

Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР

В. Н. Захаров

Система жанров Достоевского

Типология и поэтика

Ленинград
Издательство Ленинградского университета
1985

*Представлено к изданию
Петрозаводским, государственным университетом*

В монографии анализируется жанровая системность в творчестве Достоевского, дана типология жанров, прослеживается зависимость изобразительных средств от жанра произведения. Автор раскрывает специфику жанрового мышления Достоевского, эволюцию его жанровой системы. Для литературоведов, а также преподавателей и аспирантов-филологов, всех интересующихся историей русской литературы, теорией литературных жанров.

Рецензенты: д-р филол. наук Э. Г. Карху (Карельск. фил. АН СССР); д-р филол. наук В. М. Маркович (Ленингр. ун-т); д-р филол. наук В. А. Туниманов (Ин-т рус. лит. АН СССР).

ИБ № 2034

Владимир Николаевич Захаров
Система жанров Достоевского
(типология и поэтика)

Редактор Р. И. Беккер
Обложка художника О. В. Титова
Художественный редактор О. Н. Советникова
Технический редактор Е. Г. Учаева
Корректоры Н. М. Каплинская. Т. Г. Павлова.

Сдано в набор 11.06.85. Подписано в печать 10.10.85. М-17175. Формат бум. 60х90 1/16. Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 13,0. Усл. кр.-отт. 13,19. Уч.-изд. л. 14,49. Тираж 10000 экз. Заказ 2192. Цена 1 р. 10 к.

Издательство ЛГУ имени А. А. Жданова. 199164, Ленинград, Университетская иаб., 7/9.

Республиканская ордена «Знак Почета» типография им. Анохина
Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
185630. Петрозаводск, ул. «Правды», 4

З 4603010101-169 131-86
076 (02) – 85

© Издательство Ленинградского
университета, 1985 г.

*Посвящаю моим родителям —
Анастасии Никитичне
и Николаю Федоровичу Захаровым*

Введение

Система жанров — одна из недавних категорий исторической поэтики. Как понятие с нераскрытым значением словосочетание «система жанров» можно встретить в некоторых статьях 20-30-х годов, но там оно крайне редко, можно сказать, единично, его употреблению еще не придан концептуальный смысл¹. Превращение спонтанно возникавшего у разных исследователей термина в ключевую категорию анализа литературного процесса произошло позже, в 60-е годы, в цикле работ Д. С. Лихачева, начало которым положил его доклад на V международном съезде славистов в 1963 г.² Д. С. Лихачев не только ввел новую категорию поэтики, но и определил ее методологический статус: «...перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически»³. Убедителен и научный результат исследований Д. С. Лихачева: в его работах обоснована жанровая системность длительного периода развития русской литературы — в течение семи веков. И не случайно, что вслед за «Поэтикой древнерусской литературы» Д. С. Лихачева появляются работы о системах жанров различных литературных

3

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 276; Розенфельд Б. Повесть // Литературная энциклопедия, Т. 9. М., 1935, столб. 21.

² Наиболее полно концепция Д. С. Лихачева раскрыта в следующих работах: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.; Л. 1967, с. 40-67; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Л., 1973, с. 49-62.

³ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 40-41.

направлений⁴, ставится проблема жанровой системности творчества разных писателей⁵.

Это новый подход к изучению жанров, который позволяет не только объяснить сами жанры и их эволюцию, но и ту целостность, которая возникает в процессе взаимодействия жанров, будь то относительно самостоятельный период развития литературы или литературные направления нового времени. В гораздо большей степени этой целостностью обладает творчество писателя. По справедливому замечанию М. Б. Храпченко, оно «представляет собой системное единство»⁶. Одно из его проявлений — система жанров.

Причина появления подобных «единств» на жанровой основе, в общем-то, не составляет проблемы: в художественном познании действительности существенно и равно необходимы разные жанры, «старые» и «новые», «большие» и «малые».

Изучение жанровой системы Достоевского предпринимается впервые. Это одна из наименее разработанных проблем поэтики Достоевского: изучался, главным образом, поздний роман писателя⁷, жанр «Записок из Мертвого дома»⁸ и «Дневника писателя»⁹; вне поля зрения исследователей оказались такие жанры, как рассказ и повесть, а из ранних романов только «Униженные

4

⁴ См.: Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1974, с. 47-76; Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974, с. 168-202; Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982, с. 211-219.

⁵ Теоретическая постановка проблемы «жанровой системности» творчества А. Н. Островского есть в кн.: Журавлева А. И. А. Н. Островский-комедиограф. М., 1981, с. 5-12; о системе жанров Достоевского см.: Захаров В. Н. Типология жанров Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983, с. 17-27; о жанровой системности поэзии В. Маяковского см.: Субботин А. С. Горизонты поэзии. Свердловск, 1984, с. 108-178.

⁶ Храпченко М. Б. Собр. соч. в 4-х т., Т. 4. М., 1982, с. 377.

⁷ См.: Иванов В. Достоевский и роман-трагедия // Русская мысль, 1911, № 5, с. 46-61; № 6, с. 1-17; Энгельгардт Б. Идеологический роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Статьи и материалы. Л., 1924, сб. 2, с. 71-109; Гроссман Л. П. Собр. соч. в 5-ти т., Т. 2, вып. 2, М., 1928, с. 7-106, 312-328; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979; Чулков Г. И. Как работал Достоевский. М., 1939, с. 144-146, 317-336; Евнин Ф. И. Выдающийся мастер романа // Октябрь, 1956, № 1, с. 154-168; Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959, с. 330-416; Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. Л., 1964; Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967; Евнин Ф. И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 408-454; Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978; Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972, и др.

⁸ Обзор научной литературы о жанре «Записок из Мертвого дома» см.: Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854-1862). Л., 1980, с. 73-83.

⁹ Обзор научной литературы о жанре «Дневника писателя» см.: Захарова Т. В. «Дневник писателя» как художественно-документальное произведение // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972, с. 89-91; Волгин И. Л. Достоевский-журналист («Дневник писателя» и русская общественность). М., 1982, с. 6-21, ср. 65-68.

и оскорбленные» не пытались назвать повестью — жанровые переименования других произведений Достоевского обычны.

Между тем жанр — одна из ключевых категорий художественного мышления Достоевского. Как писатель, он всегда знал, что собирался писать. Иногда замысел менялся, но весьма определенно и авторитетно Достоевский указывал (как правило, уже в заглавии произведения), что он написал — роман, повесть или рассказ.

Этой ясности и определенности жанровых дефиниций писателя нет у исследователей его творчества: сплошь и рядом то, что Достоевский называл романом, называют повестью, а иногда и рассказом, повесть — рассказом или романом, рассказ повестью и т. д. Сколько бы примеров подобных переименований ни приводить — все они в конечном счете будут случайны. Одно обстоятельство заставляет усомниться в том, что это принципиальные теоретические разногласия критиков с писателем: обычно жанровые переименования не то что не доказаны — они просто не аргументируются исследователями. На это, может быть, и обратили бы внимание, но дело не в «рассеянности» исследователей, а в том, что отсутствуют сколько-нибудь определенные представления о концепции жанров и их эволюции в поэтике Достоевского, не осознана жанровая системность его творчества.

Все это составляет серьезную проблему в типологическом изучении жанров, в системном анализе жанровых аспектов творчества Достоевского.

Методология типологического и системного анализа в нашем литературоведении разработана М. Б. Храпченко¹⁰. Иначе обстоит дело с изучением поэтики жанров. Это во многом новое, только сейчас складывающееся направление литературоведческих исследований, в том числе и в изучении творчества Достоевского.

Поэтика Достоевского до сих пор изучалась в плане постановки общих проблем. Проблемы автора, повествования, пространства и времени, сюжета и композиции рассматривались с точки зрения общих законов его поэтики, причем безразлично — на материале всего ли творчества писателя или его отдельных произведений, и в том и в другом случаях без учета их жанра. Так, например, в работах о композиции «Вечного мужа», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых» решались такие же общие проблемы, как и в обзорных статьях Л. П. Гроссмана о композиции романа и композиции у Достоевского

¹⁰ Храпченко М. Б. 1) Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма, с. 8-38; 2) Размышления о системном анализе литературы. Пути историко-литературных исследований / Собр. соч. в 4-х т., Т. 4. М., 1982, с. 362-397.

в целом¹¹. Появившиеся в последнее время статьи о «поэтике жанра» у Достоевского свидетельствуют о возникновении интереса к проблеме, демонстрируют разные подходы к исследованию проблемы, но не решают ее¹². В связи с этим автор данной работы намерен предложить свою методику анализа поэтики жанра, которая учитывает такие жанрообразующие факторы эпических произведений, как тип повествования, концепцию повествовательного времени, сюжетно-композиционную структуру. Предваряя дальнейшие разъяснения, замечу, что тип повествования и повествовательное время раскрывают происхождение и традиционную концепцию ряда жанров — повести и рассказа, сюжетно-композиционная структура существенна при определении объема содержания произведения (наличие или отсутствие фабулы, различных сюжетных линий и их композиционного соотношения¹³, развитой системы событий и т. д.). В конечном же счете жанр определяется не только объемом содержания, но и «сущностью» содержания: у каждого эпического жанра есть свое исторически сложившееся, традиционное содержание.

В монографии рассмотрены не все, а только жанрообразующие факторы поэтики, жанровые аспекты содержания произведений Достоевского, не все, а только художественные жанры писателя. За пределами исследования остались «нехудожественные» жанры Достоевского — плоды его редакторской деятельности во «Времени», «Эпохе» (1861-1865) и в «Гражданине» (1873-1874), его эпистолярные жанры (письма, записки). Это особая группа жанров, которая требует иных, специальных методов исследования. Системность этих жанров «прагматична», она находится в зависимости от многих причин — не столько «внутренних», сколько «внешних» (от программы издания, от потребностей конкретного номера, от обстоятельств журнальной

6

¹¹ Петровский М. А. Композиция «Вечного мужа» // Достоевский. М., 1928, с. 115-163; Погожева Л. Композиция романа «Преступление и наказание» // Литературная учеба, 1939, № 8-9, с. 110-120; Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. Ср.: Гроссман Л. П. Композиция в романе Достоевского / Собр. соч., Т. 2, вып. 2, с. 9-106; Гроссман Л. П. Достоевский-художник, с. 330-416.

¹² Одинокое В. Г. «Сибирская» повесть Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»: поэтика жанра // Развитие повествовательных жанров в литературе Сибири. Новосибирск, 1980, с. 17-28; см. также некоторые статьи венгерских исследователей Д. Кирая и А. Ковача, например: Ковач А. Роман-прозрение. Опыт жанровой поэтики Достоевского // *Studia Russica*, IV. Budapest, 1981, p. 27-70; Кирай Д. Поэтика романа Достоевского; Ковач А. Поэтическая мотивация в романе Достоевского «Бесы» // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum*. t. 24, fasc. 1/2. Budapest, 1982, p. 1-25, 27-56; Ковач А. Структура и жанр романа Достоевского в исследованиях по поэтике // *Studia Russica*, V. Budapest, p. 193-231.

¹³ О значении этих запутанных в современном литературоведении категорий см.: Захаров В. Н. О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984, с. 130-136.

полемики и т. д.). Влияние «журналистских» и «речевых» жанров на художественные, безусловно, интересно, но это предмет особого исследования. Сам Достоевский четко разграничивал свои художественные и «журналистские» жанры: его журналистская деятельность анонимна (кроме редких официальных заявлений), а его художественные произведения подписаны полным именем.

Изучение жанров Достоевского как системы позволяет понять их эволюцию, по-новому рассмотреть целостность, возникавшую на основе их единства, — творчество писателя. Во многих случаях из-за неразработанности проблемы это подразумевается само собой. Впервые в творчестве писателя выделены жанровые «ряды» — как понимал их Достоевский. Это обнаружило неожиданную общность жанрового содержания рассказов, повестей, романов, «оригинальных» произведений Достоевского. По сравнению с повестью и рассказом хорошо изучен роман как жанр, активно разрабатывалась типология позднего романа Достоевского, но и здесь было необходимо обосновывать жанровое единство романов Достоевского первого и второго циклов, доказывать «романическую» природу романов первого цикла, уточняя тезис об идеологичности позднего романа Достоевского, по-новому изложить идею Раскольникова, идею Аркадия Долгорукого, идею Ивана Карамазова, дать общий анализ «энциклопедичности» жанровой структуры и неповторимого своеобразия жанровых форм больших романов Достоевского.

В научной литературе подчас недостаточно учитывается национальная специфика некоторых жанров Достоевского, особенно повести и рассказа. Так обстоит дело не только в зарубежном литературоведении, где повесть сплошь и рядом отождествляется с романом. Приведу пример. В одной из недавних статей рассказы Достоевского рассматриваются как «новеллы» (бездоказательно, впрочем)¹⁴. Выделение такого жанра у Достоевского не то что спорно — просто неверно. Ю. Н. Тынянов точно заметил: «Каждый жанр важен тогда, когда ощущается»¹⁵. Достоевский не «ощущал» новеллу как жанр и новелл не писал.

За основу выделения типологических рядов взяты жанровые определения самого Достоевского. Это сделано не только потому, что система жанров, как понимал ее Достоевский, по-своему логична, глубоко продумана писателем, и нет причин с ней не считаться. Скажу заранее: только в этом случае в системе жанров Достоевского появляется художественный смысл — возникает общность жанрового содержания рассказов, повестей, романов, оригинальных жанров. При любом другом подходе к типологии жанров (даже при перестановке произведения из

¹⁴ Охотина Г. А. Достоевский-новеллист // Жанр рассказа в русской и советской литературе. Киров, 1983, с. 10-15.

¹⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 150, 151.

одного «ряда» в другой) исчезает единство жанрового содержания: жанр из содержательной категории превращается в формальную.

Таковы вводные замечания к монографии.

Теоретическое введение в предмет исследования будет дано, по сути дела, в следующей главе, в которой решаются общие проблемы исследования — определяются его методологический и методические принципы. Методологический принцип — принцип историзма: только имея в виду генезис и эволюцию жанров в жанровой системе русской литературы, можно понять конкретно-историческое значение жанров Достоевского, их эволюцию и системное единство в литературном процессе XIX в. Методические принципы диктуются задачами конкретного исследования — необходимостью понять специфику жанрового мышления Достоевского, его концепцию эпических жанров, определить характер эволюции жанров и жанровой системы Достоевского в целом.

Общие принципы исследования

1

О жанрах написано много. Уже в XIX веке о трагедии, поэме, романе существовала обширная научная литература. И тем не менее в XX в. изучению этих и других типов литературных и фольклорных произведений был придан качественно новый уровень благодаря появлению новой категории анализа литературного процесса. Для этого было использовано заимствованное из французского языка слово «жанр».

Во французском языке слово «genre» столь же многозначно, как в русском — слово «род», его буквальный перевод; как жанрами во французской, так родами в русской филологии называли и эпос, лирику, драму, и поэмы, романы, сказки, рассказы, басни и т. д. Именно в таком неоднозначном смысле слово «жанр» было введено в русскую филологию А. Н. Веселовским. Заимствование слова не было личной инициативой ученого, но в его работе «Три главы из исторической поэтики» употреблению слова «жанр» была придана определенная целесообразность: «жанр» оказался синонимом русского слова «род»¹, которое в XIX в. не имело современного терминологического значения.

У А. Н. Веселовского заимствованное слово «жанр» еще сохраняло широкий диапазон значений французского языка. И все же введенное в русскую филологию слово создало предпосылки для дифференциации значений слов «род» и «жанр». Но это случилось позже — в советском литературоведении 20-х годов, когда терминам «род» и «жанр» была придана однозначная определенность (большинство исследователей назвали «жанрами» рассказы, повести, романы, поэмы, басни, оды, элегии

9

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, Л., 1940, с. 246, 248, 249, 254-255, 257, 274, 280, 281, 288, 302; ср. 65, 200, 243, 245, 247-250, 254, 255, 302, 331, 350, 446-448.

и т. п., оставив слово «род» эпосу, лирике, драме), а сами термины стали филологическими категориями.

Методологический статус новой категории был раскрыт в работе П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении»: «...исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра»². Такое понимание жанра соответствует традиции, утвердившейся в 20-х годах. Позже оно было развито В. В. Кожинным, определившим жанр как «исторически складывающийся тип литературного произведения», как «существенную закономерность, активно воздействующую на литературный процесс»³.

Автор «Формального метода в литературоведении» рассматривает жанр как форму видения и понимания действительности: «...каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему»⁴. В его концепции жанра имеет принципиальное значение и «проблема завершения»: «Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности»⁵. Эта мысль заслуживает особого внимания, ведь именно по способу художественного завершения действительности в произведении, по способу придания изображенной действительности целостного значения можно определить тип литературного произведения со сложной жанровой природой. Каждый жанр обладает той степенью завершенности, которую не имеет (или может не иметь) «текущая действительность».

У каждого жанра свои возможности художественного освоения действительности: «Художник должен научиться видеть

10

² Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 175. — В последнее время появились указания на то, что «основной текст» ряда книг и статей В. Н. Волошина и П. Н. Медведева принадлежат М. М. Бахтину. См.: Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам, Т. 6, Тарту, 1973, с. 44; Аверинцев С. С., Бочаров С. Г. Примечания // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, М., 1976, с. 386, 399. — В. В. Кожин, однако, писал, что ряд статей и книг В. Н. Волошина и П. Н. Медведева сложились «на основе бесед с Михаилом Михайловичем» (см.: Проблемы поэтики и истории литературы, Саранск, 1973, С.6). Эти разноречивые суждения имеют общий источник — свидетельства современников и признания самого М. М. Бахтина, из которых следует, что в 1925-1930 гг. он издал под именем своих учеников ряд полемических работ («Фрейдизм», «Слово в жизни и слово в поэзии», «Формальный метод в литературоведении», «Марксизм и философия языка»). Участие М. М. Бахтина в создании этих работ несомненно, но не ясно, в какой мере и форме оно выразилось.

³ Кожин В. В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия, Т. 2, М., 1964, стлб. 914, 915.

⁴ Медведев П. Н. Указ. соч., с. 180.

⁵ Там же, с. 181, стр. 175.

действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения»⁶. Эту мысль автор разъясняет, сопоставляя анекдот и роман. В анекдоте связь жанра и действительности обозначена так: «Умение найти и схватить единство маленького анекдотического события жизни предполагает до известной степени умение построить и рассказать анекдот и, во всяком случае, предполагает установку на способы анекдотического оформления материала. С другой стороны, сами эти способы не могут уясниться, если нет в жизни существенно анекдотической стороны». Иначе возникает роман: «Для того чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом масштабе. Между умением схватить изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи — бездна. Поэтому бездна и между анекдотом и романом. Но овладение эпохой в том или ином ее аспекте — семейно-бытовом, социальном, психологическом — совершается в неразрывной связи со способами изображения ее, то есть с основными возможностями жанрового построения». Вывод исследователя: «Логика романной конструкции позволяет овладеть своеобразной логикой новых сторон действительности. Художник умеет видеть жизнь так, что она существенно и органически вмещается в плоскость произведения. Ученый иначе видит жизнь — с точки зрения своих средств и приемов овладения ею. Поэтому ему доступны иные стороны и связи жизни»⁷.

Таково методологическое значение категории «жанр», столь основательно и глубоко разработанное «школой Бахтина».

И все же традиционны сетования на неразработанность теории жанра. Они понятны, когда звучат в работах 20-х годов — ведь именно тогда возник интерес к этой категории: по словам Ю. Н. Тынянова, жанр — одна из «наиболее трудных, наименее исследованных» проблем⁸. Но если верить современным исследователям, такое же положение сохранилось и в последние десятилетия — различия в оценках несущественны: «...наименее разработанная область литературоведения»⁹, «...очень слабо разработана в современном литературоведении»¹⁰. В том, что подобные утверждения не лишены оснований, можно убедиться,

⁶ Там же, с. 182.

⁷ Там же, с. 182-183.

⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 274.

⁹ Мейлах Б. С. Введение // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 3.

¹⁰ Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 152.

если обратить внимание на жанровые определения многих произведений в научной литературе: одно и то же произведение называется то повестью, то рассказом, то новеллой (например, «Пиковая дама» Пушкина), романом, повестью и новеллой (например, «Белые ночи» Достоевского); неразличение повести и рассказа, романа и повести — обычное явление не только в различных работах разных авторов, но нередко в рамках одного исследования (и не только коллективного).

В современных концепциях жанра немало спорных проблем¹¹, тем не менее давно определился общий методологический подход к изучению жанров и жанровых систем — принцип историзма. Еще Ю. Н. Тынянов заметил, что вместе с развитием жанра эволюционируют и его признаки¹². О том же позже писал М. М. Бахтин: «Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития»¹³. Лаконично эту же мысль выразил Д. С. Лихачев: «Категория жанра — категория историческая»¹⁴. Необходимо и изучение различных форм жанровой системности литературного процесса (в том числе творчества писателя), их исторической изменчивости. Это одна из актуальных задач современного литературоведения: «Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменения самой системы жанров»¹⁵.

2

Жанровая система различных национальных литератур складывается в процессе взаимодействия с жанровыми системами фольклора, других национальных литератур. В этом извечном взаимодействии и взаимообогащении национальных традиций возникали такие жанры, как, например, поэма, трагедия, роман,

12

¹¹ Подробно о некоторых из них, в том числе терминологическом и методологическом аспектах, см. в моей статье: Захаров В. Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984, с. 3-19.

¹² Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 275.

¹³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 122.

¹⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.-Л., 1967, с. 40.

¹⁵ Там же, с. 40-41.

которым было суждено сыграть исключительную роль в мировом литературном процессе.

Жанровая система новой русской литературы в некоторых своих существенных чертах национальна, и понять ее, а значит и творчество Достоевского, без учета древнерусских традиций просто невозможно.

Как известно, Древняя Русь была знакома со многими жанрами, в том числе с античным, византийским и рыцарским романами, с западноевропейской новеллой, фацециями и т. д. Не все жанры сознавались как самостоятельные типы литературных произведений, чаще всего они приспособлялись к жанровой системе древнерусской литературы: становились житиями, историями, повестями и т. п.

Традиционный эпический жанр русской литературы — повесть. С точки зрения современной теории жанров, повестями называли разные типы произведений: повестями были и могли стать летописи, рыцарские романы, новеллы, фацеции. Так, в числе усвоенных жанров была новелла. *Novella* — в переводе на русский язык «новость». Новеллы и были изначально городскими новостями — рассказами о том, что случилось с соседом на прошлой неделе, кто и зачем ходит к молодой вдове, почему столь усердно посещает смазливых прихожанок священник, чем занимаются в монастырях монахи, что бывает, когда купец отправляется за заморским товаром, какие приключения могут выпасть на долю человека. Но эти и подобные им «новости» итальянской и других западноевропейских литератур становились повестями в древнерусской. И дело здесь не в приблизительном переводе слов древнерусскими книжниками, а в изменении концепции жанра при переводе произведения с одного языка на другой.

Д. С. Лихачев обратил внимание на то, что жанр в древнерусской литературе обычно указывается в названии произведения, иногда обстоятельном, причем под одним жанровым определением могли фигурировать разные типы произведений, а «одно и то же произведение в разных списках имело различные жанровые определения»¹⁶. Тому разные объяснения: и «колебания книжника — какое определение выбрать», и соединение в произведении нескольких жанров, и сложные дифференцированные определения жанра по предмету повествования¹⁷, но главная причина — принципиальное отличие древнерусских жанров от современных: «Современное деление на жанры, основывающееся на чисто литературных признаках, появляется сравнительно поздно. Для русской литературы чисто литературные принципы выделения жанров вступают в силу в основном в XVII в.»¹⁸. Особое значение для древнерусского книжника

¹⁶ Там же, с. 43.

¹⁷ Там же, с. 43-44.

¹⁸ Там же, с. 40.

имело то, «для чего они (произведения. — В. З.) предназначены»¹⁹. В зависимости от внелитературных функций жанр одного и того же произведения определялся по-разному: житие, сказание, повесть — об Александре Невском, житие или повесть — о Петре и Февронии.

Наблюдения Д. С. Лихачева над древнерусскими жанрами дают повод высказать мысль о трехчленной структуре жанра в древнерусской литературе: само литературное произведение, его внелитературная функция, субъект эстетического восприятия. Жанр в древнерусской литературе включал в себя и того, к кому обращено произведение, предлагая жанровые дифференциации субъекта эстетического восприятия.

В этом смысле повесть — всегда жанр светского чтения в отличие от жития или, к примеру, от слова, всегда обращенного к слушателю.

Древнерусские книжники давали прямые определения жанров. И именно прямое значение слов во многом объясняет концепцию того или иного жанра.

Внутренняя форма слова «по-весть» достаточно определена: весть о том, что было. Изначально повесть в литературе — запись предания. Такова «Повесть временных лет», таковы повести о княжеских преступлениях, «трудные» (или воинские) повести. Позже повестями стали называть и книжные предания (рыцарские романы, новеллы, фацеции).

Новая концепция повести возникла в XVII в., и это было новой концепцией действительности, человека и его судьбы. В литературу бесцеремонно вошел новый герой: человек без роду и племени. Как писал по поводу «Повести о Савве Грудцыне» Д. С. Лихачев, «налицо развитие сюжета нового типа, обусловленного не событиями истории, а личными качествами героя, его страстью, его безволием, его личной удачливостью или неудачливостью»²⁰. Именно эта концепция жанра, сложившаяся в повестях о Фроле Скобееве, Савве Грудцыне и Горе-Злосчастию, была прежде всего усвоена новой русской литературой.

XVIII век — период интенсивной перестройки жанровых систем всех европейских литератур, вызванной «экспансией» романа. Презируемый и отвергаемый строгими ревнителями классического вкуса «низший» жанр вскоре оказался в центре мирового литературного процесса, и романтики уже с достоинством могли бросить каламбурный клич: «Все произведения должны стать романами, вся проза — романтической»²¹.

14

¹⁹ Там же, с. 49.

²⁰ Лихачев Д. С. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // История русского романа в 2-х т., Т. 1. М.; Л., 1962, с. 39.

²¹ Шлегель Ф. Фрагменты по литературе и поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 65.

В западноевропейских литературах это было открытием новой концепции уже известного жанра²², в русской литературе — открытием нового, дотоле небывалого жанра. В социальных условиях России роман долгое время казался «чужим»: даже в русских повестях начала XIX в. еще действуют герои с экзотическими именами, которые нельзя было найти в православных святцах, но можно — во французских и английских романах. В то же время выяснилось, что русская повесть оказалась способной выразить и романическое содержание (сентиментальная повесть начала XIX в., романтическая и реалистическая повесть 20-40-х годов XIX в.). Романическое содержание, перенесенное на русскую почву, зачастую воплощалось в повесть. Русская повесть и созданный по западноевропейским канонам роман были трудноразличимыми жанрами. Термины «повесть» и «роман» нередко оказывались синонимами. Как показывают специальные исследования, такая ситуация была характерна для русской литературы XVIII и начала XIX в.²³, но и к середине XIX в. острота проблемы не была снята: у Н. И. Надеждина и В. Г. Белинского, несмотря на их попытки дифференциации жанров, «роман и повесть» часто оказываются не только устойчивым словосочетанием, но и неразличимыми понятиями, определяемыми одними и теми же словами²⁴.

Как реакция на это возникает потребность различения жанров, которая была удовлетворена на первых порах своеобразным «компромиссным» решением проблемы: «общим местом» стало понимание повести как вида романа. Об этом в 1830 г. писал Н. И. Греч в «Учебной книге русской словесности»: «...прозаическая повесть есть не что иное как роман и отличается от него простейшим действием и краткостью. Впрочем, можно применить к ней все правила романа»²⁵. Сходным образом определял повесть Н. И. Надеждин в 1832 г.: «...повесть принадлежит к категории романа»; «От романа она отличается только объемом. Там жизнь представляется в обширной галерее картин; здесь в тесных рамках одного сокращенного очерка. Коротко сказать, повесть не что иное, как — роман в миниатюре!»;

15

²² Во Франции, например, новый роман даже вызвал одиозный королевский запрет на этот жанр. См.: Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981.

²³ См.: Сиповский В. В. 1) Из истории русского романа и повести. XVIII век, ч. 1. СПб., 1903; 2) Очерки из истории русского романа, Т. 1, вып. 1-2. СПб., 1909-1910.

²⁴ Например: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 321; Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти т. М., 1976-1982, Т. 1, с. 139-141; Т. 3, с. 327; Т. 8, с. 240, 371-372.

²⁵ Греч Н. Учебная книга русской словесности, ч. 3. СПб., 1830, с. 326.

«...эскиз, схватывающий мимолетом одну черту с великой картины жизни — краткий эпизод из беспредельного романа судеб человеческих»²⁶. Эти мысли своего учителя о повести развивал Белинский в программных статьях «Литературные мечтания» (1834), «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) и «Разделение поэзии на роды и виды» (1841): «Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что *“повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих”*. Это очень верно; да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа. <...> Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки»²⁷; «Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания»²⁸.

Позже подобное определение повести дал В. И. Даль: «*Повестью* в изящной письменности нашей, зовут стройный рассказ с единством завязки и развязки, небольшой роман»²⁹.

Нельзя сказать, что трактовка повести как вида романа была ошибочной, хотя были и ошибочные суждения³⁰, — она учитывала концепцию повести и романа лишь 20-30-х годов XIX в. Древнерусская традиция повести была известна в ограниченном объеме и в расчеты не принималась. Теория жанра не написана и сейчас. И все же, если не в теории, то в литературе сложилась определенная концепция жанра, которая позволяла многим писателям различать повесть и роман.

Для нас повесть — это прежде всего жанр. Терминологическое значение слова вытеснило из современного языка другие значения. В языке XIX в. были живы исконные значения слова, и они были в большем употреблении, чем жанровое значение. Вспоминая старую Русь, А. А. Бестужев (Марлинский) писал в 1833 г.: «Этнография, география, история — все тогда было *сказка*, а *сказка* значила *повесть*, потому что *правда* тогда была

16

²⁶ Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 321, 521.

²⁷ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 1, с. 150, ср. 60.

²⁸ Там же, Т. 3, с. 327.

²⁹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, Т. 3. М., 1955, с. 151.

³⁰ См., например: «в русской литературе повесть еще гостя, но гостя, которая, подобно ежу, вытесняет давнишних и настоящих хозяев из их законного жилища. <...> Повесть наша началась недавно, очень недавно, а именно с двадцатых годов текущего столетия. <...> Это было время всеобщей литературной реформы, явившейся вследствие начавшегося знакомства с немецкою, английскою и новою французскою литературами и с здоровыми понятиями о законах творчества» (Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 1, с. 150-151).

близнец *выдумке* (курсив мой. — В. З.)»³¹. Обращаясь к Н. М. Языкову, Пушкин писал в «Евгении Онегине»:

Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего,
Поешь, Бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе³².

Здесь лирика поэта, «свод элегий», — будущая повесть о былом, отжитом, пережитом. И таких примеров употребления слова «повесть» в нежанровом значении много в языке Пушкина³³. Большой круг значений слова «повесть» отмечен в словаре В. И. Даля; исключая приводившееся уже жанровое определение, укажу нежанровые значения: «рассказ о былом или вымышленном, словесный или письменный»; «беседа, разговор», «молва, слухи, толки»³⁴.

Исконное значение слова учитывалось, например, Н. И. Гречем при определении стихотворной и прозаической повести — определении, сейчас производящем впечатление надуманного различия, а тогда, по-видимому, имевшем свои основания: «*Стихотворная повесть* есть пиитическое изображение действия, в котором не герой (как в эпосе) есть главное дело, а самое *происшествие*. От прозаической повести стихотворная отличается тем, что не ограничена в выборе предмета: она может заимствовать его из истинной истории, из области вымыслов и т. д.»³⁵.

Буквальный смысл слова «по-весть» оказывал определяющее воздействие на формирование жанровой концепции произведений. Кроме того, возможность различия повести и романа появилась, когда произошла дифференциация их жанрового содержания: русская повесть 30-40-х годов обратилась к исследованию конфликта «маленького человека» с государством и обществом, остро поставив социально-психологические проблемы личности, а художественные открытия 20-40-х годов («Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» Гоголя) были восприняты не как исключения («роман в стихах», цикл повестей и рассказов, «поэма»), а как возникновение новой жанровой традиции русского романа.

³¹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., Т. 2. М., 1958, с. 601.

³² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., Т. 5. Л., 1978, с. 78.

³³ См.: Словарь языка Пушкина, Т. 3. М., 1959, с. 394.

³⁴ Даль В. Указ. соч., Т. 3, с. 151.

³⁵ Греч Н. Указ. соч., ч. 3, с. 287.

Художественным открытиям романа в русской литературе сопутствовало их глубокое теоретическое осмысление. И здесь в первую очередь следует обратить внимание на литературно-теоретическое наследие А. И. Галича. А. И. Галич — не случайное имя в русской литературе: лицейский профессор Пушкина (1814-1815), профессор Петербургского университета, отстраненный в 1821 г. от чтения лекций за «вольномудство», но вплоть до 1837 г. состоявший в должности профессора и читавший время от времени курсы лекций по философии у себя на дому. «Добрый Галич» — кумир юных лицеистов. Он — президент веселого поэтического застолья в «Пирующих студентах» Пушкина, к нему обращены два пушкинских послания 1815 года. О нем с благодарностью вспоминал не только Пушкин, но в его поэтической судьбе Галич сыграл особую роль. В программе автобиографии у Пушкина есть такая лаконичная запись за 1814 год: «Экзамен, Галич, Державин — стихотворство — смерть»³⁶. Смысл записи раскрывает текст дневника Пушкина за 1834 год с рассказом об одном «литературном совещании» у Н. И. Греча: «Тут я встретил доброго Галича и очень ему обрадовался. Он был некогда моим профессором и ободрял меня на поприще, мною избранном. Он заставил меня написать для экзамена 1814 года мои «Воспоминания о Царском Селе»³⁷. Свой поэтический триумф Пушкин связывал с заботой Галича, который волей судеб стал своего рода «режиссером» известной историко-литературной встречи, о которой Пушкин вспоминал в «Евгении Онегине»:

Успех нас первый окрылил,
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил³⁸.

Теория романа А. И. Галича изложена в последних параграфах «Опыта науки изящного». Роман, по Галичу, — «высочайший идеал» искусства³⁹. Им выделены разные типы романов — в зависимости от того, какие принципы изображения действительности преобладают: эпические, драматические или лирические.

Первый тип романа «есть эпопея, в которой, однако, не изображается отдельное происшествие, а начертывается целая характеристическая история человечества в известном веке и на известной степени образования»⁴⁰. Ведущий поэтический принцип

³⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., Т. 8, с. 55.

³⁷ Там же, с. 31.

³⁸ Там же, Т. 5, с. 461.

³⁹ Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, Т. 2. М., 1974, с. 274.

⁴⁰ Там же. — Эти и другие положения Галича дословно, но без ссылок на источник заимствования воспроизведены в 1831 г. его учеником Н. И. Надеждиным как общие тезисы теории романа применительно к анализу исторического романа. Ср.: «Роман Вальтера Скотта есть эпопея — поэтическое сказание, в коем излагается хронологически

этого романа — «начало свободы», которое заключается в развитии «первоначального образа мыслей и чувствований героя», говоря словами Галича, «собственным способом и естественным ходом человечества». Для романа этого типа необходима занимательность лица героя, которая «удаляет все чудесное, позволяя разве случаю занимать иногда его место»⁴¹.

В романе второго типа «преобладает внутреннее начало свободы и все явления происходят из особенного свойства действующих лиц, которое в эпосе едва ли не исчезает перед всемогуществом судьбы; то роман одного рода с драмой». Правда, далее Галич отмечает и ряд существенных отличий этого романа от драмы: «...а) драма движется более в характерах и деяниях, роман более в помыслах и происшествиях, кои так же замедляют ход развития, как драма ускоряет оный; б) в драме судьба устремляется против самостоятельности героя, в романе уважает ее; наконец, в) роман еще менее, нежели драма, позволяет ограничивать себя тремя единствами; объемля целость истории, он свободно парит над всеми временами и пространствами»⁴².

В романе третьего типа, «где поэт изображает более помыслы и страдательные явления души, нежели деяния и подвиги, там он всего натуральнее приводит своего героя в лирические положения, в которых позволяет ему изливать даже особенные, нераздельные чувствования его души, хотя бы они принадлежали не к идеальным, а только к возможным и в истории человеческого сердца знакомым»⁴³.

В целом же, роман, по Галичу, следует рассматривать «как соединение всех родов самостоятельной поэзии, коих, впрочем, область и законы он либо расширяет, либо ограничивает, вообще уравнивает для своих нужд и целей». «Наконец, — заключает Галич, — роман, будучи по существу своему то же самое в целости, что прочие роды поэзии в раздроблении) принимает

последовательный ряд событий, представляющих характеристическую историю человечества в известный момент бытия его» (Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 278).

⁴¹ Галич А. И. Указ. соч., с. 274.

⁴² Там же. — Ср. у Надеждина: «Роман Вальтера Скотта <...> есть позорище, на котором живые лица действуют сами из себя, своими внутренними силами. Начало свободы господствует в нем, как в драме. Судьба смиряется пред самостоятельностью действующих лиц <...>» и далее парафразическое изложение этого параграфа Галича (Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 279).

⁴³ Галич А. И. Указ. соч., с. 275. — Ср. у Надеждина: «...представляемые лица приводятся в совершенно лирические ситуации; им предоставляется тогда полная свобода изливать свою душу и обнажать сокровеннейшие тайны своих заветных дум и чувствований» (Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 278).

на себя без разбору то форму рассказа, то форму разговора, то форму переписки»⁴⁴.

Концепция романа А. И. Галича была усвоена Н. И. Надеждиным, который не только следовал за мыслью своего учителя, но и дал, например, такое оригинальное и глубокое определение романа: «В романе жизнь обзревается со всех сторон, исследуется во всех смыслах. Роман разрабатывает ее со всех точек, как пучину страстей, как ткань чувств, как эхо идей. Точно так же и повесть!»⁴⁵

Замечательна переключка с Галичем Пушкина, который, вслед за своим лицейским учителем («целая характеристическая история человечества в известном веке и на известной степени образования»), дал такое определение романа в рецензии 1830 г. на роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»⁴⁶. Но еще более существенно то, что за два года до выхода «Опыта науки изящного» Галича эта концепция романа стала воплощаться в пушкинском «романе в стихах». Интересно, что эта концепция жанра была проницательно угадана Белинским в его разборах «Евгения Онегина»: «Онегин» есть поэтически верная действительности картина русского общества в известную эпоху»⁴⁷; была развита Достоевским в статье «Книжность и грамотность» — в его анализе Онегина как «типа исторического»: «Онегин именно принадлежит к той эпохе нашей исторической жизни, когда чуть не впервые начинается наше томительное сознание и наше томительное недоумение, вследствие этого сознания, при взгляде кругом» (19, 10)⁴⁸. На вопрос, что это за «известная эпоха», о которой говорили намеком, красноречивее всего дает ответ хронология сюжета «романа в стихах» (осень 1819 — весна 1825 г.).

Теория романа, изложенная в «Опыте науки изящного», имела гораздо большее значение, чем это принято считать.

В. Г. Белинский, судя по всему, интереса к поэтике А. И. Галича

20

⁴⁴ Галич А. И. Указ. соч., с. 275. — Ср. у Надеждина: «Роман Вальтера Скотта не принадлежит, собственно, ни к *эпической*, ни к *лирической*, ни к *драматической* поэзии: но есть общая их целость»; «в силу столь тесного внутреннего общения со всеми тремя родами поэзии, роман Вальтера Скотта присволяет себе полную свободу принимать и наружные формы всех их без различия. Ему равно дозволяются и *эпическая* форма рассказа, и *лирическая* форма переписки, и *драматическая* форма разговора» (Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 278, 279).

⁴⁵ Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 321.

⁴⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., Т. 7, с. 72.

⁴⁷ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 6, с. 375.

⁴⁸ Ссылки на произведения Достоевского приводятся в тексте работы с указанием тома, страницы по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., Т. 1-30. Л., 1972-1990. — Ссылки на письма с указанием условного обозначения (П), тома, страницы по изданию: Достоевский Ф. М. Письма, Т. 1-4. М.; Л., 1928-1959.

не имел. Несколько упоминаний его имени в журнальных библиографических обзорах случайны. Тем не менее, если допустить, что Белинский был незнаком с теорией романа Галича, он воспринял ее от Надеждина раньше, чем усвоил некоторые эстетические идеи Гегеля, известные ему по «тетрадкам Каткова» (1837) — конспектам (а, возможно, и переводам) лекций Гегеля по эстетике с издания 1835 г.⁴⁹ Ему была известна трактовка Надеждиным (ранее Галичем) романа как «эпопеи», его категоричность в определении количества литературных родов. Так, Надеждин писал в 1832 г.: «Только три формы поэзии возможны: эпическая, лирическая, драматическая»⁵⁰. В 1834 г. это утверждение повторено Белинским в «Литературных мечтаниях»: «Разделение поэзии на роды не есть произвольное: причина и необходимость оно скрывается в самой сущности искусства. Родов поэзии только три и больше быть не может»⁵¹. Так же эта мысль звучит в статье 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды», в которой он, по собственному признанию, из «тетрадок Каткова» с «Лекциями» Гегеля «целиком брал места и вставлял в свою статью»⁵²: «Их только три, и больше нет и быть не может»⁵³.

Категоричный тон подобных утверждений основывается на таком понимании литературных родов, согласно которому в эпосе преобладает принцип объективности, в лирике — субъективности, в драме — их синтез. Другой системы «родов поэзии» этот принцип классификации (объективное — субъективное) не дает. И только модернизацией филологической терминологии прошлого можно объяснить попытку В. Д. Днепрову приписать В. Г. Белинскому мысль о том, что роман — новый «род поэзии», четвертый по счету, наряду с эпосом, лирикой и драмой⁵⁴. В XIX в. роман называли не иначе, как «род поэзии», «род беллетристики», но не в современном значении категории «род», а в значении «жанр»⁵⁵.

В связи с этим одно уточнение о происхождении известного определения Белинским романа как «эпопеи нашего времени», которое возводят к концепции романа Гегеля. Определяя роман как «современную буржуазную эпопею»⁵⁶, Гегель писал: «Здесь, с одной стороны, вновь выступает во всей полноте богатство

⁴⁹ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 9, с. 90.

⁵⁰ Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 277.

⁵¹ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 1, с. 114.

⁵² Там же, Т. 9, с. 445.

⁵³ Там же, Т. 3, с. 346.

⁵⁴ Днепров В. Д. Проблемы реализма. Л., 1961, с. 72-153.

⁵⁵ Подробнее об этом см. в моей статье: Захаров В. Н. К спорам о жанре, с. 3-10.

⁵⁶ По наблюдению А. В. Михайлова, сходное с гегелевским определение романа ранее встречается у Й. Вецеля в предисловии к роману «Герман и Ульрика» (1780). — Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. М., 1982, с. 156.

и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует *изначально* поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже *прозаически* упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права — как с точки зрения жизненности событий, так и с точки зрения индивидов и их судьбы»⁵⁷. Определение романа Белинским в статье «Разделение поэзии на роды и виды», написанной с учетом «тетрадок Каткова», звучит так: «Эпопея нашего времени есть *роман*. В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги, но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни»⁵⁸. Несмотря на то, что определения романа у Гегеля и Белинского схожи, их источники различны. Определение романа как «эпопеи нашего времени» встречается у Белинского еще до того, как были изданы лекции Гегеля по эстетике, до того, как Катков ими увлекся и познакомил с их содержанием великого критика. В январе 1835 г. (цензурное разрешение статьи 18 января) Белинский писал о романах В. Скотта: «Вальтер Скотт создал, изобрел, открыл, или, лучше сказать, *угадал эпопею* нашего времени — *исторический роман*»⁵⁹. Этот тезис — новая лаконичная редакция того, что в 1831 г. со слов Галича писал о романе Надеждин: «Роман Вальтера Скотта есть эпопея — поэтическое сказание, в коем излагается хронологически последовательный ряд событий, представляющих характеристическую историю человечества в известный момент бытия его»⁶⁰. Как видно, в теории романа Белинского не меньшее значение, чем эстетика Гегеля, имела сложившаяся к тому времени русская традиция изучения романа — и в частности, поэтика Галича. Впрочем, в теории романа часто лишен серьезного значения вопрос о приоритете того или иного мнения. Концепция романа в течение нескольких веков созидалась общими усилиями многих — писателей, поэтов, философов, эстетиков, критиков, литературоведов. За это время появилось достаточно много «общих мест». Есть они и у Белинского.

Новые аспекты его теории жанра были осознанием открытий русского реалистического романа. Именно они позволили Белинскому

⁵⁷ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. М., 1971, Т. 3, с. 474-475.

⁵⁸ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 3, с. 324.

⁵⁹ Там же, Т. 3, с. 357.

⁶⁰ Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 278. Ср.: Галич А. И. Указ. соч., с. 274.

столь вдохновенно раскрыть гносеологическое, методологическое и идеологическое назначение романа в русской литературе. В 1835 г. Белинский писал: «Итак, форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни, и вот, мне кажется, тайна его необыкновенного успеха, его безусловного владычества»⁶¹. В 1841 г.: «Задача романа, как художественного произведения, есть — совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной идеи и от силы, с которой она организуется в отдельных особенностях, зависит большая или меньшая художественность романа»⁶². В 1845 г.: «Теперь русский роман и русская повесть уже не выдумывают, не сочиняют, а высказывают факты действительности, которые, будучи возведены в идеал, то есть отрешены от всего случайного и частного, более верны действительности, нежели сколько действительность верна самой себе»⁶³. В 1847 г.: «Содержание романа — художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностию. Задача современного романа — воспроизведение действительности во всей ее нагой истине»⁶⁴.

4

В языке Достоевского нет слова «жанр» в современном значении. «Жанр» был для него искусствоведческим термином, и в «Дневнике писателя» 1873 г. Достоевский дал его глубокую интерпретацию: «Что такое в сущности жанр? Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде» (21, 76).

Отсутствие слова «жанр» отнюдь не значит, что в его художественном мышлении нет этой категории. Жанр был для Достоевского не абстрактным, а конкретным понятием: романом, повестью, поэмой, рассказом. Проблема жанра, и без того не простая, у Достоевского осложнена одной характерной особенностью его стиля — пристрастием к «каламбурам в жизни и в литературе»⁶⁵.

⁶¹ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 1, с. 149.

⁶² Там же, Т. 3, с. 325.

⁶³ Там же, Т. 8, с. 456.

⁶⁴ Там же, с. 244.

⁶⁵ Так Достоевский назвал один из своих фельетонов 60-х годов (20, 137-147). О каламбурах и каламбурном стиле Достоевского см.: Альтман М. С. Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского // Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975, с. 209-246; Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у

Многозначность слова была для Достоевского живой стихией языка, и он сознательно обыгрывал ее, эту «многозначность», в частности употребляя жанровые дефиниции в нежанровых значениях, нередко намеренно сближая их в одном контексте.

Вот какой каламбурный диалог состоялся между бабушкой и Настенькой в «сентиментальном романе» «Белые ночи». Накануне бабушка «с благодарностью» согласилась с предложением нового жильца прислать хорошие книги для чтения, но у Настеньки «все спрашивала, нравственные книги или нет, потому что если книги безнравственные, так тебе, говорит, Настенька, читать никак нельзя, ты дурному научишься.

— А чему ж научусь, бабушка? Что там написано?

— А! говорит, описано в них, как молодые люди соблазняют благонравных девиц, как они, под предлогом того, что хотят их взять за себя, увозят их из дому родительского, как потом оставляют этих несчастных девиц на волю судьбы и они погибают самым плачевным образом. Я, говорит бабушка, много таких книжек читала, и все, говорит, так прекрасно описано, что ночь сидишь, тихонько читаешь. Так ты, говорит, Настенька, смотри, их не прочти. Каких это, говорит, он книг прислал?

— А все Вальтера Скотта романы, бабушка.

— Вальтера Скотта *романы!* А полно, нет ли тут каких-нибудь *шашней?* Посмотри-ка, не положил ли он в них какой-нибудь любовной записочки?

— Нет, говорю, бабушка, нет записки.

— Да ты под переплетом посмотри; они иногда в переплет запишают, разбойники!..

— Нет, бабушка, и под переплетом нет ничего.

— Ну то-то же!» (2, 122; курсив мой. — В. З.).

Многое замешано в этой игре слов: и жанр, и критика (точнее — самокритика) жанра, и его нарицательное значение («шашни»). Вот еще несколько примеров нарочитых сближений жанровых и нежанровых значений слов (курсив в цитатах мой).

В первом абзаце романа «Неточка Незванова» (а произведение мыслилось Достоевским только как роман) есть фраза: «Прежде всего, чтоб был понятен *рассказ мой*, я приведу здесь его биографию (биографию Ефимова. — В. З.)» (2, 142). В начале романа «Село Степанчиково и его обитатели» читаем: «Тут-то и явился Фома Фомич Опискин. Признаюсь, я с некоторой торжественностью возвецаю об этом новом лице. Оно, бесспорно, одно из главнейших лиц моего *рассказа*» (3, 7). В «Униженных

и оскорбленных» Иван Петрович прочел Ихменевым свой «роман» — старик Ихменев «принялся было опять «серьезно» оценивать мою повесть» (3, 188, 189). Посвящая редактора «Русского вестника» в замысел «предсмертных бесед с друзьями» старца Зосимы, Достоевский так охарактеризовал шестую книгу романа «Братья Карамазовы»: «Это не проповедь, а как бы *рассказ, повесть* о собственной жизни» (П., 4, 58-59). Об увлечении героя XI книги «Братьев Карамазовых» Катериной Ивановной сказано: «Здесь не место начинать об этой новой страсти Ивана Федоровича, отразившейся потом на всей его жизни: это все могло бы послужить канвой уже иного *рассказа, другого романа*, который и не знаю, предприму ли еще когда-нибудь» (15, 48). Или в предисловии «От автора» рассказ «Кроткая» представлен в десяти строках как «фантастический рассказ», «повесть», «не рассказ и не записки» (24, 5).

Разобраться в этой «путанице» можно лишь в том случае, если учитывать нежанровые значения жанровых дефиниций.

Они имеют гораздо большее значение, чем это может показаться на первый взгляд. Особенно широкий диапазон нежанровых значений у слова «повесть».

Для нас повесть — жанр. Для Достоевского это одно из многих значений слова, давших некогда название жанру. Так, «повестями» в нежанровом значении могли быть названы романы, поэмы, рассказы, произведения других жанров — художественных и нехудожественных, чужих и своих (например, роман «Бедные люди» в публицистике 60-70-х годов), и это было выражением исконного значения слова в русском языке.

В дневнике Вареньки Доброселовой из «Бедных людей» есть запись: «А теперь все пойдут грустные, тяжелые воспоминания; начнется повесть о моих черных днях» (1, 43). Из этого предвестия беды поведано немного — лишь эпизод о смерти студента Покровского; переход от прежней жизни к нынешнему состоянию отмечен отточиями; «повесть о черных днях» Вареньки Доброселовой читатель узнает лишь по скудным намекам из переписки героев. Неточка Незванова бросает тяжкое обвинение своему опекуну Петру Александровичу в лицемерии: «Ей я отдать его не могла. Вам? Но вы не могли не знать содержания этого письма, а в нем вся эта грустная повесть... Для чего ваше притворство — не знаю» (2, 266). В одной из глав романа «Бесы» изображена пьяная исповедь капитана Лебядкина: «...в отчаянии, в слезах капитан начал торопливо излагать свою повесть за все четыре года. Это была глупейшая повесть о дураке, втянувшемся не в свое дело и почти не понимавшем его важности до самой последней минуты, за пьянством и гульбой» (10, 212). И далее — перечисление по порядку. В этих случаях «повесть» — весть о том, что было. Но встречается и другое значение слова: только сообщенная весть. В «Бесах», услышав о женитьбе Ставрогина на хромоножке,

Степан Трофимович «вдруг выступил вперед, весь в волнении», «залепетал в жару, краснея, обрываясь и заикаясь»: «если я тоже слышал самую отвратительную повесть или, лучше сказать, клевету, то... в совершенном негодовании...» (10, 134). Предложение Петра Степановича об использовании Кириллова для того, чтобы «вполне отклонить подозрение» по убийству Шатова, было встречено с недоверием: «Раздались сомнения. Повесть показалось фантастическою» (10, 420). В «Братьях Карамазовых» капитан Снегирев говорит Алексею Федоровичу об Илюшечке: «В маленьком существе, а великий гнев-с. Вы этого всего не знаете-с. Позвольте мне пояснить эту повесть особенно» (14, 187). Прокурор обвиняет Митю Карамазова в том, что он придумал «ладанку»: «Без сомнения, он чувствует сам всю невероятность выдумки и мучится, страшно мучится, как бы сделать ее вероятнее, так сочинить, чтоб уж вышел целый правдоподобный роман. <...> И вот в это-то мгновение, чтоб поправить дело, он и спешит нам сообщить об этой пресловутой ладанке: так и быть, дескать, услышьте эту повесть!» (15, 148-149). Он уверен, что можно разоблачить этот вымысел: «Тут, главное, можно осадить и в прах разбить торжествующего романиста подробностями, теми самыми подробностями, которыми всегда так богата действительность и которые всегда, как совершенно будто бы незначащая и ненужная мелочь, пренебрегаются этими несчастными и невольными сочинителями и даже никогда не приходят им в голову» (15, 149). Число этих примеров можно умножить — такие значения слов очень распространены в языке Достоевского.

Нежанровые значения слова приобретают иногда «жанровый» смысл. В романе «Братья Карамазовы» во время «мытарств» следователь предлагает Мите: «И вообще, если бы вы начали вашу повесть со систематического описания вашего вчерашнего дня с самого утра?» Но как раз этому-то и воспротивился Митя: «...ведь эдак в трех томах не упишешь, да еще эпилог потребуется» (14, 420). Митя воспротивился превращению события в жанр: по своему психологическому состоянию он менее всего был способен к «систематическому, — по словесному побуждению следователя, — описанию» (14, 420).

Свой эстетический и почти художественный предмет общения имеют некоторые герои Достоевского. В «Бесах» Ставрогин обращается к Марье Лебядкиной: «Хотите, всю жизнь не буду говорить с вами, хотите, рассказывайте мне каждый вечер, как тогда в Петербурге в углах, ваши повести» (10, 218). Алеше Карамазову как-то «под влиянием сильного чувства и недавнего чрезвычайного впечатления» удалось «хорошо и обстоятельно» рассказать Лизе Хохлаковой о происшествии с капитаном Снегиревым. Это напомнило ему «прежнее московское время», когда он «любил приходить к ней и рассказывать то из случившегося с ним сейчас, то из прочитанного, то вспоминать

из прожитого им детства. Иногда даже оба мечтали вместе и сочиняли целые повести вдвоем, но большею частью веселые и смешные» (14, 195).

Повесть — это еще и особый порядок изложения события, имеющий у Достоевского жанровое значение. Так, содержанием шестой книги романа «Братья Карамазовы» стало извлечение автором «Из жития в Бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы, составлено с собственных слов его Алексеем Федоровичем Карамазовым. Сведения биографические», которое предвзывает обстоятельный филологический анализ «чужой рукописи», имеющий свой сюжет — определение типа повествования (рассказ или повесть). В «записке» Алеши речь старца ведется как бы непрерывно, словно как бы он излагал жизнь свою в виде повести»; автор же уверен, что речь старца прерывалась, «велась беседа в тот вечер общая», «многое Алеша взял и из прежних бесед и совокупил вместе», но автор предпочел «ограничиться лишь рассказом старца по рукописи Алексея Федоровича Карамазова» (14, 259-260). Изложение жизни старца «в виде повести» (в том порядке, как все произошло) на проверку оказалось рассказом Алексея Федоровича.

Рассказ у Достоевского мог быть речевым жанром (устным сообщением) и универсальным типом повествования, преобладающим в самых разных жанрах, мог стать самостоятельным художественным жанром, но мог входить в состав романов, повестей и других произведений — и как жанр, и как тип повествования.

Как тип повествования рассказ был сообщением со свободным порядком изложения; повесть следовала «систематическому описанию» события в том порядке, как все произошло. Между этими типами повествования существует подчинительная связь: повесть оказывается определенным типом рассказа⁶⁶. Это соотношение повести и рассказа достаточно ясно выражено в языке — в логике сочетаемости слов: можно рассказывать повести, но нельзя «повествовать» рассказы.

С этой точки зрения представляется естественным приведенное выше определение Достоевским типа повествования «предсмертных бесед с друзьями» старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»: «Это не проповедь, а как бы *рассказ, повесть* о собственной жизни (курсив мой. — В. З.)» (П., 4, 58-59). Это неслучайный оборот фразы у Достоевского — ранее в том же романе сказано о Смердякове: «Очень бы надо примолвить кое-что и о нем специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев, а потому и перехожу к моему рассказу, уповаю, что о Смердякове

⁶⁶ В системе жанров XIX в. возникла и обратная зависимость: рассказ рассматривался как вид повести (Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 8, с. 372).

как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести» (14, 93). В этих отзывах повесть предстает видом рассказа, причем определение типа повествования приобретает еще и жанровый смысл. Аналогичный процесс придания повествованию жанрового значения есть и в журнальном предисловии к «справедливой повести», позже озаглавленной «Крокодил». В «Предисловии редакции» обсуждаются и в шутку, и всерьез проблема авторства и степень достоверности «необыкновенного события», всерьез — жанровая природа доставленного в редакцию «Эпохи» произведения. Окончательное жанровое определение произведения — повесть, но возникает оно в двусмысленной ситуации (не то рассказ, не то повесть). Вот «вехи» этого процесса наименования «вещи»: «почти невероятный рассказ»; «в рассказе»; «автор рассказа до сих пор неизвестен»; «рассказ никем не подписан»; «если повесть сия понравится публике»; «рассказ неизвестного не только противоречит естественным наукам, но даже и анатомии»; «в рассказе неизвестного говорится»; «как явствует из рассказа». Этому «рассказу неизвестного» еще не придано жанровое значение («рассказ» — здесь «тип повествования»). Последнее слово и решение проблемы жанра: редакция «победоносно отстояла повесть и печатает ее» (5, 344-345).

Сходным образом решена проблема отношения типа повествования и жанра во вступительной главе к повести «Дядюшкин сон»: «обработанный литературным образом» рассказ автора сознается повестью, рассказ же остается одним из типов повествования (2, 299).

«Нежанровые» значения слов «повесть» и «рассказ», безусловно, связаны с образованием жанрового значения произведения, хотя и не всегда определяют его жанр.

5

В отличие от слов «рассказ» и «повесть», нежанровые значения которых дали жанровые дефиниции, слова «поэма» и «роман» вошли в русский язык прежде всего как названия определенных жанров. Но и у них есть свои нежанровые значения, возникшие как следствие их употребления в переносных значениях.

Так, «роман» у Достоевского — не только жанр, но и любовные отношения героев, иногда — жизнь их «сердца», сложные психологические отношения.

О судьбе Евгения Онегина и Татьяны Лариной сказано в Пушкинской речи Достоевского: «...она прошла в его жизни мимо него не узнанная и не оцененная им; в том и трагедия их романа» (26, 140). Свой «маленький роман» был у Неточки Незвановой и княжны Кати (2, 211; ср. 197-223). Вот как объяснено значение этого эпизода в будущей «истории одной женщины»:

«Я нарочно рассказала так подробно этот эпизод моего детства, первого появления Кати в моей жизни. Но наши истории нераздельны. Ее роман — мой роман. Как будто суждено мне было встретить ее; как будто суждено ей было найти меня. Да и я не могла отказать себе в удовольствии перенестись еще раз воспоминанием в мое детство... Теперь рассказ мой пойдет быстрее» (2, 223). В «катастрофический» роман переросла в «Униженных и оскорбленных» влюбленность Нелли в Ивана Петровича (3, 377). По поводу одного из героев «Записок из Мертвого дома» сказано: «Этот несчастный солдат, которому, может быть, во всю жизнь ни разу и не подумалось о барышнях, выдумал вдруг целый роман, инстинктивно хватаясь хоть за эту соломинку» (4, 160). Одна из глав романа «Бесы» имеет заглавие «Законченный роман», но это глава не о завершении произведения, а о том, как развязался «роман» Лизы Тушиной со Ставрогиным (10, 397-413). В «Подростке», со слов отца, Аркадий объяснял его отношения с матерью, «что романа никакого не было вовсе и что все вышло так» (13, 9), «началось у них прямо с беды. (Я надеюсь, что читатель не до такой степени будет ломаться, чтоб не понять сразу, об чем я хочу сказать.)» (13, 11); «Согрешив, они тотчас покаялись» (13, 13). По разумению скотопригоньевских обывателей, два «романа» было у Мити Карамазова: один — с Катериной Ивановной (15, 169), другой — с Грушенькой (14, 451, 452, 454).

Но особенно часто в таком значении слово «роман» встречается в подготовительных материалах. Вот несколько характерных примеров на выбор. В подготовительных материалах к роману «Идиот»: «Для Князя новый роман (с Аглаей. — В. З.), и роман Рогожина с Наст[асьей] Ф[илипповной]. Смерть из ревности» (9, 265). Или такая серия записей в подготовительных материалах к роману «Подросток»: «С Лизой у Подростка и прежде того сцены, целый роман. Создать»; «Суть романа. Беспорядочная любовь ЕГО к Лизе и страдание от нее. Любовь и обожание ЕГО к жене и мучение взаимное. Но скрывают тайну. Любовь-ненависть ЕГО к Княгине»; «NB. Роман Оли непременно должен произойти после заговора Ламберта»; «Роман — сочинить роман Подростку с Княгиней и как ОН ее спасает, все невидимо и неслышно»; «Именно роман в том, что Молод[ая] особа прогнала Князя, потому что Версилов внушил ей, что Князь в связи с Княгиней» и т. д. (16, 32, 83, 120, 250, 252).

Иногда роман — психологический вымысел в истолковании фактов. Так, в «Идиоте» племянник Лебедева недовольно прерывает чересчур увлеченное разъяснение Ганей Иволгиным «ошибок» Бурдовского: «К чему весь этот роман?» (8, 234) и действительно, психологическое объяснение «ошибок» Бурдовского основано на известных допущениях, придающих факту жанровое значение (8, 230-234). «Романы» и «поэмы» творят из фактов судебного следствия прокурор и адвокат в «Братьях

Карамазовых». Примечательно, что их риторические состязания приобрели столь ярко выраженный жанровый характер. Подозревая Митю в намерении «сочинить правдоподобный роман» о «ладанке», прокурор сам сочиняет роман из следственного дела, выдумывая мысли и поступки подсудимого по законам известного всем жанра. Эту логическую уязвимость речи прокурора остроумно обыграл в своем выступлении адвокат, упрекая прокурора в том, что из психологии «можно вывести все что угодно. Все дело, в каких она руках. Психология подзывает на роман даже самых серьезных людей, и это совершенно невольно. Я говорю про излишнюю психологию, господа присяжные, про некоторое злоупотребление ею» (15, 156). Подмечая, что в обвинительной речи прокурор выдает возможное, но недоказанное за действительное, адвокат так отводит аргументы обвинителя: «Ведь мы, таким образом, вступаем в область романов»; «Ну не фантастическое ли, не романическое ли это предположение»; «И такими-то романами мы готовы погубить жизнь человеческую!»; «Ну а что если дело происходило вовсе не так, а ну как вы создали роман, а в нем совсем другое лицо?» (15, 157-159); «Уж не роман ли и это?» (15, 161). Правда, и адвокат не удержался от вымысла, тоже увлекся «излишней психологией», и в этом он верен себе — недаром в авторской характеристике он назван «прелюбодеем мысли». И тут уже прокурор не упустил случая свести с ним счеты: «Нас упрекают, что мы насоздавали романов. А что же у защитника, как не роман на романе? Не доставало только стихов. Федор Павлович в ожидании любовницы разрывает конверт и бросает его на пол. Приводится даже, что он говорил при этом удивительном случае. Да разве это не поэма? И где доказательство, что он вынул деньги, кто слышал, что он говорил? Слабоумный идиот Смердяков, преображенный в какого-то байроновского героя, мстящего обществу за свою незаконнорожденность, — разве это не поэма в байроновском вкусе? А сын, вломившийся к отцу, убивший его, но в то же время и не убивший, это уж даже и не роман, не поэма, это сфинкс, задающий загадки, которые и сам, уж конечно, не разрешит. Коль убил, так убил, а как же это, коли убил, так не убил — кто поймет это?» (15, 174).

