игра Тарасичевой), а диалоги резко драматизируются. В третьей части – только активное действие, предельная интенсификация краткого временного отрезка с предельной выпуклостью изображения событий, в четвертой – предельно краткий пересказ случившихся

⁵⁴⁹ Злочевская А. В., Самсонова Л. И. Сюжетно-композиционные особенности романа Ф.М.Достоевского «Игрок» // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1985. – С. 103.

событий, с перспективой складывания временной цикличности и дурной бесконечности⁵⁵⁰.

Система персонажей «Игрока» в дальнейшем была использована Достоевским, в слегка трансформированном виде, при сюжетном построении романической линии «Идиота», скорее всего, это было обусловлено сходством главных героинь – Полины и Настасьи Филипповны, очевидно имеющих общий прототип в лице Аполлинаруи Сусловой. Обе героини отличаются властным, истеричным и крайне непредсказуемым нравом. В обоих романах действие разворачивается вокруг генеральской семьи, обеспокоенной своей репутацией. По одному и тому же сценарию глава семейства увлечен блестящей кокеткой (Загорянский – Бланш, Епанчин – Настасьей Филипповной), а у его дочери завязываются близкие отношения с приближенным к дому молодым человеком (у Полины – с учителем Алексеем, у Аглаи – с секретарем Ганей Иволгиным), и в силу строптивости и непредсказуемости героини эта дружба в любой момент может перерасти в связь и/или закончиться мезальянсом.

Одинаково (по схеме «кошмара петербургского») строится в обоих романах главный любовный треугольник: эксцентричную красавицу-куртизанку окружают, с одной стороны, «страстный» герой, готовый в своей любви-ненависти как на полное «рабство», так и на убийство (Алексей: «...так, просто убью, потому что меня иногда тянет вас съесть» (5; 231), по отношению к обоим героям вводится мотив ножа⁵⁵¹), с другой – самоотверженный рыцарь, «пронзенный» красотой героини, но принимающий роль безропотного конфидента и готовый ради ее счастья «отдать» ее сопернику (отметим, что Полина после отъезда «бабулиньки» решила уйти к Астлею, но вместо этого неожиданно «пришла вся» к Алексею, и, пока она проводила с ним ночь, Астлей «ждал в коридоре и кругом ходил» (5; 300), чем он уподобляется не только Мышкину, поехавшему к Рогожину за сбежавшей Настасьей Филипповной, но и Маврикию Николаевичу, поджидающему утром Лизу у ворот дома Ставрогина). Интересно, что в «Игроке» центральной фигурой, от лица которой ведется повествование, оказывается «страстный» герой – Алексей, а «самоотверженный» – Астлей – разработан слабо, а в «Идиоте» – наоборот, фигура «самоотверженного» становится главной⁵⁵².

⁵⁵⁰ Подробнее о временной структуре «Игрока» см.: Пахарева Л.П. Принцип временной организации романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1982. С. 81-84.

⁵⁵¹ «Тому самому» садовому ножу Рогожина находится метафорическое соответствие в «Игроке»: «Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением» (5; 214).

⁵⁵² Астлею приданы комические черты в манере речи, характерные для говорящего по-русски иностранца (чрезмерная правильность, чуть видоизмененный порядок слов и т.д.), – те же черты

Совпадают даже отдельные мотивы: так, Алексей и Астлей впервые знакомятся, сидя напротив друг друга в вагоне (5; 210), после чего следуют еще несколько их случайных встреч в разных городах. Точно так же в вагоне встречаются Рогожин и Мышкин, чтобы затем, опять-таки совершенно случайно, встретиться у Иволгиных и у Настасьи Филипповны. И Алексей, и Рогожин, после неожиданно свалившегося на них богатства, покупают ночь с возлюбленной (Рогожин – за сто тысяч рублей, Алексей – за пятьдесят тысяч франков)⁵⁵³. Обе героини, отдаваясь, демонстративно отказываются от денег, швыряя их: Полина – в лицо Алексею, Настасья Филипповна – в огонь (аллегорически – в лицо Гане), и наутро сбегают от покупавшего их героя, демонстрируя в дальнейшем полное к нему равнодушие.

Прослеживается параллелизм некоторых комических персонажей, в видоизмененной сюжетной функции: роль властной самоуверенной «бабулиньки» перенимает Лизавета Прокофьевна Епанчина, столь же «грозная» с виду и столь же «ребенок» в душе. Комизму генерала Загорянского в «Идиоте» соответствует комизм генерала Епанчина.

«Игрок» замечателен тем, что при его создании впервые были применены многие приемы сюжетостроения, ставшие в дальнейшем характерными для «пятикнижия»:

- интенсификация переживания «моментов» времени до «катастрофических». Рулетка, в качестве сюжетоорганизующего хронотопа, диктует специфику протекания романного времени в восприятии его персонажами: мгновения и часы значат больше, чем годы, а годы теряются в безвремяе;
- совмещение нескольких сюжетных линий по принципу корпускулярности (не параллельного, а поочередного развития);
- соединение фатальности (предопределенности) и спонтанности при развитии действия;
- скрывание важнейших событий в предысторию и послесловие;
- стремление разрешить сюжетную линию за одну драматичную сцену; единомоментное совмещение в ней кульминации и развязки;

поначалу прослеживаются и у Мышкина – приезжающего в Россию из Швейцарии практически иностранцем, что дополнительно указывает на исконное родство этих образов.

⁵⁵³ Герои сближены еще одной метафорой: оба преисполняются страстью, когда слышат шум платья возлюбленной (Рогожин: «прошумит твоё платье, а у меня сердце падает»; Алексей: «Мне у себя наверху, в каморке, стоит вспомнить и вообразить только шум вашего платья, и я руки себе искусать готов» (5; 230). Интересно, что последняя фраза к тому же сближает Алексея одновременно и с Раскольниковым («в каморке»), и со Свидригайловым: «Дайте мне край вашего платья поцеловать, дайте! дайте! Я не могу слышать, как оно шумит» (6; 380)).

- в «Игроке» Достоевский в первый раз намечает строение системы персонажей по принципу бинарных оппозиций⁵⁵⁴.

«Преступление и наказание»

«Преступление и наказание» – первый из романов «пятикнижия», в которых окончательно разворачивается описываемая нами многоуровневая сюжетная система.

Отметим, что из всех романов «пятикнижия» «Преступление и наказание» – единственный, заглавие которого представляет собой сжатое очертание сюжетной схемы *преступление как сознательное совершение смертного греха и возмездие за него*. Это – единственный роман, где детально и развернуто изображается внутренний мир героя. Соответственно доминирующим сюжетным уровнем, организующим весь роман, становится идейно-психологический. Сфокусированностью на судьбе и переживаниях главного персонажа обусловлена сюжетно-композиционная целостность произведения. Кардинально вырастает роль микросимволов: лексических доминант, психологических мотивов и символических деталей, из которых выделяется ткань «внутреннего сюжета» души. Именно на материале «Преступления и наказания» их выявления и исследования особенно часты и плодотворны⁵⁵⁵.

При этом Достоевского интересует не психология преступника в глобальном плане, но в весьма специфическом повороте: переживания *героя-идеолога* до и после совершения им сверхпоступка. Идея преступления рассматривается диалектически: в романе представлено трое героев, прямо или косвенно виновных в убийстве, –

⁵⁵⁴ Налицо параллелизм страсти Алексея к Полине и страсти генерала к Бланш как ее комического повторения. Аналогия дополняется катастрофическим материальным положением обоих героев (генерал – банкрот, должный огромную сумму Де Грие), лишаящим их возможности обретения возлюбленной, вследствие чего оба героя делают отчаянную ставку: генерал – на смерть «бабуленьки», Алексей – на рулетку. Обе героини – Полина и Бланш – со скандальным прошлым – становятся любовницами Алексея. Также наличествует параллелизм двух европейских «амантов» Полины – Де Грие и Астлея. Стоит отметить так же два «побега» Полины: первый раз – к Алексею, второй – от него к Астлею.

⁵⁵⁵ См. в первую очередь: Зунделович Я. О. О стиле романа Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание" // Труды Узбекского гос. университета. Новая серия . – 1957. – Вып.72: Филологический факультет. Кафедра русской и зарубежной литературы.; Мейер Г.А. Свет в ночи: (О «Преступлении и наказании»): Опыт медленного чтения // Грани. – Франкфурт на Майне: Посев, 1967; Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольников: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». – М.: Худ. лит., 1976. – 158 с.; Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы: // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исслед. в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995; Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон»: Роман ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в совр. прочтении. – СПб., 2005; A Concordance to Dostoevsky's Crime and Punishment / Ed. by A. Ando, Y. Urai and T. Mochizuki = Конкорданс (Указатель слов в контексте) к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Сост. А. Андо, Я. Урай и Т. Мотидзуки. В 3 т. – Sapporo, 1994.

Раскольников, Свидригайлов и Мармеладов (фактически по его вине умирает от чахотки жена, у которой он пропивает пуховой платок). Все они не являются закоренелыми преступниками, происходят из образованного сословия и испытывают из-за содеянного серьезные нравственные мучения. Один совершает преступления от скуки и жажды сильных ощущений, другой – от порочной слабости, третий – в упоении идеей сделаться сверхчеловеком. Именно последнее убийство изображается в романе воочию и становится центральным событием.

При наиболее распространенной точке зрения на романский сюжет абсолютизируется идейно-психологический сюжетный уровень: все герои рассматриваются как участники большого диалога о идее Раскольникова, а их судьбы и побочные сюжетные линии – как комментарии, аргументы и контраргументы в этом споре. Действительно, применительно к «Преступлению и наказанию» подобная интерпретация оказывается актуальной. (Когда же Арпад Ковач пытается применить подобный подход к «Идиоту» – истолковать весь роман как духовное становление и эволюцию взглядов Мышкина, – то, при всей верности отдельных наблюдений, смысловое целое романа им сильно обедняется, поскольку идейно-психологический уровень в «Идиоте» не доминирует). Как пример подобной интерпретации укажем детальное описание сюжета «Преступления и наказания» К. Мочульским – как «трагедии» души Раскольникова «в пяти актах с эпилогом»⁵⁵⁶, где за «акт» считается каждая часть романа, начиная со второй. Мочульский доходит даже до того, что доказывает наличие в романе драматических «трех единств».

Встречаются и возражения против традиционной интерпретации. Так, В. Богданов справедливо отмечает, что сюжет романа строится далеко не только вокруг преступления Раскольникова: «...в романе прослеживается очень четкая, далеко не пунктиром намеченная сюжетная линия, построенная на обычной прагматике. Действие во многих сценах романа сосредоточивается отнюдь не вокруг убийства, и последовательность рассказа определяется не переживаниями и душевным состоянием героя <...> Эта прагматическая линия – основа композиции романа, здесь же окончательно обозначается идейная и композиционная роль главного героя»⁵⁵⁷. К сожалению, исследователь ограничивается констатацией данного факта и не пытается полностью рассмотреть все сюжетные линии и планы «Преступления и наказания».

«Преступление и наказание» представляет собой интересный и сложный синтез жанровых разновидностей романа XIX в. Гипертрофированный индивидуализм

⁵⁵⁶ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., «Республика», 1985. С. 365-373.

⁵⁵⁷ Богданов В. А. Проверим типологию! (сюжет и композиция сюжета в романе «Преступление и наказание») // Филологические науки, № 6. 1970. – С. 77-79.

Раскольников, его утонченная, «как бритва», рефлексия и увлеченность Наполеоном отсылает читателя к **байроническо-лермонтовскому романтическому** контексту (прежде всего, к «Герою нашего времени»). Другое дело, что большинство характерных черт этого жанра переосмысляются в негативном ключе (волевая готовность к убийству, гордое одиночество и презрение к «толпе»). Спародировать байронический тип в реалиях современной петербургской действительности впервые довелось Гончарову («Обыкновенная история» 1847 г.), а идея придать разночинцу-нигилисту черты демонического героя-отрицателя принадлежала Тургеневу, наделившему своего Базарова именем Онегина и внешностью Мефистофеля. Образ Базарова, в свою очередь, непосредственно повлиял на создание образа Раскольникова.

Однако для романтического мировоззрения не стоял вопрос, оправдано ли превосходство героя над толпой: оно предполагалось а priori благодаря духовной глубине, интеллекту, даже богатству и внешности. *Раскольников же ищет «власти над всем муравейником» с позиции нищего парвеню, внешне мало отличающегося от «маленького человека» Мармеладова.* Его идея и состоит в обосновании своего величия любым путем. Выявляется страшная бесчеловечность романтической исключительности, противоречие ее всем божеским и человеческим законам; *от гордого демонизма пролегает всего один шаг до низкого подлого расчета* (когда уже «некрасивость убьет»).

Второй жанровой подосновой «Преступления и наказания» является **петербургская повесть**, где движущей силой сюжета является сам хронотоп Петербурга, с его дегуманизирующей атмосферой и «петербургскими типами» (мечтателя, бедного чиновника и т.д.). Начиная с повестей Пушкина и Гоголя, данному жанру были присущи сюжетные мотивы *безумия* (вспомним «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Пиковая дама») и *преступления* («Пиковая дама», «Портрет»). Важны и мифологические коннотации Петербурга, восходящие к фантастике позднего романтизма Гоголя и Гофмана. Таким образом, петербургские повести раннего творчества Достоевского развиваются в «петербургский роман».

Так же очевидно влияние на «Преступление и наказание» **бульварного романа** с социальной проблематикой, в духе Эж. Сю, В. Гюго, П. Де Террайля, Ф. Сулье. Налицо такие традиционные для бульварного романа амплуа, как аристократ-злодей (Ставрогин), аферист-интриган (Лужин), целомудренная девушка, ставшая под гнетом обстоятельств падшей женщиной (Соня Мармеладова может быть сопоставлена с Певуньей из «Парижских тайн» Сю или с Машей Поветиной из «Петербургских трущоб» В. Крестовского). Раскольников в данном жанровом

контексте воспринимается как молодой парвеню, порвавший с моральными нормами, подобно Растиньяку, Жюльену Сорелю, отчасти Мариусу Понмерси (вспомним, что Раскольников – не коренной петербуржец). Особенно сильно влияние «бульварщины» ощущается в образе аристократа-шулера Свидригайлова (напоминающего князя Шадурского в «Петербургских трущобах» В. Крестовского). Катерина Ивановна Мармеладова, бежавшая из дома с возлюбленным офицером, уподобляется своей судьбой княжне Анне Чечевинской (из того же романа), обольщенной и брошенной князем Шадурским и опустившейся до нищеты и притона. Смерть Катерины Ивановны от чахотки, с проклятиями всему погубившему ее миру, подобна смерти в больнице дочери Чечевинской – Маши (характерное для Достоевского перераспределение мотивов между различными персонажами), особенно схожи их «бунтарские» исповеди священникам.

Наконец, в «Преступлении и наказании» присутствуют элементы *готического романа*, которые используются при изображении ужаса, мрака и метаний души преступника. Наиболее актуальны для Достоевского «Тайны Удольфского замка» А. Ратклиф, «Франкенштейн» М. Шелли⁵⁵⁸ и «Эликсиры сатаны» Э. Гофмана. Из готических романов в «Преступление и наказание» приходит мотив демонического двойника (функцию которого по отношению к Раскольникову выполняют Свидригайлов и отчасти Порфирий⁵⁵⁹), завуалированная фантастика кошмарных снов и таинственных встреч, как например свидание Раскольникова с мещанином – загадочным «человеком из-под земли», наводящая на «убийца» мистический ужас (далее этот образ фигурирует в кошмарном сне Раскольникова). Данное «видение», получающее потом реалистическое объяснение, восходит по своей модели к А.

⁵⁵⁸ Вспомним переживания Франкенштейна после создания им своего демона, которое он воспринимает как страшное преступление и тяжело заболевает, выздоравливая только усилиями верного друга: «– Милый Виктор,— воскликнул он,— скажи, ради бога, что случилось? Не смейся так. Ведь ты болен. Что за причина всего этого? – Не спрашивай, – вскричал я, закрывая глаза руками, ибо мне почудилось, что страшное существо проскользнуло в комнату, – он может рассказать. О, спаси меня, спаси! –<...> Я был без памяти, и прошло много времени, прежде чем я пришел в себя. То было начало нервной горячки, на несколько месяцев приковавшей меня к постели. Все это время Клерваль был единственной моей сиделкой. <...> В действительности же я был очень болен, и ничто, кроме неустанной самоотверженной заботы моего друга, не могло бы вернуть меня к жизни. Мне все время мерещилось сотворенное мною чудовище, и я без умолку им бредил. Мои слова, несомненно, удивляли Анри; сперва он счел их за бессмысленный бред, но упорство, с каким я возвращался все к той же теме, убедило его, что причиной моей болезни явилось некое страшное и необычайное событие» (Шелли М. «Франкенштейн или Современный Прометей». М., 1989. С. 77-78). Очень похоже описываются нравственные мучения и болезнь Раскольникова после совершения убийства, а также бескорыстная забота о нем Разумихина. Подробнее о мотивах романа «Франкенштейн» в творчестве Достоевского см.: Криницын А.Б. Мотивы романа М. Шелли «Франкенштейн» в творчестве Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2011 года. – Великий Новгород, 2012. – С. 201-220.

⁵⁵⁹ Первым назвал этих двух героев «эманациями» Раскольникова П.М. Бицилли. См.: Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. – С. 495.

Ратклиф – разоблачение сцены, вначале представленной фантастической. Подчеркивание в облике мещанина чего-то «бабьего» образно сближает его с жертвой Раскольников – старухой-процентщицей. Мрачный мистический колорит придается также сцене молчаливого признания Раскольникова в убийстве Разумихину: «В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец. – Понимаешь теперь?.. – сказал вдруг Раскольников с болезненно искривившимся лицом» (6; 240).

Явления Свидригайлову призраков его жертв – Марфы Петровны и лакея Фильки – также очевидно навеяны готическими романами, где фабула, как правило, движется идеей возмездия за злодеяния.

Отметим, что двум последним жанровым разновидностям присуща поэтика «тайн» и «роковых совпадений», столь важная для всех романов «пятикнижия», как это отмечают М. Г. Давидович и Н.Д. Тамарченко⁵⁶⁰.

В итоговой романной структуре «Преступления и наказания» отчетливо прослеживаются все выделяемые нами сюжетные уровни. Центральным **евангельским** прасюжетом романа является воскрешение Лазаря, а мифом-контрапунктом к нему – апокриф о Божием пощении (см. стр. 115).

Мифологический пласт в романе пробовал описать К. В. Мочульский, выделяя в нем античный миф (соответственно концепции В. Иванова о романе-трагедии): «История Раскольникова — новое воплощение мифа о восстании Прометея и о гибели трагического героя в борьбе с Роком. Но у Достоевского, великого христианского писателя, метафизический смысл мифа бездонно углублен»⁵⁶¹. Мы со своей стороны согласны считать данный сюжет титанического восстания человека на Бога мифом-контрапунктом, но помимо него выделяем многочисленные аукториальные мифы (см. соответствующие параграфы главы о мифологическом уровне).

Романическая линия представляет собой историю двух «скомпрометированных» семейств: Раскольниковых и Мармеладовых. Главная

⁵⁶⁰ См.: Давидович М.Г. Проблема занимательности в романах Ф.М. Достоевского // Творческий путь Ф.М. Достоевского. Л., 1924; Тамарченко Н.Д. О жанровой структуре «Преступления и наказания» (к вопросу о типе романа у Достоевского) // «Роман Ф. М. Достоевского» «Преступление и наказание» в литературной науке XX века. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1993.

⁵⁶¹ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 373.

интрига – предполагаемый брак Лужина с Дуней, на фоне сложной любовной коллизии: Лужин – Свидригайлов – Дуня – Разумихин. При этом сама героиня не делает явного выбора в пользу кого-либо из них, а развитие ее чувств не показано. Для данной сюжетной линии значимы лишь два события: скандальный отказ Лужину и «поединок» Дуни со Свидригайловым. Разрыв с обоими был изначально предопределен. В то же время с «истинным» претедентом на руку и сердце Дуни, Разумихиным, не показано ни единого разговора наедине...

Любовная линия Раскольников и Сони, номинально главная, фактически не является таковой вплоть до всеразрешающего соединения их в финале: Раскольников ищет в Соне человеческого сочувствия, памятуя о ее сострадательности, но совершенно равнодушен к ней как к женщине, а временами доходит и до ненависти («И вдруг странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу» (6; 314)). Он лишь снисходительно принимает ее любовь и участие, в то же время его гордость страдает от того, что он в ней нуждается.

Композиционное построение «Преступления и наказания» можно описать как череду катастроф: преступление Раскольникова, приведшее его на порог жизни и смерти, затем катастрофа Мармеладова, последовавшие вскоре за ней безумие и смерть Катерины Ивановны, и, наконец, самоубийство Свидригайлова. В предыстории к романному действию рассказывается также о катастрофе Сони, а в эпилоге – матери Раскольникова. Однако легко заметить, что эти трагические события относятся к совершенно разным, автономным сюжетным линиям и не связаны между собой причинно-следственно. То же косвенно отмечает и К. Мочульский: «Принцип композиции — трехчастный: одна главная интрига и две побочных. В главной – одно внешнее событие (убийство) и длинная цепь событий внутренних; в побочных – нагромождение внешних событий, бурных, эффектных, драматических: Мармеладова давят лошади, Катерина Ивановна, полубезумная, поет на улице и заливается кровью. Лужин обвиняет Соню в воровстве, Дуня стреляет в Свидригайлова. Главная интрига – трагична, побочные – мелодраматичны»⁵⁶².

Промежутки между катастрофами заняты напряженнейшими диалогами Раскольникова, из которых особенно выделяются два разговора с Соней, два со Свидригайловым и три с Порфирием Петровичем. Вторая встреча с Порфирием, своеобразный поединок, является композиционным центром романа, а разговоры с Соней и Свидригайловым, обрамляя его, располагаются по одному до и после. Таким образом, начиная со второй части, в композиции сюжета наблюдается замечательная симметрия.

⁵⁶² Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. – С. 366.

Забываясь о занимательности сюжета, Достоевский эффектно, как нигде более, пользуется приемом умолчания. Когда Раскольников отправляется к старухе на «пробу», читатель не посвящен в его замысел и может только догадываться, о каком «деле» он рассуждает сам с собой. Конкретный замысел героя раскрывается только через 50 страниц от начала романа, непосредственно перед самым злодеянием. О существовании же у Раскольникова законченной теории и даже статьи с ее изложением нам становится известно лишь на двухсотой странице романа — из разговора Раскольникова с Порфирием. Точно так же лишь в самом конце романа мы узнаем историю отношений Дуни со Свидригайловым — непосредственно перед развязкой этих отношений. Подобная недоговоренность рассчитана на эффект первого прочтения, который был и остается типичным для всех беллетристических сюжетов.

Своеобразие идейно-психологического сюжета «Преступления и наказания» состоит в том, что сверхпоступок совершается не в предыстории и не в финале, как в остальном «пятикнижии», а в середине романного действия. При этом и *преступление* (разрешение себе крови по совести), и *наказание* (переживание оторванности от людей) начинаются задолго до убийства и длятся параллельно весь роман как два смежных и взаимосвязанных психологических состояния. Официальное же наказание (приговор и каторжный срок) начинается в эпилоге и оказывается для главного героя исцелением и возрождением. Таким образом, при разведенных во времени убийстве и явке с повинной во «внешнем» сюжетном плане, во «внутреннем» сюжете мы имеем дело с континуальным событием-процессом, совершающимся на протяжении почти всего романного времени. Совмещение этих двух сюжетных перспектив и составляют всю оригинальность замысла «Преступления и наказания». Итогом романа служит мысль, что сам атеизм — это духовное преступление, сродни болезни, во многом инспирированное средой и обществом.

Вторая идейно-психологическая сюжетная линия — преступления и духовной гибели Свидригайлова — дана фрагментарно, в результате чего его личность окутывается тайной и мраком. Как пишет Н. М. Чирков, действие в романах Достоевского «построено на отношении текущих событий к событиям прошлого, к предыстории», и, например, «развитие действия в отношении Свидригайлова есть в значительной степени все более и более глубокое заглядывание в его прошлое»⁵⁶³. Таким образом, в случае со Свидригайловым мы имеем дело не столько с временным умолчанием, сколько с полным сокрытием фабульных корней.

⁵⁶³ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. - М., 1964. С. 128, 130.

Злободневно-политический план в «Преступлении и наказании» представлен сатирическими фигурами нигилиста Лебезятникова и капиталиста Лужина (не случайно автор сводит их вместе на одной квартире и сталкивает в конфликтном диалоге). В «Преступлении и наказании», очевидно, этот план не был самоцелью, и Лебезятников нужен был как пример недалекого («мелко плавающего») социалиста в противовес Раскольникову, быстро прозревшего в богоборческую сущность новомодного течения.

«Идиот»

Согласно предложенной нами схеме сюжетных уровней, на каждом из них возможно новое осмысление романа.

На **евангельском** сюжетном уровне прасюжетом романа являются казнь и воскресение Христа, история спасения и прощения Христом блудницы. Мышкин осознается как «князь-Христос» благодаря своей безгрешности и чистоте, с которой он приходит к людям проповедовать («Я к людям иду» (8; 64); «...может быть, действительно имею цель поучать» 8; 51). Он далек всяких страстных, эгоистических помыслов и искренне любит всех встречных ему людей, в том числе и своих обидчиков, обращаясь к их детскому, ангельскому началу, то есть любит как образ и подобие Божие. Прямую ассоциацию с евангельским Христом придает Мышкину швейцарская предыстория, повествующая о приходе к нему детей и о спасении им блудницы Мари, побиваемой камнями. *Лев Мышкин* является в Россию как «нищий князь» («в рабском виде Царь небесный»), и на протяжении всего романа его сопровождают одновременно поношение (пощечина, прозвание «идиотом») и поклонение: Настасья Филипповна при свидании в Павловске опускается перед ним на колени и целует ему руки, уподобляясь блуднице, помазавшей ноги Христа драгоценным миром; Ипполит в последний миг перед выстрелом подходит к князю со словами: «Я с Человеком прошусь» (8; 348) (Ессе Номо).

