

Л. Ржевский

**ТРИ ТЕМЫ
ПО ДОСТОЕВСКОМУ**

ПОСЕВ

ЮБИЛЕЙНОЕ

Вместо предисловия

Юбилей 1821 — 1971.

Юбилей 1881 — 1956, который многие на Западе называли «реабилитацией Достоевского»: после четвертьвекового заглушения — статьи в «Правде» и других газетах, монографии и, главное, десяти томник тиражом в 300.000 экземпляров.

Между двумя юбилеями — пятнадцать лет, в которые продолжалось «возвращение» Достоевского, — издания отдельных произведений, экранизация, литературоведческие работы.

В этой последней области, сравнительно с прежним, сделано немало: два издания книги «Достоевский» Л. Гроссмана, переизданные «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтина, т. 75-ый «Литературного наследства», труды А. Долинина, В. Кирпотина, из позднейшего — интересная, несмотря на многословность и некоторую структурную рассыпчатость, работа Б. Бурсова «Личность Достоевского».

И, тем не менее, за всеми этими свершениями — прячущаяся где-то как бы контрольная будка, в которой выдают пишущим о Достоевском пропуски и рекомендуют некую «главную линию».

Существование этой главной линии определилось еще к первому юбилею и состояло, фигурально выражаясь, в презентации великого писателя в четверть или осьмью натуральной величины — как бы в бинокль, повернутый линзами наоборот. Достоевский — протестант «против власти денег и социального неравенства» («Правда»), изобразитель «человека в тисках старого общества» («Литературная газета»). К этому старому обществу Достоевский искусственно вполне и прикреплялся, что-

бы читателю не пришло в голову, что созданные им образы обладают, по терминологии Романа Ингардена, «автономией бытия», то есть из рамок своего времени шагнули далеко в будущее и, со всеми мучившими их проблемами, живы и посейчас для каждого из нас.

Для предупреждения этой догадки понадобилось не только ограничиться показом Достоевского «в четверть роста», но и остальные три четверти, содержащие, по выражению «Литературной газеты» (№ 17, 1956), «реакционные, ложные и бесплодные религиозно-нравственные тенденции», заштриховать до невнятности. Чего сто́ит проходившее через все юбилейные статьи и доклады утверждение, будто наиболее значительный Достоевский — это Достоевский «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных» и будто бы, отойдя, после ссылки, от передовой и разночинной интеллигенции, он тем самым «поставил себя как писатель в драматическое положение». Это «наносило тяжелый ущерб его реализму, ослабляло его художественный гений», — пишет «Правда» от 6. XI. 1956. «Со всею отчетливостью видно..., как влияет реакционное мировоззрение на творчество даже гениального писателя», — продолжает «Правда», имея в виду тот «бесплодный» период оказавшегося «в драматическом положении» Достоевского, когда были созданы «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы».

Литературоведческим импресарио этой «линии» на прошлом юбилее оказался критик В. Ермилов, имевший уже опыт в данной области: ему принадлежала выпшедшая в издательстве «Правда» в 1948 году работа под заглавием «Против реакционных идей в творчестве Достоевского»; ему же принадлежал и ряд разгромных высказываний, когда в Институте мировой литературы разносили, например, В. Кирпотина за попытку «реабилитировать злобного, махрового врага революции и революционных демократов — Ф. М. Достоевского» («Литературная газета» № 17, 1949).

К юбилею вышла монография В. Ермилова «Ф. М. Достоевский», главы из которой печатались еще в декабрьском номере журнала «Новый мир» за 1955 год (оттуда и взяты приводимые далее цитаты).

В работе этой В. Ермилов пользуется методом «диалектического коромысла» — вскрытия противоречий: «с одной стороны — с другой стороны». Выделяя «прогрессивное» у Достоевского — «разоблачителя капитализма», он стремится низложить в глазах читателей Достоевского остального. Этот остальной Достоевский, по утверждению Ермилова, «жестоко насилуя свой гений, оказывался способным создавать образы, разъедаемые ложью»... «Вынужденный фанатизм религиозного проповедничества... ослеплял и оглушал его».

Прием критической деконструкции, которой подвергает Ермилов исследуемое произведение, таков: существенным в этом произведении объявляется существенное для критика и второстепенным — то, что казалось важным самому автору. Так, например, роман «Преступление и наказание», по Ермилову, — «произведение, раскрывающее бесчеловечность капиталистического общества». В связи с этим на первый план выдвигается драма Мармеладова и его семьи: «Фраза Мармеладова о том, что ему *некуда пойти*, сразу поднимает тему романа на высоту трагической думы о судьбе человечества». Трагедия Мармеладова, как известно, в алкоголизме — бедствии, которое не удаётся преодолеть и в условиях так называемого бесклассового общества; выдать ее за основное в романе, казалось бы, мудро. Но — нужно, чтобы заглушить тему «не убий», по Ермилову, второстепенную и «фальшивую». В заключение Ермилов обвиняет Достоевского в стремлении «изобразить *отщепенца* в виде представителя русской молодежи, русского студенчества», что «означало, конечно, клевету на молодежь».

Такой же деконструкции подвергается и роман «Идиот».

«Давно уже у меня была мысль, но не решался сделать из нее роман... Идея эта — изобразить *вполне прекрасного человека*», — писал Достоевский А. С. Ивановой, и, казалось бы, трудно иначе, чем в духе этого письма, трактовать замысел романа. Однако у Ермилова:

«'Идиот' — это прежде всего трагедия Настасьи Филипповны... История ее судьбы и образует непреходящую ценность произведения».

В порядке вскрывания противоречий Ермилов затем обнаруживает в романе «снисходительно-благодарное изображение пошлого общества», созданное Достоевским в силу его «фальшивой реакционной тенденции». «Роман Достоевского ушел в песок. Он измельчал. Он колеблется, шатается».

«Церковнический роман» «Братья Карамазовы», по утверждению Ермилова, писался в большей степени «по прямому заказу правительственных кругов». Как и во всей работе Ермилова, здесь нет и следов эстетического прочтения произведения — всё подчинено разрушительной задаче. Упоминая о Грушеньке, например, Ермилов сравнивает ее с Настасьей Филипповной, любившейся ему в качестве носительницы «прогрессивного бунта»; вот это сравнение, изложенное с красноречием, образцы которого стоит привести:

«Грушенька не противостоит обществу, а сливается с ним. Толковая выученица своего 'благодетеля', купца-миллионщика, отлично умеющая зашибить деньгу, скупая, ловкая, бойкая мещаночка, очень смазливая, влюбленная как кошка в своего благородного зверя Митеньку, готовая за ним в огонь и воду, — в какое же сравнение может идти Грушенька с Настасьей Филипповной!»

Еще более беззастенчив Ермилов в выборе приемов и утверждений, касающихся разбора «Бесов». Мы узнаём, что в этом романе Достоевский, оказывается, «пу-

тал социальные адреса», пытаясь «подсовывать революционному лагерю такие действия и побуждения, которые по своей объективной сущности явились грубо реакционными»... Он, Достоевский, просто «передел» в революционеров «помещичьих и буржуазных циников». «Бесноватых» от революции не существовало. «Истина 'Бесов' — истина капитализма». Шигалевщина, по Ермилову, — тоже «воинствующая тенденция капитализма». «Деньги! — вот истинная шигалевщина. Уравнение таланта и ничтожества на основе обезличивающей власти денег». И так далее...

Найдя где-то у Плеханова выражение «рассудок баляется», Ермилов — и здесь, может быть, вершина вульгаризаторской пошлости его монографии — пишет в главе «Подросток»:

«Баловство рассудка Достоевский и стремится воплотить в образах Раскольниковца, Ивана Карамазова и других».



Стоило ли в «Предисловии» столь подробно припоминать недоброй памяти работу В. Ермилова?

Стоило — не только потому, что работа эта, увы! продолжает числиться в иных списках рекомендованной по Достоевскому критической литературы; но и потому, что намеченная Ермиловым «линия» в промежутке между двумя юбилеями продолжает направлять критическую мысль некоторых исследователей. В 1962 году выпшла, например, книга М. Гуса «Идеи и образы Ф. М. Достоевского», в основном повторяющая ермиловскую концепцию «ошибок и неудач» позднейшего творчества писателя. К текущему юбилею книгу выпустили вторым изданием. Вот некоторые из заключений автора:

«Сконструированный в известной мере искусственно... образ Раскольниковца оказался непоследовательным»

(! — Л. Р.); в романе «Идиот» Достоевский потерпел «идейную и художественную неудачу»; в «Братьях Карамазовых» не сумел раскрыть «свою идею в убедительных образах»;

И так далее.

*
**

Ермиловская «линия» в трактовке творческого наследия Достоевского вредна не только потому, что антинаучна, но и потому, что заглушает целый ряд интересных для изучения тем, не уместяющихся в щепотке вульгарного литературоведения. Предлагаемые очерки — попытка оживить некоторые из таких «заглушенных» тем.

МОТИВ ЖАЛОСТИ В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

1

О Достоевском написано такое множество книг, что теперь, в столетие со дня его рождения, когда мы его поминаем, кажется, что нового уже ничего и нельзя написать — будто всё уже высказано.

И всё-таки: Достоевский — философ и душевед, социолог и публицист, Достоевский-художник — все эти различные грани творческого гения вряд ли и посейчас рассказаны до конца.

И когда мы хотя бы бегло просмотрим библиографию по Достоевскому в свете этой его многогранности, то отыщем, наверное, если не «белые», то бледные пятна сравнительно мало еще исследованных мест.