У прокурора и адвоката жанр подменяет жизнь, вымысел факты. Суд над Митей — их общая «ошибка».

Переносные значения слова «роман» не являются индивидуальной особенностью стиля Достоевского, они традиционны не только в русском, но и в других языках. В русской критике начала 30-х годов XIX в. на эти переносные значения обращал внимание Н. И. Надеждин: «Это роман — говорят обыкновенно о происшествиях, сколько-нибудь пробивающихся за тесные рамки ежедневности. Иногда значение сие несколько стесняется; и роману поставляется в необходимую принадлежность известный

дозис сентиментальности. Этот новый оттенок преимущественно имеет место при выражениях: *романический, романическое*. Таким образом, в действиях признается *романическое*, когда они основываются не на холодных расчетах благоразумия, а повинуются безотчетно внушениям сердца; и потому каждое происшествие, совершающееся под влиянием любви, сей верховной царицы чувств, считается в высшей степени *романическим*⁶⁷.

Исходное значение слова «поэма» у Достоевского — жанр эпического произведения, причем не только в стихах, но и в прозе: вслед за Гоголем он часто называл «поэмами» прозаические произведения — свои и чужие, но кроме того, придавал этому слову и индивидуальные, уже не жанровые значения.

Прежде всего это категория творческого процесса: «поэтическая мысль», «зачатия художественных мыслей», их «полный образ», «самородный драгоценный камень, алмаз» и т. д. (П., 2, 59, 190). Процесс создания своих романов Достоевский условно делил на два этапа — «ДЕЛО ПОЭТА» и «ДЕЛО ХУДОЖНИКА», причем «ХУДОЖНИК И ПОЭТ ПОМОГАЮТ ДРУГ ДРУГУ И В ТОМ И ДРУГОМ — В ОБОИХ СЛУЧАЯХ» (16, 10). Смыслом «дела поэта» было откровение зарождения «поэмы», задачей «дела художника» — создание романа⁶⁸. В таком значении слово «поэма» широко представлено в текстах Достоевского разных лет. Ограничусь примерами из подготовительных материалов к роману «Подросток». Вот как подробнее, чем обычно, раскрыта «поэма» романа: «Вообще это поэма о том, как вступил Подросток в свет. Это история его исканий, надежд, разочарований, порчи, возрождения, науки — история самого милого, самого симпатичного существа. И жизнь сама учит, но именно его, Подростка, потому что другого не научила бы» (16, 63). По поводу одного из эпизодов исканий Аркадия ранее было помечено: «NB. Это поэма первой юности» (16, 42), по ходу изложения «фабулы романа» сформулировано художественное задание: «И непрерывно об обаянии на него ЕГО. Одним словом, не покидать ни на минуту Подростка, аромат первой юности, поэма» (16, 43). «Поэма» определяет выбор главного героя и формы повествования: «Первостепенно лишь о Подростке, т. е. поэма посвящена ему. Он герой» (16, 127); «Если от Я, то вся поэма в том: как было я пал и как я был спасен» (16, 101). Исключительное значение в духовных исканиях Аркадия имело его желание избавиться от духовного сиротства — найти отца в Версилове: «Вообще весь роман — поэма

⁶⁷ Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 271.

⁶⁸ Эта особенность творческого процесса Достоевского обстоятельно разработана в ряде исследований: Розенблюм Л. М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Литературное наследство. М., 1965, Т. 77, с. 22-44; Мейлах Б. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969, с. 189-304; Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972, с. 139-149.

любви Подростка к НЕМУ» (16, 229). Превращение «поэмы» в «роман» обозначено в таком характерном вопросе автора самому себе: «Но что же означает этот *домашний* беспорядок и какую роль играет в целом поэмы?» (16, 86).

В «поэме» Достоевский формулировал замысел романа (прежде всего идею и сюжет произведения)⁶⁹. Создание романа предполагало художественную разработку «поэмы»: создание плана, фабулы, сцен, диалогов, выбор формы повествования, разработку характеров и, наконец, написание текста романа.

Поэма как замысел романа и поэма как жанр — разные категории, но они совпадают у Достоевского в особом эстетическом отношении к действительности, в попытке разгадать жизнь поэзией. Это в равной мере относится и к истории, и к современности. Так, интересное превращение романа в поэму в «сцене смерти героини (потом она опять выздоровела)», а затем поэмы снова в роман отмечено Достоевским в разборе «Анны Карениной» Толстого (25, 52-53). У самого Достоевского были замыслы исторических поэм в прозе — поэм о судьбе России в мировой истории; программы некоторых из них известны в подробной записи — это цикл десяти и даже более «былин» из русской истории и «*Одна мысль* (поэма). Тема под названием «*Император*» (П., 2, 190-194; 9, 113-114). Эти поэмы так и не были написаны Достоевским, хотя, как он признавался, «я их все в уме тогда сочинил и долго потом сочинял» (П., 2, 191). Но уже в подробном пересказе их программ обнаруживаются законы поэтического прочтения русской истории: воспроизвести ее ключевые моменты, «в которых она, временами и местами, как бы сосредоточилась и выражалась вся, вдруг, во всем своем целом», «даже без строгой передачи факта (но только с чрезвычайной ясностью) схватить главный пункт, и так передать его, чтобы видно, с какой мыслию он вылился, с какой любовью и мукою эта мысль досталась. Но без эгоизма, без слов от себя, а наивно, как можно *наивнее*, только чтоб одна любовь к России была горячим ключом — и более ничего» (П., 2, 190-191).

Поэма как замысел не всегда превращалась у Достоевского в роман, иногда оставалась в своем изначальном качестве — становилась жанром прозаического произведения. Соотнесенная с авторским идеалом, поэма приобретала или патетическое, или пародийное значение. Автор двух глубоких и оригинальных поэм «Великий инквизитор» и «Геологический переворот» — Иван Карамазов. Их содержание отвечает тому высокому назначению жанра, о котором Белинский писал: «...в новейшей поэзии

⁶⁹ Это значение сохранялось и по отношению к законченному произведению, но уже в качестве категории поэтики: идеи автора, идей героев (ср. 13, 76; 25, 32).

есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни и содержание которого составляют глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы современного человечества. Этот род эпоса один удержал за собою имя “поэмы”»⁷⁰. Не всегда жанр был на высоте этих требований, но и тогда «сущностью» его содержания оставалось поэтическое как вид эстетического отношения человека к действительности⁷¹. Так, традиционная поэтическая тема — любовь старца к юной красавице. Поэтическое значение этой темы так представлено в «Подростке» старым князем Сокольским: «Эта юная красавица старого Давида — это же целая поэма» (13, 256). В повести «Дядюшкин сон» Мозгляков пытался в определенном жанровом ключе рассказать Зине свои дорожные приключения: «...бранился, кричал, требовал лошадей, даже буянил из-за лошадей на станциях; если б напечатать, вышла бы целая поэма в новейшем вкусе!» (2, 305); он вспоминает не к месту Гейне и Фета — получилась не поэма, а пародия на нее, пошлая «перелицовка» жанра. Пародией на жанр была и «бедная поэмка» великого писателя Кармазинова «Мегсі» в романе «Бесы».

Поэма у Достоевского была не только жанром, но и предметом художественного изображения в его романах. За тысячелетия существования жанр создал свои стереотипы, которые обыгрывал Достоевский. Так, в поступках героев по условным законам жанра должны преобладать эстетические мотивы, «высшие» соображения. Мите Карамазову никак не втолковать следователю, почему он не убил отца, — герой иронизирует: «...старик теперь там лежит с проломленной головой, а я — трагически описав, как хотел убить и как уже пестик выхватил, я вдруг от окна убегаю... Поэма! В стихах! Можно поверить на слово молодцу! Ха-ха! Насмешники вы, господа!» (14, 426). Не веря ему, прокурор тем не менее из тех же жанровых представлений приписывает Мите условленный традицией поступок — якобы задуманное самоубийство после кутежа в Мокром: «...и уже там закончить свою поэму» (15, 145).

Подчас «поэма» меняла жанровую «сущность» содержания — становилась жанровой формой романов, повестей, рассказов, других произведений. Об этом, в частности, по поводу произведений Жорж Санд писал сам Достоевский: «При этом самая безукоризненная и прелестная форма поэмы: Жорж Занд особенно любила тогда кончать свои поэмы *счастливо*, торжеством невинности, искренности и юного, бесстрашного простодушия» (23, 36). Поэма была жанровой формой и произведений Достоевского:

⁷⁰ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 5, с. 144.

⁷¹ Свои поэтические задания имела поэма Ивана «Великий инквизитор»: «почему именно узнают его», появившегося «тихо, незаметно» (14, 226); в чем смысл загадочного молчания Христа.

рассказа «Сон смешного человека», повести «Двойник», «Зимних заметок о летних впечатлениях».

В таких сложных жанровых и нежанровых значениях предстает у Достоевского слово «поэма»: это и категория творческого процесса, замысел романа; это и категория поэтики (эстетическое выражение идеала и художественной идеи произведения); это и жанр эпического произведения; это и жанровая форма произведений иных типов.

6

В октябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год первая главка названа «Простое, но мудреное дело», и речь в ней шла о деле крестьянки Корниловой, которое помимо всего прочего стало еще и поводом для любопытных рассуждений писателя, в которых он придал одному факту три разных жанровых версии: в окончательном тексте — повесть, в черновых набросках — поэма и роман.

Сам факт, по характеристике Достоевского, прост и ясен, но есть в нем «как бы нечто и не совсем разъяснившееся», «как бы нечто фантастическое». Изложение факта, собственно, и есть начало выпуска «Дневника писателя»: «Пятнадцатого октября решилось в суде дело той мачехи, которая, помните, полгода назад, в мае месяце, выбросила из окошка, из четвертого этажа, свою маленькую падчерицу, шести лет, и еще ребенок каким-то чудом остался цел и здоров. Эта мачеха, крестьянка Екатерина Корнилова, двадцати лет, была за вдовцом, который <...>» и т. д. (23, 136).

Сам факт и осуждение Корниловой («в каторгу на два года и восемь месяцев») не имели жанрового значения — оно появилось как результат художественного анализа, как результат личного взгляда писателя на «дело». Достоевский задумался над будущей судьбой мачехи, падчерицы, вдовца, не родившегося еще младенца: «...осудив преступницу, осудили вместе с нею и ее младенца, еще не родившегося, — не правда ли, как это странно? Положим, что неправда; но согласитесь, что как будто очень похоже на правду, да еще самую полную. В самом деле, ведь вот уж он, еще прежде рождения своего, осужден в Сибирь вслед за матерью, которая его вскормить должна. Если же он пойдет с матерью, то отца лишится; если же обернется как-нибудь дело так, что оставит его у себя отец (не знаю, может ли он теперь это сделать), то лишится матери... Одним словом, еще до рождения лишен семьи, это во-первых, а потом он вырастет, узнает все про мать и будет... А впрочем, мало ли что будет, лучше смотреть на дело *просто*. Просто посмотреть — и исчезнут все фантазмагии. Так и надо в жизни. Я даже так думаю, что все этикие вещи, с виду столь необыкновенные, на деле всегда обделываются самым обыкновенным

и до неприличия прозаическим образом» (23, 140). Далее Достоевский придает своим рассуждениям жанровое значение — «переводит» факт в повесть: «В самом деле, посмотрите: этот Корнилов теперь опять вдовец — ведь он тоже теперь свободен, брак его расторгнут ссылкой в Сибирь его жены; и вот его жена — не жена, родит ему на днях сына (потому что разродиться-то ей уж наверно дадут до дороги), и пока она будет больна, в острожной больнице или там, куда ее на это время положат, Корнилов, бьюсь об заклад в этом, будет ее навещать самым прозаическим образом и, знаете, ведь почему знать, может быть, с этой же девчонкой, за окошко вылетевшей, и будут они сходиться и говорить все об делах самых простых и насущных, об каком-нибудь там мизерном холсте, об теплых сапогах и валенках ей в дорогу. Почему знать, может быть, самым задушевным образом сойдутся теперь, когда их развели, а прежде ссорились. И не попрекнут, может быть, друг друга даже и словом, а разве так только поохают на судьбу, друг дружку и себя жалеючи. Эта же вылетевшая из окна девчонка, повторяю, наверно будет бегать от отца каждый день на побегушках “к мамоньке”, калачи ей носить: “Вот, дескать, мамонька, тятенька вам чаю с сахаром еще прислали, а завтра сами зайдут”. Самое трагическое будет то, что завоют, может быть, в голос, когда будут прощаться на железной дороге, в последнюю минуту, между вторым и третьим звонком; завоют тут же и девчонка, разинув рот до ушей, на них глядя, а они наверно поклонятся оба, каждый в свою очередь, друг другу в ноги: “прости, дескать, матушка Катерина Прокофьевна, не помяни лихом”; а та ему: “прости и ты меня, батюшка, Василий Иванович (или там как его), виновата я перед тобой, вина моя великая...” А тут еще грудной младенец заголосит, который уж наверно тут же будет находиться, — возьмет ли она его с собой или у отца оставит» (23, 140-141).

Достоевский дал трактовку последствий «дела» в форме повести, и повесть была единственным возможным жанровым истолкованием факта по ряду причин. Одна из них объяснена: «Одним словом, с нашим народом никогда поэмы не выйдет, не правда ли? Это самый прозаический народ в мире, так что почти даже стыдно за него в этом отношении становится. Ну, то ли, например, вышло бы в Европе: какие страсти, какие мщения и при каком достоинстве!» (23, 141). Эта ироничная критика возможного жанрового «значения» факта в индивидуалистическом буржуазном сознании явилась у Достоевского переходом к обоснованию художественного значения и эстетической ценности народного крестьянского образа мыслей и чувств, соотносимых писателем с таким жанром русской литературы, как повесть: «Ну, попробуйте описать это дело в повести, черту за чертой, начиная с молодой жены у вдовца до швырка у окна, до той минуты, когда она поглядела в окошко: расшибся ли

ребенок, — и тотчас в часть пошла; до той минуты, как сидела на суде с акушеркой, и вот до этих последних проводин и поклонов, и... и представьте, ведь я хотел написать “и, уж конечно, ничего не выйдет”, а между тем ведь оно, может, вышло бы лучше всех наших поэм и романов с героями “с раздвоенною жизнью и высшим презрением”. Даже, знаете, ведь я просто не понимаю, чего это смотрят наши романисты: ведь вот бы им сюжет, вот бы описать черту за чертой одну правду истинную!» (23, 141). В повести предполагалось описание житейской сущности «дела». Так вполне могла быть рассказана современная повесть о незадачливой женитьбе вдовца, обозлившейся беременной мачехе, выброшенной в окно падчерице, сиротской судьбе не родившегося еще младенца — «черта за чертой».

Повесть оказалась единственно возможной в окончательном тексте жанровой версией факта еще и из-за этических соображений. Достоевский писал о реальных, а не выдуманных людях, настоящем уголовном процессе, его обращение к «простому, но мудреному делу» имело и свой практический смысл, сформулированный в вопросе: «А неужели нельзя теперь смягчить как-нибудь этот приговор Корниловой? Неужели никак нельзя? Право, тут могла быть ошибка... Ну так вот и мерещится, что ошибка!» (23, 141). К слову сказать, защита Достоевского возымела действие: подсудимая была вскоре освобождена.

В черновых набросках сохранились еще две жанровые версии «дела», которые по вполне понятным причинам Достоевский не включил в окончательный текст «Дневника писателя».

Одна из них — романическая трактовка факта, в возможности которой Достоевский был убежден: «Решительно можно составить целый роман». В центре этого «романа» оказывалась острая судьба осужденной: «А она двадцати лет женщина, жена без мужа и с ребенком, мать, у которой отняли первенца — ребенка и которого, может быть, она, именно в противоположность поступку с падчерицей, в каких-нибудь несколько часов успела страстно полюбить, она пойдет в каторгу и пойдет в партии. Я не знаю, как теперь, но прежде они шли или партиями, человек по две-три сотни, по этапам, и шли в Сибирь месяцев восемь, и хоть женщины и мужчины особо, но в партии, я знаю это, можно общаться, особенно если деньги есть. Тут происходили романы. Я слышал рассказы об ревностях, убийствах, и все между этими преступниками, по [не закончено]. Заметьте, что эти семь-восемь месяцев тяжелого, каторжного пути не считаются за каторгу. <...> А впрочем, что ж про нее говорить. Одним словом, ее жизнь только что *началась*, она еще из каторги выйдет молодая и...

Видите ли, решительно оно не так просто. Решительно можно составить целый роман. А впрочем, что ж я. А уж хотите, так можно самую полную и величавую поэму» (23, 318).

Поэма дана в трех близких по содержанию вариантах. Первый

набросок: «...то чего вам лучше: вот этот мальчик. Написал же Лермонтов “Мцыри”, а тут ведь побогаче. Вырастет сын, узнает про мать и пойдет ее отыскивать в Сибирь: какие чувства» (23, 318). Во втором наброске эта возможная судьба мальчика перебивается неожиданной иронией автора над своей жанровой фантазией, «проза жизни» отрицает поэзию замысла: «Можно даже напередставить себе так, что этот мальчик, вскормленный в Воспитательном доме, а потом у отца, выросши и узнав все про мать, пойдет ее отыскивать в Сибирь. Ведь написал же Лермонтов “Мцыри”, а тут — тема побогаче. Выйдет, значит, целая поэма. А впрочем, я смеюсь: обойдется все [более] простым манером, чем у Мцыри, и малый вырастет, будет извозчиком, и он женится и жену приберет» (23, 318-319). Оба варианта зачеркнуты автором — и третий набросок о «поэме» читается так: «...даже из этого происшествия с Корниловой составить, самую европейскую и удовлетворяющую самому строгому европейскому вкусу. Вы только представьте себе этого ребенка, во время дела родившегося. Вырастет, узнает все про мать и пойдет отыскивать мать. Написал же [Лермонтов] “Мцыри”. А тут тема-то получше. Само собою, надо, чтоб он как-нибудь вырос в барском доме, ну хоть принятый из человеколюбия, так чтоб воспитался вместе с барчонком — и вдруг — не хочу, дескать, с вами, хочу, дескать, демократических стремлений, пойду мать отыскивать, и все это в стихах, в таких стихах, что не будет [не закончено]» (23, 319).

Итак, даны три жанровые версии одного факта: повесть, роман, поэма. Повесть оказалась наиболее подходящим к содержанию «дела» жанром — поведена история о том, что было и могло быть. Роман и поэма предполагали уже художественное отвлечение от факта: в поле зрения автора романа оказывалась будущая судьба осужденной, давалась ее «романическая» история, в поэме главным героем становился мальчик⁷², тогда «не родившийся еще» младенец. Определяющее значение в поэме получают высшие эстетические мотивы в поведении героя («высокие чувства», «высшие побуждения»): поиски матери, «демократические стремления». По мнению Достоевского, эта тема «лучше» и «побогаче», чем тема Лермонтова в поэме «Мцыри». «Проза жизни» отступает перед мощным напором «поэзии чувства». Таких произведений Достоевский не написал, но примечательно, что их художественные мысли ценил очень высоко: «Сколько теплоты, сколько естеств[енности] и сколько самого фантастического отражения действительности, самого непростого, обнаружилось в деле, противоположного с нашими вымышленными формами жизни» (23, 318).

⁷² Весьма характерная особенность жанровой поэтики поэмы. В действительности родилась девочка (26, 105), но Достоевский не учитывал такую возможность, она не соответствовала жанровым канонам поэмы: девочка-сирота могла стать героиней произведения другого жанра.

Происхождение этих разных жанровых версий одного факта объяснено самим Достоевским в заключительных строках главки «Простое, но мудреное дело», которое напомнило «старое правило: не в предмете дело, а в глазе: есть глаз — и предмет найдется, нет у вас глаза, слепы вы, — и ни в каком предмете ничего не отыщете. О, глаз дело важное: что на иной глаз поэма, то над другой — куча...» (23, 141). Это еще одно откровение писателя. Жанр, по его убеждению, — это еще и видение предмета, что со всей очевидностью обнаружилось в трех жанровых версиях одного «дела». Каждая жанровая версия требовала художественной «переакцентовки» события: в повести могло быть рассказано «житейское» дело всех участников события в романе — острожная судьба осужденной, в поэме — будущие поиски «мальчиком» матери. Этот интересный эпизод из творчества Достоевского объясняет категоричность одного суждения писателя в ответ на предложение В. Д. Оболенской «извлечь драму» из его романа «Преступление и наказание»: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» (П., 3, 20).

Три жанровые версии одного факта убеждают в существовании этой «тайны искусства».

7

Рассказ, повесть, роман — традиционные эпические жанры. Они были у Достоевского основными и окончательными жанровыми определениями произведений даже в том случае, если писатель придавал им черты хроники, исповеди, записок или называл иные повести и романы «поэмами».

В данном случае необходимо различать такие понятия, как жанр и жанровая форма. Эта принятая в нашем литературоведении дифференциация понятий существовала и в тезаурусе Достоевского (напомню часто встречающиеся в его подготовительных текстах выражения «форма повести», «форма романа»). Жанровое содержание произведений XVIII-XIX вв. нередко выражалось в нетрадиционных жанровых формах, которые возникли в результате взаимодействия художественных и нехудожественных жанров: появились романы в форме переписки, путешествия, исповеди, дневника, записок, мемуаров. Это было вызвано новыми тенденциями в литературном процессе: расширением жанровой системы художественной литературы за счет нехудожественных жанров и приобщением к литературному творчеству не только «избранных», но и «бывалых» людей.

Достоевский, как правило, следовал уже сложившейся традиции,

разрабатывал ту или иную жанровую форму романа, не чуждаясь и таких жанровых форм, архаичность которых отчетливо сознавалось в середине XIX в. (например, эпистолярный роман). Судя уже по заглавиям, наиболее распространенной жанровой формой произведений Достоевского стали «записки»: «записками неизвестного» названы в подзаголовках рассказы «Честный вор», «Елка и свадьба», роман «Село Степанчиково и его обитатели», «записками молодого человека» — роман «Игрок», в журнальных подзаголовках роман «Униженные и оскорбленные» значился как «записки неудавшегося литератора», а «Подросток» — как «записки юноши», название повести «Записки из подполья» говорит само за себя.

«Записки» в исходном значении слова — нехудожественный жанр, концепция которого верно раскрыта В. А. Викторovichем: «Жанр записок, получивший распространение в России уже в XVIII в., своим рождением был обязан человеку, осознавшему себя участником истории. Сами по себе записки — оформившийся факт такого сознания»⁷³. Правда, в общей концепции В. А. Викторovichа есть нерешенная терминологическая проблема: исследователь не различает «записки» как художественный и нехудожественный жанр, жанровое содержание и жанровую форму художественных произведений. А ведь уже одно то, что «записками» у Достоевского названы рассказы, повесть и романы, не дает права считать «записки» самостоятельным художественным жанром. В этом смысле «записки» у Достоевского являются не художественным жанром, а жанровой формой его рассказов, повестей, романов.

«Записки» имеют свою концепцию автора и повествователя, делающую их доступными желающему: автором «записок» мог стать кто угодно, композиция повествования тоже свободна (она некоторым образом упорядочена в таких разновидностях «записок», как дневник, исповедь, воспоминания (мемуары); дневник — хронометрическая последовательность записей, исповедь — этическая (по В. И. Далю, исповедь — «искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел»⁷⁴), воспоминания и мемуары — ретроспективная).

«Записки» как жанровая форма художественных произведений учитывают у Достоевского прежде всего эту концепцию автора нехудожественного жанра: «авторами» его «записок» становятся «неизвестные», «одна женщина», «неудавшийся литератор», «молодой человек», «юноша». Повествование оставалось художественным и имело отчетливые признаки художественных жанров: рассказа, повести, романа. Правда, это особая художественность, которая выражает «беспорядок» современной

⁷³ Викторovich В. А. Жанр записок у Толстого и Достоевского // Лев Толстой и русская литература. Горький, 1981, с. 18.

⁷⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, Т. 2, с. 54.

жизни, допускает в сюжет случайное, хаотическое, «немотивированное». Возможно, что, давая соответствующие подзаголовки своим произведениям, Достоевский сообразывался и с мнениями пристрастных ревнителей прекрасного в искусстве. Одно из них сформулировано в не вошедшем в окончательный текст «Подростка» «парадоксе» Николая Семеновича, считающего, что в «наше время» невозможен роман, но возможны «записки»: «...по-моему, современный русский роман наш даже почти совсем и никогда невозможен, за всегдашним у нас отсутствием твердого идеала, а возможны лишь хаотические “Записки”, которые, впрочем, могут быть полезными, даже несмотря на всю их случайность» (17, 234). Это мнение Николая Семеновича, явного почитателя «Войны и мира» Толстого, — своего рода «доказательство от противного»: произнесены эти слова в момент расцвета русского реалистического романа, существование которого подтверждено художественным опытом не только Толстого, но и Достоевского. И если можно усомниться в «твердом идеале» Аркадия Долгорукого, повествователя в «Подростке» (во всяком случае, герой знакомится с «твердым идеалом» Версилова), то несомненен он у автора романа — Достоевского.

Соотношение жанра и жанровой формы произведения в художественном мышлении Достоевского достаточно определенно раскрывается в самом процессе «озаглавливания» романов: журнальный подзаголовок «Униженных и оскорбленных» («Из записок неудавшегося литератора. Роман») в отдельном издании изменился — «Роман в четырех частях с эпилогом», журнальный подзаголовок «Подростка» «Записки юноши» заменен на «Роман», весьма четко подчинительная связь прослеживается в подзаголовке «Игрока» — «Роман. (Из записок молодого человека)».

Характерно, что всем своим произведениям писатель давал жанровые определения. Очень часто жанр указывался в заглавиях произведений (например, в подзаголовках 9 из 11 романов указано, что это «романы»; не имеют их незаконченная «Неточка Незванова» и «Село Степанчиково и его обитатели», но жанр этих произведений раскрыт в письмах 1846-1849, 1856-1859 гг.). В тех случаях, когда жанр не указывался в заглавии, Достоевский называл его в предисловиях, в тексте произведения, твердо выдерживал свои жанровые определения в переписке, в подготовительных материалах. Вопрос в том, насколько они обоснованы; чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять концепцию жанров Достоевского и оценить ее.

Но чтобы больше не возвращаться к этому, — небольшое отступление об ошибках памяти Достоевского, когда по прошествии ряда лет, не имея под рукой текста произведения, он ошибался в жанровом определении своих произведений (обычно при составлении деловых документов). Тут следует иметь в виду

особенности творческой памяти писателя. А. Л. Бем справедливо назвал Достоевского «гениальным читателем»⁷⁵. Эстетические впечатления Достоевского от когда-то прочитанного удивляют выразительностью и свежестью в передаче деталей и через двадцать-тридцать лет. Стоило ему раз прочитать или услышать, чтобы многое помнить потом всю жизнь. Но писатель, превосходно помнивший чужое, нередко забывал свои произведения. В этом он не раз откровенно признавался своим корреспондентам.

15 марта 1876 г. он писал П. В. Быкову: «...забыл (буквально забыл, без малейшего преувеличения) сюжеты моих романов и лица, выведенные, даже “Преступления и наказания”» (П., 3, 208). В рукописных вариантах майского «Дневника писателя» был не включенный в окончательный текст экскурс в собственное творчество, который писатель сопроводил замечанием: «Правда, я почти забыл мой роман, память у меня очень плохая, так что посторонние еще недавно напоминали мне некоторые места из этого старого моего романа, но главную-то мысль, и иные главы особенно первой части я все же помню» (23, 215). Эта тема продолжена в письме Л. В. Григорьеву 27 марта 1878 года: «...я совсем забываю мои собственные сочинения. В эту зиму прочел один мой роман, “Преступление и наказание”, который написал 10 лет тому, и более двух третей романа прочел совершенно за новое, незнакомое, как будто и не я писал, до того я успел забыть его» (П., 4, 14). Так что не приходится удивляться единичным позднейшим ошибкам памяти писателя не только в жанровых дефинициях, но даже в названии своих произведений. Так, в расписке книготорговцу А. Ф. Базунову от 25 ноября 1871 года «Вечный муж» назван «романом», а в договоре продажи прав издания произведений А. Н. Сниткиной 19 марта 1874 года среди романов названы «Записки из мертвого дома»⁷⁶, повести «Записки из подполья», «Двойник» и «Дядюшкин сон», среди рассказов — «Зимние заметки о летних впечатлениях» и повесть «Крокодил», а роман «Игрок» назван «Рулетенбургом» (Достоевский забыл, что по настоянию издателя Стелловского он заменил «иностранное» заглавие на «русское», и под этим названием роман вышел в третьем томе полного собрания сочинений (1866) и отдельным изданием).

Впрочем, ошибки памяти единичны, исчерпываются приведенными примерами и не следует им придавать серьезного значения, тем более, что, когда Достоевский перечитывал свои произведения, готовил их для переиздания и зачастую редактировал

⁷⁵ Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель // О Достоевском, Т. 2. Прага, 1933, с. 7-24.

⁷⁶ Вторая ошибка — в заглавии произведения: «Мертвый Дом» написан без заглавных букв, у Достоевского же эта орфография имела художественный смысл.

их тексты, он не менял ни заглавия, ни жанровые дефиниции своих произведений. В целом же для Достоевского характерно как раз иное: точное, многократное и уверенное воспроизведение жанровых дефиниций, гораздо большая строгость, чему многих его предшественников и современников (все замеченные ошибки памяти — бытового происхождения).

О жанровых дефинициях писателя и пойдет речь.

В современной теории жанров популярны количественные критерии их определения: например, «малая», «средняя» и «большая» повествовательные формы — рассказ, повесть, роман.

Для Достоевского количественные критерии определения жанра не имели принципиального значения: если роман и оказывался (не всегда, впрочем) больше, чем повесть или рассказ, то объем его текста был результатом иных причин (о них пойдет речь далее). В целом же по объему текста роман мог быть меньше рассказа и повести, рассказ больше повести и романа. Так, роман «Бедные люди» меньше рассказа «Вечный муж» и повестей «Двойник» и «Дядюшкин сон», рассказ «Скверный анекдот» больше повести «Слабое сердце», а «сентиментальный роман» «Белые ночи» уступает по объему текста многим повестям и некоторым рассказам.

В чем тут дело?

У Достоевского было несколько принципов жанрообразования. Один из них — тип повествования, который нередко приобретал жанровое значение. Достоевский выделял два основных типа повествования: рассказ и повесть. Рассказ — тематически завершенная разговорная речь, содержащая сообщение о чем-либо. Достоевский не выделял, но в нашей науке начиная с 20-х годов выделяют такую разновидность рассказа, как сказ, который понимается как чужая устная речь. Такова концепция сказа, разработанная Б. М. Эйхенбаумом, В. В. Виноградовым, М. М. Бахтиным и другими исследователями, — концепция, ставшая общепринятой⁷⁷.

42

⁷⁷ См.: Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 152-156; Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Рус. современник, 1924, № 1, с. 292-306; Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Л., 1926, с. 24-40. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, с. 105-214 и др. — В недавней коллективной монографии воронежских исследователей «Поэтика сказа» сказ рассматривается как установка на устную народную речь, в связи с чем анализируются произведения только Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова, И. Ф. Горбунова, Е. И. Замятина, М. М. Зощенко, Л. М. Леонова, В. Я. Шишкова, В. И. Белова. Это ограничение предмета исследования никак не оговорено в заглавии работы. По сути дела, предложена не поэтика сказа, а поэтика народного сказа. Вызывает возражение подмена традиционной концепции сказа его частным видом, в частности, утверждение: «Творчество наиболее влиятельных русских прозаиков (таких, скажем, как И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов) было практически свободно от сказовых влияний». — Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 5. — Это утверждение противоречит традиции изучения сказа в советском литературоведении: в частности, теория сказа разработана М. М. Бахтиным именно в процессе стилистического анализа творчества Достоевского.

В отличие от рассказа (и сказа, придававшего сообщению яркую выразительность «чужого слова»⁷⁸), повесть предъявляла к изложению определенные требования: оно должно быть «систематическим», «факт за фактом», в том порядке, как все произошло. Рассказ и сказ тяготели к устной речи, повесть — к письменной, что было следствием давней литературной традиции. Сказ, рассказ, повесть как типы повествования могли определять соответствующие им жанры (рассказ и повесть). Совпадение типа повествования и жанра произведения было характерной чертой поэтики Достоевского в 40-е годы: оно было обязательно во всех повестях («Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце»), во многих рассказах (основной тип повествования в «Господине Прохарчине», «Ползункове», «Отставном» и «Честном воре» — сказ, в «Маленьком герое» — рассказ). В других рассказах и повестях 40-50-х годов такой жанровой заданности типа повествования уже нет: это рассказы «Елка и свадьба», «Чужая жена», «Ревнивый муж» (1848), «Скверный анекдот» (1862), «Вечный муж» (1869), повести «Дядюшкин сон» (1859), «Записки из подполья» (1864), «Крокодил» (1865). Может создаться впечатление, что роман не имеет своего жанрового типа повествования. Действительно, роман был сложным синтезом художественного и нехудожественного разноречия. Конечно, могут быть романы в виде «рассказа» и в виде «повести», но это переходные повествовательные формы романа, ставящие немало сложных проблем дифференциации жанров. Роман же вмещает в себя и сказ, и рассказ, и повесть, и любое другое художественное и нехудожественное разноречие, и это единство возникает на качественно новой художественной основе, создавая «романное слово»⁷⁹.

Тип повествования не всегда определяет жанр. У Достоевского немало произведений с однотипной структурой повествования, но разных по жанру. Однотипно, например, повествование в повести «Слабое сердце» и в рассказе «Скверный анекдот», в повести «Дядюшкин сон» и в романе «Село Степанчиково и его обитатели», но это разные жанры.

Что же в таком случае было критериями определения жанра у Достоевского?

⁷⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 210-237 и сл.

⁷⁹ О «слове в романе» см. работы М. М. Бахтина: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 72-234, 408-484; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 210-311.

В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» дал интересное теоретическое определение повести: «*Повесть* есть тот же роман, только в меньшем объеме, который обуславливается сущностью и объемом самого содержания»⁸⁰. К сожалению, это положение осталось у Белинского без разъяснения, он больше не возвращался к нему. Между тем мысль о том, что жанр «условливается сущностью и объемом самого содержания», может иметь важное методологическое значение.

В том, что жанр для Достоевского — содержательная категория, можно было убедиться в процессе анализа трех жанровых версий одного факта — «дела Корниловой», которому последовательно придавалось жанровое значение то повести, то романа, то поэмы. Каждая из версий явила свое жанровое содержание, каждый жанр — «доступную» ему сферу действительности, свои способы познания бытия и человека, свои средства их художественного воплощения в произведении искусства. Предваряя результаты предпринятого исследования, замечу, что в каждом жанровом ряду обнаруживается общность жанрового содержания, подчас неожиданная (подробно об этом см. соответствующие разделы глав о поэтике рассказа, повести и романа, главы об оригинальных жанрах). Короче, у каждого жанра своя «сущность» содержания.

Но жанр раскрывается не только в тематическом определении «сущности» содержания, но и в его «объеме» — у каждого жанра свои возможности художественного освоения действительности. «Объем содержания» не следует понимать как единицу количественного измерения текста произведения, это его качественная характеристика — степень проникновения в действительность, степень аналитического углубления в предмет художественного исследования. Объем содержания эпических произведений возникает за счет системы образов, жанровой концепции события, сюжетно-композиционной структуры произведения. Поясню этот тезис. Роман стремится к универсальному воплощению действительности в искусстве, повесть и рассказ сосредоточиваются на избранных аспектах бытия человека. У Достоевского была своя жанровая концепция события: в рассказе — «случай» (или «происшествие»), в повести — «приключение», в романе — «связь приключений»⁸¹ (или *событие*). В сюжетно-композиционной структуре произведения на объем содержания влияют соотношение фабулы и сюжета, наличие или отсутствие композиционного параллелизма самостоятельных сюжетных линий, тип их завершения. О сюжете и фабуле, о композиционном параллелизме разных сюжетных линий еще предстоит разговор впереди, сейчас же несколько подробнее — о типах

⁸⁰ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 3, с. 327.

⁸¹ Ср. такое определение романа: «Роман есть связь нескольких приключений». — Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. СПб., 1821, с. 149.

сюжетно-композиционного завершения в различных жанрах. Рассказ тяготеет к тематической определенности завершения — главным образом, из-за небольшого объема содержания. В повести должна быть «рама»⁸² внутреннего и внешнего завершения — и это завершение «извне», превращающее событие в «абсолютное прошлое»⁸³. Роман как жанр внутренне не завершен, он создается «в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью», «со становящейся действительностью»⁸⁴. В романе может быть фабульное, но не сюжетное завершение: фабульно завершены все романы Достоевского (даже «Братья Карамазовы»), что иногда особо подчеркивается в протокольных «Заключениях» некоторых романов, но это то «завершение», которое завершает судьбы героев, но не «тему» романа⁸⁵.

«Сущность и объем содержания» — эти две категории позволяют выявить жанр произведения даже в сложных случаях, когда, например, лишен жанровой определенности тип повествования или однотипна сюжетно-композиционная структура.

Так, если сопоставить повесть «Записки из подполья» и рассказ «Бобок», то нельзя определить их жанр по типу повествования и композиции: в каждом произведении есть своя «философская» преамбула, рекомендуемая «лицо», есть разнообразные формы повествования, не имеющие определенного жанрового значения, есть сложные композиционные соотношения диалогов и «многосторонних разговоров». «Сущность содержания» во многом близка, ибо предмет художественного анализа один и тот же — «подполье». По своему художественному значению рассказ не уступает повести: М. М. Бахтин имел все основания — и он это убедительно доказывает — считать «Бобок» «микрокосмом» всего творчества Достоевского⁸⁶. Различаются повесть и рассказ лишь по объему содержания: по сравнению с повестью «обнажение подполья» в рассказе — всего лишь «происшествие» (сон задремавшего на могильной плите фельетониста, подслушанный разговор мертвецов — их бесстыдная катавасия); «подполье» в повести — двадцатилетнее состояние парадоксалиста, его записки имеют свой «тайный» сюжет: они — «нравственное наказание», безуспешная попытка «исправления», преодоления «подполья» (5, 178-179).

По повествованию и сюжетно-композиционной структуре трудно определить жанр произведений Достоевского «Дядюшкин

⁸² Выражение Н. И. Надеждина из его определения повести. — Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 321. В аналогичном определении В. Г. Белинского — «рамки» // Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 1, с. 150.

⁸³ Термин М. М. Бахтина. См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 458-464, 481.

⁸⁴ Там же, с. 481, 482.

⁸⁵ О принципиальной незавершенности романа, в том числе романа Достоевского, см. указанные выше работы М. М. Бахтина о романе. Ср.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 161.

⁸⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 167.

сон» и «Село Степанчиково и его обитатели» — они однотипны. Это объясняется тем, что оба произведения восходят к общему замыслу — к «комическому роману», задуманному и начатому в середине пятидесятых годов, но незавершенному произведению. В первоначально задуманном виде роман так и не был написан, но замысел «комического романа» стал истоком двух произведений — повести «Дядюшкин сон» и романа «Село Степанчиково и его обитатели»⁸⁷. И роман, и повесть имеют развитую систему образов и событий, разнообразные формы повествования. Более того, в «Дядюшкином сне» Достоевский применил не свойственный другим повестям эффект романического повествования: в сюжете повести он выделил три сюжетных линии (главную, которую ведет Марья Александровна, и две побочные — Зины и Мозглякова); сценически разработана водевильная интрига, в которой деятельно участвуют князь К., Марья Александровна, Мозгляков, другие обыватели Мордасова. И все же в том, что «Дядюшкин сон» — повесть, а «Село Степанчиково» — роман, есть своя логика.

По отзыву самого Достоевского, «Дядюшкин сон» был эпизодом «большого романа», «вполне законченным, самым по себе хорошим, но вредящим целому», поэтому и извлеченным из «комического романа» (П., 2, 589). Такое понимание повести как эпизода «поэмы» или «романа» было общим местом в русской литературе XIX в. начиная с 30-х годов. По «сущности» же содержания это произведение Достоевского явно не претендовало на то, чтобы стать романом: в остроумно разработанной интриге вокруг «дядюшкина сна» раскрывается неприглядная история — неудавшаяся попытка Марьи Александровны Москалевой выдать свою дочь за богатого, но престарелого князя К. — история не о любви, а о незадачливом сватовстве. По позднему мнению Достоевского, в повести «мало содержания». В ответ на предложение литератора М. П. Федорова переделать повесть для сцены Достоевский писал, что «находит ее плохой», что, «ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному)», «неволью написал вещичку голубиноного незлобия и замечательной невинности. Еще водевильчик из нее бы можно сделать, но для комедии — мало содержания, даже в фигуре князя, — единственной серьезной фигуре во всей повести» (П., 3, 85-86). Просьба писателя к автору инсценировки была, чтоб не ставили его имени на афишах.

Иное дело — «Село Степанчиково и его обитатели». Здесь нет водевильной облегченности содержания: рассказана романическая история любви Егора Ильича Ростанева и Насти, психологически и социально осложненная тем, что он — вдовец, она — гувернантка его детей, его же в «интересах семейства»

⁸⁷ Подробно об этом см.: Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854-1862). Л., 1980, с. 7-67.

хотят женить на деньгах безумной Татьяны Ивановны. Но это внешний слой романа. Внутреннюю «сущность» его содержания составляют художественные открытия — по отзыву Достоевского, «два огромных типических характера <...> — характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой» (П., 1, 246); характеры эти — Фома Фомич Опискин и Егор Ильич Ростанев. Различны в произведениях и соотношения романических историй о любви и водевильных интриг вокруг сватовства. В повести «Дядюшкин сон» водевильная интрига вокруг сватовства к выжившему из ума князю оттесняет на второй план романическую историю Зины и учителя Васи, неожиданно раскрывшуюся в двух последних главах (трагический «роман» Зины стал как бы изнанкой «водевиля»). В «Селе Степанчикове» на первом плане дана романическая история «дядюшки» Егора Ильича Ростанева и гувернантки Насти; водевильная суэта вокруг сватовства к богатой, но безумной Татьяне Ивановне отступает на второй план; исключительный повествовательный интерес сосредоточен на Фоме Фомиче Опискине, бездарном литераторе, вчерашнем шуте и приживальщике, сегодняшнем властителе дум «обитателей Степанчикова». Об этом трагикомическом воцарении шута в селе Степанчикове, несмотря на настойчивые и, казалось бы, успешные попытки его низвержения, рассказывают «записки неизвестного», ставшие романом Достоевского.

Жанр у Достоевского не только определял сущность и объем содержания, но нередко давал и его оценку. Так, среди рассказов Достоевского выделяется «Вечный муж», который по объему текста равен роману «Игрок», больше повестей «Хозяйка», «Слабое сердце», «Дядюшкин сон», «Записки из подполья», романа «Бедные люди». Если судить о произведении по типу повествования, то так вполне могли быть написаны повесть и роман. Кстати, в переписке, во время работы, Достоевский называл «Вечный муж» то «романом», то «повестью»; в заглавии всех прижизненных изданий стоит «рассказ». Чем вызвано это снижение жанрового статуса произведения?

Внешне «Вечный муж» может показаться и романом: два главных героя, развернутая система событий, развитая сюжетно-композиционная структура. Но при всем этом в произведении нет «романической истории». Существовавший некогда «треугольник» (муж, жена и любовник) давно распался и даже формально не может существовать; все, собственно, и начинается смертью неверной жены Трусоцкого, от которой осталось «наследство» — ее любовная переписка. Рассказана история о запоздалом завершении былого «романа», и завершает его «вечный муж» — он для того и приехал, чтобы встретиться в Петербурге с бывшими любовниками своей жены; «зачем?» — он и сам того пока не знает. Из двух задуманных встреч состоялась одна: один из любовников, Багаутов, умер, и Трусоцкий

в буквальном смысле попадает на его похороны. Возникают странные, порой двусмысленные отношения Трусоцкого с Вельчаниновым. Их «история» — своего рода «скверный анекдот» и для овдовевшего рогоносца, и для отставного любовника, недетская тайна и мучение для Лизы, дочери Вельчанинова, о которой тот не знал ничего. «История», которая стоила жизни Лизы, никого ничему не научила: в конце рассказа Вельчанинов и Трусоцкий — каждый из них в своей «вечной» роли. Повествовательный интерес Достоевского избирателен: два психологических типа, два характера, затянувшийся психологический поединок «вечного мужа» и бывшего любовника, «нероманическое» завершение прежде «романической» истории. Все это ограничивает объем содержания произведения, тем не менее это еще не повод для заключения, что перед нами рассказ; с большей уверенностью можно лишь утверждать, что «Вечный муж» — еще не «роман».

Чтобы точнее определить в установлении объема содержания «Вечного мужа», имеет смысл сопоставить его с романом «Игрок». Это идеальный вариант сравнения: оба произведения написаны примерно в одно и то же время (роман в 1866, рассказ в 1869 годах), почти равны по объему текста (роман 111 страниц, рассказ 108 страниц последнего академического издания), даже количество глав в романе и рассказе одинаковое — семнадцать глав в каждом произведении. Форма повествования в рассказе (от «автора») давала неограниченные возможности в художественной разработке содержания произведения — по сравнению с формой повествования в романе, который написан от «Я» условного повествователя («молодого человека», «игрока» — героя произведения). По композиции повествования (сочетание рассказа, описаний, внутренней речи, диалогов, сцен) рассказ и роман могут даже показаться однородными произведениями. И в романе, и в рассказе подробно разработана фабула, тщательно выписаны образы второстепенных лиц (в романе — генерал, «бабуленька», Бланш, де Грие, Астлей, завсегдатаи рулеточного курзала; в рассказе — Лиза, Погорельцева, Захлебины, Сашенька и Наденька, Липочка и Митенька); в каждом произведении есть своя система событий, связанная в одном случае с распадом личности проигрывающего все игрока, в другом — с выяснением отношений между овдовевшим «вечным мужем» и отставленным еще в былое время любовником его жены.

И все же по сущности содержания это трудно сопоставимые произведения. В рассказе сущность содержания составляет психологический анализ отношений овдовевшего мужа и бывшего любовника, встретившихся после давнего провинциального «романа», анализ характеров Вельчанинова и особенно Трусоцкого, который в довершение того, что «вечный муж», еще и «подпольный тип». Проблемы, поставленные в романе «Игрок»,

исторически намного значительнее: это и русские за границей, это и выбор, русское ли «безобразие» или поклонение «немецкому идолу» накопления богатств, это и стихия безвыигрышной игры, пронизывающая не только рулеточные залы, но и образ жизни «европейской Европы». Есть в «Игроке» и своя загадочная «романическая история», в которой действуют Полина, де Грие, мистер Астлей и игрок, герой «записок». Есть и гибельные страсти игрока, проигрывающего в жизни не только гульдены, флорины и фридрихсдоры, но и возлюбленную, Полину, в чувствах которой он так и не смог разобраться, — его же чувство вскоре вытеснила игра.

Но если «Вечный муж» не роман, то, может быть, это повесть? Эту жанровую дилемму «Вечного мужа» сам Достоевский решил однозначно — «рассказ». По-видимому, это и определение жанровой «сущности», и оценка содержания произведения⁸⁸, указание на то, в каком литературном «ряду» следует рассматривать это произведение, что имеет свой художественный смысл. И действительно, среди рассказов Достоевского возникает литературный «ряд» о неверных женах, ревнивых и вечных мужьях, обманувшихся в своих ожиданиях любовниках («Чужая жена и муж под кроватью», отчасти «Маленький герой», «Вечный муж»). К ним явно примыкают рассказы «по поводу» разных свадеб, состоявшихся и несостоявшихся («Ползунков», «Елка и свадьба», «Скверный анекдот»). На эти темы Достоевский не писал романов и повестей⁸⁹. Это своего рода тематический предел жанра рассказа в творчестве Достоевского. В его поэтике была более «жесткая», чем у других писателей, зависимость содержания произведения от их жанра.

Не всегда возможно четкое различение жанров. Есть «переходные» жанры и в поэтике Достоевского. Так, рассказы «Господин Прохарчин», «Скверный анекдот», «Кроткая» могут показаться и повестями, рассказ «Вечный муж» и повесть «Дядюшкин сон» — романами, роман «Белые ночи» — повестью и т. д. Но это в том случае, если названные произведения рассматривать обособленно, вне системы жанров, если не считаться

⁸⁸ Обстоятельный анализ «Вечного мужа» с этой точки зрения дан В. Я. Кирпотиним, справедливо полагающим, что в том, что в жанровом определении «Вечного мужа» Достоевский «твердо держался обозначения “рассказ”, не было ни случайности, ни необдуманности». Причину этого исследователь видит в «облегченности содержания и смысла произведения». — Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. М., 1983, с. 164 (раскрытие этого тезиса — С. 162-164, 189-202).

⁸⁹ Может показаться исключением шуточный «Роман в девяти письмах», но жанр этого произведения вне обсуждения: он — «роман» постольку, поскольку пародия (или «шутка») имеет отношение к жанру пародируемого произведения; переписка заплутовавшихся шулеров, ловко обирающих общего «милого друга» Евгения Николаевича, ничтожна по содержанию; к тому же «удачливость» шулеров имеет свое объяснение: оба они оказываются обманутыми мужьями, а их жены — любовницами Евгения Николаевича.

с жанровыми определениями самого писателя. При таком подходе появляются и невосполнимые потери: исчезают общность содержания жанровых «рядов» Достоевского, жанровая системность его творчества, а сам «жанр» из содержательной нередко превращается в формальную категорию. Между тем окончательные жанровые определения произведений самим писателем имеют принципиальное значение. Включенные обычно в заглавия произведений, они являются элементом художественной структуры текста, несут в себе, как правило, дополнительный художественный смысл: ведь жанр — это еще и указание автора, как читать, по каким законам судить о прочитанном, в каком литературном «ряду» следует отвести место его произведению.

Рассказ, повесть, роман — основные типы произведений в жанровой системе Достоевского. Но есть у него произведения, жанр которых трудно определить в традиционных жанровых дефинициях. Это понимал сам писатель, избегая определение «жанра» «Записок из Мертвого дома», «Зимних заметок о летних впечатлениях», «Дневника писателя». И действительно, в этих произведениях ставились и решались нетрадиционные художественные задачи: открывалась новая, не освоенная эпическими жанрами сфера действительности (подробное изображение каторги в «Записках из Мертвого дома»), ставилась глобальная, но «нежанровая» в эпической прозе проблема (Россия и Европа в «Зимних заметках о летних впечатлениях»), устанавливалось такое задание, исполнение которого оказалось невозможным в других жанрах (изучение действительности в «подробностях текущего» (П., 3, 206) — личного и общественного). Это новые формы художественного освоения действительности. В системе жанров Достоевского они выделены как группа оригинальных по жанру произведений.

Такова система жанров Достоевского в типологическом аспекте. Это ее статика. Но это и самое нехарактерное ее состояние — она всегда пребывала в динамике. Рассказы Достоевского 40-х годов совсем не то, что его рассказы 60-х годов, на поэтику которых оказали влияние повесть («Скверный анекдот») и роман («Вечный муж»). В свою очередь, рассказ повлиял на поэтику повестей и романов, «Записок из Мертвого дома» и «Дневника писателя» — он входил в их повествовательную и жанровую структуру: в творчестве Достоевского 60-70-х годов появились повести в виде «рассказа» («Записки из подполья» и «Крокодил»), романы в виде «рассказа» («Игрок» и «Подросток»), разнообразно представлено социальное и индивидуальное разноречие в «Записках из Мертвого дома» и «Дневнике писателя»; в жанровую структуру всех произведений вводились многочисленные рассказы. Всеми жанрами были усвоены социально-психологические открытия повестей «Двойник» и «Записки из подполья». Такое художественное качество,

как воспринятая от повестей идеологичность, предопределило концепцию нового романа Достоевского, открытую в «Преступлении и наказании». Все жанры Достоевского охватил такой общий процесс в русской литературе XIX в., как драматизация эпоса⁹⁰.

Эволюция жанров в творчестве Достоевского имела и иные причины, которые не объяснить влиянием одних жанров на другие. Так, отнюдь не случайно то, что новая концепция романа и новые жанры появились в поэтике Достоевского именно в 60-70-е годы: новая историческая действительность (пореформенная Россия) требовала и новых художественных форм. Это было следствием гносеологических установок творческого метода Достоевского. Но столь же очевидно, что эволюция жанров и жанровой системы Достоевского в целом шла под знаком активного взаимодействия жанров.

⁹⁰ В 20-40-е годы XIX в. об этом писали: Галич А. И. Указ. соч., с. 273-275; Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 277-279; Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 3, с. 294-330. — О драматизации эпических жанров Достоевского см. специальную работу: Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М., 1984.

У рассказа в русской литературе необычная судьба. Извечный речевой жанр, он сравнительно поздно стал полноценным художественным жанром — лишь в XIX в., в новой русской литературе. Этому утверждению не противоречит тот факт, что исследователи находят рассказы в составе «жанров-ансамблей» древнерусской литературы, говорят о влиянии новеллистики эпохи Возрождения на русскую литературу XVI-XVIII вв.⁹¹ Действительно, рассказ мог входить в состав других жанров, рассказы о монахах составляли «патерики», но он не представлял в глазах древнерусских книжников самостоятельной художественной ценности, переводные новеллы эпохи Возрождения включались в русскую литературу, меняя свою жанровую природу: новеллы превращались в повести. Появляясь изредка в составе разных сборников XVIII в., рассказ не осознавался как самостоятельный жанр — чаще всего он отождествлялся с повестью или сказкой. Лишь в 20-е годы XIX в. рассказ вошел в жанровую систему русской литературы. То, что это произошло в 20-е годы, не случайно. Именно тогда сложились исторические предпосылки социального усвоения этого жанра, именно в это время рост национального самосознания русского народа, разбившего нашествие «двунадесяти языков» под предводительством Наполеона, вызвал социальный интерес к свидетельству не обязательно героя, но всегда участника истории, очевидца события. В «изящной словесности» эта социальная потребность дала своих талантливых рассказчиков. И здесь заметным явлением стали рассказы А. А. Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке», «Второй вечер на бивуаке», «Страшное гадание», «Латник. Рассказ партизанского офицера» — произведения, овеянные дыханием недавней истории, походным бытом русской армии, пылким воображением романтика.

Эта новая эстетическая и социальная ситуация была замечена

⁹¹ См., например: История русской литературы в 4-х т., Т. 1. Л., 1980, с. 11-462.

самим Достоевским — он изобразил ее в одном из эпизодов романа «Идиот». Генерал Иволгин как-то возвращает Мышкину «книгу»⁹², о которой отозвался следующим образом: «Любопытно, пожалуй, но грубо и, конечно, вздорно. Может, и ложь на каждом шагу». Мышкин возражает: «Ах, это такой простодушный рассказ; рассказ старого солдата-очевидца о пребывании французов в Москве; некоторые вещи прелесть. К тому же всякие записки очевидцев драгоценность, даже кто бы ни был очевидец. Не правда ли?» Иволгин стоит на своем: «На месте редактора я бы не напечатал; что же касается вообще до записок очевидцев, то поверят скорее грубому лгуну, но забавнику, чем человеку достойному и заслуженному. Я знаю некоторые записки о двенадцатом годе, которые...» (8, 410). Генерал не закончил свою мысль, но он уже вовлечен в литературную игру: чуть позже свидетельства очевидцев вызывают у генерала своеобразный отклик — он сам сочиняет фантастическую историю о том, как в двенадцатом году был «камер-пажом» Наполеона. Его рассказ легок, остроумен, изящен, но беда в том, что генерал выдает свой вымысел за действительность, а так — чем не иллюстрация к происхождению жанра рассказа в русской литературе: история становится преданием, записки очевидцев пробуждают фантазию рассказчиков.

К началу творческой деятельности Достоевского искусство рассказа имело уже признанные достижения в русской литературе — произведения А. А. Бестужева-Марлинского, Н. В. Гоголя, О. М. Сомова, М. Н. Загоскина, В. Ф. Одоевского. Это была романтическая концепция жанра: «страшные рассказы» Бестужева-Марлинского, Сомова, Одоевского, рассказы в циклах «Вечер на Хопре» Загоскина и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (рассказы у Гоголя — все «Были, рассказанные дьячком ***ской церкви»: «Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место»). Активно овладевали социальным и индивидуальным разноречием рассказа другие жанры, особенно повесть и роман. И в этом велика заслуга Пушкина, который первым столь демонстративно ввел «ничтожные» и «пошлые», по оценкам первых критиков⁹³, рассказы в жанровую структуру некоторых «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» — «Выстрел», «Метели», «Станционного смотрителя». Рассказы вошли в жанровую структуру «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова.

Окончательное

⁹² Как считают исследователи, это четвертый номер журнала «Русский архив» за 1864 г., в котором был напечатан «рассказ очевидца, штатного служителя Семена Климыча» под названием «Московский Новодевичий монастырь в 1812 году» (9, 454). Ранее это наблюдение было высказано Г. М. Фридендером в комментариях к изданию: Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., Т. 6. М., 1957, с. 732.

⁹³ Подробно об этом см.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 148-157.

утверждение жанра рассказа произошло в поэтике натуральной школы — это было открытием его реалистической концепции⁹⁴. Именно в 40-е годы рассказ приобрел безусловное признание в литературе: рассказы часто печатали «Отечественные записки», «Современник», другие журналы, их охотно брали составители альманахов. В таком историко-литературном контексте появились в 40-е годы первые рассказы Достоевского.

Жанр рассказа представлен в творчестве Достоевского такими произведениями, как «Господин Прохарчин», «Ползунков», «Чужая жена и муж под кроватью», «Елка и свадьба», «Честный вор», «Маленький герой», «Скверный анекдот», «Вечный муж». Их восемь, но если принять во внимание, что Достоевский дважды объединял два рассказа в один, — их десять по первоначальному счету. И все же это лишь вершина того «айсберга», который составляет жанр рассказа в творчестве писателя. Рассказ у Достоевского был не только самостоятельным художественным жанром, но и входил в жанровую структуру повестей и романов, «Записок из Мертвого дома» и «Дневника писателя». Их около сотни. Среди них есть и такие, которые выделены в произведениях: рассказы «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека», «Мальчик у Христа на елке», «Столетняя», «Мужик Марей», «Анекдот из детской жизни» в «Дневнике писателя», рассказ матери Оли и рассказ Макара Долгорукого о купце Скотобойникове в «Подростке», рассказ «Акулькин муж» в «Записках из Мертвого дома», но подавляющее большинство — это рассказы, существующие лишь в жанровой структуре конкретных произведений.

Первый рассказ Достоевского — «Господин Прохарчин». По-видимому, это было спонтанным открытием жанра, неожиданным для автора, писавшего повесть. У истоков замысла этого рассказа стоит «Повесть об уничтоженных канцеляриях», которую Достоевский обещал отдать для задуманного Белинским, но неосуществленного альманаха «Левиафан». Во время работы над «Господином Прохарчиным» Достоевский называл его только «повестью», тем не менее окончательное жанровое определение произведения — рассказ.

По глубине и масштабу поставленных проблем рассказ вполне мог стать повестью. Достаточно указать на то, сколь представительна литературная «генеалогия» господина Прохарчина (тут и Гарпагон из «Скупого» Мольера, Горио и Гранде из «Отца Горио» и «Евгении Гранде» Бальзака, барон из «Скупого рыцаря» Пушкина, Плюшкин из «Мертвых душ» Гоголя — и это далеко не все «скупые», известные Достоевскому). Значительна социальная тема рассказа, идущая от романа «Бедные люди» и повести «Двойник»: «бедность», не обеспеченная правами,

⁹⁴ Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982, с. 86-119, особенно 95-97.

противоречия интересов «маленького человека» и самодержавно-бюрократического государства. И сам Прохарчин не только скупой, или новый Гарпагон; он еще и чиновник. Читатель застаёт героя как раз в не свойственной для него ситуации, когда стараниями других постояльцев закончилось его безмятежное скопидомство. Один из них, Зиновий Прокофьевич, как-то приметил сундучок господина Прохарчина и, «увлеченный своим молододумием, обнаружил весьма неприличную и грубую мысль, что Семен Иванович, вероятно, таит и откладывает в свой сундук, чтоб оставить потомкам» (1, 243). Последствия этой выходки Зиновия Прокофьевича, о которой красноречиво рассказал повествователь, превзошли все ожидания. Сначала Прохарчин удивил всех брагчиливостью, потом тем, что изменил свой образ жизни — стал «жить в компании», «чрезвычайно как полюбил обо всем узнавать, расспрашивать и любопытствовать, что, вероятно, делал для каких-то собственных тайных причин» (1, 244). Этим и воспользовались другие постояльцы, в шутку внушившие Семену Ивановичу нелепые слухи о всевозможных преобразованиях в административном укладе жизни, даже не подозревая, до чего мог додуматься «Прохарчин-мудрец», «Сенька-вольнодумец» (1, 254, 256). А тот ни много-ни мало усомнился в административных устоях государства: в его сознание закралась мысль о возможном в будущем уничтожении канцелярий, укоренилось подозрение в собственной неблагонадежности, из-за которой еще прежде уничтожения канцелярий можно место потерять. И тут уже «в своем праве» Марк Иванович, пристрастно вопрошающий мертвеющего Прохарчина, Наполеон тот или нет (1, 257).

В том, что «Господин Прохарчин» не повесть, а рассказ, есть определенный смысл. Новое произведение Достоевского было тесным образом связано с повестью «Двойник» не только постановкой проблемы личности (во многом жанровой проблемой повестей), но и открытой в «Двойнике» оригинальной повествовательной манерой, которую В. В. Виноградов определил как «повествовательный сказ»⁹⁵. Этот стилистический эксперимент автора привел к тому, что в произведении многое рассказано, но мало что показано: все эпизоды, кроме одного («вольнодумство» потрясенного Прохарчина), не разработаны в сценах; вместо изображения событий рассказано о них — «повесть» превратилась в «рассказ», и этим мы обязаны «повествовательному сказу».

Изначально рассказ изустен. Это происхождение жанра предопределило традиционную концепцию рассказа, в которой был обязателен сказ («чужая» устная речь) и рассказчик (соответствующий субъект речевой деятельности). Большинство рассказов Достоевского сохранило традиционную для XIX в.

⁹⁵ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 128.