В свете вышеперечисленного картина «Христос в гробу» (оригинал которой висит в Швейцарии, откуда и приехал на родину князь, а копия – в доме Рогожина, где князь сойдет с ума), мотивно связывается с образом Мышкина. Он, подобно Христу, осужден на казнь.

Хриstopодобием Мышкина объясняется то, почему Настасья Филипповна не может решиться выйти за него замуж (как отказывается от этого постоянно и Аглая): это было бы страшным кощунством, искушению которого она предпочитает добровольное жертвенное заклание, а в конечном итоге – просто казнь.

На данном сюжетном уровне христианские идеи доминируют и побеждают в романе, поскольку авторитет Мышкина и всеобщая любовь к нему остаются непреложными, а общение с ним преображает всех героев. То, что это просветление не становится окончательным, соответствует словам Христа: «Царство Мое не от мира сего»: люди подвластны греху, а Христос был гоним на Земле. Трагический финал отрицает лишь мечту Мышкина о возвращении земного рая.

На **аллегорическом** уровне образы осмысляются совсем иначе: князь – русский дворянин, оторванный от родной почвы, что обуславливает слабость его как деятеля и мыслителя даже в лучших его начинаниях.

До Швейцарии юный князь пребывал в беспамятстве и сформировался как личность только в Европе, что символизирует европеизированность русского дворянства. То, что Мышкин – последний отпрыск обнищавшего, хоть и княжеского рода, должно обозначать, что на духовное возрождение способно лишь дворянство с разночинским сознанием⁵⁶⁴, т.е. деклассированное. Перед Мышкиным стоит задача понять русский народ и обрести Россию, а вместе с ней и веру (как мы видим, в таком контексте уже не идет никакой речи о «князе-Христе»). Вместо ответа на вопрос Рогожина, верует ли он в Бога, князь рассказывает ему о своих четырех недавних встречах – своеобразном первом опыте познания русской «почвы». Эти четыре истории, подобно притчам, раскрывают парадоксальную сущность «народа-богоносца», совмещающего духовную глубину и хаотичность, вплоть до падения в бездны порока. Князь делает из них вывод, что «есть что делать на нашем русском свете, верь мне!» (8; 184). (Получается, что к вере во Христа он может пройти лишь через веру в русский народ, приняв все, что составляет сущность его миропонимания).

Насколько приближено к князю это зло, коренящееся в «непосредственной» русской натуре, наглядно свидетельствует адресат рассказа – Рогожин, демонстрирующий ему немедленную готовность к преступлению (по ассоциации его с купцом Мазуриным (см. комментарии в ПСС - 9; 399) и по тому, как он сам сближает себя с мужиком-убийцей из рассказанной притчи: «Я хоть и взял твой крест, но за часы не зарежу!» - 8; 185).

Становление взглядов князя проходит по тому пути, который, по мнению автора, должно проделать все русское образованное сословие: если во второй главе

⁵⁶⁴ Важно учесть также автобиографические черты, которыми Достоевский наделяет Мышкина: «священной болезнью» эпилепсией и потрясения пяти минут перед казнью (об этом переживании Мышкину якобы рассказывает бывший заключенный). Таким образом, Мышкин обладает важнейшими откровениями духовного опыта автора и сближен с ним по социальному происхождению и духовной эволюции.

Мышкин еще не может дать окончательного ответа на вопрос о вере, то в четвертой он уже горячо отстаивает православие против «оболганного Христа» католичества.

Образ Настасьи Филипповны воплощает в себе идею красоты, которая в силу своей «загадочности» не может считаться аллегорически однозначным мотивом: этот образ, помимо «надмирного величия», наделен трагичностью (как это видно по описанию портрета) и символизирует женскую любовь как самое сильное очарование на Земле. Для Достоевского она совмещает высшую духовную стихию, непостижимую красоту, грех и страдание. И здесь мы переходим на мифологический уровень.

Центральное место в **мифологическом** сюжете романа занимает любовный треугольник Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны. Неразрешимость и необъяснимость их отношений коренится в фантастичности «кошмара петербургского», который был нами подробно описан выше (глава 4. «Кошмар петербургский: мистический любовный треугольник»). Мышкин предстает в нем петербургским мечтателем-визионером, грезы которого воплощаются в реальность или неотличимо смешиваются с ней. В этих видениях Рогожин представляется двойником – демоном-убийцей, а Настасья Филипповна – «солнцем красоты», жертвой и преступницей одновременно. Описанию данного сюжета также посвящена наша статья о семантике видений в романе «Идиот»⁵⁶⁵.

Однако данная сюжетная линия, безусловно, самая захватывающая, является далеко не единственной. В первой части, сразу по приезде Мышкина из-за границы, намечается семейный роман Епанчиных. В третьей и четвертой части «Идиота» эта *романическая* сюжетная линия выходит на первый план. Вокруг сватовства Мышкина к Аглае плетется целая сеть интриг (Лебедевым, Варварой Иволгиной, Лизаветой Прокофьевной, Ипполитом), так до конца и не разъясненная читателю. Мышкин по своей функции совершает интересную трансформацию: будучи вначале представлен как жених «невозможный» (даже для Настасьи Филипповны), затем, после объявления о наследстве, он внезапно становится «респектабельным», а в конце романа, после припадка на званом вечере, опять переходит в разряд *non grata*, тем более что у него к тому времени оказывается растроченной значительная часть капитала. И в качестве новой альтернативы ему выдвигается преуспевающий по службе молодой аристократ – Евгений Павлович Радомский, который должен казаться несравненно выгоднейшей партией для Аглаи в глазах Епанчиных. В интригу вступает Настасья Филипповна, пытающаяся скомрометировать Евгения

⁵⁶⁵ Криницын А. Б. О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского «Идиот» // А.Б. Криницын Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – С. 300-335.

Павловича подчеркнутой фамильярностью обращения и слухом о банкротстве его дядюшки, играя таким образом, на стороне князя. Однако, поскольку Мышкин чужд всяких амбиций (и не очень думает о браке с Аглаей), новый «светский» треугольник не развивается в самостоятельную сюжетную линию, оказываясь явно избыточным усложнением фабулы. Сам образ Радомского выходит довольно бледным, ибо в силу своей «пристойности», не получает резких характерных черт и идейного содержания и постепенно деградирует до «голоса из толпы» в многочисленных массовых сценах. Столь же странной выглядит попытка реанимировать в конце романа треугольник Мышкин – Аглая – Ганя, ведь после событий первой части Аглая не может испытывать к Гане ничего кроме презрения. Возникает ощущение, что автор, желая увлечь читателей многосоставной любовной интригой, не согласуется с ранее выстроенной им же самим логикой образов. Фабула осложняется скандальными слухами о связи Мышкина с камелией. Начиная со «сцены четырех» на авансцену вновь выходит таинственный любовный треугольник, вплоть до его трагического распада.

Тем не менее на протяжении всего романного действия князь остается человеком публичным, активно общается и поэтому, несмотря на интенсивную духовную работу, не может считаться центром одногеройного психологического сюжета. Элементы последнего, несомненно, присутствуют при изображении «петербургского кошмара» во 2-й главе, когда мир трансформируется в сознании Мышкина в связи с приближением эпилептического припадка и князь погружается в мир видений. Однако «подпольная» стадия формирования идеи относится к предыстории героя (швейцарскому и дошвейцарскому) и в романе изображена мало. Зато в «Идиоте» появляется автономный психологический сюжет – исповедь Ипполита. Принципиально важно, что Мышкин духовно связан с Ипполитом и воспринимает его переживания как свои (при всей противоположности занимаемых ими позиций), поэтому функции центрального героя-идеолога отчасти перераспределяются между этими двумя персонажами, но в целом идейно-психологический сюжетный уровень уходит на второй план.

Злободневно-политический сюжет представлен в «Идиоте» немногими эпизодами, в частности визитом к Мышкину «прогрессивной молодежи» (Докторенко, Бурдовского, Ипполита, Келлера) для того чтобы потребовать у князя наследства «сына Павлищева». Все нигилисты обрисованы крайне сатирически, равно как и противоположные им по взглядам представители «высшего света» на званом вечере у Епанчиных. Характерно, что сцены идеологических споров с участием обеих групп выглядят несколько растянутыми и замедляющими ход основного действия.

Очевидно, что с их помощью Достоевский хотел придать роману политическую направленность и сделать его фактом актуальной общественной полемики, но ему не удалось этого сделать органично: герои выражают свои политические взгляды в пределах лишь одной сцены, а в остальных выполняют совершенно иные сюжетные функции, так что об их «направлении» мы просто забываем.

Если при первом появлении все «нигилисты» выглядят карикатурно и отталкивающе, то в дальнейшем Докторенко вообще исчезает со страниц романа, Келлер и Бурдовский становятся друзьями князя и рисуются с добродушным юмором, а образ Ипполита возвышается до трагизма, то настоящего, то деланного. Таким образом, мы опять можем наблюдать, как при смене функции героев и переходе их на иной сюжетный уровень в корне меняется их характер.

Принцип бинарных оппозиций в романе «Идиот».

В каждом из романов его «пятикнижия» Ф.М. Достоевского, при общих константах их поэтики, доминирует некий единый структурный принцип. Это не означает, что данный принцип не присутствует в прочих романах, просто в них он остается побочным. Такой структурной матрицей романа «Идиот» является дихотомия, прослеживаемая на самых разных уровнях: при организации системы персонажей, при построении сюжета, развертывании мотивной и идейно-символической систем, а также и амбивалентного значения центральных образов. Объяснение этому коренится в специфике выражаемых в романе идей.

Двумя важнейшими философскими темами романа «Идиот», определяющими его построение, являются феномены жизненного времени и красоты; автор потрясен их сложностью и больше созерцает их, нежели анализирует.

Первая из тем вводится рассказом Мышкина о «катастрофическом» времени приговоренного – о том, как проживались последние пять минут от приговора до казни. Ценность и бесконечность минуты жизни понимается парадоксальным образом только перед лицом смерти. С одной стороны, пять минут заключают в себе неопределимое сокровище, с другой – переживаются с безысходным трагизмом обреченности, которую не в силах перенести человеческое сознание. Данный мотив *повторяется* в романе, становясь сквозным: «"Минуточку одну еще повремените, господин буро [‘палач’ - фр.], всего одну!" И вот за эту-то минуточку ей, может, Господь и простит, ибо дальше этакого мизера с человеческой душой вообразить невозможно», – это уже Лебедев передает последние слова графини Дюбарри (8; 164). Сцена казни Дюбарри, равно как и ее последняя фраза, в свою очередь, ассоциативно

отражается в сцене прощания князя с Настасьей Филипповной, так же ощущающей себя приговоренной к смерти⁵⁶⁶.

С точки зрения приговоренного, всем живущим нельзя не быть счастливыми, поскольку им подарена бездна времени, которое можно наполнить красотой и любовью. Из противоположной перспективы, вся жизнь – ничто, секунда перед вечностью, ибо если нет бессмертия, то к смерти приговорено все человечество и «живая жизнь» обесмысливается подступающим уничтожением.

Задается проблематика бесценности жизненного времени монологом Мышкина у Епанчиных в первой части («...во все эти три года, я и не мог понять, как тоскуют и зачем тоскуют люди?» - 8; 64), а окончательное выражение получает в его же монологе:

«... неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо **деревя** и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с **человеком** и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу таких **прекрасных**, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на **Божью зарю**, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8; 459).

Возражения князю звучат в исповеди Ипполита, где он замечает глубокую чуждость человека и природы⁵⁶⁷. Словно отвечая Мышкину, Ипполит приезжает в

⁵⁶⁶ «Она опустила пред ним на колена, тут же на улице, как иступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы целовать ее <...> Она не подымалась, она не слушала его; она спрашивала спеша и спешила говорить, как будто за ней была погоня. <...> – Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду... **В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!** <...> Она жадно всматривалась в него, схватившись за его руки.

– Прощай! – сказала она наконец, встала и быстро пошла от него, почти побежала. Князь видел, что подле нее вдруг очутился Рогожин, подхватил ее под руку и повел.

– Подожди, князь, -- крикнул Рогожин, -- я **через пять минут** ворочусь на время.

Через **пять минут** он пришел действительно; князь ждал его на том же месте» (8; 381-382). Не будем забывать, что к концу романа образ Рогожина все чаще символизирует смерть, так что возвращение его через **пять минут** к князю обыгрывает ассоциативно пять минут, оставшиеся приговоренному до казни.

Блистательная блудница Настасья Филипповна ассоциируется с куртизанкой Дюбарри. Описанная сцена следует сразу за чтением письма Настасьи Филипповны о том, что Рогожин ее убьет. Из биографии Дюбарри известно, что в молодости она была любовницей палача Самсона, который впоследствии ее казнил, – как и Рогожин свою возлюбленную. Наконец, обратим внимание на просьбу Рогожина подождать князя **пять минут** – как будто речь идет о времени, необходимом ему для казни. Не случайно также схожа интонация словесного повтора в фразах: «Минуточку **одну** <...> всего **одну!**» и «**В последний** ведь раз я тебя вижу, в **последний!**»

⁵⁶⁷ «Для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего?» (8; 343). Мышкин косвенно соглашается с ним, сознавая, что эта же мысль часто приходила ему на ум в Швейцарии при созерцании величественных горных пейзажей: «Мучило

Павловск, чтобы видеть **деревья, красавицу** (Аглаю), проститься с **человеком** (князем), но затем вызывающе покончить с собой на **восходе солнца**.

Оба героя намереваются проповедовать людям, но попытки обоих оказываются неудачными и заканчиваются полным конфузом (чтение исповеди Ипполитом и проповедь князя на званом вечере).

Наконец, за секунду перед припадком мгновение вмещает в себя полноту и смысл всей жизни. Тогда и приходит мысль что «время... погаснет в уме». Правда, это мгновение обрывается помрачением сознания и подобием смерти. То есть переживается единство жизни и смерти. Решающий философский пункт романа – тайна последней минуты. Это приближение к истине и обрыв. Приговоренный на картине, по словам Мышкина, «*все знает*» (8; 56). *Что знает?* О смерти ли только или еще о воскресении?

Желание Ипполита проповедовать всего лишь «четверть часа» и «всех, всех убедить» (8; 247) вызывает ассоциацию с последним словом казнимого. Именно приговоренность к смерти (или же немедленное самоубийство) должно придать его словам силу. Таким образом, с темой времени оказываются наиболее тесно связаны образы Мышкина и Ипполита.

Дилемму восприятия времени отражают *две символические картины*: «Христос в гробу» Ганса Гольбейна и «выдуманная» Настасьей Филипповной картина, изображающая Христа с ребенком на закате⁵⁶⁸, обозначающие вечную жизнь и смерть без воскресения.

Вторым, не менее важным контрастным сопоставлением являются *два* других живописных образа: портрет Настасьи Филипповны и лицо приговоренного к смерти⁵⁶⁹, (вводимые друг за другом сразу, в пределах одной сцены). Трагическая, «странная красота» главной героини связана с ее предчувствием скорого конца⁵⁷⁰.

его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» (8; 351).

⁵⁶⁸ Эта картина – символическое воплощение главной идеи Мышкина о райском единении Христа, человечества и природы: «Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, -- оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке **ребенка**. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, **пристально на него смотрит. Солнце заходит...** Вот моя картина! Вы невинны, и в вашей невинности всё совершенство ваше» (8; 380).

⁵⁶⁹ Картина, воображенная в уме Мышкиным и предложенная как сюжет художнице Аделаиде.

⁵⁷⁰ «Я <...> пойду за тебя, Парфен Семенович, и не потому, что боюсь тебя, а все равно погибать-то» (8; 176-177).

Дихотомия этих образов неразрывно соединяет темы красоты и казни (что дополнительно подчеркивается аналогией Настасьи Филипповны с графиней Дюбарри – казнимой красавицей). Интересная дополнительная деталь: на картине, сочиненной Мышкиным, приговоренный жадно *целует* крест; несколькими страницами далее Мышкин сам «поспешно» *целует* портрет Настасьи Филипповны. Это и было его обручение с красотой, страданием и смертью. В этот момент он и стал рыцарем бедным, который начертал «Н.Ф.Б.» свою кровью на щите.

Тема красоты, в свою очередь, неразрывно соединяется с темой любви и, развиваясь, в лице двух героинь предлагает нам новую дилемму: детская невинная любовь (любовь-счастье) или гордая и самовластная любовь-страдание. Первая воплощена в образе Аглаи, вторая – Настасьи Филипповны, обе являют загадку красоты. С сестрами Епанчиными князю стало вновь так же хорошо, как было с детьми в швейцарской деревне. Однако даже в Швейцарии счастливое единение с детьми происходит на крови Мари. Равно как и счастливое соединение князя и Аглаи должно произойти ценой смерти Настасьи Филипповны (она решила, что ее брак с Рогожиным произойдет в тот же день, что и брак князя с Аглаей). И новая неожиданность: по мере раскрытия перед нами характеров героинь, мы все более замечаем взаимопроникновение в душах обеих несовместимых черт (детскости и гордости), что проявляется в «сцене четырех».

Итак, уже основные идеи романа описываются по логике антитезы, антиномии и амбивалентности. Сопоставления семантически крайне разнообразны, что значительно усложняет смысловую конструкцию целого. Бинарные структуры всегда предполагают сопоставление по сходству одних признаков и различию по другим, ибо при полном совпадении признаков не будет двойственности, а при полном различии по всем параметрам не будет ощущаться смысловое соотношение как система. В зависимости преобладания сходства или различия возможно выделить несколько типов бинарных структур с вариацией смысловой установки от оппозиции до аналогии:

- 1) **Полная антитеза** (при наличии единых параметров сопоставления: предположим, *целомудренная бедная верующая* Соня – *богатый развратный циник* Свидригайлов: бинарная структура задана тем, что номинально оба героя ведут развратную жизнь, но в разных ролях растлителя и жертвы, вдобавок антитеза подчеркнута символической деталью – герои живут в съёмных квартирах напротив друг друга);
- 2) **Контрастный параллелизм**: аналогия по одним признакам и подчеркнутая оппозиция по другим (*великодушный бедный* гордец Раскольников и

великодушная бедная смиренная Соня: оба совершают смертный грех, но семантически разный («Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... *свою* (это всё равно!)» - б; 252). Аналогично сопоставлены и одновременно противопоставлены Раскольников и Свидригайлов;

- 3) **Уподобляющий параллелизм (дихотомия)**, когда при сопоставлении акцент в большей степени делается на *общности* образов и их смысловом соответствии. Строится как аналогия по принципиальному ряду параметров при индифферентном несовпадении остальных (Соня и Дуня – сопоставлены как приносящие себя в жертву («сонечкин жребий»), при всей разности их характера и социального статуса);
- 4) **Внешнее типологическое объединение** (два генерала: Епанчин и Иволгин; или же два идейных нигилиста: Шигалев и Петр Верховенский). Задача сопоставления – показать разность и многосмысленность развития двух образов при общей исходной смысловой точке;
- 5) **Градация**: маркированный признак одного персонажа выражен у второго еще в большей степени;
- 6) **Удвоение** – намеренное точное копирование персонажа по всем параметрам. При перенесении на сюжетный уровень – прием **повтора**. Полное удвоение возможно только теоретически, как заданность: событие при повторе все равно меняется по семантике и модальности, равно как и двойники всегда чем-то отличны друг от друга, иначе воспринимаются уже как единый субъект (таковы близнецы в комических сценах). Точный повтор события также приобретает либо сугубо комический, либо абсурдистский смысл.
- 7) **Пародия**: второй образ является «сниженной копией» первого по одному/нескольким признакам.

Достоевский постоянно оперирует бинарными структурами самых различных типов, при этом у него нет четких различий между антитезой и аналогией, (что и повлияло на частоту и расплывчатость использования в достоевсковедении понятия «двойничества»), так что *один образ или мотив может одновременно выступать членом нескольких дихотомий относительно разных признаков*.

В системе персонажей романа центральной дихотомией, несомненно, является уже упомянутый нами контрастный параллелизм **Мышкина** и **Рогожина**. Их антитетичность может быть осмыслена по-разному: «смирный» и «хищный» типы⁵⁷¹, жертва и убийца, носитель любви-ненависти и любви-жалости.

⁵⁷¹ См. Страхов Н.Н. «ВОЙНА И МИР. Сочинение графа Л.Н. Толстого», где во второй статье критик

Если князь – олицетворяет духовное начало, то Рогожин – воплощенное эго, земной закон «я», доходящий в своей слепой страстности до самоуничтожения. Поэтому в ночном кошмаре Ипполита образ Рогожина оказывается в одном ряду с чудовищным насекомым, символизирующим природу, которая, сначала воззвал к жизни, затем убивает его. При виде смеющегося призрака Рогожина Ипполит интуитивно осознает, что эгоизм – также убийственный закон природы, который укоренен в нем самом, «принимая такие насмешливые, обижающие [его] формы» (8; 341). Фраза князя «Парфен, не верю!» в этом контексте также получает символическое истолкование: князь не желает верить, что он тоже подвластен этому закону⁵⁷².

Вместе с тем в сюжете романа постоянно подчеркивается параллелизм и связанность *судеб* двух героев: когда Мышкин и Рогожин случайно встречаются в первой главе, то оказывается, что оба они одного возраста, оба только что пережили тяжелую болезнь и беспомощность (так что до сих пор немного не в себе); оба едут в Петербург после долгого отсутствия, чтобы получить миллион; оба с первого взгляда влюбляются в Настасью Филипповну и готовы предложить ей руку и богатство, в то время как она постоянно мечется между ними. При соперничестве герои сближаются окончательно, переходят на ты и становятся крестными братьями. Наконец, в финале оба, как убийцы, сходятся над гробом Настасьи Филипповны. Таким образом, их встречи открывают и завершают роман.

На аллегорическом уровне контрастный параллелизм Мышкина и Рогожина воплощает синтез противоположных начал, вместе образующих русский национальный характер: с одной стороны, необузданную страстность, доводящую до преступления (важно купеческое происхождение Рогожина, означающее земную силу страсти, какое бы русло она ни избрала: безудерж любви, самозабвенное накопительство, или фанатичное сектанство⁵⁷³), с другой – духовное начало,

раскрывает антиномию хищного и смиренного типа у Ап. Григорьева. Под прямым влиянием данной концепции Достоевский создавал важнейшие образы «пятикнижия». Об этом см.: Долинин А.С. Последние романы Достоевского. – М.-Л.: «Советский писатель», 1963. – 344 с.

⁵⁷² Убийственный закон «я» действует и в Настасье Филипповне (гордость в ней, бросив вызов миру, уничтожает себя же и Богом данную красоту). Он действует и в Аглае. Про нее тоже можно сказать, что кабы она была добра, «все было бы спасено» (8; 32). Но в Аглае тоже просыпается «я» и берет верх над детскостью. Характерно, что в сцене 4-х их словесную дуэль предваряет фраза: «Женщина поняла женщину» (8; 470)

⁵⁷³ Мышкин о Рогожине: «А мне на мысль пришло, что если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал <...> Засел бы молча один в этом доме с женой, послушной и бессловесной <...> и только деньги молча и сумрачно наживая. Да много-много, что старые бы книги когда похвалил, да двуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к старости...» (8; 178).

устремленность к Богу, детски непосредственная любовь к миру и людям. Это – дуализм «хищного» и «смирного» типов в русском характере.

Важно также то, что убийство Мышкина Рогожиным все-таки не состоялось: в противном случае парадоксальное единство русского характера просто бы «самоуничтожилось».

Притчевые рассказы князя о непостижимости народной веры также проецируются на образы двух главных героев: крестьянин, режущий по молитве, очевидно соотносится с Рогожиным⁵⁷⁴, а солдат с «пьяным и слабым сердцем» – с кротким Мышкиным (мотив «слабого сердца» был очень важен в раннем творчестве и относился к центральным героям с явно автобиографической подоплекой), таким образом, эти два образа представляют «хищный» и «смирный» типы в простом народе. Приятие Мышкиным нательного креста от солдата, а затем обмен крестами с Рогожиным означает аллегория единения их с русским простым народом, дихотомичность натуры которого, как мы уже писали выше, они сами воплощают.

Наконец, внезапные порывы Рогожина к убийству князя и Настасьи Филипповны символически перекликаются с припадками Мышкина, которые последний так же предчувствует, но никогда не может точно предсказать. Сцена на лестнице, когда нож заносится над Мышкиным в самую секунду начала припадка, демонстрирует эту аналогию особенно отчетливо. По принципу контрастного параллелизма припадок одного и убийственный порыв другого противопоставлены как *рай – ад* (секунда райской гармонии – вечность ада), и как *смерть – убийство*.

Второй значимой оппозицией является пара *Настасья Филипповна – Аглая*, противопоставленные как падшая и непорочная красота (блестящая и невозможная невесты на романическом уровне) и объединенные самой темой загадочной красоты и любовью к Мышкину.

Обе эти пары совмещаются в ключевой «сцене четырех», где решается их судьба.

На втором плане задаются сближения: *Рогожин – Ипполит* («les extrémités se touchent» (8; 338)⁵⁷⁵ и *Мышкин – Ипполит*⁵⁷⁶, рассмотренные нами выше.

