

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА
Филологический факультет

ДОСТОЕВСКИЙ
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС XIX ВЕКА.
ПОЭТИКА ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО

Материалы всероссийского симпозиума
23–24.10.2021



МОСКВА – 2022

УДК 821.161.1
ББК 83.3
Д70

<https://elibrary.ru/qakhrp>



Рецензент:

В. Л. Коровин – д-р филол. наук, профессор филологического ф-та
МГУ имени М. В. Ломоносова

Редактор-составитель: *А. Б. Криницын*

Д70 **Достоевский и литературный процесс XIX века. Поэтика прозы Достоевского.** Материалы всероссийского симпозиума. 23–24.10.2021 : сборник статей / Ред.-сост.: А. Б. Криницын. — Москва : МАКС Пресс, 2022. — 132 с.

ISBN 978-5-317-06799-1

<https://doi.org/10.29003/m3016.978-5-317-06799-1>

Сборник содержит материалы Всероссийской научной конференции «Достоевский и литературный процесс XIX века. Поэтика прозы Достоевского» (23–24.10.2021), приуроченной к 200-летию со дня рождения писателя, организованной и проведенной на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова. Авторы статей – ученые, преподаватели, студенты, магистранты и аспиранты, исследующие проблемы поэтики, а также философии, религии и литературных связей Достоевского.

Рекомендуется специалистам по русской литературе XIX века, а также всем, кто интересуется творчеством писателя.

Ключевые слова: Достоевский, поэтика, литературные связи.

УДК 821.161.1

ББК 83.3

Dostoevsky and literary process of the XIX century. Poetics of Dostoevsky's prose. Materials of all-Russian symposium. 23–24.10.2021 : collection of articles / ed. by A. Krinitsyn. — Moscow : MAKS Press, 2022. — 132 p.

ISBN 978-5-317-06799-1

<https://doi.org/10.29003/m3016.978-5-317-06799-1>

The collection contains materials of the scientific conference “Dostoevsky and the literary process of the XIX century. Poetics of Dostoevsky's prose” (23–24.10.2021) commemorating the 200th Dostoevsky's anniversary and organized and held at the Faculty of Philology of Moscow state university. The authors of the articles are scholars, lecturers, postgraduate and undergraduate students focusing their research on the problems of Dostoevsky's poetics, philosophy, religion and literary connections.

The miscellany may be useful to people specializing in Russian literature as well as all those interested in Dostoevsky's works.

Key words: Dostoevsky, poetics, literary connections.

ISBN 978-5-317-06799-1

© Авторы статей, 2022

© Криницын А. Б., сост.-ред., 2022

© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2022

Оглавление

<i>Антропова Н. С. (Москва)</i> Образы насекомых в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».....	4
<i>Галышева М. П. (Москва)</i> Имагологический образ Англии в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевского.....	17
<i>Золотько О. В. (Москва)</i> О «повторениях во вселенной» в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека».....	27
<i>Иванов Е. Е. (Иркутск)</i> Влияние сюжетики «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского на романы Гайто Газданова.....	39
<i>Ишутин Ю. Ю. (Москва)</i> Ритм и его структурная функция в рассказе Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке».....	47
<i>Кибальник С. А. (Санкт-Петербург)</i> Смыслы интертекстуальности в «Сне смешного человека» Ф. М. Достоевского.....	56
<i>Криницын А. Б. (Москва)</i> «Глупец» Б. Келлермана как ремейк «Идиота» Ф. М. Достоевского....	67
<i>Леонова А. Л. (Москва)</i> Роман «Бесы» и молодежь 1860-х годов.....	77
<i>Николаев Н. И., Швецова Т. В. (Архангельск)</i> Ф. М. Достоевский в контексте «Петербургского сборника».....	83
<i>Парменова Д. А. (Москва)</i> Роман И. С. Шмелева «Пути небесные» и «фантастические рассказы» Ф. М. Достоевского: «Кроткая», «Сон смешного человека»	91
<i>Смоляняков К. П. (Старая Русса – Москва)</i> Достоевский о путях познания истины и характере русского народа.....	104
<i>Степченкова В. К. (Москва)</i> Смыслообразующая функция мотива денег в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».....	113
<i>Фисенко А. К. (Москва)</i> Пейзаж как форма психологического портрета персонажей в творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова.....	124