поэтику жанра. Рассказчик был полноценным героем этого жанра у Достоевского. Так, не только характер рассказчика, но и сам процесс рассказывания изображены им в рассказах «Ползунков», «Отставной», «Честный вор», «Маленький герой» (журнальный вариант), в многочисленных рассказах, входящих в жанровую структуру повестей и романов, «Записок из Мертвого дома» и «Дневника писателя». Автор как бы раздваивался — становился и повествователем, и рассказчиком. У каждого из них своя роль: один слушает и наблюдает, другой рассказывает. Иногда возникает опосредование ситуации рассказывания: не повествователь слушает рассказчика, а герой рассказывает герою. Такие рассказы есть в некоторых повестях, почти во всех романах. Впрочем, это несущественный нюанс в традиционной поэтике жанра. Есть у Достоевского и иные, более существенные разновидности «традиционного» рассказа. Одна из них возникает за счет «снятия» в произведении условной оппозиции «повествователь — рассказчик». Вместо двух автор выступает в одном лице: рассказчик становится повествователем. Таковы рассказы «Маленький герой» (окончательная редакция), «Кроткая», «Сон смешного человека». Другая представлена в рассказах «Елка и свадьба» и «Бобок», в которых основное событие («происшествие») дано как сцена, обрамленная повествовательным сказом героя: в одном случае — это обрамление эпизода на «елке», в другом — подслушанного разговора мертвых.

Основной тип повествования в этих рассказах — сказ, который является речевой характеристикой героя. В принципе, не обязательно стилистическое представление автором «чужого слова» своих рассказчиков — достаточно изображение их характеров и в слове, и в поступках, но вот как Достоевский представлял читателю некоторые из них. Например, в «Записках из Мертвого дома» обстоятельное разъяснение характеров трех рассказчиков (Лучки, Баклушина и Шишкова) в двух случаях разрешается откровенным любованием повествователя артистизмом Лучки и Шишкова, удививших профессионального литератора. О манере рассказа Лучки — Луки Кузьмича, из бывших «отчаянных», ныне «смирных», арестантов — с удивлением замечено: «И с какими утонченностями наблюдается эта самолюбивая осторожность, как лениво небрежен бывает иногда такой рассказ! Какое изученное фатство проявляется в тоне, в каждом словечке рассказчика. И где этот народ выучился!» (4, 88). И рассказ Лучки оправдывает ожидания читателя: он дан в искусном изображении Достоевского, посвящающего читателя в разного рода хитрости и тонкости опытного рассказчика. О Шишкове, вздорном арестанте, прозванном «Акулькиным мужем», сказано: «Случалось ему что-нибудь рассказывать: начнет горячо, с жаром, даже руками размахивает — и вдруг порвет али сойдет на другое, увлечется новыми подробностями

и забудет, о чем начал говорить». Вслушиваясь в рассказ Шишкова, повествователь признается: «Я долго не мог вникнуть, про что он рассказывает. Мне казалось тоже сначала, что он все отступает от темы и увлекается посторонним» (4, 166). На этот раз повествователь «ошибся», и вниманию читателя предложен сложный по манере изложения рассказ, позже ставший предметом гордости известного романиста (16, 329). Обстоятельный филологический анализ предваряет в «Подростке» рассказ Макара Долгорукого о купце Скотобойникове. Аркадий объясняет стиль рассказов характером героя, который «много исходил по России, много переслушал, но, повторяю, больше всего он любил умиление, а потому и все на него наводящее, да и сам любил рассказывать умильные вещи» (13, 309): «Характер этих рассказов был странный, вернее то, что не было в них никакого общего характера; нравоведения какого-нибудь или общего направления нельзя было выжать, разве то, что все более или менее были умильные. Но были и не умильные, были даже совсем веселые, были даже насмешки над иными монахами из беспутных, так что он прямо вредил своей идее, рассказывая, — о чем я и заметил ему: но он не понял, что я хотел сказать» ((3, 313). Один рассказ Макара Долгорукого представлен в качестве примера: «Помещаю один из рассказов, без выбору, единственно потому, что он мне полнее запомнился. Это одна история об одном купце, и я думаю, что таких историй в наших городах и городишках случается тысячами, лишь бы уметь смотреть. Желающие могут обойти рассказ, тем более что я рассказываю его слогом» (13, 313).

Сказ («рассказываю его слогом») был обязательным стилистическим заданием автора в подавляющем большинстве рассказов Достоевского. Но следует обратить внимание и на то, что в традиционной поэтике рассказа есть и переходные явления. Так, в рассказе «Елка и свадьба» речь «неизвестного» утрачивает признаки «чужой» речи, она изустна, но правильна и литературна — это рассказ, а не сказ. Соотношение типа повествования (рассказ) и эпизода (сцена на «елке») примерно равное в произведении, тем не менее это не повлекло изменения его жанровой природы. Или в рассказе «Бобок» сказ играет еще меньшую роль — он создает стилистический портрет «одного лица», основное же событие рассказа раскрыто не в сказе, а в разговоре мертвых, который подслушал на кладбище подвыпивший «фельетонист». Этот «разговор» подан как сцена, а не повествование: вместо рассказа о разговоре мертвых дано его изображение в сцене. Поэтика рассказа изменилась, но сущность и объем содержания не изменили своего жанрового значения.

Особый интерес в эволюции жанра представляют поэтические эксперименты Достоевского — рассказы без рассказчика и без сказа. Их немного у Достоевского: «Чужая жена и муж

под кроватью», «Скверный анекдот», «Вечный муж». В этих рассказах произошли существенные изменения в поэтике жанра, возникшие как следствие отказа от «рассказчика», замены сказа сценами, обращения к типу повествования, свойственному ранее повестям и романам.

Что же было сущностью и объемом содержания рассказа, которые не в состоянии были изменить ни «снятие» рассказчика, ни замена сказа на сцены и другие типы повествования? Почему рассказ не превращался в одном случае в повесть, в другом — в роман, а в третьем («сценки») — хотя бы в водевиль? Что было концепцией рассказа как жанра?

«Расскажу историю», «слушай историю», «расскажу анекдот», «был случай» — так чаще всего представлено событие рассказа. Некоторые жанровые значения событий вынесены в заглавия и подзаголовки рассказов: «Скверный анекдот», «Сон смешного человека», «Уличная сценка», «Происшествие необыкновенное». Событие в рассказе всегда дано в определенном отвлеченном и локальном проявлении: это «история», «происшествие», «анекдот», «сценка», «сон» и т. д. — одним словом, «случай».

«Случай» был не только «объемом» события, но и его концепцией. Случай неждан, но вероятен, непредсказуем, но естествен, негадан, но возможен; одним словом — всегда закономерное исключение, всегда «новость».

В поэтике рассказов Достоевского существенны две категории — характер и случай. Они взаимообусловлены: в «случайных» обстоятельствах раскрывался характер героя. Случай разоблачил давнее скопидомство и тайное «вольнодумство» «нищего богача», выявил непримиримое противоречие интересов «маленького человека» и самодержавно-бюрократического государства, функции которого обесмыслились в глазах «мудреца» Прохарчина («Господин Прохарчин»). «Добровольный шут» и «комический мученик» Ползунков, рассказывая о нешуточных последствиях своей первоапрельской шутки — забавляясь своим шутовским остроумием, объясняет столпившимся вокруг него слушателям, почему он не женился («Ползунков»). Астафий Иванович рассказал «неизвестному» о своем горемычном друге — совестливом пьянчужке Емельяне Ивановиче, который «честный, кажется, был человек, а украл» (2, 84) — пропил рейтузы Астафия Ивановича, но измучился и умер с покаянным признанием другу в своем грехе («Честный вор»). О том, какая связь может быть между детской елкой и свадьбой через пять лет, поведано в другом рассказе: оба события связаны «происшествием» на детской елке, обнаружившим подлый расчет «добродетельного злодея», «олимпийца» из «породы житейских плутов» Юлиана Мастаковича («Елка и свадьба»). Последствия подобных браков показаны в рассказах «Чужая жена» и «Ревнивый муж», позже объединенных в один — «Чужая жена

и муж под кроватью», — здесь рассказано о том, как через год после свадьбы «своя» жена может оказаться «чужой», а «чужая» жена стать невольной жертвой ревнивых мук «вечного мужа», который, выслеживая свою жену, всякий раз попадает впросак, в «положения самые щекотливые»; при всем том неверная жена оказывается, как всегда, вне подозрений. Это водевильная трактовка «сцен» из семейной жизни — их романтическая трактовка, сходная с одним эпизодом в «Неточке Незвановой»⁹⁶, дана в «Маленьком герое», где поведано о «происшествии» — пробуждении любви в душе юного героя рассказа: как верный «паж», он спасает честь дамы своего сердца; как герои шиллеровских баллад Делорж и Тогенбург⁹⁷, он совершает свой «рыцарский» подвиг самоотверженной любви.

«Скверный анекдот», несмотря на то, что внешне может показаться и повестью, остается именно рассказом — по жанровому определению самого Достоевского: социальный тип и характер героя раскрываются в «случайных» обстоятельствах. Проходя как-то мимо свадьбы своего подчиненного — регистратора Пселдонимова, «молодой» либеральный генерал Пралинский решает осчастливить его — сыграть застольную роль «генерала на свадьбе», но сыграть не «просто так», а в духе новых «гуманных» веяний. Нежданное появление на свадьбе начальства производит скандальные последствия — о них рассказ; сам же «отчаянный либерал» становится после «скверного анекдота» не менее «отчаянным» ретроградом, вводящим в краску стыда даже своих отнюдь не либеральных сослуживцев. Все остальное в рассказе — производное этого «анекдотического», но трагикомического в своей сущности происшествия.

По содержанию «Скверный анекдот» развивает «чиновничью» тему рассказов «Господин Прохарчин» и «Ползунков», но входит в своеобразный «цикл» рассказов Достоевского «по поводу» разных свадеб и последствий иных браков⁹⁸. К ним можно отнести и рассказ Достоевского «Вечный муж». О жанре «Вечного мужа» уже шла речь⁹⁹. Добавлю, что, несмотря на то, что в этом произведении Достоевского есть развитая система образов и событий, их «сценическая» разработка и разнообразие форм повествования, проблема жанра «Вечного мужа» подтверждает мысль о том, что у Достоевского «большой» (или «длинный») рассказ не превращался в повесть или роман, а оставался рассказом по сущности содержания. В «Вечном муже»

⁹⁶ Этот эпизод — столкновение Неточки Незвановой с ее опекуном Петром Александровичем по поводу найденного в библиотеке письма, открывшего давний «роман» Александры Михайловны (2, 239-266).

⁹⁷ Именами героев баллад Ф. Шиллера «Перчатка» и «Рыцарь Тогенбург» назван «маленький герой» этого рассказа Достоевского (2, 287).

⁹⁸ Примечательно, что в журнальной публикации «Ревнивого мужа» эта связь была подчеркнута самим автором (2, 417).

⁹⁹ См. С. 47-49 данной работы.

повествовательный интерес сосредоточен на еще одном «скверном анекдоте» — рассказе о затянувшейся встрече и бесперспективном выяснении отношений овдовевшего «рогоносца» и бывшего любовника его жены. У Достоевского этот и подобные ему «случаи» оставались содержанием рассказов. В отличие от Поль де Кока, французского беллетриста того времени, Достоевский не сочинял романы о неверных женах, ревнивых и «вечных» мужьях, обманувшихся в своих ожиданиях любовниках. Это было не только проявлением личных пристрастий Достоевского, но и усвоением им теоретических установок Белинского, ценившего Поль де Кока только как «талантливый рассказчик, даровитого сказочника»¹⁰⁰, но не романиста.

У рассказа в русской литературе была своя художественная репутация, с которой считались писатели и критики: рассказ слыл причудливым, но неприязательным жанром. Такая оценка жанра присутствует, например, в характерном отзыве В. Г. Белинского о повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (ошибочном, впрочем): «не повесть, а мастерской рассказ», «не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ — повторяем — верх мастерства»¹⁰¹. Эта же концепция жанра выражена и в теоретическом определении Белинским рассказа как «низшего и более легкого вида повести»¹⁰². Сходным образом рассуждал о рассказе как виде повести Н. В. Гоголь: «Она (повесть. — В. З.) может быть просто живой рассказ, мастерски и живо рассказанный картинный случай, каковы Жуковского “Маттео Фальконе”, Языкова “Сурмин”»¹⁰³. Рассказы как бы пребывали на периферии жанровой системы русской литературы: ими интересовались, их охотно читали, но в журналах чаще всего помещали в «Смеси» — как бы выводя из пределы «изящной словесности».

В ряде произведений Достоевский преодолевал содержательную «облегченность» жанра рассказа («Господин Прохарчин», «Скверный анекдот», «Вечный муж»). Это было результатом взаимодействия рассказа с другими жанрами — с повестью и романом, своеобразным усвоением их жанрового содержания. Но подлинное открытие неограниченных художественных возможностей жанра рассказа произошло в «Дневнике писателя», на страницах которого возник оригинальный цикл «фантастических рассказов»: «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека». Таким русский рассказ еще не был. Достоевский придал жанру рассказа небывалую до него философскую глубину, психологическую выразительность, серьезное идеологическое значение. Своим открытием Достоевский доказал, что

¹⁰⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., Т. 2. М., 1953, с. 490.

¹⁰¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти т., Т. 6. М., 1981, с. 490.

¹⁰² Там же, Т. 8, с. 372.

¹⁰³ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., Т. 6. М., 1967, с. 503.

в «ограниченном объеме» рассказ способен решать и те задачи, которые раньше считались уделом «высоких» жанров: поэмы, трагедии, повести, романа. В новую проблематику жанра вошли «мировые», «вечные вопросы»: об истине, о совести, о нравственном выборе, о смысле жизни, о «перемене» человека и человечества — их судьбе в мировой истории. Об этом «фантастический» цикл Достоевского¹⁰⁴.

Эти открытия не изменили концепцию рассказа как жанра, но благодаря им рассказ приобрел художественное значение и эстетическую ценность «высоких» жанров, что предвосхитило будущее значение «малой прозы» в русской литературе рубежа веков.

В принципе, все могло стать рассказом: и любовная история, и забавный или страшный случай, и характер героя (и даже его сон), и факт газетной хроники — даже роман и многие другие жанры можно пересказать так, чтобы превратить в рассказ. Рассказ не знает жанровых ограничений на предмет изображения, но он эстетически избирателен. Его сущность и «объем содержания» возникают на основе мышления определенными художественными категориями (для русского рассказа это «случай» и характер). Эта гносеологическая избирательность жанра диктовала свои принципы изображения действительности и человека в рассказе, не имевшие, впрочем, строгой обязательности. Так, в рассказе, как правило, один герой; когда же их несколько (обычно не более двух-трех) — один из них главный: это или сам рассказчик, или тот, о ком рассказ. Рассказ «сиюминутен». Это исходная концепция повествовательного времени в традиционной форме рассказа. Как правило, время рассказа не соотнесено с историческим временем, рассказчик всегда мыслится в настоящем, тогда как «история», рассказанная в произведении, имеет свои хронологические приметы: она могла случиться «третьего дня», год или пять лет спустя, девять лет назад, вчера, сегодня — когда угодно. Это время суток, время года, условные числа календаря (так, в рассказе «Ползунков» трагикомическая история героя была «первоапрельской» шуткой). Столь же неопределенна топография рассказов: петербургские углы, городская комната, квартира, улица, подъезд, кладбище и т. п. Их описания, если они есть, немногословны. Отсутствие серьезной пространственно-временной разработки содержания в рассказе (а в романе подчас сосчитаны шаги, рассчитаны минуты) предоставляет автору неограниченную свободу в обращении с объективными законами пространства и времени. Так, время действия фантастического рассказа о прозрении «смешного человека» — «третьего ноября», космическое

¹⁰⁴ Подробное раскрытие этого тезиса см.: Захаров В. Н. О рассказах Достоевского // Достоевский Ф. М. Рассказы. Петрозаводск, 1985, с. 440-446.

же путешествие героя вообще не имеет времени, однако в одном сне герой пережил историю целой цивилизации.

Фабула в рассказе часто не имеет самостоятельного значения, не разрабатывается рассказчиком, для которого хронологическое развитие события имеет нередко меньшее значение, чем «эхо» сказанного слова. Вот почему в основе сюжета рассказов Достоевского подчас заключен речевой парадокс, в их стиле и композиции уместен каламбур. Всевластие сказанного слова над еще не сказанным, игровые сопряжения слов в рассказе выражены сильнее, чем в других жанрах — в повести и романе. Эта стилистическая установка автора проявляется уже в заглавиях почти всех рассказов Достоевского; каламбур властвует над речевой стихией «Ползункова», рассказа «Чужая жена и муж под кроватью»; каламбурны сюжетные повороты «Скверного анекдота». Все это «память» жанра о своем изустном, речевом происхождении.

Изображение типа, характера и личности героя в рассказе тяготеет к художественной определенности (но только к художественной!). В других жанрах это необязательное условие, в рассказе это следствие его «ограниченного» объема: человеческие качества героя выявляются в рассказе в «случайных» обстоятельствах. Подобная стилизация» исключительного, выявление закономерности «случайного» — существенный признак поэтики рассказа в целом: в отличие от других жанров рассказ сосредоточен именно на таком «локальном» изображении действительности.

Опыт рассказа многое значил в творческом развитии Достоевского: писатель овладевал социальным и индивидуальным разноречием, искусством устной речи, принципами лаконичного изображения характера героя, рассказчика и повествователя. С особой силой этот приобретенный еще в 40-е годы опыт проявился в повестях и романах, в «Записках из Мертвого дома» и «Дневнике писателя». Как тип повествования и жанр, рассказ входил в состав произведений других жанров. Прежде всего активно усваивался во всех жанрах сказ — этот процесс замечательно раскрыт М. М. Бахтиным¹⁰⁵. Утрачивая признаки «чужой» речи, сказ становился рассказом — основным типом повествования ряда повестей и романов. Так, в форме «рассказа» героя написаны повести «Записки из подполья», «Крокодил», романы «Белые ночи», «Село Степанчиково и его обитатели», «Игрок» и «Подросток». И отнюдь не случайно то, что первое из этих произведений (роман «Белые ночи») появилось именно в конце 1848 г. — ему предшествовала активная работа Достоевского в жанре рассказа: в феврале 1848 г. вышел «Ползунков» в «Иллюстрированном альманахе», а в «Отечественных

62

¹⁰⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979, с. 210-311.

записках» 1848 г., начиная с январского номера, один за другим печатались рассказы «Чужая жена», «Отставной», «Честный вор», «Елка и свадьба», «Ревнивый муж». Появление «Белых ночей» было результатом прямого воздействия рассказа на поэтику романа.

Рассказы входили в жанровую структуру почти всех произведений Достоевского. Много их в романах «Село Степанчиково и его обитатели», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», в «Записках из Мертвого дома» и «Дневнике писателя». Как правило, они не связаны с фабулами произведений, тем не менее они зачем-то были нужны Достоевскому: среди его героев появляются прирожденные рассказчики, и это было не только проявлением профессионального интереса писателя к непрофессиональной традиции изустного жанра, вызывавшей чувство искреннего восхищения ценителя-знатока, но и решением особых художественных задач, не входивших в компетенцию рассказа как жанра. Как верно замечено по поводу вставных новелл в «Дон Кихоте» Сервантеса, новеллы в романе приобретают новое художественное качество: «Всюду прощупываются какие-то связи и взаимоотношения, размыкающие новеллу, заставляющие ее подчиниться высшему единству произведения. Эти связи слагаются в единство эпохи, а не единство жизненного события, единство, вмещающееся в рамки новеллы»¹⁰⁶. Аналогично обстоит дело и с рассказами в романе — они приобретают романский смысл. Так, рассказы Фердыщенко, Епанчина и Тоцкого в I части романа «Идиот» не только являются исполнением условия литературной игры «пети-жё», по которой каждый из участников разговора должен рассказать свой самый дурной поступок в жизни, но и, в свою очередь, получают общее значение целого — сцены «званого вечера» в день рождения Настасьи Филипповны, который мог стать, но не стал днем духовного возрождения героини. Свой романский смысл имеют рассказы князя Мышкина о казнях, о швейцарской девушке Мари¹⁰⁷, о четырех встречах «на счет веры», рассказы Рогожина о Настасье Филипповне, премудрые рассказы Лебедева, завиральные рассказы генерала Иволгина, рассказы в рукописи Ипполита Терентьева. И так происходило не только в романах, но и в других жанрах.

подавляющему большинству рассказов Достоевского присуща традиционная для жанра поэтика: в них обязателен рассказчик со своим «словом» (сказ). Но если иметь в виду, что

¹⁰⁶ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 185.

¹⁰⁷ О романном соотношении «новеллы» Мышкина о Мари и истории Настасьи Филипповны в романе «Идиот» см.: Ковач А. Поэтика романа «Идиот». (К проблеме жанрового мышления Достоевского) // Hungaro-Slavica, 1978, № 16, p. 153-156.

рассказы «Скверный анекдот» и «Вечный муж», испытавшие сильное воздействие повести и романа, были последними «самостоятельными» проявлениями жанра, то можно сказать, что традиционная форма рассказа перешла в состав других жанров, а его даровитые рассказчики, знающие толк изустного слова, ушли на страницы романов, «Дневника писателя». Таков один из парадоксов эволюции жанра рассказа в творчестве Достоевского. Не случайно и то, что неограниченные художественные возможности жанра рассказа, угаданные в «Господине Прохарчине», в «Скверном анекдоте» и «Вечном муже», были открыты именно на страницах «Дневника писателя» — таким был высокий гражданский и эстетический уровень общения Достоевского с читателями, что он закономерно вызвал преобразование уже, казалось бы, освоенного писателем жанра. Таковы «плоды» взаимодействия жанров.

1

У повести своя жанровая концепция времени. Между действительностью и ее жанровым значением в произведении устанавливается своего рода неодолимая преграда — временное значение приставки *по-*: по-весть — весть о былом, о том, что уже произошло. В этом смысле событие в повести всегда мыслится в прошлом, если даже оно отнесено к настоящему или будущему¹⁰⁸. В отличие от одной из апорий Зенона (Ахилл никогда не догонит черепаху), это не логический парадокс, а жанровая концепция времени, которая может проявиться в процессе или завершении повествования: возникает «эпическая дистанция», событие становится «абсолютным прошлым»¹⁰⁹. Если в повести прошлое «догонит» настоящее, она превратится в роман. Собственно, на такой смене повествовательного времени основан переход от первой части «Неточки Незвановой» ко второй превращение повести о Ефимове в роман Неточки, в «историю одной женщины». Роман, даже исторический, всегда раскрыт в будущее, это тем более очевидно, если роман посвящен современности. Такова, по мнению М. М. Бахтина, концепция романного времени: настоящее «принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ощутимее и существеннее незавершенность его»; роман «складывался и развивался на почве нового ощущения

¹⁰⁸ См. интересный жанровый эксперимент — «будущую повесть» Н. И. Греча «Отсталое». В отличие от «скверных анекдотов» Достоевского, Н. И. Греч остроумно рассказал благонамеренный анекдот о том, как «непоэтический» предмет «сивуха» стал развязкой одного счастливого «романа». Но дело не в содержании, а в жанровой концепции времени произведения: действие из настоящего переносится на сорок лет вперед — в 1874 год, но рассказана история, случившаяся сорок лет назад. Настоящее вследствие «взгляда» из будущего обращается в прошлое — возникает «будущая повесть».

¹⁰⁹ Термины М. М. Бахтина. см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 459-483. — Согласно его концепции, роман устраняет «эпическую дистанцию», преодолевает «абсолютное эпическое прошлое», превращая его в «неготовое настоящее».

времени», «формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамилляризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текущей современной действительности» и т. д.¹¹⁰

У Достоевского шесть повестей, причем одна из них, «Крокодил», неоконченная. Каждая из повестей имела разное значение в творчестве писателя, лишь две — исключительное: именно в «Двойнике» в 40-е годы и в «Записках из подполья» в 60-е годы состоялись важные художественные открытия, во многом предопределившие развитие Достоевского как писателя. Заметно выделяются эти повести и социально-философской и психологической проблематикой, вызванной появлением в русской литературе нового героя — человека «из подполья». Повесть, в свою очередь, была не только «самостоятельным» жанром, но и входила в жанровую структуру его романов: такими повестями в романах были воспоминания Вареньки Доброселовой в «Бедных людях», история Ефимова в «Неточке Незвановой», «История одной семейки» и «Сведения биографические» из «Жития старца Зосимы» в «Братьях Карамазовых».

Тип повествования был общим для всех повестей: изложение событий в том порядке, как они произошли. Могут показаться исключением «Записки из подполья», в которых сначала дано философское кредо подпольного парадоксалиста, затем идут его воспоминания о своем стыде и позоре — истории, случившейся шестнадцать лет назад. Но первая часть — лишь философская прелюдия повести, сама повесть составляет содержание второй части («Повестью по поводу мокрого снега» она была названа в журнальной публикации «Записок»); в этой части произведения — тип повествования, обычный для всех повестей. В «Двойнике», «Хозяйке», «Слабом сердце» поведано о том, что случилось с господином Голядкиным, Ордыновым, Васей Шумковым; в «Крокодиле» — «о том, как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, весь без остатка, и что из этого вышло»; содержание «Дядюшкиного сна» торжественно представляет сам повествователь: «Повесть моя включает в себе полную и замечательную историю возвышения, славы и торжественного падения Марьи Александровны и всего ее дома в Мордасове: тема достойная и соблазнительная для писателя» (2, 299).

Эта жанровая особенность повествования достаточно определенно выявляется в соотношении фабулы и сюжета в названных произведениях. В ряде повестей Достоевского хронология фабулы и сюжета совпадает («Слабое сердце», «Дядюшкин сон», «Крокодил»). В тех же произведениях, где этого нет, существует хронологическая и причинно-следственная обусловленность

¹¹⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 472-483.

раскрытия фабулы в повествовании. В «Хозяйке» история Катерины рассказана Ордынову самой героиней, и этот рассказ мотивирован их общением. О том, что было «третьего дня» и «полгода назад» в жизни Голядкина, читатель узнает из разговора героя повести с доктором медицины Крестьяном Ивановичем Рутеншицем, из переписки Голядкина с Вахрамеевым, а это все события четырех дней из жизни господина Голядкина — сюжетного времени «Двойника». Тип повествования во второй части «Записок из подполья», собственно повести, выдержан достаточно определенно: о событиях шестнадцатилетней давности рассказано в том порядке, как они произошли.

В творчестве Достоевского представлены две разновидности повести. Одна из них развивала концепцию «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя — подобный цикл «петербургских повестей» появился и в творчестве Достоевского 40-60-х годов («Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил»). Вторая обязана своим появлением концепции жанра, сложившейся в русской литературе 20-30-х годов, согласно которой повесть — «тот же роман, но меньший в объеме», «роман в миниатюре», «глава, вырванная из романа», «эпизод романа»¹¹¹. Эта концепция жанра представлена повестью «Дядюшкин сон».

В повести «Дядюшкин сон» есть все признаки образования романной сюжетно-композиционной структуры. Достаточно обширна система образов, выделенных в композиции произведения: Марья Александровна, Зина, князь К., Мозгляков. Каждому из них посвящены отдельные главы: Марье Александровне большинство глав (водевильная затея выдать Зину замуж за престарелого князя — это ее интрига), князю К. — четвертая и тринадцатая, Зине — четырнадцатая и пятнадцатая, Мозглякову — девятая и одиннадцатая главы и «заключение». Кроме того, Марье Александровне и князю К. — каждому в отдельности — целиком отведены первая и вторая главы, своего рода «предисловные рассказы» о каждом из них. По сути дела, в произведении образовалось четыре относительно самостоятельные сюжетные линии. Есть среди героев «Дядюшкина сна» и романический персонаж — Зина, которая в проявлении своих чувств не считается с условностями светского поведения, но романическое содержание оттеснено в повести водевильной интригой, оно неожиданно обнаруживается лишь в заключительных главах в момент бунта Зины против «мордасовских нравов» и ее побега к умирающему возлюбленному, уездному учителю Васе. Заканчивается «водевиль» трагически — вопреки канонам этого жанра: смертью влюбленного в Зину учителя Васи, смертью осмеянного «дядюшки» — князя К. Впрочем, это относится только

¹¹¹ Определения повести Н. И. Надеждина и В. Г. Белинского (см. С. 15-16 данной работы).

к интриге вокруг «дядюшкина сна». В конце концов все устроилось именно так, как того хотела ругавшая «Шекспира» Марья Александровна: «сорвалось» с князем, получилось с генерал-губернатором — уже через год после мордасовских событий Зина стала «генеральшей» и, по характерному отзыву «робкого молодого чиновника», «держат себя чрезвычайно гордо, а танцуют только с одними генералами-с» (2, 397).

Основным типом повествования в «Дядюшкином сне» постепенно становится «повесть». Это находит свое выражение даже в смене глагольных времен в повествовательном слове «летописца». В начале «Дядюшкина сна» повествовательное слово статично: это либо «тоголевский» повествовательный сказ двух первых глав («предисловных рассказов» о Марье Александровне и князе К.), либо развернутые драматургические ремарки в третьей и четвертой главах, которые, к тому же, как бы «замирают» в настоящем глагольном времени; в пятой и шестой главах появляются спонтанные переходы от настоящего к прошедшему глагольному времени; эта глагольная форма прошедшего времени утверждается в седьмой главе — начиная с нее, возникает эпическая дистанция, событие становится «прошлым», рассказ об этом эпизоде из «мордасовских летописей» — вестью о былом. Определенное жанровое значение (повесть) имеет завершение этой водевильной истории. В ее финале петербургский франт Мозгляков, «по ветрености своего характера» оказавшийся в одном из «отдаленнейших краев», развязно появился на балу у генерал-губернатора, но от его столичного «форса» вскоре не осталось и следа: в жене «старого воина, израненного в сражениях», он изумленно признает Зину, в которую был некогда влюблен. Возникает сюжетная парафраза «Евгения Онегина» Пушкина, не раз отмеченная исследователями¹¹². Пошлый и ничтожный Мозгляков, игравший в жизни «чужие роли», и на этот раз пытался произвести впечатление на Зину, разыгрывая сразу несколько «ролей», в том числе Онегина, узнавшего на светском рауте Татьяну, однако напрасно: «Зина совершенно не замечала его» (2, 398). Но он же после своего фиаско на балу оказывается способным к духовному очищению: на следующее утро представилась «какая-то командировка: и Мозгляков с наслаждением выпросил ее себе. Он даже освежился душой, выехав из города. На бесконечном, пустынном пространстве лежал снег ослепительною пеленою. На краю, на самом склоне неба, чернелись леса. Рьяные кони мчались, взрывая снежный прах копытами. Колокольчик звенел, Павел

68

¹¹² Об «онегинском» подтексте «заключения» «Дядюшкина сна» см.: Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы, Т. 1. М., 1903, с. 365; Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821-1859). М., 1960, с. 511-512; Одинокое В. Г. «Сибирская» повесть Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» // Развитие повествовательных жанров в литературе Сибири. Новосибирск, 1980, с. 24.

Александрович задумался, потом замечтался, а потом и заснул себе преспокойно. Он проснулся уже на третьей станции, свежий и здоровый, совершенно с другими мыслями» (2, 398). В ироничном слове повествователя о своем герое утверждается «поэтический» взгляд на этот эпизод из «мордасовских летописей»: «водевильная» суэта героев оказывается ничтожной перед непреходящими ценностями бытия.

Поэтика «водевиля» и «романа» достаточно определенно выразилась в «Дядюшкином сне» (водевильный сюжет дан в романной трактовке), по типу повествования и завершения произведения — это повесть. В целом же по объему содержания «Дядюшкин сон» был не только эпизодом из «мордасовских летописей», но еще и «эпизодом» из задуманного, но неосуществленного «комического романа» (а это одна из концепций повести в русской литературе XIX в.)¹¹³.

Большинство повестей Достоевского развивало иную концепцию жанра, продолжая традиции «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя, и здесь обнаруживается впечатляющая общность их жанрового содержания: идейно-тематическое единство, социально-психологическая однородность героев повестей, свой круг проблем.

«Петербургская повесть» — идеологическое и художественное открытие Пушкина, написавшего во время болдинской осени 1833 г. «Медного всадника» и «Пиковую даму»: он ввел в русскую повесть темы Петербурга и России, «властелина судьбы» и «маленького человека», фантастического могущества денег и петровской таблицы о рангах. Почти обязательным признаком «петербургских повестей» Пушкина, Гоголя и Достоевского стал «фантастический колорит», причем это не только явная фантастика «Медного всадника» и «Пиковой дамы» Пушкина, «Портрета», «Носа», «Записок сумасшедшего» и «Шинели» Гоголя, «Двойника» и «Крокодила» Достоевского, но и вообще свойственная всем «петербургским повестям» тема иррационализма социального уклада жизни и психики обитателей «самого фантастического города, с самой фантастической историей из всех городов земного шара» (по характерному отзыву Достоевского — 5, 57).

Общность жанрового содержания повестей Достоевского «Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил» во многом определяется идеологическим значением петербургской темы, следованием социально-философской проблематике повестей Пушкина и Гоголя¹¹⁴, а это

¹¹³ Ср. С. 45-46 данной работы.

¹¹⁴ Об идеологическом значении темы Петербурга и социально-философской проблематике «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя см.: Томашевский Б. В. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. Л., 1949, с. 3-40; Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов; Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831-1836 годах // Пушкин. Материалы и исследования, Т. 6. Л., 1969, с. 160-170, 205-206; Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С.

в первую очередь постановка проблемы личности и социальных отношений в своеобразной идеологической перспективе петербургского периода русской истории.

Проблема личности ставилась Достоевским не только в повестях, но повесть как жанр была сосредоточена на художественном решении этой проблемы, как понимал ее сам Достоевский. В одном из фельетонов «Петербургской летописи» 1847 г. он писал: «Коль неудовлетворен человек, коль нет средств ему высказаться и проявить то, что получше в нем (не из самолюбия, а вследствие самой естественной необходимости человеческой сознать, осуществить и обусловить свое Я в действительной жизни), то сейчас же и впадет он в какое-нибудь самое невероятное событие; то, с позволения сказать, сопьется, то пустится в картеж и шулерство, то в бретерство, то, наконец, с ума сойдет от *амбиции*, в то же самое время вполне про себя презирая амбицию и даже страдая тем, что пришлось страдать из-за таких пустяков, как амбиция» (18, 31). Пьянство, «картеж», «шулерство» не были жанровыми темами повестей Достоевского, но сумасшествие и иные приключения «от амбиции» изображались им в повестях «Двойник», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил». Этим приключениям от «амбиции» соответствовала и своя концепция жанрового героя: «главнейший подпольный тип» (Голядкин, повесть «Двойник»), герои «слабого сердца» — в народной (Катерина, повесть «Хозяйка») и в чиновничьей среде (Вася Шумков, повесть «Слабое сердце»), парадоксалисты из «подполья» и «крокодила» (повести «Записки из подполья» и «Крокодил»). Такова художественная последовательность воплощения «социально-психологического комплекса» личности героев повестей Достоевского (его метафорические определения — «слабое сердце», «подполье»).

По сравнению с рассказами в повестях Достоевского был свой жанровый объем события. Известные по рассказам «случай», «история», «анекдот», «происшествие» приобретали в повестях иное значение — они становились «приключениями». Достоевский различал эти понятия. В частности, в первой главе «Хозяйки» рассказано о случайной встрече Ордынова со странной

70

Медный всадник. Л., 1978, с. 242-265; Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). Л., 1982, с. 160-184, 197-255; Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959, с. 236-387; Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. 3-е изд. М., 1959, с. 201-350; Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь. Творческий путь. 2-е изд. М., 1959, с. 127-310; Машинский С. Художественный мир Гоголя. 2-е изд. М., 1979, с. 148-175; Бочаров С. Г. Петербургские повести Гоголя // Гоголь Н. В. Петербургские повести. М., 1978, с. 197-207, и др.

парой в приходской церкви — стариком и молодой женщиной, за которыми герой повести даже вздумал пойти, но был остановлен угрожающими взглядами старика, — так «завязалась» повесть о Мурине, Катерине и Ордынове, но это было потом, а вначале Ордынов даже «досадовал на самого себя, соображая, что потерял день напрасно, напрасно устал и вдобавок кончил глупостью, придав смысл целого приключения происшествию более чем обыкновенному» (1, 269). «Приключение» имело у Достоевского более серьезное и глубокое значение, чем «происшествие» (жанровая концепция события в рассказе). «Приключениями господина Голядкина» был назван в подзаголовке «Двойник» (редакция 1846 г.). «Приключением» обернулось для Ордынова происшествие в приходской церкви. Как о чем-то большем, чем случай или происшествие, рассказано о том, как «от благодарности» сошел с ума Вася Шумков. Проводы Зверкова в «Hotel de Paris» и невинное желание поглазеть на крокодила положили начало приключениям героев «Записок из подполья» и «Крокодила».

«Петербургским повестям» Достоевского был присущ даже свой тип композиции, отличный от композиции его рассказов и романов. В этих повестях Достоевского всегда есть герой, чей «интерес» к событию определяет развитие фабулы произведения: таковы Голядкин в «Двойнике», Ордынов в «Хозяйке», Аркадий Иванович Нефедевич в «Слабом сердце», парадоксалист в «Записках из подполья», Семен Семенович Стрижов в «Крокодиле». Но в сюжете повестей у каждого такого героя есть свой «двойник», который выявляет «внутреннюю тему» произведения: у господина Голядкина — это его настоящий двойник, Яков Петрович Голядкин-младший, у Ордынова — Катерина, у Аркадия Ивановича Нефедевича — Вася Шумков, у парадоксалиста — Лиза, у Семена Семеновича Стрижова — «проглоченный» крокодилом Иван Матвеевич. На это обращают внимание уже заглавия ряда «петербургских повестей» Достоевского: «Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Крокодил».

Собственно, аналогична поэтика всех «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя, в которых сюжет как бы «двоился»: Евгений и «кумир на бронзовом коне» (Пушкин, «Медный всадник»), Германн и «пиковая дама» — старуха и «карта» (Пушкин, «Пиковая дама»), Пискарев и Пирогов (Гоголь, «Невский проспект»), Чартков и зловещий «портрет» (Гоголь, «Портрет»), «майор» Ковалев и его нос (Гоголь, «Нос»), Поприщин — титулярный советник и «испанский король» (Гоголь, «Записки сумасшедшего»), Акакий Акакиевич Башмачкин и его «шинель» (Гоголь, «Шинель»). Характерно, что «предметы», вынесенные в заглавия почти всех повестей, являются «ключом» к раскрытию сюжета («Медный всадник», «Пиковая дама», «Портрет», «Нос», «Шинель»). С этими «предметами», а точнее символическими образами, связаны «прозрения» героев названных повестей

Пушкина и Гоголя (исключение — «Нос», где прозреть должен не герой, а читатель повести).

Подобно Пушкину и Гоголю, создает ситуации прозрения и Достоевский в своих «петербургских повестях». Так, скрытый смысл социально-исторических изменений «прозревает» господин Голядкин, безуспешно протестующий против образа действий своего «безнравственного» двойника («Двойник»). Разгадка «слабого сердца» Катерины, «хозяйки», открывается Ордынову («Хозяйка»). Нечто «новое» «прозревает» Аркадий Иванович Нефедевич, понявший причину крушения «слабого сердца» Васи Шумкова, — разгадкой этой «петербургской тайны» стало видение Аркадием в закатных сумерках призрачного города-чиновника («Слабое сердце»). Постыдный социальный смысл «подполья» открывается парадоксалисту, осознавшему моральное превосходство Лизы над ним («Записки из подполья»). Нет ситуации прозрения в незаконченном «Крокодиле», но там до этого просто не дошло дело, хотя сама ситуация исподволь подготовлена в опубликованном тексте: со всей очевидностью доведены до абсурда «экономический», «бюрократический», «личный», «семейный» и «общественный» принципы уклада жизни пореформенной России.

В своих существенных чертах поэтика «петербургских повестей» Достоевского традиционна. Оригинальность Достоевского проявилась в другом: в «очеловечивании» им художественной среды своих героев, в персонификации «вещных» атрибутов художественного мира «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя (вместо памятников, портретов, карт, шинелей и прочих предметов «самосознанию» героя Достоевского противостоит другое «самосознание»¹¹⁵). Оригинальны «антропологические» открытия повестей Достоевского, усвоенные позже другими жанрами: так, в повестях «Двойник», «Записки из подполья», «Крокодил» он разработал важный в его творчестве социально-психологический комплекс «подполья», а в повестях «Хозяйка» и «Слабое сердце» — интересовавший молодого петрашевца тип героя «слабого сердца», который, несомненно, был сродни «подпольному» герою.

2

Первая повесть Достоевского — «Двойник». Это его открытие жанра и начало жанрового ряда «петербургских повестей». Уже одним этим обстоятельством повесть представляет особый интерес,

72

¹¹⁵ О самосознании как доминанте построения образа героя и художественного мира произведений Достоевского см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 54-88.

но если принять во внимание спор о «Двойнике»¹¹⁶, то можно добавить — исключительный интерес.

О «Двойнике» много писали¹¹⁷, но в богатой и содержательной научной литературе о повести есть своего рода «камень преткновения» в ее истолковании — проблема фантастического. Это одна из самых сложных проблем изучения не только «Двойника», но и другой «петербургской повести» Достоевского «Хозяйки». В научной литературе возникла даже своеобразная инерция ошибочного истолкования этих повестей: так, долгое время неверно понималась фантастика «Двойника», а «Хозяйка» превратно истолковывалась как фантастическое произведение. Н. А. Добролюбов, например, подал свою концепцию фантастического в «Двойнике» как гипотезу — «объяснение, которое само собою сложилось у меня в голове при перелистыванье этой повести (всю ее сплошь я, признаюсь, одолеть не мог)»¹¹⁸, но до появления статьи Ф. И. Евнина «Об одной историко-литературной легенде» в ней мало кто сомневался. Или А. Бем бездоказательно представил сюжет «Хозяйки» как «драматизацию

73

¹¹⁶ Евнин Ф. И. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник») // Русская литература, 1965, № 3, с. 3-26; Ср.: Порошенков Е. П. Об одной идее повести Ф. М. Достоевского «Двойник» // Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1967, № 256. Очерки по истории русской литературы, ч. 1, с. 128-150; Бунин В. Н. О реализме раннего Достоевского // Русская литература, 1969, № 2, с. 147-157; Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность. М., 1974, с. 117-127; Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978, с. 23-25.

¹¹⁷ См.: Белинский В. Г. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым. Взгляд на русскую литературу 1846 года / Собр. соч., Т. 8, с. 126-130, 140-143, 213-214; Добролюбов Н. А. Забытые люди / Собр. соч. в 9-ти т., Т. 7. М.; Л., 1963, с. 256-260; Михайловский Н. К. Жестокий талант // Достоевский Ф. М. в русской критике. М., 1956, с. 343-346, 361-366; Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») / Поэтика русской литературы, с. 101-140; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 245-265; Чижевский Д. К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском. Прага, 1929, с. 9-38; Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 50-63; Ермилов В. Ф. М. Достоевский. М., 1956, с. 57-77; Кирпотин В. Я. Достоевский. Творческий путь (1821-1859), с. 262-295; Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964, с. 68-75; Евнин Ф. И. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник»), с. 3-26; Ломагина М. Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского // Филологические науки, 1971, № 5, с. 3-15; Федоров Г. А. Петербург «Двойника» // Знание — сила, 1974, № 5, с. 43-46; Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского, с. 23-74; Ветловская В. Е. Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор (вторая половина XIX в.). Л., 1982, с. 12-75; Топоров В. Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского // *Finitis duodecum lustris*. Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, с. 126-132.

¹¹⁸ Добролюбов Н. А. Указ. соч., с. 258.

бреда»¹¹⁹, тем не менее его точка зрения была усвоена многими, писавшими о повести¹²⁰. В попытке примирить эти надуманные интерпретации с текстом произведений возник популярный в научной литературе тезис о том, что бред и явь в «Двойнике» и «Хозяйке» не разграничены: одни порицали литературную неопытность молодого автора¹²¹, другие видели в этом синкретическую форму «романа сознания»¹²², предвосхитившую поздние эксперименты в поэтике «нового романа» XX в. Мне уже приходилось выступать с опровержением этих критических мифов о фантастике «Двойника» и «Хозяйки». Но миф на то и миф, чтобы внедрившись в сознание людей, стать вне критики для некоторых из них. Поэтому, отсылая к своим прежним работам о фантастике Достоевского (а с проблемой фантастического так или иначе связаны три из шести повестей писателя), отчасти повторяю выводы из этой критики литературоведческих мифов¹²³.

Прежде всего Достоевский всегда различал сон и явь в своих произведениях. Даже если герой видел кошмар (а в кошмаре человек, по Достоевскому, принимает сон за явь), писатель каждый раз изображал переходы из одного состояния в другое — если не в начале, то обязательно в конце эпизода. Так, в «Двойнике» есть изображение сна — предвестия прозрения героя, в котором Голядкину никак не удастся отвязаться от сонма умножавшихся с каждым шагом ему подобных (1, 184-187), в «Хозяйке» — описание состояния Ордынова после случившегося с ним припадка (1, 277-280). И каждый из этих эпизодов завершается пробуждением героев (1, 187, 280).

У Достоевского есть произведения, в которых фантастическое не превращается, допустим, в сны, а становится действительным событием в художественном мире произведения: таковы повести «Двойник» и «Крокодил». К ним не имеет никакого

74

¹¹⁹ Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // О Достоевском, Т. 1, с. 77-124.

¹²⁰ Ермилов В. Ф. М. Достоевский, с. 77-80; Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский. Творческий путь. 1821-1859, с. 299-309; Порошенков Е. П. Язык и стиль повести Достоевского «Хозяйка» // Учен. зап. Моск. гос. пед. и-та им. В. И. Ленина, 1968, № 288. Вопросы русской литературы, с. 181-200; Аврамец И. А. Повесть «Хозяйка» и последующее творчество Достоевского // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, 1982, вып. 604. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, с. 81-89; Егоренкова Г. И. Путь к великим романам // Достоевский Ф. М. Бедные люди. Двойник. Хозяйка. Игрок. Горький, 1983, с. 425.

¹²¹ Например: Ермилов В. Ф. М. Достоевский, с. 65-80.

¹²² Кирай Д. Структура романа Достоевского «Двойник» // *Studia slavica Hungarica*, 1970, t. XVI, p. 259-300; Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982, с. 39.

¹²³ См.: Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 98-125; Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского, с. 23-74.

отношения «Хозяйка»¹²⁴. Об этой повести еще будет речь впереди, сейчас же отмечу, что внешний вид Мурина, некоторые детали повести, как и то обстоятельство, что под взглядом Мурина нож выпадает из рук Ордынова, еще не значат, что Мурин «колдун» или «магнетизер»: его власть над «слабым сердцем» Катерины объяснена в повести иначе — сложнее и глубже. Условности в развитии сюжета лишены фантастического значения: Мурин выстрелил в Ордынова, но промахнулся; Ордынов поднял на Мурина нож, но выронил его из рук — не этим, не смертью другого, а силой слова, властного над «слабым сердцем» Катерины, решается их спор.

Фантастика «Двойника» и «Крокодила» сродни условной фантастике гоголевского «Носа». Аналогично тому, как с лица майора Ковалева исчез нос и в течение нескольких дней разгуливал по Петербургу, в повести Достоевского по «совершенно необъяснимому происшествию» появляются не один, а сразу два титулярных советника Якова Петровича Голядкина, служащих сначала в одной канцелярии (первый день), а затем вследствие успешной карьеры двойника — уже только в одном департаменте (второй и третий день после появления Голядкина-младшего); «невероятное событие» случилось и в другой повести: чиновник был проглочен крокодилом; но главное и у Гоголя, и у Достоевского — «что из этого вышло». Фантастика каждой из повестей имеет свой художественный смысл, являясь поэтической условностью в сюжете произведения. Фантастика Достоевского концептуальна; по этим нарушениям автором законов «пространства и времени», «бытия и рассудка» можно судить о смысле произведения в целом.

Традиционная концепция фантастического в повести «Двойник» по своему логична и хорошо продумана. У нее только один недостаток — она никем не доказана, она — гипотеза. Считается, что двойник — порождение болезненного сознания Голядкина; «бред» сумасшедшего и явь не разграничены, действительность как бы увидена глазами безумца, все происшедшее плод его «расстроенного» воображения. Такова общепринятая трактовка «предположения» Н. А. Добролюбова, осторожно представленная им как «гипотеза», которая не противоречит «по крайней мере» «некоторым местам повести»¹²⁵. Но вот еще в момент появления «Двойника» В. Г. Белинский высказал одно замечание, из которого следует, что он считал Голядкина-младшего реальным лицом в повести: «...наружное сходство с ним

¹²⁴ О «нефантастичности» повести «Хозяйка» см.: Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965, с. 95-98; Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967, с. 5-15; Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского, с. 113-115; Маркин П. Ф. Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983, с. 53-69.

¹²⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч., Т. 7, с. 258, ср. 256-260.

(Голядкиным-старшим. — В. З.) младшего Голядкина не совсем так велико и поразительно, как показалось оно ему в его расстроенном воображении, и вообще о самом помешательстве Голядкина не всякий читатель догадается скоро»¹²⁶. Позже Михайловский оспорил это суждение Белинского, настаивая на том, что сходство двух Голядкиных в повести «поразительно», что они похожи «как две капли воды»¹²⁷. Правда, концепция самого Михайловского непоследовательна: то двойник для него только реальное лицо¹²⁸, то, смягчая полемику с Добролюбовым, он пишет: «Все это чрезвычайно тонко и умно; но если бы Добролюбов имел терпение не перелистывать, а читать “Двойника”, то, конечно, отказался бы от своего объяснения. Дело в том, что Голядкин № 2, “двойник”, не есть только плод расстроенного воображения Голядкина № 1. Если бы это было так, то объяснение Добролюбова было бы не только умно, а и верно или по крайней мере вероятно, мы имели бы дело просто с особым и чрезвычайно интересным видом умопомешательства. Но Голядкин № 2 есть не только галлюцинация, а и реальное действующее лицо повести. Правда, галлюцинация и реальное лицо в течение повести сплетаются и расплетаются, так что местами даже разобрать нельзя, кто перед вами: живой человек с плотью и кровью или же только создание фантазии больного человека»¹²⁹. Н. К. Михайловский не понял смысла присутствия «живого» двойника в повести (его объяснение — «единственно по жестокости таланта Достоевского»)¹³⁰, но не обнаружил и двойника-«галлюцинацию». И совсем не потому, что плохо искал. Двойника-«галлюцинации» в повести просто нет.

Двойник героя, Яков Петрович Голядкин-младший, — такое же реальное лицо в повести, как сам господин Голядкин, как Антон Антонович Сеточкин, Олсуфий Иванович Берендеев, Клара Олсуфьевна, Андрей Филиппович, Владимир Семенович, «его превосходительство», Крестьян Иванович Рутеншпиц, Вахрамеев, писари Остафьев и Писаренко, Герасимыч, Петрушка, конторщик, извозчик и другие. Такова художественная установка автора, однозначный смысл которой неоднократно обыгрывался в произведении: не раз Голядкин пробовал усомниться в реальности двойника (и глаза закрывал, и как-то «попробовал ущипнуть самого себя, даже попробовал вознамериться ущипнуть

76

¹²⁶ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 8, с. 142.

¹²⁷ Михайловский Н. К. Жестокий талант, с. 344-345, 362-363.

¹²⁸ Там же, с. 344-345.

¹²⁹ Там же, с. 362. — Последний тезис Н. К. Михайловского развит в ряде недавних работ: Магазанник Э. Заметки о многозначности образа в «Двойнике» Достоевского // Труды Самаркандск. гос. ун-та им. А. Навои, вып. 254. Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1974, с. 47-53; Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976, вып. 2, с. 57-65.

¹³⁰ Михайловский Н. К. Жестокий талант, с. 345.

другого кого-нибудь»), и каждый раз Достоевский убеждает героя и читателя в том, что двойник не призрак, не галлюцинация, а реальное действующее лицо, не сон героя, а явь в художественном мире произведения¹³¹.

«Болезненность» Голядкина, обнаружившаяся во время его визита к доктору во второй главе, не является мотивировкой появления двойника в пятой главе, а становится сюжетным предварением безумия героя повести в конце XI главы, когда сознание титулярного советника не выдерживает — он гибнет под «чашей горестей». Чтобы убедиться в том, достаточно сравнить поведение Голядкина в первых четырех и трех последних главах «Двойника».

Болезненность Голядкина в начале «Двойника» имеет общезначимый смысл, и его социальный аспект превосходно раскрыт В. Н. Майковым таким обращением к читателю повести: «Вспомните этого бедного, болезненно самолюбивого Голядкина, вечно боящегося за себя, вечно мучимого стремлением не уронить себя ни в каком случае и ни перед каким лицом и вместе с тем постоянно уничтожающегося даже перед личностью своего шельмеца Петрушки, постоянно соглашающегося обрезать свои претензии, наличность, лишь бы пребыть *в своем праве*; вспомните, как малейшее движение в природе кажется ему зловещим знаком сговорившихся против него врагов всякого рода, врагов, посвятивших себя вполне и нераздельно на вред ему, врагов, вечно бодрствующих над его несчастной особой, упорно и без роздыха *подкапывающихся* под его маленькие интересы, — вспомните все это и спросите себя, нет ли в вас самих чего-нибудь голядкинского, в чем только никому нет охоты сознаться, но что вполне объясняется удивительной гармонией, царствующей в человеческом обществе...»¹³² Подозрительность Голядкина, его неуверенность в самом себе и смятение перед возникшими обстоятельствами свидетельствуют лишь о предрасположенности героя к психическому заболеванию, но не о самой болезни. Голядкин в повести не сумасшедший, а сходящий с ума. В конце одиннадцатой главы, когда безумие охватило сознание героя, разработка этой темы тут же проявилась в повести. Безумный Голядкин оказывается не в состоянии критически осмыслить происходящее с ним: он все принимает на веру, без всяких сомнений отождествляет свое сознание с действительностью, догадки одна нелепее другой закрадываются в сознание героя (его хотят отравить — невинный пузырек с лекарством из «немецкой аптеки» он принимает за яд). Эти признаки сумасшествия героя отсутствовали до строго определенного

¹³¹ Аргументацию этой концепции см.: Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского, с. 23-46, 53-71.

¹³² Майков В. Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982, с. 86.

момента развития сюжета, но появились, когда господин Голядкин прозрел — увидел, что все приснившееся в ночном кошмаре сбывается наяву (1, 184-187; ср. 206). Цена прозрения — сумасшествие героя. По верному наблюдению В. Н. Майкова, Голядкин гибнет «от сознания разрозненности частных интересов в благоустроенном обществе»¹³³. Не является мотивировкой появления двойника внутреннее раздвоение Голядкина, мучительнейшее его состояние, пронизывающее всех «подпольных» героев Достоевского, а тем более Голядкина — «главнейшего подпольного типа» писателя. Собственно, внутреннее раздвоение не покидает Голядкина и после появления двойника, и в этой новой ситуации Голядкин по-прежнему изнуряем борьбой противоположных чувств и мыслей, причем его двойственность приобретает самые разные, подчас не связанные между собой формы: то это дилемма, быть как все или быть самим собой, из которой господин Голядкин зачастую выходит, как гоголевский Ковалев, — казаться починовнее, позначительнее, чем на самом деле; то это борьба «частного» и «официального» в сознании титулярного советника; то это муки нравственные борьба человеческого с императивом обстоятельств, обращающих господина Голядкина в «ветошку», борьба «высокого» и «низкого», «хорошего» и «дурного» в душе героя повести и т. д.

Двойник появляется совсем в иной художественной ситуации повести. С психологией героя он связан настолько, насколько, например, чиновное раздвоение коллежского асессора (майора) Ковалева имеет отношение к исчезновению носа с его лица. У Гоголя исчезновение и самозванное появление носа в чине статского советника является сюжетной реализацией языковой метафоры: майор Ковалев на самом деле «заносился», «задирает нос», поэтому и его нос, став «сам по себе», объявляется в чине тремя рангами выше и обставляет общение с майором Ковалевым неодолимыми для героя условностями чиновного общения: «Вы ошибаетесь, милостивый государь, — заявил нос Ковалеву. — Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству»¹³⁴. Объявившись «сам по себе», нос ведет независимое от майора Ковалева существование. Точно так же и в «Двойнике»: Голядкин раздвоен, но его двойник существует «сам по себе», как реальное лицо. Как и нос у Гоголя, двойник у Достоевского становится поэтической условностью сюжета повести.

Более того, этой сцене Достоевский придал своеобразную историко-литературную перспективу: в подтекст эпизода появления двойника он ввел «Фауста» Гете. В тексте фантастической

¹³³ Там же, с. 86.

¹³⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ти т., Т. 3. М., 1966, с. 53.

V главы есть такая фраза: «Какая-то затерянная собачонка, вся мокрая и издрогшая, увязалась за господином Голядкиным и тоже бежала около него бочком, торопливо, поджав хвост и уши, по временам робко и понятливо на него поглядывая» (1, 142). В этой художественной детали, вероятно, не было бы ничего примечательного, если бы не мысль господина Голядкина о «скверной собачонке», пробежавшей с героем часть его пути от Невского по Литейной до поворота в Итальянскую улицу: «Какая-то далекая, давно уж забытая идея, — воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, — пришла теперь ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него. «Эх, эта скверная собачонка!» — шептал господин Голядкин, сам не понимая себя» (1, 142). Что мог подумать о «скверной собачонке» господин Голядкин, станет ясно, если вспомнить первое появление Мефистофеля у Фауста: Мефистофель явился Фаусту сначала в виде «черного пуделя»¹³⁵. Достоевский помнил это. О причудливой собаке Смита в «Униженных и оскорбленных» повествователь отозвался весьма характерным образом: «...может быть, какой-нибудь Мефистофель в собачьем виде» (3, 171)¹³⁶. Напомню, во время прогулки за городом Фауст обратился к духам стихий, мечтая обрести крылья, чтобы парить над землей, вдруг после этих слов замечает пса на пашне, приближающегося магическими кругами к нему и Вагнеру. Во всяком случае так показалось Фаусту. Невозмутимый Вагнер не видит в собаке ничего необычного: пес как пес («дурацкий пудель»: “ein pudelnägisches Tier”); сначала сбитый с толку, боязливо он подбегает к ним, освоился с незнакомцами и уже дурачится: ворчит, стоит на двух ногах, ползет на брюхе, хвостиком виляет — собачьи все повадки. Фауст приводит пса домой, но, замечая в нем что-то неладное во время чтения Евангелия, заставляет черного пуделя обрести свой настоящий вид: Мефистофель явился из-за печи в одежде странствующего схоласта. Эти обстоятельства появления нечистой силы у Гете припомнились господину Голядкину при виде «затерянной собачонки», «мокрой и издрогшей», как сам господин Голядкин, бежавшей «около него бочком, торопливо, поджав хвост и уши, по временам робко и понятливо на него поглядывая». Но гораздо более существенно не то, что подумал о «собачонке» герой повести, а то, что сам Достоевский сознательно повторял в «Двойнике» (и об этом намекал читателю) обстоятельства появления Мефистофеля у Гете: как черный пудель магическими кругами приближался

¹³⁵ На «фаустианское» значение этой детали обратил мое внимание В. В. Дудкин в 1975 г.

¹³⁶ Сопоставление текстов о собаках из с «Двойника» и «Униженных и оскорбленных» есть в статье П. М. Бицилли: Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романов Достоевского // О Dostoevskom. Statji. Brown University Press, 1966, с. 19-20.

к Фаусту и Вагнеру, так и двойник кругами ходит по мостам Фонтанки (дважды с интервалом в десять минут он попадает навстречу господину Голядкину; в третий раз они бегут уже в одну сторону: Голядкин нагнал своего «незнакомца» на повороте в Итальянскую улицу).

Значение этой детали возрастает, если принять во внимание то, что этот фаустианский мотив введен в фантастическую V главу, в которой впервые появился двойник. Эта историко-литературная аллюзия не является объяснением фантастики «Двойника». В журнальной редакции V глава имела лаконичный подзаголовок — «Совершенно необъяснимое происшествие». Как «необъяснимое происшествие» появляется двойник; его появление — поэтическая условность, свободная от мистического или психопатологического истолкования. Произошло то, что обычно происходило у Достоевского в подобных случаях, — «беллетризация классики» (термин В. М. Марковича). Поэтика фантастического в трагедии Гете стала у Достоевского своеобразным беллетристическим канонем введения однородного фантастического мотива. Фауст Гете и господин Голядкин Достоевского, как, впрочем, и майор Ковалев Гоголя, даны в ситуации психического раздвоения накануне фантастических событий. У каждого из них появился свой двойник: у Фауста — Мефистофель, у Ковалева — нос, у Голядкина — двойник.

Создавая сцену появления двойника, Достоевский сознательно соотнес ее со сценой появления Мефистофеля у Гете; сохранив в своем тексте существенные детали фантастической сцены «Фауста» Гете, Достоевский придал фантастическому мотиву определенное историко-литературное значение. Правда, в трактовке этого мотива у Достоевского присутствует еще и момент литературной игры: наряду с серьезным было и ироничное отношение к традиции, ее пародийное осмысление. Недаром П. М. Бицилли назвал «скверную собачонку» V главы «двойником двойника»¹³⁷. Именно так: не двойник, а «двойник двойника», то есть уже не «Мефистофель», не «черт» или другая «нечистая сила». Появление «скверной собачонки» становится еще и сюжетным предварением поведения младшего Голядкина в VI главе, когда он робко и боязливо пристроился к старшему Голядкину, преданно и униженно заглядывая ему в глаза, а смущенный господин Голядкин предлагает своему двойнику пройти с ним «переулочком».

Фантастическая форма «Двойника» оказалась самой коварной. Думаю, если бы в конце концов Фауст или майор Ковалев — кто-нибудь из них — сошел с ума, появились бы и объяснения «происхождения» Мефистофеля или исчезновения носа сумасшествием героя. С «Двойником» именно так и произошло:

¹³⁷ Бицилли П. М. Указ. соч., с. 19-20.

появление двойника в V главе связали с сумасшествием Голядкина, наступившим в XI главе.

Фантастичен в повести исходный момент появления двойника, но последствия этого «совершенно необъяснимого происшествия» отнюдь не фантастические: во всем остальном автор «верен действительности» (ср. 19, 88). В конце V главы есть пробел, отмеченный отточиями. Он внутренне содержателен — именно здесь происходит то, что составляет «тайну» двойника¹³⁸: фантастический двойник V главы превращается в VI главе в прозаического чиновника титулярного советника Голядкина-младшего, тоже Якова Петровича, поступившего следующим утром на службу в тот же департамент, в котором служил «настоящий» господин Голядкин.

В момент своего появления младший Голядкин ничего не имеет за душой в буквальном и переносном значении. Вначале Голядкин-младший тих, робок, заискивает и унижается даже перед «настоящим», в свою очередь затертым и забитым «господином» Голядкиным, но в течение каких-то суток, усвоив подноготную чиновничьих отношений (отчасти не без помощи старшего Голядкина), двойник преобразуется: он и «подлец», и «развратный человек», и «злодей», и еще некто, «веселый повсегдашнему, с улыбочкой повсегдашнему, вертлявый тоже повсегдашнему, одним словом, шалун, прыгун, лизун, хохотун, легок на язычок и на ножку, как всегда, как прежде, точно так, как и вчера, например, в одну весьма неприятную минутку для господина Голядкина-старшего» (1, 194).