⁵⁷⁴ Вспомним бурную реакцию Рогожина именно на этот рассказ: «Рогожин покотился со смеху. Он хохотал так, как будто был в каком-то припадке. Даже странно было смотреть на этот смех после такого мрачного недавнего настроения. – Вот это я люблю! Нет, вот это лучше всего! – выкрикивал он конвульсивно, чуть не задыхаясь...» (8; 183), а также его заключительную реплику при прощании с князем: «– Небось! Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу!» (8; 185).

⁵⁷⁵ 'Крайности сходятся' – фр.: Ипполит имеет в виду, что Рогожин, при всей полноте своей жизни и буйстве страстей, не менее его близок к самоубийству. Тот факт, что Рогожин еще до чтения «необходимого объяснения» уже догадывается о его содержании, свидетельствует об их внутренней близости, обыкновенно характерной для двойников (см. подробнее о данной параллели на стр. 180). Второй слушатель, понимающий все заранее, – Мышкин, также связанный с Ипполитом общностью

Стоит также отметить метасюжетные параллели с героями из предыстории: *Рогожин – отец Рогожина* (страстные мот и скупец как проявление одной «темной» и страстной натуры) и *Настасья Филипповна – Мари* (падшесть, обреченность на смерть и обращение к Мышкину как к «спасителю»; разница между этими «блудницами» в том, что Мари умирает, примирившись с людьми и Богом, а «мрак» в душе Настасьи Филипповны Мышкину так и не удается разогнать, и потому конец ее так ужасен).

Таким образом, все оппозиции персонажей, отражающие философский смысл романа, строятся по принципу *контрастного параллелизма*, «крайностей», которые «сходятся». Прочитанный в романе афоризм Паскаля оказывается основополагающим философским принципом самого Достоевского.

«Крайности» иногда соединяются даже на уровне словесных формулировок: так, неожиданно созвучны оказываются «последнее **убеждение**» (8; 337) Ипполита (в необходимости покончить с собой) и «полнейшее **убеждение**» (8; 194) князя в том, что Рогожин намерен его убить. Примечательно, что оба «убеждения» так и не приводят героев к смерти.

Символические образы и мотивы (отчасти уже нами разобранные) сопоставляются преимущественно по принципу *прямой антитезы* (диаметральных противоположностей), поскольку выполняют служебную роль для раскрытия и развертывания философских оппозиций (героев):

- портрет Настасьи Филипповны – портрет приговоренного к смерти;
- поднесение портрета Настасьи Филипповны князем к свету – поднесение лица Рогожина к свету Мышкиным же перед покушением: так князь пытается убедиться воочию в жизненности своих видений;
- два «загадочных» свертка: пачка со ста тысячами, завернутыми в газету, и папка, запечатанная красной печатью, с «необходимым объяснением» Ипполита;
- картина Гольбейна Христос в гробу – картина, выдуманная Настасьей Филипповной (Христос с ребенком);
- та же картина в качестве художественного отображения сущности Мышкина и его идей соотносится с другим его литературным отображением – с чтением Аглаей баллады о рыцаре бедном;
- второе соответствие пушкинской балладе содержится в анекдоте Лебедева о преступнике XII столетия, съевшем множество монахов и младенцев, а потом

трагических переживаний.
⁵⁷⁶ См. об этом на стр. 291.

пришедшем к властям с повинною (в обоих случаях демонстрация исключительной духовной силы людей в Средние века, непонятной и странной до «идиотизма» для ныне живущих);

- хронотоп Швейцарии становится амбивалентным как место духовного рождения и смерти Мышкина: именно там к нему возвращается сознание после припадков детства (после чего он на собственном опыте размышляет о смертной казни); туда же он возвращается в новом беспомыслии в финале романа): этим ставится вопрос о совершенстве и жестокости красоты «равнодушной» природы⁵⁷⁷, равно порождающей и убивающей;

- примечателен параллелизм описаний лика мертвого Христа и лица Рогожина: у первого «глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» (8; 339) – «Лицо Рогожина было бледно, по обыкновению; глаза смотрели на князя пристально, с сильным блеском, но как-то неподвижно» (8; 502): в обоих случаях перед нами страшное видение смерти;

- благославляющий жест слабоумной матушки Рогожина – и жест поглаживания Рогожина по голове безумным князем в финале (оба героя фактически впали в детство, и беспомощность этих милующих жестов любви ставит под сомнение спасительность «детскости» в людях для достижения гармонии);

- одновременно поглаживание Рогожина по голове, как ребенка, в финале соотносится с жестом Христа, «невольнo, забывчиво оставившего руку на светлой головке ребенка» на «выдуманной картине» Настасьи Филипповны (8; 380);

- наконец, оппозиция девизов на воображаемом щите Мышкина: A.M.D. (Ave Mater Dei) — Н.Ф.Б. (Настасья Филипповна Барашкова) заключает в себе главную проблему истолкования всего романа. В *какую* красоту свято влюблен «рыцарь бедный»? В красоту Мадонны или амбивалентную (как злую, так и добрую, как гордую, так и страдальческую) женскую красоту (которая якобы может «мир перевернуть»)? Без *какой* красоты не может существовать человечество?

Далее, по принципу парности строится система персонажей на романическом уровне, причем проводится этот принцип удивительно последовательно. Здесь, однако, наиболее распространен **принцип удвоения**, когда два персонажа дублируют одно и то же сюжетное амплуа:

- Александра – Аделаида Иволгины;
- Евгений Павлович – князь Щ. (два жениха из высшего света);

⁵⁷⁷ Швейцария, с ее потрясающей красотой гор, символизирует в романе мир девственной природы. Из Женевы, близ которой проживает князь, происходит Ж.Ж. Руссо с его учением о возврате к природе и о совершенстве «природного человека».

- Лебедев – Фердыщенко (шут из свиты Рогожина и шут Настасьи Филипповны);
- «кулачный г-н» (из 1-й части) – Келлер (два боксера, по «русской» и «западной» системе);
- Ганя – Ипполит (страстные ненавистники Мышкина, многим ему обязанные, – оба целуют ему руки);
- Мышкин – Бурдовский (оба обвиняются в идиотизме, оба не сыновья Павлицева).

Присутствует и *прямая антитеза*:

- Генерал Епанчин – генерал Иволгин (бывшие сослуживцы, преуспевающий и опустившийся);
- Мышкин – Евгений Павлович (как «блестящий» и «невозможный» женихи Аглаи);
- Тоцкий – Павлицев (развратник versus благодетель бедной сироты).

Наконец, наблюдается множество соответствий среди романических сюжетных мотивов, очевидно, призванных связать романное действие в единое целое. В основном, они подчинены принципу *повтора с градацией*:

- две развернутых исповедально-биографических рассказы, равные двум обособленным повестям: рассказ князя о жизни в Швейцарии перед сестрами Епанчиными и «Необходимое объяснение» Ипполита. Оба рассказа призваны объяснить, как герой пришел к своим важнейшим идеям;
 - заступничество князя за Варю Иволгину – заступничество его же в павловском воксале за Настасью Филипповну, когда ее хотел ударить офицер;
 - два ухода Настасьи Филипповны от князя (в конце 1-й и в предыстории ко 2-й части): отказ от примирения с миром и окончательное осознание князя, что он больше не любит героиню и вместе им гибель;
 - два побега Настасьи Филипповны из-под венца: от Рогожина и от Мышкина;
 - возвращение Настасьей Филипповной алмазных подвесок отцу Рогожина – возвращение ею же дареного жемчуга генералу Епанчину;
 - целование князем портрета Настасьи Филипповны – целование князем записки Аглаи;
 - Поглаживание князем по головке, как ребенка, и Настасьи Филипповны (после сцены 4-х), и впоследствии ее убийцы Рогожина (в финале);

- две сцены, когда Рогожин выслеживает жертву, которой всюду мерещатся его *огненные глаза* (перед покушением на князя и перед похищением Настасьи Филипповны);

- два посещения князем дома Рогожина (во 2-й части и в финале): предчувствие преступления и его свершение;

- два покушения Рогожина на убийство (оба раза тем же ножом) – несостоявшееся (на Мышкина) и состоявшееся (Настасьи Филипповны);

- два припадка князя (при покушении Рогожина и на званом вечере);

- два публичных выступления Ипполита на даче у князя, закончившиеся скандалом;

- две проповеди князя у Епанчиных о счастье и новой жизни (в первой и последней частях);

- две проповеди князя о Христе (Рогожину и на званом вечере);

- два пребывания князя в клинике Шнейдера – в начале и в конце романа.

Столь же часто используется Достоевским **повторная вариация мотива в ином ролевом исполнении:**

- две сцены именин: Настасьи Филипповны и князя, обе с попыткой самоубийства (Ипполита и Настасьи Филипповны – в случае последней фигурально: ее бегство с Рогожиным Птицын сравнивает с харакири из мести обидчику);

- с другой стороны, скандал на исповеди Ипполита (неудача с проповедью и позор несостоявшегося самоубийства) коррелирует со скандалом, устроенным Мышкиным на званом вечере у Епанчиных (неудача с проповедью и позор разбитой вазы). Оба инцидента заканчиваются несостоявшейся, «символической» смертью героя (обмороком и припадком);

- торг невесты (Рогожин в доме у Гани) – торг жениха (Аглая в «сцене четырех»);

- два созерцания картины Гольбейна – Мышкиным и Ипполитом, со схожим идейным ее истолкованием («Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» - 8; 182);

- две «любовных» записки к Аглае – от Гани (с ответом: «Я в торги не вступаю!») и от князя, вложенная ею в том «Дон-Кихота»;

- Мари целует руку князю в Швейцарии – Настасья Филипповна на коленях целует руки князю в павловском парке;

- объяснение Мышкина в любви Настасье Филипповне с признанием ее «совершенством» и парадоксальное объяснение в любви Аглае – в письмах Настасьи Филипповны, также с поклонением ей как совершенству;
- отпевание Иволгина – венчание князя (несостоявшееся) в одной церкви, оба раза при тайном присутствии Рогожина;
- Ганя дает пощечину князю – Настасья Филипповна ударяет тростью офицера в воксале;
- четыре сюжета в пети-жэ на именинах Настасьи Филипповны – четыре сюжета князя о вере;
- свидание князя в парке с Аглаей – свидание Аглаи с Ганей на той же скамейке;
- Встреча князя с Аглаей назначена на семь утра, а с Настасьей Филипповной – на семь вечера того же дня;
- игра в карты: князя с Аглаей и Рогожина с Настасьей Филипповной – как возможность мирного общения и сближения обычно конфликтных героев;
- несостоявшаяся исповедь князю Евгения Павловича – несостоявшаяся исповедь князю генерала Иволгина.

Иногда подобные параллели приобретают пародийный, облегченно-комический характер:

- сжигание денег Настасьей Филипповной ради испытания Гани – предложение Аглаи, чтобы Ганя сжег ради нее палец на свечке;
- исповедь Ипполита (с двойственной психологической мотивировкой: покончить с жизнью или соединиться с людьми) – исповедь Келлера (признание в «двойных мыслях»);
- падение вазы (разрушение светских приличий, «китайских церемоний» – падение князя в припадке;
- также есть случаи, когда мотив, намеченный в предыстории или субтексте («анекдоте») затем разворачивается в **полномасштабный сюжетный эпизод**:
- пощечина Иволгину в вагоне (вычитанный им анекдот в журнале) – пощечина, вскорости данная князю Ганей;
- рассказ о воровстве Фердыщенко – кража кошелька генералом Иволгиным;
- Желание Аглаи убежать с князем – в финале рассказывается, как она сбежала из дому вместе с польским графом.

Гораздо реже встречается и **прямая антитеза**:

- пощечина князю – поцелуй руки матери Гани Настасьей Филипповной как следствие;

- при приезде к Иволгиным Настасья Филипповна принимает князя за лакея – вечером же она сама идет встретить князя на лестнице своего дома.

Наконец, наблюдается и параллелизм вещественных деталей: так, обратим внимание на нож в лавке на вокзале и точно такой же в доме Рогожина, а также на два пистолета: у Ипполита и у князя (припасенный им для возможной дуэли), которые оба не стреляют.

Таким образом, принцип дихотомии выдерживается в «Идиоте» с удивительной последовательностью, обусловленной в конечном итоге философской программой романа.

«Бесы».

Роман «Бесы» общепризнанно является наиболее сложным сюжетным построением среди всех романов «пятикнижия». Он обладает наибольшим числом персонажей, ибо при его написании соединилось два разноплановых по жанру замысла: философско-психологическое «Житие великого грешника», призванное символически обрисовать духовный путь русского народа, и антинигилистический роман-«памфлет», в сюжетную основу которого легло «нечаевское дело». Соответственно ему в роман закладывались и черты детектива. В результате в романе образуются два сюжетных ядра – вокруг «хищного типа» Ставрогина и демонического революционера Петра Верховенского. Достоевским предпринимались попытки добиться целостности замысла: он пытается соединить двух главных героев множеством фабульных нитей (тесное общение в Петербурге и за границей, руководящая роль Ставрогина в создании подпольной организации, близкое участие Верховенского в сердечных делах Ставрогина, вплоть до сводничества Ставрогина и Лизы и плана устранения Хромоножки), однако полная разноплановость героев приводит к тому, что они пребывают как бы на разных планетах (сравним хотя бы гиперактивность Верховенского и мертвенную пассивность Ставрогина). Еще больше осложняет восприятие романа как единого действия тот факт, что сюжетная линия Ставрогина уже по большей части отыграна и лишь постепенно вырисовывается перед читателем из обширной предыстории (связность которой еще более утрачена из-за опущения главы «У Тихона»), в то время как линия Верховенского разворачивается на наших глазах, идет по нарастанию напряжения к своей первой кульминации и остается открытой к финалу.

На этот раз Достоевский выдвигает на первый план **злободневно-политический** сюжетный уровень, однако не менее, чем в «Идиоте», уделяет внимание семейному роману – скандалу в аристократической семье Ставрогиных. Сама фигура Ставрогина, «великого грешника», выстраивает идейно-психологический роман ушедшего в себя преступного сознания, подобный «Преступлению и наказанию», только не с Раскольниковым, а со Свидригайловым в центре. В отличие от «Идиота», где все сюжетные уровни имеют своим центром одну фигуру – Мышкина, которая просто многократно переосмысливается, в «Бесах» многочисленные разноуровневые сюжетные линии практически автономны и лишь внешне связаны между собой.

Главным героем романа вначале представляется Степан Трофимович Верховенский (в ПМ – «Грановский»), которому посвящены почти целиком первые четыре главы 1-й части. С одной стороны, от Степана Верховенского тянутся исходные нити ко всем будущим сюжетным узлам: он является отцом будущего «Нечаева»⁵⁷⁸ (мальчик фактически рос без отца и матери), был воспитателем Лизы и Ставрогина, отдал в солдаты своего крепостного Федьку (с чего началась дорога Федьки на каторгу) – таким образом, он положил начало всем будущим конфликтам романа. С другой стороны, автор дает сразу понять, что «либерал-идеалист» – фигура отыгранная в политическом отношении, а в плане личной жизни – приживальщик с претензиями, подобный Фоме Фомичу. И по мере чтения романа выясняется, что Степан Трофимович – мнимая центральная фигура, изображенная таковой в целях намеренного обмана читательского ожидания (см. цитаты из ПМ на стр. 299). Очевидно, целью автора было обвинить западников в провоцировании серьезного духовного кризиса в России и одновременно указать на их полную недееспособность.

Истинным деятелем становится нигилист Петр Верховенский, а затем и сколоченная им «пятерка»: Шигалев, Лямшин, Липутин, Эркель, Виргинский, Толкаченко. Также героями злободневно-политического уровня являются губернатор Лембке с женой и модный писатель Кармазинов (сатира на Тургенева). Основными событиями данного сюжетного плана можно назвать сходку «У наших» (ч. 2, гл. 7), скандальные акции пятерки (надругательство над иконой, дискредитация книгоноши), забастовка Шпигулинских, бал в пользу гувернанток, последующий пожар и убийство Шатова. Действие развивается по нарастающей, как сценарий будущей революции в масштабах отдельно взятого провинциального городка. Злободневный уровень, как всегда, тесно коррелирует с аллегорическим. По его логике, принципиально, что Петр Верховенский является сыном либерала Степана, то

⁵⁷⁸ Так в ПМ первоначально именуется Петр Степанович Верховенский.

есть по мнению Достоевского, западничество в России подготовило и породило социализм, ведущий Россию к катастрофе. Истолкование Степаном Верховенским евангельского эпитафия к «Бесам» аллегорически обрисовывает судьбу России в исторической перспективе⁵⁷⁹. Данные идеи, очевидно, следует признать главными в романе.

Отчасти к злобдневно-политическому уровню принадлежит и Ставрогин: аристократическое происхождение вкупе с «необыкновенной способностью к преступлению» (10; 201) у Ставрогина сближает его с Бакуниным – также аристократом, основавшим самое радикальное направление революционного движения в Европе и провозглашавшим разрушение главной творческой энергией человека⁵⁸⁰.

На **евангельском** уровне роман движется под сенью своего эпитафия и повествует о душевном прозрении, исцелении от беснования, которое показано на примере Шатова (в предыстории) и главным образом в предсмертном преображении Степана Трофимовича: порывая с прошлым и уходя из дома в неизвестность, он на самом деле возвращается «домой», в народную Россию как духовную родину (символично название города, куда он решил поехать – Спасов). Так же очень важны в романе богородичные мотивы, связанные с образом Марии Лебядкиной.

В антинигилистическом, то есть социальном романе **идейно-психологический** сюжетный уровень естественным образом отступает на второй план, так как он предполагает обособленность, асоциальность героя. Тем не менее в «Бесах» намечены сюжеты уединенных сознаний Ставрогина и Кириллова. В случае со Ставрогиным мы имеем дело с неким жанровым псевдоморфозом, поскольку его предыстория выполнена в жанре остросюжетного бульварного романа. Линия Кириллова остается идейно-психологической от начала до конца, поэтому она связана с сюжетными линиями остальных героев достаточно условно. Достоевский делает феноменальные попытки сохранить трагическую самоуглубленность Ставрогина и одновременно показать его центральным героем романной интриги⁵⁸¹, сведя к нему

⁵⁷⁹ «...это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней - это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j'aimais toujours. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже может быть! Это мы, мы и те, и Петруша... et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и "сядет у ног Иисусовых"... и будут все глядеть с изумлением...» (10; 499).

⁵⁸⁰ См.: Комарович В.Л. «Бесы» Достоевского и Бакунин // Былое. 1924. № 27/28. – С. 28-49.

⁵⁸¹ См. Бердяев Н.А. Ставрогин // Н.А. Бердяев О русских классиках. - М., 1993.

все сюжетные линии. По факту читателю очень трудно поверить в сверхзначимость Ставрогина для других персонажей из-за тотальной пассивности героя.

Достаточно важное положение с самого начала повествования занимает **романическая** интрига *семейного* романа, основными узлами которой являются, во-первых, роковая страсть «красавицы» Лизы Тушиной к Ставрогину, во-вторых, семейный «позор» – давняя тайная женитьба героя на «полоумной хромоножке». Комической параллелью к основной интриге является попытка Варвары Александровны женить Степана Трофимовича на своей воспитаннице Даше, чтобы ее беременность от Ставрогина не стала предметом сплетен и не помешала женитьбе сына. Сама всевластная помещица равнодушна к старшему Верховенскому уже более 30 лет, мстит ему за невнимание и страшно его ревнует, так что главная линия сопровождается комической мелодрамой.

Ключевыми сценами семейного романа (и одновременно любовных линий) являются несколько развернутых сцен: первое появление Марьи Тимофеевны в доме Ставрогиных, объяснение Ставрогина с Лебядкиным и Хромоножкой; наконец, объяснение его же с Лизой: объявление Ставрогиным своего брака (о котором уже все и так догадываются) сразу, без развития, приводит всю интригу к развязке – приходу к нему Лизы, которая на следующий же день, узнав о смерти Лебядкиной, отдает себя на заклятие. Сам приход Лизы мотивирован весьма парадоксально: на ее самоубийственное решение повлияло публичное признание Ставрогина, после которого она уверилась, что он ее без ума любит, и «рассчитала себя на один день». К тому же вводится дополнительная причина ее прихода: ее уговаривал Петруша Верховенский, выступивший в качестве сводника и рисовавший ей счастье вместе со Ставрогиным – всевластным вождем, порвавшим с обществом (то есть роль персидской княжны при атамане Разине), так что Лиза могла понять публичное признание Ставрогина как знак его окончательного вызова свету. Но о подобных переговорах упоминается в романе лишь смутными намеками⁵⁸², а сама Лиза изображена как светская девушка, совершенно не склонная к революционным идеям или эмансипации⁵⁸³.

Необыкновенная драматическая сила сцены объяснения Ставрогина и Лизы объясняется тем, что читатель впервые узнает из диалога, каковы были чувства героев друг к другу, и каждая реплика заново переворачивает представление о них, обнаруживая рефлексивную двойственность и изломанность любого только что

⁵⁸² Верховенский «говорил префантастические вещи, про лядю и про кленовые весла из какой-то русской песни» (10; 401).

⁵⁸³ «Если ехать, то в Москву, и там делать визиты и самим принимать - вот мой идеал, вы знаете; я от вас не скрыла, еще в Швейцарии, какова я собою» (10; 399).

высказанного переживания, каким бы страстным оно ни было. Оба героя открываются нам с совершенно новой стороны.

Таким образом, мы имеем дело с парадоксальной психологической мотивацией, с помощью которой Достоевский может оправдать любое решение или поведение своих героев. В этом одна из сильнейших сторон Достоевского-психолога: самый невероятный поворот чувств он изображает как прозрение в бездну человеческой души.

Кроме того, парадоксальная психологическая мотивация универсально адаптирует остросюжетность романического уровня к загадочности **мифологического**, где таятся еще более скрытые ключи к судьбам и поступкам. Мифы играют в романах «пятикнижия» тем большую роль, чем более потрясающие преступления свершаются (под ними у Достоевского всегда кроется мифологическое обоснование). Основные мифы «Бесов» были уже подробно рассмотрены нами в соответствующей главе: это трансформированный «петербургский» треугольник с «солнцем красоты», соединение с мертвой жертвой (Ставрогин – Хромоножка), строительная жертва (убийство Шатова), мистический дуализм (Шатов – Кириллов). Мы уже отмечали, насколько конфликтными оказываются мифологические сюжеты по отношению к евангельским и аллегорическим.

Итак, своеобразие «Бесов» состоит в *усилении одновременно злободневно-политического и мифологического уровней*, с приближающимся к ним по значимости семейным. Так же, как и в «Идиоте», центральные герои принадлежат сразу к нескольким сюжетным планам.

Особенностью построения «Бесов» является то, что отношения большинства персонажей показаны в пределах лишь одной сцены. Так, одной встречей с решающим разговором исчерпывается приоткрытое читателю общение Ставрогина с Лизой, Шатовым, Хромоножкой, Лебядкиным, Дашей, Федькой, Тихоном (при условии включения выпущенной главы), Кирилловым⁵⁸⁴, Маврикием Николаевичем; Шатова с Кирилловым, с Марьей Шатовой. Многократные встречи с одними и теми же героями имеют только отец и сын Верховенские. В случае Петра это объясняется его феноменальной активностью, а в случае Степана Трофимовича – условной внешней формой романа, представляющей его как главного героя. До и после «Бесов» Достоевский подобной одноразовости сцен всячески старался избегать, хотя исповедальный характер общения («невозможная» откровенность, ведущая к

⁵⁸⁴ После обстоятельной беседы на квартире у Кириллова Ставрогин встречается с ним наутро на дуэли с Гагановым, когда их диалог исчерпывается двумя-тремя репликами и служит скорее окончанием разговора накануне.

разрыву), свойственный большинству главных героев, склонял его именно к такому сюжетному решению.

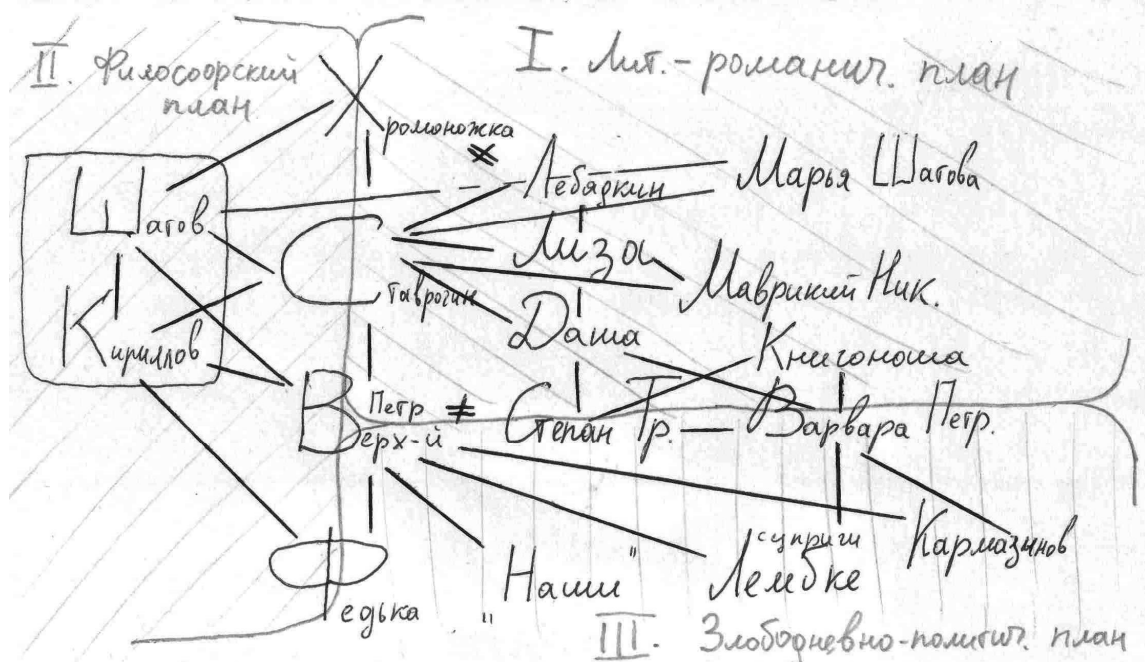
Если основной композиционной структурой в «Идиоте» была дихотомия, то в «Бесах» она хоть и присутствует (Кириллов – Шатов, Ставрогин – Федька, сын – отец Верховенские), но не выполняет аналогичной организующей задачи. Зато доминирует структурный принцип «*треугольников*», причем самого разнообразного семантического наполнения. Имеются традиционные «любовные треугольники»:

- Ставрогин – Хромоножка – Лиза;
- Ставрогин – Марья Шатова – Шатов (Марья возвращается к Шатову беременная от Ставрогина);
- Ставрогин – Лиза – Маврикий Николаевич (Маврикий приходит к Ставрогину отказываться от Лизы);
- Лебядкин – Ставрогин – Лиза (Лебядкин влюблен в Лизу и осмеливается заговорить об этом со Ставрогиным);
- Степан Трофимович – Варвара Петровна – Даша (Варвара «выдает» своего старого друга за Дашу и дико ревнует, когда тот соглашается);
- Степан Трофимович – Варвара Петровна – Агафья Матвеевна (книгоноша);
- Ставрогин – Даша – Степан Трофимович (мотив женитьбы на «чужих грехах»);
- Виргинский – Лебядкин – жена Виргинского (Лебядкин «у Виргинского провозглашал свободу социальной жены»).