Увы! чаще всего они касаются как раз самой, казалось бы, важной ипостаси Достоевского — Достоевского-художника.

Потому что ведь и Достоевский-философ, и Достоевский-социолог тем, главным образом, и значительны, что представлены творческим словом великого мастера. Достоевский-психолог, «реалист в высшем смысле», как он сам себя называл, — не автор труда по криминологии, но художник, написавший роман «Преступление и наказание», в котором, как говорил Пастернак, «присутствие искусства потрясает больше, чем преступление Раскольникова».

Но вот как раз работ, которые занимались бы изучением творческого слова Достоевского, его текстов с художественной стороны, его мастерства, — сравнительно мало.

И кажется, например, что один из самых близких ему мотивов, выражающий некое органическое движение человеческого духа и столь функциональный в его поэтике, освещен совсем еще недостаточно:

Мотив жалости.

*
**

Самый, вероятно, автобиографический герой Достоевского — князь Мышкин — утверждает в одном из внутренних своих монологов:

«...Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества»¹.

«Сострадание» и «жалость» — синонимы. В словарях обычно стоит: «жалость — чувство сострадания к кому-либо или чему-либо»; «сострадание — сочувствие, жалость»... В живом речевом употреблении мы делаем, конечно, смысловые различия, иногда весьма тонкие, но в адекватных значениях предпочитаем менее книжное, более непосредственное «жалость»; «жалость» чаще и охотнее входит в такие, например, экспрессивные сочетания, как «острая жалость», «болезненная жалость», «мучительная жалость» и т. п.

Именно эти определения — «острая», «болезненная», «мучительная» — оказываются наиболее точными, когда мы говорим о жалости у Достоевского.

Говорить же об этом в юбилейные дни — неизбежно, если мы хотим полнее и ярче представить себе облик этого необыкновенного художника и человека.

Ведь само понятие жалости сознательно и целеустремленно дискриминируется различного рода воинствующими материалистами. Солженицын, например, в «В круге первом» рассказывает о том, как происходит это на его родине: «Всё поколение Руськино, — пишет он об одном из заключенных «шарашки», — приучили считать жалость чувством *унизительным*»...

Для Достоевского же жалость, как уже выше цитировалось, была «...может быть, единственным законом человеческого бытия», непременным и первым соседом любви, основой христианского гуманизма.

Именно поэтому, вероятно, во времена Сталина Достоевский был так обречен на забвение. В годы тридцатые и сороковые «милость к падшим» не призывал никто, и никто не осмеливался написать «Рассказ о семи повешенных», хотя казнимые исчислялись десятками, если не сотнями тысяч. О Достоевском нельзя было читать публичных лекций — автора этого очерка в тридцатые годы не раз приглашали с докладами в московский Институт костного туберкулеза на Божедомке — здание бывшей Мариинской больницы, где родился Достоевский, но прочесть о самом Достоевском ему не разрешили ни разу.

Тоже и позже, когда, после смерти Сталина, начали издавать Достоевского, появились о нем статьи и книги, — тенденциозные авторы их, типа В. Ермилова, Д. Заславского и других, пытались замалчивать, нейтрализовать и даже искажать именно и прежде всего христианское человеколюбие Достоевского².

В русском литературоведении реконструкция облика автора издавна считалась условием верного критического прочтения его произведения. Об этом писал еще Карамзин. «Творец, — писал он, — всегда изображается в творении и против воли своей... Ты берешься за перо и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я?* ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего».

«Душа и сердце» автора в произведениях Достоевского как раз и доходит до читателя прежде всего — в том сострадании к героям, их несчастьям, надрывам, томлениям, которое так для него характерно. Картины человеческих страданий — описание характеров, бытовых сцен, драматических переживаний и ситуаций в

воплощении Достоевского как бы насыщены жалостью сами в себе, как пористое тело какой-либо острой влагой, и мы воспринимаем одновременно и само изображение «жалостного» и жалость как его внутреннюю эмоциональную субстанцию; да, иной раз так и представляем себе, что вот тот или иной характер Достоевский выписывает с искаженным от жалости лицом. Эта его способность вряд ли имеет аналогию не только в русской, но и в мировой литературе. А творческое выражение этой способности — о котором пойдет далее речь — исключительно по многообразию форм и выразительности.

**
*

Малоудачно и вводит в заблуждение прозвище «жестокий талант», данное Достоевскому Н. Михайловским. Многие понимают это прозвище как упрек Достоевскому в том, что изображал, главным образом, человеческие страдания. Но тема страдания — традиционная тема русской литературы; «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» — сказал Пушкин, не Достоевский. Другие видят «жестокость» Достоевского в том мучении жалостью, которому подвергает он читателей, забывая о том, что, муча жалостью, он прежде всего мучится ею сам...

Н. Лосский в книге «Достоевский и его христианское миропонимание» приводит воспоминания о Достоевском А. Врангеля, его сибирского друга, который пишет:

«Всё забитое судьбою, несчастное, хворое и бедное находило в нем особое участие; его совсем из ряда выдающаяся доброта известна всем близко знавшим его; снисходительность Ф. М. к людям была как бы не от мира сего»³.

Как природу этой отзывчивости Достоевского биографы отмечают его с детских лет определившуюся

острую впечатлительность, рефлексивность. В рассказе-воспоминании «Мужик Марей» образ болезненно-нервного девятилетнего мальчика автобиографичен.

О Достоевском раннего петербургского периода Авдотья Панаева в своих «Воспоминаниях» писала так:

«С первого взгляда на Достоевского видно было, что это страшно нервный и впечатлительный молодой человек. Он был худенький, маленький, белокурый, с болезненным цветом лица; небольшие серые глаза его как-то тревожно переходили с предмета на предмет, а бледные губы нервно подергивались»⁴.

«Я был болен болезнью странною, нравственною», — пишет об этих же (сороковых) своих годах сам Достоевский. — «...Я был слишком раздражителен, с впечатлительностью, развитою болезненно».

Собственно — об эмоции жалости как выражении этой впечатлительности Достоевский, уже пожилым совсем человеком, в 1875 году, пишет жене, Анне Григорьевне:

«Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг, бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача... Эта книга, Аня, странно это, — одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был еще тогда почти младенцем!»

В письме идет речь о случае, когда Достоевский на богослужении впервые (ему было тогда 8 лет) услышал чтение о страданиях Иова. Позже он расскажет об этом в романе «Братья Карамазовы» устами старца Зосимы:

«...Вышел на средину храма отрок с большою книгой...и начал читать... ..И предал Бог своего праведника, столь им любимого, диаволу, и поразил диавол детей его, и скот его, и разметал богатство его... ..И разодрал Иов одежды свои и бросился на землю, и возопил: 'Наг вышел из чрева матери, наг и возвращусь в землю, Бог дал, Бог и взял. Буди имя Господне бла-

гословенно отныне и до века!' Отцы и учителя, пощадите теперешние слёзы мои — ибо всё младенчество мое как бы вновь восстает предо мною, и дышу теперь, как дышал тогда детскою восьмилетнею грудкой моею... ..С тех пор... и не могу читать эту пресвятую повесть без слез»⁵.

Биографы-исследователи Достоевского считают, что этой его болезненной чуткости способствовали семейные впечатления детских лет: тяжкий характер отца, безответность матери, бывшей в глазах детей жертвой. Л. Гроссман в своей книге о Достоевском в серии «Жизнь замечательных людей» приводит выдержки из писем Марии Федоровны Достоевской мужу в ответ на обвинения в неверности. Есть нечто в трогательности их и стиле, что, кажется, повторится затем в языке некоторых «кротких» из произведений самого Достоевского, так же откликаясь в душе читателя жалостью. В таких строках, например:

«Любви моей не видят, не понимают чувств моих, смотрят на меня с низким подозрением, тогда как я дышу моею любовью. Между тем время и годы проходят, морщины и желчь разливаются по лицу, веселость природного характера обращается в грустную меланхолию, и вот удел мой, вот награда непорочной, страстной любви моей... Прости мне, что пишу резкую истину чувств моих. Не клянусь, не ненавижу, а люблю, боготворю тебя и делю с тобой, другом моим единственным, всё, что имею на сердце»⁶.

Л. Гроссман думает, что именно в связи с горькой участью матери перед будущим писателем-гуманистом вставала, как он выражается, «проблема неповинного страдания, незаслуженного мучительства», в результате чего «основой творческой мысли Достоевского стала этика»⁷.

Непременным и живым звеном этой этики была жалость.

Как известно, Достоевскому суждено было вынести еще многое: арест, инсценировку смертной казни, которая — я имею в виду приготовления — осужденным представлялась отнюдь не инсценировкой, но реальностью: «Почти все приговоренные, — вспоминал потом Достоевский, — были уверены, что он (приговор — Л. Р.) будет исполнен, и вынесли по крайней мере десять ужасных, безмерно-страшных минут ожидания смерти». А затем, в течение четырех лет «мертвого дома», Достоевский оказывается в самой гуще людских страданий. Эти четыре года, по его признанию, произвели в нем «перерождение убеждений». Основой творческой его мысли становится теперь не этика вообще, но этика религиозно-философская. Тема «не убий» как часть большой темы «о соблазненных» и тема «о положительно прекрасном человеке» оказываются самыми животрепещущими и близкими.

Мотив жалости — обязательный спутник этих тем.

2

Обычная форма творческого выражения жалости у Достоевского, как и у большинства других художников, — прямая экспозиция «жалостного», предназначенная впечатлить читателя зрелищем людского страдания. Есть в «Дневнике писателя» интереснейшее выражение: «оцарапать вам сердце». Прямая экспозиция «жалостного» и выполняет эту задачу.