В набросках к переработке «Двойника», сделанных в 60-е годы, Достоевский очень точно определил образ действий двойника — «подлый расчет» (1, 432). «Подлый расчет» — вот «демон» двойника. В облике младшего Голядкина то и дело сквозит победное опьянение своей отгадкой смысла жизни, его лицо то и дело ослабляется, говоря слогом повествователя, «вакхической улыбочкой» «фанатика разврата».

Внешне оба Голядкиных похожи, как «две капли воды», но в их характерах нет никакого сходства: концепция характера господина Голядкина оригинальна (первый «подпольный» герой Достоевского), по образу действия и характеру младший Голядкин более всего напоминает литературного героя другого писателя — Чичикова¹³⁹.

Двойник в повести не плод расстроенного воображения Голядкина-старшего, а реальное лицо, продукт определенной социальной среды, его образ действий — квинтэссенция нравов чиновничьей толпы. В их проявлении двойник даже виртуоз:

81

¹³⁸ О сходстве поэтики фантастического в этой сцене «Двойника» с поэтикой «Принцессы Брамбиллы» Э. Т. А. Гофмана см.: Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского, с. 39-41.

¹³⁹ О сходстве младшего Голядкина с Чичиковым см.: Храпченко М. Б. Творчество Гоголя, с. 577.

«Осклабившись, вертясь, семена, с улыбочкой, которая так и говорила всем “доброе вечера”, втерся он в кучку чиновников, тому пожал руку, этого по плечу потрепал, третьего обнял слегка, четвертому объяснил, по какому именно случаю был его превосходительством употреблен, куда ездил, что сделал, что с собою привез; пятого, и, вероятно, своего лучшего друга, чмокнул в самые губки <...>» и т. д. (1, 194-195).

Поначалу, в первых главах, пока не появился двойник, в сюжете повести существует некая «мнимая величина», которую не учитывает в своих замыслах господин Голядкин, но именно она обращает в прах его надежды: претендовал на чин коллежского асессора, а получил его не он, а юный племянник Андрея Филипповича — Владимир Семенович; претендовал на руку Клары Олсуфьевны, но и в этом соперничестве удачливее все тот же Владимир Семенович. Двойник как бы воплощает в образе и подобии самого господина Голядкина то, что ясно всем, но скрыто от него, увлеченного своей «идеей».

В начале «Двойника», пока не ясна «идея» Голядкина, некоторые поступки героя повести могут показаться по меньшей мере странными, если не поступками сумасшедшего: сватовство без любви (отношение к Кларе Олсуфьевне), амбиция без самолюбия (а именно так каждый раз выходит из затруднительных положений «амбициозный» герой), заказ на «голубую извозчицью карету, с какими-то гербами», поведение в Гостином дворе, проникновение на бал по случаю дня рождения Клары Олсуфьевны и т. д. Эти «странности» объяснимы, если принять во внимание «идею-чувство» Голядкина, из которой вытекают и попытка сватовства, и реакция героя на доставшиеся «щелчки судьбы». Идея Голядкина не названа, да, по-видимому, и не могла быть прямо названа в цензурных условиях того времени. Ее подсказывает читателю образ действий Голядкина, но более определенно эта идея выявляется в двух издевательских репликах младшего Голядкина, обращенных к «настоящему» господину Голядкину: «Прощайте, ваше превосходительство!» (1, 204, 218). Текстом повести ее не объяснить: в «Двойнике» нет ни одной сцены, которая разъясняла бы ее смысл. А между тем — это ключевой момент в философской концепции повести! Этой глумливой репликой двойника Достоевский дважды отсылает читателя к одному эпизоду романа «Бедные люди» — к сцене вызова Макара Деушкина в кабинет его превосходительства. В «Бедных людях» генерал облагодетельствовал Макара Деушкина и, не давая припасть к своей генеральской ручке, жмет руку своему «меньшому брату»: «...взял мою руку недостойную, да и потряс ее, так-таки взял да потряс; словно ровне своей, словно такому же, как сам, генералу» (1, 93).

В первом романе Достоевского идея равенства людей (с генералом на равной «социальной ноге») возникает подспудно, в авторском самосознании. Макар Деушкин не обольщается

ею даже в момент пожатия генералом своей руки — заметьте, все-таки «недостойной». Но из этой сцены вырастает трагический социальный эксперимент героя повести. Голядкин уверовал в идею абсолютной ценности человеческой личности, в идею равенства людей, или, говоря словами Н. А. Добролюбова, помыслил «о соблазнительном равенстве друг с другом»¹⁴⁰. Более того, он пытается утвердить себя подобным образом в обществе, и попытка сватовства к Кларе Олсуфьевне — это своего рода социальный эксперимент героя повести, дерзнувшего преступить пределы «социального своего положения». Но этот эксперимент еще до начала сюжетного действия повести обещает закончиться катастрофически. Уже есть дурное предзнаменование: после своей выходки «третьего дня» Голядкин не приглашен на званый обед по случаю дня рождения Клары Олсуфьевны. Начинается кризисное развитие самосознания героя повести. Голядкин смятен, но продолжает надеяться, что это недоразумение, и ставит перед собой цель — попасть на день рождения Клары Олсуфьевны. Заявиться неприглашенному неудобно и Голядкину, и, желая приободрить себя, он подает свой визит «респектабельно»: одевается во все «новехонькое», заказывает голубую карету на весь день, «в сотый раз со вчерашнего дня» пересчитывает «знатную сумму» в 750 рублей ассигнациями, прибавляя при этом: «Такая сумма может далеко повести человека...» (1, 110).

«Приятная сумма» и «голубая карета, с какими-то гербами»¹⁴¹ далеко заводят господина Голядкина в его приключениях. Они придают титулярному советнику чувство самодостаточности. Голядкин опьянен новым ощущением и в кризисном состоянии бессознательно позволяет себе многое: позволяет себе без всякой «надобности» экстравагантный визит к доктору Крестьяну Ивановичу Рутеншпицу, развивает лихорадочную деятельность в лавках Гостиного двора — имея всего 750 рублей, торгует товарами на тысячи и уходит, обещая за отложенным товаром заехать позже и «задаточек в свое время». И так до тех пор, пока не надоело и «Бог знает по какому случаю, стали его терзать ни с того ни с сего угрызения совести» (1, 123). В голубой карете, как некий самозванный принц, Голядкин вознамерился явиться к Берендеевым, сделав вид, что

¹⁴⁰ Ср.: Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., Т. 7. М., 1963, с. 252. — Эти слова критика цензура изъяла при первой публикации статьи «Забитые люди» в журнале «Современник» (Там же, с. 575, ср. 570). Мечтать о «соблазнительном равенстве друг с другом» было явным вольнодумством даже в 1861 г., не говоря уже о цензурных условиях николаевской эпохи. Вот почему Достоевский придавал такое значение намекам, почему ему приходилось иногда подсказывать, а не говорить прямо.

¹⁴¹ О знаковом смысле «голубого» цвета извозчицкой кареты «с какими-то гербами» см.: Левин В. Почему голубая карета? // Литературная учеба, 1978, № 1, с. 236-238; Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979, с. 211-212.

ничего не произошло, что он может приехать и так, без приглашения — «сан-фасон» («без церемоний»).

Надежда и ощущение тщетности своих забот — две доминанты полярных настроений господина Голядкина до тех пор, пока слуга Берендеевых не объявляет ему, что его не велено принимать. Смятение перед фактами, опровергающими его идею, Достоевский передает психологически тонко и с большим художественным тактом — через все более и более усиливающееся отчуждение сознания Голядкина от внешних проявлений его деятельности. Сознание подчас не контролирует поступки героя, которые все чаще совершаются «машинально», поступки определяет не воля героя, а некая «пружина» внутри титулярного советника. Именно на такой интерпретации психической деятельности героя повести создана сцена проникновения Голядкина на бал, его приключений там и окончательного изгнания из дома Берендеевых. По верному наблюдению В. Н. Майкова, Достоевский «бестрепетно и страстно вгляделся в сокровенную машинацию человеческих чувств, мыслей и дел»¹⁴². Наиболее яркие в этом отношении — первые главы повести.

Социальная тема «Двойника» родственна интеллектуальному «безумию» Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего». Поприщин как-то помечтал, наблюдая жизнь генералов со стороны: «Желал бы я сам сделаться генералом: не для того, чтобы получить руку и прочее, нет, хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас обоих»¹⁴³ С этого момента «мечта» становится навязчивой «идеей» Поприщина: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков. <...> Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?»¹⁴⁴. Именно после этих потрясающих вопросов у Поприщина появляется интерес к «испанским делам», за которым последовало «открытие»: «В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль?»¹⁴⁵ И т. д.

Эта «генеральская» тема отчасти раскрыта в подготовительных

¹⁴² Майков В. Н. Указ. соч., с. 86.

¹⁴³ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., Т. 3, с. 195.

¹⁴⁴ Там же, Т. 3, с. 196.

¹⁴⁵ Там же, с. 197-198.

материалах к переработке «Двойника». Достоевский предполагал подробнее разработать эпизод сближения двух Голядкиных: «Г-н Голядкин-младший сходится со старшим. Младший романтизирует и увлекает в романтизм старшего. Доходит чуть не до маниловских генералов»¹⁴⁶ (1, 432). Среди «романтических» идей младшего одна особенно коварна для старшего: «Мечты младшего вслух о дуэли с поручиком, с генералом (практический совет младшего — вызвать генерала на дуэль). Удивление г-на Голядкина, но он соглашается из романтизма и из восторга стадности. Г-н Голядкин-младший растолковывает старшему: что так, значит, принимаю благодетельное начальство *за отца* и что тут рыцарское. Юридическое и патриархальное отношение к начальству и что правительство само добивается за отца» (1, 432). Далее разъяснение, отмеченное знаком «NB.»: «Тут анатомия всех русских отношений к начальству. Взаимные мечты обоих Голядкиных под предводительством младшего, как генерал поймет рыцарственность и выйдет на дуэль, как он не будет стрелять; *можно стать на барьер и только*, сказать: “Я доволен, Ваше превосходительство”. Как потом Голядкин женится на генеральской дочери. Манилов. Это была бы райская жизнь» (1, 432). Слова Чичикова: «О! Это была бы райская жизнь!» — произнесены по поводу того, как при прощании размечтался Манилов: «...как было бы в самом деле хорошо, если бы жить этак вместе, под одною кровлею, или под тенью какого-нибудь вяза пофилософствовать о чем-нибудь, углубиться!..»¹⁴⁷ Есть в подготовительных материалах и сходные мечты старшего Голядкина: «Мечты старшего: мы бы жили, близнецы, в дружбе, общество бы умильно смотрело на нас, и мы бы умерли, могилы рядом.

— Можно бы даже в одном гробе, — замечает *небрежно* младший.

— Зачем ты заметил это *небрежно*? — придирается старший» (1, 434).

Конечно, следует иметь в виду, что эти новые положения не учтены во второй редакции повести (в частности, искушение двойником старшего Голядкина дуэлью с генералом, состязанием с генералом в благородстве «на барьере», женитьбой на генеральской дочке — это новые мотивы, разработка которых вызвала бы перестройку существовавшей фабулы произведения, и неизвестно, вошли бы они в окончательный текст, если бы

¹⁴⁶ После отъезда Чичикова Манилов размечтался «о благополучии дружеской жизни», о разном другом, в том числе и о том, «что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обвораживают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее, наконец, Бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать» (Гоголь Н. В. Собр. соч., Т. 5, с. 46-47).

¹⁴⁷ Там же, с. 45.

Достоевский переработал повесть так, как этого хотел). Но эти новые положения возникли из прежнего замысла и могут объяснить его. «Маниловские» мечты старшего, «соблазнительные» внушения младшего при всей их схожести с гоголевскими образами имели у Достоевского иное значение. У обоих Голядкиных «доходит чуть не до маниловских генералов» не потому, что так мог наградить их «за дружбу» государь, но потому, что они собирались доказать благородным поведением на дуэли свое право быть на равных с генералом. И если Поприщин желает стать генералом, чтобы испытать чувство пренебрежения подобострастным унижением других перед ним и «плюнуть» на генеральскую дочку и своего соперника — стать выше их в социальном отношении (его мысль стать «испанским королем» логическое завершение этого чувства), то Голядкин мечтает стать на равных с генералом «в частной жизни», чтобы убедить себя и других, что он сам по себе, что он тоже кое-что значит, что-то стоит — тоже «право имеет». В таких условных административных формах проявляется в старшем Голядкине чувство человеческого достоинства. Но дважды — в сцене в кофейной и в сцене изгнания Голядкина-старшего из дома директора департамента, генерала, «его превосходительства», куда титулярный советник пришел искать защиты от козней своих врагов и «объясниться», — Голядкин-младший издевательски кричит старшему: «Прощайте, ваше превосходительство!» (1, 204, 218). И эти предательские удары чувствительнее всего для господина Голядкина — они метят в его «подпольную» идею.

Сокровенная идея господина Голядкина имеет важное значение в формировании художественной идеи «Двойника». Возникает своеобразная триада: идея Голядкина — тезис, двойник — антитезис (отрицание идеи и самого господина Голядкина), синтез — «превосходная», по словам самого Достоевского, «довольно светлая», «прекрасная» идея повести: «...серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил» (П., I, 257; 26, 65).

Смысл и истоки коллизии «Голядкин-двойник» до сих пор чаще всего искали «в какой-то своеобразной психической ситуации» Голядкина-старшего¹⁴⁸. Но эта «психическая ситуация» старшего Голядкина, как и «ситуация» гетевского Фауста и гоголевского майора Ковалева, получает своеобразное продолжение в реальном существовании двойника в художественном мире повести Достоевского (Мефистофеля у Гете, носа у Гоголя). Психическое воплощается в реальном — такова логика развития этих фантастических сюжетов Гете, Гоголя, Достоевского. Традиционные рассуждения о «двойничестве» Голядкина, его внутреннем раздвоении, вполне обычном у любого из «подпольных» героев Достоевского, а тем более — у «главнейшего»,

¹⁴⁸ Чижевский Д. К проблеме двойника, с. 12.

во многом справедливы, но недостаточны в анализе коллизии «Голядкин — двойник». Создание этой коллизии — выход в иную художественную сферу. Двойник имеет прямое отношение не к «двойничеству» героя (это «двойничество» без двойника), а к социальной действительности России 40-х годов XIX в. Художественный мир повести — не опосредованная сознанием «безумца», а реальная историческая среда императорской столицы.

Появление двойника расширяет «пространство трагедии» повести Достоевского — выводит ее из узкого круга личности господина Голядкина. То, что двойник действует в реальных условиях петербургской жизни 40-х годов, а не в опосредованных болезненным сознанием Голядкина обстоятельствах, позволяло перевести художественный анализ с одного уровня (личность господина Голядкина в первых главах) на другой (Россия, Петербург, сороковые годы — «наше время»).

Создание коллизии «Голядкин-двойник» — постановка Достоевским проблемы ценности человеческой личности в исторических судьбах России. Это идеологическое значение «Двойника» выявляет и очень емкий и лаконичный «жанровый» подзаголовок повести (редакция 1866 г.) — «Петербургская поэма», своеобразное указание Достоевского на то, в каком ближайшем литературном ряду рассматривать его повесть: тут у истоков «*петербургской поэмы*» Достоевского стоят не только «*петербургские повести*» Пушкина и Гоголя (прежде всего «Медный всадник», «Нос» и «Записки сумасшедшего»), но и «*поэма*» Гоголя «Мертвые души». Социально-философская проблематика «петербургских повестей» очевидна в «Двойнике», но не случайно и «жанровое» соотнесение «Двойника» с «Мертвыми душами»: вызывая ассоциации с «поэмой» Гоголя (у Гоголя роман о «похождениях Чичикова» превращается в «поэму» системой авторских отступлений о судьбах России и народа, о живых и «мертвых» душах), Достоевский явно настраивал читателя на аналогичное прочтение своей повести. И не только в 1866 г., когда появился подзаголовок «Петербургская поэма», но и значительно раньше. Уже в процессе создания повести Достоевский соотносил свой замысел с «Мертвыми душами» Гоголя: об этом свидетельствуют и переписка (П., I, 87), и явно «гоголевский» подзаголовок повести в редакции 1846 г. — «Приключения господина Голядкина» (ср. «Похождения Чичикова»). Но жанровая форма «Двойника» в редакции 1846 г. была прежде всего пародийной. Эту поэтическую установку автора обнаруживали и развернутые ироничные аннотации каждой из глав журнальной редакции, и несоответствие традиционных мотивов авантюрного романа сюжету «петербургской повести», ее жанровому содержанию. В «Двойнике» отсутствует романическое содержание. Голядкин, например, несмотря на то, что претендует на руку Клары Олсуфьевны, нигде не изображается влюбленным

даже тогда, когда «враги» подложным письмом провоцируют его похитить Клару Олсуфьевну: весь благонамеренный образ мыслей титулярного советника противится этому «безнравственному» поступку, он не хочет «честную и невинную девицу из родительского дома увозить без согласия родителей» (1, 212-213, ср. 220-223). Как истый чиновник, господин Голядкин не годился в герои романа; героем авантюрного романа мог бы стать его двойник, но в повести и у него нет ни «романической» истории, ни жанровых функций героя-«пикаро», да и композиционная роль младшего Голядкина скромна: читатель не посвящается во многие обстоятельства головокружительных успехов двойника; как и старший Голядкин, он наблюдает их со стороны, принимая их за свершившийся факт.

В редакции 1866 г. Достоевский ослабил пародийное значение жанровой формы «Двойника»: сняты ироничные аннотации к главам, прежний подзаголовок «Приключения господина Голядкина» заменен на новый — «Петербургская поэма». Эти изменения выявляли уже не пародийный «романический» слой¹⁴⁹, а глубокую идеологическую сущность содержания «Двойника».

Как и Гоголя, Достоевского тревожила судьба личности в предвестии назревавших социальных катастроф. В «поэме» Гоголя пошлый приобретатель Чичиков, исполняя родительский завет «копи копейку», колесит по трактам и проселкам России в поисках «мертвых душ» (умерших, но числящихся живыми крепостных), а автор обнаруживает омертвление душ их хозяев — помещиков и чиновников. В «поэме» Достоевского бесстыдный двойник сделал «мерой всех вещей» свой «подлый расчет», но против этой пошлой «силы» выступил смятенный господин Голядкин, безуспешно пытавшийся урезонить безнравственного двойника — хотя бы только из опасений, как бы не спутали «хорошего» Голядкина с «дурным». В общем смысле (но только в общем!) в коллизии «Голядкин-двойник» Достоевский выявил две существенные тенденции развития общественно-политической ситуации России тех лет: с одной стороны наивный и смешной господин Голядкин, несмотря на груз своих бюрократических привязанностей, помывливший о «соблазнительном равенстве друг с другом» (отношения героя повести с семейством Берендеевых); с другой стороны — его беспринципный двойник, во главу ставящий «подлый расчет», бесстыдно глумящийся над робкими увещеваниями господина Голядкина. Создание этой коллизии — постановка Достоевским проблемы, связанной не с исследованием «бездн» болезненного

¹⁴⁹ В рамках традиционной концепции фантастического эта пародийная жанровая форма повести («роман») иногда воспринимается всерьез. — См.: Кирай Д. Структура романа Достоевского «Двойник», с. 259-300. — Впрочем, это еще и следствие того, что исследователь не учитывает национальную специфику такого жанра русской литературы, как повесть.

сознания, а с раздумиями писателя о ценности человеческой личности в чиновном городе, ставшем не только императорской столицей, но и «окном в Европу» — прообразом буржуазного будущего патриархально-крепостнической России.

То, что Достоевский угадал в «Приключениях господина Голядкина» (1846), раскрыто в подготовительных материалах к переработке повести, появившихся в записных книжках писателя за 1861-1864 гг. Достоевский предполагал обогатить коллизию «Голядкин-двойник» социально-историческим опытом, накопленным уже после выхода повести: кружок Петрашевского, проекты реформ, проблемы социалистических учений и революции и т. д. (1, 434-435).

Доказательством того, что именно эти мысли о человеке в исторических судьбах России были высказаны автором «петербургской поэмы», может быть и символическое означение внутренней темы повести, которая заявлена в ее названии (двойник, двойничество).

В «Двойнике» есть своеобразный «исторический» подтекст, который долгое время не прочитывался исследователями, между тем он имеет важное значение в понимании социально-философской проблематики повести. Раскрыл этот «криптографический» уровень содержания «Двойника» Г. А. Федоров, обративший внимание на то, что «фантастическая судьба героя жестко сцеплена с реальным, конкретным пространством Петербурга»¹⁵⁰. Пройдя маршрутом героя, отмеченным в V главе (той самой, в которой появляется двойник), исследователь обнаружил архитектурную закономерность темы двойников в повести: изгнанный господин Голядкин пробегает четыре однотипных моста, дважды встречает кругами плывающего по мостам Фонтанки двойника, перебегает Аничков мост — мост «братьев-близнецов» Диоскуров, обобщающий архитектурную тему «мостов-близнецов» через Фонтанку.

В «Медном всаднике» Пушкин раскрыл Петербург с «фасада» — открыл его парадный вид из Европы, особенно в высоком одическом строе «Вступления», показал трагическое противоречие государственной воли преобразователя Петра и незатейливых интересов «маленького человека». Достоевский перенес действие из «официальной» в «интимную» сферу столицы — в район Аничкова дворца и набережной Фонтанки. По верному наблюдению Г. А. Федорова, клодтовские кони и их близнецы-укротители на Аничковом мосту были «политической эмблемой» царствования Николая I: идея укрощения в этих скульптурных группах противостояла идее Фальконетова памятника Петру I¹⁵¹ — того самого, который, по словам Пушкина, «уздой железной Россию поднял на дыбы». Архитектурная символика Петербурга

¹⁵⁰ Федоров Г. А. Петербург «Двойника», с. 46.

¹⁵¹ Там же, с. 44-45.

составляет реальную основу художественного пространства «Двойника».

В свете этих наблюдений особое значение приобретает символический смысл фамилий героев, являющийся своего рода ономастическим выражением топографии «Двойника»: пространственная оппозиция «Измайловский мост — Шестилавочная улица» зафиксирована в многозначительной оппозиции фамилий героев «Голядкин-Берендеев». Г. А. Федоров придал значение наблюдению Л. В. Успенского о возможном происхождении фамилии Голядкина от названия балтийского племени «голядь», вскрыл автобиографический пласт в «Двойнике» (присутствие «московской темы»), указал на возможный источник происхождения фамилий Берендеева и Голядкина в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, в которой не раз упомянуто о легендарных племенах голяди и берендеев. Эти предположения получили недавнее подтверждение в работе В. Н. Топорова, который, исследовав топонимику балтийского происхождения Подмосковья, пришел к выводу о неслучайности, «умышленности» использования Достоевским родовых названий исчезнувших племен в фамилиях героев. В. Н. Топоров назвал ряд новых фактов в доказательство этого тезиса, из которых выделю один: «...село Кучково, будущая Москва, находилось между двумя урочищами — Голядь и Берендеево. Эти два названия, приводимые вместе в известном труде И. М. Снегирева («До летописного появления Москвы в XII веке, вероятно, ее населяли народцы, мало чем нам известные <...> Живые урочища вокруг Москвы Голядь и Голядинка, Берендеево, без сомнения, произошли от Голядов и Берендеев, между селениями которых возникло Кучково, или Москва»), могли быть услышаны Достоевским (и/или оживлены) от отца Михаила Андреевича, доброго знакомого И. М. Снегирева (кстати, жившего неподалеку от Мариинской больницы, у Троицы, на углу Троицкой ул. и 3-го Троицкого пер.; несколько лет назад дом был разрушен), с которым могли обсуждаться темы истории Москвы»¹⁵². Источник знакомства Достоевского с преданием пока указан предположительно (книга И. М. Снегирева о Москве была издана в 1865 г., а обсуждали или нет И. М. Снегирев и М. А. Достоевский «темы истории Москвы», об этом можно только гадать), но знакомство писателя с этим историческим преданием очевидно. Об этом свидетельствует инвариантное сочетание «голядь и берендеи», которое не встречается во всех других текстах, восходящих к русским летописям XI-XIII вв., что вполне естественно, если учитывать, что голядь — балтийское племя литовского происхождения, селившееся между вятичами и кривичами (главным образом, нынешнее Подмосковье и Смоленская обл.); берендеи — кочевое племя тюркского происхождения, селились в пограничных

¹⁵² Топоров В. Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского, с. 128.

с половцами областях, к XII в. перешли на русскую службу, вели полуоседлый образ жизни. В общем, у них были разные районы расселения, различны исторические события, к которым были причастны эти «народцы», затерявшиеся в великом «смещении народов», наступившем в связи с нашествием Батые. Именно с этого времени в русских летописях исчезают упоминания о голяди и берендеях. Вместе с тем объяснимо и то, почему возле села Кучково возникло Берендеево: берендеи славились как смелые и преданные воины, из них охотно набирали княжеские дружины, а Кучково, как известно, было владельческим селом.

Что вызвало специальный интерес Достоевского к историческим судьбам голяди и берендеев, исчезнувших из летописной памяти еще в XIII в.? Как видно, их летописная легендарность, их неясная роль, связанная с началом Москвы, но более всего — внутренняя форма слов. Внутренняя форма фамилии героя повести достаточно определена: голя, голядка — да он и сам ее обыгрывает в сочувственно-фамильярных обращениях к себе: «Эх ты, фигурант ты этакой! — сказал господин Голядкин, ущипнув себя окоченевшею рукою за окоченевшую щеку, — дурашка ты этакой, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!..» (1, 132). Ср.: «Ведь ты пьян сегодня, голубчик мой, Яков Петрович, подлец ты такой, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!!» (1, 159). Духовно герой повести Достоевского сродни тому «голому и небогатому человеку», человеку «без роду, без племени», которого избрал героем своих повестей «смутный» XVII век. В пояснениях нуждается фамилия статского советника Берендеева, «в оно время благодетеля господина Голядкина», «лишившегося употребления ног на долговременной службе и вознагражденного судьбою за таковое усердие капиталцем, домком, деревеньками и красавицей дочерью» (1, 128, 129), к которой не прочь посвататься и «истинный герой весьма правдивой повести», но ему уже отказано — велено не принимать. Дом у Измайловского моста, в котором помещалась квартира Берендеева, играет роковую роль в судьбе героя: здесь «третьего дня» он объяснился с Владимиром Семеновичем и Андреем Филипповичем и сделал скандальные намеки на их счет Кларе Олсуфьевне и Олсуфию Ивановичу; сюда пробрался он с черного хода на бал по случаю дня рождения Клары Олсуфьевны, но отсюда его с позором выводят под руки слуги Олсуфия Ивановича в ту ужасную ночь появления двойника; отсюда через три дня увозят героя повести в сумасшедший дом.

Фамилия статского советника Берендеева вполне соответствует той роли, которую он играет в судьбе «истинного героя повести». Память о берендеях осталась не только в русских летописях XI-XIII вв., в топонимах и связанных с ними повериях (Берендеево болото) и изделиях («берендейки»: игрушки, набалдашники, другие деревянные поделки). Память о берендеях

сохранилась в языке. В. И. Даль отметил в толковом словаре несколько значений слов, которые можно объяснить как этнические признаки: берендейка — особый род шапок (те самые «черные клобуки», или караалпаки — слово, ставшее самоназванием ряда тюркских племен), это и деталь воинской одежды (перевязь через левое плечо с подвешенными деревянными трубочками, в которых — очевидно, позже — хранились ружейные заряды. Но самое характерное — те значения, которые сохранились в глаголах: берендерить — «бить, колотить, сечь»; берендить — «мешать, препятствовать; спорить, перечить»¹⁵³. Это память народа о службе берендеев русским князьям; кроме того — и это подтверждается летописными сообщениями — берендеи принимали деятельное участие в междоусобных тяжбах о праве на престол: они, верно державшие сторону одного из князей, были многим помеха.

Таким местом, где в судьбе героя возникают неодолимые препятствия, которые опрокидывают все расчеты господина Голядкина на «свой путь», «свое» место в жизни, и был дом Берендеевых, с нескрываемым сарказмом описанный в IV главе повести еще и как ревностный оплот петровской табели о рангах, чиновного благополучия и благоразумия.

Если иметь в виду внутреннюю форму слов «голядь» и «берендеи» в русском языке, то Достоевский извлек из нее все возможное: доверившись языку, он многое угадал в истории. И прав В. Н. Топоров, увидевший в фамилиях героев «умышленность» Достоевского. Присутствие в «петербургской повести» Достоевского имен «народцев», стоявших у начала Москвы, не случайно — это проявление замысла, который с удивительной последовательностью обнаруживается на всех уровнях художественной структуры произведения. Петербург был политическим двойником Москвы, новым, петровским, началом в русской истории. Так был задуман и построен «самый фантастический город, с самой фантастической историей из всех городов земного шара» (5, 57). «Двойничество» Петербурга обнаруживается в московской топонимике, следы которой явственны в императорской столице. Г. А. Федоров напомнил, что со времен основания города одна из сторон Фонтанки, которую обегает Голядкин, называлась Московской, в его статье названы многочисленные архитектурные двойники Москвы и Петербурга, в том числе связанные с московскими впечатлениями детства автора повести, из которых особенно существенна Петербургская больница для бедных на Литейном проспекте, которую обгибает, заворачивая в Итальянскую улицу, господин Голядкин; это точная копия («близнец») Мариинской больницы для бедных, где

¹⁵³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, Т. I. М., 1955, с. 83.

родился Ф. М. Достоевский, где прошли детские годы будущего писателя¹⁵⁴.

«Двойничество», внутренняя тема повести, оказалось сугубо петербургской темой, и в ее развитии у Достоевского есть своя философско-историческая предопределенность, отозвавшаяся социально-психологическим комплексом подполья в сознании господина Голядкина. Достоевский ввел эту «историческую» проблематику в подтекст «Двойника», завуалировав ее в символике петербургской темы повести, что, собственно, и следует учитывать, ибо она выявляет ту историческую почву, на которой возникают трагические конфликты и коллизии повести. В свою очередь, эта проблематика имела свою высокую традицию в русской литературе 30-40-х годов, заявленную «Путешествием из Москвы в Петербург» Пушкина, «Петербургскими записками 1836 года» Гоголя, фельетоном «Москва и Петербург» Герцена, альманахом «Физиология Петербурга» с программной статьей Белинского «Москва и Петербург», вышедшим весной 1845 г., как раз перед началом работы Достоевского над «Двойником». Здесь нет прямых соответствий, но безусловно, что эта обсуждаемая в русском обществе проблема (Москва и Петербург) повлияла на символику означения «двойничества» в «петербургской повести» Достоевского.

Такой исторический смысл Достоевский придал коллизии «Голядкин-двойник», и не случайно истоки этой коллизии лежат в отношениях Голядкина с семейством Берендеева, не случайно у них родовые имена исчезнувших «народцев», связанных с началом Москвы, — все это выглядит удивительной последовательностью в претворении замысла «петербургской поэмы» — поэмы о человеке в исторических судьбах России.

В этой своеобразной «исторической» перспективе трактовки коллизии «Голядкин-двойник» и возникает «превосходная», «довольно светлая» идея «Двойника». Такой идеей повести не могла стать «идея» двойничества (или «подполья») — это трагичное, по Достоевскому, и изнуряющее психику состояние. Идея «Двойника» в другом. Петровской табели о рангах, определявшей гражданское значение подданных четырнадцатью классами, Голядкин противопоставил чувство человеческого достоинства, его двойник — «подлый расчет». Голядкин гибнет: прозрев истину, он сходит с ума; двойник преуспевает, но это «пиррова победа» — будущее не за ним, а за смешным господином Голядкиным. Да, Голядкин не развит, его духовная жизнь убога, самосознание титулярного советника сформировано «тощей национальной газеткой» («Северной пчелой»), а сам он, любая мысль его буквально опутаны грузом бюрократических привязанностей, но это не мешает Достоевскому внести в образ господина Голядкина положительное содержание — его протест, его страдание,

¹⁵⁴ Федоров Г. А. Петербург «Двойника», с. 43-46.

его идею. Отношение автора к герою двойственно, но сфера его сатирического изображения строго ограничена: сатирически подается уступчивость, покладистость, бюрократический образ мышления и неразвитое самосознание чиновника — «логика характера» господина Голядкина. Сатира Достоевского трагична. Трагедия Голядкина общезначима, и именно поэтому так патетически страстно берет Достоевский сторону титулярного советника в его конфликте с хозяевами жизни, именно поэтому такой высокой скорбью о погибающем человеке проникнуты многие страницы повести, о погибшем — последние главы.

Более того, Достоевский придал трагедии Голядкина пророческий смысл, рассмотрев судьбу и идею своего героя в своеобразной исторической перспективе петербургского периода России. Идея повести была, безусловно, связана с «основной мыслью всего девятнадцатого столетия», «неотъемлемой принадлежностью и, может быть, исторической необходимостью девятнадцатого столетия», как понимал ее Достоевский: «...формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (20, 28, 29). Она совпадала с поэтической установкой писателя, который главной особенностью и достоинством своего творчества считал: «при полном реализме найти в человеке человека» (27, 65). Она перекликается с нравственным императивом, осознанным Достоевским в 40-е годы: «...быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее» (П., I, 129). От этой «задачи жизни», конечно, не осознанной столь ясно и отчетливо, а лишь почувствованной и желанной, не мог отказаться господин Голядкин.

Высокий поэтический пафос «превосходной», «довольно светлой» идеи «Двойника» придавал «петербургской повести» новое значение «петербургской поэмы». Этим изменением жанрового подзаголовка в редакции 1866 г. Достоевский открывал читателю, на что он претендовал. А «Двойник» был задуман Достоевским как «гениальное» произведение, которому писатель придавал большее значение, чем роману «Бедные люди».

Отзывы Достоевского о «Двойнике» беспрецедентны. Ни об одном из своих произведений он не произносил таких слов, как о своей первой повести. «Шедевр», «произведение гениальное», «лучше “Мертвых душ”», «вещь, которая могла бы быть великим делом», «произведение чудо», «если б я написал одного Голядкина, то довольно с меня», «ему страшная роль в будущем», «будет стоять *нового романа*» (П., I, 85, 87-89, 108, 257) — эти и другие мнения, свои и «чужие» слова из писем Достоевского, достаточно полно обнаруживают честолюбивые притязания молодого автора.

В «Двойнике» — зерно многих будущих художественных

и публицистических мыслей Достоевского. И неизвестно, как сложилась бы писательская судьба Достоевского, не будь неудачи «Двойника», которая вызвала творческий кризис писателя в 1846 г.: с трудом доведя до конца работу над «Господином Прохарчиным», он оставил прежние замыслы и в поисках своей «оригинальной сущности» обратился к новым темам. Но несомненно, что эта «неудача» в первую очередь отразилась в эволюции повести как жанра.

По грандиозности замысла «Двойник» уникален среди произведений писателя, однако это не только исключение, но и начало литературного ряда петербургских повестей Достоевского.

3

Если в содержание «Двойника» Достоевский ввел «московский субстрат»¹⁵⁵, то в следующую петербургскую повесть «Хозяйка» введен иной, уже «волжский субстрат». Поэтический принцип — тот же, что и в «Двойнике»: символизация топо- и ономонимии. Обедневший потомок старинного дворянского рода назван Ордыновым (намек на «татарское» происхождение его предков, перешедших на русскую службу), его соперник Муриным («муринами» звали негров и бесов¹⁵⁶; «мурой» называли свою похлебку волжские бурлаки¹⁵⁷; внутренняя форма корня «мур» сохранила образное значение в современном языке: мура, мурло, мурава, замуровать и т. д.¹⁵⁸). И действительно, о Мурине говорят разное, но мало что хорошего: для всех он — «темный», «нечистый» человек. Напомню и то, что все бывшее до Ордынова когда-то случилось на Волге, на ее широких раздольях — об этом Ордынову рассказывает Катерина. Свои сказки «про темные леса, про каких-то лихих разбойников, про какого-то удалого мблодца, чуть-чуть не про самого Стеньку Разина, про веселых пьяниц-бурлаков, про одну красную девицу и про Волгу-матушку» нашептывает Катерине Муриин (1, 280).

Писатель, чьим открытием, согласно М. М. Бахтину¹⁵⁹, было

¹⁵⁵ По выражению В. Н. Топорова (Топоров В. Н. Еще раз об умышленности» Достоевского, с. 128).

¹⁵⁶ Словарь русского языка XI-XVII вв., вып. 9. М., 1982, с. 309; частично: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, Т. 2, с. 360.

¹⁵⁷ Словарь русских народных говоров, вып. 18. Л., 1982, с. 347. Многозначное слово «мура» — общерусское по распространению, но волжский колорит слова выражен очень сильно. На волжскую семантику слова обратил мое внимание В. П. Владимирцев.

¹⁵⁸ См.: Словарь современного русского литературного языка, Т. 6. М.; Л., 1957, стлб. 1368-1377; Словарь русских народных говоров, вып. 18, с. 346-362.

¹⁵⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 54-88.

изображение самосознания человека как личности, на этот раз обратился к изображению народно-поэтического сознания. Стилистическое воплощение внутренней темы «Хозяйки» вызвало недоумение и осуждение Белинского: «Во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: все изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво. Что за фразы: Ордынов *бичуется* каким-то неведомо сладостным и упорным чувством; проходит мимо *остроумной* мастерской гробовщика; называет свою возлюбленную голубицею и спрашивает, из какого неба она залетела в его небеса; но довольно, боимся увлечься выписками диковинных фраз этой повести — конца им не было бы. Что это такое? Странная вещь! непонятная вещь!..»¹⁶⁰ Белинский верно определил стилистические признаки новой манеры Достоевского, но отказался ее принять и понять. Может быть, попытаться ответить на недоуменный вопрос критика, что же это такое?

О работе над «Хозяйкой» Достоевский сообщал брату: «Я пишу мою “Хозяйку”. Уже выходит лучше “Бедных людей”. Это в том же роде. Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души. Не так, как в “Прохарчине”, которым я страдал все лето» (П., I, 108).

Метафора «родник вдохновения» довольно полно характеризует отношение писателя к слову в процессе работы над «Хозяйкой»: это не прозаическое, а поэтическое отношение к слову. Достоевский придает ему индивидуальные художественные значения: слово становится принципиально многозначным, многозначность слова — основой поэтических переносов значений. В «Хозяйке» произошла не только поэтизация, но и мифологизация слова: слову возвращались его исторические корни, законы «слова» определяли поэтику, ведущим принципом стало сказовое развитие сюжета. Слова Катерины о Мурине: «Он властен! Велико его слово!» (1, 294) — являются, по сути дела, ключом к развитию сюжета «Хозяйки».

Не менее существенна в сюжете и коллизия между тем, что о героях говорят, и тем, что есть на самом деле. На вопрос, кто его хозяин, Ордынов получает сначала уклончивый, а затем и отчасти обманный ответ дворника. Лишь кое-что знает о Мурине Ярослав Ильич — и то не все верно, но глупость была «в его характере», говоря словами Достоевского (1, 320). В конце повести Ярослав Ильич сообщает Ордынову, что в доме, где тот жил, обнаружен разбойничий притон, а хозяин дома (невзрачный старичок Кошмаров) был во главе шайки воров. На вопрос Ордынова, не был ли Мурин в шайке, Ярослав Ильич сообразил вполне в духе своего характера: «Мурин не мог быть между ними. Ровно за три недели он уехал с женой к себе, в свое место... Я от дворника узнал... этот татарчонок, помните?»

¹⁶⁰ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 8, с. 405.

(1, 320). Одно то, что за три недели до раскрытия притона Мурин уехал, еще не значит, что он, человек с разбойным прошлым, не был замешан в шайке; но если принять во внимание, от кого Ярослав Ильич узнает об обстоятельствах исчезновения Мурина, усиливается сомнение в его сообразительности: читатель помнит уклончивые ответы и угрозы дворника Ордынову, посещение Мурина хозяином дома после того, как дворник приметил разговор Ордынова с Ярославом Ильичом. Да и сам Ордынов еще до того, как все узнал, догадывается в своих «грезах», во время болезни, что «забрел в какой-то темный, злодейский притон, будучи увлечен чем-то могучим, но неведомым, не рассмотрев прежде, кто и каковы жильцы и кто именно его хозяева» (1, 279).

И дворник, и Ярослав Ильич охотно рассказывают о прорицаниях Мурина (1, 282, 287). Так было, но теперь «строжайше запрещено». И дворник, и Ярослав Ильич подчеркивают при этом чрезвычайную набожность Мурина, как бы предупреждая возможную мысль о колдовстве, разумея «божественное», а не «дьявольское» происхождение его знания о людских судьбах. Иначе говорит о Мурине Катерина. Катерина сознает себя и мир в традиционных народно-поэтических формулах. Свою духовную немощь она высказывает в традиционных народных представлениях о «злой силе»: «Я испорчена, меня испортили, погубили меня!»; «Я душу ему продала»; «Он говорит, — шептала она сдерживаемым, таинственным голосом, — что когда умрет, то придет за моей грешной душой... Я его, я ему душой продалась...» (1, 293). О болезни отца она рассказывает: «Смотрю, рука у него подвязана, смекнула я, что дорогу ему враг его перешел; а враг тогда утомил его и немочь наслал на него. Знала я тоже, кто его враг, все знала» (1, 296). В роковую минуту выбора Катерина обращается к Мурину: «Загадай, старина! Загадай мне, родимый мой, загадай прежде, чем ум пропъешь; вот тебе ладонь моя белая! Ведь недаром тебя у нас колдуном люди прозвали. Ты же по книгам учился и всякую черную грамоту знаешь! Погляди же, старинушка, расскажи мне всю долю мою горемычную; только, смотри, не солги!» (1, 307). Это обращение Катерины подхватывает Мурин, но придает ему переносное значение — он знает цену своему «колдовству»: «Давай ручку, красавица! давай загадаю, всю правду скажу. Я и впрямь колдун; знать, не ошиблась ты, Катерина! знать, правду сказало сердечко твое золотое, что один я ему колдун и правды не потаю от него, простого, нехитрого! Да одного не спознала ты: не мне, колдуну, тебя учить уму-разуму! Разум не воля для девицы <...>» (1, 308).

Власть Мурина над «слабым сердцем» Катерины не колдовская. В момент своего поражения Ордынов сознает: «Обман, расчет, холодное, ревнивое тиранство и ужас над бедным, разорванным сердцем — вот что понял он в этом бесстыдно не таившемся

более смехе...» (1, 311). Позже сам Мурин откровенно раскрывает «тайну» своего могущества поверженному сопернику, объясняя Ордынову «женский норов» Катерины: «Знать, и впрямь, барин, она с вами хотела уйти от меня, — продолжал он в раздумье. — Побрезгала старым, изжила с ним все, насколько можно изжить! Приглянулись вы, знать, ей больно сначала! Аль уж так, вы ли, другой ли... <...> Тщеславна она! За волюшкой гонится, а и сама не знает, о чем сердце блажит. Ан и вышло, что лучше по-старому! Эх, барин! молод ты больно! Сердце твое еще горячо, словно у девки, что рукавом свои слезы утирает, покинутая! Спознай, барин: слабому человеку одному не сдержаться! Только дай ему все, он сам придет, все назад отдаст, дай ему полцарства земного в обладание, попробуй — ты думаешь что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок! Не прожить с таким норовом! Я тебе это все так говорю — молоденок ты больно! Ты что мне? Ты был да пошел ты иль другой, все равно. Я и сначала знал, что будет одно. А перечить нельзя! слова молвить нельзя поперек, коли хошь свое счастье сберечь» (1, 317). О многом догадывается сам Ордынов: «Ему казалось, — и он наконец сам поверил во все, ему казалось, что невредим был рассудок Катерины, но что Мурин был по-своему прав, назвав ее слабым сердцем. Ему казалось, что какая-то тайна связывала ее с стариком, но что Катерина, не сознав преступления, как голубица чистая, перешла в его власть. Кто они? Он не знал того. <...> Ему казалось, что перед испуганными очами вдруг прозревшей души коварно выставляли ее же падение, коварно мучили бедное, слабое сердце, толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (1, 319). Но причина слабости Катерины не только в изоцированной хитрости Мурина, но и в ней самой. Ее горе не исчерпывается виной, «хоть и на этом велика погибель моя! А то мне горько и рвет мне сердце, что я рабыня его опозоренная, что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать свое горе, словно радость и счастье, — в том мое горе, что нет силы в нем и нет гнева за обиду свою!..» (1, 299). «Сердце» Катерины обессилено и этическими нормами, освященными народной поэзией, образами которой «околдовал» ее сознание Мурин: его жест всегда выразителен и всегда доходит до сердца Катерины, дарит ли он ей «бурмицкие зерна», выбирает ли ее в свои помощницы, загадывает ли ей распорядиться, кому из двоих — ему или Алеше — оставаться в лодке, за кем из двоих —

за ним или за Ордыновым — пойдет она. Выбор Катерины известен: Мурина достаточно уже того, что она не выбирает его соперника.

Поэтика «Хозяйки» глубоко оригинальна. Связь повести с литературной традицией условна: по сути дела, только одним словом («*остроумная*» мастерская гробовщика) включен в подтекст «Хозяйки» пушкинский «Гробовщик» из «Повестей Белкина»; в «Хозяйке» Достоевский ставил и решал иные проблемы, чем Марлинский («*Страшное гадание*»), Гоголь («*Страшная месть*»), Лермонтов («*Тамань*» и «*Штосс*»). Отдельные «традиционные» мотивы, в том числе и народно-поэтические, узнаются в «Хозяйке», но сюжет повести неожидан и нов. Пожалуй, впервые у Достоевского возник сказовый тип развития сюжета: слово предвещает будущий поворот событий. Таким сказовым предварением, например, стал сюжет сказки, как бы случайно рассказанной Катериной Ордынову: «Я не здешняя... что тебе! Знаешь, люди рассказывают, как жили двенадцать братьев в темном лесу и как заблудилась в том лесу красная девица. Зашла она к ним и прибрала им все в доме, любовь свою на всем положила. Пришли братья и спознали, что сестрица у них день прогостила. Стали ее выкликать, она к ним вышла. Нарекли ее все сестрой, дали ей волюшку, и всем она была ровня. Знаешь ли сказку? — Знаю,- прошептал Ордынов» (1, 276). На этом прерывается речь Катерины и Ордынова о сказочном сюжете: то, о чем умолчала Катерина, выявляется позже в ее предложении Ордынову стать «любой-сестрицей», но не более того (1, 291). В фантастическом беспорядке предстает «комплекс мотивов» «Хозяйки» в грезах Ордынова — в сюжете повести дана иная их последовательность. Рассказ Катерины о своем былом выборе (Алеша или Мурин) заканчивается загадыванием будущего прошлым: «Помни ж, на чем перестала я: "Выбирай из двух: кто люб или не люб тебе, красная девица!"» (1, 301). Катерина так и не закончила свой рассказ, но его загадочный конец — предупреждение Ордынову, что может произойти завтра. Ее новый выбор повторяет прежний — она снова остается с Муриным. «Мановение» Катерины на ее «пиру»: «Кто не люб кому, тот мне люб и со мной будет пить свою чару. А мне всяк из вас люб, всяк родной, так пить всем на любовь и согласие!» (1, 305) — позже приобретает иной смысл: «Один все отдать хочет, взять нечего, другой ничего не сулит, да за ним идет сердце послушное!» (1, 306). Неизвестному Катерина предпочла известное.

«Хозяйка» была интересным идеологическим и стилистическим экспериментом Достоевского — его первой попыткой приобщения к «почве», к народно-поэтическому сознанию. На поверку она оказалась литературной — не хватало знания народной жизни. Как и Печорин в «Тамани» Лермонтова, Ордынов Достоевского безуспешно пытался проникнуть в таинственный

мир народной жизни, поэтических представлений народа. Свое полноценное воплощение народная тема получила позже в другом жанре — в «Записках из Мертвого дома». В 1847-1848 гг. интерес Достоевского был сосредоточен на социально-психологическом комплексе «слабого сердца». Об этом и его следующая повесть, но герой взят из иной социальной среды — из мелких петербургских чиновников.

Повесть «Слабое сердце» развивала не только социально-психологические открытия «Хозяйки», но и одну из тем романа «Бедные люди», связанную с образом чиновника Горшкова, мыкавшегося по углам со своим семейством. Горшков выиграл, наконец, свой процесс, но не выдержал — умер «от счастья». «Счастье» мешает Васе Шумкову к сроку переписать никчемные бумаги своего благодетеля Юлиана Мастаковича — он сходит с ума «от благодарности». Такова судьба «бедных людей»: им и счастье не впрок. Все, казалось бы, устраивается к лучшему в судьбе Васи Шумкова: есть у него верный друг Аркадий Нефедевич, есть и невеста — замечательная «Лизанька», на которой он «помолвил жениться», есть даже благодетель — его превосходительство Юлиан Мастакович, высоко ценящий его почерк и усердие в службе. И с этим «счастьем» никак не может сладить Вася Шумков. Он никак не может «ускорить перо», а Аркадий вдруг «с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевертывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело» (2, 43). Но Вася не только «ускорил перо», но и решил, что теперь его непременно отдадут в солдаты «за неисправное исполнение дела».

Сочувствие сослуживцев к несчастью Васи полное, Аркадию даже «казалось, что все братья его бедному Васе, что все они тоже терзаются и плачут об нем». И Юлиан Мастакович сожалеет о Васе, заметив, что дело, порученное ему, «было неважное и вовсе не спешное. Так-таки, не из-за чего, погиб человек!» (2, 46). Но «не из-за чего» — мнение лишь Юлиана Мастаковича. Странная история сумасшествия Васи Шумкова поразила многих, возникли толки. Всяк судил на свой лад. В этом тесном кругу обступивших Васю Шумкова был замечен один из сослуживцев героя, «очень маленький ростом», «не то чтобы-таки был совсем молодой человек, а примерно лет уже тридцати»: «Он поминутно обегал весь кружок, обступивший Шумкова, и так как был мал, то становился на цыпочки, хватал за пуговицу встречного и поперечного, то есть из тех, кого имел право хватать, и все говорил, что он знает, отчего это все, что это не то чтобы простое, а довольно важное дело, что так оставить нельзя; потом опять становился на цыпочки, нашептывал на ухо слушателю, опять кивал раза два головою и снова перебежал далее» (2, 47). О чем шептал «потрясенный» сослуживец Васи, неизвестно, и не в словах здесь дело — дело в существовании

некой тайны гибели души Васи Шумкова, о которой и сказать вслух было страшно. Эта «фигура умолчания» повествователя имеет развитие в следующей сцене повести — сцене прозрения Аркадия. Как и герои многих петербургских повестей, невеста Васи Шумкова жила в Коломне. Туда «по окончании служебного времени» пошел Аркадий с грустными известиями о судьбе Васи. Возвращаясь от «коломенских», он задержался на минуту на Неве, пораженный видением зимнего Петербурга в закатных сумерках. Аркадий понял, «отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася», — он «как будто прозрел во что-то новое в эту минуту» (2, 48). Таким оказался исторический уклад жизни императорской столицы, что даже счастливое стечение обстоятельств жизни Васи Шумкова не в состоянии было устранить противоречие его маленького интереса с чиновными порядками, узаконенными «Табелью о рангах» Петра I. Более того — состояние личного счастья обнажило это историческое противоречие. И здесь еще раз в подтексте «Слабого сердца» возникает «петербургская повесть» А. С. Пушкина — его «Медный всадник», где впервые изображен этот исторический конфликт.

Тематически «Записки из подполья» и «Крокодил» связаны с «Двойником». «Записки» даже сохраняют фабульную связь с первой повестью Достоевского: подпольный парадоксалист и господин Голядкин служат в одной канцелярии под началом Антона Антоновича Сеточкина; конечно же, не случайно Достоевский поместил своего подпольного парадоксалиста в художественно разработанный хронотоп «Двойника». Это выражение внутренней однородности героев, идейно-тематического единства повестей. Только в отличие от Голядкина парадоксалист получил чин коллежского асессора, на который безуспешно претендовал герой «Двойника», но этот чин не изменил человеческую сущность подпольного парадоксалиста. Эти повести стали обобщением социально-психологического открытия Достоевского. Сам Достоевский определял его по преимуществу метафорически: «угол», «скорлупа», «подполье». Доминанта этого метафорического ряда — «подполье». Именно так в конечном счете назвал Достоевский открытый им социально-психологический комплекс. Свою заслугу он видел в изображении не небывалого человека, а типичной личности, проявляющейся в новых социально-исторических условиях: «Подпольный человек есть главный человек в русском мире. Всех больше писателей говорил о нем я, хотя говорили и другие, ибо не могли не заметить» (16, 407). Достоевский сам частично назвал литературных предтеч своих «подпольных людей». Правда, свое понимание личности и сложности социально-психологического комплекса «подполья» Достоевский противопоставил этой литературной традиции: «...герои, начиная с Сильвио и Героя нашего времени до князя Болконского и Левина, суть только представители мелкого

самолюбия, которое “нехорошо”, “дурно воспитаны”, могут исправиться потому, что есть прекрасные примеры (Сакс в “Полиньке Сакс”, тот немец в “Обломове”, Пьер Безухов, откупщик в “Мертвых душах») (16,329). На взгляд Достоевского, проблема «восстановления» человека в ситуации «подполья» сложнее: «Болконский исправился при виде того, как отрезали ногу у Анатоля, и мы все плакали над этим исправлением, но настоящий подпольный не исправился бы» (16, 330). По Достоевскому, для исправления «подпольного» нужны были иные причины. «Прекрасные примеры» других не исправили бы «настоящего подпольного» — в этом Достоевский был убежден. «Подполье» — метафора. Достоевский придал ей символический смысл. Слово стало знаком особого, но типичного, по мнению Достоевского, психического состояния. Так определил он тот «остаток» личности, который человек не реализовывал в социальном общении. «Подполье» — это то, о чем молчит человек. Он может молчать двадцать лет, как парадоксалист, девяносто лет, как великий инквизитор. Правда, у Достоевского «подпольный» пребывает в исключительной ситуации, которая в общем-то нетипична для него, — он исповедуется, «подполье» преодолевается в диалоге.

«Подполье» у Достоевского имело разный смысл. Чаще всего он придавал этому понятию этическое значение: «Причина подполья — уничтожение веры в общие правила. “Нет ничего святого”» (16, 330). По мнению Достоевского, это уродливое трагическое состояние: «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! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (16, 329). Этот трактат о «подполье» — из заметок к предисловию, задуманному для романа «Подросток». Не будь его, вряд ли можно было бы столь глубоко разгадать смысл, который Достоевский вкладывал в это понятие. Но именно такое философское значение придавал Достоевский «подполью» в структуре личности своих героев. Вот красноречивый пример, как автор уяснял для себя в подготовительных материалах «подполье» Версилова в «Дальнейшей мысли 3-й и 4-й части» романа «Подросток»: «Идеал, присутствие его в душе, жажда, потребность во что верить... что обожать и отсутствие всякой веры. Из это[го] 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 и мелочным... и ничтожным. <...> И вот при столкновении с действительностью падает ужасно, страшно, немощно. Почему? Оторван от почвы, дитя века...» (16, 406-407). Достоевский придавал «подполью» идеологический смысл. В принципе, это не обязательный признак «подполья» как социально-психологического состояния¹⁶¹, но обязательный в изображении Достоевского: у него «подпольный» всегда сознает идеал, но сознает и свою духовную немощь — невозможность его достичь. Именно в таком значении выделено «подполье» Голядкина, парадоксалиста. И не только их. Даже князь Валковский, глумящийся в своей исповеди над «шиллеровым» прекраснодушием Ивана Петровича, понимает его идеал, не признавая его своим в последовательном отрицании любой морали («Униженные и оскорбленные»). Достоевский считал проявлением истинного гуманизма, духовной зрелости заметить таких людей, «вглядеться в них» и не «отворотить» лица от них: «Вы сердитесь, что есть такие люди. Чтоб вглядеться в них, открыть их — надо иметь любовь к людям. Тогда будете иметь и глаза и увидите, что их множество» (16, 407).

«Записки из подполья» стали программным произведением Достоевского, в котором он возвестил о своем социально-психологическом открытии, дал название этому явлению.

Публикация повести сопровождалась лаконичным предисловием автора: «И автор записок и самые “Записки”, разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики¹⁶², повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном “Подполье”, это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующем отрывке придут уже настоящие “записки” этого лица о некоторых событиях его жизни. Федор Достоевский» (5, 99).
Несмотря

103

¹⁶¹ Ср. реплику Достоевского о католицизме и о влиянии католических аббатов на женщин: «Католицизм (сила ада). Безбрачие. Отношение к женщине на исповеди. Эротическая болезнь. Есть тут некоторая тонкость, которая может быть постигнута только самым подпольным постоянным развратом (Marquis de Sade). Замечательно, что все развратные книжонки приписывают развратным аббатам, сидевшим в Бастилии, и потом в революцию, за табак и за бутылку вина (так у Достоевского. — В. З.). Влияние через женщин» (20, 191).

¹⁶² Очевидно, это не замеченная и не исправленная Достоевским опечатка; по смыслу следовало бы читать: «...вывести перед публикой лицо, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени».

на ясность и недвусмысленность авторского заявления, в двадцатые годы А. П. Скафтымову и М. М. Бахтину пришлось доказывать нетождественность автора и повествователя: А. П. Скафтымову — в специальной статье о «Записках из подполья», М. М. Бахтину — в связи с определением общих законов поэтики Достоевского¹⁶³. После этих работ уже не приходится доказывать очевидное — то, что сказано автором о своем герое в предисловии.

Часть первая «Записок» — психологический очерк «подполья» (она так и называется — «Подполье»). Герой как бы «рекомендует самого себя» читателю, высказывая свое мнение о мире, о «всех», о себе. Неоднократно предпринимались попытки философского истолкования этой части «Записок». Действительно, терминология и проблематика этой части преимущественно «философская», но герой повести недаром «парадоксалист», в его парадоксах нет итога, он отрицает рассудочную логику, в его «философии» нет системы, это даже не философия, а психология героя. Трактат подпольного парадоксалиста лежит вне традиции рационалистической философской культуры. Это ее категорическое отрицание. В споре с ней он готов прибегнуть к «последнему средству»: личным примером доказать, что человек и глуп, и неразумен, и еще неизвестно что. Парадоксалист не дорожит словом, он может с головокружительной легкостью отказаться от сказанного, его любое утверждение снимается отрицанием, это отрицание — новым отрицанием и т. д., его положения слишком общи и неопределенны. Слово парадоксалиста изменчивое слово, в основе его изменений внешне проявляется свобода воли, возведенная в абсолют. Все иное — ее производное: слова могли и могут быть о чем угодно, но важен не их противоречивый, нередко противоположный смысл, а то, чем они вызваны. С навязчивым упорством парадоксалист приходит к одному и тому же выводу, будь то рассказ о себе или рассуждения о «законах природы и арифметике», о «зубной боли» или природе человека и т. д. Он постоянно ловит себя на мысли, что «лжет», но эта «ложь» вызвана более существенной потребностью, чем абсолютная свобода воли, в защиту которой герой способен на любое юродство. За парадоксами героя скрывается гораздо более впечатляющий художественный парадокс автора. Это парадоксальное развитие сюжета «Записок» отчасти раскрыто самим автором в письме брату по поводу цензурных искажений в, десятой главе первой части повести: «...уж лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как

¹⁶³ Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // *Slavia*, 1929, Т. VIII, вып. 1, с. 101-117; вып. 2, с. 312-334 (переиздано в кн.: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 88-133); Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.

оно есть, т. е. надерганными фразами и противоречия самой себе. Но что же делать? Свиньи цензора, там, где я поглумился над всем и иногда богохульствовал *для виду* — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа, то запрещено...» (П., I, 353). В этой главе сформулированы представления подпольного парадоксалиста об идеале. Исходные посылки — «хрустальный дворец» и «капитальный дом». «Хрустальный дворец» — это достижение научно-технического прогресса XIX в., воплотившееся в архитектурном сооружении здания для Лондонской всемирной выставки 1851 г.; «капитальный дом» («курятник») — буржуазный «идеал» того времени («с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет и на всякий случай с зубным врачом Вагенгеймом на вывеске» — 5, 120). Неприятие буржуазного идеала категорическое: «...да отсохни у меня рука, коль хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу!» Отношение к «хрустальному дворцу» иное. Это и его идеал, как ни звучит это, может быть, неожиданно. «Подпольный» признается, что он, «может быть, потому-то и боится этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить». Его выбор между «дворцом» и «капитальным домом» не так парадоксален, как обычно: «...если уж жить, так уж жить в хоромах. Это мое хотение, это желание мое. Вы его выскоблите из меня только тогда, когда перемените желания мои. Ну, перемените, прельстите меня другим, дайте мне другой идеал. А покамест я уж не приму курятника за дворец». Эта тема развита далее: «Не смотрите на то, что я давеча сам хрустальное здание отверг, единственно по той причине, что его нельзя будет языком подразнить. Я это говорил вовсе не потому, что уж так люблю мой язык выставлять. Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится. Напротив, я бы дал себе совсем отрезать язык, из одной благодарности, если б только устроилось так, чтоб мне самому уже более никогда не хотелось его высовывать. Какое мне дело до того, что так невозможно устроить и что надо довольствоваться квартирами. Зачем же я устроен с такими желаниями? Неужели ж я для того только и устроен, чтобы дойти до заключения, что все мое устройство одно надувание? Неужели в этом вся цель? Не верю» (5, 120-121). Конечно, это не значит, что в своем отрицании подпольный парадоксалист не мог бы взять под сомнение «хрустальный дворец», но примечательно, что он от этого удерживается. Судя по письму, Достоевский далее «вывел потребность веры и Христа», но этот мотив исповеди подпольного парадоксалиста цензура изъяла, и нам он неизвестен. В определенной мере это изъятие может восполнить известная запись «16 апреля. Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?», появившаяся в ходе работы над

повестью, в которой сказано, что думал сам Достоевский об этих вопросах (20, 172-175), это его «рецепт» преодоления «подполья». Парадоксалист оказался не в состоянии преодолеть противоречие идеала и действительности, дилемму «я» и «все»; для него идеал так и остался неосуществленным, его «я» противопоставлено «всем». Закон «высочайшего, последнего развития личности», как его представлял сам Достоевский, парадоксалист не исполнил. Но определенный сдвиг в самосознании героя произошел. Начав «растлением», подпольный парадоксалист ловит себя в конце «Записок» на чувстве, что все, о чем он рассказал, «даже и теперь, через столько лет, все это как-то слишком *нехорошо* мне припоминается. Многое мне теперь нехорошо припоминается, но... не кончить ли уж тут “Записки”? Мне кажется, я сделал ошибку, начав их писать. По крайней мере мне было стыдно, все время как я писал эту повесть: стало быть, это уже не литература, а исправительное наказание» (5, 178). И хотя нравственного перерождения героя не произошло (он так и не «кончил» «Записки» — «не выдержал и продолжал дале», по авторскому послесловию), симптоматично это несовпадение моральных оценок «тогда» и «теперь», симптоматично его обличение «подполья», оторванного от «живой жизни» и родной «почвы», симптоматичен неисполненный жест: «Но довольно; не хочу я больше писать “из Подполья”...» (5, 179).