Есть треугольники, объединяющие связанных интригой преступления (они выделяются на основании активного общения персонажей между собой):

- Верховенский – Ставрогин – Федька (все трое замышляют убийство Хромоножки и прямо или косвенно причастны к нему);
- Верховенский – Шатов – Ставрогин (в этом треугольнике Шатов выступает жертвой, Верховенский – убийцей, Ставрогин – попустителем, несмотря на неоднократные намерения предотвратить убийство);
- Шатов – Кириллов – Верховенский (Верховенский вовлекает Кириллова в свое преступление и принуждает его взять на себя вину).

Наконец, существует важный и крайне своеобразный треугольник в философском плане романа:



- Шатов – Кириллов – Ставрогин (Ставрогин одновременно убеждает Шатова и Кириллова в противоположных идеях).

Графически систему персонажей с отражением трех сюжетных планов можно представить следующим образом. Центральные персонажи относятся сразу к нескольким планам. Мы видим, что к философскому плану принадлежат парадоксальные, специфические именно для Достоевского герои с оригинальными идеями, в то время как к остальным – вполне традиционные амплуа для бульварного или антигилистического романов.

Притом что раскрытию каждого из выделенных треугольников в романе посвящена чаще всего только одна сцена, все они неравноценны по своей сюжетной значимости. Основной прием сюжетосложения «Бесов» состоит как раз в том, что читатель должен постепенно разгадывать, какие из треугольников являются ключевыми для того или иного сюжетных планов. Например, пощечина, которую Шатов дает Ставрогину, может иметь множество мотиваций, из которых самая очевидная – месть за соблазнение жены Шатова в Швейцарии – отрицается самим героем, а актуальной оказывается обида за отвержение Ставрогиным идеи народа-богоносца.

«Подросток».

«Подросток» – один из наиболее изученных романов с точки зрения сюжетологии, прежде всего благодаря работам В.Л. Комаровича, а также Н.К.

Савченко, К. Мочульского, К.В. Рыцарева⁵⁸⁵. Связано это с тем, что «Подросток» наиболее богат активным сюжетным действием, позволяющим предполагать и реконструировать самые разнообразные авторские стратегии его развития.

По замечанию К. Мочульского, «происшествия в “Подростке” поражают еще большей неожиданностью и странностью, чем события в “Бесах”. Вся катастрофа построена на внезапных и удивительных сцеплениях обстоятельств: Версиков разбивает образ, подросток решает возвратить документ и обнаруживает его пропажу; Ламберт шантажирует Ахмакову, Версиков ее защищает и хочет застрелить; Анна Андреевна похищает князя и привозит его на квартиру подростка и т. д. Ни в одном романе Достоевского “вихрь событий” не бушует так неистово, как в “Подростке”»⁵⁸⁶. С этим можно согласиться, только с той важной оговоркой, что описываемый стремительный вихрь событий разыгрывается в самом конце романа.

Согласно основным мотивам, можно назвать сюжет «Подростка» сюжетом **узнавания**. Главной пружиной и целью действий Аркадия становится выяснение всех обстоятельств прошлого его семьи, что предполагает его встречи со всеми близкими или тесно сталкивавшимися с Версиковым героями (Ахмакова, старый и молодой князя Сокольские, Макар, Татьяна Павловна), или же с теми, кто может дать о нем новую инклюзивную информацию (Васин, Крафт). Все это время сюжетное действие практически стоит на месте: его интенсификация происходит большей частью не столько при свершении новых фактов, сколько за счет разоблачения и открытия уже свершившихся (беременность Лизы от князя Сергея, разрыв Версикова с Софьей за границей и т.д.) – вплоть до финала как попытки разрешения всех выявившихся противоречий⁵⁸⁷. И все-таки пресловутый «вихрь событий» оказывается цепью

⁵⁸⁵ Комарович В.Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. Л.-М., 1924. С. 31-68; Комарович В.Л. Генезис романа «Подросток» // «Литературная мысль». Вып. III / под ред. А.С. Долинина. Л., 1925. С. 366-86; Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: МГУ, 1982 – 125 с.; Рыцарев К. В. Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вопросы русской литературы. Учен. зап. МГПИ им. В. И.Ленина. – 1970. – № 389. – С. 348-361.

⁵⁸⁶ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., «Республика», 1985. – С. 476.

⁵⁸⁷ Этот принцип построения первым отметил Н. Чирков: «Очень интересна «подача» предыстории в «Подростке». Ряд главных действующих лиц романа — Версиков, Ахмакова, «мама» — Софья Андреевна, Лиза, князь Сережа и др. — связаны друг с другом установившимися в прошлом, но еще не известными читателю в начале развития действия, отношениями. Развитие действия в «Подростке» есть в значительной мере разъяснение этого прошлого. Так, читатель рано узнает о каких-то сложных отношениях Версикова с Ахмаковой, но почти до конца действия для него остается не раскрытой природа этих отношений. Двусмысленной представляется читателю роль Версикова в истории падчерицы Ахмаковой — помешанной девушки Лидии Ахмаковой. Некоторое время господствует подозрение, что Версиков — отец ребенка Лидии Ахмаковой, и только впоследствии выясняется, что отцом является князь Сережа и что роль Версикова в этом деле была высоко благородной.

скандалов, поражающих, но ничего не меняющих в жизни персонажей: документ «не выстреливает», ибо не удастся шантаж; не свершаются ни убийство Ахмаковой, ни разрыв Версилова с Софьей, не происходит ни женитьбы Анны Андреевны на старом князе, ни даже женитьбы Ахмаковой на Бьоринге.

Эмоционально сюжет движется стихией *неустойчивости* – как в духовной, так и в социальной сфере. В постоянном духовном кризисе и неопределенности дан Версилов; в лихорадочном поиске себя пребывает Аркадий, останавливаясь к концу романа на идеале «благообразия», однако в записках отражено лишь самое начало его жизненного пути. Довление неустойчивости и раздвоенности проявляется в доминировании принципа парности при построении романа. Неустойчивость должна найти свое разрешение в акте сознательного «перерождения», *преображения* героев. Но сюжетное воплощение его никак не может свершиться окончательно (хотя и предполагается несколько раз), а намечается лишь в будущей перспективе, выходящей за рамки собственно романного сюжета.

В «Подростке» Достоевский пытается переосмыслить выработанные им ранее художественные типы. Аркадий – подпольный герой – получает возможность расстаться с уединением. «Страстный» («хищный») тип – Версилов – лишается рокового преступления как в прошлом, так и в настоящем романного сюжета (от убийства Ахмаковой он удерживается сыном в последний момент, таким образом избегает обреченности Рогожина и Михаила⁵⁸⁸). Более того, Версилов хочет носить «вериги» и «проповедует Бога» (впрочем, Ставрогин также проповедовал Шатову идею о русском народе-богоносце и «искал бремени»). За прошлое беснование Ставрогин расплачивается опустошением и мертвенностью, Версилов же просто затихает, от него остается «только половина прежнего Версилова; от мамы он уже не отходит и уж никогда не отойдет более» (13; 446). Тип «красавицы» (Ахмакова), явно восходящий к Настасье Филипповне и Полине из «Игрока», – лишается былой

Читатель скоро узнает о каких-то загадочных чертах прошлой жизни Версилова: о том, что он носил вериги, что он перешел в католичество. Вплоть до последних этапов действия эта сторона прошлой жизни Версилова остается неосвещенной. И только в конце третьей части Версилов в пространной исповеди перед Аркадием рассказывает о самых затаенных, так сказать и глубоких фактах своего духовного прошлого, говорит о своем «скитальчестве» и о своей миссии в тогдашней Европе. Природа отношений Версилова к Ахмаковой, к его «фатуму», этот узел, завязанный в далеком прошлом, разъясняется во всем своем значении только в финале романа. Это приподымание завесы над одним из самых сокровенных углов прошлого Версилова происходит в переломный момент действия, связанный со смертью Макара Ивановича.

Такое важное лицо в действии, как Ламберт, фигурирует преимущественно в воспоминаниях Аркадия Долгорукого о прошлом». - *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. – С. 131.

⁵⁸⁸ «Таинственный посетитель» Зосимы из главы «Русский инок», убивший свою возлюбленную. Подробное рассмотрение генезиса образа Версилова, восходящего к «хищному типу» и Ставрогину см. у А.С. Долинина в монографии: Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». – М.-Л.: Сов. писатель, 1963. – 344 с.

инфернальности, но одновременно и яркости. Предполагаемая мифологичность этого образа как «солнца красоты» (или «живой жизни» по истолкованию В. Комаровича⁵⁸⁹) оказывается ослабленной до аллегоризма, с очевидной, но не четко мотивированной идеологической нагрузкой. Во многом, именно из-за «ослабленности» этого образа не получился «интригующим» весь романический сюжет. Образ Макар Долгорукого продолжает линию формирования образа праведника, все более ясно очерченного от романа к роману.

Евангельским прасюжетом «Подростка» можно считать возвращение блудного сына, хоть этот текст и не пересказывается полностью, а представлен лишь реминисценцией («— С большой радости! Ибо сей человек "был мертв и ожил, пропадал и нашелся"! – 13; 152») по отношению к Версилу. Он же дает начало и контр-мифу о вечном скитании Версилова по Европе, без возвращения домой. В противовес евангельскому возникает и сюжет с раскалыванием иконы.

Однако в целом мифологические и фантастические мотивы в романе во многом нивелированы, хотя все равно присутствуют в архитектонике романа: это видение Аркадием и Версилью Ахмаковой как солнца красоты, с магической силой притяжения к ней, и складывающийся треугольник сын – отец – красавица, как отдаленная тень треугольника в кошмаре петербургском (отсюда покушения Версилова на убийство Ахмаковой), а также развивающийся те же мотивы «сон паука» у Аркадия, где преступным предстает уже сам Подросток.

Явственно, как ни в каком другом романе, прослеживается в «Подростке» **аллегорический** сюжетный уровень. Вокруг каждого из двух главных героев выстраивается система персонажей с отчетливой идейно-аллегорической мотивировкой.

Идеологически объясняется раздвоенность Версилова между двумя женщинами: Софье и Ахмаковой («мама - ангел небесный, а она - царица земная!» - 13; 433). Первая из них, Софья, олицетворяет собой русскую почву с ее материнской любовью и религиозностью, смирением и всепрощением. Когда он на время расстается с ней, его обязывает вернуться долг, поскольку она является матерью двух его детей: Аркадия и Лизы. То, что этот брак не венчан и не узаконен, символизирует глубокий культурный разрыв между европеизированным дворянством и народом, в котором коренится ущербность русского общества. То, что Версилью не может существовать без Софьи, даже когда ему кажется, что его счастье совсем не с ней, означает, что он питается русской почвой, куда глубоко уходят духовные корни его

⁵⁸⁹ См. Комарович В.Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. Л.-М., 1924. – С. 31-68.

бытия. С другой стороны, он влюблен в Ахмакову – к ослепительной красоте которой он прикован навсегда – как к мечте о бесконечном личном счастье. Ради этой мечты он готов на бесчестье и святотатство, а при разрушении ее – на преступление (убийство Ахмаковой).

Аркадий дан как представитель молодого поколения, т.е. будущего России. В силу своей незаконнорожденности он – разночинец, не принадлежащий до конца ни дворянству, ни народу. Подобно тому как Версиков разрываем между двумя возлюбленными, так же и Аркадий оказывается духовно разделен между двумя отцами: Версиковым и официальным отцом по документам крестьянином Макаром Долгоруким.

Версиков	Макар
<u>Физический</u> отец <u>Аркадия</u> .	<u>Отец Аркадия по закону и праву</u> ,
Влюбленность в него Аркадия и Софьи – притягательность дворянского благородства и обаяние европейской культуры	духовный отец Аркадия, Версикова и Софьи. Доверил Версикову Софью – то есть Россию.
<u>Скиталец</u> <u>Хищный тип</u> <i>русский вариант байронического типа</i>	<u>Странник</u> <u>Смирный тип</u> <i>Народный русский характер</i>
<u>Великий грешник</u> (<i>первонач. замысел</i>)	<u>спасшийся праведник</u> отказ от себя, отпускает жену к
Сознательное зло и великие порывы жертвенности, не воплощаемые	Версикову идет искупать их грех («отпустить и простить» возлюбленную – черта всех «смирных» героев: Мышкина, Алеши, Ивана Петровича
Русский хаос	Русский космос
<u>Духовное</u> <u>дворянство</u> , <u>беспочвенность, поиск</u>	<u>Идея благообразия, подвига</u> , <u>вера, почва</u>
<i>Лит. ассоциации:</i> Онегин, Алеко (отсюда попытка убить Ахмакову), Чацкий (Версиков играл его роль в спектакле)	«Влас» Некрасова, но и Скотобойников, как предыстория Власа – искупление зла
<u>Великая грусть</u> , которую предполагает Версиков в потерявшем Бога человечестве (13; 379)	<u>Великая радость</u> – «кто веселый, тот уж не безбожник» (13; 301)

По воспитанию Аркадий принадлежит к дворянству, одновременно испытывая по отношению к нему ревность и зависть. В то же время у него сильнее, чем у

Версилова, привязанность к Софье – родной матери, хоть ему долго пришлось взрослеть, чтобы не стыдиться своего крестьянского происхождения. В конце концов герой проникается уважением и восхищением по отношению к Макару и останавливается на идеале «благообразия», вдохновленный на него номинальным отцом. Одновременно подпольная идея перестает быть для него актуальной. Так выражается Достоевским его представление о пути почвенничества для русского образованного сословия.

Впервые в «Подростке» находит свое завершение и разрешение наиболее инфернальный сюжет «пятикнижия». В «Преступлении и наказании» и «Бесах» Свидригайлов и Ставрогин были виновны в самоубийстве малолетних детей, после чего для них самих был неизбежен подобный конец. В «Подростке» показана возможность исцеления от этого страшнейшего прегрешения.

Данный сюжет изложен здесь в субтексте – рассказе Макара Долгорукого, чей образ построен на очевидной аллюзии с «Власом» Некрасова и задается как изначально положительный. Но Макар рассказывает историю-легенду о другом страннике – «великом грешнике» – купце Скотобойникове, повторяющем историю Власа до преображения⁵⁹⁰. Разорив одну купеческую семью, Скотобойников доводит до самубийства последнего сына вдовы, взятого им на воспитание. После того как умерший отрок начинает видиться ему во сне, Скотобойников предпринимает всевозможные усилия, чтобы искупить вину. Он вознаграждает всех, кого прежде обижал, ведет самый праведный образ жизни, женится на вдове и добивается ее любви и уважения, рассчитывая, что их новый сын заменит умершего младенца и поможет ему снять с себя заклятье. Тем самым он реализует миф соединения преступника со своей жертвой. Когда же новорожденный внезапно умирает, Скотобойников решается на подвиг: отправляется нищим по миру собирать на храм. Таким образом, Скотобойникову удается спастись, обрести мир с собой, что было невозможно для Ставрогина и Свидригайлова (важно и то, что оба они – далекие от народа аристократы, а Скотобойников – купец, и русское народное начало выражается у него более непосредственно, и путь покаяния и приход к Богу для него более реален и естественен).

⁵⁹⁰ Достоевский намеренно делает отчетливой некрасовскую реминисценцию. У Некрасова читаем: «Говорят, великим грешником / Был он прежде. В мужике / Бога не было; побоями / В гроб жену свою вогнал <...> У всего соседства бедного / Скупит хлеб, а в черный год Не поверит гроша медного, Второе с нищего сдерет!» («Влас»). Ср. у Достоевского: «Про супругу-то его был слух, что усахарил он ее будто еще на первом году» (13; 314); а далее слова купца: «Здесь народ развратен; без меня б они все здесь с голоду перемерли, сколько их тут ни есть» (13; 314). Если некрасовский герой «Ходит с образом и книгою, / Сам с собой все говорит», то Скотобойников после того, как мальчик покончил с собой, «стал сам с собой говорить. Ходит и сам с собой говорит» (13; 318).

Лишь с этого места странник Скотобойников неожиданно сближается с странником Макаром Долгоруким. Обращает на себя внимание и фонетическое сходство их имен: Макар Иванович – Максим Иванович (притом у обоих фамилия складывается из двух корней; кроме того, сама фамилия Скотобойников – по звучанию очень типична для некрасовских героев (Веретенников, Шалашников и т.д.). Это созвучие аналогично по смыслу совпадению имен Миколки-красильщика и Миколки-возчика в «Преступлении и наказании», которое аллегорически означает две стороны души – тягу ко злу и волю к его искуплению – в русском «народе-богоносце».

В «Подростке» более, чем во всех прочих романах «пятикнижия», очевидно **преобладание романической интриги** над всеми остальными сюжетными уровнями. Помимо романа воспитания (сюжет Аркадия), присутствует авантюрно-детективная линия «жития великого грешника» (сюжет Версилова), а объединяет их господствующая структура семейной хроники, окончательно формирующая «Подросток» как семейный роман. Доказывается это тем, что именно прошлому «случайного семейства» посвящено большее число предысторий, а не генезису личности Аркадия или Версилова, дающемуся крайне скупой и фрагментарно в их исповедальных монологах.

Комарович выделяет в «Подростке» пять сюжетных «мотивов» (т.е. линий): страсть Версилова к Ахмаковой (которой придается символично-философский смысл конфликта «мечтательства» и «живой жизни»), история духовного становления Аркадия (генетически восходящий к наброскам о юности «великого грешника»), две второстепенных: намерение Анны Андреевны Версиловой женить на себе старичка князя Сокольского и связь князя Сережи и Лизы, а также эпизодический сюжет самоубийства Оли.

Стоит отметить, что на данную схему повлияло прежде всего внимательное изучение исследователем ПМ к «Подростку», где данные линии долго и подробно разрабатываются, и их символическое значение выделено гораздо ярче, чем в окончательном тексте романа. Ахмакова в каноническом тексте ведет себя как совершенно ординарная светская женщина, далекая от «всемирных» идей главных героев и не понимающая их катастрофически противоречивых страстей. Сочувствуя Версилону, она боится его как человека непонятного и глубоко ей чуждого и готова скорее выйти замуж за ограниченного Бьоринга⁵⁹¹. В отличие от нее, в остальных романах «пятикнижия» героини-носительницы красоты либо сочетают ее с духовной

⁵⁹¹ Как Софья в «Горе от ума» предпочитает Чацкому ничтожного Молчалина: ассоциация Версилова с Чацким четко задана в романе тем, Версиров играет эту роль на домашней сцене.

силой и глубиной (Дуня Раскольников, Настасья Филипповна, Грушенька), либо сопряжены с героем своим «надрывом» – «фантастическим» душевным складом (Полина, Настасья Филипповна, Лиза Тушина, Грушенька)), либо возвышены страданиями и трагической судьбой (Настасья Филипповна, Лиза Тушина). Таким образом, страсть героя была мотивирована духовно и могла питать собой мифологический сюжет (такая красота способна «мир перевернуть»)⁵⁹². В «Подростке» же героиня стремится лишь к мнимому «благообразию» высшего света. В силу этого Ахмакова служит центром лишь интриги семейного романа. Одновременно и Версиков осмысливается прежде всего как **отец «случайного семейства»**, отсюда и неизбежное смягчение в нем черт «хищного типа»: иначе было бы не объяснить привязанность к нему сына, а также Софьи и Татьяны Павловны. Ставрогин, наиболее выраженный **«хищный тип»** в «Пятикнижии», находился в иной социальной роли: у него не было и не могло быть семьи, равно как и у Свидригайлова: над ними обоими тяготело преступление над ребенком. Кроме того, если ранее дворяне изображались Достоевским преимущественно отрицательно, то теперь он, придавая роману социальную направленность, замыслил в образе Версикова показать высший **духовный смысл русского дворянства**, и все эти три составляющие образа: жанровая, мифологическая и идеологическая – вступают в трудноразрешимые противоречия между собой, предопределяя разность прочтения образа на разных сюжетных уровнях.

При этом на господствующем авантюрно-бульварном уровне дворяне-аристократы привычно укладываются в амплуа «злодеев», преступников и соблазнительей, как в романе Э. Сю «Парижские тайны»: их удел – это разрушение судеб и репутаций, любовь к роковым красавицам, провокация и совершение преступлений, махинации с огромными деньгами, карточная игра и т.д.

Француз Ламберт, типичный персонаж бульварного романа, представлен жестоким и подлым интриганом, что должно знаменовать собой развращенность и беспринципность Европы как таковой, в противоположность европеизированному русскому дворянству, представители которого, даже изображенные негативно и замешанные в преступлениях (как князь Сергей Сокольский), сохраняют некое благородство, человечность и способность к раскаянию.

На чрезмерную усложненность и искусственность в построении романической интриги указывал В.Л. Комарович:

⁵⁹² Разумеется, мифологизм «красавиц» отличается по степени значимости: у Грушеньки и Лизаветы Тушиной он проявляется лишь в отдельных сюжетных моментах: у первой – в сцене «духовного обручения» с Алешей (гл. «Луковка»), у второй – в момент трагической гибели.

«...пять указанных дроблений романа как сюжеты не объединены, обособлены друг от друга. Это утверждение может показаться парадоксальным. <...> Но вместо сюжета находим некоторую его фикцию: *фабулу*; вместо всесторонних прагматических связей (характеров, лиц, поступков-событий) – одностороннюю связь внешних событий только, происшествий. Целям такого внешнего объединения служит авантюра с письмом. Как бы восполняя обнаружившееся бессилие рассказа о «подростке» (предназначенного ведь первоначально объединять своим сюжетом художественное целое), Достоевский привносит в него эту фабулу. «Подросток» – обладатель таинственного письма, которое всем необходимо, каждому из действующих лиц романа помогло бы в его намерениях и стремлениях; его все ищут, все домогаются: Версилов – как надежное оружие в любовной борьбе; Ламберт – как средство к наживе; Анна Андреевна – чтобы поссорить старичка князя с дочерью; Ахмакова – чтобы избежать ссоры с отцом. Таким искусственным приемом разрозненные рассказы романа прикрепляются к одному из них, – рассказу о «подростке», – и через него, хотя бы видимо, соединяются друг с другом... Но фабула эта не выполняет даже тех скромных задач внешнего объединения событий романа, которые явно заданы ей художником; внешне объединяя историю Версилова, приключения старичка князя и жизнеописание «подростка», – фабула совершенно не захватывает собой рассказа о князе Сереже и Лизе; для него, как мы видели, художнику пришлось подыскивать иные совпадения с другими дроблениями романа, – в эпизоде Лидии Ахмаковой, например. В законченном романе “Подросток” объединяющие функции единого сюжета не развились дальше фабулярной занимательности»⁵⁹³.

В.К. Рыцарев, отметив раздробленность сюжета «Подростка», тем не менее обнаружил стройную систему общего замысла: «Кроме основного сюжета (Подросток – Версилов – Ахмакова), развивающегося на протяжении всего романа, в каждой его части возникает самостоятельный сюжет, завершающийся в этой же части. Таким дополнительным сюжетным осложнением первой части является драматическая история учительницы Оли, вторая часть почти полностью занята развитием нового вставного сюжета (Подросток – князь Сережа), в третьей – завершающийся фазис основного сюжета осложняется интригой Ламберта и участием в нем Анны Андреевны Версиловой»⁵⁹⁴. «Введение дополнительных сюжетных линий придает значительную самостоятельность каждой части романа, нарушает его композиционное единство.

⁵⁹³ Комарович В.Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. – Л.-М., 1924. – С. 46-48.

⁵⁹⁴ Рыцарев К. В. Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток». – С. 355.

Читатель постоянно сбивается на «проселок», и основна тенденция романа оказывается до конца не ясной, с трудом улавливаемой. Но сюжетные «перегрузки» вызваны стремлением писателя создать катастрофически острую ситуацию, раскрывающую глубины личности главного героя»⁵⁹⁵. В конце каждой части герой переживает психологическую катастрофу, заставляющую его переоценить окружающих людей и самого себя. Из этого и складывается его эволюция. «финальную катастрофу должен был вызвать документ. Но на этот раз заключительная сцена не явилась тем фокусом, к которому стягиваются все идейные и психологические нити повествования. И где каждая тема романа получает окончательное завершение. Вместо философского центра произведения заключительная катастрофа стала сценой заурядного шантажа»⁵⁹⁶.