Антропова Надежда Сергеевна

k.winslet@yandex.ru

магистрант филологического факультета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова
(Москва)

**Образы насекомых в романе Ф. М. Достоевского
«Преступление и наказание»**

В статье рассматривается явление зооморфизма (на примере энтомологических мотивов) в связи с анализом образа главного героя романа «Преступление и наказание». Особое внимание обращено на символические значения и этномифологические коннотации таких образов, как «вошь», «муха» и «паук». Основная концепция статьи связана с тем, что зооморфная и анималистическая образность у Достоевского философски проблематизирует понятие «человека» и «человеческого», а также, являясь реминисценцией культурных и религиозных текстов, расширяет понимание текстового горизонта романа.

Ключевые слова: зооморфизм, доминанта, анималистическая образность, символ, миф, реминисценция.

Antropova Nadezhda Sergeevna

master student at the Faculty of Philology,
Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

**Images of insects in F. M. Dostoevsky
“Crime and Punishment”**

The article examines the phenomenon of zoomorphism (based on the example of entomological motives) in connection with the analysis of the protagonist’s portrayal in the novel “Crime and Punishment”. Particular attention is paid to the symbolic meanings and ethnomythological connotations of such images as “louse”, “fly” and “spider”. The main concept of the article is related to the fact that Dostoevsky’s zoomorphic and animalistic imagery philosophically problematizes

the concept of "man" and "human", and also, being a reminiscence of cultural and religious texts, expands the understanding of the textual horizon of the novel.

Keywords: zoomorphism, dominant, animalistic imagery, symbol, myth, reminiscence.

... Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан
Полный мухоедства.
«Бесы»

[Достоевский 1972–1990: X, 141].

Фольклор и мифологизм – сквозные темы, которые имели для Ф. М. Достоевского определяющее значение в его произведениях. «В романе «Преступление и наказание» писатель создает авторский мир о преступном состоянии мира, в котором «миф» развернут непредсказуемыми альтернативами, и само преступление выведено за пределы исторического времени в мифологию». Его произведения насыщены многими реминисценциями, намеками на заведомо известные читателю – читателю того времени – народные образы, сюжеты» [Михнюкевич: 6]. Писатель в романе «Преступление и наказание» создает образы насекомых, опираясь во многом на фольклорно-мифологическую традицию. «Одним из характерных способов придания яркости и художественности тексту является использование названий насекомых – энтомосемизмов. Использование характерных отличий того или иного насекомого помогает автору ярче раскрыть персонажа» [Ковалев: 1].

В статье с теоретико-литературоведческой точки зрения рассматриваются образы насекомых в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Предметами нашего исследования являются образы насекомых, важные для понимания главного героя, и их характеристика, обусловленная мифологическими коннотациями и связанными с этим символическими смыслами. Объектом исследования является роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Цель статьи – выяснить, как на философском и иносказательно-психологическом уровне соотносятся в романе образы насекомых и человека. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующую задачу: вы-

явить мотивы проявлений насекомых и их связь с центральным героем романа «Преступление и наказание».

Главный герой в романе окружен разного рода насекомыми: муха, паук, вошь и др.

В «Записной книжке 1863–1864 гг.» Ф. М. Достоевского есть запись: «Во всех животных поражает нас одно их свойство, именно их правда, а, следовательно, правдивость, наивность. Они никогда не притворяются и никогда не лгут. Животные разделяются по обыденному отношению к человеку на три разряда: 1) одних мы любим; 2) других боимся и 3) которых не замечаем (насекомые и прочее)» [Достоевский 1972–1990: XX, 171].

В тексте романа мы можем выделить насекомых двух типов: во-первых, это насекомые, живущие в доме и на человеке: вошь, паук; во-вторых, это насекомые, обитающие в окружающем мире: мухи. Насекомых, обитающих в доме, роднит одна особенность: все они подвергаются ритуально-магическому изведению или изгнанию. Среди данного круга особо выделяются насекомые, паразитирующие на человеке или животных, вши, которых объединяет также ряд других черт, касающихся, прежде всего происхождения. В легендах вши даны человеку для того, чтобы он не пребывал в лени и бездельи, так как искание насекомых традиционно считалось полезной работой [Гура: 416]. Образы насекомых зачастую появляются в кризисные, кульминационные моменты жизни героев.