Особое значение в развитии сюжета имеют эпиграфы из стихотворения Некрасова «Когда из мрака заблуждения...» Нельзя сказать, что их композиционное значение понято в научной литературе. У ряда исследователей возникло даже убеждение в том, что Достоевский спорит с гуманистическим пафосом поэзии Некрасова, «пытаясь опровергнуть принципы революционно-демократической этики»¹⁶⁴. По поводу «гуманистического пафоса» — это явное недоразумение, которое нельзя даже объяснить ошибочным отождествлением автора и повествователя, ибо и для парадоксалиста эти стихи не были выражением «враждебных» этических принципов. Ведь не просто так он пытается поступать по принципам той морали, которая выражена в стихах Некрасова. Он даже не прочь и пометчать: «Я, например, спасаю Лизу, именно тем, что она ко мне ходит, а я ей говорю... Я ее развиваю, образовываю. Я, наконец, замечаю, что она меня любит, страстно любит. Я прикидываюсь, что не понимаю (не знаю, впрочем, для чего прикидываюсь; так, для красоты, вероятно). Наконец она, вся смущенная, прекрасная, дрожа и рыдая, бросается к ногам моим и говорит, что я ее спаситель и что она меня любит больше всего на свете. Я изумляюсь, но... “Лиза, — говорю я, — неужели ж ты думаешь, что я не заметил твоей любви? Я видел все, я угадал, но я не смел посягать на твое сердце первый, потому что

¹⁶⁴ Гаркави А. М. Комментарии // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. в 15-ти т., Т. 1. Л., 1981, с. 580.

имел на тебя влияние и боялся, что ты, из благодарности, нарочно заставишь себя отвечать на любовь мою, сама насильно вызовешь в себе чувство, которого, может быть, нет, а я этого не хотел, потому что это... деспотизм... Это неделикатно (ну, одним словом, я тут зарепортовывался в какой-нибудь такой европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости...). Но теперь, теперь — ты моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты — прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!

Затем мы начинаем жить-поживать, едем за границу и т. д., и т. д.” Одним словом, самому подло становилось, и я кончал тем, что дразнил себя языком» (5, 166-167). Подпольный парадоксалист не выдерживает роли лирического героя некрасовской поэзии, он не в состоянии удержаться на «неизъяснимо благородной тонкости» поступков «жорж-зандовских» героев.

Существенный смысл имеет и то, что процитировано из стихотворения Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» в качестве эпитафий. Достоевский выбрал из стихотворения повествовательные мотивы, опустив «психологию» лирического героя. Общий эпитафия ко второй части — первые четырнадцать стихов, в которых поведано о воскрешении «падшей души» «горячим словом убеждения». Но свой эпитафия имеет и девятая, предпоследняя глава, причем это повторение уже звучавших в мечтаниях подпольного стихов: «И в дом мой смело и свободно Хозяйкой полною войди!» Это повторение — указание на особую функцию эпитафий в «Записках». Нет ничего пренебрежительного и в манере цитирования Достоевским стихов Некрасова: замена опущенных стихов «И т. д., и т. д., и т. д.», в подписях: «Из поэзии Н. А. Некрасова» и «Из той же поэзии». Надо отдать должное Достоевскому: он выбрал самые эффектные стихи Некрасова. Ремаркой «и т. д.» очень точно отмечен переход поэзии в риторику, оставлены лишь заключительные стихи — превращение слова в жест: приглашение войти в дом «полной» хозяйкой. Стихи Некрасова в качестве эпитафий имеют особое значение: по сути дела, они формулируют мотивы в сюжете «Записок». Первый отрывок — мотив восстановления «падшей души», второй — мотив возможного созидания семейного очага.

Эпитафии — это те «книжные» идеалы, «высокое и прекрасное», которыми подло восхищен подпольный парадоксалист; это его «духовная болезнь»; это и его «роль», которую он пытается сыграть перед живой, не книжной Лизой. Если первый мотив совпадает и в поэзии Некрасова, и в повести Достоевского, то второй «проигран» дважды: один раз в мечтах, второй раз наяву, причем то, что могло быть в мечтах, наяву приобрело иной, постыдный смысл. Вынесенные в эпитафия к девятой главе второй части некрасовские стихи становятся сюжетной оппозицией

поступку героя, «укором» его совести. Высокий этический пафос декламированных стихов Некрасова ни подпольный парадоксалист, ни тем более Достоевский под сомнение не ставят. «Под сомнением» оказывается сам подпольный парадоксалист, трезво судящий себя: «...в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя <...>» (5, 178). Не став героем «романа» Лизы, подпольный парадоксалист остался «антигероем» — и таких лиц не чуждалась повесть Достоевского.

Незаконченная повесть «Крокодил» продолжила развитие темы «подполья» в творчестве Достоевского. Правда, в трактовке этой темы по сравнению с «Записками из подполья» появились новые моменты, которые необходимо учитывать: во-первых, «Крокодил» — повесть фантастическая, во-вторых — сатирическая. Тип героев этих повестей Достоевского один и тот же — парадоксалист, но если психологическое состояние одного парадоксалиста обозначено метафорически («подполье»), то второго — метонимически («крокодил»). «Необыкновенное событие» в повести существует как фантастическая условность развития сюжета произведения: допускается, что чиновник проглочен крокодилом, но остался жив. Метонимия обозначает психическое состояние проглоченного чиновника (гл. III), недаром одна из затей проглоченного Ивана Матвеевича — начать «Записки из крокодила» (ко всему прочему — это еще и автопародия: намек на «Записки из подполья»).

Итак, чиновник проглочен крокодилом. Естественное побуждение жены и друга спасти Ивана Матвеевича. Но тут фантастическое, ставшее реальным, превращается в абсурдное. Оказывается, это нельзя сделать: крокодил — частная собственность, и хозяин не согласен «вспороть» источник своих доходов. Проглоченный Иван Матвеевич веско изрекает в первый раз, что «экономический принцип прежде всего». Начинаются хлопоты по начальству. Но бюрократический принцип оказывается не менее абсурдным, чем экономический. Тимофей Семенович, к которому обратился рассказчик, предлагает придать событию чиновный ход дела: «замять», «выждать», «осторожность прежде всего», мотивируя свое поведение государственным отношением к «личной собственности», политической необходимостью «буржуазию родить», привлечь в Россию иностранный капитал. Но еще более парадоксален «личный принцип». Оказывается, и хлопотать-то не из чего: Иван Матвеевич не желает покидать «недра» крокодила, ему нравится новая роль в человечестве, он «твердо надеется на блистательнейшую из карьер» — поучать праздную толпу из крокодила и таким образом «перевернуть судьбу человечества». И здесь он сродни подпольному парадоксалисту, но в отличие от него он не сознает постыдность и ничтожность своей роли. В свою очередь, немец, хозяин крокодила, поддавшись угрозам друга-рассказчика, требует за свое животное пятьдесят тысяч рублей, каменный дом с аптекой в Гороховой

и чин русского полковника. Жене Ивана Матвеевича, Елене Ивановне, начинает нравиться ее положение «вроде вдовы». «Семейный принцип» оказался не менее абсурдным, чем иные: экономический, бюрократический, личный. Но все превзошло фантастическое искажение события в русской прессе. Этим не заканчивается возведение события в различные степени абсурда общественного бытия: в подготовительных материалах осталось много заготовок для продолжения повести, но закрытие журнала «Эпоха» оставило повесть незавершенной.

По сути дела, недописанная повесть «Крокодил» оказалась последней в этом жанровом ряду Достоевского. Позже повесть входила в жанровую структуру его романов, осталась в нереализованных замыслах. Среди них особенно интересен «План обличительной повести из современной жизни», подробное изложение которого помещено в первой главе «Дневника писателя» (май — июнь 1877 г.). План ненаписанной, но «законспектированной» повести интересен прежде всего тем, что он раскрывает особенности жанрового мышления Достоевского.

В «Дневнике писателя» план повести возник в связи с разговором об анонимных ругательных письмах в предыдущей главке. Достоевский замечает, что автор анонимных ругательных писем «может представить собою чрезвычайно серьезный тип, в романе или повести» (25, 131). «Главное, — продолжает Достоевский, — тут можно и надо взглянуть с иной уже точки зрения (была личная точка зрения, презрительная брезгливость к подобным ругателям. — В. З.), с точки общей, гуманной и согласить ее с русским характером вообще и с современною текущею причинностью появления у нас этого типа в особенности. В самом деле, чуть-чуть вы начнете работать над этим характером, как тотчас сознаетесь, что у нас без таких людей теперь и не может быть, или еще ближе — что только подобного рода людей мы, скорее всего, и ожидать должны в наше время, и что если их сравнительно еще мало, то это именно по особой милости Божией» (25, 131).

Уже по этому началу можно выделить определенную последовательность жанрово обусловленного творческого процесса: выбор типа, особая («общая», «гуманная») точка зрения на него, необходимость «согласить ее с русским характером вообще и с современною текущею причинностью появления у нас этого типа в особенности». Далее начинается работа над характером. Герой получает типичную социально обусловленную судьбу. Он — завистливый потомок «промотавшихся отцов», вступивший на службу: «Фигуры нет, “остроумия нет”, связей никаких. Есть природный ум, который, впрочем, у всякого есть, но так как он у него воспитан прежде всего на бесцельном зубоскальстве, вот уж двадцать пять лет принимающемся у нас за либерализм, то, уж конечно, наш герой свой ум немедленно принимает за гений. О, Боже, как не оказаться безграничному самолюбию,

когда человек вырос без малейшей нравственной выдержки» (25, 132). Примечательно в связи с этой трактовкой личности анонимного ругателя такое замечание автора «в скобках», обнаруживающее основополагающий принцип поэтики Достоевского: «... (я для этого типа предпочитаю взять человека несколько умнее середины людей, чем глупее, ибо только в этих двух случаях («куражится» и «есть природный ум». — В. З.) и возможно появление такого типа)» (25, 132).

Достоевский дает обстоятельную разработку образа анонимного сочинителя ругательных писем — с объяснением причин того, как он начал, как продолжилось, чем кончилось. У героя есть свой характер, и в полном соответствии с ним создана фабула повести. На одной из стадий своего падения он, как Поприщин из «Записок сумасшедшего» Гоголя (этот мотив подробно развит Достоевским), пробует пленить директорскую дочку, «но — но тут как раз подвертывается, как и у Поприщина, адъютант! Поприщин поступил по своему характеру: он сошел с ума на мечте о том, что он испанский король. И как натурально!» (25, 133). Современный Поприщин «бросается тоже в мечту, но в другую»: он пишет жениху-адъютанту анонимное письмо — «четыре страницы клевет и ругательств». Письмо не помешало свадьбе, но герой набрел на свой жанр: он начинает рассылать анонимные письма по разным поводам и разным лицам — от генерала и министра до «самых смешных» лиц: «...не пренебрегает каким-нибудь Егором Егоровичем, своим старичком столоначальником, которого и вправду чуть не сводит с ума, анонимно уверив его, что его супруга завела любовную связь с местным частным приставом (главное, что тут наполовину могло быть и правды)» (25, 134). К министру же он обращается с «государственными соображениями», уже «предлагая изменить Россию».

Фабула повести продумана до мелочей — вплоть до психологических тонкостей случайного саморазоблачения героя, который вполне выдержал свой характер, бросился к ногам ничего не подозревавшего генерала: «Конечно, от болезни, конечно, от мнительности, но *главное и от того*, что он, — и струсивший, и униженный, и себя во всем обвиняющий, — а все же мечтал по-прежнему, как всеупоенный самомнением дурачок, что, может быть, его превосходительство, выслушав его, и все же, так сказать, пораженный его гением, — раскроет обе руки свои, которыми он столь много подписывает на пользу отечества бумаг, и заключит его в свои объятия <...>» и т. д. (25, 135-136). Все обошлось иначе: пинком генеральского сапога, неудачно пришедшегося прямо в лицо. И финал приключений анонимного сочинителя писем, как полагал Достоевский, «можно придумать какой-нибудь самый натуральный и современный, например, его, уже выгнанного из службы, нанимают в фиктивный брак, за сто руб., причем после венца он в одну сторону, а она

в другую к своему лабазнику. “И мило и благородно”, — как выражается частный пристав у Щедрина о подобном же случае» (25, 136).

Таков сжатый пересказ содержания плана задуманной повести, но и он уже создает достаточно определенное впечатление однородности содержания ненаписанной «обличительной повести» с содержанием написанных «петербургских повестей» Достоевского. Задуманная повесть об анонимном сочинителе ругательных писем продолжает социально-психологические открытия «Двойника» и «Записок из подполья». Можно даже сказать, что «обратный адрес» анонимных ругательных писем оказывается тот же, что и «записок» парадоксалиста, — «из подполья».

Конечно, по плану трудно судить о поэтике повести, но по изложению автором содержания «обличительной повести» можно сделать определенный вывод о том, что задуманная повесть продолжает литературный ряд «петербургских повестей» Достоевского (а в историко-литературной перспективе — и «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя). Примечательна в связи с этим оценка плана самим автором: «Одним словом, мне кажется, что тип анонимного ругателя — весьма недурная тема для повести. И серьезная. Тут, конечно, бы нужен Гоголь, но... я рад, по крайней мере, что случайно набрел на идею. Может быть, и в самом деле попробую вставить в роман» (25, 136).

Последнее замечание обнаруживает причину, почему не были написаны эта (и другие) повести Достоевского: их поглотил роман. По-видимому, именно эта «жесткая» обусловленность жанрового содержания повестей привела к тому, что в поэтике Достоевского семидесятых годов повесть не получила самостоятельного развития: некоторые повести сразу же мыслились в составе романов (например, в составе задуманного романа «Смерть поэта»: «Подсочинить повесть (будет как “Бедные люди”, только больше энтузиазма) — в углах совершилась кража, или преступление, или что-нибудь, а может, и нет». — 9, 120-121); иные повести, содержание которых выходило за пределы проблематики «петербургских повестей», почти неминуемо превращались в романы или их эпизоды (так, исповедальная повесть Раскольникова (7, 5-95) — в роман «Преступление и наказание», повесть «Картузов» (11,31-57) — в одну из сюжетных линий романа «Бесы»). Не все замыслы Достоевского, обозначенные повестями, имеют определенные жанровые признаки, главным образом, из-за предельного лаконизма записей. Но есть и записи, в которых определенно выразилась проблематика «петербургских повестей» Достоевского. Одна из них — запись сюжета задуманной повести «Поиски» (1869): «Глубоко распадающееся существование. Постепенность обеднения. Человек, дающий непрерывно клятву отмстить гонителям и, когда счастье улыбается ему, отдающий свое последнее. “Что, дескать,

отмщать!"» (9, 120). Или запись «Из повести о молодом человеке» (1869-1870): «Нашли 3000, снесли. Тот обругал и дал 25 р. По бедности взял. Не мог *отказаться*. В страшной нужде решают с женой отнести назад. Смял бумажку и бросил в харю» (9, 120). Или самая подробная из всех записей, одна из двух «Новых повестей» (1872): «Самоубийства. Чиновник или кто-нибудь, бесталанный, дрянной, которому ничего не удается. Сам знает, что он дрянь. Самолюбие и самомнение до сумасшествия. В знатном доме, куда он ходит по делу, над ним смеются. Его презирают, считают за ничто. Дочь генерала выходит замуж. Он не то что влюблен в невесту, но он завидует. Он хотел было застрелиться, но вдруг мысль: похитить дочь генерала, невесту, накануне свадьбы, завести и обесчестить. Ходил в какой-то клоак (вроде фон Зона). Случайно заманил. Наедине с дочерью. Сцена, развить и т. д. (фантастический колорит, "Пик[овая] дама")» (12, 8). Но ни эти, ни другие повести Достоевский уже не написал. Его увлекли другие жанры — «новый» роман и «Дневник писателя».

Повесть Достоевского испытала на себе воздействие других жанров (романа, поэмы, водевиля). «Романизация» и «драматизация» повести очевидна в «Дядюшкином сне» (воздействие «романа» и «водевиля»). Одновременно и пародийна («авантюрный роман»), и патетична («поэма») жанровая форма повести «Двойник». Но в целом у повести в системе жанров Достоевского была иная роль. Она оказалась тем жанром, который не столько подвергался воздействию других жанров, сколько сам активно влиял на их эволюцию. Так, в цикле «петербургских повестей» были совершены важные социально-психологические открытия, которые были усвоены и в романах, и в рассказах («двойничество», «слабое сердце», «подполье»). «Петербургскими» по месту действия были многие романы и рассказы Достоевского, но социально-философское обоснование «петербургской» проблематики было дано именно в его повестях, развивавших традиции «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя. Идеологичность «петербургских повестей» Достоевского, воспринятая поздним романом, вызвала наряду с другими факторами эволюцию не только романа, но и жанровой системы Достоевского в целом.

1

Каждый жанр «помнит» свое происхождение. Обычно оно выражается в слове. Так, внутренняя форма слов «рассказ» и «повесть» до сих пор во многом определяет концепцию жанра. Такой предопределенности нет в слове «роман»: как известно, романами изначально называли любое произведение на романских языках — в отличие от освященной высокой традицией письменности на латинском языке. В основу жанрового определения лег случайный признак. У романа не оказалось поэтической заданности, закреплённой в названии жанра. Из всех жанров он оказался самым неопределённым и самым свободным.

Обозревая «романические школы» XVIII в., Белинский заключал: «В XVIII веке роман не получил никакого определенного значения. Каждый писатель понимал его по-своему»¹. Но эти слова Белинского можно отнести к любому другому периоду развития жанра. Существовали и существуют различные исторические типы романа, и зачастую они не сводятся в общее определение жанра. Все имеющиеся на сегодняшний день определения романа — это определения, подразумевающие наличие ряда исключений.

Роман — это особенно веско прозвучало у Белинского и Л. Толстого — был осознан в эстетике русского реализма как «свободная форма». Об этом в 1848 г. Белинский писал в одной из своих последних рецензий, обращаясь к читателям: «Если вы хотите знать жизнь, — а роман есть самая свободная форма, в которой она выражается, — то читайте романы, в которых эта жизнь выражается прямо, без прикрас, без натяжек сентиментальности, без утопий расстроенного воображения»². Через полвека эту мысль повторил Л. Толстой в набросках к трактату «Что такое искусство?», и эта концепция романа стала исходной

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти т., Т. 8. М., 1982, с. 242.

² Там же, с. 609.

посылкой для его критики состояния жанра к концу XIX в.: «Роман — та свободная форма, в которой есть место и свобода для выражения всего, что только переживает внутри и во вне человек, роман в руках писателей последнего времени сделался самой узкой рамкой, даже не для мысли и не для жизни, а для подробного описания то только большого магазина и его устройства, то одних железнодорожных порядков и т. п., или в новейших своих представителях описания уже не одних железных дорог и магазина, а средневековой магии и описания каких-то черных обеден и какого-то колдовства, или описания какой-нибудь странной и извращенной любви к матери и дочери, к умирающей тетке и племяннице, к старику, к старухе, к ребенку в самых разнообразных исключительных положениях.

И опять бедность содержания, понятного с первых глав, выкупается или богатством описаний, документальностью или изысканностью языка. И люди, не знающие, что такое искусство, принимают за последнее слово его»³.

В историко-литературной перспективе роман был самым «подвижным», самым «изменчивым» жанром: «...роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр», «роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действительны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой»⁴. Но именно это качество, открывавшее неограниченные возможности художественного освоения действительности, оказалось особенно притягательным. И то, что составляет самую трудную проблему в теории романа, было достоинством жанра в глазах писателей. Многообразие романа очень выразительно в творчестве Достоевского: ни один из его многочисленных романов не повторяет другого, оригинальна их жанровая форма — каждый роман Достоевского всегда нов и неожидан.

2

Роман был для Достоевского не только формой художественного мышления, но и предметом изображения в его произведениях. Достоевский щедро наделял своих героев проницательным жанровым мышлением. Они очень остро чувствуют коллизию между жанром и жизнью, очень четко угадывают совпадения «условленных» и «естественных» форм существования. Жанр для них — устойчивая форма осмысления действительности, литература и жизнь — единая стихия бытия. Происходила своеобразная «романизация» жизни. Это воздействие жанра на сознание читателя Достоевский отметил уже в первом своем романе «Бедные люди». Варенька Доброселова так сообщает Макару Девушкину о брачном предложении помещика Быкова

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., Т. 30. М., 1951, с. 359.

⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 447-448.

и его желании вознаградить заботы героя, простодушно обнаруживая коллизию бытового и романного мышления: «Когда же я ему объяснила, что вы для меня то сделали, чего никакими деньгами не заплатишь, то он сказал мне, что все вздор, что все это романы, что я еще молода и стихи читаю, что романы губят молодых девушек, что книги только нравственность портят и что он терпеть не может никаких книг, советовал прожить его годы и тогда об людях говорить; “тогда, — прибавил он, — и людей узнаете”» (1, 100). В журнальной редакции повести «Двойник» господин Голядкин размечтался по поводу «знатной суммы» и предположил, куда бы «могла повести эта сумма», если бы он ««от каких бы то ни было причин, вдруг, по какому там ни есть случаю, вышел в отставку и таким образом остался бы без всяких доходов?»». Сделав себе такой важный вопрос, господин Голядкин серьезно задумался. Заметим здесь, кстати, одну маленькую особенность господина Голядкина. Дело в том, что он очень любил иногда делать некоторые романические предположения относительно себя самого; любил пожаловать себя подчас в герои самого затейливого романа, мысленно запутать себя в разные интриги и затруднения и, наконец, вывести себя из всех неприятностей с честью, уничтожая все препятствия, побеждая затруднения и великодушно прощая врагам своим» (1, 335). Эту характеристику героя Достоевскому пришлось снять в окончательной редакции повести⁵, но «маленькая особенность господина Голядкина» проявилась в пародийной романической ситуации повести, когда враги героя послали ему подложное письмо от имени Клары Олсуфьевны, в котором та якобы умоляла господина Голядкина похитить ее из родительского дома. И здесь законы жанра фатально действуют на сознание героя, но героя не романа, а повести. Покорный просьбе «Клары Олсуфьевны», он выбирает себе укромное место во дворе дома, решив, что «должно же было ждать условного знака от Клары Олсуфьевны, потому что непременно должен же был существовать какой-нибудь этакой знак условный. Так всегда делалось, и, “дескать, не нами началось, не нами и кончится”». Господин Голядкин тут же, кстати, мимоходом припомнил какой-то роман, уже давно им прочитанный, где героиня подала условный знак Альфреду совершенно в подобном же обстоятельстве, привязав к окну розовую ленточку. Но розовая ленточка теперь, ночью, и при Санкт-Петербургском климате, известном своею сыростью и ненадежностью, в дело идти не могла и, одним словом, была совсем невозможна. “Нет, тут не до шелковых лестниц, — подумал герой наш, — а я лучше здесь так себе, укромно и втихомолочку... я лучше вот, например, здесь стану”, — и выбрал местечко на дворе, против самых окон,

⁵ О причинах этого см.: Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978, с. 56, ср. 53-64.

около кучи складенных дров» (1, 219). Смирившись в конце концов со своею участью и с необходимостью похитить Клару Олсуфьевну, господин Голядкин «думал сквозь слезы»: «А то что тут? во-первых, красавица вы моя, милостивая моя государыня, вас не пустят, а пустят за вами погоню, и потом под сюркуп, в монастырь. Тогда что, сударыня вы моя? тогда мне-то что делать прикажете? прикажите мне, сударыня вы моя, следуя некоторым глупым романам, на ближний холм приходить и таять в слезах, смотря на хладные стены вашего заключения, и наконец умереть, следуя привычке некоторых скверных немецких поэтов и романистов, так ли, сударыня?» (1, 221). На роль героя «романа» господин Голядкин не претендует.

В сентиментальном романе «Белые ночи» мечтатель творит из своих впечатлений «целые романы» (2, 107), но в нечаянной встрече с плачущей девушкой он страшится жанровых стереотипов: «Я воротился, шагнул к ней и непременно бы произнес: “Сударыня!” — если б только я не знал, что это восклицание уже тысячу раз произносилось во всех русских великосветских романах. Это одно и остановило меня. Но покамест я приискивал слово, девушка очнулась, оглянулась, спохватилась, потупилась и скользнула мимо меня по набережной» (2, 106). Тем не менее «роман» вторгается в их отношения. Назначив на завтра свидание, девушка обещает что-то рассказать мечтателю, но только завтра: «Пусть это будет покамест тайной. Тем лучше для вас; хоть издали будет на роман похоже. Может быть, я вам завтра же скажу, а может быть, нет... Я еще с вами наперед поговорю, мы познакомимся лучше...» (2, 109).

Романизация жизни — одна из черт самосознания Неточки Незвановой, слишком рано потерявшей семью: «Жизнь моя в чужой семье слишком сильно отражалась в первых впечатлениях моего сердца, и потому чувство семейственности, так опоэтизированное в романах Вальтер-Скотта, чувство, во имя которого создались они, чувство, доведенное до высочайшего исторического значения, представленное как условие сохранения всего человечества, проведенное во всех романах его с такою любовью, слишком сладко, слишком сильно стеснилось в мое сердце на отклик моих же воспоминаний, моих же сетований» (2, 450-451). Эта глубокая характеристика романов Вальтера Скотта была лишь в журнальном варианте «Неточки Незвановой», но романическое воображение — эта черта характера героини осталась без пересмотра. Свое пристрастие к романам, счастье вычитать свою будущность «сначала из книг, пережить в мечтах, в надеждах, в страстных порывах, в сладостном томлении юного духа» Неточка Незванова объясняет удивительным совпадением интересов романного героя с потребностями действительной жизни человека: «И как не завлечься было мне до забвения настоящего, почти до отчуждения от действительности, когда передо мной в каждой книге, прочитанной мною, воплощались

законы той же судьбы, тот же дух приключений, который царил над жизнью человека, но истекая из какого-то главного закона жизни человеческой, который был условием спасения, охранения и счастья. Этот-то закон, подозреваемый мною, я и старалась угадать всеми силами, всеми своими инстинктами, возбужденными во мне почти каким-то чувством самосохранения» (2, 234). Роман для Неточки значил больше, чем искусство, — это сама жизнь: можно прочесть книгу судьбы по любимым романам, по ним угадать совпадения в своей судьбе с судьбой романного героя. Роман учит жить, учит сопрягать законы судьбы с «главным законом жизни человеческой, который был условием спасения, охранения и счастья», учит угадывать этот «главный закон». Роман формирует высшие духовные потребности человека, но формирует уже знакомым образом: «Вообразив себя героиней каждого прочитанного мною романа, я тотчас же помещала возле себя свою подружку-княжну и раздвоивала роман на две части, из которых одна, конечно, была создана мною, хотя я обкрадывала беспощадно моих любимых авторов» (2, 238). Роман становится формой узнавания и познания жизни. Иван Петрович, повествователь и герой «Униженных и оскорбленных», «вздрыгнул», когда Нелли приоткрыла тайну своей судьбы: «Завязка целого романа так и блеснула в моем воображении. Эта бедная женщина, умирающая в подвале у гробовщика, сиротка дочь ее, навещавшая изредка дедушку, проклявшего ее мать; обезумевший чудак старик, умирающий в кондитерской после смерти своей собаки!...» (3, 298).

Апология и критика романа становятся одним из аспектов содержания произведений Достоевского. Рассуждения о романе в романах создают зачастую необычный художественный эффект — происходит как бы «снятие» условности изображаемого: роман — одно, а это произведение — совсем другое, это сама жизнь.

Таков содержательный эффект коллизии действительной и романной жизни в «Селе Степанчикове и его обитателях». Повествователь и герой романа получает от дяди письмо, которое озадачило его предложением «как можно скорее жениться на прежней его воспитаннице, дочери одного беднейшего провинциального чиновника, по фамилии Ежевика, получившей прекрасное образование в одном учебном заведении, в Москве, на счет дяди, и бывшей теперь гувернанткой его детей». Письмо поразило героя «романической своею стороною» (3, 18-19). Приехав же в Степанчиково, он обнаруживает, что «романические и героические мечты», на которые настроился, «совсем вылетели из головы при первом столкновении с действительностью» (3, 40). В «жизни» дело обстоит иначе, чем в «романе». Но может быть и «как в романе»: в «Дядюшкином сне» Зина бросает вызов мордасовским обывателям, своим откровенным признанием пресекая все интриги, и ее поступок повествователь

называет «необыкновенно романической или, лучше сказать, героической выходкой» (2, 384). В романе «Подросток» Аркадий Долгорукий рассказал одну из историй жизни Версилова, который до того поверил своей «ненависти» к Катерине Николаевне, «что даже вдруг задумал влюбиться и жениться на ее падчерице, обманутой князем, совершенно уверил себя в своей новой любви и неотразимо влюбил в себя бедную идиотку, доставив ей эту любовь в последние месяцы ее жизни совершенное счастье. Почему он, вместо нее, не вспомнил тогда о маме, все ждавшей его в Кенигсберге, — осталось для меня невыясненным... Напротив, об маме он вдруг и совсем забыл, даже денег не выслал на прожиток, так что спасла ее тогда Татьяна Павловна; и вдруг, однако, поехал к маме “спросить ее позволения” жениться на той девице, под тем предлогом, что “такая невеста — не женщина”» (13, 385). В черновых рукописях было продолжение, в котором подросток оценивал поступок своего отца выразительной художественной синонимией: «все это [старые романы] ужасная бестолковщина» (17, 161). «Старые романы», «ужасная бестолковщина» — варианты выражения одной мысли автора «записок», «юноши».

Аналогично и в романе «Бесы». По собственному признанию, Петр Степанович Верховенский «врет» (10, 179), но врет, иногда сбиваясь на «роман», впрочем, демонстративно порицая этот жанр (для него «роман» — нечто вроде ругательства). Так он сотворил «роман» из петербургских забав Ставрогина, превращая «принца Гарри» в Гамлета, допуская, что из этого «романист от безделья мог бы испечь роман» (10, 148). Эти и другие заботы Петра Степановича не пропали даром, вскоре он сообщает Ставрогину о его репутации в обществе Юлии Михайловны: «Впрочем, вы теперь загадочное и романическое лицо, пуще чем когда-нибудь — чрезвычайно выгодное положение» (10, 179). Характерен отзыв Петра Степановича о «романе» фон Лембке, который тот неосторожно дал ему на отзыв, — это смесь грубой лести и бесцеремонной хулы: «Две ночи сряду не спал по вашей милости <...>» и т. д. Вот для примера фамильярный отзыв о конце «романа»: «Ну, а за конец просто избил бы вас. Ведь вы что проводите? Ведь это то же прежнее обоготворение семейного счастья, приумножения детей, капиталов, стали жить-поживать да добра наживать, помилуйте! Читателя очаруете, потому что даже я оторваться не мог, да ведь тем сквернее. Читатель глуп по-прежнему, следовало бы его умным людям расталкивать, а вы...» (10, 271). И уж совсем не церемонится Петр Степанович в кругу «наших»: «...по-моему, все эти книги, Фурье, Кабеты, все эти “права на работу”, шигалевщина — все это вроде романов, которых можно написать сто тысяч. Эстетическое препровождение времени» (10, 313). Им он предлагает свой «выбор: «медленный ли путь, состоящий в сочинении социальных романов <...>, или вы держитесь

решения скорого, в чем бы оно ни состояло, но которое наконец развяжет руки и даст человечеству на просторе самому социально устроиться, и уже на деле, а не на бумаге?» (10, 315). «Романизация» жизни, политики — не только «мошенничество» Петра Степановича, иллюзии Варвары Петровны, игра Ставрогина, поведение «наших», но и особенность повествовательного стиля самого «хроникера». О собрании у Виргинского сказано, что «в конце концов все собравшиеся подозревали друг друга и один пред другим принимали разные осанки, что и придавало всему собранию весьма сбивчивый и даже отчасти романический вид» (10, 303). Прапорщик Эркель, «тот самый заезжий офицерик, который на вечере у Виргинского просидел все время с карандашом в руках и с записною книжкой пред собою», охарактеризован с этой стороны детально: «Если б он встретился с каким-нибудь преждевременно развращенным монстром и тот под каким-нибудь социально-романическим предлогом подбил его основать разбойничью шайку и для пробы велел убить и ограбить первого встречного мужика, то он непременно бы пошел и послушался» (10, 415). Конечно, последовательная «самокритика» жанра не случайна в «Бесах», в романе-хронике, но это и особенность всех без исключения романов Достоевского. В историко-литературной перспективе это даже признак романа как жанра: «...самокритичность романа — замечательная черта его как становящегося жанра»⁶.

«Романический» — один из излюбленных эпитетов Достоевского. Все, с чем ни соприкасалось это слово, приобретало особый, более значительный смысл, чем казалось на первый взгляд. И автор, и его герои говорят о «романическом содержании» (6, 16), рассуждают о «романических» лицах и характерах (6, 365; 10, 179; 11, 131; 15, 134, 365, и др.), эпизодах, историях и отношениях (11, 131, 262; 9, 155, 158) и т. п. «Романическими», по их общему мнению, могут быть «выходка» (2, 384), «мечты» (3, 40), «вид» (10, 303; 16, 175), «предлог» (10, 415), «путаница» и «смерть» (13, 58) и т. д. Достоевский придал эпитету ту же множественность значений, которая свойственна жанру. Смысл эпитета в большинстве случаев контекстуален: как правило, подразумеваются конкретные исторические типы романа. Так, прокурор в «Братьях Карамазовых» назвал «романическим» характер Мити в таком придуманном им обращении госпожи Хохлаковой, предлагавшей герою отправиться на «золотые прииски»: «Там исход вашим бушующим силам, вашему романическому характеру, жаждущему приключений» (15, 134). В подготовительных материалах адвокат более резко, чем в окончательном тексте, отзывался о речи прокурора как о «романе модного писателя»: «Игра художественности, психологии, красноречия» (15, 365). Раскрыта и технология сочинения

⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 450.

подобного романа «бойким» писателем: «Создает характер, навязывает ему свои мысли и чувства — *выходит складно*. А между тем если совсем другое?» (15, 365). В окончательный текст это разоблачение секретов «модных романистов» не вошло, по-видимому, из-за меткой откровенности замечания: не только прокурор, но и сам адвокат творит из судебного дела «роман». Не только концепция этого жанра, но нередко и его поэтика раскрываются в подобных и иронических, и серьезных стилистических «пассажах» Достоевского. Например, в подготовительных материалах к роману «Бесы». Вот как Достоевский сформулировал задачу создания «романического» сюжета уже в начале произведения: «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). Или такое задание автора самому себе в процессе уяснения характера Ставрогина: «Таким образом, выходит, что Князь лицо романическое и загадочное: он всех посещает, всех выслушивает — чтоб еще больше утвердиться самому. Но это неизвестно читателю до самой развязки» (11, 131). Специальным знаком «NB» выделено замечание о необходимости введения в судьбу Ставрогина «романического эпизода» с воспитанницей: «Романический эпизод необходим. Любовь их будет состоять в том, что Воспитанница то будет думать, что он ее любит, то нет. Колебание, и в этом сладость романа» (11, 131). Конечно, создание романа — процесс сложный и длительный, поэтика каждого произведения в конечном счете индивидуальна, но именно таковы наиболее существенные аспекты романной поэтики Достоевского: романическая трактовка сюжета (многоплановый и таинственный), романическая трактовка характера («загадочное лицо»), обязательна любовная история в романе (у Достоевского нет романов без любовных историй — в повести они не обязательны). Но об этих чертах романического мышления писателя — речь впереди.

3

Роман как жанр не был неизменным в поэтике Достоевского. Два цикла романов, выделенных к тому же по хронологическому принципу, характеризуют эволюцию этого жанра у Достоевского: первый — от «Бедных людей» до «Игрока» (1845-1866), второй — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» (1866-1880). Каждый цикл начинался художественными открытиями — романами «Бедные люди» и «Преступление и наказание», но поздний роман Достоевского как бы «затмил» двадцатилетний период его литературной деятельности: пожалуй, только «Униженные и оскорбленные» не пытаются называть повестью — жанровые переименования других романов

Достоевского этого цикла обычны, но ценность их невелика — они никак не аргументированы.

Достоевский вошел в русскую литературу, как никто из русских писателей до него, — он начал романом, причем таким, как «Бедные люди». И уж не случайно появление Достоевского в литературе стало журналистской сенсацией, автор романа был объявлен гением, роман стал предметом ожесточенной полемики различных литературных партий, полемики, имевшей своим итогом «официальное» провозглашение натуральной школы.

Достоевский угадал потребности литературного процесса своей эпохи. И это было сказано ему самим Белинским во время их первой встречи: «Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали. Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертой, разом в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно!» (25, 30). И «Бедные люди» были таким художественным открытием Достоевского.

Достоевский вошел в русскую литературу не только автором гениального романа — он открыл новую страницу в истории жанра. То, что только еще было содержанием «периферийных» жанров (очерк, рассказ), стало содержанием романа, да еще в такой изысканной и к середине XIX в. архаичной жанровой форме, как эпистолярный роман.

Изучению поэтики романа «Бедные люди» посвящена работа В. В. Виноградова. Соглашаясь с наблюдениями и выводами автора этой работы, по праву ставшей классикой советского литературоведения, выделим прежде всего жанрообразующие аспекты поэтики первого эпистолярного романа Достоевского.

По заключению В. В. Виноградова, в «Бедных людях» избрана традиционная форма эпистолярного романа с включением в переписку записок одного из героев⁷. В романе два главных героя, — он и она: Макар Девушкин и Варенька Доброселова. Правда, героиня с первого своего ответа воспротивилась «романическому» тону начального письма Макара Девушкина. Если и есть в переписке «роман», то только со стороны героя — и это его чувство неразделенной любви. Давно замечено, уже в первых отзывах на роман, что Варенька Доброселова втайне тяготеет привязанностью Макара Девушкина. В. Г. Белинский обратил внимание на то, что свое чувство герой «не стал бы скрывать, если бы заметил, что она смотрит на него не как на вовсе неуместное»⁸. Эта «психологическая» черта в поведении героини обстоятельно раскрыта В. Майковым (ср.: «при первом чтении “Бедных людей”, пожалуй, можно прийти в недоумение —

⁷ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 163.

⁸ Белинский В. Г. Собр. соч., Т. 6, с. 130.

зачем вздумалось автору заставить Варвару Алексеевну в конце романа с таким холодным деспотизмом рассылать Девушкина по магазинам с вздорными поручениями. Однако ж эта черта имеет огромный смысл для психолога <...>⁹ и т. д.). Любовная тема вопреки канонам жанра отодвинута в «Бедных людях» на второй план, а записки отданы не герою, а героине: «В соответствующем жанре прошлых литературных школ “записки” приходились на долю любовника, так как, понятно, центром действия была героиня, и ее письма с резкими эмоциональными переборами, которыми сопровождалось течение романа и которыми обставлялись также воспоминания о прошлом, ярче всего развивали sentimentalный стиль, обнаруживая “говорливость сердца” (ср. “Записки Фальдониевы” в романе Леонарда “Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе, изданные г. Леонардом”, изд. 2-е, 1816). В “Бедных людях”, напротив, <...> “записки” отдаются Вареньке Доброселовой <...> Центральной же фигурой в “Бедных людях”, конечно, мог быть лишь традиционный герой “натуральной” новеллы, титулярный советник, образ которого получает новое освещение, впервые попавши в рамку мещанского романа». В именах героев эпистолярного романа Достоевского «с резкой и преднамеренной подчеркнутостью символизирован литературный сдвиг старых sentimentalных тем и героев, которые должны, как *Тереза* и *Фальдони*, пойти в услужение героям и общим тенденциям поэтики “натуральной” школы. Ведь недаром Тереза и Фальдони <...> сделаны слугами, исполняющими поручения Макара Девушкина»¹⁰. Эти жанровые новации, отмеченные В. В. Виноградовым, были замыслом Достоевского. В связи с этим следует обратить внимание на то, что в научной литературе явно недооценивается композиционное значение образа Вареньки Доброселовой в создании романной структуры «Бедных людей». Приводившийся выше тезис В. В. Виноградова без извлечений звучит так: «В “Бедных людях”, напротив, в соответствии с поэтикой “натуральной” школы, где был запрет на sentimentalную любовь и на красавиц и где во всяком случае героиня обречена была на второстепенные роли, “записки” отдаются Вареньке Доброселовой, так как она вообще нужна в романе главным образом как адресат, подающий реплики, чтобы вызывать изменение оттенков эмоционального фона в письмах Девушкина и толкать его на те или иные действия»¹¹. М. М. Бахтин, обращаясь к анализу «Бедных людей» во второй и пятой главах «Проблем поэтики Достоевского», формулирует ряд принципиальных положений о самосознании как доминанте образа героя («бедного чиновника»),

⁹ Майков В. Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982, с. 85.

¹⁰ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 163.

¹¹ Там же.

о диалогизации монологической речи героя, предвосхищавшей поздний романический стиль писателя. Но эти положения М. М. Бахтин сформулировал лишь в связи с анализом образа Макара Девушкина, симптоматично «игнорируя» Вареньку Доброселову. Эта «сосредоточенность» анализа только лишь на одном аспекте содержания позволяла М. М. Бахтину каждый раз относить «Бедных людей» к разряду повестей¹².

Между тем эпистолярная форма позволяла раскрыть самосознание не только героя, но и героини: не только монологическое слово каждого из них диалогизировано, но и сама переписка — композиционно выделенный и «бесконечно» длящийся во времени диалог. Психологическая заданность отношений героев не позволяла героине раскрыться в переписке так, как Макару Девушкину. Преодоление этих ограничений — «записки» Вареньки Доброселовой. Ими устанавливалось сюжетное равноправие героев. И если духовный мир героя раскрывался в письмах, то духовный мир героини — прежде всего в ее «записках», в воспоминаниях о прежней жизни.

Более того, на первом плане оказываются не чувства героев, а судьба и высокий в своей человечности духовный мир бедных людей. Судьбам героев соответствуют судьба семьи Горшковых, рассказанная в письмах Макара Девушкина; судьба отца и сына Покровских, рассказанная в записках Вареньки Доброселовой. Возникает своеобразный сюжетный параллелизм: внутренняя тема романа, заявленная его названием, проводится по разным уровням, но с одним итогом. Все в судьбах героев складывается таким образом, что даже удачное стечение обстоятельств губительно для них. Ни филантропическая помощь Макару Девушкину со стороны «их превосходительства», ни запоздалое и злое предложение Быкова Вареньке Доброселовой выйти за него замуж, ни выигранный Горшковым процесс не способны изменить их участь. Причины их бедствий глубже, чем злая воля Анны Федоровны, помещика Быкова, иных бессердечных людей. Таков социальный уклад жизни, что не будь Анны Федоровны или Быкова, был бы кто-нибудь другой, как оскорбившие Вареньку Доброселову своими притязаниями старик или офицер, «сбросивший» с лестницы Макара Девушкина, безуспешно пытавшегося защитить честь дамы своего сердца. Их жизнь трагична: как выразился по частному поводу Девушкин, «жить, Варенька, совестно» (1, 80).

Переписка «бедных людей» условна: их окна напротив, могли бы встречаться¹³. И они встречаются «у всеобщей», Макар

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 55-58, 67-68, 237-245.

¹³ Достоевский придал этой бытовой условности психологический смысл. Макар Девушкин томится в своем чувстве, боится обнаружить его на людях: «Как же я к вам приду? Голубчик мой, что люди-то скажут? Ведь вот через двор перейти нужно будет, наши заметят, расспрашивать станут, — толки пойдут, делу дадут другой смысл» (1, 21).

Алексеевич в гости все же приходит, даже «прогулка на острова» была. Но бытовым формам общения они предпочли литературные — письма. Для них это, по сути дела, единственная возможность «в подробности узнать» об их житье-бытье и обо всем их окружающем (1, 22). За этим сообщением «подробностей» — своя философия сочинительства. Все становится содержанием их писем. Даже темы, трудные и для литератора. Варенька Доброселова восхищена прогулкой на острова и доверяет свои чувства перу, сознавая в то же время: «Все это трудно сердцу сказывается, а пересказывать еще труднее. Но вы меня, может быть, и поймете» (1, 46). Макар Девушкин так характеризует стиль своих писем, сознавая его как отсутствие «слога»: «...пишу спроста, без затей и так, как мне мысль на сердце ложится...» (1, 48). Эта демонстративная нелитературность «слога» героя позволяет ему говорить обо всем. Не только о своих горестях, заботах, тревогах, но и литературе, о человеке, об «окружающем» — обо всем, что составляет круг интересов «бедных людей». Возникает традиционный жанровый универсализм писем, свободно превращающихся то в рассказ, то в очерк, то в памфлет, то в трактат, то в рецензию¹⁴, то в воспоминание и т. п. Его результат — тенденция постоянного усложнения сюжета романа. Даже в отношениях героев остается много недоговоренного, недосказанного, и это прорывается в отчаянии последних писем — и особенно в последнем письме Макара Девушкина без даты, которое и отправлять-то некуда, и читать некому.

В традиционную жанровую форму эпистолярного романа Достоевский ввел новое жанровое содержание. Таким эпистолярный роман (и добавим, русский роман вообще) до «Бедных людей» еще не был: безгранично расширилась социальная сфера романной действительности, выразительно проведена мысль о духовном величии «бедных людей».

Роман был художественным открытием Достоевского. Стараниями Белинского он стал еще и литературным манифестом «натуральной школы». Таким роман предстал в его рецензии на «Петербургский сборник»; по словам Достоевского, записанным в то «горячее» литературное время, Белинский видел в «Бедных людях» «доказательство перед публикою и оправдание мнений своих» (П., 1, 82); по воспоминаниям П. В. Анненкова — «первую попытку у нас социального романа»¹⁵.

¹⁴ О глубоком историко-литературном смысле включения в жанровую структуру романа двух «рецензий» Макара Девушкина о «Станционном смотрителе» Пушкина и «Шинели» Гоголя см.: Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 210-240.

¹⁵ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 202.

И действительно, концепция первого романа Достоевского по своим социальным установкам была противоположна русскому «семейному» роману. В отличие от героев традиционного «семейного» романа, герои Достоевского чаще всего безродны. В его романах нет изображения веками выжитых семейных форм частной жизни, его герои зачастую не имели и не имеют семьи, а если она и есть, то была или стала «случайной»; родственные чувства героев обезчеловечены социальными (в большинстве случаев — имущественными) отношениями. Любовь и созидание домашнего очага — этот «вечный двигатель» семейного романа утратил свое значение в романах Достоевского. Любовь в изображении Достоевского — редко взаимное чувство, и играет оно в его романах зачастую не созидательную, а разрушительную роль в судьбах героев. Эти социальные установки (взгляд писателя на семью и социальное бытие человека) были осуществлены в романах Достоевского, развивавших художественные открытия первого романа — романа «Бедные люди».

В романах первого цикла Достоевский как бы «пробовал» различные концепции романа, признанные в мировой литературе: сентиментальная и романтическая концепция этого жанра узнается в «Бедных людях» и «Белых ночах», роман воспитания — в «Неточке Незвановой», нравоописательный «семейный» роман — в «Селе Степанчикове и его обитателях», социальный роман-фельетон — в «Униженных и оскорбленных», роман страстей — в «Игроке». Но это внешний «слой» романов Достоевского, их традиционная жанровая форма. Достоевский переосмысливал различные концепции романа, сложившиеся в разных литературных направлениях, давал их реалистические версии, вкладывал в них «оригинальную сущность».

«Сентиментальный роман» «Белые ночи» (а так он определен в подзаголовке) редко называют романом. Обычно исследователей смущают небольшой объем текста и события в произведении. Действительно, время в романе — четыре ночи и утро, длящиеся неделю, в течение которой не было двух встреч из-за дождливых дней (2, 127-128, 132). В романе им соответствуют четыре встречи и прощальная записка Настеньки. Но длительность события во времени и объем текста еще не есть объем содержания произведения. Как раз по «сущности и объему содержания» «Белые ночи» — роман. Налицо две сюжетные линии — мечтателя и Настеньки, две романические истории («роман» Настеньки с жильцом и «роман» мечтателя с Настенькой), им предшествуют воображаемые «романы» мечтателя; сама история, поведенная в «Белых ночах», — это несостоявшийся «роман» (неразделенная любовь мечтателя к Настеньке). Известен социальный тип и характер мечтателя, но «мечтательство» героя придает его «жалкой жизни» неожиданно глубокий смысл: в мечтах он становится героем человеческой истории — правда, той, которая уже освоена русским и мировым

искусством: «Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? К чему это спрашивать! да обо всем... об роли поэта, сначала непризнанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте (помните музыку? кладбищем пахнет!), Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графини В-й-Д-й, Дантон, Клеопатра *ei suoi amanti* (и ее любовники. — В. З.), домик в Коломне, свой уголок, а подле милое создание, которое слушает вас в зимний вечер, раскрыв ротик и глазки, как слушаете вы теперь меня, мой маленький ангельчик...» (2, 116). Эту фантастическую роль мечтатель выдерживает перед взыскательным судом Настеньки. И история, и житейские приключения переживаются мечтателем в «романах». У героя романическое воображение¹⁶: один из своих романов он рассказал Настеньке — он выдуман по всем канонам жанра (1, 117). В ответ Настенька рассказывает свою, уже не воображаемую, а действительную историю — свой «роман» с жильцом. Возникает сюжетный параллелизм «двух романов»: на фоне тревог и ожидания Настеньки растет любовь мечтателя к своей избраннице, уже и сердце Настеньки готово отозваться на чувство мечтателя, на его объяснение в любви. Но происходит встреча Настеньки с героем ее «романа», мечтатель остается один. Оба «романа», из которых завершился только один, — те же истории «бедных людей», о которых поведал в первом романе Достоевский. Роман мечтателя завершается неожиданным эффектом: перечитав повинное письмо Настеньки, мечтатель вдруг представил прислугу Матрену, свою комнату и себя постаревшими — «передо мною мелькнула так неприветливо и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким, с той же Матреной, которая нисколько не поумнела за все эти годы» (2, 141). Герой из настоящего заглянул в будущее и оттуда ровно через пятнадцать лет смотрит в прошлое, вспоминая письмо. Тем не менее настоящее в «Белых ночах» не становится прошлым (как в повести). Таким образом мечтатель угадывает свою будущую судьбу. Это его единственная «фантазия», которая сбылась: настоящее в «Белых ночах», как и во всех романах, «чреватое» будущим. Но этот многозначительный эффект романного времени — еще не конец «Белых ночей». Его итог — благословение героем счастья Настеньки, звучащее как молитва: «Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка

¹⁶ По мнению М. М. Бахтина, это один из признаков романа как жанра (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 475).

твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!» (2, 141). Торжеством гуманных отношений в любви завершается роман мечтателя. Отношения героев переводятся на новый уровень, до этого существовавший лишь в лирике Пушкина («Я вас любил»). То, за что иногда упрекали Достоевского (видели неестественность, фальшь в любовных отношениях), было когда-то открытием Пушкина.

«Белые ночи» могли бы быть повестью — например, повестью о неразделенной любви, но для этого следовало бы изменить жанровую концепцию времени в произведении (дать события не в «настоящем», а в «прошлом» — в «Белых ночах» даже будущее «через пятнадцать лет» пребывает в настоящем), снять сюжетный параллелизм «двух историй», перестроить диалогическую структуру и приглушить композиционное «двуголосие» Настеньки и мечтателя в романе (а оно выдержано в «Белых ночах» столь же последовательно, как и в «Бедных людях»), может быть, упростить сложную повествовательную структуру произведения. Иначе говоря, коренным образом переделать созданное.

У Достоевского замысел и его воплощение в произведении несут признаки другого жанра — романа¹⁷.

«Неточка Незванова» — неоконченное произведение Достоевского¹⁸, поэтому вопрос о его жанре остается открытым: ведь жанр определяется еще и по типу завершения произведения. Но задумана и создавалась «Неточка Незванова» как роман — об этом со всей определенностью можно судить по переписке писателя 1846-1848 гг. Достоевский избрал традиционную жанровую форму — «роман воспитания», популярный в мировой литературе XVIII-XIX вв.

Центральная героиня романа, как явствует из его названия и подзаголовка к нему в журнальной редакции («История одной женщины»), — Неточка Незванова. О воспитании ее мыслей и чувств рассказывает роман. По замыслу Достоевского, Неточка Незванова должна была стать замечательной певицей. Замысел писателя не успел развернуться в полном объеме: действие романа остановилось на пороге «взрослой» жизни героини, но и в том, что было создано, обнаруживаются признаки романной структуры. Неточка Незванова сама рассказывает свою историю. Но история ее жизни превращается не в повесть

¹⁷ Превосходный анализ романического смысла названия и романной природы «Белых ночей» см.: Манн Ю. «Боль о человеке // Достоевский Ф. М. Белые ночи. Сентиментальный роман (Из воспоминаний мечтателя). М., 1983, с. 3-16.

¹⁸ 23 апреля 1849 г., в разгар работы над четвертой и пятой частями романа, Достоевский был арестован по делу Петрашевского. К работе над неоконченными произведениями писатель уже не возвращался: позже аналогичная участь постигла повесть «Крокодил».

(как это можно было бы ожидать), а в роман воспитания. Начинается роман как повесть о Ефимове, отчине Неточки, музыканте, загубившем свой талант. В этой трагедии повинен прежде всего сам Ефимов, но повинен в том, что слишком был уязвлен нищенской жизнью и социальной несправедливостью, необходимостью ему, вольному музыканту, играть в крепостных оркестрах на нелюбимом инструменте, виноват в том, что все силы души потратил на самоутверждение среди других, а не на овладение инструментом и служение искусству, в том, что под влиянием невзгод развились порочные черты его характера, что пристрастился к вину. Личная трагедия Ефимова была социально обусловлена. Но эта повесть о музыканте уже во второй главе переходит в роман Неточки — история Ефимова становится эпизодом ее «детства» (именно так была названа первая часть в журнальной публикации; при подготовке к отдельному изданию Достоевский снял деление романа на части и их заглавия, которые чересчур наглядно обнаруживали незавершенность романа: «Детство», «Новая жизнь», «Тайна»). Меняется и повествовательное время: прошлое становится настоящим, жизнь начинает созидаться на глазах читателя, действительность предстает «становящейся действительностью»¹⁹. В повествование постоянно вводятся новые мотивы, рядом с «историей» Неточки завязываются «истории» княжны Кати, Александры Михайловны (в журнальную публикацию была введена еще и «история» мальчика Лари). Каждая из этих «историй» давала свою сюжетную линию. Например, «роман» Кати и Неточки, о котором уже шла речь. Аналогичным по значению оказалось обнаруженное в романе Вальтера Скотта письмо, в котором открывался давний «роман» Александры Михайловны, — с ним связано «приключение» Неточки, ее столкновение с Петром Александровичем. И обрывается незавершенный роман Достоевского введением еще одного мотива. После бурного объяснения героини с Петром Александровичем по поводу письма к Неточке подходит новое лицо в романе — ранее неприметный помощник в делах Петра Александровича, некий Овров, который условился с ней о встрече и разговоре «завтра», откланиваясь «с какою-то двусмысленною улыбкой». «Но, — замечает героиня, — может быть, это мне так показалось. Все это как будто мелькнуло у меня перед глазами» (2, 267). И это последние слова неоконченного романа, которые предвещают новый поворот сюжета.

Имеет содержательное значение в романе и его жанровая форма — «роман воспитания»: переходя из семейства в семейство, Неточка становится объектом различных педагогических

¹⁹ Определение романного времени М. М. Бахтиным // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 481-482.

экспериментов в воспитании, в том числе и новейших, начиная с Руссо («воспитание» мадам Леотар); проблемы воспитания время от времени обсуждаются в романе — главным образом в повествовательном слове Неточки Незвановой. Но воспитывают ее не уроки, а искусство и жизнь. В раннем детстве ее поражает личность Ефимова. Характер княжны Кати вызывает «эстетическое чувство, чувство изящного», в душе Неточки: «первый раз сказалось оно, пробужденное красотой, и — вот вся причина зарождения любви моей» (2, 207). С «жаром» и на свой лад берется за воспитание Неточки Александра Михайловна (2, 229-231); их отношения — отношения «двух подруг». Волею случая Неточка находит на полу ключ от библиотеки — с тех пор ее воспитывают еще и романы (2, 233-236, 238). Обнаруживается и художественное дарование Неточки — «чудный голос» (2, 237). Воспитывает ее «приключение», в котором укрепляется чувство справедливости в характере героини — так отважно защищает она высокие нравственные принципы.

«Неточка Незванова» — незаконченное произведение Достоевского, но это незаконченный роман.

Следующий роман Достоевского — «Село Степанчиково и его обитатели». Это комический нравоописательный роман. Его жанровая форма — «семейный роман» в драматической и водевильной версиях: драматическая история отношений дядюшки Егора Ильича Ростанева с гувернанткой его детей Настей, их тернистый путь к семейному счастью не составляют сущности содержания романа так же, как и водевильная история — интрига вокруг сватовства к безумной, но богатой Татьяне Ивановне, на которой хотят женить дядю, но которую не прочь перехватить Мизинчиков и Обноскин. Традиционные формулы семейного романа, ставшие названиями некоторых глав, получают «двойное» значение — серьезное и пародийное, драматическое и водевильное: «объяснение в любви» оказывается объяснением героини в любви к другому, но не к герою «записок»; «катастрофа» — не водевильным поцелуем Татьяны Ивановны, а выслеженным Фомой поцелуем Насти и дяди; «погоня» — погоней за героиней «водевиля», а не «романа» (за Татьяной Ивановной, а не за Настей); в свою очередь, Татьяну Ивановну похитил не Мизинчиков, как можно было предположить, а Обноскин. Комична миротворческая роль «созидателя всеобщего счастья» Фомы, который, не имея другой возможности безусловного воцарения среди «обитателей Степанчикова», приводит в конце концов страждущих героев «семейного романа» к венцу («Фома Фомич созидает всеобщее счастье»). Не соответствует жанровой форме и повествователь, он же герой романа, — Сергей Александрович, который не случайно не имеет фамилии: он — и сирота, воспитывавшийся у дяди, и «неизвестный», как представлен он читателю в подзаголовке к роману («Из записок неизвестного»). Его умысел сыграть жанровую роль жениха

в «семейном романе» и исполнить просьбу дяди жениться на Насте стал лишь причиной нескольких комических ситуаций. Необычна в романе манера повествования. Впервые Достоевский отказался от «всеведения» повествователя. Суждения автора «записок» подчеркнуто приблизительны, изменчивы, подвижны, противоречивы. Главным в повествовании становится не слово автора о герое и мире, а самораскрытие героя, выявление внутреннего движения жизни. Это новое качество прозы у Достоевского: в других романах, повестях, рассказах ему еще не требовалось право «угадывать и ошибаться» (ср. 13, 455), он еще придерживался правила всех традиционных поэтик — соответствия слова повествователя изображаемому. В «Селе Степанчикове и его обитателях» слово повествователя — и это очевидно для читателя — не исчерпывает сложности и глубины характеров и событий. Это предвосхищение будущей манеры повествования в «Бесах», «Подростке», «Братьях Карамазовых». В этом романе Достоевского такая манера повествования создает идеальные условия для выявления характеров обитателей Степанчикова. Каждому из них находится место в романе о гостеприимном селе Степанчикове, почти все они основывают свои сюжетные линии — от главных действующих лиц до второстепенных, вплоть до Видоплясова, Фалалея, старика Гаврилы, «старикашки» Ежевикина, господина Бахчеева и других.

Каждый из обитателей Степанчикова интересен сам по себе. Впечатляющи они и все вместе, например «за чаем»: случайные знакомые и незнакомые родственники, гости и приживальщики, всеми презираемый хозяин и обожествленный шут. И все же средоточием повествовательного интереса в романе стал один из них — Фома Фомич Опискин, неудавшийся бездарный литератор, былой шут, ныне властитель дум обитателей Степанчикова. На тайне воцарения шута держится сюжет романа. Казалось бы, ясен и объяснен характер Фомы. Он мелочен, зол, завистлив, капризен и вздорен. Все это известно читателю со слов повествователя уже с первых страниц романа. Но вот парадокс: вчерашний шут, он почитаем обитателями Степанчикова; после каждой вздорной выходки, непростительной для любого, прочнее его авторитет; он и воцаряется-то в Степанчикове вполне лишь после катастрофы — изгнания и слишком поспешного и униженного своего возвращения, после поражения, которое он обратил в победу созданием «всеобщего счастья». Иногда Фому называют «русским Тартюфом». Это неточно. При всей внешней схожести ханжеских повадок нет более несхожих героев, чем Тартюф и Опискин. Фома бескорыстен, у него нет меркантильной цели, исполнения которой он добивался бы. Образ Фомы противопоставлен этому типу — «породе житейских плутов, прирожденных Тартюфов и Фальстафов, которые до того заплутовались, что наконец и сами уверились, что так и должно

тому быть, то есть чтоб жить им да плутовать; до того часто уверяли всех, что они честные люди, что наконец и сами уверились, будто они действительно честные люди и что их плутовство-то и есть честное дело» (2, 276). К «житейским плутам» нельзя отнести Фому, он — нечто иное; по отзыву одного из персонажей романа, — «человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт» (3, 93-94). Можно добавить: еще и артист, играющий в жизни роль непризнанного писателя. Но Фома, помимо того, что бездарен, еще и неудачник. Уязвленное самолюбие — «сокрытый двигатель» Фомы. В своем самоутверждении он стремится к власти над душами. Перед ним благоговеют полубразованные обитатели Степанчикова — он играет на их потребности в «высоком и прекрасном», но он же растлевает их души ложью и пустословием «книжного» красноречия. Фома требует и добивается в конце концов того, чтобы другие уверовали в его исключительность — поверили в то, в чем, может быть, сомневается он сам. Парадоксален исход борьбы с Фомой: чем настойчивее попытки его низвержения и вернее поражение, тем стремительнее и прочнее его утверждение — возвышение через унижения и поражения. Этот эффект еще более усиливается на фоне активного снижения его образа повествователем. Творят кумира из Фомы сами обитатели Степанчикова, он нужен им, он — их оправдание. Сомнения в «кумире» могут возникать и возникают, но любое сомнение в конце концов решается в пользу Фомы — и не по чьим-либо интригам, а все по той же духовной потребности каждого из «обитателей» в «высоком и прекрасном», а это извиняет любой каприз, прощает многое.

Художественное исследование характера Фомы Фомича Опискина и тайны его воцарения в Степанчикове — открытие Достоевского, которое и составляет «сущность содержания» романа. «Объем» содержания вбирает в себя помимо этого еще и «роман» дяди и Насти, «водевиль» Татьяны Ивановны, сюжетно-композиционное «многоголосие» комедийных характеров обитателей села Степанчикова. Динамичен сюжет. Перипетии («перемены событий к противоположному»²⁰) происходят в пределах глав, постоянно озадачивая читателя. Комические подмены, возникающие в результате взаимодействия драматической и водевильной версий «семейного романа», создают своеобразные сюжетные оксюмороны. Неожиданные развязки следуют одна за другой. Постоянно вводятся новые сюжетные мотивы — как правило, в «болтовне»: в рассказах «кстати», в диалогах и «многосторонних разговорах» (массовых сценах, разложенных на «голоса»); сами мотивы неоднозначны, зачастую двусмысленны

²⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 73.

(сопряжение «романа» и «водевиля»), многопланов сюжет²¹.

На роман «Село Степанчиково и его обитатели» Достоевский возлагал особые надежды. Этим романом он хотел вернуться в русскую литературу после каторги и солдатской службы, вновь заявить о себе. Но «воскрешения из мертвых» не произошло. Роман прошел почти незамеченным. Повторить успех «Бедных людей» Достоевскому не удалось. Роман не стал событием ни в общественной, ни в литературной жизни России конца 50-х годов.