В противоположность В. Комаровичу, и В. Рыцареву, Н. Савченко настаивает на «цельности» романа, объединенного вокруг фигуры Аркадия до такой степени, что он объявляется почти «одногогеройным»⁵⁹⁷. Очевидно, что Н. Савченко описывает тот тип сюжета, который мы называем идейно-психологическим.

В свою очередь, **идейно-психологический** сюжетный план в «Подростке» оказывается фактически выведен за пределы романного времени. Еще в совсем недавнем прошлом Аркадий был угрюмым мизантропом, вынашивавшем мечту (идею) скупого рыцаря – одиночество и тайное всемогущество (миллион в кармане у нищего). «Подпольный» этап формирования идеи лишь вскользь упоминается в предысториях. В Петербург Аркадий приезжает, с одной стороны, чтобы приступить к воплощению идеи, а во-вторых, чтобы обрести наконец в свою семью, так что он сам не знает, какой из мотивов главенствующий. Так или иначе, в настоящем он, наоборот, предельно открыт и общителен – до такой степени, что охотно встречается даже со своим недавним обидчиком и мучителем Ламбертом. Идея незаметно видоизменяется: роль «могущественного» миллиона начинает играть

⁵⁹⁵ Там же. – С. 356.

⁵⁹⁶ Там же. – С. 360.

⁵⁹⁷ «Стоит подойти к «Подростку» с учетом своеобразия сюжетного воплощения «идеи» героя, и роман не покажется композиционно несобраным, отягощенным «внесюжетными» эпизодами и т. д. С нашей точки зрения, роман отличается идейно-художественной цельностью. Как ни парадоксально на первый взгляд выглядит это утверждение, роман «Подросток» в композиционном отношении тяготеет к русскому одногогеройному роману первой половины XIX века. Безусловно, социальный фон, на котором разыгрывается духовная трагедия героя, несравненно богаче и пестрее. Однако это все-таки социальный фон. В центре стоит Аркадий Долгорукий. Все лица, все события организуются вокруг главного героя, они необходимы для него, объясняют его и через это получают право на существование в романе. Борьба двух начал в душе Подростка, поиски идеала – вот что в конечном счете определяет фабулу и композицию романа». – Савченко Н.К. Как построен роман Достоевского «Подросток» – Русская литература, 1964. – №4. – С. 53.

компрометирующее письмо. Об этом пишет Савченко: «“документ” как психологический фактор огромного значения» является «материальным эквивалентом “идеи”»⁵⁹⁸.

Документ дает Аркадию единственный шанс действовать и оказаться в центре событий, но он так и не пускает его в ход, пока, наконец, его не выкрадывают. В сюжетной проекции документ за подкладкой (как и миллион в кармане) – это намеренное бездействие, чреватое катастрофическим поступком.

По факту, в романном времени Аркадий представлен не «подпольным», а романическим героем, причем не столько действующим, сколько наблюдающим за действиями остальных (в этом отношении он тождественен по сюжетной функции хроникеру в «Бесах»). Его активность оборачивается стремлением к всеведению или хотя бы ко «всеприсутствию», для демонстрации своей вовлеченности в действие. Авантюрная интрига подменяется сюжетом познания, характерным для романа воспитания.

Знаменательно христианское переосмысление идеи Аркадия о миллионе и об «удалении в пустыню» Макаром Долгоруким – как бы предвестие той духовной истины, которую Подросток должен обрести в конце своего пути. Макар любил «очень часто говорить о пустынножительстве и ставил "пустыню" несравненно выше "странствий". Я горячо возражал ему, напирая на эгоизм этих людей, бросающих мир и пользу, которую бы могли принести человечеству, единственно для эгоистической идеи своего спасения. Он <...> пустыню очень защищал: "Сначала жалко себя, конечно (то есть когда поселишься в пустыне), - ну а потом каждый день все больше радуешься, а потом уже и Бога узришь"» (13; 311). Когда Подросток обличает «эгоизм» подполья, то уже отказывается от своей идеи. Но далее оказывается, что в пустыню можно уйти не в поисках романтического уединения, а с высшей целью богопознания.

Точно так же романтическое мечтание Подростка скопить миллион (чтобы затем горделиво отказаться от него) побеждается идеей отказа от имущества: «Деньги хоть не бог, а все же полбога - великое искушение; а тут и женский пол, а тут и самомнение и зависть. Вот дело-то великое и забудут, а займутся маленьким. <...> То ли у Христа: "Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга". И станешь богат паче прежнего в бесчисленно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бесчисленно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь!» (13; 311).

⁵⁹⁸ Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: МГУ, 1982. С. 63.

Вторым возможным идейно-психологическим сюжетом «Подростка» являлась бы история Крафта, если бы она не была почти целиком отнесена в прошлое, за исключением итогового сверхпоступка – идейного самоубийства. (Данная линия почему-то не рассматривается Комаровичем даже среди побочных, несмотря на полную аналогичность истории Оли по принципам ввода и детализации).

Крафт, покончивший с собой из-за убеждения, что «в качестве русского совсем не стоит жить» (13; 135), фактически воспроизводит идею Раскольниковца, с той только разницей, что он окончательно отнес себя, как русского, к людям «второго сорта». Одновременно перед нами даны в обратной перспективе идеи Мышкина, верившего, что «есть что делать на нашем русском свете. Крафт сильно напоминает Мышкина манерой и внешностью:

Крафт

Считает себя русским, но имеет немецкие корни;

«Крафтово лицо я никогда не забуду: никакой особенной ;

красоты, но что-то как бы уж слишком **незловбивое** и деликатное, хотя собственное достоинство так и выставлялось во всем. **Двадцати шести лет**, довольно **сухощав**, **росту выше среднего**, **белокур**, лицо серьезное, но мягкое; что-то **во всем нем было такое тихое**. А между тем спросите, - я бы не променял моего, может быть, даже очень пошлого лица, на его лицо, которое казалось мне так привлекательным. Что-то было такое в его лице, **чего бы я не захотел в свое**, что-то такое слишком уж **спокойное** в нравственном смысле, что-то вроде какой-то **тайной**, себе неведомой гордости» (13; 43)

«— Да и совсем не у кого, - проговорил он тихо и **серьезно**. Он все время говорил тихо и очень медленно» (13; 53).

Мышкин

Считает себя русским, но приехал из Швейцарии;

«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже **лет двадцати шести** или двадцати семи, **роста немного повыше среднего**, очень **белокур**, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белую бородкой. Глаза его были большие, голубые и **пристальные**; **во взгляде их было что-то тихое**, но **тяжелое**, что-то полное того **странного выражения**, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падающую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и **сухое**, но **бесцветное...**»

Это типологическое родство подчеркивает внутреннее единство типа героя-идеолога у Достоевского, при его способности усваивать самое разнообразное идейное содержание.

Отсутствие сверхпоступков главных героев (дается лишь их предвосхищение) также является характерной особенностью романа в целом.

Доминирующим **структурным принципом** «Подростка» так же, как и в случае романа «Идиот», является дихотомия. По наблюдению В. Комаровича, такова «общая структура главного сюжета», восходящая к изначальному замыслу сравнения, как у Тургенева, «отцов» и «детей»: «В романе рассказ о Версилове и рассказ о подростке развиваются параллельно друг другу, ронясь в главных своих ситуациях. Оба героя влюблены в Ахмакову, оба связаны с странником Макаром, с одной стороны, с Ламбертом – с другой. Эти соответствия, несомненно, возникли из той же мысли художника – оттенить судьбу главного героя «Жития» судьбой отца его»⁵⁹⁹.

Сопоставления основных героев подчинены принципу контрастного параллелизма:

- Два отца – Версилов – Долгорукий
- Два сына: Аркадий – первый сын Версилова
- Две возлюбленных Версилова: Софья – Ахмакова

В то же время менее значимые (и более многочисленные) дихотомии строятся по принципу простого удвоения (внешнего типологического объединения). Достоевский как будто хочет, чтобы на каждый сюжетный мотив или образ была некая вариация, позволяющая взглянуть на него с несколько другой стороны:

- Двое влюбленных в Ахмакову: отец (Версилов) и сын (Аркадий);
- Лидия Ахмакова – Катерина Ахмакова как две светские «любви» Версилова;
- Татьяна Павловна и Софья как две влюбленные Версилова, «патриархальные», олицетворяющие «русскую почву» женщины;
- Версилов и Бьоринг как два претендента на руку Ахмаковой;
- Двое молодых людей «на службе» у Ламберта: Тришатов и Андреев;
- Два князя Сокольских: старый и молодой, оба в близких отношениях с Аркадием;
- Двоих считают безумными – несправедливо, но не без оснований: Версилова и старого князя Сокольского;

⁵⁹⁹ Комарович В.Л. Генезис романа «Подросток» // «Литературная мысль». Вып. III / под ред. А.С. Долинина. Л., 1925. С. 369.

- Две женщины, претендующие на наследство старого князя: Ахмакова и Анна Андреевна Версилова;
- Двое законных детей Версилова: Анна Андреевна и ее брат камер-юнкер;
- Двое побочных детей Версилова: Аркадий и Лиза;
- Двое корыстных интриганов: Ламберт и Стебельков;
- Князь Сокольский и Дарзан как два представителя разгульной «молодежи из высшего света»;
- Два плута на рулетке: Рехберг и Афердов;
- Два представителя кружка Дергачева: Васин и Крафт;
- Двое молодых самоубийц: Крафт и Оля;
- Макар Иванович Долгорукий – Максим Иванович Скотобойников;
- Два авторских резонера из образованного сословия: Васин и Версилов;
- Два мучителя Аркадия в детстве: Тушар и Ламберт;
- Два барона-немца: Бьоринг и его секундант, барон Р.;
- Версилов и Петр Валерьяныч из рассказа Макара: два жаждущих веры образованных атеиста.

Дихотомически соотносятся и **сюжетные мотивы**:

- Две массовые сцены имеют специфический для конкретной среды социальный характер: в сцене у Дергачева описывается сходка «передовой» молодежи, у Зерщикова – дворянское собрание в частном игорном клубе.
- Параллельно протекают связь дочери Версилова, Лизы, с молодым князем Сокольским и интрига другой его дочери, Анны Андреевны, со старым князем Сокольским.
- «Князь Сережа любит Лизу так же, как Версилов «маму»: постоянно уходит от нее («скитается»), но и всегда возвращается, потому что не может без нее долго жить; но зная, что должен жениться *на ней*, – все-таки делает предложение *Анне Андреевне*, как и Версилов Ахмаковой»⁶⁰⁰.
- Две обольщенных Сергеем Сокольским девушки, забеременевшие от него: Лиза Долгорукова и Лидия Ахмакова.
- Аркадий – Тришатов как два подростка, готовые пуститься в темные махинации ради денег и блестящей жизни в свете: Тришатов уже совершил этот шаг,

⁶⁰⁰ Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. Л.-М., 1924. С. 31-68.

«продался» Ламберту и потому считает себя «конченным», а Аркадий пока еще стоит в его преддверии.

- Два передаваемых Аркадию важных письма: о завещании Сокольского и от Ахмаковой с просьбой взять старого князя в опеку.
- Две ссоры Аркадия со своей семьей.
- Две подслушанные Аркадием беседы Ахмаковой: с Татьяной Павловной и с Версиловым.
- Два побега Версилова от Софьи – в Кенигсберге (в предыстории) и в финале романа.
- Две неожиданные измены Версилова после душевной беседы с Аркадием.
- Два эпизода предательского отречения Сергея Сокольского от Аркадия в обществе.
- Два падения Подростка – в обморок у Сокольского и в снег после рулетки, откуда его подбирает Ламберт.

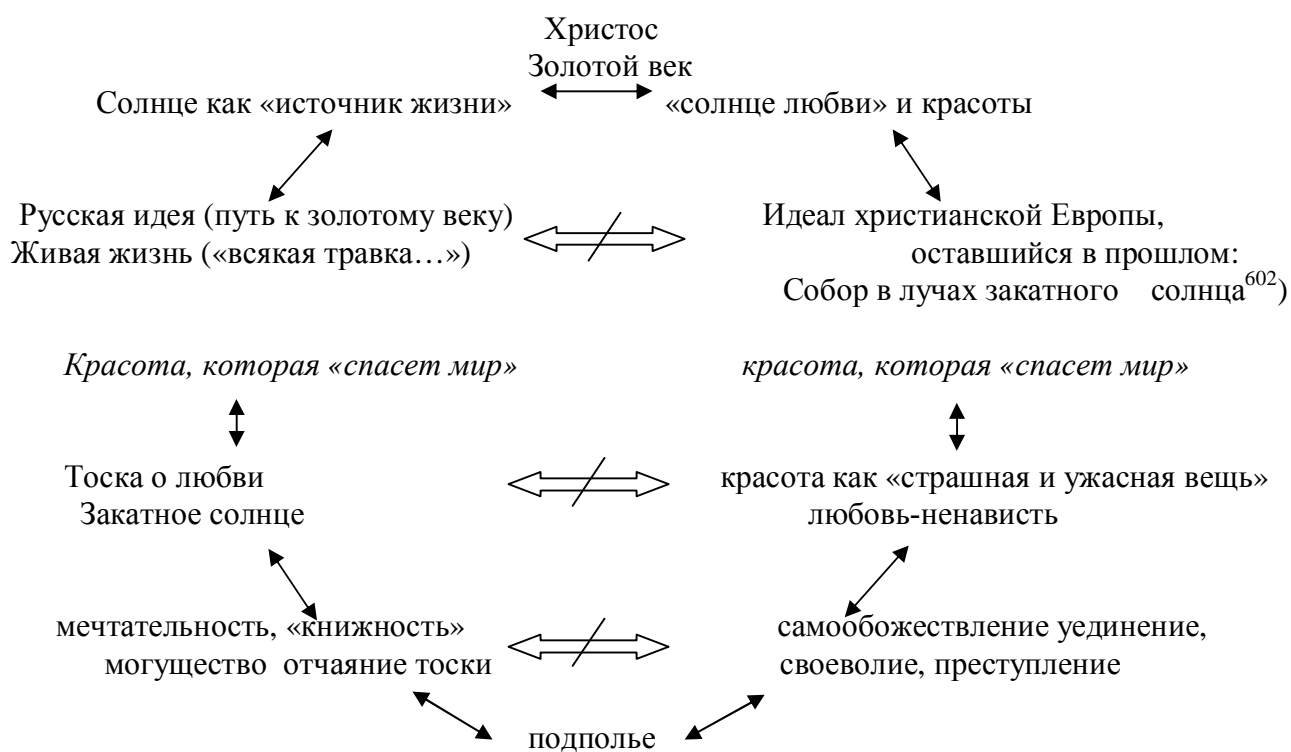
На двойственности построены и **философские символы** романа:

- Видения Золотого века – Видение Христа на балтийском море – как начало и конец европейской истории, легенда о ее счастливом христианском конце.
- Венчальная икона, расколота на две половины

Двоение затрагивает и внутренний мир главных героев, Аркадия и Версилова, приводя к мучительному внутреннему конфликту. Версиров признается: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь <...> Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник...» (13; 408). Причем, по наблюдению, В. Комаровича, процесс «двоения» в их душах протекает параллельно, с рядом взаимных соответствий: «В законченном романе “колебания” “подростка”, сопутствуя “двоению” Версирова, в существе своем тождественны ему. Это тоже воля, направленная к утверждению “живой жизни”, противоборствующая отъединяющему “мечтательному” разуму. “Двоение” “подростка” принимает только разные обличия и, сопровождая “двоение” Версирова, таким образом разнообразит и множит главный символ романа. <...> Так, в I части, где трагическая сущность “любви-ненависти” лишь намечена, ей сопутствуют “колебания” “подростка” между “идеями” (ротшильдства) и необъяснимой для него самой жалостью к девочке-подкидышу; во II части “двоение” Версирова раскрывается в его безумном поступке (письмо к Ахмаковой); этому “двоению” сопутствуют новые символы, которыми

облекается теперь тождественное “двоение” “подростка”: это рулетка (она соответствует “идее”) и влюбленность в Ахмакову (антитеза рулетке, “идее”); наконец, в III части, где “двоение” Версилова вступает в свои полные фазы, ему соответствует раздвоенность “подростка” между “благообразием” странника Макара и пауковым развратом Ламберта»⁶⁰¹.

В идейном отношении в «Подростке» складывается философский круг, где каждая идея способна в душе героя стремительно замещаться себе подобной в неразрывном сцеплении общих мотивов.



Мы видим, что данную схему можно представить и как дихотомию мотивов (бинарные оппозиции), так и как трансформацию их соответственно круговому движению.

⁶⁰¹ Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. Л.-М., 1924. – С. 37.

⁶⁰² Образ из «Лавки древностей» Ч. Диккенса.

«Братья Карамазовы»

«Братья Карамазовы» – не столько самый сложный, сколько самый своеобразный по сюжетному построению роман «пятикнижия». В нем очевидно акцентируются евангельский и мифологический сюжетные уровни, поэтому он ближе всех остальных приближается к поэтике символического романа. Не случайно в нем такую важную роль играют стихотворения, причем не одно, а сразу несколько (помимо программного текста – оды «К радости» Шиллера – цитируются его же «Жалобы Цереры», «Мечта», «Отречение», «Перчатка»).

Если «Бесы» – роман предыстории, «Идиот» – роман скандалов, «Подросток» – роман интриг, то «Братья Карамазовы» – роман субтекстов и исповедальных монологов⁶⁰³. Истории или «анекдоты» рассказывают практически все герои, наибольшее число – Иван («анекдоты» о мучениях детей, поэма о Великом инквизиторе, хождение Богородицы по мукам), старец Зосима (о брате Маркеле, о таинственном посетителе), черт (анекдоты об атеисте на том свете, об исповедальных будках, о топоре и насморке в космосе, о попытках воспеть осанну), но также и Федор Павлович (анекдоты о Дидероте, о Зосиме, чертях и крючьях, о матери Алеши), Смердяков (о солдате, не отрешившемся от веры), Лиза Хохлакова (о распятом мальчике и ананасном компоте), Коля Красоткин (о раздавленном гусе), Грушенька (сказ о луковке). Данный перечень может быть продолжен. Все микросюжеты субтекстов призваны иллюстрировать идею героев (совершенно не обязательно рассказчиков субтекста и часто даже без отсылки к ней), представляя ее в самых неожиданных ракурсах. Такой субтекст функционирует в качестве притчи. Так же они могут быть вариациями мифологических сюжетов романа.

Сложность их истолкования заключается в том, что субтексты связаны друг с другом не прямыми ассоциациями, но опосредованно, через идею или миф, формула которого открыто не проговаривается. При этом они не относятся к главному романическому сюжету и не развивают действие (мы не относим к субтекстам-притчам предыстории героев, но лишь рассказы о третьих лицах, сюжетно завершенные истории).

Основным принципом построения романного сюжета следует признать метафорическое расширение субтекстов до полноценных сюжетных линий, а иногда и их прямое сращение с сюжетом, через промежуточный этап предыстории.

⁶⁰³ Разумеется, все вышеназванные сюжетные элементы имеют место во всех романах «пятикнижия», но в каждом романе определенный прием/ряд приемов начинает доминировать, организуя всю структуру сюжета.

Сквозным сюжетным мотивом, своего рода макросюжетом «Братьев Карамазовых», объединяющим роман в единое целое, является мотив суда, длящегося на протяжении всего романа, – суда над всем семейством Карамазовых, а заодно и над их судьями и обвинителями. Массовые сцены предстают в данном ракурсе как публичные «судебные заседания», а исповедальные монологи – самообвинительные речи и самооправдательное слово одновременно.

Начинается данный сюжет в келье старца Зосимы, куда все семейство собирается с тем, чтобы старец их «**рассудил**». Задуманная отцом как суд над Дмитрием, эта сцена заканчивается обличением самого старого Карамазова, который, взбешенный подобным поворотом, в свою очередь учиняет суд над всем монастырем. Далее следуют развернутые монологи Федора Павловича, Дмитрия, Ивана и даже Смердякова. Если речь Дмитрия строится как **самообвинение**, то Иван в главе *Pro et contra* выступает с **обвинением** Бога от имени всего человечества и вызывает Христа на суд Великого инквизитора, от имени всех «слабосильных бунтовщиков». Речь «валаамовой ослицы» Смердякова также посвящена Страшному Суду, на котором он лукаво надеется оправдаться.

Тема суда задается и одним из библейских прасюжетов романа: книгой Иова, где друзьями над Иовом вершится суд, а с другой стороны, сам Иов вызывает на суд Бога: «Вот, я завел судебное дело: знаю, что я буду прав» (Иов, 13, 18).

Исходной философской дилеммой для романа является антиномия: или есть Бог и бессмертие, или же «все позволено». Борьба Бога с дьяволом в сердцах людей предстает как борьба жизни и смерти, любви и разъединения, горячего восторга и холодного рассудка.

Спасительным путем, отменяющим непреложность *суда* (и ведущим к исчезновению государства в лоне Церкви) является признание истины, проповедуемой старцем Зосимой: «все за всех виноваты» и все равным образом нуждаются в прощении. Безверие разрешается не логическими аргументами, а осознанием мира как *чуда* радости и любви, благодаря способности «жизнь полюбить больше, чем смысл ее» (14; 210). Дмитрий, интуитивно придя к той же истине после сна о «дите», решает, что ему надо пойти на каторгу «за всех», для восстановления всеобщей любви и гармонии в мироздании. Эти мысли прямо созвучны с метафорой уничтожения грехов мира в горниле всеобщей братской любви в оде «К радости» Шиллера:

Unser Schuldbuch sei vernichtet!

Ausgesöhnt die ganze Welt!

Brüder – überm Sternenzelt

Richtet Gott, wie wir gerichtet.

<...>

Auch die Toten sollen leben!

Brüder, trinkt und stimmt ein,

Allen Sündern soll vergeben,

Und die Hölle nicht mehr sein.

Да будет уничтожена книга наших провинностей!

Да будет примирен весь мир!

Братья! – над звездным сводом

Судит Бог, как мы судили.

<...> И мертвые должны жить!

Братья, пейте и подпевайте,

Все грешники должны быть прощены,

И ада не должно быть более.

(подстрочный перевод мой – А.К.)

В оде Шиллера звучит экстатический восторг бытия, любовного единения с человечеством, природой и Творцом. Эта радость, реально пережитая и прочувствованная, и является непрямым, имплицитным ответом на богоборческие «contra» Ивана, аргументом не рациональным, а онтологическим. Обвинения и бунт свидетельствуют лишь о недостатке любви и нежелании прощения. Радость познается как сотворившая вселенную Божья сила, движущая «мировые часы» и обещающая посмертное воскресение (4-я и 5-я строфы). Апофеоз радости приводит к прощению всех грехов, прекращению зла в мире, концу бедности⁶⁰⁴. Символ пьянящего кубка жизни позволяет Шиллеру перейти от образа дружеского пира к образу трапезы как священнодействия, Евхаристии.

Душу Божьего творенья

Радость вечная поит,

Тайной силою броженья

Кубок жизни пламенит;

Травку выманила к свету,

В солнцы хаос развила

И в пространствах, звездочету

Неподвластных, разлила. (14; 99. – пер. Ф.И. Тютчева)

Для Достоевского ода «К радости» являлась выражением его священной мечты о земном рае и всемирной гармонии. В дальнейшем в романе «кубок жизни», пламенеющий «тайной силою броженья», станет символическим обозначением чувства «исступленной жажды жизни».

⁶⁰⁴ Обратим внимание, что старец Зосима, вслед за Шиллером, также отрицает существование ада, отходя в этом от буквы православного вероучения: ад он видит лишь добровольным, как "страдание о том, что нельзя уже более любить". Так же и Шиллер в упомянутой оде изгоняет из круга счастливых лишь того, кто не сумел обрести возлюбленную или друга: «Кто презрел в земной юдоли / Теплоту душевных уз, / Тот в слезах, по доброй воле, / Пусть покинет наш союз!» (пер. Миримского).

Дмитрий наделен дионисийским упоением жизнью только явившегося в мир «троглодита» (образ из другого цитируемого им шиллеровского стихотворения – «Жалобы Цереры»), от чего проистекают его буйная сила и чрезмерность порывов. Негодуя на свою беспорядочность и низость, в радости жизни Дмитрий ощущает Божью правду: «твой сын, Господи, и люблю Тебя, и **ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть**» (14; 99).

Одержим жаждой жизни и атеист Иван, хотя и отрицает умом осмысленность мироздания: «...порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования, - а я всё-таки захочу жить и **уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него**, пока его весь не осилю! <...> Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победило во мне эту **исступленную** и неприличную, может быть, **жажду жизни**, и решил, что, кажется, нет такого» (14; 209-210).

Однако бунт против Бога вынуждает Ивана отрицать и данную Богом жизнь. Насколько противоположны для Достоевского радость жизни и бунт, демонстрирует высказывание из ПМ к «Братьям Карамазовым»: «Инквизитор: “Зачем нам там? Мы человечнее тебя. Мы любим землю – Шиллер поет о **радости**, Иоанн Дамаскин. Чем куплена радость? Каким потоком крови, мучений, подлости и зверств, которых нельзя перенести? Про это не говорят.”» (15; 230).