Образы, связанные с насекомыми, проникают в метафизические рассуждения персонажа, облекаясь в зримые символы. Так, в романе «Преступление и наказание» известный вопрос Раскольникова содержит знаменательную антитезу: «*вошь* ли я...или человек»¹ [Достоевский 1972–1990: VI, 322] или «тварь ли я дрожащая или право имею...» [Достоевский 1972–1990: VI, 448]. Эта фраза отсылает нас к стихотворению А. С. Пушкина «Подражанию Корана»: «...мой Коран/ Дрожащей твари проповедуй».

Вошь в славянской мифологии изображается как «нечистое» насекомое, способное, приносить счастье человеку. Согласно народному поверью, искание вшей – богоугодное занятие [Гура: 421]. Слова *вошь*, *таракан* выступают как авторские синонимы – на основе общей семы «вредоносные насекомые», имеющейся в семантической структуре этих слов: – *Да и что значит на общих весах*

¹ Все выделения курсивом в текстах Достоевского принадлежат автору статьи – Н. С. Антроповой.

жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушка вредна [Сырица: 353]. Кроме того, слово *вошь* относится к мифологемам. Хтоническая природа вшей проявляется в их происхождении из пыли, праха <...>, в тесной связи вшей со змеями, червями, раками [Гура: 447]. Слово *вошь* находится в центре размышлений Раскольникова после убийства старухи: *Эх, эстетическая я вошь, и больше ничего <...> Да, я действительно вошь <...> теперь рассуждаю про то, что я вошь <...> Потому, потому я окончательно вошь <...> сам-то я, может быть, ещё сквернее и гаже, чем убитая вошь* [Сырица: 353].

Повесть «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского будет написана в 1864 г., а роман «Преступление и наказание» будет опубликован в 1866 г. Мы можем сказать, что герой-идеолог-парадоксалист в повести «Записки из подполья» послужит началом, некой заготовкой к новому герою – Раскольникову. Безымянный герой из подполья называет себя насекомым по причине того, что он совсем обезличенное существо настолько, что не может быть божьей тварью. Что герой – нуль, ничто: «Я не только ни злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни *насекомым*» [Достоевский 1972–1990: V, 7]. Во второй главе герой из «Записок из подполья» продолжает свою речь: «...почему я даже и *насекомым* не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться *насекомым*» [Достоевский 1972–1990: V, 9]. Как говорит об этом Набоков, «Он утешает себя мыслью, что умный человек “и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак”» [Набоков: 191]. Сходство между подпольным человеком и Раскольниковым во многом: идея (каждый из героев проверяет свою теорию на людях), подпольность (заключается в том, что они оба отгородились от мира и ушли в свое подполье, в котором создают свои идеи). Разве человек, живущий в подполье, может о чем-то светлом думать? Наверяд ли. Они оба: что безымянный подпольщик, что Раскольников очень много думают, так как находятся в постоянном нахождении самим с собой. У них нет времени на других, и все их мысли заняты философствованием. Оба живут в неблагоприятных условиях для жизни: подпольщик живет в дрянной комнате, вышедший в отставку, а Раскольников живет в коморке (конуре, гробу) и бросает учиться. Каждый из них после своего поступка возвращаются в свое подполье. Хочется отметить и то, что оба они герои с романтиче-

ской по своей природе идеями. Что нам на это указывает? Безусловно, их отрешенность от мира (ярким представителем может служить и Печорин), постановка обоих героев в центр произведения, равно как концентрация автора на изображении их внутреннего мира и чувств. Что Раскольников, что подпольный человек, называя себя насекомыми, тем самым унижают свою плоть и свое человеческое достоинство. Это не имеет ничего общего с самоумалением и уединением монашества в служении Богу. Оба героя по-своему себя ощущают в этом мире и мир в себе. Раскольников вместе с подпольным героем иронизируют над фундаментальным принципом романтизма, ставящем выше всего в мироздании красоту. Раскольников называет себя «эстетической вошью», тем самым демонстрируя, что эстетически красивое может быть гораздо хуже самого отвратительного и омерзительного морально. По словам Д. С. Мережковского: «Боязнь эстетики есть первый признак бессилия. Его убийство не так красиво, но зато и не так преступно, как те законные убийства, которые позволяет себе общество» [Мережковский: 55]. Сам автор наделяет красотой Раскольникова на первых страницах романа: «Он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» [Достоевский 1972–1990: VI, 6]. В отличие от него Парадоксалист «...ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение», но при этом считал: «Пусть уж будет и не красивое лицо, но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное чрезвычайно умное» [Достоевский 1972–1990: V, 48].