В следующем романе Достоевский предпринял еще одну попытку возродить свою былую славу романиста. Он написал роман «Униженные и оскорбленные», в котором попытался повторить не только успех, но и литературную программу «Бедных людей». На это указывало уже заглавие романа, вариативное по отношению к заглавию первого романа Достоевского («Бедные люди» — «Униженные и оскорбленные»). В содержании «записок неудавшегося литератора» много значит тема литературного дебюта Ивана Петровича, полностью, вплоть до деталей, повторявшего успех «Бедных людей», дебют Достоевского. В романе много признаков социального и литературного быта 40-х годов, но он переосмыслен Достоевским по отношению к современности — к 60-м годам; этим вызвано смещение в художественном времени романа примет 40-х и 50-х годов. Достоевский как бы «снял» в историческом времени свое заточение в «Мертвом доме», сведя десять лет своей жизни к событиям одного года жизни «неудавшегося литератора» Ивана Петровича. Но гораздо большее значение имеет развитие в «Униженных и оскорбленных» концепции «социального романа», открытой в «Бедных людях».

Развитие концепции социального романа в «Униженных и оскорбленных» не было простым повторением идейно-эстетических установок первого романа Достоевского. В новом романе писатель обратился к популярной в середине XIX в. разновидности социального романа — к «роману-фельетону»²², названному так по месту публикации — фельетонным полосам газет.

132

²¹ Подробнее о «Селе Степанчикове и его обитателях» как комическом романе см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 189-190; Туниманов В. А. Творчество Достоевского. (1854-1862). Л., 1980, с. 20-66; Захаров В. Н. Комический шедевр Достоевского // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Петрозаводск, 1981, с. 206-213.

²² О фельетонности «Униженных и оскорбленных» см.: Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 274-278, 309-310. — В целом о «фельетонности» романов Достоевского столь часто и много писали, что это вызвало аргументированные возражения. См.: Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романов Достоевского // О Dostotvskom: Staji. Brown University Press, 1966, с. 5, 41, 45-46; Фридендер Г. М. Реализм Достоевского, с. 126-132.

У «романа-фельетона» были свои каноны, свои знаменитости (Э. Сю), но в целом его престиж был невысок. Достоевский даже оправдывался по поводу «Униженных и оскорбленных»: «Если я написал фельетонный роман (в чем сознаюсь совершенно), то виноват в этом я и один только я» (20, 133). «Фельетонный роман» обладал рядом художественных качеств, которые обеспечивали ему успех у читателей газет — и взыскательной, и нетребовательной публики. Он был занимателен и злободневен; в сюжете была обязательна тайна, раскрытие которой оттягивалось к концу, — на ней держался повествовательный интерес романа (такая тайна в «Униженных и оскорбленных» — происхождение Нелли, семейная «тайна» князя Валковского); для «фельетонного романа» характерна особая дискретность текста: каждый выпуск не должен превышать ограниченный объем газетного фельетона, он должен был быть завершённым эпизодом, но его развязка должна была открывать новую загадку — и так до конца романа, тянувшегося иногда год и более того.

Одновременно с первой частью романа «Униженные и оскорбленные» Достоевский опубликовал в январской книжке «Времени» за 1861 г. фельетон «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (без подписи), в котором есть такие программные по отношению к роману строки: «Я думаю так: если б я был не случайным фельетонистом, а присяжным, всегдашним; мне кажется, я бы пожелал обратиться в Эженю Сю, чтоб описывать петербургские тайны» (19, 68). Роман и был исполнением этой авторской установки — «описывать петербургские тайны». Правда, в романе Достоевский не столько осваивал опыт английского и французского «фельетонного романа», сколько свой романический опыт выражал в новой жанровой форме «романа-фельетона». В социальных судьбах «униженных и оскорбленных» (Ихменевых, Смита, его дочери и Нелли) узнаются судьбы «бедных людей» (Вареньки Доброселовой, Горшковых, Покровских — отца и сына), сходна в обоих романах социальная роль помещика Быкова и князя Валковского («Бедные люди»), «роман» Наташи и Ивана Петровича напоминает романическую историю Настеньки и мечтателя («Белые ночи»), история Нелли — детство Неточки Незвановой, характер Катерины Федоровны — характер княжны Кати («Неточка Незванова»). Таковы наиболее существенные отражения романического опыта Достоевского 40-х годов в «Униженных и оскорбленных».

В романе нет главного героя, который бы совмещал сюжетный и фабульный центр романа. Им нельзя назвать Ивана Петровича, повествователя и одного из героев романа. «Униженные и оскорбленные» — его посмертно опубликованные записки, его сюжетная роль в романе — быть автором этих «записок», разгадчиком «петербургских тайн», защитником «униженных и оскорбленных» —

и только: ведь то, что случается в романе, выпадает тяжким испытанием на долю других героев, Иван Петрович все-таки вне рокового круга трагического бытия «униженных и оскорбленных»; он живет их тревогами, сопереживает их страданиям, но он способен выйти из их «круга» — он может написать о них. Не может быть главным героем князь Валковский, хотя его злая воля, его хищный эгоизм — источник бед «униженных и оскорбленных». Он — фабульный центр романа, но не сюжетный. Он разорил Смита, обманул, опозорил, ограбил и бросил его дочь — свою жену, выслеживает свою законную дочь Нелли; он разорил и оскорбил Ихменева, расстроил «роман» Наташи и Алеши — во всем остальном добился своего, но его злоедеяние роль в судьбах «униженных и оскорбленных» не определяет «сущности» содержания романа. По сюжетному значению Валковский уступает любому из «униженных и оскорбленных». Его «потребительский» демонизм — ничто перед человеческой трагедией обездоленных им людей, и о них, а не о Валковском роман Достоевского.

В синтетичной форме «фельетонного романа» Достоевский достиг искусного сочетания «записок» Ивана Петровича, «повести» Нелли, сюжетом которой становится дознание Иваном Петровичем семейной тайны князя Валковского, и «романа» Наташи (ее отношений с Алешей и Иваном Петровичем; ее судьбы после ухода из родительского дома и увлечения Алеши Катей). Сложности жанровой структуры соответствуют сюжет и композиция романа. Рассказ начинается «неизвестно почему, из середины», — «простодушно» объявляет повествователь (3, 178). Далее все возвращается к «началу»: прежде всего дана «автобиография» Ивана Петровича и предыстория «романа» Наташи, лишь после этого восстановлена хронологическая последовательность событий. Еще один намеренный «сбой» в течении времени происходит в четвертой части, в одной из глав которой излагаются события за две недели, затем происходит возвращение к «прежнему порядку» рассказа. Искусно параллельное ведение историй «Смитов»²³ и Ихменевых в романе, многозначительны их композиционные сопоставления. Столь сложной романной структуры Достоевский еще не создавал. «Униженные и оскорбленные» находятся в преддверии новой формы «грандиозного» романа, начало которому положило «Преступление и наказание»²⁴. Достоевский как бы остановился

²³ Дочь и внучка Смита — законные жена и дочь князя Валковского, но в романе они не называются своей «законной» фамилией.

²⁴ О «переходности» романа «Униженные и оскорбленные» см.: Михайленко Э. А. Роман «Униженные и оскорбленные» — переломный этап в творчестве Достоевского // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1970, № 389, с. 333-347; Туниманов В. А. Творчество Достоевского, с. 156-192; Лужановский А. В. Жанровые искания Ф. М. Достоевского в романе «Униженные и оскорбленные» // Некрасов Н. А. и его время, вып. 6. Калининград, 1981, с. 115-124.

на «пороге» этого открытия. Для того, чтобы придать «Униженным и оскорбленным» новое жанровое значение, оставалось «немного»: нужно было создать целостный образ романа «в виде *героя*» (ср. П., 2, 61), дать герою «идею», придать «текущей действительности» исторический смысл.

Роман «Игрок», последний в ряду романов первого цикла, был написан в октябре 1866 г. (с 4 по 30 октября) — в разгар работы над окончанием «Преступления и наказания». Создание романа в старой манере, когда была открыта новая, может быть объяснено лишь фактами личной жизни. Не будь ловушки издателя Ф. Стелловского и его кабального договора с условием, помимо прочего, представить к ноябрю 1866 г. новый роман, не будь у него верной помощницы, стенографистки А. Г. Сниткиной, вряд ли у Достоевского были бы еще время для работы над романом и возможность окончить его в течение месяца — к сроку. Писать роман по договору в новой манере Достоевский не мог — не было времени. Как показывает творческая история его поздних романов, труднее всего Достоевскому давалось начало: на обдумывание замысла, разработку планов, создание первых вариантов Достоевскому нужен был по меньшей мере год. У Достоевского был всего месяц на создание романа. И он обращается к прежнему замыслу рассказа, о котором писал Н. Н. Страхову осенью 1863 г.: «Сюжет рассказа следующий: один тип заграничного русского <...> Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку. Он — игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец. (Это вовсе не сравнение меня с Пушкиным. Говорю лишь для ясности.) Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость, хотя потребность риска и облагораживает его в глазах самого себя. Весь рассказ — рассказ о том, как он третий год играет по игорным домам на рулетке» (П., 1, 333). Но одно дело — рассказ, другое дело — роман. В отличие от того «композитора», который должен был по судебному приговору написать оперу, а дал пастораль (неосуществленный замысел писателя 1875 г. — 17, 6), Достоевский не мог позволить себе вместо романа дать повесть или рассказ: с сутягой Ф. Стелловским шутки были плохи — проще было не писать, а если писать — то роман. Рассказ о судьбе игрока стал внешним обрамлением романа, сюжетом «записок молодого человека». Это лишь один из аспектов содержания романа. В целом, содержание выходит за пределы «частной» судьбы игрока — оно вбирает в себя судьбы многих героев, память о которых постоянно обнаруживается во всем течении «записок». Есть в «Игроке» «романическая» история: «роман» Полины — ее отношения с французом де Грие, с англичанином мистером Астлеем, с «учителем» и «игроком» Алексеем Ивановичем, для которого игра заменила все: и жизнь,

и любовь, и мораль. Есть в романе и рассказ об эксцентричной «бабушке», которая вместо того, чтобы умереть, явилась за границу и на глазах обескураженной родни «профершпилила» на рулетке целое состояние. Первоначальное название романа — «Рулетенбург» («Рулеточный город»²⁵). По настоянию Ф. Стелловского Достоевскому пришлось заменить «иностранное» название на «русское» — «Игрок». Между тем первоначальное заглавие полнее характеризовало романную структуру произведения. В центре повествования была не судьба одного героя, а нечто большее — образ современной буржуазной жизни. «Игра» в романе имеет больший смысл, чем это можно заключить из прямого значения слова: это не только игра в карты или на рулетке, это и отношения между героями, это и образ жизни буржуазной Европы. Моральную проблему «игры» рассказчик решает просто: «Что для Ротшильда мелко, то для меня очень богато, а насчет наживы и выигрыша, так люди и не на рулетке, а и везде только и делают, что друг у друга что-нибудь отбивают или выигрывают» (5, 216). В рулеточных терминах трактует свою судьбу игрок в конце романа: «Что я теперь? Zero (ноль. — В. З.). Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!» (5, 311). Рулетка становится мерилom социальных отношений, и в этой жизни выигрывают уже не игроки, а буржуа, наживающиеся и на выигрышах, и на проигрышах игроков. В Рулетенбурге не случайно за одним игорным столом сходятся русские и немцы, французы и англичане, поляки и другие нации: аристократы и авантюристы, эмигранты и кокетки, буржуа и рулеточная «сволочь». Популярной беллетристической теме обычно мелодраматического толка Достоевский придавал социальный и философский смысл. Это и общая тема романа — «русские за границей», это и глобальная проблема «Россия и Европа» — проблема выбора исторического пути: «русское ли безобразие» или буржуазный «идол» разнообразных способов наживы, в том числе и «немецким способом накопления честным трудом», о котором столь язвительно и долго судит рассказчик, не зная, «что гаже»; этих проблем герой романа не решает, но он их ставит.

У романа достаточно сложная жанровая структура: «записки» игрока, «роман» Полины с французской, английской и русской версиями поведения на «рандеву», рассказ об эксцентричной «бабуленьке», трактаты и споры о «русских за границей», о «роли французов» и т. д. Но это и последний опыт жанра в старой манере. Больше Достоевский не возвращался к этой концепции романа. На смену «старому» пришел «новый» роман.

²⁵ Чаще всего название вымышленного города переводят как «город рулетки», но это словосочетание не в стиле Достоевского: в тексте романа Рулетенбург назывался «рулеточным городом».

Чем, собственно, «новый» роман отличается от «старого»? Чем вызваны изменения в поэтике Достоевского — появление новой концепции романа и перестройка его жанровой системы?

Прежде чем ответить на эти вопросы, несколько вводных замечаний.

Из всех жанров Достоевского наиболее активно изучался поздний роман. Это признание историко-литературного значения «нового» романа Достоевского в мировой литературе. «Большой», «грандиозный» — эти эпитеты подчеркивают лишь внешние различия двух этапов эволюции его романа. Есть и иные, более существенные типологические определения позднего романа Достоевского: роман-трагедия (Вяч. Иванов)²⁶, полифонический (М. М. Бахтин)²⁷, идеологический (Б. М. Энгельгардт)²⁸. Каждая из этих концепций позднего романа Достоевского имеет своих сторонников: многими исследователями приняты его определения как «полифонического» и «идеологического»; предложенная Вяч. Ивановым концепция «романа-трагедии» Достоевского развита в работах Г. И. Чулкова, Ф. И. Евнина, В. Я. Кирпотина и др.²⁹ Другие определения — «роман-драма» (П. М. Бицилли)³⁰, «социально-философский роман» (В. И. Этов)³¹, «социологически-экспериментальный философский роман» (Р. Н. Поддубная)³², «интеллектуально-психологический роман» (Д. Кирай), «роман-прозрение» (А. Ковач)³³; популярны такие определения романа Достоевского, как психологический, социально-психологический, философский. Эта множественность типологических определений позднего романа Достоевского уже сама по себе указывает на недостаточность каждого

137

²⁶ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. М., 1916, с. 16-60.

²⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 3-53.

²⁸ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Статьи и материалы, сб. 2. Л., 1924, с. 71-109.

²⁹ Чулков Г. И. Как работал Достоевский. М., 1939, с. 115-336; Евнин Ф. И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 496-454; Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972, с. 23-39, 108-119.

³⁰ Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романов Достоевского, с. 46.

³¹ Этов В. И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 320-343.

³² Поддубная Р. Н. Законы романного бытия героев в художественной структуре «Преступления и наказания» Достоевского // Литературные направления и стили. М., 1976, с. 245.

³³ Кирай Д. Раскольников и Гамлет — XIX век и Ренессанс (интеллектуально-психологический роман Ф. М. Достоевского); Ковач А. Жанровая структура романов Ф. М. Достоевского. Роман-прозрение // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984, с. 112-143, 144-169.

из них. Так, Г. М. Фридендер, рассматривая типологические определения «Преступления и наказания», приходит к выводу: ««Преступление и наказание» Достоевского различные исследователи относили к жанру психологического, идеологического, философского, социального, «социально-криминального» романа и т. д. — и каждое из этих определений в известном смысле верно, поскольку оно опирается на ту или иную грань реального содержания этого гениального романа. Но в то же время каждое из названных определений недостаточно, слишком узко, фиксирует лишь один из многих моментов содержания романа Достоевского. На деле по своему жанру он шире любого из этих определений. То же самое можно с большим или меньшим правом сказать почти о каждом крупном произведении реалистического искусства слова»³⁴. К такому же выводу пришел и В. Д. Днепров, приведя некоторые наиболее известные типологические определения романа Достоевского: «Каждое из определений, взятое в отдельности, недостаточно»³⁵. Оценивая роман Достоевского категориями психологического, социального, философского, Г. К. Щенников пишет: «...это и социальный, и психологический, и философский роман»³⁶. Такие примеры можно продолжить, но и приведенных достаточно. Вместе с тем убедительна критика М. М. Бахтиным концепции «романа-трагедии» Вяч. Иванова³⁷. Концепция самого М. М. Бахтина отличает роман Достоевского среди романов других авторов, но в контексте жанровой системы Достоевского она теряет свой смысл: «полифонизм» как качество художественного мышления проявляется во всех жанрах, в том числе даже в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и «Дневнике писателя».

Хотя высказывалось мнение, что поздний роман Достоевского — вообще новый повествовательный жанр³⁸, это всего лишь этап в эволюции жанра у Достоевского: роман Достоевского един — и ранний, и поздний, их жанровая сущность однородна. Открытие новой концепции романа было закономерным развитием жанровой системы Достоевского: его двадцатилетним опытом

138

³⁴ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма, с. 66.

³⁵ Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки, с. 322.

³⁶ Щенников Г. К. К типологии романа Ф. М. Достоевского // Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск, 1978, с. 78.

³⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 12.

³⁸ Ср.: «...цикл больших романов Достоевского, вопреки скромного взгляду на них саого автора, представляет совершенно до него неизвестный повествовательный жанр. Независимо от тенденции его романов, самая манера его повествования и его неожиданный взгляд на человека и бытие вообще, оказавшей прямое влияние на всю конструкцию его художественной прозы, начиная с композиции и кончая семантикой, совершили грандиозный переворот в понимании поэтических проблем» (Чулков Г. И. Указ. соч., с. 336).

романиста, предвосхищением новой концепции романа в «Униженных и оскорбленных», циклизацией разнородных произведений в сороковые годы (объединение рассказов, повестей и романов по типу повествователя, по идейно-тематическим признакам, по повторяющимся персонажам), развитием других жанров — и прежде всего повести (об этом речь впереди).

Новый роман Достоевского оказался синтетическим жанром, способным поглотить любые художественные и нехудожественные жанры. Жанровая «энциклопедичность» нового романа доведена Достоевским до универсализма. Новый роман оказался неограниченным по своим художественным возможностям, сфера романа — безграничной, сам роман — грандиозным по объему содержания. И Достоевский демонстрировал это каждым своим новым романом, не повторявшим другой. Характерно, что подобное развитие жанра подчас сознавалось самим Достоевским как кризис романа.

В подготовительных материалах к «Бесам» есть такая заготовка объяснения повествователем жанровой формы романа: «Хроникер от себя: у нас сначала совсем нельзя было писать романа: нынче с гласностью (но мое мнение, что и от новых порядков — самые романические истории эшевелле)» (11, 96). Содержание этих «романических историй» раскрыто на предыдущих страницах: «Из губернской хроники. Начать с того, что все толкуют и так и так, и многие захвачены были, и многому удивлялись: и расстроенным бракам, и самоубийствам, и как у нас могла быть такая литература *échevelée* (“неистовая” (буквально: растрепанная) (франц.). Прим. ред. — В. З.)» (11, 92). Это слова хроникера, но за этим мнением обнаруживается попытка самого автора объяснить содержание и форму романа, принявшего «систему хроники» (11, 92), состоянием современной действительности.

Более определенно эта мысль развита в «Заключении» романа «Подросток». Достоевский завершает роман Подростка очень своеобразно: критикой на жанр только что созданных на глазах читателя «записок» Аркадия. Она содержится в письме Николая Семеновича, бывшего воспитателем Подростка в Москве, «совершенно постороннего и даже несколько холодного эгоиста, но бесспорно умного человека».

Письмо Николая Семеновича о «записках» Аркадия — это целый трактат о судьбах русского романа в пореформенную эпоху, в котором сопоставляются два типа русских романистов — романистов «русского родового дворянства» и «случайного семейства». Концепция романа, которая по душе Николаю Семеновичу, восходит к замыслам Пушкина и имеет в виду творчество Толстого: «Еще Пушкин наметил сюжеты будущих романов своих в “Преданиях русского семейства”, и, поверьте, что тут действительно все, что у нас было доселе красивого. По

крайней мере тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь завершенного» (13, 453). Возвращаясь чуть позже в своих рассуждениях к «воображаемому романисту» («Если бы я был русским романистом и имел талант <...>»), Николай Семенович разъясняет свою мысль: «Положение нашего романиста в таком случае было бы совершенно определенное: он не мог бы писать в другом роде, как в историческом, ибо красивого типа уже нет в наше время, а если и остались остатки, то, по владычествующему теперь мнению, не удержали красоты за собою. О, и в историческом роде возможно изобразить множество еще чрезвычайно приятных и отрадных подробностей! Можно даже до того увлечь читателя, что он примет историческую картину за возможную еще и в настоящем. Такое произведение, при великом таланте, уже принадлежало бы не столько к русской литературе, сколько к русской истории. Это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это — мираж» (13, 454). Для Николая Семеновича невозможность таких «картин» в настоящем означает кризис русского романа. Современность чаще всего не годится в роман, будущее пугает: «...явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж: но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман. Но, увы! роман ли только окажется тогда невозможным» (13, 454)

Жанровый анализ «записок» Аркадия откровенно предвзят: «Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства! <...> такие “Записки”, как ваши, могли бы, кажется мне, послужить материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины — беспорядочной, но уже прошедшей эпохи. О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса» (13, 455). Николай Семенович изложил во многом чуждые Достоевскому эстетические взгляды. Для Достоевского не «тогда», а «теперь» нужно искать и находить формы для изображения беспорядка и хаоса современной жизни. Бывший воспитатель Аркадия не разглядел в его «записках» современный русский реалистический роман, хотя и верно охарактеризовал гносеологическую проблему жанра: «Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться». На взгляд Николая Семеновича, такие записки имеют не столько литературное, сколько историческое значение: по ним можно угадать, «что могло таиться в душе иного подростка тогдашнего смутного времени, — дознание, не совсем ничтожное, ибо из подростков создаются поколения...» (13, 455). Такова критика жанра, звучащая в конце концов как его апология.

Об этой дилемме русского романа, обозначенной в «трактате», Достоевский рассуждал в январском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г., сравнивая эпизод из «Отрочества» Толстого и сходный факт из современной действительности. Герой «Отрочества» — «мальчик довольно необыкновенный, а между тем именно принадлежащий к этому типу семейства средне-высшего дворянского круга, поэтом и историком которого был, по завету Пушкина, вполне и всецело, граф Лев Толстой» (25, 32). Наказанный в день своих именин, он «даже мог мечтать и о самоубийстве, но лишь *мечтать*: строгий строй исторически сложившегося дворянского семейства отозвался бы и в двенадцатилетнем ребенке и не довел бы его *мечту до дела*, а тут — *помечтал, да и сделал*» (25, 35). Поступок современного «именинника» Достоевский, кроме «множества, множества других усложнений и оттенков», склонен был объяснять и историческими причинами: «...пришел какой-то новый, еще неизвестный, но радикальный перелом, по крайней мере, огромное перерождение в новые и еще грядущие, почти совсем неизвестные формы» (25, 35).

Для Достоевского Толстой — «историк» «успокоенного и твердо, издавна сложившегося московского помещичьего семейства средне-высшего круга». Творческое самоопределение Достоевского иное: «Чувствуется, что тут что-то не то, что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет *историком* остальных уголков, кажется, страшно многочисленных?». И Достоевский излагает свою художественную программу: «И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть бесспорно жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания? Или еще рано? Но и старое-то, прежнее-то все ли было отмечено?» (25, 35). Свою задачу романиста Достоевский видел в том, чтобы выразить эти законы разложения и нового созидания.

Изменение социально-экономических условий не всегда находит прямое выражение в эволюции жанра. У Достоевского был прямой, а не опосредованный переход нового исторического

содержания (действительность пореформенной России) в новую жанровую форму — поздний роман Достоевского. Это было следствием установки творческого метода Достоевского на углубленное познание действительности. Поиски форм воплощения нового исторического содержания текущей действительности после реформы 1861 г. («хаос и разложение», по характеристике писателя) привели к открытию в 1865 г. новой формы романа, в котором «хаосу и разложению» противостояли «законы нового созидания», этическая утопия Достоевского — его поиски «в человеке человека», гуманистическая идея его «восстановления».

Дилемма, писать ли «в одном историческом роде» или о современной действительности, определила и писательскую судьбу Л. Н. Толстого, создавшего вслед за «Войной и миром» романы «Анна Каренина» и «Воскресение». Сходным было и понимание эпохи, которая в «Анне Карениной» охарактеризована Левиным: «...у нас теперь, когда все это перевернулось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России <...>»³⁹ Об этих словах Левина высоко отозвался В. И. Ленин: «...трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861-1905 годов»⁴⁰. Вряд ли случайно и то обстоятельство, что новый роман Достоевского и Толстого, продолживший художественные открытия этого жанра в русской литературе XIX в., возник в одной и той же исторической ситуации — после реформы 1861 г. Но у Толстого и Достоевского — у каждого из них был свой путь к открытию новой формы романа.

В споре с Толстым Достоевский, например, писал: «...никогда семейство русское не было более расшатано, разложено, более нерассортировано и неоформлено, как теперь. Где вы найдете теперь такие “Детства и отрочества”, которые бы могли быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, нам свою эпоху и свое семейство граф Лев Толстой, или как в “Войне и мире” его же? Все эти поэмы теперь не более лишь как исторические картины давно прошедшего <...> Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности. Современное русское семейство становится все более и более случайным семейством. Именно случайное семейство — вот определение современной русской семьи» (25, 173). Оба писателя видели, что реформа 1861 г. потрясла социальные основы русского общества, но в отличие от Толстого, «историка» русского родового дворянства, Достоевский мыслил себя «историком» иных «уголков» русской жизни, «кажется, страшно многочисленных» — по словам писателя (25, 35). Свод разночтений в концепции романа Толстого и Достоевского можно продолжить,

³⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., Т. 18, с. 346.

⁴⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., Т. 20, с. 100.

и они бесконечно умножатся, если сравнивать их романы. Но в данном случае гораздо существеннее совпадения в жанровой концепции поздних романов Достоевского и Толстого, продолживших традицию художественных открытий романа в русской литературе XIX в., начатых «Евгением Онегиным» Пушкина, развитых «Героем нашего времени» Лермонтова, «Мертвыми душами» Гоголя. Именно в этом литературном ряду стоят поздние — начиная с середины 60-х годов — романы Толстого и Достоевского.

Примечательно, что эти романы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого поначалу выделялись самими писателями из традиционной концепции жанра: Пушкин назвал «Евгения Онегина» «романом в стихах», «Герой нашего времени» Лермонтова — цикл пяти повестей и рассказов; «поэмой» назвал Гоголь «Мертвые души». В строгом смысле Лев Толстой был прав, когда в набросках предисловия к «Войне и миру» писал: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе <...>»⁴¹ Прав не в том, что «Война и мир» не роман (он сам, словно не замечая «противоречия», тут же именуется «Войну и мир» романом), а в том, что написанное им не подходило под жанровые каноны западноевропейского романа. В черновых набросках он обстоятельно объяснял, почему не назвал «Войну и мир» ни повестью, ни романом, — это было демонстративным отказом от условных жанровых стереотипов. В окончательном пояснении «Нескольких слов по поводу книги “Война и мир”» Толстой защищал жанр своего произведения, обращаясь уже к традициям русской литературы: «Что такое “Война и мир”? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне бы укладывалось в форму романа, поэмы или повести»⁴².

О том же позже писал в «Читательских заметках» Р. Роллан: «В лучших французских романах, известных мне до того, все вращалось вокруг одного какого-нибудь поступка, одной

⁴¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., Т. 13, с. 54.

⁴² Там же, Т. 16, с. 7-8.

определенной интриги. Здесь же этих интриг целый десяток: здесь сама жизнь»⁴³. Это же свойство, но уже романов Достоевского, ранее отмечал Н. Н. Страхов, впрочем, за это упрекая писателя: «Ловкий француз или немец, имей он десятую долю вашего содержания, прославился бы на оба полушария, и вошел бы первостепенным светилом в историю всемирной литературы. И весь секрет, мне кажется, состоит в том, чтобы ослабить творчество, понизить тонкость анализа, вместо двадцати образов и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен»⁴⁴. То, за что упрекал Страхов Достоевского, в историко-литературной перспективе было достоинством русского романа, было его концепцией.

Таким был русский роман — смешением литературных родов и жанров. Но еще Ф. И. Буслаев в 1877 г. обращал внимание критиков: «...оценивать роман только с точки зрения эпоса, лирики или драмы — значило бы далеко не исчерпать его обильного содержания и его сложных задач и идей»⁴⁵. Сам Ф. И. Буслаев видел назначение современного романа в том, чтобы «служить наиболее полным и точным выражением духа времени и общественной совести»⁴⁶. И с этим можно согласиться. Таким был и поздний роман Достоевского. В этом единство развития жанрового содержания романов Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Деморализованное общество становится своеобразной «средой» действия поздних романов Достоевского: «дух времени» выражает преступная идея Раскольникова; «среде» чужды высокие нравственные принципы Мышкина — она окончательно превращает его в «идиота»; одержимы «бесами» герои хроники; «взрослеет» подросток, выпутываясь из плена относительных «истин» буржуазной морали; «смердит» не только в «случайном семействе» Карамазовых, но и в обывательской среде обитателей Скотопригоньевска. Поздние романы Достоевского были судом совести над «законами разложения и нового созидания» текущей жизни пореформенной России.

Новый роман Достоевского имел ряд других признаков, отличающих его от романов первого цикла. По признанию писателя, «целое» у него всегда выходило «в виде героя» (П., 2, 61). Герои ранних романов Достоевского ординарны: это «бедные

⁴³ Роллан Р. Читательские заметки // Известия, 1966, 28 января.

⁴⁴ Страхов Н. Н. Письма к Ф. М. Достоевскому // Шестидесятые годы. М.; Л., 1940, с. 271.

⁴⁵ Буслаев Ф. Мои досуги в двух частях, ч. 2. М., 1886, с. 416.

⁴⁶ Там же, с. 418. — Почти по «Дневнику писателя» Достоевского (ср. 25, 35) определяя Ф. И. Буслаев повествовательный интерес современного русского романа: «...теперь интересуется в романе окружающая нас действительность, текущая жизнь в семье и обществе, как она есть, в ее брожении неустановившихся элементов старого и нового, отжившего и нарождающегося, элементов, взбудораженных великими переверотами и реформами нашего века». — Там же, с. 411.

люди», «мечтатель», «неизвестный», «одна женщина», «обитатели Степанчикова», «униженные и оскорбленные», «молодой человек». Если среди них и попадаетея литератор, то это либо бездарный литератор Фома Фомич Опискин, либо «неудавшийся литератор» Иван Петрович. Не то в поздних романах: недоучившимся студентом был Раскольников, но он же — философ, посмевавший сказать «новое слово» в истории идей; «идиот», но пророк Мышкин; все сколько-нибудь значительные герои романов — «философы». В новом романе появляется герой, способный многое на себя взять. Таковы Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Аркадий Долгорукий, Алеша Карамазов. Более того, каждый из этих героев становится «сердцевинной целого» — как отзывался Достоевский об Алеше Карамазове. Вокруг каждого из них возникает своя «система образов» — «спутников» главного героя, призванных решать те же самые проблемы романа.

Выбор героев заметно отличается в ранних и поздних романах: на смену «ординарному» пришел «оригинальный» герой.

«Оригинальность» поздних героев Достоевского заключена прежде всего в их идеологичности.

В двадцатые годы эту особенность концепции героя романов Достоевского осознал Б. М. Энгельгардт, выделивший идею у Достоевского как «новую доминанту для художественной реконструкции характера»⁴⁷. «Человек идеи» стал главным героем его романов. Б. М. Энгельгардт пошел дальше этого утверждения в своих рассуждениях о значении идеи в романах Достоевского: идея приобрела у исследователя даже отвлеченное значение — стала самостоятельным «объектом» изображения, а романы Достоевского названы «романами об идее»⁴⁸. Этот тезис аргументированно оспорил М. М. Бахтин⁴⁹, в свою очередь развивший ряд положений Б. М. Энгельгардта: об идее как доминанте характера героя, о «жизни идеи» в романах Достоевского — в концепции М. М. Бахтина идея предстала предметом изображения в его романах. И Б. М. Энгельгардт, и М. М. Бахтин не случайно ограничивали свои наблюдения поздними романами писателя. Идеологичность — художественное качество именно позднего романа Достоевского. Многие его герои становятся идеологами: Раскольников, Свидригайлов, Соня Мармеладова («Преступление и наказание»), Мышкин, Лебедев, Ипполит Терентьев («Идиот»), Ставрогин, Шатов, Кириллов, Шигалев («Бесы»), Подросток, Версиков, Крафт («Подросток»), все Карамазовы: Алеша, Иван, Митя, Федор Павлович, старец Зосима («Братья Карамазовы»).

⁴⁷ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского, с. 86.

⁴⁸ Там же, с. 90.

⁴⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 37-39.

«Жизнь идей» входит в сюжеты всех поздних романов Достоевского: в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке» это развитие идеи главного героя, в «Бесах» — изображение трагически безысходного философского эксперимента Ставрогина, в «Братьях Карамазовых» — изображение преломления в судьбах Карамазовых их идеологий. Идеологичности содержания сопутствовала глубокая философичность поздних романов Достоевского. То, что раньше было уделом повестей («Двойник», «Записки из подполья»), стало жанровой сущностью нового романа Достоевского.

У Достоевского были свои поэтические принципы изображения идей героев. Идея в изображении Достоевского «диалогична», процессуальна, изменчива: «Идея — это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний»⁵⁰. Таким «живым событием» предстают идеи Раскольникова, Мышкина, Подростка, братьев Карамазовых, философский эксперимент Ставрогина. Их идеи — это «идеи времени», и они составляют внутреннюю сущность содержания поздних романов Достоевского, являются их конструктивным принципом.

«Чужая идея» в изображении Достоевского — скорее чувство, чем мысль, точнее «идея-чувство». Достоевский писал: «Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые; таких идей много как бы слитых с душой человека» (21, 17). Чуть позже он повторил эту мысль: «Можно многое не сознавать, а лишь чувствовать. Можно очень много знать бессознательно» (21, 37). В своей основе идея каждого героя Достоевского — чувство, слова же могли быть любыми — они менялись в зависимости от обстоятельств, от собеседника, от настроения. Идее героя не страшны ни противоречия, ни алогизмы. Изреченная мысль героя зачастую приобретает форму парадокса. То, что о своей идее говорит герой, часто сбивает с толку неподготовленного читателя. Но не лучшим образом подчас обстоит дело и в научных исследованиях: в анализе идей Раскольникова, Аркадия Долгорукого, Ивана Карамазова нередко опускают многое из того, что противоречит логике слов.

Об идее Раскольникова существует обширная научная литература⁵¹, многое в ней подмечено верно, но это, как правило,

⁵⁰ Там же, с. 100.

⁵¹ См., например: Писарев Д. М. Соч. в 4-х т., Т. 4. М., 1956, с. 344-360; Ахшарумов Н. «Преступление и наказание», роман Ф. М. Достоевского // Всемирный труд, 1867, № 3, с. 125-156; Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984, с. 96-110; Львов К. Проблема личности у Достоевского. «Преступление и наказание». М., 1918; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 101-102; Ермилов В. В. Ф. М. Достоевский. М., 1956, с. 159-164; Евнин Ф. И. Роман «Преступление и наказание» // Творчество Достоевского. М., 1959, с. 148-157; Гус М. М. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. 2-е изд., доп. М., 1971, с. 299-301, 305-306; Фридендер Г. М. Реализм Достоевского, с. 140-144, 148-150; Тюнькин К. И. Бунт Родиона Раскольникова // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 1966, с. 6-15; Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970, с. 80-130; Кожинов В. В. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского // Три шедевра русской

лишь частичное усвоение мыслей героя или суждений других о нем. И действительно, трудно осознать сложную и противоречивую идею Раскольникова как нечто целое, трудно распутать тот узел противоречий, в который стянута его идея до преступления, — легко порвать те логичные и алогичные связи, которые и создают дисгармоничное целое идеи Раскольникова. Из нее нет необходимости делать строгую и логичную систему, но разобраться в том, в чем запутался герой романа, — такая необходимость есть.

Идею Раскольникова часто излагают как теорию о «двух разрядах» людей — «обыкновенных и необыкновенных», о праве сильной личности на «всякие бесчинства и преступления», как бы не «замечая» того, что так его идея звучит из уст Порфирия Петровича — сам герой иначе объясняет свою статью «О преступлении» (6, 198-199). Или нередко идею Раскольникова сводят к «арифметике» искупления одного преступления «сотней», «тысячью добрых дел», но так витийствовал не Раскольников, а «другой» студент, разговор которого с «молодым офицером» случайно услышал «месяца полтора назад» герой романа (6, 54-55). Так же, на свой лад, объясняет идею Раскольникова Свидригайлов — по его разумению, это «своего рода теория, то же самое дело, по которому я нахожу, например, что единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша. Единственное зло и сто добрых дел!» (6, 378). Конечно, эти «чужие» истолкования можно подтвердить словами и самого Раскольникова, но это не главное в его идее — это ее «пошлый» и «заурядный» вид⁵², сама же идея Раскольникова сложна, многосоставна, противоречива, дисгармонична.

Главное в идее Раскольникова — его теория, его «новое слово». В отличие от сложной и дисгармоничной идеи «новое слово» Раскольникова по-своему просто и логично. обстоятельное изложение теории дано в первой беседе героя романа с Порфирием

147

классики. М., 1971, с. 113-114, 151-152; Поспелов Г. Н. Творчество Достоевского. М., 1971, с. 24-25; Карякин Ю. Ф. О философско-этической проблематике романа «Преступление и наказание» // Достоевский и его время. Л., 1971, с. 168-175; Ермакова М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX вена. Горький, 1973, с. 31-32; Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск. 1978, с. 59-74; Латынина А. Н. Идея Родиона Раскольникова // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 1981, с. 3-22; Белов С. В. Теория Раскольникова и ее опровержение в романе «Преступление и наказание» // Литература в школе, 1982, № 1, с. 53-58.

⁵² Критику подобных «выборочных» прочтений идеи Раскольникова см.: Латынина А. Н. Идея Родиона Раскольникова, с. 5-16.

Петровичем. Следует, однако, помнить, что не все сказанное о теории в этой сцене — ее изложение. Необходимо учитывать психологическую подоплеку этой сцены. Так, в один из моментов «допроса» Раскольников «усмехнулся усиленному и умышленному искажению своей идеи» Порфирием Петровичем (6, 199), позже тот признается сам: «Я тогда поглумился, но это для того, чтобы вас на дальнейшее вызвать» (6, 345). Оказывается, Раскольников «вовсе не настаивает, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите», — обращается он к Порфирию Петровичу (6, 199). Смысл его теории в другом. Насчет двух «разрядов» людей Раскольников «несколько успокоил» Порфирия Петровича: сам Раскольников не собирается делить человечество на два «разряда», это не от него, а по «закону природы» (6, 202-203).

Вот как Раскольников излагает свою теорию: «Я просто-запросто намекнул, что “необыкновенный” человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» (6, 199). Правда, Раскольников хотел сделать вид, что его теория не нова: «Это тысячу раз было напечатано и прочитано» (6, 200), но Разумихин уже постиг, в чем «новое слово» Раскольникова: «Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на все, что мы тысячу раз читали и слышали; но что действительно оригинально во всем этом, — и действительно принадлежит одному тебе, к моему ужасу, — это то, что все-таки кровь *по совести* разрешаешь, и извини меня, с таким фанатизмом даже...» (6, 202-203).

Теория Раскольникова — теория преступления «*по совести*», «крови *по совести*». Это, действительно, попытка сказать «новое слово» в философии. Перед недоучившимся студентом Раскольниковым и Ф. Ницше зауряден. Желание немецкого философа освободить преступника от «мук совести», оправдать преступление «сильной» личностью и характером «сверхчеловека» выглядит в свете теории Раскольникова не «оригинальным»⁵³ — об этом «тысячу раз» писали и говорили.

Достоевский выделил теорию в идее Раскольникова — в этом, в частности, функция курсива в романе: выделенные слова объясняют читателю сущность теории Раскольникова, ее смысл⁵⁴.

Теорию Раскольникова Достоевский не удостоивает логической

⁵³ См. об этом: Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979, с. 244-250; Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия. М., 1982, с. 80-110.

⁵⁴ О роли курсива в объяснении теории и идеи Раскольникова см.: Захаров В. Н. Слово и курсив в «Преступлении и наказании» // Русская речь, 1979, № 4, с. 21-27.

критики — он дает ей нравственную оценку. Устами Разумихина: «...страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное <...>» (6, 203). Порфирия Петровича возмущает: «...убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит <...>» (6, 348). Даже Свидригайлов и тот замечает по поводу Раскольникова: «Вор ворует, зато уж он про себя и знает, что он подлец <...>» и т. д. (6, 377). И это не только слова героев, но и авторское отношение к кризису гуманизма и разрушению морали в теории Раскольникова — оно со всей определенностью выразилось в сюжете романа, в сложном и противоречивом процессе изживания героем своей идеи.

Теория («новое слово») — закон Раскольникова. Этот «его закон» противопоставлен «их закону», по которому «все разрешается», «все позволено».

«Их закон» — своего рода «почва», на которой возникла теория Раскольникова. Насилие осознается им как всемирно-исторический закон, только все стыдятся в этом признаться, а он «захотел осмелиться». Для него то, что он «открыл», так было, так есть и так всегда будет: «...не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить! Да, это так! Это их закон... Закон, Соня! Это так!.. И я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав, кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее! Так доселе велось и так всегда будет! Только слепой не разглядит!» (6, 321; ср. 199-200).

Еще Д. И. Писарев обратил внимание на то, что Раскольников настолько расширил значение понятия «преступление», что сделал его неопределенным⁵⁵. У Раскольникова все, кто способен на «новое слово», — преступники. Но примечательно, что все в конце концов упирается в «страшных кровопроливцев» — «благодетелей», «законодателей и устроителей человечества». По своему смыслу историческая концепция Раскольникова превращается в романе в язвительную сатиру на канонизированных, официально признанных героев человеческой истории. Раскольникова сбива с толку «эстетика» государственного насилия. И пример есть — Наполеон: «...настоящий властелин, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и все разрешается. Нет, на таких людях, видно не тело, а бронза!» (6, 211). Оправдываясь перед Дуней, Раскольников недоумеваает: «Ну я решительно не понимаю: почему лупить в людей бомбами, правильной осадой, более почтенная форма?» (6, 400). И ведь прав — различия

⁵⁵ Писарев Д. И. Соч., Т. 4. С. 345.

никакого. Но для Раскольникова, если это не считается преступлением, то и его «дело» не преступление. Потерпевший поражение герой требует справедливости: возьмите его голову, но в таком случае и многие «благодетели» человечества «должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои «шаги, и потому они правы, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг» (6, 417). Иногда его просто бесит «эстетика» государственного насилия: «Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!..» (6, 323) Или: «О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожащая” тварь! Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому — не твое это дело!..» (6, 212). По исторической концепции Раскольникова, в состав которой входит и наполеоновский мотив, «настоящему властелину» «все разрешается», он всегда «прав».

«Все разрешается» или только «по совести», жить по «их закону» или по своей теории — не разрешенная окончательно в идее Раскольникова дилемма его нравственного самосознания.

Не только рассуждения о прошлом, но и размышления о будущем входят в состав идеи Раскольникова.

«Будущая жизнь» в представлениях Раскольникова — проблема, ознаменованная появлением в последнее время дискуссионной концепции В. Я. Кирпотина, считающего: «Идею Раскольникова образует слияние обеих антитез («идеи Наполеона» и «идеи Мессии». — В. З.) в единое целое, в новый качественно своеобразный синтез»⁵⁶. То, что в идее Раскольникова есть наполеоновский мотив, бесспорно. Это утверждение — давно уже общее место в работах о «Преступлении и наказании». Спорно другое. Оказывается, по мнению В. Я. Кирпотина, есть у Раскольникова «дело, равное замыслу пророков или Христа (?! — В. З.), дело обновления мира, осуществления тысячелетнего царства “божьей” справедливости на земле»⁵⁷. Концепция В. Я. Кирпотина не только резко расходится с общепринятой точкой зрения — с интерпретациями этого аспекта идеи героя в работах Ф. И. Евнина, К. И. Тюнькина, Ю. Ф. Карякина⁵⁸,

150

⁵⁶ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова, с. 178.

⁵⁷ Там же, с. 111.

⁵⁸ Ср.: «Теория Раскольникова действительно трактует не о “всеобщем счастье”» (Евнин Ф. И. Роман «Преступление и наказание», с. 150); «не романтический же он “благородный разбойник”, раздающий беднякам награбленные богатства» (Тюнькин К. И. Бунт Родиона Раскольникова, с. 9); «в случае с Раскольниковым, точнее — в обосновании им преступления — таких целей («высоких». — В. З.), если разобраться, не было» (Карякин Ю. Ф. О философско-этической проблематике романа «Преступление и наказание», с. 171).

она не учитывает «амбивалентного» характера представлений Раскольникова о будущем.

В замысле Раскольникова существует непримиримое противоречие: собирався в отдаленном будущем стать «благодетелем» человечества, общим счастьем заняться, а «дело» задумал — убив старуху-процентщицу, «положил взять у ней ровно столько, сколько мне надо для первого шага, и ни больше ни меньше (а остальное, стало быть, так и пошло бы на монастырь, по духовному завещанию — ха-ха!)...» (6, 211). В осуществлении замысла цель Раскольникова приобретает корыстное значение: ему нужны магические «три тысячи» на устройство карьеры. «Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне в ту минуту все равно должно было быть!..» (6, 322) — бичует себя Раскольников, смятенно осознав это трагическое противоречие. У Раскольникова нет «утопии». Социалистический идеал «всеобщего счастья» лично его не устраивает — достижение отдаленно, так и жизнь его пройдет (6, 211). Виды на отдаленное будущее неопределенны: хотел бы стать «благодетелем» человечества, филантропическими благодеяниями («тысячью добрых дел») искупить одно злодеяние, но понимает после преступления, что вполне может стать и «пауком», чужие жизни заедающим. Эту будущность Раскольников суеверно боится загадывать — он ее не знает и не хочет знать. Зато исполнение «дела» выявляет корыстный расчет героя — устройство собственной судьбы и личной карьеры. Виды Раскольникова на будущее в любом из названных вариантов приобретают ярко выраженный антисоциальный, индивидуалистический характер. Это результат утраты Раскольниковым веры в человека, в возможность его нравственного перерождения.

Преступление в идеологии Раскольникова становится разрешением нравственной проблемы, «подлец или не подлец человек». Это один из парадоксов «казуистики» героя, попытавшегося совместить преступление и совесть. Если подлец, то «ко всему-то подлец-человек привыкает!» (6, 25). И менять в жизни людей ничего не стоит. Второе условие решения этой проблемы знаменательно: «...коли действительно не подлец человек, весь вообще, весь род то есть человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..» (6, 25). «Лик мира сего» Раскольникова не устраивает, привыкнуть к подлости он не желает — из нравственных побуждений решается на бунт, ставший, впрочем, уголовным преступлением.

Идея «недодумана» Раскольниковым: «...неразрешенных пунктов и сомнений оставалась еще целая бездна» (6, 57).

И жил бы он, наверно, с этим «целые годы», так и не исполнив задуманного, если бы не случай, с которым и спорить было бесполезно, который «подействовал на него почти совсем механически» (6, 58). Как-то, проходя по Сенной, Раскольников услышал разговор Лизаветы с мещанином и его женой, из которого он узнал, что «завтра, ровно в семь часов вечера», старуха-процентщица «останется дома одна» (6, 52). И Раскольников решился, захотел «убить без казуистики, убить для себя, для себя одного!» (6, 321-322).

Преступление — это еще и эксперимент Раскольникова над самим собой, «тварь ли я дрожащая или *право* имею» (6, 322). В конце концов Раскольников «только *попробовать* сходил» (6, 322). Правда, преступление — неудавшийся эксперимент: «Старушонка вздор! — думал он горячо и порывисто, — старуха, пожалуй что, и ошибка, не в ней и дело! Старуха была только болезнь... я переступить поскорее хотел... я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался... Только и сумел, что убить. Да и того не сумел, оказывается...» (6, 211). Честолюбие его уязвлено: по своей же классификации, попал в «глупенькие и тщеславные» (6, 203); есть у Раскольникова такое «дополнение» к двум разрядам людей — так он называет «обыкновенных», возомнивших о себе как о «необыкновенных». Этим «разрядам» иногда придается слишком большое значение в объяснении идеи Раскольникова, но к ним нельзя сводить ни идею, ни тем более теорию героя романа. Разделение людей на два «разряда» — исходное условие рассуждений Раскольникова, оно входит во все тематические комплексы его идеи, но не создает самостоятельного мотива: «необыкновенные» способны на «*новое слово*», они всегда «*правы*», они — «*благодетели и установители человечества*», «*не подлецы*», «*не твари дрожащие*», им «*все разрешается*».

Нравственное чувство Раскольникова обессилено «казуистикой» и легко подвержено разного рода извращениям «логики»: в теории Раскольников совмещает преступление и совесть, само преступление становится для него разрешением нравственной проблемы. Но (есть тут одно «но») «казалось бы, весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений. Но в последнем случае он просто не верил себе и упрямо, рабски, искал возражений по сторонам и ощупью, как будто кто его принуждал и тянул к тому» (6, 58). Раскольников не верил себе даже в момент наивысшего обольщения своей идеей. Вот откуда эта «какая-то жажда людей» у героя в первых главах романа (ср. 6, 11). Раскольников ищет «сознательные возражения» своим рассуждениям, не находит их — и живет предчувствиями. Уже до преступления он чувствует ложь в своих убеждениях: 1) когда безуспешно

бился над решением задачки «Наполеон и регистраторша» — «ужасно долго» над ней промучился (6, 319); 2) когда «уж начал я себя спрашивать и допрашивать: имею ль я право власть иметь? — то, стало быть, не имею права власть иметь. Или что если задаю вопрос: вошь ли человек? — то, стало быть, уж не вошь человек *для меня*, а вошь для того, кому этого и в голову не заходит и кто прямо без вопросов идет...» (6, 321); 3) когда «из всех вшей выбрал самую наименее полезную» (6, 211); «убил гадкую, злобную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала <...>» (6, 400); 4) когда дважды накануне преступления он отрекся от задуманного — после «*пробы*» (6, 10) и после первого сна (6, 50). После преступления Раскольников догадался, что предчувствовал свой крах: ««Я это должен был знать, — думал он с горькою усмешкой, — и как смел я, зная себя, *предчувствуя* себя, брать топор и кровавиться! Я обязан был заранее знать... Э! да ведь я же заранее и знал!...» — прошептал он в отчаянии» (6, 210).

Теория и «предчувствия» — два полюса идеи Раскольникова, но если теория определяет сущность его идеи, то «предчувствия» становятся мощным разрушительным фактором ее, особенно после преступления не по теории, не «*по совести*», когда под топор Раскольникова попала «кроткая» Лизавета, которую тот не собирался убивать. Лизавета случайно оказалась на месте преступления, но не случайно Достоевский свел лицом к лицу Раскольникова и Лизавету. Это испытание героя и его теории: убьет или не убьет. По теории не должен убить — не «*по совести*», но он убил и уже не мог поступить иначе: и убил бы любого — Коха, Пестрякова, кого угодно, кто встал бы на его пути. Убийство кроткой Лизаветы, которое Раскольников уже не мог не совершить, — сокрушительный удар по идее героя, начало распада ее. Уже в момент совершения преступления он убеждается в несостоятельности своей теории «*крови по совести*» — преступление и совесть несовместимы, любое преступление бессовестно. Сбывшиеся во время преступления «предчувствия» рушат весь прежний строй мышления Раскольникова. Разрушенная самоубийственным экспериментом героя над самим собой идея перестает существовать даже как дисгармоничное целое. Начинается длительный процесс ее распада — сложный и противоречивый процесс изживания Раскольниковым своей преступной идеи. И если до преступления Раскольников искал «сознательные возражения» своим верованиям, то после преступления он отчаянно ищет «возражения» уже той правде, которую узнал, убивая Лизавету. Читателя часто сбивают с толку постоянные возвращения героя к раз и навсегда, казалось бы, оставленным мыслям, а Раскольников снова и снова их проверяет, прежде чем расстаться с ними окончательно или еще раз вернуться к ним, чтобы снова убедиться в ложности своих

убеждений (чего стоит, например, возвращение Раскольникова к «призраку» своей идеи на каторге — накануне окончательного освобождения от нее!). Но в том-то и значение «наказания» Раскольникова в романе Достоевского, что тот терпит поражение, изо всех сил отстаивая свою идею, — другой на месте Раскольникова не стал бы тратить столько духовных сил.

В таком сложном и противоречивом единстве выступает в романе трагическая вина Раскольникова — его преступная идея.

И хотя в первой части «Преступления и наказания» идея Раскольникова названа, а вся внутренняя жизнь его дана по отношению к этому «ужасному, дикому и фантастическому вопросу» (6, 39), предметом изображения в романе идея Раскольникова становится лишь с третьей части — уже после того, как она перестала существовать как дисгармоничное целое. Надо сказать, что в набросках первой части романа Достоевский собирался изложить идею героя «от автора»: «Глав[ное]. NB. Идея эта уже давно сидела у него в голове; как она забрела к нему, трудно и рассказать. Математика. — Что ж, что (самая трудная глава, от автора. Очень серьезно, но с тонким юмором)» (7, 146). В окончательном же тексте автор предпочел отдать герою слово о том, в чем он запутался сам. Идея Раскольникова раскрывается в философском диспуте у Порфирия Петровича, в исповеди героя Соне, в спорах его с Дунечкой и самим собой, ее обсуждают Разумихин и Свидригайлов. В спорах с каждым из них раскрываются разные аспекты идеи Раскольникова. В диспуте вокруг статьи «О преступлении» раскрывается теория героя, его претензия сказать «новое слово» в духовной истории человечества: Порфирий Петрович провоцирует Раскольникова объяснить свою точку зрения, Разумихин дает ей моральную оценку. В спорах с Дунечкой и с самим собой он судит и оправдывает себя «их законом». На свой лад идею Раскольникова объясняет подслушавший его исповедь Свидригайлов. Почти весь комплекс мотивов представлен в исповеди Раскольникова Соне. Процесс изживания героем своей преступной идеи становится главным в романе: пути к «воскрешению из мертвых» открываются Раскольникову лишь после окончательного освобождения от призрака своей идеи в бредовых снах «эпилога» романа.

В романе «Идиот» идея героя становится концепцией его характера. Идея Мышкина почти не раскрывается в словах, да это, по-видимому, было и не нужно: в образе «положительно прекрасного человека» Достоевский воплотил этический идеал христианства. В романе есть своеобразное табу на раскрытие «главной мысли» героя; когда дело доходит до необходимости объяснить сущность своей веры, Мышкин оправдывается: «Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу <...> У меня

нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей» (8, 283). Эта же ситуация повторилась еще раз — о том же самом говорит князь на следующем вечере: «Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею» (8, 458). По наблюдению В. А. Туниманова, «писатель сильно сократил по сравнению с подготовительными тетрадями прямые суждения и проповедь князя, тем самым счастливо избежав превращения положительного героя в фигуру дидактическую и условную»⁵⁹. Мышкин мало говорит о главном — он действует в соответствии со своим идеалом. Он к каждому относится как к человеку. Он удивляет и располагает всех к себе. Все подозрительно к ближнему — он доверчив. Для всех он — как бы «зеркало», в котором каждый имеет возможность увидеть себя в идеальном отражении. Пожалуй, лишь один раз Мышкин обратился с учительным словом, но к тем, кто не понял его: «Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева 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 Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8, 459). Миру, где властвует один закон — деньги, Мышкин пытается противопоставить другой закон — закон любви к человеку, жизни, природе. Но его приход в мир оборачивается поражением: он чужд миру, в котором утвердились буржуазные отношения, а именно таким со страниц романа предстает Петербург: возникают сложные романические коллизии «слова и дела» князя⁶⁰; в глазах многих он — «идиот», «смешной человек».

К подобному воплощению «главной идеи» в характере героя Достоевский обратился еще раз в романе «Братья Карамазовы», создав образ «раннего человеколюбца» Алеши Карамазова. Как и у Мышкина, у Алеши «христово» слово вошло в дело его жизни — в утверждение моральных ценностей в отношениях между людьми.

Во всех поздних романах не только идея главного героя, но и идеи других героев становятся предметом художественного изображения — при всем этом доминирует идея главного героя. В «Идиоте», например, возникает своеобразный идеологический параллелизм Мышкина и Лебедева, Ипполита Терентьева, Евгения

⁵⁹ Туниманов В. Роман о прекрасном человеке // Достоевский Ф. М. Идиот. М., 1981, с. 18.

⁶⁰ Их анализ см.: Там же, с. 8-13, 18-19, 22-23.

Павловича Радомского, но «идея» Мышкина остается главной.

Такого героя нет в «Бесах», вместо идеи главного героя изображен его идеологический эксперимент: внушение Ставрогину Шатову и Кириллову противоположных мыслей. Это вытекает из общей концепции образа Ставрогина, у которого нет своих идей, который давно утратил различие между добром и злом, но осознал, по выражению Достоевского, «что ему недостает почвы» (11, 135), «постиг свою оторванность от почвы» (11, 131). Он увлек Шатова идеей «русского Бога», русского Христа и великого назначения русского народа; Кириллову внушил атеистические мысли, которые приняли форму парадоксальной теории логического самоубийства. Ставрогину остается следить за судьбами Шатова и Кириллова, за завершением своего эксперимента. Сам он ничего не обрел от своего знания — лишь убедился в бесперспективности своей судьбы: в конце романа гражданин кантона Ури висит «за дверцей» (10, 516). Убийственный и самоубийственный эксперимент Ставрогина — лишь часть, хотя и существенная, обширной идеологической проблематики романа. Предметом изображения в романе стали идеи Шатова, Кириллова, Шигалева, причем идеи каждого из них раскрываются в диалогах. В свою очередь, это лишь некоторые аспекты содержания «Бесов», проблематика которых сосредоточена на разрешении главного вопроса, «что считать за правду. Для этого и написан роман» (11, 303). «Жизнь идей» своих героев Достоевский всегда соотносил с идеей произведения («предмет» — с принципом изображения действительности). Поэтические принципы изображения идеи героя у Достоевского зачастую не учитываются в анализе романа «Подросток». Идею Аркадия Долгорукого часто излагают в «монологической» выжимке — как «идею Ротшильда». На первый взгляд, все логично: именно так излагает свою идею сам герой в одной из начальных глав романа, открывающейся словами: «Моя идея — это статья Ротшильдом» (13, 66). Между тем это одна из форм воплощения идеи Подростка, лишь один из эпизодов изображения идеи героя в романе Достоевского.

Идея Подростка — намного сложнее, чем «скопить миллион», «статья Ротшильдом». От нее можно «отвлечься» — она «допускает решительно все отклонения» (13, 164). Можно скопить «миллионы» и отдать их «обществу»: «...став нищим, я вдруг стал бы вдвое богаче Ротшильда!» (13, 76). Можно вообще ничего не «копить» — и быть при «идее». В разные стадии «взросления» «идея» приобретает разные формы, подчас и узнаваемые с трудом. Именно так заканчиваются «записки» Аркадия: «Я кончил. Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя “идея” и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю?

Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же “идея”, та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя. Но в “Записки” мои все это войти уже не может, потому что это — уже совсем другое» (13, 451). Идея Подростка изменчива и многолика. Еще за месяц до приезда в Петербург Аркадий решает «уйти в свою идею», определив ее как «почти всю мою главную мысль — то самое, для чего я живу на свете» (13, 14), рассказывает и о своем загадочном желании осуществить идею (13, 14-15). В тексте появляются знаки идеи: «таинственные» 60 рублей, «проба идеи» на аукционе, закончившаяся негодующим вопросом одного господина: «Так вы Ротшильд, что ли?» (13, 17, 36-39). В изображение идеи Подростка входят и дебаты по поводу идеи Крафта, во время которых Васин тонко подметил и определил природу идеи Крафта: логический вывод, обратившийся «в сильнейшее чувство, которое захватывает все существо и которое очень трудно изгнать или переделать» (13, 46). На этот эпизод Подросток откликнулся целым трактатом об «идее-чувстве». Он в восхищении от мысли Васина, он даже уверен, что «может быть, один там и понял, что такое Васин говорил про “идею-чувство”» (13, 47). В восторге Аркадий даже раскрывает отчасти то чувство, которое лежит в основе его «идеи», чувство «полной свободы», желание «ни от кого не зависеть», «ничего не делать», «уединиться», обрести чувство личности (13, 48-50). И наконец, после всего этого Аркадий решает рассказать «свою идею», от изложения которой его удерживала трудность дела: «...даже теперь, когда уже прошло все прошедшее, я ощущаю непреодолимую трудность рассказать эту «мысль». Кроме того, я, без сомнения, должен изложить ее в ее тогдашней форме, то есть как она сложилась и мыслилась у меня тогда, а не теперь, а это уже новая трудность. Рассказывать иные вещи почти невозможно» (13, 65).

Но Аркадий рассказывает свою идею «стать Ротшильдом», нажить «миллионы». Они нужны для того, чтобы обрести могущество и всеобщее признание; «В том-то и “идея” моя, в том-то и сила ее, что деньги — это единственный путь, который приводит на *первое место* даже ничтожество» (13, 74). Но в конечном счете ему нужны не деньги, нужно «уединенное и спокойное сознание силы» (13, 74). С него было бы «довольно сего сознания», говоря словами Скупого рыцаря у Пушкина. К изложению «идеи Ротшильда» Аркадий не вернется — она как бы исчезает со страниц романа. Сделав три «опыта» ее осуществления; Аркадий так и не приступил к исполнению своего замысла, и нет никаких указаний на то, что он когда-нибудь займется этим. Он вполне оправдывает характеристику «идеи Ротшильда», которую Достоевский дал в подготовительных материалах: «КОПИТЬ — ЛИШЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ» (16, 50). Более того, это лишь одно из логических выражений чувства, лежащего

в основе идеи, есть и другие — метафорические: «скорлупа» (13, 15), «угол» (13, 48). Более того — у нее есть свои материальные эквиваленты⁶¹: два письма, обладателем которых оказывается Подросток, которые дают ему большую власть, чем деньги, над судьбами Версилова и Ахмаковой. В руках Подростка оказываются судьбы двух наследств. Эта замена одной «силы» другой не случайна: и «миллион», и «письма» — лишь средства осуществления «идеи-чувства».

Такой предстает идея Подростка уже в первой части романа, а их в романе три: во второй возникают различные «уклонения», в третьей — знаменательная встреча с Макаром Долгоруким и объяснение с отцом. Аркадий переживает то, что Достоевский назвал «циклом идей» в намеченной, но не в полном объеме осуществленной программе завершения романа: «И тут ГЛАВНОЕ замечательно, что цикл идей Подростка, столь глупенький, но страстный в Ротшильде, вдруг расширяется для НЕГО, и ТОТ с удивлением видит огромные глубины идеи, многое *пережитое*, чего и предположить нельзя было, *чувства и мысли уже свои*, уже выжитые, что неожиданно для его лет» (16, 31). Макар Долгорукий увлекает Подростка идеей «благообразия», Версилов — «исповеданием веры». Аркадий не все принимает во взглядах отца, но для него вне сомнения высокая идейность убеждений Версилова, которой он измеряет «свою идею»: «И хотя бы это все было даже и вздором, то есть “всесоединение идей” (что, конечно, немислимо), то все-таки уж одно то хорошо, что он всю жизнь поклонялся идее, а не глупому золотому тельцу. Боже мой! Да замыслив мою “идею”, я, я сам — разве я поклонился золотому тельцу, разве мне денег тогда надо было? Клянусь, мне надо было лишь идею!» (13, 388). В конце концов Аркадий расстается со своим духовным сиротством: на смену «временной» идее («миллиону») заступает «вечная» («золотой век»), о которой поведал сыну отец: «Несколько фантастических и чрезвычайно странных идей, им тогда высказанных, остались в моем сердце навеки», — признается Аркадий (13, 378). Это духовное взросление Подростка не выразилось в каких-то конкретных, исторически выработанных формах идеологии, но уже произошло соприкосновение его души с идеалом, а именно к идеалу устремляется идея героя, «та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя» (13, 451).