Дмитрий не хуже Ивана сознает несправедливость и жестокость мира, усугубленные в его глазах его собственным несовершенством, но из картины людских страданий он делает вывод, противоположный Иванову. Узнав, что Грушенька потеряна для него навсегда, он решает покончить с собой, благословив ее при прощании на новую любовь. Сквозь его отчаяние и лихорадочное состояние в ту ночь сквозит и некая *восторженность*. Добровольно уничтожая себя как «зловредное насекомое», Дмитрий, утешает себя тем, что восстанавливает божественную справедливость и совершенство мира.

Будучи тою же ночью обвинен в убийстве отца при неопровержимых внешних доказательствах, Митя засыпает в перерыве между двумя допросами и видит сон о погорелой деревне, с плачущими голодными детьми на руках у матерей. И во сне он недоумевает, почему существует такое горе на Земле, созданной для радости и счастья людей, и воодушевляется идеалистическим порывом принести себя в жертву за всеобщее счастье:

«– Нет, нет, – всё будто еще не понимает Митя, – ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, **почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных**, почему они почернели так от черной беды, почему не накормят дитё? <...> И

чувствует он еще, что **подымается в сердце его какое-то никогда еще небывалое в нем умиление**, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб **не было вовсе слез от сей минуты ни у кого** и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем Карамазовским. <...> И вот загорелось всё сердце его и устремилось **к какому-то свету**, и хочется ему **жить и жить**, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!» (14; 456-457).

Радость жизни на земле коренится в природе – отсюда образы «клейких, распускающихся весной листочков», весны, пробивающейся к свету травки. Так, через природу мотив радости соединяется с темой земли и евангельским эпиграфом к роману об уходящем в землю, умирающем и воскресающем для новой жизни зерне. Таким образом, радость жизни рождается через землю, через смерть ушедшего в землю зерна. Эта радость – опыт богопознания, и она поглощает ужас смерти. **Важнейшие сцены радости в «Братьях Карамазовых» напрямую связаны с темой смерти:** это, прежде всего, восторг перед распускающейся весенней жизнью у умирающего Маркела, ощутившего рай в душе; счастье примирения с Богом перед смертью у «таинственного гостя» Михаила; чувство умиленной радости, пронизывающее *посмертные* записки старца Зосимы; слезы счастья Алеши после видения пира в Кане Галилейской у *гроба* старца. Станным восторгом горит сердце Мити, когда он скачет в Мокрое, чтобы последний раз увидеть Грушеньку и *покончить* с собой (он «был как бы тоже совсем не в себе, но не пьян, а точно в каком-то **восторге**» (14; 359). «Задыхается» от радости Коля Красоткин, утешая умирающего Илюшу⁶⁰⁵. Наконец, *восторгом* преисполняется Алеша, произнося речь у *камня* Илюши⁶⁰⁶.

Подобная констелляция оказывается возможной, потому что восторг «исступленной жажды жизни» является и обетованием счастья жизни вечной. В видении Алеши пира в Кане Галилейской старец Зосима «пьет вино радости новой, великой» (14; 327). Чудотворное вино Христа коррелирует с «тайным брожением» кубка жизни из шиллеровской оды. Вместо Страшного *Суда* восторженным очам Алеши предстает пир, в конечном итоге – брак человечества со Христом, Который «новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» (14; 327). Первое чудо Христа – претворение воды в вино, прообраз великого таинства Евхаристии, –

⁶⁰⁵ «Но клянусь вам, я торопился выставить не от тщеславия, а так, не знаю отчего, от радости, ей богу, как будто от радости... хотя это глубоко-постыдная черта, когда человек всем лезет на шею от радости» - 14; 503.

⁶⁰⁶ «– Непременно восстанем, непременно увидим и **весело, радостно** расскажем друг другу всё, что было, – **полусмеясь, полу в восторге** ответил Алеша» (15; 197).

было совершено на радость людям, на празднике любви и единения («нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей» - 14; 327).

Ад в записках Зосимы предстает понятием условным (как добровольный отказ от любви) ввиду воцарения всемирной гармонии, предполагающей апокатастасис (всеобщее спасение). Тайной радости снимается самое страшное горе – потеря ребенка. Возражая на «гордые слова» хулителей Священного писания о том, как мог Иов полюбить новых детей, когда Бог отнял у него прежних, и быть счастливым, Зосима уверяет: «...можно, можно: старое горе **великою тайной** жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную **радость**» (14; 265).

Систему идей «Братьев Карамазовых» можно отобразить следующей схемой:



Важнейшими библейскими прасюжетами романа являются притча о воскресающем зерне (Ин. XII, 24.), взятая в эпиграф; история Иова (тот фрагмент ее, когда Бог отнимает у Иова детей, а потом дает новых), а также братоубийство Каина. Они, в свою очередь, переходят в целый ряд мифов, причудливо переплетенных между собой.

Притча о зерне может быть истолкована в широком и узком смысле. В широком – как земной путь Христа, а также путь каждой человеческой жизни – смерти и воскресения.

Однако в идейной структуре «Братьев Карамазовых» эта притча приобретает более конкретный смысл, трансформируясь в сокровенный миф о спасительной жертве, искупающей всеобщую вину самоотречением, страдая «за всех». В жертву (невольную или добровольную) может быть принесена как преступная (таинственный посетитель), так и невинная душа (Маркел, Илюша). В случае с Дмитрием

соединяются оба варианта: он и виновен, и безвиновен. Идея его сна о «дите» – стать самому жертвой вместо и за «дитё».

Здесь путь для оправдания наличия на Земле зла: если зло неустранимо из мира, можно либо взбунтоваться против его законов, либо принять их и осмыслить как великую божескую тайну жертвы во имя всеобщего спасения: зерна, которое, умирая, приносит великий плод жизни.

Следовательно, основной евангельский прасюжет в «Братьях Карамазовых» впервые находит свое воплощение на мифологическом сюжетном уровне без полемического переосмысления, но все же дается в весьма специфической интерпретации, ибо жертва может быть во имя самых разных идеалов или сущностей, и об ее оправданности всегда можно спорить.

Так, субтекст-«анекдот» о затравленном собаками мальчике реализуется в побочной детской сюжетной линии, в истории Илюши Снегирева: как мальчик ушиб лапу собаке камнем, так и Илюша кидался камнями в одноклассников, за что они ему жестоко отплатили: от ударов в грудь он начинает болеть и умирает (школьники фактически выступают в роли убийц), но в романе этот сюжет переосмыляется: палачей, оказывается, можно простить, и можно построить гармонию на слезинке несчастной жертвы – из нее, как из зерна, происходит «много плода». Добровольной жертвой за других осознает себя после причастия Маркел: «Ступай... живи за меня!» – говорит он младшему брату (14; 263).

Решимости неизбежно предшествуют сомнения и страх. Путь самоотречения обрисован наиболее емко и отчетливо в рассказе Зосимы о своем «таинственном посетителе» Михаиле. Несмотря на внешнюю респектабельность и даже благообразие, оказывается, что Михаил – убийца, и, размышляя о рае, заключенном внутри каждого, сам давно носит в себе ад, «впав в руки Бога живаго» (14; 281). Это – центральная психологическая и фабульная ситуация Достоевского-романиста, начиная с «Преступления и наказания». И тем показательней произошедшая эволюция. Михаил всё-таки соглашается с правдой евангельских слов, несмотря на внезапный прилив жгучей ненависти к своему confidentу («"Да, в этих книгах, – говорит, помолчав, – ужас что такое встретишь. Под нос-то их легко совать. И кто это их писал, неужели люди?"» - 14; 281). Но это оказывается последним, судорожным порывом души в страхе перед искупительной смертью. В критическую минуту Михаил пересиливает «двойника», удерживается от убийства confidentа и совершает публичное покаяние в преступлении четырнадцатилетней давности, чтобы послужить «высшей правде, неземной». И он действительно умирает, как того требует фабула мифа, якобы не выдержав потрясения («Дней через пять все узнали,

что страдалец заболел и что опасаются за жизнь его» (14; 282)), но перед смертью «**радость** чувствует и мир после стольких лет впервые» (14; 283).

История «таинственного посетителя» обозначает переломный момент как в романе, так и во всём творчестве Достоевского. Впервые герой прямо и сознательно подчиняет свою судьбу истине евангельского прасюжета, а сюжетное воплощение последнего не противоречит его первоначальному спасительному смыслу, хотя и предельно заостряет его. Пафос истории заключен не в смертных муках грешника, но в их оправдании, утверждается вера в справедливость Божьего промысла и чудо воскресения. Михаил был последним из «раздвоенных» героев, пришедшим к спасению только по факту свершения преступления. Иван и Дмитрий несут наказание уже за одно допущение зла в уме. Совершает убийство подчёркнуто отрицательный персонаж – Смердяков. Дьявольское и божеское четко разграничиваются автором и не выступают более в пугающем или соблазнительном переплетении⁶⁰⁷, ведущем к гибели героев в предыдущих романах.

Конечно, при этом имеет место подчас весьма соблазнительная интерпретация прасюжета: не только *отец* Зосима умирает, уготовав своей смертью спасение духовным чадам, но гибнет и другой *отец* – Федор Павлович, убитый своими сыновьями. Фактически именно благодаря его смерти Митя проникается высшей идеей «за всех пойти» пострадать (вехой на пути принятия решения был сон о «дите», по отношению к которому сам Митя символически выступает в роли отца). Получается, что Федор Павлович тоже умирает как зерно, «принося много плода». Отсюда вытекает суждение о высшем Промысле, который даже зло претворяет в добро и само преступление обращает во спасение. Нельзя сказать, что подобный тезис опровергает евангельский эпиграф, но он придает ему дополнительный, расширяющий смысл, отсутствующий в священном тексте.

Попытка отрицания осмысленности «пути зерна» исходит не только от Михаила, но и от Ивана. Устами его двойника – чёрта – высказывается сомнение в истинности крестного пути, равно как и в добровольности его приятия. Ведь в случае Маркела и Дмитрия решимость на подвиг – вынужденная: первый обратился к Богу

⁶⁰⁷ Так от Ивана Карамазова отделяется чёрт, – воплощение «только одной стороны «его личности, его «самых гадких и глупых мыслей и чувств», тогда как ранее – до главы «Русский иннок», переломной в романе, – Иван представляет себя Алеше в виде Великого инквизитора, демонизм которого романтически превознесен и который спорит с Христом от лица всего человечества. Вообще, во второй половине романа, начиная с третьей части, все образы героев теряют намечавшуюся было противоречивость и становятся однозначными. Явную метаморфозу в положительную сторону претерпевают образы Мити, которому принадлежат теперь все симпатии автора, и Грушеньки, внезапно утрачивающей свою inferнальность. Исчезает злобный надрыз у Илюшечки и капитана Снегирева. И напротив, безусловно отрицательными становятся образы Лизы Хохлаковой и Катерины Ивановны.

только когда узнал о неизбежной смести, а второй – в любом случае «двадцать лет рудничков понюхает», независимо от того, «воспоет он гимн» при этом или нет. И вот чёрт рассказывает анекдот об атеисте, осуждённом на том свете за неверие «пройти во мраке квадриллион километров, <...> и когда кончит этот квадриллион, то тогда ему отворят райские двери и все простят» (15; 78). При таком приговоре искупать свою вину «приятием страдания» или же «бунтовать» кажется одинаково бессмысленно: «не всё ли равно, лежать ли вечно или идти квадриллион вёрст? Ведь это биллион лет ходу?» (15; 79). Далее по анекдоту выходит, что даже если бы грешник, пройдя такой «путь», попал в рай и «воскрес» для новой жизни, то фальшиво бы прозвучала его «осанна». Да и возможна ли вообще будет она, что останется от неё в груди несчастного, коли даже часы «давно должны были бы разложиться на составные элементы у него в кармане дорогой?» (15; 79). А что останется от Митино «гимна» после 20 лет каторги? Точно ли принесёт умершее зерно «много плода»?⁶⁰⁸ На суде Иван прямо соотносит «анекдот» с судьбой Мити: «он гимн запел, это потому, что ему легко! Всё равно что пьяная каналья загорланит, как “поехал Ванька в Питер”, а я за две секунды **радости** отдал бы квадриллион квадриллионов. <...> О, как это всё у вас глупо!» (15; 117-118). Так Достоевский с поразительным бесстрашием снижает и ставит под сомнение главную идею своего романа, творчества и даже жизни, ибо здесь насмешка не только над участью Дмитрия или Раскольникова, но, в конечном счёте, и самого писателя («Словом, пропел «осанну», да и пересолил, так что иные там, с образом мысли поблагороднее, даже руки не хотели ему подать на первых порах: слишком-де уж стремительно в консерваторы перескочил. Русская натура» (15, 79)).

В то же время первый шаг к будущему возрождению Ивана уже сделан – он совершает покаяние на суде и благодаря тому избегает конца Свидригайлова и Ставрогина. Из уготованного им ада душа Ивана подымается до «чистилищных» мытарств Раскольникова – низшей ступени для душ, коим суждена будет благая участь. Так же, как Раскольников, Иван не верит в спасительность покаяния, но не может без него обойтись, и исходит оттого бессильной злобой. Кризис мировоззрения оборачивается для него тяжёлой душевной болезнью, но «это болезнь не к смерти, но к славе Божией».

В притче о зерне для Достоевского берут начало, тесно переплетаясь, сразу два его заветных мифа: спасительной жертвы и союза с матерью-землей. Чтобы чудесно

⁶⁰⁸ Непосредственно после «легенды» об атеисте чёрт пускается иронизировать и над символикой эпитафии: «Я в тебя только крохотное семечко веры брошу, а из него вырастет дуб – да еще такой дуб, что ты, сидя на дубе-то, в “отцы пустынноики и в жены непорочны” пожелаешь вступить: ибо тебе очень, очень того втайне хочется» (15; 80). Иронический тон шутки, через образную аналогию с «путём зерна», распространяется и на евангельский эпитаф.

переродиться, Зерно уходит в почву, откуда черпают духовную силу как человек, так и весь народ.

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступи в союз навек (14; 99).

– Эти строки взяты Достоевским из «Элевзинского праздника» Шиллера, где они соседствуют с описанием выращивания и жертвоприношения зерна:

<...> Тут богиня исторгает	И выводит молодые
Тяжкий дротик у стрелка;	Класы тучная земля;
Остриём его пронзает	И повсюду, как золотые
Грудь земли её рука;	Волны, зыблются поля.
И берёт она живое	Их она благословляет
Из венца главы зерно,	И, колосья в сноп сложив,
И в пронзённое земное	На смиренный возлагает
Лоно брошено оно.	Камень жертву первых нив.
	(пер. В.А. Жуковского ⁶⁰⁹).

Мы видим, что данные строфы, с одной стороны, в точности совпадают с образностью евангельской притчи, а с другой – дополняют ее мотивами *жертвы* и *камня*, реализующимися в мифологическом сюжете смерти Илюши. Благодаря введению в роман «античного» стихотворения Шиллера (за которым встают многие подобные, например, «Жалоба Цереры»), концепт земли у Достоевского соединяет в себе христианское и языческое содержание.

Наиболее символически отчетливо мифологический сюжет соединения с землей показан в сцене «завета» Алеши после видения пира в Кане Галилейской, когда он повергается на землю, обливает ее слезами, обнимает и клянется ей в любви («"Облей землю слезами **радости** твоя и люби сии слезы твои..." прозвенело в душе его» (14; 328)) и чувствует, «как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его», и встает с земли «твердым на всю жизнь бойцом», подобно Антею, получившему от нее силу. Видение воскресшего Христа и райской гармонии сопрягаются в душе Алеши с поклонением Земле; когда он «соединяется» с ней, к нему в душу «сходит» небо, и в то же время заключается завет с Богом и людьми («Простить хотелось ему всех и за всё, и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а "за меня и другие просят", прозвенело опять в душе его» (14; 328)).

⁶⁰⁹ Жуковский В. А. Элевзинский праздник // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М.: Языки русской культуры. – Т. 3. – 2008. – С. 220-221.

Мифологический мотив падения на землю встречается в романе многократно, наполняясь разным смыслом, но сохраняя значение сакральности: это и желание Ивана упасть, рыдая на священные могильные камни Европы: «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. <...> 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...» (14; 210). Перед нами, под видом поклонения Европе, – точно такое же, как у Алеши, желание соединения с Землей, восторг перед природой и весенним буйством ее жизненных сил.

Тринадцатилетний Коля Красоткин, чтобы испытать себя, уславливается на пари, что он пролежит на рельсах под несущимся поездом, «сплющившись вдоль между рельсами». Когда поезд промчался, он, страшно потрясенный, еще долго лежал замертво. «Сойдя вниз, он объявил, что нарочно лежал как без чувств, чтоб их испугать, но правда была в том, что он и в самом деле лишился чувств. <...> Воротился он домой на станцию бледный как полотно. На другой день заболел слегка нервной лихорадкой, но духом был ужасно весел, рад и доволен» (14; 464). Мы видим здесь контаминацию мотивов падения на землю Алеши (прижатие к рельсам, переживание раздавленности чем-то огромным) и сюжета признания Михаила (бледность, заболевание нервной лихорадкой, но восторг и преображение).

Наконец, в главной сюжетной линии Митя уходит «под землю», в рудники, для искупления прежней низости своей души (подобно маляру Миколке), а также ради искупления «всеобщей» вины: «За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти. Я не убил отца, но мне надо пойти. Принимаю! <...> если Бога с земли изгонят, мы под землёй Его сретим! <...> И тогда мы, подземные человеки, запоём из недр земли трагический гимн Богу, у Которого **радость!**» (15; 30-31). Логика рассуждения Дмитрия может быть понята исключительно в свете символики эпитафии, цитируемого старцем Зосимой в объяснение своего земного поклона Дмитрию – будущему великому страдальцу (14; 259). Таким образом, Дмитрий сам осмысляет себя как жертву, которая должна уйти «под землю» (о жертвенном мифе в «Братьях Карамазовых» мы уже подробно писали выше – см. стр. 130).

Значимыми в «Братьях Карамазовых» являются еще два библейских прасюжета: об Иове, потерявшем сыновей, и о Каине, убившем брата. Они тесно взаимосвязаны с эпитафией: притча о зерне написана с позиции самой жертвы, история Иова повествует об ужасе потери с точки зрения тех, кто понес утрату близкого, в то время как история Каина позволяет нам встать на точку зрения

приносящего жертву – в данном случае, палача. Обратим внимание на важность мотива земли в этой истории: до убийства Каин был пахарем и сеял *зерно*. И Бог в наказание прогоняет его от лица Своего и разрывает его священную связь с землей: «Голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли; ¹¹ и ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей; ¹² когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле. ¹³ И сказал Каин Господу: наказание мое больше, нежели снести можно; ¹⁴ вот, Ты теперь сгоняешь меня с лица земли, и от лица Твоего я скроюсь, и буду изгнанником и скитальцем на земле» (Бытие, 4, 10-14).

В том, что в основу сюжета кладется убийство отца, а не брата, – сказалось влияние философии Н. Федорова, в литературном аспекте – «Разбойников» Шиллера (но и там братоубийство и отцеубийство поставлены рядом как два самых страшных греха, и брат совершает преступление одновременно против отца и брата). Кстати, Смердяков убивает себя, чтобы погиб Дмитрий, из злобы. Но «каинов» ответ Смердякова Алеше (« Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял?») (14; 206)) явно отсылает к библейскому прасюжету: на гибели законного сына строятся все планы ненавидящего его бастарда. Таким образом, братоубийство и отцеубийство соседствуют в его замыслах. Отметим также, что Смердяков – отщепенец, порвавший свою связь с русской землей (презирающий все русское и мечтающий уехать в Париж).

«Книга Иова» – библейский прасюжет бунта Ивана⁶¹⁰. Герой его поэмы Великий Инквизитор бросает Богу вызов, подобно Иову, апеллируя к незаслуженным страданиям невинных, неспособных поверить в сверхчеловеческое величие Божиих тайн и правды. Анекдоты Ивана про замученных детей восходят к жестокой и неоправданной гибели детей Иова. Как отмечает переводчик Книги Иова М. Рижский, автору Книги «нужен был, так сказать “чистый эксперимент” – случай, когда пострадал абсолютно невинный и абсолютно праведный человек»⁶¹¹. Аналогично и по той же логике Иван апеллирует к страданиям невинных детей – совершенно ими не заслуженных, чтобы обвинить Бога в безоговорочной несправедливости.

⁶¹⁰ О Книге Иова в «Братьях Карамазовых» см.: *Ефимова Н.* Мотив библейского Иова в «Братьях Карамазовых» // *Достоевский. Материалы и исследования.* СПб., 1994. Т. 11. С. 122-131; *Касаткина Т. А.* Книга Иова как эталон прочтения «Братьев Карамазовых» // *Достоевский и мировая культура.* № 16 (то же под назв.: История Ивана Карамазова на фоне книги Иова: Священная история как ключ к пониманию события и поступка // *Касаткина Т. А.* О творящей природе слова. С. 399-405); *Хоц А.Н.* Книга Иова и диалогическая эстетика Достоевского // *Филологические записки.* 2001. № 17. С. 46-56; *Казаков А. А.* Тема страдания невинных в романе «Братья Карамазовы»: (Сюжет Иова и сюжет Христа) // *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения.* - М., 2007. С. 180-186.

⁶¹¹ Рижский М.И. Книга Иова. Из истории библейского текста. – Новосибирск, «Наука», 1991.-- С. 182.

Поэма о Великом Инквизиторе оказывается мифом-контрапунктом к Книге Иова: в ней человек, жрец, не просто судит Бога, но и приговаривает к сожжению, однако «прощает» и отпускает из темницы.

Буквальным воплощением того же сюжета станет история гибели Илюши Снегирева, который, как и дети Иова, оказался жертвой за отца.

Сам прасюжет об Иове вводится в роман в воспоминаниях старца Зосимы, где сакраментальные вопросы: зачем Бог без вины забрал у Иова всех детей и как мог помилованный праведник утешиться, обретя новых? Через тему безвинных страданий детей данный сюжет соединяется с притчей о жертвенном зерне и находит сюжетное воплощение в смерти Илюши и отчаянии потерявшего его отца. В отличие от библейского Иова, капитан Снегирев всем своим существом выражает невозможность замены для отцовского сердца умершего сына: «– Папа, не плачь... а как я умру, то возьми ты хорошего мальчика, другого... сам выбери из них из всех, хорошего, назови его Илюшей и люби его вместо меня...» – «– Не хочу хорошего мальчика! не хочу другого мальчика! – прошептал [Снегирев] диким шепотом, скрежеща зубами, – аще забуду тебе, Иерусалиме, да прильпнет...» (15; 508).

Бунтарские мотивы Книги Иова также явственно звучат в сне Мити о «дите», воплощающем собой беззащитность и страдания людей на Земле: «Почему ручки голенькие, почему его не закутают? <...> Почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дите, почему голая степь? <...> почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дите?» (14; 456). Все эти вопросы имеют прямые аналогии в речах Иова к Богу: «Степь дает хлеб для них и для детей их <...> нагие ночуют без покровы и без одеяния на стуже; мокнут от горных дождей и, не имея убежища, жмутся к скале. Отторгают от сосцов сироту и с нищего берут залог; заставляют ходить нагими, без одеяния...» (Иов. 24, 5-10).

Таким образом, все важнейшие сюжетные линии романа имеют свой библейский прасюжет.

Аллегорический сюжетный уровень романа весьма прозрачен. Три брата Карамазовых аллегорически представляют собой три составляющих характера русского просвещенного сословия – «общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества», по словам прокурора.

Ивана характеризует «духовный безудерж», «раннее растление от ложно понятого и даром добытого европейского просвещения», то есть европеизированный атеизм, Алешу – народная вера и почва («народные начала»), Дмитрий же «как бы изображает собою Россию непосредственную», «зло и добро в удивительнейшем смешении» («Мы широки, широки как вся наша матушка Россия, мы всё вместим и со

всем уживемся!» (15; 128)). Вместе они сопоставляются тем же прокурором с Русью-тройкой, которая, по его либеральному представлению, «несется стремглав и, может, к гибели» (15; 150).

Однако на такую очевидную интерпретацию приходится свой контрапункт: происходят три брата Карамазовых от отвратительного отца, Федора Павловича, более уподобленного плевелам, нежели доброму зерну, а четвертым, незаконнорожденным братом является не менее демоничный Смердяков. Тот факт, что убивает отца отщепенец рода – тоже очевидно аллегоричен. Смердяков ненавидит Россию и все русское, он совершенно чужд карамазовского страстного начала. Карамазовский безудерж может быть страшен, но он трепещуще живой (по Достоевскому, «крайности сходятся»: страстный сладострастник, равно как и страстный атеист, могут переродиться в страстного же богоискателя). В противоположность им холодный бесчеловечный расчет «бесплотного» лакея-«европейца» – демоничен.

Из трех братьев наиболее идеологизированной, а значит, и самой аллегоричной фигурой является Алеша, в силу того что он воплощает положительный идеал, избавленный от всех возможных слабых черт (в отличие от Мышкина). Не случайно он неоднократно именуется «херувимом». Встреча Алеши с Грушенькой и последующее мистическое видение пира в Кане Галилейской, экстаз радости и целование Земли – по замыслу автора обозначает собой мистическое обручение жениха небесного с невестой Землей (подобно тому как в «Бесах» был аллегоричен крайне причудливый брак Ставрогина с Хромоножкой). Налицо некоторая символическая перегруженность данного эпизода: не очень верится в разрыв с Богом Алеши (образ которого изначально выстраивался как ангельски просветленный, совершенно особенный среди всех прочих) из-за «непрославленности» мощей старца, то есть из-за оскорбленного тщеславия, что не выдерживает сравнения с масштабом бунта Ивана (за которым встает прасюжет Иова) или надрывом страстей Дмитрия. Нежелание Достоевского «замарать» образ Алеши действительным искусом зла и падения лишает его якобы «преображение» подлинной значимости и событийности. Поэтому этот эпизод обладает, на наш взгляд, прежде всего аллегорической значимостью, а не величиим мифа, на которую он претендует.