Можно различить два типа такой экспозиции: экспозиция «от-авторская» — когда сам автор рисует нечто, царапающее нам сердце, и «самоэкспозиция» — когда это делает в монологе или диалоге тот или иной созданный им персонаж. В прозе Достоевского много элементов драмы, поэтому такого рода самораскрытие героя встречается часто. Собственно говоря, этим имен-

но приемом Достоевский и начал: его первый роман, «Бедные люди», и представлял собой форму эпистолярного диалога (монолог — если говорить о главном герое, Макаре Девушкине). Само заглавие романа знаменует призыв к состраданию, столь характерный для так называемой натуральной школы — русского реализма того времени. Д. Григорович в своих воспоминаниях рассказывает, что когда он читал роман Некрасову, они плакали оба. «На последней странице, — пишет Григорович, — когда старик Девушкин прощался с Варенькой, я не мог владеть собой и начал всхлипывать. Я украдкой взглянул на Некрасова: по лицу у него тоже текли слезы»⁸.

Всем памятно это окончание романа: Варенька, которую так самозабвенно любит старик Девушкин, вынуждена выйти замуж за своего соблазнителя и уехать из Петербурга. Девушкин болен. Он не представляет себе, как сможет пережить ее отъезд и свое одиночество. В последнем его письме не только отчаяние — здесь звучат нотки почти безумия:

«Маточка, Варенька, голубчик мой, бесценная моя. Вас увозят, вы едете! Да, теперь лучше бы сердце они из груди моей вырвали, чем вас у меня! Как же вы это! Вот вы плачете, и вы едете?! Вот я от вас письмо сейчас получил, всё слезами закапанное. Стало быть, вам не хочется ехать; стало быть, вас насильно увозят, стало быть, вам жаль меня, стало быть, вы меня любите!

.

Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья! Я вас, как свет Господень, любил, как дочку родную любил, я всё в вас любил, маточка, родная моя! и сам для вас только и жил одних! Я и работал, и бумаги писал, и ходил, и

гулял, ... всё оттого, что вы, маточка, здесь, напротив, поблизости жили.

...ведь никак не может так быть, чтобы письмо это было последнее. Ведь вот как же, так вдруг, именно, непременно последнее! ... Ведь вот я теперь и не знаю, что это я пишу, никак не знаю, ничего не знаю и не перечитываю, и слогу не выправляю, а пишу только бы писать, только бы вам написать побольше... Голубчик мой, родная моя, маточка вы моя!»⁹.

Продолжая хронологически примеры самовыражения «жалостного», нужно назвать монолог Мармеладова в «Преступлении и наказании» с его поистине душе-раздирающей кульминацией — темой самопожертвования Сони:

«...И видел я тогда, молодой человек, видел я, как затем Катерина Ивановна, так же ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с».

И дальше:

«...Придет в тот день и спросит: 'А где дочь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? Где дочь, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?' И скажет: 'Прииди! Я уже простил тебя раз...'¹⁰.

Необычен по силе экспрессии, с которой выражены страдание и жалость, — монолог-повесть «Кроткая». В словах рассказчика, жена которого выбросилась с иконой в руках из окна на мостовую, эти страдание и жалость безграничны в нераздельной их слитности: он

виноват, он «надорвал ей сердце», как записывает Достоевский в плане повести, она — его жертва, но чья же жертва он сам?..

«...О, пусть всё, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! ... Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля! 'Люди, любите друг друга' — кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?»¹¹.

**
*

От-авторская экспозиция «жалостного» представлена во втором романе Достоевского «Униженные и оскорбленные» — в образах больной и несчастной Нелли, старика Ихменева и драматических связанных с этими образами ситуациях. В «Преступлении и наказании» это — среди прочего — сцена конца Катерины Ивановны Мармеладовой. В «Братьях Карамазовых» — эпизоды с Илюшечкой: его болезнь, «бунт» штабс-капитана Снегирева у постели умирающего мальчика.

Страдания детей воспринимал Достоевский особенно мучительно — «концентрированной» эмоцией жалости в повести «Вечный муж» пронизан рассказ о семилетней девочке Лизе, которую этот вечный муж, Трусоцкий, мучит садистски, узнав, что она не его дочь, но — любовника его жены. За словами квартирной хозяйки Трусоцкого, которая об этом мучении рассказывает, ощутима прямо-таки судорога авторского переживания эпизода. Девочка, брошенная и, видимо, больная, пробралась в комнату повесившегося постельца.

«...Я ее поскорей сюда отвела. Что ж ты думаешь, — вся дрожью дрожит, почернела вся, и только что привела — она и грохнулась. Билась-билась, насилу очнулась. Родимчик, что ли, а с того часу и хворать начала. Узнал он, пришел — исщипал ее всю — потому, он не то чтобы драться, а всё больше щипится, а потом нахлестался винища-то, пришел, да и пугает её: 'я, говорит, тоже повешусь, от тебя повешусь; вот на этом самом, говорит, шнурке, на сторе повешусь'; и петлю при ней делает. А та-то себя не помнит — кричит, ручонками его обхватила: 'Не буду, кричит, никогда не буду'. Жалость!»¹².

3

Но мотив жалости у Достоевского может быть не только слагаемым в изображении человеческого страдания, в экспозиции «жалостного», но *самостоятельным и активным компонентом* в структуре целого. Тема жалости, например, может быть воплощена в самом облике персонажа, составлять одну из главных — если не самую главную — психологическую его черту.

Так именно и случилось с героем романа «Идиот».

Образ князя Мышкина, как известно, в какой-то мере автобиографичен — Достоевский придал ему не только свою падучую, но и свою способность жалости — прежде всего. Она, эта способность, оказывается почти ведущей в поведении князя. «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества», — думает он¹³. А про отношение свое к Настасье Филипповне говорит:

«Я ее не любовью люблю, а жалостью...»

Жалость в романе «Идиот» не только черта психологической характеристики, но и действенный структурный компонент; вместе с поведением князя жалость определяет и сюжетное движение — решение сюжет-

ного треугольника: князь — Аглая — Настасья Филипповна, например. Речь идет о сцене встречи «трех», которую устраивает Аглая, чтобы вынудить князя «выбрать» одну из двух соперниц. И князь выбирает, руководимый жалостью:

«...обе как помешанные смотрели на князя. Но он, может быть, и не понимал всей силы этого вызова, даже наверно можно сказать. Он только видел перед 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!»¹⁴.

И другой треугольник: князь — Настасья Филипповна — Рогожин в окончательной развязке романа решен композиционно тоже мотивом жалости. В заключительной сцене — у трупа Настасьи Филипповны, рядом с лежащим в горячке убийцей, сидел князь и «каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его».

Достоевский признавался как-то, что ради этой финальной сцены «... почти и писался и задуман был весь роман». Сцена эта — символически — не апофеоз ли жалости? Героиня мертва; соперники подле — один в горячке, другой безумен; безумный гладит горячечно по волосам и щекам. Кончились страсти — вождение, буйство, ревность, ненависть; угас сам рассудок. Осталась одна лишь всё пережившая жалость.

**
*

Жалость выступает иной раз как приём среди прочих авторских средств и форм выразительности: чи-

тательская эмоция жалости необходима для более глубокого и острого раскрытия внутренней темы повестуемого.

Так обстоит дело, например, с развязкой истории Шатова в романе «Бесы»: растворенное здесь чувство жалости творчески целеустремленно, так как передает авторское отрицание чудовищности политического убийства.

Шатов решает оставить группу террористов, которых разгадал теперь как «лакеев мысли, врагов личности и свободы, проповедников мертвечины» — по его выражению. Решения разоблачить своих бывших сообщников он не принимает, но Петр Верховенский убеждает других заговорщиков убить его как возможного доносчика: он не терпит Шатова, который когда-то его оскорбил, и, помимо того, хочет кровью этой жертвы скрепить свою «пятерку».

И вот описываются последние часы Шатова. Всё в этом описании построено на контрасте: света и тьмы, воскресения и гибели. Накануне убийства к Шатову возвращается жена. Это возвращение и рождение ребенка наполняют его некой блаженной, немыслимой радостью. Отчасти, вероятно, — и сознание предстоящего разрыва с «пятеркой»: он только сдаст зарытую в парке типографию — и конец! Радуются оба — и муж, и роженица:

«...она уже не отпускала его более от себя, она потребовала, чтоб он сел у ее изголовья. Говорить она могла мало, но всё смотрела на него и улыбалась ему как блаженная. Она вдруг точно обратилась в какую-то дурочку. Всё как будто переродилось. Шатов то плакал, как маленький мальчик, то говорил Бог знает что, дико, чадно, вдохновенно; целовал у ней руки; она слушала с упоением, может быть и не понимая, но ласково перебирала ослабевшею рукой его волосы, приглаживала их, любовалась ими. Он

говорил ей о Кириллове, о том, как теперь они жить начнут, 'вновь и навсегда', о существовании Бога, о том, что все хороши... В восторге опять вынули ребеночка посмотреть.

— Marie, — вскричал он, держа на руках ребенка, — кончено с старым бредом, с позором и мертвечиной! Давай трудиться и на новую дорогу втроем, да, да!.. ...»¹⁵.

Но с «мертвечиной» не было кончено. Читатель всё время помнит, что вот-вот к Шатову должен явиться посланец от пятерки, чтобы идти вместе в парк, где собрались убийцы. И посланец — Эркель — появляется сразу же после приведенного выше разговора. Оба уходят, и контраст между блаженной радостью, которая царит в душе Шатова, и тем, что его сейчас же, сию минуту, ожидает, ощущается читателем всё острее и болезненнее. «Эркель, мальчик вы маленький!» — восклицает Шатов по дороге. «— Бывали вы когда-нибудь счастливы?»