Крафт накануне самоубийства высказал одну очень пессимистическую мысль: «Нравственных идей теперь совсем нет; вдруг ни одной не оказалось, и, главное, с таким видом, что как будто их никогда и не было» (13, 54). Метаморфозы идеи Подростка, которые произошли не без влияния «нравственных идей»

⁶¹ О «документе» см.: Савченко Н. К. Проблемы художественного метода и стиля Достоевского. М., 1975, с. 75-77.

Версилова и Макара Долгорукого, опровергают эту мысль Крафта. Лежащая вначале вне морали, идея Аркадия приобретает в конце романа новое значение: «Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова» (13, 447). Идея Аркадия начинает приобретать и нравственное значение. Таков моральный итог «романа воспитания»⁶².

Грандиозный идеологический строй «Братьев Карамазовых» окончательно не оформлен: написан лишь первый роман задуманной диалогии «жизнеописания» Алеши Карамазова. Он — главный герой романа, но второго, ненаписанного. В первом романе его роль обозначена, но не развита так, как, судя по всему, собирался это сделать Достоевский. Значение образа Алеши достаточно откровенно определено в предисловии: «...это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся», «это человек странный, даже чудак», но «не только чудак, “не всегда” частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5). Алеша не только «герой времени», он еще и «сердцевина целого» в системе образов романа. Роль Алексея Карамазова, безусловно, самостоятельна, но в идейном плане он — ученик старца Зосимы; жизненная программа Алеши — реализация его слова, его духовного завета, «опыта деятельной любви», которым нельзя доказать, но возможно убедиться в существовании Бога: «Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно, — наставляет старец «малoverную даму». — По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано, это точно» (14, 52). Стоит напомнить, что одна из трех глав книги «Русский инок» — извлечение «Из бесед и поучений старца Зосимы» — принадлежит перу Алексея Карамазова, это и его духовный опыт. Знаменательна в эпилоге речь Алеши «у камня», возле которого хотели похоронить, но не похоронили Илюшу Снегирева. Алеша открывает мальчикам свою педагогическую правду: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из

⁶² О самовоспитании Аркадия в процессе осознания этической проблематики «идеи» см.: Семенов Е. Роман Достоевского «Подросток». Л., 1979, с. 51-126.

детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь» (15, 195). И Алеша просит мальчиков запомнить это мгновение, друг друга, вечно помнить Илюшу — того, «кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве» (15, 196). Его заключение речи: «Как хороша жизнь, когда что-нибудь сделаешь хорошее и правдивое!» (15, 196).

Свой гимн жизни и человеку у Дмитрия. В «Исповеди горячего сердца» он славит «высшее» в человеке. Сознание идеала дает ему надежду «воспрять» «из низости душою». В своих «мытарствах» он видит «пророческий» сон о плачущем «дите», который воскресил в нем «нового человека». Накануне суда он обещает Алеше запеть из каторжных «недр земли трагический гимн Богу, у которого радость» (15, 31).

Из всех «идей» наиболее обстоятельно изображены «идеи» Ивана Карамазова и старца Зосимы. Это вызвано той ролью, которую герои играют в идеологической структуре первого романа «Братьев Карамазовых». Это два антипода, два полюса романа. Старец Зосима завершает свое «дело» на земле. Его слово — слово уходящего, благословляющего, наставляющего. Он учит христианским заповедям и любви к земле и к звездному небу, к природе, деятельной любви к человеку — всему, что приносит радость бытия. Он призывает стать «ответчиком за весь грех людской». Мысль и дело старца Зосимы раскрыты в диалогическом общении его с «верующими бабами» и «маловой дамой», «старым шутком» и «братьями Карамазовыми», с монахами — участниками «неуместного собрания», в монологической обработке бесед и поучений старца, произведенной Алексеем Карамазовым по житийным канонам.

Слово старца Зосимы стремится к ясности и определенности. Их нет в слове Ивана. «Иван — загадка», — говорит Алеша (14, 209). «Брат Иван <...> таит идею. Брат Иван сфинкс и молчит, все молчит <...> У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит», — вторит ему много позже Митя (15, 31-32). Так выглядит идея Ивана» Карамазова в начале и в конце первого романа. Она неизменна в своей неопределенности. Слово Ивана лишено завершенности. Во время «неуместного собрания» старец Зосима проницательно угадал путаный образ мыслей юного философа: «Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя...» (14, 65). Иван многое «не решил в своем сердце». Он мыслит не фактами, а условиями:

1) он отрицает Бога и создает свою теорию «новой морали», которая по-разному выглядит в дебатах во время «неуместного собрания», во время «бунта» и во время «кошмара» Ивана Федоровича (такова диалогическая природа изображенной идеи у Достоевского: она всегда способна к развитию); 2) он допускает существование Бога, но не принимает «мир Божий»: перед ним и Бог виноват. Сколько еще могло быть условий и их решений у Ивана, сказать трудно: Иван «молчит».

Идею Ивана иногда упрощают, трактуя ее в двух словах: «все позволено». В «Дневнике писателя» Достоевского есть фраза: «Идея попала на улицу и приняла самый уличный вид» (23, 142). Она в полной мере относится и к этой интерпретации идеи Ивана Карамазова. В первый раз ее излагает Миусов во время «неуместного собрания», уличая Ивана в «характернейшем анекдоте», так передавая его слова: «...уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия, Но и этого мало <...> для каждого частного лица, например как бы мы теперь, не верующего ни в Бога, ни в бессмертие свое, нравственный закон природы должен немедленно измениться в полную противоположность прежнему, религиозному, и что эгоизм даже до злодеяния не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении» (14, 64-65). Эти слова ловит на слух Митя: «чтобы не ослышаться: “Злодеяние не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!” Так или не так?» — и обещает «запомнить» (14, 65). Иван эту мысль подтвердил, но выразил ее более условно и лаконично: «Нет добродетели, если нет бессмертия» (14, 65). Вот с чего, собственно, все началось. Ракитин после «неуместного собрания» завистливо негодует: «А слышал давеча его глупую теорию: “Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, все позволено” (А братец-то Митенька, кстати, помнишь, как крикнул: “Запомню!”). Соблазнительная теория подлецам...» (14, 76). Алеша допытывает Ивана, как тот может жить после «Великого инквизитора» — «с таким адом в груди и в голове», Иван отвечает: «Опять-таки по-карамазовски.

— Это чтобы “все позволено”? Все позволено, так ли, так ли?

Иван нахмурился и вдруг странно как-то побледнел.

— А, это ты подхватил вчерашнее словцо, которым так обиделся Миусов... и что так наивно выскочил и переговорил брат Дмитрий? — криво усмехнулся он. — Да, пожалуй: “все позволено”, если уж слово произнесено. Не отрекаюсь. Да и редакция Митенькина недурна» (14, 240). («Редакция» Мити, напомню, —

это его готовность принять теорию к сведению, к действию). Иван берет на себя всю ответственность за «уличный вид» своей теории: «От формулы “все позволено” я не отрекусь, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?» Ответ Алеши — жест, который ставит Ивана на место великого инквизитора, а Алешу — на место Христа: «Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы.

— Литературное воровство! — вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, — это ты украл из моей поэмы! Спасибо, однако. Вставай, Алеша, пора, идем, пора и мне и тебе» (14, 240). Реакция Ивана на жест Алеши («какой-то восторг») отделяет сочинителя поэмы от «чужого слова», а «все позволено» — для Ивана всегда чужое слово, оно всегда в кавычках. Иван все время мыслит — и мыслит, будто решает логические задачки: всегда есть «благоразумные» исходные условия, а в конце концов — парадокс. Та же логика в поэме «Геологический переворот», которую напоминает Ивану в «кошмаре» черт, но здесь вместо «бессмертия» подставлен «Бог»: «Раз человечество отречется поголовно от Бога <...>, то само собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность и наступит все новое» (15, 83). Черт продолжает, пародируя Ивана: «Но так как, ввиду закоренелой глупости человеческой, это, пожалуй, еще и в тысячу лет не устроится, то всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему “все позволено”» (15, 83-84). Впрочем, насмешливый тон черта «щадит» «казуистику» Ивана, который допускает, что «все позволено», но лишь в определенном смысле — как говорит черт, с «санкцией истины» (15, 84). Как видно, «уличный вид» идеи Ивана Карамазова относится не к самой идее, а к ее восприятию другими.

Иван же запутался в выявленных его же логикой противоречиях. На всем лежит печать его сомнений. Федору Павловичу Иван твердо говорит «за коньячком»: «Нет, нету Бога!» (14, 123). В трактуре «Столичный город» он признается Алеше: «Я вчера за обедом у старика тебя этим нарочно дразнил и видел, как у тебя разгорелись глазки» (14, 213). Впрочем, сходно поведение и Алеши, который отцу столь же твердо говорит: «Есть Бог» (14, 123), — а на следующий день признается Лизе: «А я в Бога-то вот, может быть, и не верую» (14, 201).

Мышление Ивана парадоксально; пока он не идет дальше составления различных антиномий. Допустив существование Бога и «приняв» его, он отрицает «мир Божий» — и особенно категорично в «мировом финале», в «момент вечной гармонии». Объясняя Алеше, для чего он «не принимает мира», Иван приводит свою коллекцию фактов из русской и иностранной жизни. Решив «остаться при факте», он не рвет и с догматом веры. Он их «объединяет». В одном суждении Иван сводит воедино истину

и догмат веры — получается нелепость, если исходить из разумности догмата веры, но ложь, если «остаться при факте». Для Ивана это пока не разрешенное противоречие: окончательного выбора он еще не сделал, пока он еще дорожит своими «нелепостями».

На подобных парадоксах построен сюжет «Великого инквизитора». Иван берет идею католической церкви и доводит ее до логической завершенности, до абсурда — до отрицания Христа. Исходя из идеи этой церкви, великий инквизитор заточает Христа в темницу и обещает «завтра» сжечь на костре.

Собственно, так уже в романе было во время дебатов по поводу статьи Ивана. Иван берет идею церкви вообще и логично раскрывает цели, которые церковь должна преследовать в обществе и в отношении к государству. Настолько откровенно, что противники и сторонники «диалектики» автора нашлись везде, в том числе и среди самих церковников. Идею статьи поддержали отец Паисий и старец Зосима, но с различием двух подходов к претворению этой идеи — католического и православного: в католицизме церковь превратилась в государство, в православии общество и государство должны превратиться в церковь. Идея статьи увлекла отца Паисия и старца Зосиму, хотя, по наблюдению последнего, Иван «забавляется» своей диалектикой.

Так и в поэме. Великий инквизитор последовательно отрицает идеи Христа. По сути дела, поэма — это величественная исповедь-спор, исповедь-обвинение; Христос «молчит» во время суда инквизиции над ним. Но вместе с тем исповедь — саморазоблачение великого инквизитора. Это верно почувствовал Алеша, который перебивает Ивана, правда, не зная конца поэмы: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того» (14, 237). Но не хвала Христу поэма Ивана. Иван и Христа заставил поступить по законам его идеи — по законам «неэвклидоваго ума». Ответ Христа — «тихий» поцелуй в «бескровные девяностолетние уста» старика: «Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его; он идет к двери, отворяет ее и говорит ему: “Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!” И выпускает его на “темные стогна града”. Пленник уходит.

— А старик?

— Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» (14, 239).

Только так в фантазии Ивана мог поступить Христос, любой другой поступок — ложь, в любом другом поступке Христос перестал бы быть Христом. Для «эвклидоваго ума» такой поступок неожидан, но по «Христовой любви» — самый естественный, самый логичный поступок, вытекающий из сущности христианского вероучения, так глубоко и трагически прочувствованного

Иваном. «Поцелуй Христа» — образ, передающий и раскрывающий сущность христианства. Слово инквизитора и поцелуй Христа — два равнозначных полюса художественного парадокса Ивана, совместившего в поэме две «правды». Такова парадоксальная структура и многочисленных анекдотов Ивана, его сентенций.

Не все в идее Ивана «диалектика». Много в его размышлениях проникнуто любовью к людям и к жизни, жизнелюбивым гуманизмом героя. Его любовь к «клейким листочкам» и «дорогим могилам» позже входит в соприкосновение с поучениями старца Зосимы, с «гимном» Мити, с настроениями Алеши.

В таком сложном и противоречивом сопряжении книжной мудрости и глубокого понимания жизни предстает в романе идея Ивана: она не досказана героем, способна к бесконечному изменению, точнее — развитию.

Идея как предмет изображения была непременным атрибутом позднего романа Достоевского. Б. М. Энгельгардт был прав, назвав роман Достоевского «идеологическим»⁶³. Таким стал роман Достоевского в процессе эволюции жанра. Этим поздние романы отличаются от романов первого цикла.

Сюжетно-композиционная структура поздних романов Достоевского вполне традиционна с точки зрения жанра. В этом смысле поздний роман Достоевского не вносил в концепцию жанра ничего принципиально нового. Если и были какие-то изменения, то прежде всего количественные, а не качественные: в поздних романах больше сюжетных линий, сложнее композиционные решения, но это развитие тех возможностей жанра, которые уже достаточно определенно обозначились в романах первого цикла.

Так, сюжет «Преступления и наказания» — развитие философской темы, вынесенной в заглавие романа. Она вбирает в себя судьбы Раскольникова, Сони Мармеладовой, Свидригайлова (трагическое развитие темы наказания), Лужина (сатирическое развитие темы — преступление без наказания). Выделение сюжетных линий в романе происходит по-разному: повествовательный интерес романа с самого начала связан с преступлением и наказанием Раскольникова, исповедь Мармеладова вводит в роман его самого и его семейство, письмо Пульхерии Александровны завязывает тугой узел судеб Дунечки, Свидригайлова, Лужина. Многие сюжетные линии выделены в композиции. В романе есть главы, в которых Раскольников исчезает, уступая место другим героям: Разумихину (конец 1-й и 2-я глава третьей части), Лужину (1-я глава пятой части), Катерине Ивановне

⁶³ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского, с. 71-109.

(2-я глава пятой части), Свидригайлову (5-я, 6-я главы шестой части). Единовременному развитию сразу нескольких сюжетных линий способствуют драматизация повествования в большинстве глав романа, диалогическая, по определению М. М. Бахтина, природа «чужого слова»⁶⁴, выделение в повествовании различных «точек зрения».

Аналогично происходит образование романической сюжетно-композиционной структуры «Идиота», «Бесов», «Подростка», «Братьев Карамазовых».

Наряду с развитием «главного сюжета», связанного с судьбой «положительно прекрасного» человека, происходит выделение самостоятельных сюжетных линий Настасьи Филипповны, Рогожина, Лебедева, Иполита Терентьева, двух семейств — Иволгиных и Епанчиных. Некоторые из них выделены в композиции: рассказ о Епанчиных и «случае» с Настасьей Филипповной в четвертой главе первой части, «Мое необходимое объяснение» Иполита Терентьева в пятой, шестой, седьмой главах третьей части⁶⁵, рассказ об Иволгиных и о «суматохе с генералом» в первой и второй главах четвертой части. Примечательно, что в этих главах отсутствует князь Мышкин как главное лицо романа.

В «Бесах» помимо хроники — свидетельства господина Г-ва, повествователя, есть романические главы, в которых действие как бы выпадает из поля зрения «хроникера»: роман начинается и кончается главами, посвященными Степану Трофимовичу Верховенскому⁶⁶, цикл глав целиком посвящен Ставрогину; есть главы Петра Степановича Верховенского, Шатова. Многие из действующих лиц достаточно полно представлены в разделах глав (в каждой из глав от трех до десяти частей): тут находится место Варваре Петровне, Лембке, Юлии Михайловне, «великому писателю», Кириллову, Лизе Тушиной, Марье Шатовой, многим из «наших» и другим.

В «Подростке» основной сюжет — сюжет «записок» Аркадия: его духовное взросление, превращение «подростка» в «юношу»⁶⁷. Наряду с «главным сюжетом» есть сюжетные линии Версилова,

⁶⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 97-112, 276-311

⁶⁵ Подробнее о композиционном значении «необходимого объяснения» Иполита Терентьева см. в моей статье: Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот», с. 82-88.

⁶⁶ В подготовительных материалах этот замысел раскрыт так: «роман имеет вид поэмы о том, как хотел жениться и не женился Гр[ановский]й. Или разъяснение о том, как это все произошло» (11, 92).

⁶⁷ Название романа — метафора: уже с первых строк Аркадий объявляет, что «теперь ему уже двадцать первый год» (13, 6). метафорический смысл названия подчеркивал его журнальный вариант «Подросток. Записки юноши», который Достоевский снял явно по стилистическим соображениям: из-за почти оксюморонного сближения слов «подросток» и «юноша».

мамы Аркадия, Лизы, Макара Долгорукого, Катерины Ивановны Ахмаковой, Оли и ее матери, «князя Сережи», Крафта, Васина, Стебелькова, Ламберта⁶⁸. Созданию такого обилия сюжетных линий романа способствует экспрессивный ритм повествования, возникающий из-за особой дискретности глав: как и в «Бесах», в составе глав возникают разделы — только в «Подростке» они подчеркнута фрагментарны. В структуре глав наряду с «фабульными» эпизодами романа появляются многочисленные «внефабульные» анекдоты, рассказы, рассуждения, объяснения, трактаты... Так возникает стилистическое единство «романа» и «записок».

В отличие от «жесткой» фабулы, подчиняющей развитие действия изображению обстоятельств убийства Федора Павловича и возникновения судебной ошибки и придающей «Братьям Карамазовым» вид внешней завершенности, сюжет романа аморфен, он как бы раскрыт обещанному продолжению — «главному» второму роману диалогии: возникают совпадения в мыслях разных героев, образуются новые сюжетные линии, объяснение которых откладывается на «будущее», — идет непрерывный процесс «самозарождения» мотивов «главного», но не написанного романа. В этом смысле в «Братьях Карамазовых» самая свободная сюжетно-композиционная структура: каждому, в том числе и неглавным героям, находится место в романе. Назову лишь тех, кто представлен в композиции романа. Каждому из братьев и старцу Зосиме посвящена отдельная книга романа — шестая, седьмая, восьмая, одиннадцатая. В состав каждой из книг вводятся главы, представляющие самых разных героев: Грушеньку, Катерину Ивановну, Лизу и госпожу Хохлакову, Ракитина, Смердякова, слугу Григория, Лизавету Смердящую и т. д. Некоторым из них целиком посвящены главы, в которых отсутствуют главные действующие лица — Карамазовы и старец Зосима: в первой и второй главах девятой книги («Начало карьеры чиновника Перхотина», «Тревога»), в первой, второй, третьей главах десятой книги («Коля Красоткин», «Детвора», «Школьник»); Алеша, чье «жизнеописание» дает автор, исчезает в ряде книг — они не о нем: книги «Митя» и «Предварительное следствие», I-III главы книги «Мальчики», VI-IX главы книги «Брат Иван Федорович»; Алеша лишь автор, но не действующее лицо в шестой книге «Русский инок». И это лишь некоторые аспекты сложной и постоянно усложняющейся сюжетно-композиционной структуры романа «Братья Карамазовы».

Оригинальна жанровая форма всех поздних романов Достоевского. Ни один из романов не повторял другой. Каждый роман

⁶⁸ О «многосюжетности» романа «Подросток» см. статью: Комарович В. Л. Роман «Подросток» как художественное единство // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. 2. М., 1924, с. 31-71.

создавался с «оглядкой» на разные жанровые традиции, решал свои художественные задачи, открывал своих романических «героев времени». Активным фактором, определяющим своеобразие жанровой формы романов Достоевского, стал образ повествователя. Лишь два из одиннадцати романов написаны Достоевским от автора: «Преступление и наказание» и «Идиот». Только в этих романах Достоевский позволил себе «всеведение пророка» (ср. запись из подготовительных материалов к «Преступлению и наказанию»: «Рассказ от имени автора как бы невидимого, но всеведущего существа <...>» — 7, 146). В целом же у Достоевского было явное предубеждение к повествованию «от автора». В частности, приступая к «Подростку», он так формулировал выбор формы повествования в романе: «Если от автора, то это *приелось*, да и приемы рассказа уже даны в литературе, и сделать оригинальным Подростка, т. е. объяснить, почему его выбрал, труднее» (16, 101). В 70-е годы для Достоевского было предпочтительнее повествование от лица условного рассказчика.

В «Бесах» авторское слово принадлежит безликому, но не безличному господину Г-ву, хроникеру и очевидцу трагических событий⁶⁹, в «Подростке» — Аркадию Долгорукому, автору «записок юноши» и герою романа, который из всех повествователей выделяется к тому же ярким характером; в «Братьях Карамазовых» — условному повествователю, который духовно близок автору, но все же отграничен от него жанровой ролью — быть автором «жизнеописания»⁷⁰.

Создание оригинального образа повествователя наряду с поисками романического «героя времени» стало одним из существенных признаков позднего романа Достоевского.

Синтетична жанровая форма каждого романа Достоевского. Она не только допускает, но и предполагает смешение любых художественных и нехудожественных жанров, всех литературных родов. Так, в жанровую структуру «Преступления и наказания» входят детальные «физиологические» описания Петербурга и искусно поставленные драматические сцены, исповедь Мармеладова и обширный цикл рассказов Свидригайлова, «протокол» допроса и философские споры, тексты Евангелия и мещанских песен, письмо матери и записка Лужина и т. д. Психологическому «уголовному роману» придано глубокое социально-философское значение.

⁶⁹См. об этом: Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 87-162; Карякин Ю. Ф. Зачем хроникер в «Бесах»? // Литературное обозрение, 1981, № 4, с. 72-84.

⁷⁰ О типизации образа повествователя в «Братьях Карамазовых» см.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977, с. 13-51.

«Энциклопедична» жанровая структура романа «Идиот»⁷¹. Таков был замысел Достоевского, поставившего себе целью: «Приготовить много случаев и повестей» (9, 240), собиравшегося дать «бесконечность историй в романе (misérabl'ей (отверженных. — В. З.) всех сословий) рядом с течением главного сюжета» (9, 242). В жанровую структуру романа «Идиот» включены многочисленные рассказы Мышкина (о смертной казни, о Мари, о «четырех встречах насчет веры»), генерала Иволгина (о дуэли «через платок», о рядовом Колпакове, о выброшенной в окно болонке, о камер-паже Наполеона), Рогожина (о «подвесках», о московских историях Настасьи Филипповны), Лебедева (о графине Дюбарри, о Ниле Алексеевиче, о краже 400 рублей); на рассказах Фердыщенко о постыдной краже трех рублей), генерала Епанчина об обруганной старухе, Тоцкого о камелиях основан эпизод романа «пети-жё»; входят «лекция» Аглаи и «диссертация» Лебедева, чужая рукопись «Мое необходимое объяснение» Ипполита Терентьева и скандальная статья из «юмористического» издания, текст пушкинского шедевра и «рифмованная лакейщина», «трактаты» Мышкина и речь Евгения Павловича о русском либерализме, биографическая справка Гани Иволгина о Павлицеве, беседы, исповеди, диспуты, письма Настасьи Филипповны, записки Гани, князя, Аглаи, Бурдовского и т. д.; рассказы проникают и в слово автора: «предисловный рассказ» о Настасье Филипповне; в начале второй, третьей и четвертой частей — рассказы о Епанчиных и Иволгиных; самостоятельным эпизодом выделен грациозный рассказ о еже.

В отличие от героев всех других романов, герои «Бесов» не занимаются, говоря словами Петра Степановича Верховенского, «эстетическим препровождением времени» (10, 313). В структуре романа почти нет художественных жанров, если они и появляются, то в пародийном значении: бездарные графоманские стихи Лебядкина, «бедная поэмка» «великого писателя» Кармазинова «Мегсі»; единственный рассказ, да и тот неправдивый из-за утаивания главного события, принадлежит Петру Степановичу (рассказ о Ставрогине и «хромоножке» Марье Лебядкиной). Рассказам герои «Бесов» предпочитают дебаты и речи, «поэмам» и «анекдотам» — факты. Таков «хроникальный» стиль романа, в котором доминируют «нехудожественные» жанры: политические и философские речи и дебаты, многочисленные записки и письма, подписанные и анонимные, мистифицированные и предсмертные. Действие развивается, в основном, говоря терминами Достоевского, «сценами, а не рассказом»; сцены по преимуществу

⁷¹ Ранее о жанровой структуре романа «Идиот» писала Д. Л. Соркина: Соркина Д. Л. Жанровая структура романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы метода и жанра, вып. 3. Томск, 1976, с. 57-72.

массовые: сплошные встречи, собрания, сборища, «праздник» — и «расправа».

В «Подростке» главенствуют жанры, которые «вводит» Аркадий: его многочисленные «анекдоты» о «пробе идеи», о «женской наготе», о праздном студенте, об Ариночке, о «ничтожном поручике», о судебном процессе Татьяны Павловны с кухаркой; его воспоминания о детстве — о первой встрече отца с сыном, о страданиях в пансионе Тушара, о маме, о сводном брате; его повесть о событиях прошедшего года, его трактаты о смехе, об идее, различные мнения о разных предметах. Таков жанровый состав «записок» Аркадия. Самостоятельное значение имеют воспитывающие беседы Верилова и особенно его исповедь, наставительные речи Макара Долгорукого. В жанровую структуру романа входят рассказы: рассказ матери о горестной судьбе дочери — о повесившейся Оле, «патриотический» рассказ Петра Ипполитовича о закопанном камне (ср. пародийный анекдот Верилова «а la Петр Ипполитович» о зажаренном соловье), рассказы Макара Долгорукого о Петре Валерьяновиче, о купце Скотобойникове; письма, записки, текст объявления в газете и предсмертные заметки из дневника Крафта, трактат Николая Семеновича о судьбах русского романа в пореформенную эпоху.

Грандиозна жанровая структура «Братьев Карамазовых»: тут и биографические сведения о Карамазовых, и трактат о старцах, каламбурные анекдоты Федора Павловича об «исправнике и направнике», о «щекотливой» даме, о «философе Дидероте», о «наафонившем» старце и «Мокрых девках», философские «анекдоты» Миусова и Ивана Федоровича, польский анекдот о пане Подвысоцком и анекдоты черта о носе и уступчивой грешнице; житейские истории «верующих баб» и философский диспут о статье Ивана; «альбом воспоминаний» в исповеди Мити и «коллекция фактов» в исповеди Ивана; рассказ капитана Снегирева об Илюшечке, анекдотические рассказы помещика Максимова о своих «хромой» и «легконогой» женах, рассказы Коли Красоткина о Жучке и гусе, «анекдот» Герценштубе о «фунте орехов», бесчисленные споры о вере и о безверии, о Боге и Христе, о преступлении и наказании, о церкви и государстве, о «мировой гармонии» и социализме — споры во время «неуместного собрания» и «за коньячком», в трактире «Столичный город» и в «кошмаре Ивана Федоровича»; многоязычные стихи великих и бездарных поэтов, лакейская и народная песни, «стишок» Мити и графоманские «стишки» Ракитина; народная басня о луковке и легенда об аде; легенда черта о рае, бывшая прежде гимназическим «анекдотом» Ивана и ученическая эпиграмма «третьеклассников» о Колбасникове; «чужие рукописи» в романе — поэмы Ивана «Великий инквизитор» и «Геологический переворот», извлечения из составленных Алешей «жития» и «бесед и поучений старца Зосимы», в состав которых входят воспоминания, рассказы «Поединок» и «Таинственный

посетитель», рассуждения старца на разные темы, письма и записки Мити, Лизы и госпожи Хохлаковой и «игривая» корреспонденция в «Слухах»; протоколы и стенограммы допросов предварительного следствия и судебного заседания, речи прокурора и адвоката, обвинительный вердикт и речь Алеши «у камня» после похорон Илюшечки и т. д.

Неповторимое своеобразие жанровых форм поздних романов Достоевского возникает еще и как следствие стилистического единства разных жанрообразующих факторов произведения: «уголовного» и «философского» романа в «Преступлении и наказании», «трагедии» Настасьи Филипповны и «романа» князя Мышкина в «Идиоте», «хроники» происшествий, «трагедии» Ставрогина и «памфлета» о «бесах» в романе «Бесы», «записок» Аркадия и «романа» Версилова в «Подростке», «жизнеописания» Алеши и его братьев, «жития» старца Зосимы, «уголовного» романа об убийстве Федора Павловича, предварительном следствии и судебной ошибке, «философского» романа о духовных исканиях братьев Карамазовых.

Таковы наиболее существенные аспекты романной поэтики Достоевского. В целом для романов Достоевского свойственна ярко выраженная сюжетно-композиционная «полифония», «энциклопедичность» жанровой структуры, неповторимое своеобразие жанровых форм. Идеологичность — качественное отличие «нового» романа Достоевского от «старого».

Роман Достоевского был синтезом самых разнообразных художественных и нехудожественных жанров — «полем» их самого активного взаимодействия. Это со всей очевидностью проявилось в традиционных аспектах жанрового содержания, в многозначности жанровых форм, в энциклопедичности жанровой структуры его романов, особенно поздних. Эволюция романной поэтики Достоевского была развитием не только давних традиций этого жанра в мировой литературе, но и художественных открытий русского реалистического романа 20-60-х годов XIX в.

Эволюция жанровой системы Достоевского выразилась не только в преобразении уже известных, но и в создании новых жанров. Их появление не случайно в поэтике Достоевского, оно подготовлено предшествующим развитием литературного процесса — активным внедрением «нехудожественных» жанров в литературу, их превращением в «художественные» жанры. Многие в этом отношении сделал «сентиментальный» XVIII век, одухотворивший «высокой поэзией» письма, мемуары, дневники, путешествия и т. п., которые не только стали поэмами, романами, повестями (точнее — их жанровой формой), но и сами обрели художественное значение: в литературе появляются не только повести в форме путешествий («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Тарангас» В. А. Сологуба), но и путешествия в форме записок и повести («Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А. С. Пушкина) и в форме писем и дневников («Письма из Франции» Д. И. Фонвизина, «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина и многие другие). Эта тенденция превращения нехудожественных жанров в художественные усилилась в русской литературе 40-50-х годов: один за другим возникают циклы («Записки охотника» И. С. Тургенева, «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, «Губернские очерки» М. Е. Салтыкова-Щедрина), издаются «художественные мемуары» («Детство. Отрочество. Юность» Л. Н. Толстого, «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова внука» С. Т. Аксакова, первые части «Былого и дум» А. И. Герцена), «путешествия» («Фрегат “Паллада”» А. И. Гончарова, «Письма из Франции и Италии» А. И. Герцена). Эти традиции учитывал Достоевский, создавая «Записки из Мертвого дома» и «Зимние заметки о летних впечатлениях». Циклы и «художественные мемуары» входят в историко-литературный контекст «Записок из Мертвого дома»⁷², «путешествия» — «Зимних заметок

⁷² Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964, с. 93-96, 102; Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854-1862). Л., 1980, с. 74-75.

о летних впечатлениях»⁷³. Даже уникальному «Дневнику писателя» предшествовали «единоличные повременные издания» XVIII в.⁷⁴, «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя. У Достоевского это и художественная, и идеологическая преемственность: начиная с XVIII в. изменилась социальная функция литературы — появились писатели, осознавшие потребность личного воздействия на исторические судьбы человечества, своего народа, своих читателей.

«Записки из Мертвого дома», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Дневник писателя» генетически восходят к фельетону, как понимал этот жанр Достоевский⁷⁵. Для нас фельетон — сатирический жанр. Таким он стал в XX в. В XIX в. «фельетонами» называли статьи, очерки, нередко и рассказы, помещавшиеся на «фельетонных» полосах газет, в журнальной «Смеси»: по преимуществу фельетон был обзором городских новостей, «легким» и ироничным очерком нравов. Достоевский придал фельетону самое серьезное литературное значение: в своих фельетонах он поднимал такие темы и проблемы, на постановку которых не рискнул бы «всегдашний фельетонист».

Такое понимание фельетона сложилось в натуральной школе. В начале 1847 г. Белинский писал в «Современных заметках»: «Фельетон составляет существенную принадлежность всякой газеты. К сожалению, фельетон у нас пока невозможен. Что такое фельетон? Это болтун, по-видимому добродушный и искренний, но в самом деле часто злой и злоречивый, который все знает, все видит, обо многом не говорит, но высказывает решительно все, колет эпиграммою и намеком, увлекает и живым словом ума, и погремушкою шутки... Где ж уживиться с фельетоном русской публике <...>?»⁷⁶ Белинский определил фельетон по типу повествователя («фельетонисту»), который сам диктует себе законы жанра. Свое определение фельетона Белинский продолжил критикой современного состояния жанра: «Оттого наш русский фельетон, как и наш русский водевиль, так приторен в своих любезностях, так скучен и вял в своем остроумии, а главное — так мало изобретателен на предметы разговора! Бедняжка вечно начинает или с того, что в Петербурге всегда дурная погода, или с того, как трудно ему, фельетонисту, писать по заказу, когда вовсе не о чем писать, а в голове

172

⁷³ Долинин А. С. Последние романы Достоевского. М.; Л., 1963, с. 215-226.

⁷⁴ Ср.: «С легкой руки Аддисона в прошлом веке они (эти издания. — В. З.) были в ходу как за границей, так и у нас. Русскому читателю стоит вспомнить “Стародума”, “Почту духов”, “Трутня” и прочие» (Аверкиев Д. В. Дневник писателя, вып. 1-12. СПб., 1885, с. 1).

⁷⁵ О поэтике фельетонов Достоевского и о развитии «фельетонных» тем в последующем творчестве писателя см.: Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. М.; Л., 1930, с. 89-126, особенно 97-120.

⁷⁶ Белинский В. Г. Собр. соч. в 9-ти т., Т. 8. М., 1982, с. 520.

пусто...»⁷⁷ Разговор, который завел Белинский в связи с общим определением жанра, имел прямое отношение к Достоевскому — и не только потому, что он был задет в полемике Белинского с Э. И. Губером, но и потому, что вскоре именно ему было суждено стать на время фельетонистом «Санкт-Петербургских ведомостей» вместо умершего Э. И. Губера. Как фельетонист, Достоевский учитывал и иронично обыгрывал в своих фельетонах критику Белинским «сквозных тем» «Петербургской летописи» (фельетонная рубрика «С.-Петербургских ведомостей»: «...говорят в них о русской литературе, о русском и французском театре, об итальянской опере в Петербурге и тому подобных немногих предметах русского и петербургского мира <...>»⁷⁸ Иронично обыгрывая эти «традиционные» темы, Достоевский ввел свои: его «Петербургская летопись» становится обзором не только светских новостей, но и творческой лабораторией писателя, его размышлениями о русской истории и Петербурге, о русской литературе и итогах «петербургского сезона» 1847 г.

Эта литературная программа фельетона позже была повторена в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1860), причем с такой примечательной критикой традиционной концепции этого жанра: «Ужели фельетон есть только перечень животрепещущих городских новостей? Кажется бы на все можно взглянуть своим собственным взглядом, скрепить своею собственною мыслию, сказать свое слово, *новое слово*» (19, 67-68). По мнению самого Достоевского, «фельетон в наш век — это... это почти главное дело» (19, 68).

Такое исключительное значение придавал Достоевский этому жанру. Для него главным в фельетоне был сам фельетонист: его мысль, его «идея», его «новое слово». Это преобразование «низкого» и «легкого» в «высокий» и «серьезный» жанр было в духе поэтических жанровых исканий Достоевского. «Фельетон» был ключевым жанром художественной публицистики Достоевского. Это именно тот жанр, который Достоевский «ощущал»⁷⁹. «Фельетонами» он называл художественные очерки и статьи. «Фельетоном за все лето» были названы в подзаголовке «Зимние заметки о летних впечатлениях» в журнальной публикации «Времени». В редакторских, фельетонах 1873 г., объединенных в «Гражданине» общей рубрикой, сформировалась жанровая концепция «Дневника писателя». О «фельетонности» своих статей не раз говорил Достоевский на страницах «Дневника писателя» 1876-1877 гг. Примечательна концепция

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же, с. 521.

⁷⁹ Напомню еще раз мысль Ю. Н. Тынянова: «Каждый жанр важен тогда, когда ощущается» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 150-151).

И. Л. Волгина, объясняющего происхождение жанра «Дневника писателя» проникновением «романа» в «фельетон»⁸⁰. Конечно, жанр этих произведений нельзя сводить к фельетону (особенно в современном смысле этого слова), но следует иметь в виду, что «фельетон» (в том значении, которое придавалось этому слову в XIX в.) был одной из постоянных «величин» взаимодействия различных жанров, создавших оригинальные жанры «Записок из Мертвого дома», «Зимних заметок о летних впечатлениях», «Дневника писателя».

2

Проблема жанра «Записок из Мертвого дома» — давняя проблема. Оригинальность жанровой природы этого произведения Достоевского была пронизательно отмечена Л. Н. Толстым, который в уже приводившемся объяснении «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868) отнес «Записки из Мертвого дома» к произведениям, содержание которых «хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось»: это не повесть, не поэма, не роман⁸¹. Известны многочисленные решения проблемы жанра «Записок из Мертвого дома»: «новое своеобразное художественное единство документального романа»⁸², «роман»⁸³, «книга»⁸⁴, «мемуарный жанр»⁸⁵, «художественные мемуары»⁸⁶, «цикл физиологических очерков»⁸⁷ и «очерковый цикл»⁸⁸, «документальный очерк» и «этнографическое исследование»⁸⁹, «очерковая повесть»⁹⁰, «записки»⁹¹. Причем показательно, что многие из авторов этих жанровых определений «Записок из Мертвого дома» либо не обосновывают их, либо сопровождают их различными оговорками, вроде того, что «мы не

174

⁸⁰ Волгин И. Л. Достоевский-журналист. М., 1982, с. 66.

⁸¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., Т. 16. М., 1955, с. 7.

⁸² Шкловский В. Б. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 123.

⁸³ Мишин Н. Т. Проблематика романа Ф. М. Достоевского «Записки из Мертвого дома» // Учен. зап. Армавирск. пед. ин-та, 1957, Т. III, вып. 2, с. 109.

⁸⁴ Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 380-381.

⁸⁵ Гинзбург Л. Я. «Былое и думы» // История русского романа в 2-х т., Т. 1. М.; Л., 1962, с. 586-587.

⁸⁶ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967, с. 16.

⁸⁷ Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк. М., 1965, с. 290.

⁸⁸ Лебедев Ю. В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840-1860-х годов. Ярославль, 1975, с. 3-15.

⁸⁹ Этов В. И. Достоевский. Очерк творчества. М., 1968, с. 107-108.

⁹⁰ Акелькина Е. А. Некоторые особенности повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского // Проблемы метода и жанра, вып. 7. Томск, 1980, с. 100.

⁹¹ Викторovich В. А. Жанр записок у Толстого и Достоевского, с. 20.

имеем названия для произведения этого типа»⁹², «есть произведения, которые нельзя насильственно втискивать в установленные жанровые рубрики»⁹³ и т. д. Или, например, Б. О. Костелянец, включивший совместно с П. А. Сидоровым «Зимние заметки о летних впечатлениях» в сборник «Русские очерки», счел необходимым заметить, что это произведение и «Записки из Мертвого дома» лишь «примыкают к очерковой литературе»⁹⁴. Убедительной выглядит и критика некоторых жанровых определений «Записок из Мертвого дома». В. Я. Кирпотин аргументированно критикует такие попытки определения жанра произведения, как роман и мемуары, с сомнением относится к такому «самому устойчивому жанровому определению», как «книга очерков»⁹⁵. Развивая некоторые критические положения В. Я. Кирпотина, сформулирую ряд исходных тезисов.

«Записки из Мертвого дома» не есть роман — в них нет «романического» содержания, мало вымысла, нет события, которое объединило бы героев, ослаблено значение фабулы (каторга — состояние, бытие, а не событие).

Их нельзя назвать мемуарами. Достоевский придал своим воспоминаниям о каторге не автобиографический, а иной смысл: он свободен в хронологии, в изложении ряда фактов, в описании некоторых каторжан. И самое существенное: он ввел вымышленного повествователя, образ которого исключает внехудожественное прочтение произведения.

Это не «документальные» очерки и не очерковый цикл⁹⁶. Очерк предполагал фактическую достоверность. Не то у Достоевского. Многочисленны случаи отступления писателем от фактической во имя художественной достоверности: большая часть из них отмечена в обстоятельных комментариях Б. В. Федоренко и И. Д. Якубович (4, 279-288), о других пойдет речь ниже. Автобиографическая и фактическая достоверность не входила в замысел Достоевского⁹⁷. «Записки из Мертвого дома» были задуманы как художественное произведение. Увиденное и услышанное на каторге было пережито «сердцем автора действительно» (ср. 16, 10). Но это был лишь «материал», из которого создавалось художественное произведение. Сохраняя точность и верность действительности, Достоевский создал такую художественную

⁹² Шкловский В. Б. За и против. Заметки о Достоевском, с. 97.

⁹³ Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы, с. 380.

⁹⁴ Костелянец Б. О. Критико-биографические заметки // Русские очерки в 3-х т., Т. 2. М., 1956, с. 749.

⁹⁵ Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы, с. 377-381.

⁹⁶ Сходное резюме дал В. Я. Лакшин: «“Записки из Мертвого дома” — это не очерк, не мемуары, не роман в строгом смысле слова» (Лакшин В. Я. Биография книги. М., 1979, с. 359).

⁹⁷ Ср.: «Говорили, что я изображал гром настоящий, дождь настоящий, как на сцене. Где же? Неужели Раскольников, Степан Трофимович (главные герои моих романов) подадут к этому толки? Или в “Записках из Мертвого дома” Акушкин муж, например» (16, 329).

форму, в которой он как автор обрел удивительную свободу осмысления своего жизненного опыта.

Начнем с хронологии «Записок». Известно, что Достоевский прибыл в Омский острог 23 января 1850 г. Сообщение о том, что он прибыл в острог, «вечером, в январе месяце», было в публикации первой главы в «Русском мире» (4, 260). Но вскоре окончательно определился замысел «Записок», и Достоевский счел необходимым сопроводить публикацию второй главы следующим примечанием: «В первой статье, где помещено вступление к “Запискам из Мертвого дома”, сделана довольно важная опечатка. На странице 4-й, в 1-м столбце, напечатано: “Помню, как я вошел в острог. Это было вечером, в январе месяце”. Надо читать: *в декабре*» (4, 301). Но столь же хорошо известно, что в декабре 1849 г. Достоевский был еще в Петропавловской крепости, 22 декабря стоял на Семеновском плацу в ожидании смертной казни, в ночь с 24 на 25 декабря был отправлен по этапу с фельдъегерем и жандармом в Тобольск, куда прибыл 9 января и т. д.

В хронологии «Записок» Достоевский придал принципиальное значение этому сдвигу во времени начала отбывания каторги Александром Петровичем Горянчиковым. События первой части и начала второй успели завершиться еще до «прибытия» Достоевского в Омский острог. Художественная хронология «Записок» выглядит так: в декабре Александр Петрович попадает на каторгу — дано описание острога (глава «Мертвый дом»); в связи с впечатлениями первого дня рассказано о каторжных порядках (три главы «Первые впечатления»); начиная с четвертого дня арестанта выводят на работу — его впечатления этого дня поведаны в двух следующих главах «Первый месяц», среди новых знакомых внимание Александра Петровича привлекают Петров и Лучка (главы «Новые знакомства. Петров» и «Решительные люди. Лучка»); накануне рождества арестантов выводят в баню (глава «Исай Фомич. Баня. Рассказ Баклушина»); наступают праздники, на третий день дается представление (главы «Праздник рождества Христова» и «Представление»); во второй части «вскоре после праздников» Александр Петрович «сделался болен» и попал в госпиталь (следуют три главы «Госпиталь», «Продолжение», «Продолжение»), в одну из бессонных ночей в палате он слышит рассказ о том, как Шишков зарезал свою жену (глава «Акулькин муж»); с апреля начинаются летние работы, летом каторга взбудоражена вестью о ревизоре и его приездом (глава «Летняя пора»); накануне Петрова дня всей артелью покупают нового Гнедка, в связи с чем рассказано о собаках, о козле Ваське, о раненом орле (глава «Каторжные животные»), в первое лето, «уже к августу месяцу», случилась «претензия»: артель вышла из повиновения, заявив недовольство пищей (глава «Претензия»); «первое время» Александра Петровича тянуло к «своим» (глава

«Товарищи»); из впечатлений последнего года рассказано о неудавшемся побеге А-ва и Куликова (глава «Побег»); о последних днях и прощании с арестантами поведено в главе «Выход из каторги».

Происходит укрупнение масштаба изображения каторги: прибытие, первый день, первый месяц, первый год, последний год, последний день срока. Таковы типичные вехи острожной судьбы каждого арестанта.

В «Записках из Мертвого дома» много личного, но как автор «Записок» Достоевский стремился к обратному художественному эффекту, предпочитая рассказу о своем пребывании в остроге изображение каторги. Не раз автор отказывается от передачи личных тягостных впечатлений, лишь обозначая их, например: «Но мне больно вспоминать теперь о тогдашнем настроении души моей. Конечно, все это одного только меня касается... Но я оттого и записал это, что, мне кажется, всякий это поймет, потому что со всяким то же самое должно случиться, если он попадет в тюрьму на срок, в цвете лет и сил» (4, 220). Достоевский типизировал свою острожную судьбу. Так, он не рассказал о бюрократической проволочке, из-за которой произошла задержка с выходом Достоевского из каторги на три недели, позже Достоевскому они припомнились как почти три месяца (ср. 23, 318). В «Записках» же автор «должен был выйти на волю, в то самое число месяца, в которое прибыл» (4, 230) — он и выходит в положенный срок (4, 230-232).

Один из способов типизации Достоевским своей острожной судьбы — создание вымышленного образа условного повествователя Александра Петровича Горянчикова. О нем, как и о Белкине Пушкина⁹⁸, существуют разные мнения. Большинство исследователей считают Горянчикова подставным лицом, фиктивной фигурой повествования. Действительно, в тексте «Записок» автор и повествователь — зачастую одно лицо. Мысли, чувства, оценки Горянчикова нельзя отделить от мыслей, чувств и оценок Достоевского — это его размышления о «Мертвом доме». Как повествователь, Александр Петрович — это «неизвестный», от имени которого говорит сам автор — Достоевский. Это входило в замысел записок, о которых Достоевский писал брату: «Личность моя исчезнет. Это записки неизвестного; но за интерес

⁹⁸ О «белкинском процессе» в русской литературе см. обобщающую работу С. Г. Бочарова: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 127-185; в связи с творчеством Достоевского и его «Записками из Мертвого дома» см.: Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов. 1975, с. 23-32; Акелькина Е. А. Жанрообразующая роль «белкинской коллизии» в системе повествования «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского // Проблемы метода и жанра, вып. 7. Томск, 1982, с. 84-94. Глубокий анализ соотношения автора и повествователя в «Станционном смотрителе» Пушкина дан в статье: Хализев В. Е. Пушкинское и белкинское в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Горький, 1984, с. 18-30.

я ручаюсь» (П., 2, 605). Отказываясь от того, чтобы записывать « всю эту жизнь, все мои годы в остроге» — «такое описание станет наконец слишком однообразно», повествователь так объясняет в завершение всего свой замысел: «Все приключения выйдут слишком в одном и том же тоне, особенно если читатель уже успел, по тем главам, которые написаны, составить себе хоть несколько удовлетворительное понятие о каторжной жизни второго разряда. Мне хотелось представить весь наш острог и все, что я прожил в эти годы, в одной наглядной и яркой картине. Достиг ли я этой цели, не знаю. Да отчасти и не мне судить об этом. Но я убежден, что на этом можно и кончить» (4, 220). И действительно, на первом плане в «Записках» не судьба повествователя, а «Мертвый Дом», образ каторжной жизни не только арестантов, но шире — народа в николаевской России.

Достоевский нигде не забывает, от лица кого он ведет повествование: во всех разговорах повествователя с арестантами они называют его только «Александром Петровичем», и таких ситуаций в тексте записок много. Дважды — во «Введении» и в уведомлении издателя в главе «Претензия» подчеркнута, что автор — лишь «издатель записок покойного Александра Петровича Горянчикова». В то же время две детали жизни повествователя не разработаны в тексте записок — это его преступление (убийство жены) и десятилетний срок каторги. Повествователь сознает себя в записках не уголовным, а политическим преступником — и потому, что свободен от мук совести за приписанное преступление, и по многочисленным намекам. Зачем уголовному преступнику из дворян свидание с женами декабристов? Зачем убийцу жены специально показывать «ревизору», «важному генералу, такому важному, что, кажется, все начальственные сердца должны были дрогнуть по всей Западной Сибири с его прибытием»: «... “так и так, дескать, из дворян”. — “А! — отвечал генерал. — А как он теперь ведет себя?” — “Покамест удовлетворительно, ваше превосходительство”, — отвечали ему» (4, 185). Судя по междометию, генерал вспомнил о громком политическом процессе 1849 г. Т-вский, польский революционер, предупреждает Горянчикова, хотевшего принять участие в «претензии», но оскорбленного тяжело тем, что его вывели из строя сами арестанты: «Станут разыскивать зачинщиков, и если мы там будем, разумеется, на нас первых свалят обвинение в бунте. Вспомните, за что мы пришли сюда. Их просто высекут, а нас под суд» (4, 203). Особенно наглядно самосознание «политического преступника» обнаруживается в главе «Товарищи», в которой повествователь помимо прочего говорит о том, что после декабристов начальство «глядело в мое время на дворян-преступников известного разряда иными глазами, чем на всех других ссыльных» (4, 212).

Как деталь жизни Достоевского, а не Горянчикова, в «Записках» время от времени появляется «товарищ из дворян» (петрашевец С. Ф. Дуров), вместе с которым повествователь пришел на каторгу и вышел из нее: круг общения Александра Петровича с арестантами из дворян ограничен лишь одним Аким Акимычем (а их всего трое, по неоднократным уверениям повествователя: Аким Акимыч, гнусный шпион А-в и «отцеубийца»). Есть в тексте «Записок» и противоречие в определении срока наказания повествователя. За убийство жены Александр Петрович должен отбыть на каторге десять лет, этому противоречит такая деталь. В момент прибытия в острог повествователь просит Аким Акимыча рассказать «о нашем майоре», предваряя изложение сведений о нем характерным уведомлением: «Но еще два года мне суждено было прожить под его начальством» (4, 28). Через два года плац-майор оказался под судом, ему было предложено подать в отставку. Смена плац-майора совпала с изменениями в остроге, рассказав о которых, повествователь добавляет: «Случилось уже это в последние годы моей каторги. Но два года еще суждено мне было прожить при этих новых порядках...» (4, 220). Два плюс два — всего четыре года, срок каторги Достоевского, а не Горянчикова.

Налицо постоянная интеграция повествователя и автора «Записок из Мертвого дома». Зачем же тогда была нужна их дифференциация?

Конечно, преступление и наказание Горянчикова — всего лишь «дань цензуре», которая поначалу и без того придирчиво отнеслась к «Запискам», задержав публикацию второй и последующих глав на несколько месяцев. Но только лишь эти две детали (убийство жены и десятилетний срок на каторге), но не сам образ Горянчикова лишены содержательного значения в «Записках из Мертвого дома».

Горянчиков был художественно необходим Достоевскому. Он — «неизвестный». У него нет литературного прошлого и нет будущего «воскрешения из мертвых» автора. «Покойный» Александр Петрович — одна из многих безвестных жертв «Мертвого дома». Благодаря Горянчикову, Достоевский типизировал свою острожную судьбу.

«Записки из Мертвого дома» — художественное произведение. То, как Достоевский создавал из личных впечатлений текст «Записок», видно по такому факту. Известно, что в процессе работы над «Записками из Мертвого дома» Достоевский пользовался «Сибирской тетрадь». На ее основе созданы сцены перебранок каторжан в казарме, разговора «волокиты» с «калачницами» при свидании, арестантских разговоров во время работы, во время праздника, в госпитале, обсуждения вести о приезде ревизора, толков о претензии и побеге. Характерно, что большинство сцен, созданных на основе «Сибирской тетради», относятся к первому году, когда Достоевский был лишен

возможности вести в госпитале потаенные записи (такая возможность появилась лишь в последние годы пребывания в остроге). Тем не менее реплики отнесены к другому времени. Впрочем, Достоевский этого и не скрывал. Так или иначе ругались в казарме перед поверкой в первое утро пребывания Достоевского на каторге, не столь важно — автор приводит типичные примеры «ругани из удовольствия»: «Я нарочно привел здесь пример самых обыкновенных каторжных разговоров. Не мог я представить себе сперва, как можно ругаться из удовольствия, находить в этом забаву, милое упражнение, приятность? Впрочем, не надо забывать и тщеславия. Диалектик-ругатель был в уважении. Ему только что не аплодировали, как актеру» (4, 25).

Воображаемый рассказчик — не только один из способов художественной типизации лично пережитого у Достоевского, но и решение гносеологической и этической проблемы повествования.

Достоевский писал о «*недавнем давнопрошедшем* времени», но о живых людях. Достоевский видел и наблюдал их, разговаривал с ними, слышал их рассказы и рассказы о них. О многом Достоевский знал правду, но знал по слухам, по рассказам самих арестантов. Изучая их характеры, Достоевский не сверялся — да и не мог бы этого сделать — с их уголовными делами. Современные исследователи подчас придают слишком большое значение отдельным расхождениям «Записок» и официальных документов. Не учитывается, что могла быть и иногда происходила «перемена участи», что в острог закоренелый убийца мог прийти за незначительное преступление и т. п. Знание Достоевского было точнее, чем сведения в «Статейных списках»: там канцелярская версия — у Достоевского знание человека, его характера, понимание его социальной судьбы. И тем не менее мы не вправе требовать от Достоевского точности документа. Создавая художественное произведение, Достоевский не претендовал на фактографическую верность: его исследование каторги было художественным, а не «научным». Поэтому Достоевский вводит условного рассказчика («неизвестного»), создает художественную хронологию пребывания героя на каторге, меняет фамилии многих арестантов. Под своей фамилией в «Записках» выведен только один арестант⁹⁹ — татарин Газин, и то, вероятно, вследствие того «общего тяжелого впечатления, которое производил собою на всех Газин»: «Этот Газин был ужасное существо. Он производил на всех страшное, мучительное впечатление. Мне всегда казалось, что ничего не могло быть свирепее, чудовищнее его. Я видел в Тобольске знаменитого

⁹⁹ О «превращении» помянутого один раз по подлинному имени Арефьева в вымышленного Баклушина см.: Туниманов В. А. Творчество Достоевского, с. 82-83.

своими злодеяниями разбойника Каменева; видел потом Соколова, подсудимого арестанта из беглых солдат, страшного убийцу. Но ни один из них не производил на меня такого отвратительного впечатления, как Газин». И далее (4, 40-41). Это тот Газин, который только случайно не раздробил головы Горянчикову-Достоевскому и его «товарищу из дворян» (С. Ф. Дурову), сидевшим за чаем на кухне в первый день пребывания в Омском остроге. Некоторые «инородцы» названы по именам (полагают, подлинным): Али, Нурра; крещеный калмык Александр или Александра — как видно, по прозвищу (его прототип — Иван Александров). Каждый из них был глубоко симпатичен рассказчику. У некоторых арестантов в фамилии изменена одна буква: Исай Фомич Бумштейн (подлинная — Бумштель, Куликов (Кулишов). У большинства — вымышленные фамилии. Дворяне и политические преступники, как правило, обозначены сокращениями подлинных фамилий: А-в (Аристов); Т-кий, Т-ский, Т-вский, Т-жевский (Токаржевский); Б., Б-й, Б-кий, Б-ский (Богуславский); Ж-й, Ж-кий (Жоховский); М., М-й, М-ий, М-кий, М-цкий (Мирецкий); А-чуковский и Б-м (Анчуковский и Бем); из администрации — Г-ве (Граве), подполковник Г-ков, Г-в (Гладышев). Из «товарищей»-дворян один назван вымышленным именем и отчеством — Акимом Акимычем (Ефим Белых), второй — «отцеубийцей», позже: «тот, кого считали отцеубийцей» (Ильинский). Никак не назван также «майор», или «плац-майор», «невоздержанный и злой» самодур (плац-майор Кривцов)¹⁰⁰. Как видно, в наименовании героев у Достоевского были свои принципы, решавшие художественные, этические и даже социальные проблемы повествования.

По «сущности» содержания «Записки из Мертвого дома» — повесть о каторге. Но в жанровой поэтике «Записок» много отступлений от поэтики повести. Основное содержание произведения раскрывается в постоянных и бесчисленных отступлениях от фабулы, значение которой ослаблено. Ее можно выделить лишь условно — как острожную судьбу Горянчикова. Собственно, таков был замысел — показать каторгу в наиболее типических проявлениях. Его результатом был перенос повествовательного интереса с судьбы и личности главного героя на среду. Для повести «Записки» слишком перегружены материалом, не относящимся к рассказу о судьбе главного героя, который превращается более в повествователя, чем в действующее лицо.

Повествователь постоянно стремится к преодолению личных чувств. Характерно его признание о личном впечатлении первого года каторги: «Тоска всего этого первого года каторги была

¹⁰⁰ Подробный анализ прототипов см. в комментариях к «Запискам» И. Д. Якубович и Б. В. Федоренко (4, 280-288). Прототип подполковника Г-кова раскрыт в статье: Вайнерман В. Вновь о «секретах» Достоевского // Вечерний Омск, 1985, № 57, 9 марта.

нестерпимая и действовала на меня раздражительно, горько» (4, 178). Этого не чувствует читатель: в «Записках» нет изображения этих чувств. Вместо них — рассказ о каторге.

Жанровая форма повести о каторге — «записки», но эти «записки» зачастую ориентированы на определенный жанровый канон: в ряде глав они описательны, нередко превращаются в очерки каторжной жизни, но в очерки не «документальные», а «художественные», что роднит их с «фельетоном», как понимал этот жанр Достоевский в «Петербургской летописи» 1847 г., в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» 1860 г. Таково начало «Записок из Мертвого дома» — шесть первых глав: в первой главе описан «Мертвый Дом», в цикле следующих трех глав — впечатления первого дня, в пятой и шестой — впечатления первых дней и выход на работу на четвертый день. В этом общем цикле «очерковых» глав рассказано об остроге, о его составе, о «промыслах» и пьянстве, о майоре, о видных арестантах, о составе казармы (одной из шести — той, в которой жил повествователь), о каторжных работах и т. д., причем задуманы главы и циклы глав как обозрение различных сторон острожной жизни: в цикле глав «Первые впечатления» дано описание одного дня жизни арестанта, в пятой главе — анализ первых впечатлений арестанта, в связи с этим рассказаны арестантские истории Сушилова и А-ва; в шестой главе — описание обычной каторжной работы «четвертого дня». В это обозрение каторги включены эпизоды «повести» об острожной жизни Горянчикова: его появление в остроге, впечатления, знакомства, перековка кандалов, покушение Газина, выход на работу. Седьмая и восьмая главы — каждая целиком выделяют характеры двух арестантов: «самого решительного человека из всей каторги» Петрова и Лучки, смирившегося «отчаянного», по ошибке принятого повествователем поначалу «за какого-то колоссального, страшного злодея, за неслыханный железный характер, тогда как в это же время чуть не подшучивал над Петровым» (4, 88). Следующая девятая глава — переход от «новых знакомств» к циклу глав о рождественских праздниках: по аналитическому стилю изображения характеров Исаея Фомича и Баклушина она примыкает к двум предшествующим, но рассказ о Бумштейне и рассказ Баклушина входят в эпизод «рождественской» бани (об одном рассказано во время сборов в баню, второй рассказывает свою историю за чаем после бани). Главы «Праздник рождества Христова» и «Представление» из первой части и главы «Летняя пора», «Претензия», «Побег» и «Выход из каторги» из второй части могут быть выделены как эпизоды условной «повести о каторге»: в них четко выдержано развитие фабулы; событие не повод, не тема рассуждения, а сущность содержания глав. «Очерковая» основа и у цикла первых трех глав второй части («Госпиталь», «Продолжение», «Продолжение»), в которых обозревается «госпитальная» жизнь острога: больные и умирающие,

симулянты и сумасшедший, уклоняющиеся от телесных наказаний; рассказы об экзекуциях и рассуждения о палачах. «Фельетонные» статьи — главы «Каторжные животные» и «Товарищи». «Предисловным рассказом»¹⁰¹ о Горянчикове является «Введение». Одна из глав — «Акулькин муж» — определена автором в подзаголовке как рассказ.

Как видно, жанровую природу «Записок из Мертвого дома» определяет взаимодействие повести и «художественного очерка», но жанр этого произведения позволяет включать в его состав другие жанры: рассказы Сироткина, Лучки, Баклушина, калмыка Александра, Шапкина, Шишкова, рассказы самого повествователя о плац-майоре, отцеубийце из дворян, Аким Акимыче, старике-раскольнике, Газине, Нурре и Алее, Петрове, Исае, Сушилове, А-ве, Ломовых, Куликове, о поляках и других, но уже безымянных арестантах; острожную легенду о луковке и байку Скуратова о генерале; арестантские рассказы об экзекуторах-садистах поручиках Жеребятникове и Смекалове; народные и арестантские песни, пословицы, поговорки; «театральную» рецензию и уведомление издателя об отцеубийце, «предисловный рассказ» о Горянчикове и многочисленные рассуждения автора на разные темы (о преступлении и наказании, о свободе, о ненависти к дворянам, о телесных наказаниях, о палачах и т. п. — о «Мертвом Доме»).

В «Записках из Мертвого дома» две части, но каждая из частей имеет общую логику развития сюжета, в основе которой лежит метафора «воскресения из мертвых». Первая часть начинается «Мертвым Домом», рассказом об ужасе будничного унижения человека, герой проходит ад «рождественской» бани, пьяной гульбой оборачивается «праздник рождества Христова» после отъезда плац-майора, а действительное представление пробуждает человеческое в душах арестантов. Во второй части «воскресение из мертвых» обусловлено обретением воли: ужас физических страданий заточенных в «Мертвом доме» открывается в цикле глав о госпитале; жажда «перемены участи» и бесплодное ожидание ревизора, расковывание мертвого и выпуск на волю орла, заявление претензии и неудавшийся побег разрешаются выходом героя из каторги, его обретением личной «свободы», надеждой на «новую жизнь».

В целом же логика композиции «Записок из Мертвого дома» — crescendo идеи. Таков подбор фактов и рассуждений о них в произведении Достоевского.

Уже в первой главе повествователь создает образ каторги — «Мертвый Дом»: «Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои

¹⁰¹ О значении этой категории поэтики Достоевского см.: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984, с. 96-103.

нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь — как нигде, и люди особенные» (4, 9).

Суровый прием каторжан потряс автора, он пытается «утешить» себя: ««Везде есть люди дурные, а между дурными и хорошие, — спешил я подумать себе в утешение, — кто знает? Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, *остальных*, которые *остались* там, за острогом?» Я думал это и сам качал головою на свою мысль, а между тем — Боже мой! — если б я только знал тогда, до какой степени и эта мысль была правдой!» (4, 57).