То же можно сказать о финальном эпизоде – основании Алешей братства детей на «слезинке» замученного ими ребенка: этот сюжет психологически очень убедителен, но прочитывается аллегорически не сам по себе, а только в контексте монолога Ивана в главе «Pro et contra».

Что касается **романического сюжетного уровня**, то в «Братьях Карамазовых» Достоевский еще более усиливает децентрализацию сюжета, четко распадающегося на три линии: Ивана, Алеши и Дмитрия. Хотя главным героем в начале романа заявлен Алеша, однако истории его братьев гораздо чаще выходят на первый план. Эти сюжеты разнородны: история Дмитрия принадлежит к романической интриге, линия Ивана – идейно-психологический сюжет «съеденного идеей» мечтателя, с той инновацией, что сверхпоступок за него совершает его «духовное порождение», «сниженный двойник» – Смердяков. Предполагаемый солипсизм героя идейно-психологического уровня в случае Ивана проявляется наиболее отчетливо – Иван общается со своими двойниками (Смердяков), порождениями своего ума (Великий Инквизитор) и видениями (черт).

Митя является прямым продолжением типа «страстного героя», каким он ранее был воплощен в Рогожине. Интересно, что подобно Настасье Филипповне, привязанной к двум героям-антиподам, Рогожину и Мышкину, Грушенька разгульностью своей натуры тяготеет к Дмитрию, а детскостью и страданиями сломанной судьбы взывает к Алеше (в главе «Луковка», где между Алешей и Грушенькой происходит нечто наподобие «духовного обручения»). Но любовный треугольник «Идиота» не повторяется: чувства двух братьев к героине слишком разноприродны и к тому же разведены во времени. Мотив ревности перенесен на соперничество отца и сына (кстати, заинтересованность в Настасье Филипповне двух «тузов», Тоцкого и Епанчина, находит параллель в «Братьях Карамазовых» в связи Грушеньки с купцом Самсоновым и привязанности к ней Федора Павловича).

Алеша по натуре и идеям родственен Мышкину и является новой попыткой создать образ «положительно прекрасного человека». Так же, как и князю в «Идиоте», Алеше достается пассивная роль, по сути приближающаяся к роли конфиденанта-хроникера в сюжетных линиях остальных героев. Отметим важную эволюцию: Алеша лишен болезненности и слабости Мышкина, напротив, он здоров, статен и розовощек, как Аркадий. С последним сближает Алексея и его молодость. Таким образом, Алеша генетически связан с обоими героями. Как и в случае Аркадия Долгорукого, сюжетная линия Алексея замышлялась как «роман воспитания», в котором центральным (и единственным) этапом становления должны были быть искушение («Тлетворный дух»), исцеление («Луковка») и завет с Землею («Кана Галилейская»). Парадоксальным при этом оказывается тот факт, что на самом деле Алеша остается верен тем же взглядам (вере и идеям старца), что и до своего «преображения», то есть «романа воспитания» пока не случается, – он должен, наверное, стать структурой будущего, обещанного автором главного романа.

При этом три сюжетные линии братьев совершенно не связаны, не пересекаются причинно-следственно между собой, не говоря уже об их жанровой разнородности. Все три брата напрямую невиновны в отцеубийстве, но косвенно создают условия для его свершения. Характерно, что в ночь, когда происходит покушение Мити на убийство, Алеша «забывает» о том, что старец наказал ему заботиться о брате, а Иван вообще уезжает из города. Так же никак не сказываются на судьбе Мити последующие попытки братьев помочь ему на суде.

Еще одна попытка связать братьев воедино одной сюжетной линией – объединить их общей любовной интригой. Усилия Достоевского в этом заходят так далеко, что каждая из героинь оказывается связана симпатиями одновременно с двумя братьями: Грушенька – с Дмитрием и Алешей (кроме того, к ней страстно привязан отец); Катерина Ивановна – с Дмитрием и Иваном; Лиза Хохлакова – с Алексеем и Иваном. При этом все связи остаются платоническими. Однако поскольку ни в одном случае мотив соперничества не получает развития (оно имеет место только между отцом и Дмитрием из-за Грушеньки), внимание читателя не фиксируется на образованных треугольниках. Даже там, где любовные линии насыщены динамикой (Алеша и Лиза, Дмитрий и Грушенька), они развиваются не линейно, а дискретно: каждая новая сцена фиксирует резкую смену отношений, уже произошедшую без ведома читателя (причем изменения всегда касаются чувств героини). Так, в Мокром Митя вместо бывлой мучительницы обретает в Грушеньке искренне преданную возлюбленную, а Лиза Хохлакова из романтически влюбленной в Алешу девочки оборачивается дерзким и развратным «бесенком». Благодаря этому роман не только распадается на отдельные сюжетные линии, но те в свою очередь распадаются на отдельные, мало связанных между собой.

В сюжетном построении «Братьев Карамазовых» повторяется в еще более радикальном варианте прием «Бесов» – предельная концентрация активных действий на кратком временном отрезке, только если в «Бесах» взрыв событийности приходится на финал, то в «Братья Карамазовы» открываются последовательностью дискурсивных сцен – идейно-психологических самопрезентаций героев. Высказываются в развернутых монологах Иван, Дмитрий, Федор Павлович, Смердяков, Зосима – все, кроме Алеши. Даже привычные массовые сцены, завершаемые скандалами, в основном состоят из монологов. Затем следует стремительный каскад катастрофических событий: в течение одной ночи происходят убийство, покушение на убийство, бегство Грушеньки, замысел самоубийства Мити, погоня и неожиданное примирение с Грушенькой в Мокром, арест Мити; одновременно искушение и «завет с Богом и Землей» Алеши. Подобная

синхронизация во времени – «стягивание сюжета в один момент» – очевидно, призвана соединить в сознании читателей сюжетные линии путем их одновременной интенсификации. Далее вплоть до своего окончания роман опять состоит из бесед и выяснений отношений, однако все это никак не влияет на ход действия (событийными вкраплениями оказываются только самоубийство Смердякова и смерть Илюши Снегирева, завершающая побочный «детский» сюжет).

Благодаря этому сюжетные уровни, которые обыкновенно выстраиваются иерархично, – здесь, благодаря децентрализации, протекают параллельно, и каждый имеет своего центрального героя, благодаря чему не происходит их переосмысления при переходе в иной сюжетный план. Романические сюжетные *линии* окончательно превращаются в сюжетные *ситуации*, которые, в свою очередь, служат фоном, предпосылками для презентации и развертывания *идей* главных героев.

На **идейно-психологическом уровне** в романе наличествуют три сюжетных линии: Алексея и Дмитрия как «романы воспитания» и линия Ивана как путь подпольного психолога.

Детектив ли это? Для детектива необходим элемент тайны или сюжетной непредсказуемости, без которого невозможно эмоционально-дедуктивное напряжение читателя. В отличие от «Преступления и наказания», в «Братьях Карамазовых» неизвестность относительно того, кто убил, имеет место, но только на протяжении многособытийной ночи: от момента, когда автор оставляет Митю с тяжелым пестиком у окна Федора Павловича, и до его ареста и допроса в Мокром, на котором Митя ведет себя так, что у читателя должны отпасть последние сомнения в его невиновности. Получается, что именно эта часть строится по жанровым законам остросюжетного романа. Главным же сюжетом Дмитрия становится идейно-психологический сюжет «воскрешения душой из низости», для которого подозрение в несовершенном убийстве становится только одним из побудительных толчков, наряду с преобразованием отношений с Грушенькой.

В «Братьях Карамазовых» для Достоевского вновь встала прежняя проблема – показать положительного героя успешным деятелем, спасителем для ближних. Как мы помним, в «Идиоте» проповеди Мышкина сопутствует успех лишь в рассказанной им предыстории, когда он объединяет милосердием и любовью к умирающей грешнице детей, а затем и всех жителей швейцарской деревни, преображая ее в некое подобие райской общности. В реальном романном времени его воздействие на людей благотворно, но кратковременно и не может ни погасить их вражды, ни предотвратить конечной катастрофы. Алеша, волею авторского замысла, также оказывается вдали от брата Дмитрия, когда тот находится на грани совершения

преступления. В «Братьях Карамазовых» для Достоевского было принципиально важно преодолеть пассивность носителя авторской идеи, коренящуюся в самой его структуре. Ощущалось происхождение этого типа от бесплотного «мечтателя» раннего творчества, не причастного к «живой жизни», а также его идейная программа – смиренная любовь и самоотречение; с его стороны исключалась вражда к кому бы то ни было: самое большее, на что может пойти герой, – это постараться уклониться от дальнейшего общения с вызывающим неприязнь собеседником, если не получалось его принять и любить. Но еще более важная причина заключалась в том, что основой «положительно прекрасного» типа являлась *детскость*, принципиально исключавшая дееспособность во «взрослом» мире.

Вследствие этого оказывалось весьма сложно сочинить обстоятельства и условия активного действия. Достоевский приходит к практически единственному решению: герой должен найти поле деятельности среди детей, что позволит ему показать свои лучшие качества, не проявив слабые. В «Идиоте» именно такой сценарий был реализован в швейцарской предыстории, а также планировался как один из вариантов дальнейшего развития сюжета в ПМ⁶¹². В «Братьях Карамазовых» общение Алеши с детьми вырастает до самостоятельного побочного сюжета, завершение которого становится эпилогом для всего романного целого. Здесь Достоевский опять-таки повторяет прием «Бесов», где в конце повествование неожиданно возвращается к побочному сюжету о Степане Трофимовиче Верховенском.

И в «Идиоте», и в «Братьях Карамазовых» благодеяние главного героя спасает несчастную, согрешившую жертву, преследуемую жестоким детьми и обреченную на смерть. Как и Мышкину, Алеше удастся завоевать духовный авторитет у ребят, не задев самолюбия их фактического лидера – Коли Красоткина, который вполне подчиняется духовному влиянию Алексея. К «детскому» сюжету вплотную примыкает история семьи «маленького человека» – капитана Снегирева, типологически тождественная линии Мармеладых в «Преступлении и наказании». В роли Лебезятникова, оскорбителя семейной чести Мармеладых, по отношению к Снегиревым выступает Дмитрий Карамазов (Лебезятников избивает Катерину Ивановну, Дмитрий – Снегирева). Алеше удастся примирение и фактическое искупление вины брата. Если «детский» сюжет начинается с целого ряда непримиримых конфликтов (Илюши и его отца с Алексеем и Дмитрием

⁶¹² «Детский клуб у Князя потаенно» (9; 218); «Детский клуб *зачинает* образовываться еще в 3-й и 4-й частях. Развивается в конце романа» (9; 239).

Карамазовыми, Илюши и Коли, Илюши и школьников), то завершается всеобщим умиротворением, сопряженным, однако, с преждевременной смертью Илюши.

Таким образом, Алеша оказывается героем двух сюжетов: во-первых, это **роман воспитания**, включающий послушание у старца, выход по его благословению из монастыря, первое искушение («бунт» после смерти Зосимы) и отношения с Лизой Хохлаковой. В последнем случае сюжет «воспитания» смыкается с сюжетом «детским», ибо Алеша исполняет для Лизы роль мудрого и любящего наставника (сопоставимую с ролью старца Зосимы для его почитателей), оставаясь при этом «подростком» по отношению к другим персонажам. Таким образом, в «детской» сюжетной линии Алеша безусловно лидирует.

Своеобразное развитие в «Братьях Карамазовых» получает и линия подпольного героя-идеолога – Ивана. Необыкновенно выпукло изображен вымышленный мир его идей, которые воплощаются в фантастических образах – в частности, в образе Великого инквизитора – alter ego Ивана, получающего самостоятельное сюжетное развитие в субтексте «поэмы». Наконец, герой уходит «в себя» настолько глубоко, что утрачивает способность общения (рвет отношения с Катериной Ивановной и Алешей) и начинает сходить с ума, общаясь с чертом как эманацией собственного сознания. Сопряжение у главного героя «человекобожеской» идеи с физической болезнью имеет прямой аналог с построением идейно-психологического сюжета в «Преступлении и наказании».

Злободневно-политический сюжет в романе представлен исключительно фигурами либералов-западников (Миусов, Ракитин, Фетюкович, прокурор) и поляков, которых объединяет неприязнь к России (как это явствует и из речи прокурора, и из разглагольствований поляков, и из насмешек Миусова). До настоящей ненависти доходит она у Смердякова и Федора Павловича Карамазова, вследствие чего круг замыкается: политические взгляды унифицируются с нравственными и религиозными, разделяя всех героев на положительных и отрицательных по критерию мировоззрения.

Таким образом, в «Братьях Карамазовых» все сюжетные уровни получают новое развитие: увеличивается число евангельских прасюжетов, которые вступают в сложные взаимоотношения между собой, а не только с мифологическим уровнем. Последний, в свою очередь, скорее дополняет и расширяет смысл евангельских прасюжетов, не пытаясь их полностью опровергнуть, что придает идейной системе романа гораздо большую целостность, чем в предыдущих романах «пятикнижия». Аллегорический уровень выступает столь отчетливо, что задается в самом заглавии романа (указанием на троих братьев как на три составляющие русского духа).

Романический уровень выигрывает в том плане, что оказывается теснейшим образом связан со всеми остальными: катастрофа преступления совершается внутри семьи, соответственно семейный сюжет мотивируется как на мифологическом, так и на идейно-психологическом уровне. Впервые детская сюжетная линия становится полноценной и самостоятельной. Необыкновенно расширяется роль субтекстов, сильно обогащающих жанровое своеобразие романа. Наиболее важный из них – «поэма» о Великом инквизиторе – придает всему роману мистериальный характер.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники:

1. Достоевский Ф. М. Полн. акад. собр.соч. в 30-ти томах / Ф. М. Достоевский – Л.: «Наука», 1972-1990.
2. Великорусские народные песни / Издал А. И. Соболевский. – СПб., Гос. типография, 1895-1907. Т. I—VII. – Т. I., 1895. - [8], XIV, 628 с.
3. Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI—XIX вв. / Сост., вступит. статья, примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. – М.: Моск. рабочий, 1991. – 352 с.
4. Гюго В. Отверженные. В 2-х томах. М., «Правда», 1972. – 1798 с.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. – 639 с.
6. Мятлев И. Стихотворения. Л., 1937. – 172 с.
7. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 т. (22 книгах) – Л.: Наука, 1981-2000.
8. Ницше Ф. Сочинения в двух томах. – М.: Мысль, 1990. – 830, 829 с.
9. Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1956. – 917 с.
10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. / А. С. Пушкин - М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959.
11. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Ж.-П. Сартр. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
12. Сю Э. Парижские тайны. В 2-х томах. – М.: Художественная литература, 1989. – 1260 с.
13. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

Научная литература:

14. Абрамович Н.Я. Христос Достоевского. Изд. 2-е. / Н.Я. Абрамович – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 162 с.
15. Альми И. Л. «Француз и русская барышня». Три стадии в развитии одного сюжета (Загоскин, Пушкин, Достоевский) // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях 1991 года». Новгород, 1992. – С. 7-8.
16. Альми И. Л. О сюжетно-композиционном строе романа «Идиот» // И. Л. Альми Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. – Владимир: ВПГУ, 1999. – С. 82-92.

17. Альми И. Л. О сюжетно-композиционном строе романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // И. Л. Альми Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. – Владимир: ВПГУ, 1999. – С. 24-41.
18. Альми И.Л. Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // И. Л. Альми Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. – Владимир: ВПГУ, 1999. – С. 170-188.
19. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – Т.1. – М.: Академический проект, 2013. – 383 с.
20. Багно В.Е. К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский: материалы и исследования. Вып. 6. – Л.: «Наука», 1985. С. 115-118.
21. Барсотти, Диво. Достоевский. Христос — страсть жизни. – М.: Паолине, 1999. – 249 с.
22. Барышников Е.П. Часть и целое в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Известия Воронежского пед. ин-та. – Т. 241. – Воронеж, 1986. – С. 49-61.
23. Бахтин М. М. 1961 год. Заметки // Собр. соч.: В 7 томах / М. М. Бахтин – М., 1997. Т. 5. – С. 329-360.
24. Бахтин М. М. К «Роману воспитания» // Собрание сочинений. Т. 3. – М.: «Языки славянских культур». 2012. – С. 218-336.
25. Бахтин М. М. К вопросам теории романа // Собрание сочинений. Т. 3. – М.: «Языки славянских культур». 2012. – С. 557-607.
26. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т. 6. – М.: «Российские словари» - «Языки славянской культуры», 2002. – С. 5-300.
27. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. — 424 с.
28. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
29. Белинский В.Г. Собрание сочинений в девяти тт. – М., «Худ. литература», 1978.
30. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека. – Издательство Ростовского университета, 1987. – 208 с.
31. Белый, Андрей. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. –351 с.
32. Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – СПб.: Наука, 1995. – Т. 15. – С. 109-121.
33. Бем А.Л. «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского. // Пушкинский сборник. – Прага, 1929. С. 209-244.

34. Бем А.Л. O Dostojevském. Sborník statí a materiálů. – Praha, 1972. – 358 с.
35. Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Н.А. Бердяев. О русских классиках. – М.: «Высшая школа», 1993. – С. 107-223.
36. Бердяев Н.А. Ставрогин // Н.А. Бердяев. О русских классиках. – М.: «Высшая школа», 1993. С. 46-53.
37. Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // П.М. Бицилли. Избранные труды по филологии. – М., «Наследие», 1996. – С. 483-550.
38. Боровски М. Элементы детективного романа в структуре сюжета «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2007 года. – Великий Новгород, 2008. – С. 36-45.
39. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования: Сб. переводов. – М., 1972. – С.108-135.
40. Бузина Т.В. Достоевский: динамика судьбы и свободы. – М.: РГГУ, 2011. – 348 с.
41. Булгаков В. Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – М.: Правда, 1989. – 448 с.
42. Бэлнэску С. Апокалипсис и роман Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. № 22. – М., 2007. – С. 187-194.
43. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. – М., «Радикс», 1993. – 592 с.
44. Васильева Г.М. Экскурс. Основной миф в романе «Бесы» В.И.Иванова (К проблеме «И.-В.Гете и Ф.М.Достоевский») // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях 1991 года». – Новгород, 1992. – С.14-17.
45. Верина У. Ю. Анализ сцен и эпизодов в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Филологический класс. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. Университет, 2012. – № 2. – С. 99-107.
46. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 405 с.
47. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. – СПб.: Наука, 2002. – 213 с.
48. Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». – СПб.: изд-во «Пушкинский дом», 2007. – 640 с.
49. Викторovich В. А. Достоевский и Вс. Крестовский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. – Л.: Наука, 1991. С. 92-116.

50. Викторovich В. А. Сюжетная оппозиция повествователя и героя в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. 2-й Межвуз. сб. – Горький, 1975. – С. 75-82.
51. Викторovich В.А. Пушкинский мотив в «Идиоте» Достоевского // Болдинские чтения. –Горький, 1980. С. 127-130.
52. Вильмонт В. Достоевский и Шиллер // В. Вильмонт. Великие спутники. – М., 1966. – 600 с.
53. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: избранные труды – М.: Наука, 1976. – 511 с.
54. Вогюэ, Мельхиор де Современные русские писатели. Толстой – Тургенев – Достоевский / изд. В.Н. Маракуева – М., 1867. – 73 с.
55. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 573 с.
56. Вышеславцев Б. П. Достоевский о любви и бессмертии // О Достоевском: творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881-1831 гг. – М.: Книга, 1990. – С. 398-407.
57. Габдуллина В.И. «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского : монография – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2008 – 303 с.
58. Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» Достоевский и Тютчев. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 640 с.
59. Гачева А.Г. Достоевский Ф. М. и Федоров Н. Ф. Встречи в русской культуре. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 576 с.
60. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1971.
61. Геронимус В.А. Религиозное оправдание красоты в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» // Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997. – С. 32-42.
62. Герштейн Э. Г. Неизданные заметки А. Ахматовой. // Вопросы литературы. 1970, № 1. – С. 158-206.
63. Гессен С.И. Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского // «О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов». – М.: Книга, 1990. – С. 352-373.
64. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: «Советский писатель», 1979. – 221 с.
65. Горький М. Беседа с молодыми // Собр. соч.: В 30 т. — М., 1953. — Т. 27. — С.
66. Грифцов Б.А. Теория романа. – М., 1927. – 224 с.
67. Грифцов Б.А. Эстетический канон Достоевского / Б. Грифцов // Вопросы литературы. – 2005. – № 2. – С. 191-208.

68. Гроссман Л.П. Достоевский. – М.: Астрель, 2011. – 539 с.
69. Гроссман Л.П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. – С. 330-416.
70. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского // Л.П. Гроссман Собр. соч. в 5 тт. Т. 2. Вып. 2. Творчество Достоевского. – М.: «Современные проблемы», 1928. – 335 с.
71. Губарева О. В. Божия Матерь в Ее иконах. Опыт художественно-богословского анализа. – М.: Паломник, 2008. – 194 с.
72. Давидович М.Г. Проблема занимательности в романах Ф.М. Достоевского // Творческий путь Ф.М. Достоевского. – Л.: Книгоиздательство «Сеятель» Е.В. Высотского, 1924. – С.104-130.
73. Давыдов Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: (Проблемы нравственной философии). – М.: Мол. гвардия, 1989. – 287 с.
74. Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. – М.: Радикс, 1998. – 285 с.
75. Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. – Спб.: Наука РАН («Дмитрий Буланин»), 1999. – 348 с.
76. Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного образа Достоевского. – Л.: Советский писатель, 1978. – 384 с.
77. Добролюбов Н. А. Забитые люди (Сочинения Ф. М. Достоевского. Два тома. Москва, 1860 г. «Униженные и оскорбленные», роман в 4-х частях Ф. М. Достоевского. «Время», 1861 г., N I-VII) // Н. А. Добролюбов Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. – М.: Наука, 1970. – С.301-348.
78. Долинин А.С. Последние романы Достоевского. – М.-Л.: «Советский писатель», 1963. – 344 с.
79. Достоевская А.Г. Воспоминания. – М.: «Правда», 1987. – 544 с.
80. Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 2005. — 694 с.
81. Дудкин В.В. Достоевский – Ницше (Проблема человека). – Петрозаводск: КГПИ, 1994. – 153 с.
82. Евтушенко Э. А. Мистический сюжет в творчестве Ф.М. Достоевского. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филол. наук. – Уфа, 2002. – 236 с.
83. Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Таборисская Е. М., Штейнгольд А. М. // Сюжет и фабула: вопросы сюжетосложения. – Рига: «Звайгзне», 1978. Вып. 5. – С. 11-21.
84. Еленгеева И. Произведения Поль де Кока в круге чтения персонажей

- Ф.Достоевского // Вестник Казахского национального педагогического университета, серия Филологическая. 2010. №1. – С. 83-86.
85. Ефимова Н. Мотив библейского Иова в «Братьях Карамазовых» // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб., 1994. Т. 11. – С. 122-131.
86. Живолупова Н. В. Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф. М. Достоевского 60-х гг.: (От «Записок из подполья» к «Преступлению и наказанию») // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1984. – С. 68-75.
87. Живолупова Н. В. Сюжет и авторская позиция в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1982. С. 75-80.
88. Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века / Н.В. Живолупова. – Н.Новгород: Издательство «Дятловы горы», 2015. – 736 с.
89. Жиликова Э. М. Синтез эпических и драматических начал в творчестве Ф.М. Достоевского: (От романа «Игрок» к рассказу «Вечный муж») // Творчество Ф.М. Достоевского. Искусство синтеза. – Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 1991. – С. 182-203.
90. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.:АО Издательская группа "Прогресс", 1996. – С. 95-113.
91. Захаров В. Н. Стихи // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Сост. Щенников Г. К. – Челябинск: «Металл», 1997. – С. 226.
92. Захаров В.Н. Достоевский и Евангелие // Евангелие Достоевского. Исследования. Материалы к комментарию. В двух томах. Т. 2. – М.: Русский Мирь, 2010. – С. 5-34.
93. Земскова В. И. Евангельские и былинные сюжеты в романе «Бесы». Достоевский и мировая культура. Альманах № 26. – СПб.: «Серебряный век», 2009. – С. 54-63.
94. Зенкин С.Н. Мифы и мечты Эжена Сю // Сю Э. Парижские тайны. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. – С. 3-16.
95. Зеньковский В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. – СПб.: Андреев и сыновья, 1994. – С. 393-428.
96. Злочевская А. В., Самсонова Л. И. Сюжетно-композиционные особенности романа Ф.М.Достоевского «Игрок» // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1985. – С. 95-106.
97. Зунделович Я. О. О стиле романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Труды Узбекского гос. университета. Новая серия. – 1957. Вып.72:

- Филологический факультет. Кафедра русской и зарубежной литературы. – С. 117-164.
98. Иванов В. В. Традиции юродства в образе шута и «конклав» в структуре романа «Село Степанчиково и его обитатели» // Жанр и композиция литературного произведения. –Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 1984. – С. 137-145.
99. Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995. – С. 266-304.
100. Иванов В.И. Достоевский: трагедия — миф — мистика. // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995. – С. 351-458.
101. Иванов В.И. Основной миф в романе «Бесы» // В.И. Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: «Искусство», 1995. – С. 304-311.
102. История русского романа. Т. 2. – М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1964. – 644 с.
103. Казаков А. А. Тема страдания невинных в романе «Братья Карамазовы» (Сюжет Иова и сюжет Христа) // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современ. состояние изучения. – М., 2007. – С. 180-186.
104. Кантор В. К. Скандал как *ultima ratio* героев Достоевского // Семиотика скандала. Сб. статей. – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 240-254.
105. Каранчи Л. К проблематике писательской манеры Достоевского // *Slavica, Debrecen*, 1961. – Т. 1. – С. 135-155.
106. Карсавин Л. П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском: творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881-1831 гг. – М.: Книга, 1990. – С. 264-277.
107. Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольников: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». – М.: Худ. лит., 1976. – 158 с.
108. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
109. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 528 с.
110. Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. – М.: Наследие, 1996. – 336 с.
111. Кирай, Дьюла. К вопросу о русском романе. Эпическая функция психологического мотива в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» // *Dostojewskij und die Literatur. Vorträge zum 100.*