А через несколько минут:

«...трое тотчас же сбили его (Шатова — Л. Р.) с ног и придавили к земле. Тут подскочил Петр Степанович с своим револьвером. Рассказывают, что Шатов успел повернуть к нему голову и еще мог разглядеть и узнать его. Три фонаря освещали сцену. Шатов вдруг прокричал кратким и отчаянным криком; но ему кричать не дали: Петр Степанович аккуратно и твердо наставил ему револьвер прямо в лоб, крепко в упор, и — спустил курок»¹⁶.

**
*

Функция жалости как «приёма» у Достоевского становится особенно отчетливой, когда экспонируемая автором эмоция жалости обращена не к читателю (точ-

нее — не только к читателю), но к тематико-сюжетной ситуации или к персонажу в самом произведении, «интроверсирована», так сказать.

Такого рода структурное назначение жалости находим, например, в романе «Униженные и оскорбленные». Сюжетная ситуация такова: старик Ихменев проклял свою дочь, Наташу, за ее связь с сыном его врага, князя Валковского. И вот рассказчику приходит мысль попросить Нелли, больную девочку, которую он опекает и в семье которой случилось сходное (дед проклял ее мать, и она умерла не прощенной им и несчастной), рассказать при Ихменеве свою трагическую историю, чтобы, пробудив в нем сострадание к дочери, смягчить его сердце и заставить помириться с нею. В сцене большого драматического напряжения Нелли, вся дрожа (с ней после случится припадок), рассказывает о том, как ее дед *опоздал* простить дочь — явился, когда она уже перестала дышать. «...Тогда (рассказывает Нелли — Л. Р.) я подошла к мертвой мамаше, схватила дедушку за руку и закричала ему: 'Вот, жестокой и злой человек, вот, смотри!.. смотри!' — тут дедушка закричал и упал на пол как мертвый...»¹⁷.

И в этом месте ее монолога происходит то, что ожидалось рассказчиком: старик Ихменев вскакивает и дрожащими руками натягивает на себя пальто — он решил идти к своей дочери. «— Простил! Простил!» — восклицает его жена.

Ту же структурную, обращенную к персонажу функцию жалости находим в сцене Раскольникова, где живописуется, как секут и насмерть забивают лошадь. Здесь — можно было бы сказать — экспонируется даже и не мучение живого существа, но *жалость сама*. И «выговаривает» ее сам собирающийся пролить кровь Раскольников, который видит себя мальчиком и буквально захлебывается этой мучительной жалостью и слезами:

«...Он бежит подле лошадки, он забегает вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам! Он плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут.

— Эх, ешь те комары! Расступись! — неистово вскрикивает Миколка, бросает оглоблю, снова нагибается в телегу и вытаскивает железный лом. — Берегись! — кричит он и что есть силы огорошивает с размаху свою бедную лошаденку. Удар рухнул; кобыленка зашаталась, осела, хотела было дернуть, но лом снова со всего размаху ложится ей на спину, и она падает на землю, точно ей подсекли все четыре ноги разом.

...бедный мальчик уже не помнит себя. С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы... Потом вдруг вскакивает и в исступлении бросается с своими кулачками на Миколку»¹⁸.

Жалость здесь — аргумент *против* пролития крови в том споре «против» и «за», который происходит в душе Раскольников и о котором автор рассказывает в первых шести главах первой части романа. Встреча с несчастной семьей Мармеладовых, письмо от матери — это было «за» возможность убийства; ужас, почти судороги жалости, которые испытывает во сне мальчик-Раскольников при виде зверски забитой лошадки, — аргумент, который, казалось бы, должен остановить руку Раскольникова-студента, уже протянутую к топору. Так отчасти и есть — очнувшись от страшного сна, Раскольников восклицает:

«— Боже!.. да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей че-

реп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?»¹⁹.

В качестве аргумента выступает жалость и в «Бунте» Ивана Карамазова; целеустремленное «мучительство жалостью» передоверено здесь персонажу, и описание детских страданий — в свете проблем теодицеи — имеет целью впечатлить боголюбивого Алешу:

«...Понимаешь ли ты это, когда маленькое существо, еще не умеющее даже осмыслить, что с ней делается, бьет себя в подлом месте, в темноте и в холоде, крошечным своим кулачком в надорванную грудку и плачет своими кровавыми, незлобивыми, кроткими слезками к 'Боженьке', чтобы тот защитил его, — понимаешь ли ты эту ахинею, друг мой и брат мой, послушник ты мой Божий и смиренный, понимаешь ли ты, для чего эта ахинея так нужна и создана! ...Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к 'Боженьке'. Я не говорю про страдания больших, те яблоко съели, и чёрт с ними, и пусть бы их всех чёрт взял, но эти, эти! Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь.

— Ничего, я тоже хочу мучиться, — пробормотал Алеша»²⁰.

И дальше, продолжая свою аргументацию жалостью, Иван рассказывает Алеше эпизод с генералом, затравившим собаками восьмилетнего мальчика.

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

— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата»²¹.

Приведенными выше примерами и завершим тему этого очерка — о столь частом мотиве жалости в произведениях Достоевского; — жалости, которая у него не только сопровождает картины человеческих страданий, но оказывается и действенным творческим элементом его поэтики. В свете этой действенности раскрывается этическая сторона жалости в понимании и оценке писателя: жалости — или сострадания — как «может быть, единственного закона бытия всего человечества», без которого жизнь невысказима.

МИСТЕРИЯ СОБЛАЗНА У ДОСТОЕВСКОГО

Иначе — мистерия беса: христианское представление о соблазне как категории Зла есть представление о «бесовском».

Верил ли Достоевский в беса? Видел ли его? Как видел?

Ответы — в верном прочтении творческих его текстов, в которых он преимущественно поэт, как сам себя любил называть, в которых скрыт его, авторский, облик и его видение мира.

О методологии изучения Достоевского хорошо — у Альфреда Бема: «Не объяснение творчества через познание жизни, а воссоздание жизни через раскрытие творчества — вот путь к познанию Достоевского...».

**
*

Представление о бесе есть представление об одержимости страстями, лежащими за пределами Добра. Страстями интенсивными, более энергичными, чем, например, скупость, как выражена она у пушкинского или мольеровского Скупого, страстями более агрессивными по отношению к Добру.

Две таких одержимости особенно часты в произведениях Достоевского — безумие самовозвеличивания и любовное вожделение.

Обе охотно сосуществуют.

Соответственно сосуществуют и два беса: *гордости* и *любожестия*.

Можно ли представить себе, что эти две одержимости не были вполне чужды духовному облику самого Достоевского? То есть, что гордость и сладострастие были тем, что сам он в себе преодолевал?

«Достоевский, — пишет Лосский, — ...во сне, в сновидениях..., по-видимому, погружался иногда в царство подлинно сатанинского зла».

А Бердяев утверждал: «В судьбе своих героев он (Достоевский — Л. Р.) рассказывает о своей судьбе, в их раздвоениях — о своих раздвоениях, в их преступном опыте — о тайных преступлениях своего духа».

То есть, значит, не по известному письму Страхова, в котором Достоевский отождествляется со Ставрогиним и Свидригайловым, но на основании, прежде всего, самих творческих тем и образов, которые его занимали и мучили, и их духовных коллизий можно заключить, что и гордость, и сладострастие были для Достоевского творчески гомогенны.

И в сложности своего христианского миропонимания Достоевский ощущал эту гомогенность как агрессию Зла, и бесов — как его, этого Зла, мистериозных носителей.

Это представление о бесе, *видение беса*, чаще абстрактное, умозрительное, но иной раз и визуальное, представлено в его *романах-мистериях*, которые без этого видения мистериями бы и не были.

Тема данного очерка и есть это видение, прослеженное исключительно на творческих текстах.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Религиозно-философская тема этого романа двусловна: «*не убий*». Не убий не потому лишь, что убийство запрещено заповедью, не потому, что это есть некий категорический императив человеческого общежития, но потому, что по Достоевскому, пролитие крови ближнего органически чуждо человеческой душе, если не прикоснулся к этой душе дьявол.

Прикоснулся ли дьявол к душе Раскольникова?

С этого вопроса начинается мистерия романа.

Термин «мистерия» употреблен здесь в контаминированном значении: и «тайна», и «тайнство» (потому что это поистине тайнство — неустойчивое равновесие человеческой души в ее притяженности то к Небу, то к Духу зла); и «литургическая драма», мистериозное действие, которое совершается где-то за пределами прямой сюжетной фактуры романа, но ощущается как *тайный язык* автора.

Литературоведы утилитарно-социологического толка не слышат этого тайного языка, не хотят слышать, потому что вообще не признают какой-либо тайны в мироздании.

Но Достоевский этим тайным языком говорит.

И на вопрос: прикоснулся ли дьявол к душе Раскольникова, отвечает положительно.

В записной тетради его к роману есть такая, например, запись: «...тут вдруг выставился характер (Раскольникова — Л. Р.) во всей своей *демонской силе*» (здесь и дальше в цитатах курсив мой. — Л. Р.). В другой записи находим как бы расшифровку этого «демонский»: «...В его (Раскольникова — Л. Р.) образе выражается... мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к ..обществу».

И, наконец, тоже в одной из предварительных записей, приведены слова Раскольникова, которые он должен был произнести: «... из-за чего я это сделал, как я решился, *тут злой дух*».

Но обратимся к тексту романа.