Впечатление от каторжан противоречивое, и Достоевский не идеализирует их, но хочет понять. Горянчиков-Достоевский рассуждает: «“Мертвый дом!” — говорил я сам себе, присматриваясь иногда в сумерки с крылечка нашей казармы к арестантам, уже собравшимся с работы и лениво слонявшимся по площадке острожного двора, из казарм в кухни и обратно. Присматривался к ним и по лицам и движениям их старался узнавать, что они за люди и какие у них характеры? <...> “Все это моя среда, мой теперешний мир, — думал я, — с которым, хочу не хочу, а должен жить...”» (4, 69). Он узнал многих из них, но его поражает воздействие искусства («представления») на них: «Наши все расходятся веселые, довольные, хвалят актеров, благодарят унтер-офицера. Ссор не слышно. Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы, и засыпают не по-всегдашнему, а почти с спокойным духом, — а с чего бы, кажется? А между тем это не мечта моего воображения. Это правда, истина. Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному — и человек нравственно меняется, хоть бы то было на несколько только минут...» (4, 129-130). Об умершем Михайлове арестант Чекунов вдруг проговорил, «точно нечаянно кивнув унтер-офицеру на мертвеца»: «“Тоже ведь мать была!” — и отошел прочь». Горянчиков-Достоевский продолжил эту реплику: «Помню, эти слова меня точно пронзили... И для чего он их проговорил, и как пришли они ему в голову?» (4, 141). И не только в каторжанах, но даже в изверге плац-майоре способно было, хоть ненадолго, пробудиться «человеческое чувство» (ср. 4, 217-218). О бегуне, не сделавшем «никаких особенных преступлений», сказано: «Кто знает, может быть, при других обстоятельствах из него бы вышел какой-нибудь Робинзон Крузе с его страстью путешествовать» (4, 174). Среди арестантов было немало тех, кто сослан на каторжные работы по пустякам; есть те, кто на каторгу пришел сам (на воле, в крепостной крестьянской и солдатской жизни, хуже было); есть осужденные за «напраслину» (Ломовы); есть «честные и правдивые» Мартынов и Антонов — бунтари, пришедшие в острог «за претензию»; есть честные и благородные «политические». И не случайно вскоре после рассказа о «напрасно» осужденных

Ломовых в следующей главе «издатель» уведомляет читателя о том, что тот, кого считали отцеубийцей, тоже осужден «напрасно», по судебной ошибке. Казалось бы, частный факт, но он возводится в обобщение: «Мы думаем тоже, что если такой факт оказался возможным, то уже самая эта возможность прибавляет еще новую и чрезвычайно яркую черту к характеристике и полноте картины Мертвого Дома» (4, 195). И завершение этой темы — размышления автора накануне последнего дня в остроге: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погубило здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погубили даром могучие силы, погубили ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То-то, кто виноват?» (4, 231).

«Мертвый дом» — метафора, символический смысл которой раскрыт в отзыве Ленина о «Записках из Мертвого дома» в передаче В. Д. Бонч-Бруевича: «...непревзойденное произведение русской и мировой художественной литературы, так замечательно отобразившее не только каторгу, но и “Мертвый дом”, в котором жил русский народ при царях из дома Романовых»¹⁰². Подобная метафоризация содержания уже была в русской литературе — в поэме Гоголя «Мертвые души». И у Гоголя, и у Достоевского ключевые образы символизируют «омертвление» людей социальным укладом жизни самодержавно-чиновничьего государства. И «Записки» Горяничкова — категорическое отрицание этого уклада, порыв к «свободе, новой жизни, воскресенью из мертвых» (4, 232).

3

Лето 1862 г. Достоевский провел в путешествии по Западной Европе. Впервые за сорок лет жизни у него появилась возможность воочию проверить то, что он знал по книгам. Ни одно из последовавших затем заграничных путешествий не имело столь важного значения, как эта поездка. В творчестве Достоевского она приобрела идеологический смысл.

«Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это, все это я объехал ровно в два с половиною месяца! Да разве можно было хоть что-нибудь порядочно разглядеть, проехав столько дорог в два с половиною месяца? Вы помните, маршрут мой я составил себе заранее еще в Петербурге», — так сам Достоевский раскрыл обширную

¹⁰² Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания. М., 1968, с. 24.

программу своего заранее продуманного путешествия по Европе (5, 46).

Но «Зимние заметки о летних впечатлениях», опубликованные в февральском и мартовском номерах «Времени» за 1863 г., меньше всего похожи на «путешествие», «путевые записки», «заметки» и т. п. Почти три из восьми глав произведения читатель провел с автором в вагоне, а тот ни разу не взглянул в окно¹⁰³; пообещав рассказать о Париже, он так и не сдержал слово, увлекшись в трех последних главах трактатом о парижском буржуа. Лишь одна глава (и то внешне) напоминает о «путешествии», но и то лишь в той части, в которой описана поездка в Лондон. А ведь если бы Достоевский описывал именно путешествие или только бы вспоминал о Париже и Лондоне, у него было бы достаточно «впечатлений», чтобы удовлетворить требованиям этих жанров: ведь во втором случае это месяц из заграничных странствий автора («Я целый месяц без восьми дней, употребленных в Лондоне, в Париже прожил» — 5, 50).

В. Я. Кирпотин относит «Зимние заметки о летних впечатлениях» к очеркам: «В очерке непременно должен присутствовать описательный элемент, отчет о виденном. Большинство очерков и носит преимущественно описательный характер. Описательных очерков, посвященных Европе, в русской литературе было бесчисленное множество — и Достоевский это хорошо помнил. “Описательного” элемента и в “Зимних заметках” много: пассажиры в вагоне (18 строк. — В. 3.), полицейские шпионы (один абзац в 50 строк. — В. 3.), гостиничные порядки, экскурсия по Пантеону (драматические сценки, а не описания. — В. 3.), социальные “пейзажи” большого капиталистического города (глава «Ваал». — В. 3.) и т. д.»¹⁰⁴. Это утверждение — явное преувеличение (особенно *и т. д.*): лишь частью приведенных примеров исчерпываются описания в «Зимних заметках». Основная стихия «заметок» не описания, а размышления автора: его мысль (а если глубже — чувство) — предмет изображения в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Надо сказать, Достоевский сам ставил и не раз иронично обыгрывал в тексте произведения проблему его жанра. Собственно, на этом держится первая глава «Вместо предисловия». Глава написана в форме свободного диалога автора с «друзьями»: «Вот уже сколько месяцев толкуете вы мне, друзья мои, чтоб я описал вам поскорее мои заграничные впечатления, не

186

¹⁰³ Достоевский обыгрывает и этот факт: «Но что это? Куда я заехал? Где ж это я успел перевидать за границу русских? Ведь мы только к Эйдткунену подъезжаем... Аль уж проехали? и вправду, и Берлин, и Дрезден, и Кельн — все проехали. Я, правда, все еще в вагоне, но уж перед нами не Эйдткунен, а Арлекин, и мы въезжаем во Францию» (5, 63).

¹⁰⁴ Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы, с. 405.

подозревая, что вашей просьбой вы ставите меня просто в тупик. Что я вам напишу? что расскажу нового, еще неизвестного, нерассказанного? Кому из всех нас русских (то есть читающих хоть журналы) Европа неизвестна вдвое лучше, чем Россия? Вдвое я здесь поставил из учтивости, а наверное в десять раз. К тому же, кроме сих общих соображений, вы специально знаете, что мне-то особенно нечего рассказывать, а уж тем более в порядке записывать, потому что я сам ничего не видал в порядке, а если что и видел, так не успел разглядеть» (5, 46). Так Достоевский начинает «заметки» — пространным объяснением, почему он не может дать очерки (описание своего путешествия). Его настроение во время странствий резко выбивалось из жанровых канонов очерка и «путешествия» — и сколько тонкой и ироничной критики жанра в этих рассуждениях автора! Но тут в разговор вступают «друзья»: описание путешествия было не единственным их ожиданием — возможен и фельетон («только собственные, но искренние мои наблюдения»): «А! — восклицаю я, — так вам надобно простой болтовни, легких очерков, личных впечатлений, схваченных на лету. На это согласен и тотчас же справлюсь с записной моей книжкой. И простодушным быть постараюсь, насколько могу» (5, 49). Автор согласен дать фельетон и, сверившись с записной книжкой, обещает написать «что-нибудь по поводу Парижа, потому что его все-таки лучше разглядел, чем собор св. Павла или дрезденских дам» (5, 50). Это обещание «поговорить о Париже» автор будет «вспоминать» в конце каждой из пяти первых глав, но «забывать» их в начале до тех пор, пока вместо Парижа не опишет парижского буржуа. И это не «простая болтовня, легкие очерки, личные впечатления, схваченные на лету», как определен Достоевским заурядный фельетон; это даже нечто большее, чем фельетон Достоевского.

«Фельетоном за все лето» назвал Достоевский «Зимние заметки о летних впечатлениях» в подзаголовке журнальной публикации, но позже снял его. Очевидно, на это были свои причины.

В «Заметках» не свойственная фельетону композиция: выделено восемь глав. Некоторые главы выдерживают «фельетонную» поэтику, но не все: первая глава «Вместо предисловия» — выбор жанра, вторая глава «В вагоне» — «критическая статья», «Глава третья и совершенно лишняя» — трактат о русской Европе; лишь со следующих глав возникает обозрение различных сторон жизни «европейской Европы»: полицейский шпионаж за иностранцами (гл. 4), сопоставление Парижа и Лондона (гл. 5), художественно-философский «опыт о буржуа» в идеологическом (гл. 6), в общественном (гл. 7) и семейном (гл. 8) аспектах. Достоевский сознавал жанровую многозначность произведения. Во второй главе он задает характерный вопрос: «А кстати: уж не думаете ли вы, что я вместо Парижа в русскую литературу

пустился? Критическую статью пишу? Нет, это я только так, от нечего делать» (5, 51). Тем не менее получилась статья о русской литературе в ее отношении к Европе. В состав третьей («лишней») главы Достоевский включил воображаемый разговор о том, как «слиться» с народом, приписываться ли к крестьянской общине или нет (некто опасается, что по мирскому приговору могут как-нибудь и высечь). Этот диалог вызвал упрек одного из слушавших: «Да что же это, — прибавит третий, — обо всем этом вы сами пишете, что слышали недавно, а путешествовали летом. Как же вы могли обо всем этом в вагоне тогда еще думать?». На этот вопрос у автора готов свой ответ: «...ведь это зимние воспоминания о летних впечатлениях. Так уж к зимним и примешалось зимнее» (5, 54). Предполагая в читателе и «друзьях» желание сверить «заметки» со знакомым жанровым каноном, Достоевский обращает внимание читателя на жанровое значение названия произведения.

Центральная проблема «Зимних заметок» — проблема «русского отношения» к Европе. Это не случайно возникший вопрос. Со всей остротой он был поставлен реформой 1861 г. как проблема выбора исторического пути России.

В творчестве Достоевского «Зимние заметки о летних впечатлениях» являются непосредственным художественным развитием «Записок из Мертвого дома»: отрицая «недавнее давнопрошедшее время» — «Мертвый дом» крепостнического государства, Достоевский столь же категорично отверг буржуазную «общественную формулу» — «царство Ваала».

«Ваал» — ключевой образ в «Зимних заметках». Разъяснению этого образа посвящена целиком пятая глава, в которой сравниваются две буржуазные столицы мира — Лондон и Париж: в Лондоне — бесцеремонное и циничное поклонение Ваалу («Ваал царит и даже не требует покорности, потому что в ней убежден». — 5, 74), в Париже буржуа словно боится чего-то (народа), не уверен в себе — как заметил Достоевский, «ежится» (5, 68, 74). Древнее божество, которому во имя материального благополучия приносили в жертву людей, стало у Достоевского символом буржуазного «благоденствия», в жертву которому принесен не только человек, но и «народ». Разочарование в будущем и поклонение Ваалу «замечается, — как пишет Достоевский, — сознательно только в душе передовых сознающих да бессознательно инстинктивно — в жизненных отправлениях всей массы» (5, 69). Это особенно поразило Достоевского: «Народ везде народ, но тут все было так колоссально, так ярко, что вы как бы ощупали то, что до сих пор только воображали. Тут уж вы видите даже и не народ, а потерю сознания, систематическую, покорную, поощряемую» (5, 71). Торжество Ваала — торжество буржуа. В торжестве буржуа Достоевский видел страшное понижение социальной мысли, человеческой культуры, искусства. Об этом его художественно-философский «Опыт о буржуа»,

может быть, самое антибуржуазное произведение мировой литературы.

«Мертвому дому» и «Ваалу» Достоевский противопоставлял свою «утопию». В «Зимних заметках» идеал писателя раскрыт в анализе причин несостоятельности лозунгов французской революции XVIII в. в буржуазном обществе. Убеждение Достоевского: «Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» (5, 79). Вывод: «Любите друг друга, и все сие вам приложится» (5, 80). Таково без оттенков и тонких взаимопереходов мысли и чувства общее начертание идеи, с позиции которой Достоевский судит «европейскую (читай: буржуазную. — В. З.) Европу» («утопия» Достоевского в полном объеме: 5, 78-81)¹⁰⁵.

В этих «Зимних заметках» о «русской» и «европейской» Европе Достоевский проявил такую высокую страстность утверждения своего идеала, что, пожалуй, можно подобрать лишь одно определение жанрового содержания произведения — поэма, вдохновенная поэма в прозе, прокламация писателем своих убеждений, его откровение. Это соответствует концепции «поэмы» у Достоевского, которая, по его мнению, должна быть выражением идеала¹⁰⁶. Но это лишь один аспект жанрового содержания «зимних заметок», которые включают и фельетонное обозрение «летних впечатлений». Оригинальный жанр произведения возникает на основе взаимодействия «поэмы» и «фельетона». Его жанровый состав достаточно разнообразен: критическая статья, трактат, «анекдоты», жанровые сценки, пародии, памфлет. Свободна, как непринужденная речь, композиция произведения: после выбора оригинального жанра («зимние заметки о летних впечатлениях») две главы длится «праздная болтовня» с самим собой и воображаемыми собеседниками в вагоне, заверченная вокруг скандальной фразы Фонвизина, имеет ли француз рассудок; в двух жанровых сценках дан переход от «русской» к «европейской» Европе, которая давно стала, по мнению Достоевского, «кладбищем» великих идей, а торжество буржуа — торжеством Ваала над народом¹⁰⁷. Таков жанровый аспект первого путешествия Достоевского из России в Европу.

¹⁰⁵ Ср.: «Все основано на чувстве, на натуре, а не разуме» (5, 80).

¹⁰⁶ См. С. 31-34 настоящей работы.

¹⁰⁷ Этот идеологический сюжет первого заграничного путешествия дважды был художественно воспроизведен писателем в исповедях Версилова и Ивана Карамазова (13, 373-379; 14, 208-241).

Замысел «Дневника писателя» возник у Достоевского уже в шестидесятые годы. В записной тетради 1864-1865-х годов есть расчеты писателя по проекту «Записной книги» — «одного периодического издания», не то «журнала», не то «газеты», состоящих из двух частей — публицистической и художественной: в первой части — статьи и «как можно более известий» (3 листа); во второй части — 3 листа романа; периодичность издания — два выпуска в месяц, итог издания — образование из выпусков в течение полугода «полной книги» и романа в приложении (20, 181, ср.: П., 1, 424). Этот замысел не оставлял писателя и позже (ср.: П., 2, 44, 53), причем, как писал Достоевский в октябре 1867 г., «теперь совершенно выяснилась и форма и цель» (П., 2, 44). В общем виде «проект» напоминает издание «Дневника писателя» в 1876-1877 гг.

Нечто похожее было уже в 1845 г., когда Некрасов, Григорович и Достоевский собирались издавать комический альманах «Зубоскал», объявление о котором писал Достоевский. Помимо прочего, объявление Достоевского интересно творческим анализом жанрообразующих принципов альманаха, для которого характерен общий тип повествователя («фланера»), который «вздумал было явиться перед публикою с особою книжкою своих заметок, мемуаров, наблюдений, откровений, признаний и т. д., и т. д.» (18, 8). Общий тип повествователя для всех авторов должен был придать единство разнородному содержанию альманаха: «Повести, рассказы, юмористические стихотворения, пародии на известные романы, драмы и стихотворения, физиологические заметки, очерки литературных, театральных и всяких других типов, достопримечательные письма, записки, заметки о том, о сем, анекдоты, пуфы и пр., и пр., все в том же роде, то есть в том роде, который соответствует нраву «Зубоскала» и кроме которого ни к какому другому роду он не чувствует в себе призвания. Таково будет содержание нашего альманаха» (18, 9). Здесь два принципиальных отличия от «Дневника писателя»: вместо личности автора условный тип повествователя (общий для Некрасова, Григоровича, Достоевского) и комическое отношение к предмету вместо серьезного и ироничного в «Дневнике», а так, чем не программа будущего издания Достоевского? Весьма характерен в «Бесах» и издательский замысел Лизы Тушиной о составлении книги из фактов, публикуемых в газетах и журналах в течение года: можно «ограничиться лишь выбором происшествий, более или менее выражающих нравственную личную жизнь народа, личность русского народа в данный момент. Конечно, все может войти <...>, но из всего выбирать только то, что рисует эпоху; все войдет с известным взглядом, с указанием, с намерением, с мыслию, освещающею все целое, всю совокупность <...> Это была бы, так сказать,

картина духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год». «Идея недурна», «мысль полезная» — оценил этот замысел Шатов (10, 104).

Известно пристрастие Достоевского к публицистическому слову. Фельетоны в «Санкт-Петербургских ведомостях», в журнале «Время» и «Эпоха», программные статьи о русской литературе, предисловия к переведенным произведениям В. Гюго, Э. По, Ж. Казановы, критические памфлеты и полемические статьи, обзор художественной выставки и литературная рецензия во «Времени» и «Эпохе» не случайны в его творчестве. Важными подступами к жанру «Дневника писателя» были «Записки из Мертвого дома» и «Зимние заметки о летних впечатлениях».

Следует различать «Дневник писателя» как жанр и как тип издания: жанр возник в 1873 г. на страницах «газеты-журнала» «Гражданин», тип издания сложился в 1876 г. в связи с намерением Достоевского объявить издание «Дневника писателя» по подписке.

Как жанр «Дневник писателя» мог принимать разные формы: он мог существовать на страницах газеты и журнала, но мог стать периодическим изданием, выйти отдельной книгой. Эта многозначность жанровой формы достаточно полно раскрыта самим Достоевским в «Объявлении о подписке на “Дневник писателя” 1876 года»: «В будущем 1876 году будет выходить в свет ежемесячно, отдельными выпусками, сочинение Ф. М. Достоевского “Дневник писателя”. Каждый выпуск будет заключать в себе от одного до полутора листа убористого шрифта, в формате еженедельных газет наших. Но это будет *не газета*; из всех двенадцати выпусков (за январь, февраль, март, и т. д.) составит *целое, книга, написанная одним пером*. Это будет *дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном*. Сюда, конечно, могут войти рассказы и повести, но преимущественно о событиях действительных» (22, 136. Курсив мой. — В. З.). «Сочинение», «целое», «книга», «дневник в буквальном смысле» и т. д. — всех этих слов было еще недостаточно для полного определения жанра¹⁰⁸.

Многое в жанровой сущности «Дневника писателя» объяснил Достоевский в переписке со своими читателями и друзьями. В письме писателю и критику В. С. Соловьеву от 11 января 1876 г. он писал: «Без сомнения, “Дневник писателя” будет

¹⁰⁸ Ср. такое определение жанра «Дневника писателя»: «По объему “Дневник” напоминал брошюру, по формату — еженедельную газету, по периодичности — ежемесячный журнал, но по признаку авторства — отдельную книгу» (Волгин И. Л. Достоевский-журналист, с. 6).

похож на фельетон, но с тою разницею, что фельетон за месяц естественно не может быть похож на фельетон за неделю. Тут отчет о событии не столько как о новости, сколько о том, что из него (из события) останется нам более постоянного, более связанного с общей, с цельной идеей. Наконец, я вовсе не хочу связывать себя даванием отчета. Я не летописец: это, напротив, совершенный *дневник* в полном смысле слова, т. е. отчет о том, что наиболее меня интересовало лично, — тут даже каприз» (П., 3, 201-202). В другом письме, уже написанном в процессе работы над «Дневником» — 9 апреля 1876 г., Достоевский так объяснял энтузиастке народного образования Х. Д. Алчевской свое начинание: «Вот почему, готовясь написать один очень большой роман, я и задумал погрузиться специально в изучение — не действительности, собственно, я с нею и без того знаком, а подробностей текущего. <...> меня как-то влечет еще написать что-нибудь с полным знанием дела, вот почему я, некоторое время, и буду штудировать и рядом вести “Дневник писателя”, чтоб не пропало даром множество впечатлений» (П., 3, 206). Объясняет Достоевский и гносеологическую проблему жанра, почему «Дневник» получается не совсем «личный», как он полагал ранее: «Например: у меня 10-15 тем, когда я сажусь писать (не меньше). Но темы, которые я излюбил больше, я поневоле откладываю: места займут много, жару много возьмут (дело Кронеберга, например), номеру повредят, будет неразнообразно, мало статей, и вот пишешь не то, что хотел. С другой стороны, я слишком наивно думал, что это будет *настоящий* “Дневник”. Настоящий “Дневник” почти невозможен, а только показной, для публики. Я встречаю факты и выношу много впечатлений, которыми очень бываю занят, — но как об ином писать? Иногда просто невозможно» (П., 3, 206-207). И Достоевский приводит ряд примеров, когда ему приходилось учитывать политические интересы «всех возможных существующих теперь *направлений*» и молчать. И все же справедливости ради следует сказать, что Достоевский не проходил и мимо этих «невозможных» тем: «<...> в чем наша *общность*, где те пункты, в которых мы могли бы все, разных направлений, сойтись?»; о «сильном и светлом» впечатлении от молодежи; о «процессе мышления и убеждений, вследствие которых он («молодой человек» — В. З.) *не понял*», почему он «*сделал низость*» политическим доносом (П., 3, 207-208).

Начиная издание «Дневника писателя» в 1876 г., Достоевский не был уверен в форме «Дневника» («еще не успел уяснить себе форму “Дневника”» — П., 3, 206); завершая издание «Дневника писателя» за 1877 г., Достоевский с полным сознанием художественной правоты писал другу юности С. Д. Яновскому: «“Дневник” же сам собою так сложился, что изменять его форму, хоть сколько-нибудь, невозможно» (П., 3, 284). И действительно, этой форме «Дневника писателя» Достоевский следовал и позже,

выпуская в 1880 г. брошюру с Пушкинской речью, возобновляя в 1881 г. годовое издание «сочинения».

Издательская форма «Дневника писателя» и 1876 г., и последующих годов как-то затмила его более скромную раннюю «газетно-журнальную» форму 1873 г. В. А. Туниманов пишет: «“Дневник” возник сначала в недрах “Гражданина” (1873) в виде серии еженедельных фельетонов, довольно слабо связанных между собой тематически и весьма различных в жанровом отношении: политическая статья, литературная рецензия, мемуары, обзор последней художественной выставки, “картинки”»¹⁰⁹. Сходную мысль высказал и И. Л. Волгин: «“Дневник писателя”, появившийся на страницах “Гражданина” в 1873 г., уже обладал некоторыми внешними признаками той жанровой структуры, которая получила свое наивысшее воплощение в “Дневнике” 1876-1877 гг. <...> Автор в “Дневнике” 1873 г. — это прежде всего характер, тонкий наблюдательный эссеист, комментатор. Он еще не персонифицирует в себе все издание. Он свободен в своей прозе, но это свобода, проистекающая от отсутствия некоей центральной идеи. <...> Принцип построения (вернее, идейной организации) “Дневника” 1876-1877 гг. иной. Новый “Дневник” уже обладает собственной концепцией, собственной “сверхзадачей”»¹¹⁰. Так ли это?

Несмотря на то, что шестнадцать статей «Дневника» появлялись в «Гражданине» без какой-то регулярной периодичности в течение года, это «сочинение», в котором между статьями более очевидная идеологическая и художественная связь, чем в позднем «Дневнике», а из-за ограниченного объема «Дневника» 1873 г. идея, «связывающая» эти статьи, выражена более отчетливо, чем в «Дневнике писателя» 1876-1877 гг. Идея «Дневника писателя» 1873 г. — идея единения интеллигенции и народа.

Как и всякое серьезное начинание у Достоевского, «Дневник писателя» открывает остроумно-«легкомысленное», шутовское «Вступление», в котором излагается поэтическая и этическая программа жанра: что и как говорить. Достоевский обещает «говорить сам с собой и для собственного удовольствия, в форме этого дневника, а там что бы ни вышло. Об чем говорить? Обо всем, что поразит меня и заставит задуматься» (21, 7). Но вот проблема: «Если же я найду читателя и, Боже сохрани, оппонента, то понимаю, что надо уметь разговаривать и знать с кем и как говорить. Этому постараюсь выучиться, потому что у нас это всего труднее, то есть в литературе. К тому же и оппоненты бывают различные: не со всяким можно начать разговор» (21, 7). И в назидание себе автор рассказывает басню

¹⁰⁹ Туниманов В. А. Публицистика Достоевского. «Дневник писателя» // Достоевский-художник и мыслитель. М., 1972, с. 165-166.

¹¹⁰ Волгин И. Л. Достоевский-журналист, с. 19.

о свинье и льве и «присказку» о Герцене. «Присказка» — завершение «некитайской» церемонии вступления Достоевского в должность редактора «Гражданина» и авторского «Вступления» к «Дневнику писателя» и в то же время переход к следующей главе (лучше так их называть). «Присказка» в высшей степени характерна тем, что откровенно «выдает» один из поэтических «секретов» диалогической формы будущего жанра Достоевского. В разговоре с Герценом Достоевский «очень хвалил ему одно его сочинение» — «С того берега», и в частности, ее диалогическую форму: «“И мне особенно нравится, — заметил я между прочим, — что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что он вас во многих случаях ставил к стене?” — “Да в этом-то и вся штука, — засмеялся Герцен. — Я вам расскажу анекдот”». И рассказывает о своем разговоре с Белинским (21, 8).

Следующая глава «Старые люди» — о Герцене, но больше о Белинском. Так началась тема литературных и нелитературных воспоминаний: она продолжена воспоминаниями о Чернышевском (IV глава «Нечто личное») и о петрашевцах (в XVI главе «Одна из современных фальшей»)¹¹¹. Герцен, Белинский, Чернышевский, он сам, «петрашевец» Достоевский, — оппоненты Достоевского-«гражданина» (в тексте «Дневника» не раз обыгрывается каламбур: позиция автора и название «газеты-журнала»). В споре с ними он верен своей этической заповеди: оппоненты «тоже очень умны», во многих случаях они ставят его «к стене».

Внешне это воспоминания, в главе «Нечто личное» это еще и опровержение Достоевским сплетни о себе (в связи с «Крокодилом») — так выглядят эти главы порознь; в идеологической концепции «Дневника» это спор. О чем? О социализме и атеизме, о Христе и революции. С Белинским — еще и о преступлении и наказании. Достоевский спорит, например, с молодым поколением, идейным вождем которого был Чернышевский, но это сочувственный спор: «И вот мне, давно уже душой и сердцем не согласному ни с этими людьми, ни со смыслом их движения, — мне вдруг тогда стало досадно и почти как бы стыдно за их неумелость: “Зачем у них это так глупо и неумело выходит?”» (21, 25). И едет к Чернышевскому, уговаривая его выступить против прокламации «К молодому поколению», ибо подобные явления «всем и всему вредят». Достоевский был категорически несогласен с автором «Русского мира», оглулявшего революционную молодежь — современных «нечаевцев»: «Не верю <...>; я сам старый “нечаевец”, я тоже стоял на эшафоте, приговоренный

¹¹¹ Ср. характеристику Герцена: «Герцену как будто сама история предназначала выразить собою в самом ярком типе этот разрыв с народом огромного большинства образованного нашего сословия. В этом смысле это тип исторический» (21, 9).

к смертной казни, и уверяю вас, что стоял в компании людей образованных». И т. д. (21, 129). Для него мнение «Русского мира» — ложь, «одна из современных фальшей». Причина появления «нечаевцев», по Достоевскому, не «глупость» и «праздность», она в другом (но об этом позже).

Одно из положений «страстно принятого» Достоевским «всего учения» Белинского звучало: «...общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейств, когда он экономически приведен к злодейству, и что нелепо и жестоко требовать с человека того, чего уже по законам природы не может он выполнить, если б даже хотел...» (21, 11). Этому взгляду на преступление Достоевский противопоставляет народный взгляд на преступление и наказание: «Но тут было что-то другое, совсем не то, о чем говорил Белинский, и что слышится, например, теперь в иных приговорах наших присяжных. В этом слове “несчастные”, в этом приговоре народа звучала другая мысль. Четыре года каторги была длинная школа; я имел время убедиться... Теперь именно об этом хотелось бы поговорить» (21, 12). Конец второй главы — переход к третьей, название которой — «Среда».

Эта глава — трактат Достоевского о народном взгляде на преступление и наказание в связи с оправдательными приговорами по уголовным преступлениям. В оправдании преступления Достоевский видел разращение народной «идеи»: «Никогда народ, называя преступника “несчастливым”, не переставал его считать за преступника! И не было бы у нас сильнее беды, как если бы сам народ согласился с преступником и ответил ему: “Нет, не виновен, ибо нет преступления!”» (21, 18). Слово Достоевского — категорическое отрицание теории среды: «“Неразвитость, тупость, пожалейте, среда”, — настаивал адвокат мужика. Да ведь их миллионы живут и не все же вешают жен своих за ноги! Ведь все-таки тут должна быть черта... С другой стороны, вот и образованный человек, да сейчас повесит. Полноте вертеться, господа адвокаты, с вашей “средой”» (21, 23). В связи с возникшей полемикой о «среде» Достоевскому пришлось разъяснить эту мысль в конце следующей главы «Нечто личное». Оказывается, кое-кто решил или мог подумать, что автор за отмену суда присяжных. Позиция Достоевского иная. «Экономическое и нравственное состояние народа по освобождении от крепостного ига — ужасно» (21, 30), — не сомневается Достоевский, но столь же убежден, что «если бы даже, говорю я, произошло какое-нибудь уже настоящее, несомненное несчастье народное, какое-нибудь огромное падение, большая беда — то и тут народ спасет себя сам, себя и нас, как уже неоднократно бывало с ним, о чем свидетельствует вся его история. Вот моя мысль. Именно — довольно вмешательств!..» (21, 31).

Опасаясь в конце главы еще раз натолкнуться на «аллегорическую»,

автор в следующих главах создает две своих — «Влас» (V гл.) и «Бобок» (VI гл.).

Некрасовский Влас «припомнился» в связи с нравственным состоянием народа — автор слышал «на днях» о двух других «Власах» — о Влаसे стрелявшем, но не выстрелившем в причастие, и о «Власе»-искусителе. «Рассказывают и печатают ужасы: пьянство, разбой, пьяные дети, пьяные матери, цинизм, нищета, бесчестность, безбожие» (21, 41), — этому «факту» Достоевский противопоставляет веру в то, что «очнется Влас», «себя и нас спасет» (21, 41).

«Влас» — символический образ «воскресения» народа после падения (состояние народа после реформы 1861 г.). Развитие темы «воскрешения» продолжает сочетание глав, рассказывающих об «ужасном состоянии народа», и глав, рассказывающих о симптомах «воскрешения»: в VII главе «Смятенный вид», написанной «по поводу» литературных впечатлений, Достоевский тревожится о кризисе веры — о распространении сект в народе; в XI главе «Мечты и грезы» говорит о необходимости России «стать великой европейской державой» и роли народа в этом: «Не раз уже приходилось народу выручать себя! Он найдет в себе охранительную силу, которую всегда находил; найдет в себе начала, охраняющие и спасающие, — вот те самые, которых ни за что не находит в нем наша интеллигенция. Не захочет он сам кабака; захочет труда и порядка, захочет чести, а не кабака!..» (21, 95); в XII главе «По поводу новой драмы» речь идет о страшном народном бедствии, пьянстве: «Прежний мир, прежний порядок — очень худой, но все же порядок — отошел безвозвратно. И странное дело: мрачные нравственные стороны прежнего порядка — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество — не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились; тогда как из хороших нравственных сторон прежнего быта, которые все же были, почти ничего не осталось. Все это отозвалось и в картине г-на Кишенского, по крайней мере как мы все понимаем. Тут все переходное, все шатающееся и — увы — даже и не намекающее на лучшее будущее» (21, 96-97); в XIII главе «Маленькие картинки» автор рассказывает о «воскресном» провозждении времени «чернорабочего петербургского люда» — о пьяных сквернословях и трезвых мужиках, мещанах, мастеровых, выведших на улицу своих детей; к одному из сюжетов «маленьких картинок» Достоевский возвратился в следующей (XIV) главе, «Учителю», в связи с полемикой о сквернословии с московским фельетонистом петербургской газеты «Голос», который решил поучить его нравственности; тезис Достоевского: в отличие от «эстетически и умственно развитых слоев нашего общества», «народ наш не развратен, а *очень даже целомудрен*, несмотря на то, что это бесспорно самый сквернословный народ в целом мире, — и об этой противоположности, право,

стоит хоть немножко подумать» (21, 116). В полемике с этим «учителем» автор дал и такую обобщающую характеристику своим «маленьким картинкам»: «...в огромном большинстве народа нашего, даже и в петербургских подвалах, даже и при самой скудной духовной обстановке, есть все-таки стремление к достоинству, к некоторой порядочности, к истинному самоуважению, сохраняется любовь к семье, к детям» (21, 113).

Одним из лейтмотивов «Дневника писателя» за 1873 г. было убеждение Достоевского: «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» (21, 58). Для народа это следствие реформы 18 февраля 1861 г., для «эстетически и умственно развитых слоев нашего общества» этим днем «и закончился по-настоящему петровский период русской истории, так что мы давно уже вступили в полнейшую неизвестность» (21, 41). Эта мысль — переход от народной «аллегии» («Влас») к другой («Бобок»), которая становится художественным развитием мысли, высказанной в заключении «Власа»: «Во всяком случае наша несостоятельность как “птенцов града Петрова” в настоящий момент несомненна» (21, 41).

«Бобок», как и «Влас», — тоже символический образ, но это символ духовного распада, «конца концов». В жанровую структуру «Дневника писателя» органично вошел этот рассказ, да еще написанный «подставным» лицом — спившимся петербургским фельетонистом Иваном Ивановичем («Бобок. Записки одного лица» — его «записки»). Вымышленный персонаж не исчезает из «Дневника», ему посвящена VIII глава «Полписьма одного лица», которая в такой необычной художественной форме возвращает читателя к этическим заповедям полемики с оппонентами, изложенными во «Вступлении» к «Дневнику». Эта глава открывает и новую страницу содержания «Дневника», начиная «журналистскую» полемику, от которой Достоевский сначала удерживался (продолжение полемики — главы «Ряженный», «Учителю», «Одна из современных фальшей»).

По мысли Достоевского, такое состояние интеллигенции — результат двухсотлетнего ее обособления от народа. Так он объясняет причину «поголовного вранья» среди интеллигенции: «Двухсотлетняя отвычка от малейшей самостоятельности характера и двухсотлетние плевки на свое русское лицо раздвинули русскую совесть до такой роковой безбрежности, от которой... ну чего можно ожидать, как вы думаете?» (21, 124). К этой же теме он возвращается и в главе «Одна из современных фальшей», следующей за трактатом «Нечто о вранье»: «...дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или в равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу, так особенно распространяющемся в последнее время, — тут ли, из этого ли родника наши юные люди почерпнут правду и безошибочность направления своих первых шагов в жизни?

Вот где начало зла: в предании, в преемстве идей, в вековом национальном подавлении в себе всякой независимости мысли, в понятии о сани европейца под непременною условием неуважения к самому себе как к русскому человеку!» (21, 132). Убеждение Достоевского — «спасение в народе» (ср. 21, 298), в «соприкосновении с народом, братском соединении с ним в общем несчастье» (ср. 21, 134)¹¹².

Так выглядит «главная идея» «Дневника писателя» 1873 г., придающая отдельным фельетонам, рассказам, анекдотам, очеркам, трактатам единство более сложного художественного порядка, чем цикл. И это свойство не только «главной идеи»: отдельные главы «Дневника» связаны между собой гораздо теснее, чем это показано до сих пор. Например, из моего обзора выпала IX глава «По поводу выставки», в которой дан отчет о личных впечатлениях от выставки картин русских художников, отобранных для отправки на венскую всемирную выставку. Очень серьезная глава, в которой Достоевский поставил проблему восприятия русского искусства в Европе, высказал ряд глубоких эстетических идей о действительности в искусстве, правде искусства, эстетическом идеале. Но эта глава, имеющая, безусловно, самостоятельное значение, связана с другими: она продолжает заявку VII главы «Смятенный вид» — «сказать кое-что лишь “по поводу”», в том числе среди литературных впечатлений о поэме Некрасова (в главе «По поводу выставки» есть разговор о ней); тема изображения народа в искусстве (в связи с картиной Репина о бурлаках) развита в следующей главе «Ряженный» (в связи с изображением в литературе того, как говорит народ); проблема восприятия русского искусства в Европе будет развита в главах «Мечты и грезы», «Нечто о вранье» и «Одна из современных фальшей» — но уже как проблема, как России «стать великой европейской державой», как русскому не стыдиться «своего лица». И это опять же не все «точки соприкосновения» глав. То, что сказал о позднем «Дневнике писателя» Достоевского метранпаж М. А. Александров («статьи “Дневника”, хотя, по-видимому, и разные, имели между собой органическую связь, потому что вытекали одна из другой»¹¹³), в высшей степени свойственно и для «Дневника писателя» 1873 г.

Как жанр «Дневник писателя» 1873 г. был более строг и избирателен, чем в последующие годы. Так, за пределами этой «рубрики» в «Гражданине» остались цикл статей «Пожар в селе Измайлове», «Стена на стену» и «История о. Нила» («Гражданин», № 24), «Две заметки редактора» («Гражданин», № 27), рассказ «Попрошайка» («Гражданин», № 39), которым вполне могло бы найтись место в поздней форме «Дневника».

Можно,

198

¹¹² Ср.: «Стать русским значит перестать презирать народ свой» (25, 23).

¹¹³ Достоевский в воспоминаниях современников, Т. 2. М., 1964, с. 238.

конечно, гадать, почему вместо «фельетона» «Дневника» Достоевский написал цикл из трех статей, не превратил «заметки редактора» в «дневник писателя», вне рубрики и без подписи напечатал рассказ, но очевидно, что им не нашлось место в композиции «Дневника»: «Мечты и грезы» (№ 21), «По поводу новой драмы» (№ 25), «Маленькие картинки» (№ 29), «Учителю» (№ 32), «Нечто о вранье» (№ 35), «Одна из современных фальшей» (№ 50) — и это несмотря на то, что цикл статей и «заметки» по содержанию перекликались с «фельетонами» «Дневника» и развивали некоторые его темы. Композиция «Дневника писателя» 1873 г. — еще композиция «сочинения», а не «издания», она еще под стать композиции «Записок из «Мертвого дома», «Зимних заметок о летних впечатлениях». Остались за пределами «Дневника» 1873 г. и политические обозрения «Иностранские события», постоянно входившие в поздний «Дневник».

В «Дневнике писателя» 1873 г. больше художественного единства, очевиднее «главная мысль», строже композиция, чем в поздней форме его издания.

В 1876 г. изменился тип издания, но не литературный жанр. Новая форма «Дневника писателя» усложнила композицию, сделала универсальной его жанровую структуру, которая вобрала в себя многие художественные и все публицистические жанры Достоевского. Появились новые темы: «Восточный вопрос» (политический аспект отношений России и Европы), спиритизм (небольшой сюжет в январском, мартовском и апрельском выпусках за 1876 г.), «эпидемия» самоубийств среди молодежи. Но это были лишь «прибавления» к жанровому содержанию «Дневника» 1873 г., не менявшие его сущность. «Дневник писателя» 1876-1877 гг. был развитием жанрового содержания «Дневника» 1873 г.: личные и литературные воспоминания 1873 г. не только перекликались, но и варьировались в 1876-1877 гг.; проблема «нового суда» и нравственный аспект адвокатуры (гл. «Среда») «переросла» в анализ характерных уголовных процессов («дело Кронеберга», «дело Каировой», «простое, но мудреное дело» Корниловой, тянувшееся почти два года в «Дневнике», «дело родителей Джунковских с родными детьми», «самоубийство Гартунга»); «Мечты и грезы» дали весь комплекс статей по «Восточному вопросу»; существенны и традиционны в «Дневнике» всех лет такие темы, как народ, русская интеллигенция, русские женщины, современная молодежь, и т. д. Все, о чем говорилось в «Дневнике писателя» за 1873 г., есть в «Дневнике» последующих лет.

Для «Дневника писателя» каждого года издания характерна преемственность в развитии их «главной мысли». В «Дневнике» 1873 г. эта «главная мысль» — необходимость единения интеллигенции и народа, она составляет одну из существенных черт «убеждений» автора и не раз повторялась в выпусках «Дневника писателя» за 1876, 1877, 1880, 1881 гг. По разъяснению

самого Достоевского, задача «Дневника писателя» за 1876-1877 гг. заключалась в следующем: «Главная цель “Дневника” пока состояла в том, чтобы по возможности разъяснить идею о нашей национальной духовной самостоятельности и указывать ее, по возможности, в текущих представляющихся фактах» (24, 61). Но эта общая идея двухлетнего издания «Дневника» в каждом годовом цикле получала свое развитие (в 1876 г. — в связи с проблемой идеала, в 1877 г. — в связи с «Восточным вопросом»), причем, в характерном для Достоевского стиле: постановка «Восточного вопроса» есть в «Дневнике» 1876 г., начиная с июньского выпуска, постановка проблемы идеала и «правды народа» есть в «Дневнике» 1877 г. и в отдельных выпусках «Дневника» в 1880 и 1881 гг.; таким образом, речь идет лишь о преобладании определенных тематических комплексов. Гражданская позиция автора «Дневника», как понимал ее Достоевский, — «стараться отыскать и указать, по возможности, нашу национальную и народную точку зрения и в текущих политических событиях» (24, 61). Но если в «Дневнике» 1876 г. преобладает «народная точка зрения» на «русское решение» «Восточного вопроса», то в «Дневнике» 1877 г. преобладает «национальная точка зрения» в сопоставлении с другими национальными вопросами — и, как следствие, увеличение политической риторики. Примечательно, что сентябрьские выпуски «Дневника» и в 1876, и в 1877 гг. целиком посвящены «Восточному вопросу»: «умышленность» таких выпусков очевиднее, если принять во внимание стремление писателя к «разнообразию» номеров. Произошло и определенное развитие ключевой темы «Дневника» — темы народа. Если в 1873 г. писателя тревожило состояние народа в положительных и «ужасных» проявлениях, то в последующие годы эта озабоченность выразилась, главным образом, в непрерывном подчеркивании ответственности интеллигенции перед народом, в разъяснении «правды народа». Это было слово о народе, обращенное к русской интеллигенции. В то же время состояние интеллигенции обрисовано без прикрас: «обособление» от народа, духовное «разложение», «случайное семейство» как социальная примета времени, взыскующий спрос «детей» с промотавших идейный капитал «отцов», заявление своих общественных прав русскими женщинами: это надежда и печаль Достоевского.

В принципе все могло стать предметом разговора писателя с читателем в «Дневнике», но определенное жанровое значение личные и общественные «впечатления» приобретали в своеобразной художественной и идеологической трактовке их Достоевским. Идеологический аспект раскрыт самим автором — «национальная и народная точка зрения». На художественном аспекте имеет смысл остановиться подробнее.

«Дневник писателя» Достоевского — художественно-публицистическое произведение. Это определение жанровой природы

«Дневника» Т. В. Захаровой: «...свободный синтез текущих фактов действительности с литературными впечатлениями, публицистических размышлений с художественными эпизодами, картинками, рассказами и повестями органично присущ авторскому самосознанию»¹¹⁴; «единство художественного и публицистического исходит из самой природы творческого сознания Достоевского, из установки автора в “Дневнике писателя”»¹¹⁵.

Действительно, публицистика присутствует в «Дневнике писателя» в специфическом качестве: вместо нее Достоевский мог дать художественное произведение («Фантастический рассказ» «Кроткая» занимает весь ноябрьский выпуск 1876 г.), вместо автора мог ввести «подставных» лиц («одно лицо», несколько «парадоксалистов»), мог домыслить и вообразить факт, мог вместо «нравоучения» изобразить явление, рассказать анекдот или притчу, вместо разъяснения — только сопоставить факты и т. д.

«Дневник писателя» как жанр во многом определяется концепцией автора: «писатель» может быть частным лицом (обычно личные дневники писателей), может стать публицистом (обычно газетная или журнальная рубрика). У Достоевского три степени индивидуализации жанра: это не только дневник писателя, это дневник «романиста», в конечном счете «общественный» дневник Достоевского.

О том, что он — романист, Достоевский постоянно напоминает читателю на страницах «Дневника».

Вот, например, как написан трактат о новых судах «Среда». Начинается «трактат» публицистическим словом автора, которое вдруг перебивается «чужими голосами», — возникает воображаемый спор, его динамику достаточно полно передают такие ремарки автора: «слышится мне голос», «слышится мне другой голос», «рассуждаю я про себя», «слышится мне чей-то язвительный голос», «задумываюсь я», «хохочет язвительный голос», «язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно» (21, 14-16). В результате — не то диалог, не то сценка. Рассуждая об оправдательных приговорах присяжных, Достоевский напоминает факт: оправдательный приговор по одному делу: «История этой женщины, впрочем, известна, слишком недавняя. Ее читали во всех газетах и, может быть, еще помнят. Просто-запросто жена от побоев мужа повесилась; мужа судили и нашли достойным снисхождения. Но мне долго еще мерещилась вся обстановка, мерещится и теперь» (21, 20). Казалось бы, факт ясен, но это лишь начало рассказа Достоевского об этой истории: «Я все воображал себе его фигуру: сказано, что он высокого роста, очень плотного сложения, силен, белокур. Я прибавил бы еще — с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения

¹¹⁴ Захарова Т. В. К вопросу о жанровой природе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII-XIX вв. Л., 1974, с. 166.

¹¹⁵ Там же, с. 165.

медленные, важные, взгляд сосредоточенный, говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех. <...> Я думаю, он и сам не знал, за что ее бьет, так, по тем же, вероятно, мотивам, по которым и курицу вешал <...> Я воображаю и ее наружность: должно быть, очень маленькая, исхудавшая, как щепка, женщина. <...> Мне кажется, что если бы она забеременела от него в самое последнее время, то это была бы еще характернейшая и необходимейшая черта, чтобы восполнить обстановку, а то чего-то как будто недостает» (21, 20-21). И далее рассказана история этой женщины и суда над ее мучителем — рассказана «по воображению». Далее рассказан новый «анекдот»: сначала «фактик» о том, как мать нарочно обварила ручку годовалому ребенку, потому что плакал, потом автор обращается к читателю: «Это факт, я читал. Но вот представьте, что это случилось теперь и эту женщину вызвали в суд. Присяжные удаляются и «по кратком совещании» выносят приговор: “Достойна всякого снисхождения”» (21, 22). Достоевский предлагает «представить себе» этот суд, сочиняет речь адвокату, снова вводит «давешний язвительный голос»: «Ведь все это вздор и одна только ваша фантазия. Никогда не выносили такого приговора присяжные. Никогда не вертелся адвокат. Все напредставили» (21, 23). А разве самоубийство жены от побоев мужа, обваренная ручка ребенка, оправдательные приговоры тоже придуманы? Не логическим выводом, а репликой в споре заканчивается трактат: «Полноте вертеться, господа адвокаты, с вашей “средой”» (21, 23).

В этой главе, как в капле воды, отразились характерные особенности поэтики «Дневника писателя». В публицистику, делая ее «художественной», «сочиненной», Достоевский постоянно вводит «чужие голоса». Например: «Спешу, однако, оговориться: я единственно только с западнической точки зрения сужу, и вот с этой точки оно действительно так у меня выходит. Другое дело точка национальная и, так сказать, немножко славянофильская <...>» (21, 91). Опуская бесчисленные «промежуточные» примеры, приведу еще один из последнего выпуска «Дневника» — подачу речи «остроумного бюрократа»: «Привожу возражения его не дословно, даже слишком в моей редакции. Повторяю, привожу именно потому, что мысли его показались мне любопытными в своем роде и заключающими в себе некоторую почти пикантную даже идею» (27, 28). Но «диалогизация слова» — это лишь один из аспектов поэтики «Дневника». Не меньшее значение имеет и такая особенность, как «романизация» впечатлений. И тут такое же разнообразие. В персонажи «Дневника» превращаются «чужие» герои: Влас («Влас» Н. А. Некрасова), Дон Кихот («Дон Кихот» М. Сервантеса), поручик Пирогов и Поприщин («Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя), Константин Левин («Анна Каренина» Л. Н. Толстого). Как в жизни,

ведут себя герои картин русских художников, отобранных для отправки в Вену, на выставку: Достоевский оживил их сюжеты своим воображением (у него картины заговорили в буквальном смысле). Но не только литературные и художественные впечатления превращаются в «маленькие картинки» или воплощаются в художественные типы. Подчас поразивший воображение писателя факт становится рассказом. Рассказ о «мальчике с ручкой» постепенно переходит в рассказ «Мальчик у Христа на елке»: «Но я романист, и, кажется, одну “историю” сам сочинил. Почему я пишу: “кажется”, ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз» (22, 14). Это начало рассказа, а вот конец: «И зачем же я сочинил такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных! Но вот в том-то и дело, мне все кажется и мерещится, что все это могло случиться действительно, — то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа — уж не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать» (22, 17). Впечатление «одной дамы» от встречи со столетней становится рассказом «Столетняя», в котором сочетаются две части — «действительная» и вымышленная: автор «позабыл» об этом впечатлении и «поздно ночью» «вдруг вспомнил про эту старушку и почему-то мигом дорисовал себе продолжение о том, как она дошла к своим пообедать: вышла другая, может быть, очень правдоподобная маленькая картинка» (22, 77). Факт газетной хроники о самоубийстве швеи Марьи Борисовой развился в «фантастический рассказ» «Кроткая». По поводу одного «романизованного» факта Достоевский писал: «Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным совсем незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует» (21, 111). И таких эпизодов много в «Дневнике писателя». Приведу еще один пример — «Анекдот из детской жизни», рассказ матери о побеге девочки из дома с благополучным исходом происшествия. Одна деталь этого рассказа — о том, что, устав, девочка надеялась встретить «доброего человека», который «сжалится» и «пригласит с собой», поразила писателя: «Подумать, что ведь это желание ее, свидетельствующее о ее столь младенческой невинности и незрелости, так легко могло тут же сбыться и что у нас везде, и на улице, и в богатейших домах, так и кишит вот именно этими “добрými человечками”! Ну а потом, наутро? Или прорубь, или *стыд признаться*, а за стыдом признаться и грядущая способность, все затаив про себя, с воспоминанием *ужиться*, а потом об нем задуматься, уже с другой точки зрения, и все думать и думать, но уже с чрезвычайным разнообразием

представлений, и все это мало-помалу и само собой; ну а под конец, пожалуй, и желание повторить случай, а затем и все остальное» (24, 59). Достоевский «романизирует» судебные дела. Напомню различные жанровые версии «простого, но мудреного дела Корниловой», «Фантастическую речь председателя суда» в деле Джунковских; приведу пример из анализа причин самоубийства Гартунга: «Заметьте, я лично о Гартунге не говорю теперь ни слова, я совершенно не знаю его биографии; я только хочу отметить несколько штрихов всем известного характера нашего интеллигентного человека, говоря вообще, и с которым, при известных обстоятельствах, могло бы случиться точь-в-точь то же самое, что и с генералом Гартунгом» (26, 46-47). И далее идет художественная версия сходного события — уже по поводу Гартунга, но не о нем. «Романизация» действительных, литературных и художественных впечатлений вела не к превращению «дневника» в «роман», а к образованию в «дневнике» художественных структур: типов, характеров, сцен, «картинок», эпизодов, рассказов¹¹⁶, анекдотов, воспоминаний, «речей», очерков, фельетонов и т. д. Все они, в том числе и получавшие определенный жанровый статус, в композиции «Дневника» приобретали новое значение — смысл целого (как в романе). Слово в «Дневнике» диалогично, внутренне не завершено, отзывчиво к «чужому слову», оно является не только средством, но и «предметом изображения», то есть обладает признаками «романного» слова, по М. М. Бахтину¹¹⁷. Отсутствие «общей» фабулы в произведении сближало «дневник» с «фельетоном», но только сближало: «фельетонист» зачастую оказывался «романистом», посвящающим читателя в тайны творческого процесса, вовлекающим его в художественное познание действительности. Этому способствовали не только «романизация» самых разнообразных фактов, но и разъяснение замысла «будущего романа», «плана обличительной повести из современной жизни» — подробные, обстоятельные.

«Дневник писателя» Достоевского можно с полным основанием назвать *дневником романиста*. По грандиозности содержания он сродни большим романам писателя. В историко-литературном аспекте «Дневник писателя» был развитием жанрового содержания «Записок из Мертвого дома» и «Зимних заметок о летних впечатлениях».

Справедливо замечено, что Достоевский не писал романов, повестей и рассказов о народе¹¹⁸. Эта «тема» раскрыта им в «Записках

¹¹⁶ Из всех рассказов в составе «Дневника писателя» лишь три могут быть изданы отдельно («Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека»), остальные рассказы настолько тесно связаны с содержанием и формой «Дневника», что существуют в его составе только как своеобразные художественные эпизоды, но не самостоятельные произведения.

¹¹⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 72-233, 408-483.

¹¹⁸ Селезнев Ю. Н. В мире Достоевского, М., 1980, с. 322-332.

из Мертвого дома» и «Дневнике писателя». Можно также указать на присутствие в «Дневнике писателя» воспоминаний Достоевского о каторге, на его интерес к судебным делам, к проблеме преступления и наказания, на тему заграничных «летних впечатлений», на рассуждения об исторических судьбах России. Тематическое разнообразие «Записок из Мертвого дома», «Зимних заметок о летних впечатлениях» и «Дневника писателя» может быть обобщено четырьмя ключевыми темами: Россия, Европа, интеллигенция и народ. Раскрытие их исторического, современного и «утопического» значения стало сущностью жанрового содержания этого «литературного ряда» Достоевского.

Оригинальность жанровых решений каждого из этих произведений Достоевского очевиднее в сравнении. Так, «Записки охотника» Тургенева — цикл рассказов (их большинство), очерков и двух повестей «Гамлет Щигровского уезда» и «Конец Чертопханова», «Губернские очерки» Щедрина и «Севастопольские рассказы» Толстого — циклы «очерковых» рассказов. Как и все циклы, они бесфабульны. Так называемые «художественные мемуары» были, по сути дела, повестями. «Записки из Мертвого дома» Достоевского — произведение, в котором совмещены признаки и цикла, и «мемуаров»: по «обзорной» композиции — это цикл, по «сущности» содержания, типу фабулы и сюжета — это повесть, в результате — небывалый до того жанр. «Зимние заметки о летних впечатлениях» нельзя отнести к «путешествиям», столь распространенным в русской литературе того времени. Из всех «путешествий» ближе всего «Зимним заметкам» Достоевского «Письма из Франции и Италии» Герцена. Но если Герцен ироничен по отношению к жанровой традиции «путешествий», то Достоевский откровенно пародирует ее. Произведение Герцена — цикл из четырнадцати «писем»: четырех фельетонов в «парижской» части (I-IV письма), путевых очерков, постепенно переходящих в дневник, — в «итальянской» части цикла (V-VII письма), политического трактата о революции 1848 г. (IX-XIV письма). У Достоевского нет описания путешествия — вместо него фельетон о «путешествии», сатирический по отношению к буржуазной Европе, патетический по отношению к будущему России. В отличие от «писем» Герцена, «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского — произведение с сюжетно-композиционной структурой «сочинения», а не цикла. «Оригинальный» жанр «Зимних заметок о летних впечатлениях» возник на основе взаимодействия «фельетона» и «поэмы», «Дневника писателя» — «фельетона» и «романа». «Дневник писателя» Достоевского — уникальное явление не только в поэтике Достоевского, но и в поэтике русского реализма, в мировой литературе.

Заключение

Итак, какие же выводы можно сделать из предпринятого исследования?

Прежде всего — творчество Достоевского обладает безусловной жанровой системностью. Для каждого жанрового ряда Достоевского характерно единство жанрового содержания — большее, чем это можно было бы предполагать; для жанровой системы в целом — активное взаимодействие жанров и возникающая на этой основе целостность художественного творчества. Мысль писателя о том, что «для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей» (П., 3, 20), можно отнести и к его концепции жанров: для каждого жанра Достоевского были «соответственные им ряды поэтических мыслей». Это одна из аксиом его поэтики.

Следовало бы рассмотреть жанровую систему Достоевского в широком историко-литературном контексте — сравнить ее с системами других русских писателей (Пушкина, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Герцена, Лескова, Щедрина, Толстого — прежде всего). Но пока сопоставимы лишь отдельные жанры, но не жанровые системы. До сих пор изучалась, главным образом, история отдельных жанров — история романа, поэмы, повести, рассказа, очерка; постановка проблемы жанровой системности литературного процесса была по преимуществу теоретической. Необходимы же конкретно-исторические исследования жанровых систем русских писателей, литературных направлений и «школ», русской литературы в целом. И, конечно, не только русской, но, желательно, и мировой литературы. Пока же анализ жанровой системы Достоевского вынужденно обособлен. Надеюсь, это временное явление.

Эволюция жанров в творчестве Достоевского принимала разнообразные формы их взаимодействия: «романизация» рассказа и повести, «драматизация» рассказа и романа (особенно позднего), усвоение социально-психологических открытий «Двойника» и «Записок из подполья» другими жанрами, «поглощение» рассказов, повестей и других художественных и нехудожественных жанров «ансамблевой» формой¹ романов, «Записок из Мертвого дома», «Дневника писателя». Поздний роман Достоевского был синтезом различных жанровых качеств: он унаследовал идеологичность его повестей и «оригинальных» жанров, что вызвало существенные изменения в поэтике романа: введение идеологической проблематики обнаружило художественную потребность в герое-идеологе; жанровой «энциклопедичности» позднего романа предшествовала попытка циклизации различных жанров в сороковые годы (по типу повествователя, по типу героя, по идейно-тематической общности содержания и т. д.).

¹ О «жанрах-ансамблях» в древнерусской литературе см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Л., 1973, с. 50-54.

Роман и повесть Достоевского охотно вбирали в себя изустное социальное разноречие его рассказов — они органично входили в их жанровую структуру. Синтетичная жанровая форма многих произведений Достоевского была «полем» активного взаимодействия самых разнообразных, подчас неожиданных жанровых традиций. Большинство из них Достоевский сам не только называл, но и раскрывал в тексте своих произведений. И это различные формы взаимодействия произведений на уровне жанрообразующих факторов их поэтики, то есть там, где они должны различаться. Надо ли говорить, что сама постановка проблемы взаимодействия жанров теряет смысл, если выйти за пределы этих немногих жанрообразующих факторов — в этом случае все едино, все — Достоевский, его стиль, единые принципы изображения человека, одна психология, общая социальная и предметная среда — его поэтика без различения жанров.

Система жанров Достоевского иерархична. Эту иерархию жанров не следует понимать как иерархию эстетических (или художественных) ценностей: среди шедевров Достоевского есть такие рассказы, как «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека», такие повести, как «Двойник» и «Записки из подполья». В поэтике Достоевского жанры иерархичны по своим потенциальным возможностям художественного освоения действительности, по тому значению, которое сам писатель придавал жанрам в своем творчестве.

Эта иерархия динамична: она — одна в сороковые годы, другая — в шестидесятые, третья — в семидесятые. В сороковые годы, вполне в духе литературной ситуации того времени, в жанровой системе Достоевского преобладали роман и повесть, причем в «Двойнике» писатель пытался сделать повесть «больше» романа. Но начав романом «Бедные люди» и повестью «Двойник», Достоевский тем не менее обратился в дальнейшем и к таким «неавторитетным» тогда жанрам, как рассказ и фельетон, сыгравшим важную роль в эволюции жанровой системы писателя. В сороковые годы Достоевский явно стремился к панорамному изображению действительности — об этом свидетельствует попытка циклизации Достоевским своих романов, повестей и рассказов. Начало шестидесятых годов — время активных жанровых исканий Достоевского: предвосхищение новой концепции романа в «Униженных и оскорбленных», открытие нового «антропологического принципа» в «Записках из подполья», «оригинальные жанры» — «Записки из Мертвого дома» и «Зимние заметки о летних впечатлениях», впечатляющее разнообразие публицистических жанров Достоевского на страницах «Времени» и «Эпохи» (1861-1865). Открытие в середине 60-х годов новой концепции романа в корне изменило жанровую систему Достоевского: новый роман постепенно «поглотил» повесть и рассказ, которые в семидесятые годы перестали существовать как самостоятельные жанры, входя в состав «жанров-

ансамблей» (поздних романов, «Дневника писателя»). В историко-литературной перспективе новый роман Достоевского стоит в ряду художественных открытий этого жанра, начало которым положил «Евгений Онегин» Пушкина². Помимо традиционного жанрового содержания (представления «частной жизни»), русский реалистический роман в своих наивысших достижениях отразил еще и исторический смысл «текущей действительности», или говоря словами Пушкина, «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»³. В семидесятые годы начался новый период литературной и общественной деятельности Достоевского, вызванный открытием нового жанра — «Дневника писателя»; в поэтике Достоевского доминируют «жанры-ансамбли» (новый роман и «Дневник писателя»). Как видно, в разное время Достоевский по-разному решал гносеологические проблемы творчества. Неизменная величина в этой жанровой динамике — роман. И действительно, как писатель Достоевский — прежде всего романист. Это он подчеркивал всегда — даже на страницах «Дневника писателя». Роман был основным и любимым жанром Достоевского: именно в нем полнее всего выразилось то новое, что внес Достоевский в художественный опыт русской и мировой литературы.

Эволюция жанровой системы Достоевского в конечном счете была обусловлена гносеологической сущностью реализма как творческого метода: писательской потребностью Достоевского узнать «тайну человека», понять исторический смысл текущей действительности и действительный смысл человеческой истории, обозреть их с точки зрения разных жанров. Это было следствием установки творческого метода Достоевского на углубленное познание действительности: так, поиски форм художественного воплощения нового исторического содержания текущей действительности после реформы 1861 г. («хаос и разложение», по словам писателя) привели к открытию нового романа и «оригинальных жанров», в которых «хаосу и разложению» была противопоставлена этическая утопия Достоевского — гуманистическая идея созидания «в человеке человека», его «восстановления». Жанровые искания Достоевского были методологическими поисками; их результатом было выявление безграничных возможностей реалистического постижения исторического прошлого, познания настоящего, угадывания будущего.

208

² Наиболее обстоятельно историко-литературный контекст этих открытий исследован Г. М. Фридендером в его кн.: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964, с. 112-134, 175-182, 380-383; Фридендер Г. М. Поэтика русской литературы. Л., 1971, с. 47-76, 166-209; Фридендер Г. М. Литература в движении времени. М., 1983, с. 59-79, 90-97, 127-137, 150-170.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., Т. 7. Л., 1978, с. 72.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Общие принципы исследования	9
Поэтика рассказы	32
Поэтика повести	65
Поэтика романа	113
Оригинальные жанры	171
Заключение	206