- des Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des "Slavenkomitees" in München 12.-14. Oktober 1981 – Köln, Wien, 1983. – pp. 147-172.
112. Кирай, Дьюла. Структура романа Достоевского «Двойник» // *Studia Slavica Hungaricae*. – Budapest, 1970. Т. 16. – С. 259-300.
113. Кирпотин В. Я. «Записки из подполья» Ф.М.Достоевского / В.Я. Кирпотин // *Русская литература*. 1964. № 1. – С. 27-48.
114. Кирпотин В. Я. Достоевский – художник. – М.: Советский писатель, 1972. – 320 с.
115. Ковалевская (Бузина) Т.В. Человекобожество у Достоевского и проблематика самообожения в европейской культуре // *Достоевский и мировая культура*. – Альманах. № 28. – М., 2012. – С. 74-86.
116. Ковач, Арпад. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – Budapest: Tankönyvkiado, 1985. – 367 с.
117. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. – М.: Наука, 1964. Т. 2. – 487 с.
118. Кожин В. В. Происхождение романа. – М.: «Советский писатель», 1963. – 440 с.
119. Комарович В. Л. «Бесы» Достоевского и Бакунин // *Былое*. 1924 – № 27/28. – С. 28-49.
120. Комарович В.Л. Генезис романа «Подросток» // «Литературная мысль». Вып. III / под ред. А.С. Долинина. Л., 1925. С. 366–386.
121. Комарович В.Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы* / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. – Л.-М., 1924. – С. 31-68.
122. Кори С. Смерть в сюжетном построении романа «Идиот» // *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 14. – СПб.: Наука, 1997. – С. 130-138.
123. Корман Б. О. О целостности литературного произведения // *Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит.* – 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 508-513.
124. Криницын А. Б. «Жил на свете таракан...» (Стилистические особенности басни из «Бесов» Ф.М.Достоевского) // *Русская речь*. – М., 2016. – № 5. – С. 12-20.
125. Криницын А. Б. «Истинно, истинно говорю вам...» О евангельском эпиграфе к роману Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // *Православная беседа*. 1993. – № 5-6.
126. Криницын А. Б. «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина как источник поэмы о великом инквизиторе в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского //

- Вестник Череповецкого государственного университета. – Череповец: ФГБОУ «Череповецкий гос. ун-т». – 2016. – №3. – С. 43-47.
127. Криницын А. Б. Бинарные структуры в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Ученые записки Орловского государственного университета.– Орел: изд-во ФГБОУ «Орловский гос. ун-т им. И.С. Тургенева» . – 2016. – № 2 (71). – С. 129-135.
128. Криницын А. Б. Достоевский и Шиллер. Ч.1-4. [электронный ресурс] <http://www.portal-slovo.ru/philology/45241.php>
129. Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 370 с.
130. Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 372 с.
131. Криницын А. Б. К вопросу о типизации героев в романах «пятикнижия» Ф. М. Достоевского // Научный диалог. – Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов. – 2016. – № 4 (52) – С. 128-142.
132. Криницын А. Б. Миф о жертве в поздних романах Ф.М. Достоевского // Litera. — 2016. - № 2. - С.56-70. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.2.19126. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_19126.html
133. Криницын А. Б. Мотивы романа М. Шелли «Франкенштейн» в творчестве Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2011 года. – Великий Новгород, 2012. – С. 201-220.
134. Криницын А. Б. О принципе построения системы персонажей «Маленьких трагедий» Пушкина // Пушкин и русская драматургия. – М., МГУ, 2000. – С. 66-80.
135. Криницын А. Б. О притчевой основе идей в романах Достоевского. // Вестник Московского университета, серия 9: Филология. – М.: МГУ. – № 4. – 1993. – С. 53-59.
136. Криницын А. Б. О романтических мотивах в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» (реминисценции из «Жана Сбогара» Ш.Нодье) // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений 2008 года. Ч. I. – Великий Новгород, 2009. – С. 220-243.
137. Криницын А. Б. О своеобразии типа героя-идеолога у Достоевского Филология: научные исследования 2(22) • 2016. DOI: 10.7256/2305-6177.2016.2.18424 С. 144-152.

138. Криницын А. Б. О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского “Идиот” // А.Б. Криницын Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – С. 300-335.
139. Криницын А. Б. О специфике любовной интриги в романах Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов, серия Литературоведение, Журналистика. – М.: РУДН. – 2016. – № 2. – С. 15-28.
140. Криницын А. Б. Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф.М. Достоевского // Вестник Московского университета, серия 9: Филология. – 2010. – № 3. – С. 54-69.
141. Криницын А. Б. Поэтика и семантика скандала в поздних романах Ф.М. Достоевского // Преподаватель XXI век. – М., 2016. – № 2. – С. 407-422.
142. Криницын А. Б. Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж» // А.Б. Криницын / Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. М., 2012. – С. 114-160.
143. Криницын А. Б. Функция предыстории героя в романном построении Ф.М. Достоевского // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. № III:3 (48). – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гум. ун-та, 2016. – С. 67-77.
144. Криницын А. Б. Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского “Бесы”. // А.Б. Криницын. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – С. 356-370.
145. Криницын А. Б., Шарапова Д.Д. Достоевский и бульварная литература: «Преступление и наказание» // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ: ФГБОУ ВО «Бурятский гос. ун-т». – Вып. 2. – 2016. – 133-143.
146. Криницын А. Б., Шарапова Д.Д. Синтез готического и бульварного влияния на творчество Ф.М. Достоевского // Litera. — 2016. – № 3. – С.16-25. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.3.20186. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_20186.html
147. Криницын А.Б. О принципах построения массовых сцен у Достоевского: сценичность или романтическая традиция? // Ученые записки Петрозаводского государственного университета – Петрозаводск: ФГБОУ ВО «Петрозаводский гос. ун-т». – май, 2016. – № 3 (156). – С. 74-80.
148. Криницын А.Б. О специфике сюжетного действия в романах «пятикнижия» Ф.М. Достоевского: к проблеме влияния «бульварного» романа. // Litera. — 2016. - № 3. - С.6-15. DOI: 10.7256/2409-8698.2016.3.20054. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_20054.html

149. Криницын А.Б. О функции предыстории героя в романном построении Ф.М. Достоевского // Филологические науки. – М., 2016. – № 4. – С. 63-71.
150. Криницын А.Б. Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С. 144-166.
151. Криницын А.Б., Шарапова Д.Д. «Игрок Ф.М. Достоевского и бульварная литература: о точках пересечения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота № 5(59). – 2016. Ч. 3. – С. 25-29.
152. Кунильский А. Е. Принцип «снижения» в поэтике романа Ф. М.Достоевского «Идиот» // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. – Петрозаводск, 1983. – С. 28-52.
153. Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. М.: Республика, 1996. – 447 с.
154. Лебедева Т. Б. образ Раскольникова в сети житийных ассоциаций // Проблемы реализма. – Вологда, 1976. Вып. III. – С. 80-100..
155. Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 2. – С. 142-156.
156. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 512 с.
157. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. — 512 с.
158. Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. – С. 74-87.
159. Лихачев Д. С. Предисловный рассказ Достоевского // Избранные работы: В 3 т. – Т. 3. – Л.: Худож. лит-ра, 1987. – С. 290-296.
160. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М., Правда, 1990. – 665 с.
161. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
162. Лотман Л. М. Романы Достоевского и русская легенда // Л.М. Лотман Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. – Л.: Наука, 1974. – С.285-315.
Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. I. / под ред. А.С.Долинина. – Пб.: Мысль, 1922. – 516 с.
163. Лотман Ю. М. Происхождение текста в типологическом освещении. // Ю. М. Лотман Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1 – Таллин: «Александра» 1992. – С. 224-243.

164. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Ю.М. Лотман Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 191-199.
165. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю.М. Лотман Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.
166. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. // Ю. М. Лотман Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Т. 3 – Таллин: «Александра», 1993. – С. 91-107.
167. Лукач, Дьердь Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С.19-78.
168. Лукин Е. В. Философия капитана Лебядкина // Нева, 2006. – № 4. – С. 240-256.
169. Лурье В. М. Догматика «религии любви»: Догматические представления позднего Достоевского // Христианство и русская литература / Под ред. В. А. Котельникова; РАН. ИРЛИ. – СПб.: Наука, 1996. Сб. 2. – С. 290-309.
170. Макаричев Ф. В. Динамическая типология героев Ф. М. Достоевского. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2002. – 170 с.
171. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: «Лабиринт», 1998. – С.110-297.
172. Меерсон О. Библейский интертекст у Достоевского: Кошунство или богословие любви // Достоевский и мировая культура: альманах – М., 1999. № 12. – С. 40-53.
173. Мейер Г.А. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. – Франкфурт на Майне: Посев, 1967. – 517 с.
174. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 145 с.
175. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – М.: «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
176. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.
177. Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск, 1994. – 320 с.
178. Мишучков А.А. Специфика и функции мифологического сознания [электронный ресурс] http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm / Впервые опубликовано в журнале «Кредо» № 24 за 2000 г.
179. Моцарт и Сальери», трагедия А.С. Пушкина: Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. – М.: Наследие, 1997. – 934 с.

180. Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество // К. В. Мочульский. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – С. 219-562.
181. Назиров Р. Г. Об этической проблематике повести «Записки из подполья» / Р.Г. Назиров. Достоевский и его время. – Л., 1971. – С. 154-165.
182. Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 208 с.
183. Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. – 159 с.
184. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. – М.: Диалог – МГУ, 1997. – 263 с
185. Неклюдов С. А. Проблема целостности романов Ф.М. Достоевского (на примере романов «Идиот» и «Бесы»). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М.: МГУ, 2013. – 24 с.
186. Некора Л. С. Социальный роман Виктора Гюго. – М.-Л.: Academia, 1932. – 484 с.
187. Никитин А. В. Идеино-художественные функции литературных цитат в романах Достоевского. Автореферат канд. диссерт. – Горький, 1976. – 25 с.
188. Никитин А. В. Лирика Шиллера в «Исповеди горячего сердца» («Братья Карамазовы» Достоевского // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1975. – С. 134-140.
189. Никитин А. В. Особенности образно-сюжетной структуры романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди» в связи с проблемой литературных влияний // Ученые записки Горьк. гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского. – Горький, 1972. – вып. 132 (1). Русская литература XIX в.: вопросы сюжета и композиции. – С. 81-93.
190. Никитин А.В. Лирика Шиллера в «Исповеди горячего сердца» («Братья Карамазовы» Достоевского // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1975. – С. 134-140.
191. Новиков В. Л. Книга о пародии. – М., «Советский писатель», 1989. – 544 с.
192. Новикова Е. Г. «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста»: Н.М. Карамзин и Ф. М. Достоевский о картине Ганса Гольбейна-мл. «Христос в могиле» // Достоевский и современность. – Великий Новгород, 2007. – С. 211-216.
193. Новикова Е. Г. Аделаида и князь Мышкин: Самоопределение художника в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура: альманах, № 18. – Спб.: «Серебряный век». – С. 47-60
194. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. – М.: Книга, 1990. – 428 с.

195. Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1981. – 145 с.
196. Опитц Р. Человечность Достоевского: (роман «Идиот») // Ф.М. Достоевский: Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1980. Т. 4. – С. 75-95.
197. Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.; Под общ. ред. В. П. Мещерякова. – М.: Дрофа, 2003. – 416 с.
198. Пахарева Л. П. Принцип временной организации романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1982. – С. 81-84.
199. Пашкова Г. Р. Развитие принципов сюжетного движения в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов (от «Записок из подполья» к «Преступлению и наказанию») // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1985. – С. 68-75.
200. Печерская Т. И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // От сюжета к мотиву. Материалы к «словарю сюжетов и мотивов русской литературы» / Отв. ред. В. И. Тюпа. – Новосибирск, 1996. – С. 140-146.
201. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.
202. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. – М.: Советский писатель, 1989. – 416 с.
203. Поддубная Р. Н. Классические традиции и сюжет Христа в романе XX века. – Харьков, 1996. – 77 с. (глава «Сюжет Христа в романах Достоевского»)
204. Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским М.-Спб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
205. Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Л.В. Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М: Языки славянской культуры, 2000. – С. 381-402.
206. Ревякин А. И. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 393-395.
207. Реизов Б. Г. «Униженные и оскорбленные» Достоевского и проблемы зарубежной литературы // Б. Г. Реизов. История и теория литературы. – Л.: Наука, 1986. – С. 210-230.
208. Рижский М. И. Книга Иова. Из истории библейского текста. – Новосибирск: Наука, 1991. – С. 248 с.
209. Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма. – М.: Наука, 1984. – 246 с.

210. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / Под ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 2007. – 835 с.
211. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения: Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / Под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – 560 с.
212. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 156 с.
213. Рыцарев К. В. Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вопросы русской литературы. Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. – М., 1970. – №389. – С. 348-361.
214. Савченко Н. К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 125 с.
215. Сальвестрони С. Библиейские и святоотеческие источники романов Достоевского. – СПб.: Акад. проект, 2001. – 187 с.
216. Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
217. Сараскина Л. И. Логика и мука апокалипсического сознания. Поправки В.В. Розанова и НА Бердяева к эсхатологии Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XIX Международных Старорусских чтений 2006 года. – Великий Новгород, 2007. – С. 283-309.
218. Светов Ф. Природа жанра, функция сюжета. – Вопросы литературы, 1966. – № 8. – С. 135-150.
219. Сегал Д., Сегал-Рудник Н. Типологические заметки к теме скандала у Достоевского // Семиотика скандала. Сб. статей / Д. Сегал, Н. Сегал-Рудник – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 209-226.
220. Серман И. З. Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века. Paris: Revue des Études Slaves, 1981. № 53-44. – P. 597-605.
221. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 134 с.
222. Скабический А. Мысли по поводу текущей литературы. – «Биржевые ведомости», 1876. – № 8.
223. Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. – М.: Художественная литература, 1972. – С.88-133.

224. Смирнов В. А. Семантика образа Хромоножки в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский и современность: Материалы VIII междунар. «Старорусских чтений». – Новгород, 1994. – С. 213-222.
225. Смирнова В. В. Гротеск в сюжетосложении романа Ф. М. Достоевского «Бесы» // Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях 1991 года». Ч. 2. – Новгород, 1991. – С. 148-151.
226. Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. – М.: Раритет, 2005. – 512 с.
227. Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. – СПб.: Крига, 2010. — 400 с.
228. Страхов Н. Н. «Война и мир». Соч. графа Л.Н. Толстого. Статья вторая и последняя // Н.Н. Страхов Литературная критика: Сборник статей. – СПб., Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. – 464 с.
229. Сыромятников О. И. Сотериология Ф. М. Достоевского (роман «Бесы», сюжет - Степан Трофимович) // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2011 года. – Великий Новгород, 2012. – С. 359- 374.
230. Сыромятников О. И. Сотериология Ф. М. Достоевского. (Роман «Бесы», сюжет «Шатов») // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2012 года. – Великий Новгород, 2013. – С. 199 -210.
231. Тамарченко Н. Д. «Пиковая дама» А.С. Пушкина и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского (о преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Л., 1972. – 22 с.
232. Тамарченко Н. Д. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1987. – С 56-63.
233. Тамарченко Н. Д. Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского / Н.Д. Тамарченко // Ф. М. Достоевский. Н. А. Некрасов (Сб. науч. тр.) – Л., 1974. С. 23-40.
234. Тамарченко Н.Д. О жанровой структуре «Преступления и наказания» (к вопросу о типе романа у Достоевского) / Н.Д. Тамарченко // «Роман Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание” в литературной науке XX века. – Ижевск: изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – С. 126-147.
235. Тамарченко Н.Д. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – С. 74-82

236. Тарасов Б. Н. «Закон Я» и «закон любви»: (Нравственная философия Достоевского). - М.: Знание, 1991. 64 с.
237. Тарасов Б.Н. «Закон Я» и «Закон любви»: (Нравственная философия Достоевского). – М: Знание, 1991. – 62 с.
238. Тарасов Ф. Б. Апокалипсис в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и Мировая культура. Альманах №9. – М., 1997. – С. 126-133.
239. Тарасов Ф. Б. К вопросу о евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. – М., 1994. – С. 62-72.
240. Тарасов Ф. Б. О некоторых евангельских пометах Достоевского в связи с романом «Братья Карамазовы» // Достоевский и Мировая культура. Альманах №5. – М., 1995. – С. 55-61.
241. Тарасов Ф. Б. Пушкин и Достоевский: евангельское слово в литературной традиции. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 2011. – 368 с.
242. Тарасова Н. А. Христианская тема в романе "Преступление и наказание" Ф. М. Достоевского. Проблемы изучения – М.: Квадрига, 2015. – 192 с.
243. Телегин С. М. Мифологические мотивы в творчестве писателей 1880-х годов XIX века (Ф. М.Достоевский, М. Е.Салтыков-Щедрин, Н. С.Лесков) // Литературные отношения русских писателей XIX-начала XX в. – М.: Изд-во МПУ, 1995. – С. 148-162.
244. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1 / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 512 с.
245. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
246. Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. – Спб.: «Серебряный век», 2005. – 472 с.
247. Тихомиров Б. Н. Отражения Евангельского Слова в текстах Достоевского. Материалы к комментарию // Евангелие Достоевского. Исследования. Материалы к комментарию. В двух томах. Т. 2. – М.: Русский Мирь, 2010. – С. 63-469.
248. Ткачев П. Литературное попури // «Дело», 1876. – № 5. – С. 310-345.
249. Толковая Библия или комментарии на все книги Св. писания Ветхого и Нового Завета / под ред. А.П. Лопухина и его преемников. – СПб.: Приложение к журналу «Странник». Год.1904-1913. – Стокгольм, 1987 (репринт). – Т. 1-3.
250. Толстой С. Л. Очерки былого. Изд. 3. испр. и доп. – Тула: Приокское книжное

- издательство, 1965. – 512 с.
251. Толстой С. Л. Очерки былого. Изд. 3. испр. и доп. – Тула: Приокское книжное изд-во, 1965. – 512 с.
252. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
253. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 193-258.
254. Тороп, Пеетер. Достоевский, Бахтин и семиотика скандала // Семиотика скандала. Сб. статей. – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 185-209.
255. Торопова Л.А. Сюжетное ожидание в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: межвуз. сб. науч. трудов – Иваново, 1999. – С. 158-169.
256. Туниманов В. А. Сюжеты и герои повестей натуральной школы. / § 4 <Повести Ф. М. Достоевского 1840-х гг.> // Русская повесть XIX в.: История и проблематика жанра. – Л.: Наука, 1973. – С. 296-305.
257. Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854-1862). – М.: Наука, 1980. – 294 с.
258. Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы / Пер. с англ. – М.: «Прогресс», 1978. – 328 с.
259. Ф. М. Достоевский Бесы / «Бесы»: антология русской критики. / Сост., комм. Л.И. Сараскиной. – М., 1996. – 752 с.
260. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников / сост. А.С. Долинин / под ред. К. Тюнькина. В 2 т. – М.: Художественная литература, 1964. – 439 с., 519 с.
261. Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. – Л.-М.: «Мысль», 1924. – 590 с.
262. Фаустов А. А. Об источниках и составных частях скандала у Ф.М.Достоевского // Семиотика скандала. Сб. статей. – Москва-Париж: Сорбонна. Русский институт, 2008. – С. 227-240.
263. Федоров Ф. П. Система событий в новеллах Г. Клейста («Землетрясение в Чили») // Вопросы сюжетосложения. — Рига, 1978. — [Вып.] 5. — С. 47-53.
264. Федотов Г. П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. – 192 с.

265. Федотов О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение.– М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
266. Франк С.Л. Легенда о Великом Инквизиторе // О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. – М., «Молодая гвардия», 1991.
267. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // З. Фрейд Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995. – С. 285-294.
268. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с..
269. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
270. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 400 с.
271. Ходасевич В. Ф. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922-1939 // Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 2.— М.: Согласие, 1996. – 576 с.
272. Ходасевич В. Ф. Поэзия Игната Лебядкина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч.3. – СПб., 1993.
273. Холшевников В.Е. О литературных цитатах у Достоевского // Вестник ЛГУ. Серия языка и литературы. – Л., 1960. – Вып. 2. № 8. – С. 134-138.
274. Хоц А.Н. Книга Иова и диалогическая эстетика Достоевского // Филологические записки. 2001. – № 17. – С. 46-56.
275. Цейтлин А. Г. «Преступление и наказание» и «Les Miserables». Социологические параллели // Литература и марксизм. 1928. № 5. – С. 20-58.
276. Цейтлин А. Г. Время в романах Достоевского // Родной язык в школе. 1927. – № 5. – С. 3-17.
277. Цилевич Л.М. Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. – Рига, 1978. Вып. 5. – С. 3-7.
278. Чернова Н. В. «Человек, который смеется» Гюго в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – С. 173-190.
279. Чижевский Д.И. Шиллер и «Братья Карамазовы». // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 19. – СПб.: Наука, 2010. – С. 16-57.
280. Чижевский Д.И. К проблеме двойника // О Достоевском. Сборник статей. Под ред. А.Л. Бема. – М.: Русский путь, 2007. – С. 54-73.
281. Чирков Н.М. О стиле Достоевского. – М.: Изд-во АН СССР, 1967. – 309 с.

282. Чичерин А.В. Достоевский и барокко // Изв Ан СССР. Сер. лит. и яз. 1971, вып. 5. Том XXX. – С. 411-416.
283. Шатин Ю. В. Сюжетное мастерство в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Герценовские чтения. Науч. докл. Литературоведение. – Л., 1975. – С. 55-59.
284. Шаулов С. С. Об одной незамеченной автоцитате Ф.М. Достоевского («Роман в девяти письмах» и «Преступление и наказание») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Вып. № 3, 2009. – С. 56-57.
285. Шевцова Д. М. Функционирование библейских эпиграфов в художественной структуре романов Л. Н. Толстого («Анна Каренина», «Воскресение») и Ф. М. Достоевского («Братья Карамазовы») – диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Нижний Новгород. 1997. – 201 с.
286. Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. – 2-е изд. – М.: Советский писатель, 1955. – 460 с.
287. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
288. Шульц О. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Курс лекций / Научн. ред., сост. В.Н. Захаров – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. – 368 с.
289. Щенников Г. К. Конклав // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 175 -176.
290. Щенников Г. К. Религиозное подвижничество в романе В. Гюго и Ф. М. Достоевского: Две культурно-исторические модели // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 3. – С. 72-80.
291. Щенников Г. К. Целостность Достоевского. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. – 440 с.
292. Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. – Свердловск: Средне-Уральское книж. изд-во, 1978. – 175 с.
293. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. // С. Эйзенштейн. Избр.соч. в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 37-432.
294. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. статьи, коммент. Н. Ашимбаевой. – Спб.: Художественная литература, 1997. – С. 538-582.
295. Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А.Я. Эсалнек. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – 157 с.
296. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

297. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Р.О. Якобсон. Работы по поэтике. – М., Прогресс, 1987. – С. 145-180.
298. Якубова Р. Х. Сюжетно-композиционное единство романов Ф. М. Достоевского // творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – С. 157-181.
299. A Concordance to Dostoevsky's Crime and Punishment / Ed. by A. Ando, Y. Urai and T. Mochizuki = Конкорданс (Указатель слов в контексте) к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Сост. А. Андо, Я. Ураи и Т. Мотидзуки. В 3 т. – Sapporo, 1994.
300. Cadot, Michel. Les deux amours de Mychkine // Dostoievski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident. – Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. – 350 p.
301. Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. – 336 p.
302. Danow, David K. A Note on the Internal Dynamics of the Dostoevskian Conclave // Dostoevsky Studies. Vol. 2, 1981. – pp. 61-69.
303. Dostojewski F.M. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente / Erläutert von W. Komarovitsch. – R.Piper Verlag / München, 1928. – 618 s.
304. Harreß, Birgit. Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk: ein Beitrag zur poetischen Anthropologie. – Köln: Böhlau Verlag, 1993. – 389 s.
305. Herd, Eric W. Myth and Modern German Literature // Myth and the Modern Imagination. Ed. Margaret Daziel. – Dunedin, 1967. – pp. 51-76.
306. Mauron Ch. Des metaphores obsedantes au mythe personnel. – Paris, 1963. – 238 p.
307. Mauron Ch. Myth and Literature. – Lincoln, 1966. – 391 p.
308. Meyer P. How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy. – Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2008. – 296 p.
309. Neuhauser R. Semantisierung formaler Elemente im «Idiot» // Dostoevsky Studies, 1980. Vol. 1. – pp. 47-63.
310. Otto, Anja. Der Skandal in Dostoevskijs Poetik / Am Beispiel des Romans «Die Dämonen». – Frankfurt/M.: Peter Lang, 2000. – 342 s.
311. Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Ursg. von H. Steineke u. F. Wahrenburg. – Stuttgart, 1999. – 450 p.
312. Todorov, Tzvetan Les categories du recit littéraire. – Communications, 1966. – № 8. – Paris. – pp. 125-151.
313. White, John J. Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques – Princeton University Press, 1971. – 278 p.