Его мистерия — поединок между Небом и Духом зла в сознании Раскольникова. Зримое драматическое выражение этого поединка — диалоги Раскольникова с Соней. Слова «дьявол» и «чёрт» повторяются в них повсюду:

«...— От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, *дьяволу* предал!...» — говорит Соня (436)²². «— ...это ведь *дьявол* смутил меня? а?» — спрашивает сам Раскольников. «— ...я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что

меня чёрт тащил» (436-7). «... — чёрт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить...» (438). «... — А старушонку эту чёрт убил, а не я...» (438).

Утилитаристы-толкователи романа возразят, что слова «дьявол» или «чёрт» только, мол, фразеология, за которой ничего не стоит. Стоит, разумеется, и «упрощенцам» Достоевского приходится оставить в пренебрежении развязку романа — то место в конце его, где рассказывается, как совершается христианское воскресение героя и бес, овладевший Раскольниковым, оставляет его. В недавно сделанном в Москве по роману фильме эта развязка выброшена, и история Раскольникова кончается явкой в полицию.

Мистерия романа, между тем, имеет и свою завязку, относящуюся к обстоятельствам, при которых бес «гордости, высокомерия и презрения к обществу» входит в смятенную душу Раскольникова. В главке 6-ой первой части романа рассказывается о том, как Раскольников в трактире слышит разговор двух посетителей — студента и офицера, обсуждающих, можно ли убить и ограбить ничтожную старуху-процентщицу во имя более справедливого распределения богатств, лежащих у нее под замком. И он потрясен тем, что именно сейчас, когда возник у него самого зародыш этой проблемы, он слышит ее из чужих чьих-то уст. В тексте стоят слова:

«...Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» (72).

И дальше идет на целую строку многоточие, что у Достоевского редко и в самом романе встречается лишь

один еще раз — после признания Раскольникова в полицейском участке. Но в сцене признания многозначно сюжетно: оно обозначает угадываемое продление эпизода. А вот целая строка точек после слов «было какое-то предопределение» — недоговоренность, которая как бы завязывает тему-мистерию о соблазне человеческой души Духом зла.

И еще одно место, относящееся к этой завязке: Раскольников случайно подслушивает разговор Лизаветы с мещанами, из которого узнает, *когда* именно старуха-ростовщица будет дома одна. И на основе услышанного принимает решение. В тексте читаем:

«...во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы *странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений*» (69).

«Странность», «таинственность», «присутствие каких-то особых влияний»... Каким упорным упрощенцем Достоевского, лишенным вполне объективности исследователя, надо быть, чтобы закрывать глаза на эти авторские указания!*

**
*

В романе присутствует и другой бес — бес любо-страстия, которым одержим Свидригайлов — один из самых интересных и недоговоренных персонажей Достоевского. Раскрывается эта недоговоренность отчасти — в содержании свидригайловского сна, в последней

* Впрочем, не все и закрывают, избегая лишь прямого названия. В последней своей книге «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова» В. Кирпотин пишет: «Достоевский уловил... *дьявольский соблазн* максималистского и волонтаристического восстания против мира (стр. 444). — Л. Р.

фазе его, где крохотная девочка превращается вдруг в горячечном сознании одержимого в младенца-развратницу, пятилетнюю Лолиту (роман Набокова, кстати сказать, почти весь, вероятно, из этого сна и вышел).

Бес гордости и бес любострастия — свояки. Где-то у Достоевского в записной тетради: «Нигилизма есть два и обе точки соприкасаются». Один из советских авторов о Достоевском, Анатолий Горелов, говорит о внутренней связи Раскольникова с его «мефистофелем» Свидригайловым, не называя «тайного» этой связи.

Но вне тайного никто еще не объяснил краткую, но такую знаменательную в романе сцену взаимоузнавания двух одержимых.

Свидригайлов приходит к Раскольникову:

«—...Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?»

И потом:

«—...Давеча (говорит он — Л. Р.), как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, — тут же и сказал себе: 'Это тот самый и есть!»

— Что это такое: тот самый? Про что вы это? — вскричал Раскольников.

— Про что? А право, не знаю про что... — чисто-сердечно, и как-то сам запутавшись, пробормотал Свидригайлов»²³.

«ИДИОТ»

Внутренняя тема романа «Идиот» — это *первозначимость христианской любви* в мире душевных человеческих отношений, — той христианской любви, которая, по Достоевскому, есть *любовь-милосердие, любовь-сострадание* к ближнему. Ее представляет в романе князь Мышкин, и ему принадлежит утверждение, которое несомненно является ключом творческого замыс-

ла романа: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества», — говорит он.

В структуре романа централен контраст любви-сострадания и животной чувственности, готовой в своем иступлении и на кровопролитие.

Бесом этой чувственности одержим Рогожин. Контраст Мышкин — Рогожин выдвинут уже на первых же страницах романа, подчеркнут в портретах: «...небольшого роста, ...курчавый и почти черноволосый, с серыми, маленькими, но огненными глазами. ...тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглуую, насмешливую и даже злую улыбку, ...мертвая бледность, ...что-то страстное, до страдания» и т. д. — это о Рогожине. «Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое»... — это о князе.

Контраст: Мышкин — Рогожин воплощен далее в двух образах-символах: *креста и ножа*. Пытаясь укротить своего демона, Рогожин меняется с князем крестами: «... свой тебе сниму, ты носи», — говорит он.

А нож, «простой формы... с оленьим черенком, ...с лезвием вершка в три с половиной» князь тоже видит у Рогожина; дважды берет его в руки, и дважды Рогожин вырывает этот нож у него из рук.

Отрывок этот весьма примечателен:

«Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол.

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь...

— Да, листы...

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

— Да он... совсем новый.

— Ну, что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал, наконец, Рогожин, раздражавшийся с каждым словом»²⁴.

Это — тот самый нож, которым — немного спустя — замахивается на князя Рогожин и от которого князя спасает только случившийся в то же мгновение припадок падучей.

Это — и тот самый нож, которым будет зарезана Настасья Филипповна. Когда оба соперника в мрачном рогожинском доме сходятся у постели убитой:

«— Слушай... — спросил князь, точно запутываясь, точно отыскивая, что именно надо спросить, и как бы тотчас же забывая, — слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым?

— Тем самым.» (Стр. 689-690).

Слово «соперники» оправдывается не только сюжетно, но и — мистерией соблазна: бес сладострастия в какой-то мере задевает ведь и чисто любящее сердце князя. О «демене» во внутренних монологах князя повторяется не один раз. Вот, дав Рогожину «еще утром честное слово, что 'не увидит ее'», князь покупает на вокзале билет в Павловск. Тут же бросает его и оказывается на улице, по дороге на Петербургскую сторону, где жила Настасья Филипповна:

«Чрезвычайное, неотразимое желание, почти соблазн, вдруг оцепенили всю его волю. Он встал со скамьи и пошел из сада прямо на Петербургскую сторону» (258). «...Странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более» (263). «...Ведь отрекся же он сам от своего демона...» «О, я бесчестен! — повторял он с негодованием и с краской в лице...» (264).

Роман очень сложной структуры: начат как памфлет, окончен — как мистерия. Так определил его сам Достоевский: не употребляя именно этого обозначения, подчеркнул метафизический характер внутренней темы.

В письме к Майкову писал:

«Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, т. е. в Нечаевых, Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверное, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сядет у ног Иисусовых. Так и должно быть»... «Ну, если хотите знать, вот это-то и есть тема моего романа. Он называется 'Бесы', и это описание того, как эти бесы вошли в стадо свиней».

Природа одержимости, о которой говорилось в двух предшествующих романах меж строк, здесь названа открыто — природа эта бесовская.

Конкретизируется в смысле зримости и само видение беса, его воплощение.

Ставрогин, главный герой религиозно-метафизической темы романа, канонически верует в беса. И видит его!

В не вошедшей в роман главе «У Тихона» в разговоре Ставрогина с этим архиереем на покое есть такое место:

«— И... вы видите его действительно? — спросил он (Тихон — Л. Р.), то есть устраняя всякое сомнение в том, что это несомненно фальшивая и болезненная галлюцинация, — видите ли вы в самом деле какой-нибудь образ?»

— Странно, что вы об этом настаиваете, тогда как я уже сказал вам, что вижу, — стал опять раздра-

жаться с каждым словом Ставрогин, — разумеется, вижу, вижу так как вас... а иногда вижу и не уверен, что вижу, хоть и вижу... а иногда не знаю, что правда: я или он... вздор всё это. А вы разве никак не можете предположить, что это в самом деле бес!»

Стоит подчеркнуть: Ставрогин видит беса, так сказать, *тремя*: «вижу... как вас», «вижу и не уверен, что вижу», «вижу... а... не знаю, что правда: я или он...»

Тихон отвечает на это:

«— Бесы существуют несомненно, но понимание о них может быть весьма различное».

И Ставрогин:

«—... я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегория... А можно ль веровать в беса, не веруя в Бога?»

— О, очень можно, сплошь и рядом, — поднял глаза Тихон и улыбнулся»²⁵.

Фрагмент этот очень важен*, потому что бросает свет на «тайное» самого автора. Повторяю: речь идет не об утверждении Страхова об автобиографичности Ставрогина, но — об автобиографичности некоторых его высказываний, отражающих поиски и колебания, характерные для религиозно-философской мысли самого Достоевского; «...Я из сердца взял его», — пишет он о Ставрогине в письме к Каткову.

В мистерии романа Ставрогин — главный бес

* Как и многое другое в этой отставленной главе. Например, замечание хроникёра, рассказчика о событиях в романе, сделанное по поводу ставрогинской «Исповеди»: «Документ этот, по-моему, — дело болезненное, дело беса, овладевшего этим господином» (стр. 44) — Л. Р.

(«зверь из бездны» — называл его Аким Волынский).

Один из важнейших актов этой мистерии разыгрывается в первых двух главах второй части романа.

Обе называются «Ночь».

Ночь — пора, когда действуют бесы.

После беседы с Петром Верховенским, своей «обезьяной», Ставрогин выходит из дому в мрак — «в темный, как погреб, отсырелый и мокрый старый сад. Ветер», — читаем в описании, — «шумел и качал вершинами полуобнаженных деревьев...». «— Благослови вас Бог, сударь, но при начинании лишь добрых дел», — говорит старый слуга, провожая барина.

И вот в ночи происходят встречи-разговоры Ставрогина.

С Кирилловым (ребенок, с которым Кириллов играет в мяч, увидев Ставрогина, «припал к старухе и закатился долгим детским плачем; та тотчас же его вынесла»). С Шатовым. С Лебядкиным и Хромоножкой. С Федькой Каторжным.

Кроме Хромоножки, все эти образы в той или иной степени — «отражения» Ставрогина. В ночных встречах совершается как бы *эманация зла*.

Особенно во встрече последней — с Федькой Каторжным на мосту. Федька Каторжный — тоже полу-двойник Ставрогина, воплощение его готовности к пролитию крови.

«— Правда, говорят, ты церковь где-то здесь в уезде на днях обокрал?» — спрашивает Ставрогин.
«...— Сторожа зарезал?

—... Согрешил, облегчил его маненечко.

— Режь еще, обокради еще», — говорит Ставрогин.

**
*

Образ Петра Верховенского — ярчайшее по интенсивности выражение одержимости. Сюжетно Петр Вер-

ховенский — ближайший «спутник» Ставрогина, воплощение беспощадного властолюбия и презрения к людям.

Достоевский придает ему даже портретные черты беса:

«Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится. Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелки; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие. (Когда он говорит — Л. Р.) ...как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно вострым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком»²⁶.

И в самом деле: именно таким, как угадывает читатель, языком Петр Верховенский в разговоре со Ставрогиным (главка «Иван-царевич») сыплет, захлебываясь, свою жуткую скороговорку — программу устройства будущего:

«—... Все рабы и в рабстве равны. ...не надо высших способностей! ...Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями... В мире одного только недостает: послушания. ... мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве»²⁷.

«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

И наконец — последний роман Достоевского, для этого очерка самый значащий, потому что Злой дух, который лишь угадывался меж строк в «Преступлении

и наказании» и «Идиоте», только едва показывался, говоря чужими словами, в «Бесах», — здесь является зримо и говорит сам за себя.

Речь идет о главке: «Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича».

Вот портретные черты этого явления чёрта:

«...Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, «qui frisait la cinquantaine», как говорят французы, с не очень сильною проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженной бородке клином». «... обратившийся вроде как бы в приживальщика хорошего тона...» «...физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»²⁸.

Бес кошмара Ивана Карамазова!

Но *какого* по природе своей кошмара? Достоевский, как известно, внутренне строит сцену в плане особой, виртуозной диалектики: чёрт — или «двойник» Ивана, что для Ивана, отрицающего Бога, а стало быть, и чертей, весьма удобно; или нечто другое, Злой дух сам по себе, признать которого для Ивана значило бы признать отрицаемое. «— Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак», — кричит чёрту Иван. «— ...Ты воплощение меня самого... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых».

Но припоминается и вопрос Ставрогина Тихону, приведенный в предыдущем очерке, и вопрос этот делает альтернативу еще сложнее и значительней, чем ее обычно толкуют:

«— А можно ль веровать в беса, не веруя в Бога?» — спрашивает Ставрогин.

«— О, очень можно, сплошь и рядом», — отвечает Тихон.

И в сцене с Иваном логика чёрта, утверждающего свою суверенность, весьма убедительна:

«—...Кто ж я на земле, как не приживальщик», — говорит чёрт, подчеркивая свою функцию «населника», то есть временного, но устойчивого обитателя души, пребывание которого в ней и есть одержимость.

«— ...я вот такой ревматизм прошлого года схватил, что до сих пор вспоминаю.

— У чёрта ревматизм?

— Почему же и нет, если я иногда воплощаюсь. Воплощаюсь, так и принимаю последствия. Сатана sum et nihil humanum a me alienum puto.

— А ведь это ты взял не у меня, — остановился вдруг Иван как бы пораженный, — это мне никогда в голову не приходило, это странно...

— C'est du nouveau n'est ce pas?»

И — дальше из монологов беса:

«— ...Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель», — объявляет гость Ивана; и после, среди прочих рассуждений, определяет и сферу свою: «— ...Где станет Бог — там уже место Божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... 'всё дозволено' и шабаш!»²⁹.

**
*

В мистерии «Братьев Карамазовых» — следовало бы добавить — сфера беса не ограничивается, конечно, ночным кошмаром Ивана, она пространнее также и в структурном отношении. Мистерия этого романа — это хождение по мукам богоборческих поисков и колебаний одной большой человеческой души. Причем не души «вообще», но души русской — той, которою почвенник Достоевский интересовался всю жизнь; не мог не ин-

тересоваться в силу философско-религиозной природы своего почвенничества.

Была взыскующей этой душой душа самого Достоевского? — если снова вспомнить Бердяева, который утверждал, что в судьбе своих героев, их сомнениях и раздвоениях, идеалах Содомы и идеалах Мадонны, Достоевский рассказывал о своей собственной судьбе...

Может быть, в этом самом полифоническом из романов Достоевского осуществлено расщепление этой души на четыре ее потенциальные ипостаси, воплощенные, как это обычно у Достоевского, в четыре самостоятельные темы-образа: Дмитрий, Иван, Алеша, Смердяков — Страсти, Разум, Боголюбие, Низость. История каждой из этих четырех ипостасей представляет свою, особую мистерию, и образ беса-искусителя оказывается как бы катализатором, который способствует очищению или разложению этих душ. Поэтому, может быть, в этом последнем и глубочайшем романе Достоевского соблазн потребовал наибольшей полноты активности: бес, хоть и названный только «кошмаром», получил зримое воплощение и заговорил!

ЯЗЫК РОМАНА «БЕСЫ» И ОБРАЗ АВТОРА

1

Роман «Бесы» всё еще недостаточно исследован в части эстетического его прочтения. В прочтениях познавательных — философских и социологических — недостатка не было. Но именно познавательная специфика этого романа, как пишет в своей книге «Как работал Достоевский» Георгий Чулков, «...долгие годы мешала оценить должным образом своеобразие его художественных приемов».

Между тем даже и те из критиков Достоевского, кому философская сторона романа «Бесы» была совершенно чужда, ценили эстетические достоинства этого произведения. «Роман Достоевского отлично сделан технически...» — писал Горький в «Письме к молодым писателям» от 8-го января 1929 года; и в другом месте: «Роман 'Бесы' написан гораздо более четко и менее неряшливо, чем многие другие книги Достоевского, и, вместе с Карамазовыми, самый удачный роман его» (М. Горький «Несобранные литературно-критические статьи»).

Это справедливо прежде всего в отношении *языка* романа, очень мало изученного.

Те наблюдения над языком его, которые предлагаются в данном очерке, сделаны преимущественно в свете *образа автора* — каким этот образ выступает для исследователя из самой повествовательной ткани романа.

Над понятием «образ автора», как известно, долго и плодотворно работал советский академик В. В. Виноградов, считавший, что: «В образе автора, в его речевой структуре объединяются все качества и особенности

стиля художественного произведения...»³⁰.

В самом деле: уже в словоотборе, в той семантико-стилистической и звуковой тональности слова, которую «поручает» этому слову автор, заключено его, автора, самовыражение, своеобразие его творческого приема и мастерства. Потому-то критические анализы, обходящие слово, бывают иной раз так неполноценны.

**
*

В повествовательной ткани романа рассмотрим сначала язык от-авторского сообщения, иначе язык *монологический*: затем — язык персонажей, *диалогическую* речь.

Повествование в форме *ich-Erzählung* Достоевский поручает особому хроникёру-рассказчику.

В приведенном выше отзыве Горького о романе дальше читаем: «...в романе есть фигура, на которую критики и читатели до сих пор не обратили и не обращают должного внимания, — фигура человека, от лица которого ведется рассказ о событиях романа», — пишет Горький.

Этого хроникёра-рассказчика, очевидца случившихся в городе происшествий, зовут Антон Лаврентьевич Г-в. При этом он не только рассказчик, но и действующее в романе лицо. Стремясь творчески очертить его облик, Достоевский вводит его в диалоги — приятель и «конфидент» старшего Верховенского, он разговаривает и с сыном его, и с Кирилловым, и с Шатовым, и с Лизой Дроздовой, в которую даже чуть-чуть влюбляется: «Секреты ее стали для меня вдруг чем-то священным», — признается он.

Достоевский позволяет Антону Лаврентьевичу раньше других частично разгадать козни нигилистов-заговорщиков; кульминационным выражением его умонастроения оказывается сцена в главе «Окончание праздника», когда он в бешенстве кричит Петру Вер-

ховенскому: «— Это ты, негодяй, всё устроил! Ты на это и утро убил. Ты Ставрогину помогал... .. ты, ты, ты!» (522)⁸¹.

Формально же лицо рассказчика подчеркнуто в тексте целой системой вставок-оговорок особого, формального же назначения. В большинстве случаев эти оговорки должны напоминать читателю о повествующем «я»: «Я забыл сказать, что...» «Жаль, что надо вести рассказ быстрее и некогда описывать...» «Впрочем, я ужасно ушел вперед...» и т. п. Иной раз, когда, не будучи очевидцем происходящего, рассказчик оказывается «всеведом», вставки комментируют повествуемое как его, рассказчика, реконструкцию: «Я сильно думаю, что...» «Так, я полагаю, он рассуждал» (о Петре Верховенском — Л. Р.) и т. п.

И тем не менее облик Антона Лаврентьевича на чисто исчезает из читательского поля зрения в тех местах хроники, где никаких, хотя бы косвенных указаний на него, как на рассказчика, не оказывается. Таковы, например, обе главы «Ночь», начиная — в первой из них — с третьей главки; главка «Иван-царевич» во второй же части; сцена встречи Ставрогина с Лизой в части третьей и некоторые другие фрагменты романа, где Достоевский как бы забывает о своем хроникёре вполне и где стилевая манера рассказа неоспоримо принадлежит самому автору.

«Стушевывание» Антона Лаврентьевича совершается в речевом аспекте и на протяжении всего романа: его язык со стороны словарной и стилевой фактуры так близок языку некоторых других написанных от первого лица вещей Достоевского, что никакого индивидуального речевого портрета рассказчика просто-напросто не складывается. В языке Антона Лаврентьевича — те же черты разговорно-экспрессивного словаря, фразеологии и фразовых конструкций, которые мы встречаем, например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях», то есть в языке самого Достоевского,

или, отчасти, в «Записках из подполья», или — и это особенно — в более позднем «Подростке». Свойственная названным произведениям так называемая «будничная» лексика представлена у хроникёра «Бесов» словечками вроде *примазался* («...примазался где-то к какой-то ученой экспедиции» — это о Ставрогине), *прилгнуть* [«...он (Степан Верховенский — Л. Р.) даже много и прилгнул»], *отгуляться* в значении «отдохнуть», «оправиться», *каталашка* («Книгоношу заперли в каталашку»), *пуще, утрешний, давешний* и т. д.

Интересен, например, синонимический ряд, содержащий различные разговорно-экспрессивные варианты значения «говорить-заговорить»: *затрещать, сыпать бисером, затараторить, растабарывать*, даже *хлопнуть* в значении «выкрикнуть»: «— Если не умеете говорить, то молчите, — хлопнула студентка» (413).

Тут же и эмоционального выражения уменьшительные: *чиновничшика, мещаниншика, анекдотцы*, и суперлативы: «*деликатнейшая связь*», «*интимнейший конфиден*», «*полнейшее, совершеннейшее незнание обыденной действительности*» и пр., относящие нас опять-таки к другим от первого лица повествованиям и собственно авторскому словарю.

Из словаря самого Достоевского в языке Антона Лаврентьевича словечко *вицы* (нем. Witz) — о немце-докторе, смеявшемся «...собственным своим вицам» (472); «вицы» находим, например, в «Дневнике писателя» за март 1877 года (стр. 12); от автора же экспрессия сочетаний типа *хвалить взпуски, поддакивать взпуски, до страсти любить* (что-либо) — последнее находим, например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (т. 4, стр. 104), а в «Записках из подполья» это «до страсти», равно как и другие сочетания с «до», выражающие предельность какого-либо чувства («до кровомщения» ненавидеть, «до крайней желчи» завидовать) встречаются неоднократно.

Повторяет Антон Лаврентьевич и частые в языке

Достоевского *очень и сильно* в необычных глагольных сочетаниях: «я *сильно* думаю, что...», «*очень* шептались», «*очень* начала чувствовать», *очень* предчувствовал» (ср. в «Подростке»: «очень молчал», «очень поцеловались»); повторяет, наконец, и ту домашне-стилевую, доверительную тональность самого фразового построения, которая так характерна для Достоевского; вроде, например, такой записи, сделанной 105 лет назад в «Дневнике писателя»: «Я тотчас же сел в вагон и отправился в Эмс, — о, не отдыхать, а затем, зачем в Эмс ездят» (Июль-август 1867, стр. 264).

**
*

Генезис образа Антона Лаврентьевича отчасти проясняется в Записных тетрадах Достоевского, где предопределен «особый тон» его рассказа, который бы лишь постепенно, глазами очевидца, вводил читателя в хронику событий — главное — понимание их. «Рассказ вроде пушкинского, кратко и без объяснений психологических, откровенный и простодушный», — записывает Достоевский.

Именно слово «простодушный» заставило, вероятно, некоторых исследователей — Ф. И. Евнина, например, — приписать Антону Лаврентьевичу черты простака. «Всё рассказано, — пишет он о романе 'Бесы', — сквозь восприятие недалекого (! — Л. Р.) обывателя-хроникёра, изумленного и потрясенного происходящим»³².

Однако ни простодушия, ни тем более недалекости никак нельзя приписать Антону Лаврентьевичу. Дело в том, что не только его речевой портрет теряется в языковых чертах некоего обобщенного повествовательного «я» Достоевского, но и его творческий облик ступшевывается перед выступающим за ним образом автора, постепенно и необратимо как бы растворяясь в последнем.

Достоевский передает хроникёру свое мастерство образной экспрессии в описании явлений и лиц: «Варвара Петровна сидела, выпрямившись, как стрела, готовая выскочить из лука»; «...князь, молчавший, как будто заперли его на замок»; «... девица Виргинская, студентка и нигилистка, сытенка и плотненькая, как шарик, с очень красными щеками и низенького роста, ...разглядывала гостей нетерпеливо прыгающими глазами».

В этом последнем примере заключено другое, притом самое важное «свое», что поручает Достоевский Антону Лаврентьевичу, — *ирония, обличение* нигилистической одержимости и условий, в которых она возникает. И в различных местах романа мы находим, например, афористического склада высказывания, которые простодушному, не скажи уж: недалекому! очевидцу событий примыслить никак нельзя.

О людях вообще:

«...нервная, измученная и раздвоившаяся природа людей нашего времени даже и вовсе не допускает теперь потребности тех непосредственных и цельных ощущений, которых так искали тогда иные, беспокойные в своей деятельности, господа доброго старого времени» (218).

«А ведь *настоящее*, несомненное горе даже феноменально легкомысленного человека способно иногда сделать солидным и стойким, ну хоть на малое время; мало того, от истинного, настоящего горя даже дураки иногда умнели, тоже, разумеется, на время;» (курсив Ф. М. Достоевского. — Л. Р. Стр. 215).

Или — о людях морально бесхребетных, которыми так легко управляют нигилисты типа Петра Верховенского:

«...эта сволочь, сама не зная того, почти всегда подпадает под команду той малой кучки 'передовых', кото-

рые действуют с определенной целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно, если только сама не состоит из совершенных идиотов...» (481).

Александр Лаврентьевич не просто умен, он ироничен! Ироническая тональность, собственно говоря, и открывает романное повествование: «Истерические взрывы и рыдания на моем плече, продолжавшиеся регулярно, нисколько не мешали нашему благоденствию», — сообщает хроникёр о старшем Верховенском. «— Удивляюсь, как Степан Трофимович не растолстел за это время. Покраснел только его нос и прибавилось добродушия». Тут же, рядом, — о дамах-помещицах, которые, прочтя «Антон Горемыку», «...даже из Парижа написали своим управляющим, чтобы с той поры обращаться с крестьянами как можно гуманнее».

Ироничен Антон Лаврентьевич и тогда, когда выступает в роли действующего лица. Вот, например, его высказывание о Шигалеве, которого он встречает у Шатова:

«...Он смотрел так, как будто ждал разрушения мира, и не то чтобы когда-нибудь, по пророчествам, которые могли бы и не состояться, а совершенно определенно, так-этак послезавтра утром, ровно в двадцать пять минут одиннадцатого» (145).

А в разговоре с Кирилловым, когда тот говорит: «— ...историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога, и от уничтожения Бога до...

— До гориллы» — перебивает Антон Лаврентьевич (124).

Ирония рассказчика, продолжаясь, теряет какой бы то ни было оттенок снисходительности в повествовании о Лембках, например, или об организаторах и участниках Праздника и местами приобретает беспощадней-

шую сатирическую остроту. Вершина ее — на страницах, посвященных Кармазинову. Интересна функция уменьшительных в рассказе о том, как Петр Верховенский приходит к «великому писателю», который в это время «кушал утреннюю свою котлетку», сидя в «какой-то домашней куцавеечке на вате, вроде как бы жакеточки, с перламутровыми пуговками, но слишком уж коротенькой, что вовсе и не шло к его довольно сытенному брюшку», и который потом ходил по комнате, «бодро дрыгая правую ножкой...» (385, 387).

Тут Достоевский даже и не гримируется под введенного им в роман рассказчика.

А затем следует знаменитое «Merci» Кармазинова.

Надо отметить характерное для Достоевского словечко «непременно» — не в функции подчеркивания эпитета, но для усиления иронической экспрессии. В пейзаже, например, на фоне которого встречаются герои этой кармазиновской вещи:

«...Тут непременно кругом растет дрок (непременно дрок или какая-нибудь такая трава, о которой надобно справляться в ботанике). При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных... Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета» (498).

Здесь, в этой блистательной пародии, образ Антона Лаврентьевича, вытесненный авторским самовыражением, исчезает совсем.

И когда в конце романа в описании «последнего странствования Степана Трофимовича» мы читаем: «Софья Матвеевна знала Евангелие хорошо и тотчас отыскала от Луки то самое место, которое я и выставил эпиграфом к моей хронике», — мы вряд ли отнесем это «я» к рассказчику (680).

Образ автора отчетливо различим и в речи диалогической, то есть речи различных персонажей романа.

М. Бахтин в своем интереснейшем исследовании, как известно, приписывает героям Достоевского широкую автономию. «У Достоевского, — пишет он, — слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя»; в отличие от Льва Толстого, у которого, как полагает Бахтин, «слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем».

Вряд ли так! Слово героев Достоевского в неизмеримо большей степени, чем слово толстовских персонажей, подвержено строжайшему авторскому контролю. И это — именно потому, что слово у Достоевского, по Бахтину же, полифонично, то есть, чаще всего, дискуссионно; дискуссия же всегда требует большего авторского вмешательства, чем монолог. И большего же самоотражения поисков, альтернатив и заключений самого автора.

Такого типа самоотражения представлены в диалогической речи «Бесов» очень выразительно. Почвенническая, например, ориентация автора обусловила с формально-стилевой стороны язык двух вполне полярных персонажей — Марьи Тимофеевны Лебядкиной и Федьки Каторжного, — язык, сходный по своей фольклорной окрашенности. Монолог Хромоножки в главе 4-ой первой части романа: «Богородица что есть, как мнишь?» (154) или же, в главе 2-ой второй части, ее отповедь Ставрогину, где и «сокол», и «филин» и «сыч», и «сова слепая» из арсенала народной образности, — всё это живо перекликается со складом речи беглого каторжника:

«— ...Я вон в пятницу натрескался пирога, как Мартын мыла, да с тех пор день не ел, другой погодил, а на третий опять не ел. Воды в реке сколько хошь, в

брюхе карасей развел... ..Да вы дорогу-то здешнюю знаете ли-с? ...я бы мог руководствовать, потому здешний город — это всё равно, что чёрт в корзине нес, да растрёс» (274-275).

Почвенничество автора, как мы знаем, нашло и мировоззренческое отражение в образе Шатова. Под многими из шатовских высказываний мог бы подписаться сам Достоевский, иные вполне неоспоримо принадлежали ему самому*.

«— Люди из бумажки; от лакейства мысли всё это...» — говорит Шатов об атеизме. И на следующей, 147-ой странице романа: «— ...Наш русский либерал прежде всего лакей и только и смотрит, как бы кому-нибудь сапоги вычистить». Знаменитое шатовское: «Единый народ 'богоносец' — это русский народ!» в «Дневнике писателя» за 1876 год (стр. 258) повторено так: «(Россия) — хранительница Христовой истины, ...настоящего Христова образа»...

Это ли «беспримесно-чистое» по отношению к автору слово, как утверждает Бахтин?

Вмешательство автора в речь Шатова целеустремленно и структурно: есть в Записных тетрадях место, где в помощь такому вмешательству предполагается привлечь и хроникёра, Антона Лаврентьевича: приведен длинный монолог Шатова, обличающий нигилизм и его пренебрежение к народу, а после монолога приписка Достоевского: «И потом сейчас же хроникёр от себя:

* Судя по Записным тетрадям, таких высказываний предполагалось быть больше. Вот одно из не вошедших в роман, в котором опять-таки надо отметить «непрерывно», введенное с целью усиления иронии: «Бьюсь об заклад, что декабристы непременно освободили бы тогда русский народ, но непременно — без земли, за что им непременно сейчас народ свернул бы голову».

Так говорил Ш. в исступлении и, может быть, ведь и действительно было в его словах несколько вполне справедливого».

**
*

Но особенно зримо раскрывается образ автора поэтически и идейно — в структуре речевой характеристики персонажей в целом, в исключительной продуманности черт индивидуального языка, их дозировки, их творческой функциональности. Толстовское суждение о том, что герои Достоевского «все говорят одним и тем же языком», может быть, именно в отношении «Бесов» вполне несправедливо.

Персонажам с «искаленным», по выражению Л. Гроссмана, духовной одержимостью словом — Ставрогину, Кириллову, Лебядкину и другим противостоит слово гармоническое — в устах Шатова, Хромоножки, камердинера Алексея Егоровича, отчасти Верховенского-старшего. «Отчасти» — потому, что слово Верховенского-старшего, как и некоторых других, может, по замыслу автора, в свою очередь являть собою и искаленность, и гармонию.

Так, например, складно говорящий Шатов в минуты душевного смятения впадает почти в косноязычие. Напротив, вполне косноязычный Кириллов, который отвечает на сообщение Шатова о начавшихся родах жены: «— Очень жаль, что я родить не умею... то есть, не я родить не умею, а сделать так, чтобы родить не умею... или... Нет, это я не умею сказать», — этот же Кириллов говорит о Христе слогом, который мог бы принадлежать самому Достоевскому:

«— ...Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: 'Будешь сегодня со мною в раю'. ...Слушай: Этот Человек был

высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без Этого Человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после Ему такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда» (642-643).

Может быть, наиболее ярким примером целенаправленности речевой характеристики в романе «Бесы» оказывается использование в ней иноязычной лексики, которая, по замыслу автора, символизирует западную природу оторвавшейся от почвы русской интеллигенции.

Так возникает блестящая по своей творческой наивности и запоминающаяся макароническая речь Степана Трофимовича с его: «*Mon cher, je suis un опустившийся человек!*» (стр. 68).

Но вот, может быть, сто́ит напомнить последний разговор атеиста Кириллова с Петром Верховенским, где в той же символике происхождения «съевшей Кириллова идеи» представлены галлицизмы; Верховенский добивается от Кириллова подписи под предсмертной запиской с признаниями в несовершенных преступлениях:

«— Э, чёрт! — озлился вдруг Петр Степанович, — да он еще и не подписал! что ж вы глаза-то выпучили, подписывайте!

— Я хочу изругать... — пробормотал Кириллов, однако взял перо и подписался. — Я хочу изругать...

— Подпишите: *Vive la république*, и довольно.

— Bravo! — почти заревел от восторга Кириллов. — *Vive la république démocratique, sociale et universelle ou — la mort!..*»

И дальше:

«— Стой, еще немножко... Я, знаешь, подпишу еще раз по-французски: «*de Kiriloff, gentilhomme russe*

et citoyen du monde». Ха-ха-ха! — залился он хохотом. — Нет, нет, нет, стой, нашел всего лучше, эврика: gentilhomme-séminariste russe et citoyen du monde civilisé» (645-646).

И — в заключение — по поводу «чёрта», упомянутого в этом диалоге Петром Верховенским: чертыхаются в романе почти все — Ставрогин 6 раз, Шатов — 4, Кириллов, Федька, Лямшин, Виргинский — по разу. Петр Верховенский, которому Достоевский придал и внешне бесовские черты, произносит слово «чёрт» одиночно и в сочетаниях типа «к чёрту!», «чёрт знает», «чёрт бы драл» — 41 раз.

Нет «чёрта» в языке рассказчика, у которого выражение аналогичной экспрессии контрастно и выглядит так: «О Боже, как могло всё это сделаться! Но ради Бога говорите точнее, Степан Трофимович...» и т. п.

Встречаем «чёрта» и у Степана Трофимовича, но этому своему, хоть и кающемуся на смертном ложе, западнику автор не разрешает произнести его по-русски. «— Au diable le Karmazinoff! Au diable la Lembke!» — говорит Верховенский-старший.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6, стр. 261. Москва, 1957.

² См. очерк-предисловие этого сборника.

³ Н. Лосский. Достоевский и его христианское миропонимание. Стр. 12. Нью-Йорк, 1953.

⁴ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1, стр. 140. Москва, 1964.

⁵ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. Т. 9, стр. 364-365.

⁶ Л. Гроссман. Достоевский. Стр. 24-25. Москва, 1965.

⁷ Там же, стр. 25.

⁸ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1, стр. 133.

⁹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. Т. 1, стр. 206-208. Москва, 1956.

¹⁰ Там же, т. 5, стр. 22-26.

¹¹ Там же, т. 10, стр. 419.

¹² Там же, т. 4, стр. 495.

¹³ Там же, т. 6, стр. 261.

¹⁴ Там же, стр. 646-647.

¹⁵ Там же, т. 7, стр. 618.

¹⁶ Там же, стр. 627.

¹⁷ Там же, т. 3, стр. 353.

¹⁸ Там же, т. 5, стр. 63-64.

¹⁹ Там же, стр. 65.

²⁰ Там же, т. 9, стр. 303-304.

²¹ Там же, стр. 305.

²² Страницы в скобках указаны по всё тому же изданию: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. Москва, 1957.

²³ Там же, стр. 297.

²⁴ Там же, т. 6, стр. 246. Дальше страницы в скобках указаны того же 6-го тома по тому же изданию Ф. М. Достоевского.

²⁵ Ф. М. Достоевский. У Тихона. Пропущенная глава из романа «Бесы». Стр. 37-38-40. Inter-Language Literary Associates. Нью-Йорк, 1964.

²⁶ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. Т. 7, стр. 191.

²⁷ Там же, стр. 437.

²⁸ Там же, т. 10, стр. 160-161.

²⁹ Там же, стр. 163, 166, 174, 179.

³⁰ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. Стр. 155. Москва, 1959.

³¹ Страницы в скобках указаны здесь и далее тома 7-го («Бесы») всё по тому же изданию Ф. М. Достоевского.

³² Ф. И. Евнин. Роман «Бесы». Сборник «Творчество Ф. М. Достоевского». Изд-во Академии Наук СССР. Москва, 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

Юбилейное. <i>Вместо предисловия</i>	3
Мотив жалости в поэтике Достоевского	9
Мистерия соблазна у Достоевского	27
Язык романа «Бесы» и образ автора	42
Примечания	55