На примере Раскольникова рассмотрим образ паука. Для самого Ф. М. Достоевского беспозвоночное животное является сакральным и демоническим. Как пишет Гура в «Символика животных в славянской традиции»: «Паук в фольклорном сознании связан с резко негативной оценкой как животного поганое, нечистое, которое следует истреблять. В народных легендах он выступает противником, прежде всего Божьей Матери» [Гура: 417]. У Достоевского пространственная замкнутость (баня, подполье, коморка и т.п.) тесно связана с образом паука. Скажем, Раскольников тяготеет к одиночеству и сравнивает себя с пауком: «*как паук к себе в угол забился*» и хоть ненавидел эту «*конуру*», а «*выходить из нее не хотел, и даже есть не хотел, всё лежал...*» [Киселева: 3].

Упоминание о пауке появляется в реплике Свидригайлова о загробной жизни: «А что, если там одни пауки или что-нибудь в

этом роде» [Достоевский 1972–1990: VI, 147]. Ее контекст – разговор Свидригайлова с Раскольниковым о загробной жизни. Свидригайлов предполагает по поводу загробной жизни, что там люди будут вечно вместе с пауками, либо же эти пауки будут с теми, кто был «подобен» им, пока жил в этом мире: «...а по всем углам пауки, вот и вся вечность» [Достоевский 1972–1990: VI, 147]. Эта фраза, сказанная Свидригайловым, подтверждает нашу мысль. Выходит, что потусторонний мир в его представлении ассоциируется только с пауками. Неспроста Свидригайлов говорит с Раскольниковым: он словно заражает его этой идеей, или, точнее этим сумасшествием. Вместо Царствия Божия для Свидригайлова – банька с пауками.

В разговоре с Дуней называет убитую старуху одновременно вошью и пауком:

– Преступление? Какое преступление? – вскричал он вдруг, в каком-то внезапном бешенстве, – то, что я убил гадкую, зловредную *вошь*, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую **убить сорок грехов простят**, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю. И что мне все тычут со всех сторон: «преступление, преступление!» [Достоевский 1972–1990: VI, 553].

Раскольников в своей речи употребляет народную поговорку: «Убить паука – сорок грехов простят», что может означать его безверие, а через суеверие – и соотнесенность с язычеством. В книге Гуры «Символика животных в славянской народной традиции», с ссылкой на В. Даля, есть поверие про убийство паука: «Убиение паука как существа, противостоящего Божьему началу, часто связывается с прощением грехов. Так, у русских считается, что тому, кто убьет паука, будет прощено сорок грехов» [Гура: 504], [Даль: 948].

В диалоге с Соней Раскольников сравнивает себя с пауком: «Я тогда, как паук, к себе в угол забился» и дальше: «как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!» [Достоевский 1972–1990: VI, 322].

Таким образом, через образ паука, равно как и через образ вши («эстетической»), Раскольников фактически отождествляет себя со старухой-процентщицей (оба сравниваются в тексте с обоими насекомыми) как символом зла и губителями людей.

Получается, что, согласно теории Раскольникова, человека «высшего разряда» можно одновременно сравнить с Наполеоном, и тут же с вошью и пауком, то есть у этих «высших» людей по теории не никакого высшего человеческого достоинства. Теория

Раскольников обезличивает оба разряда. Разница лишь в том, что, отнеся себя в разряд «наполеонов», Раскольников просто переводит себя из «вшей» в «пауки» как хищных насекомых. Это примечательно в той перспективе, что далее в «Кроткой» главный герой, воображая себя романтическим Мефистофелем, мстящим человечеству, делается ростовщиком, то есть совмещает в себе черты Раскольникова и старухи-процентщицы.

На постоянное взаимозамещение в рассуждениях Раскольникова паука и вши (то есть хищника и жертвы) следует обратить особое внимание. Это возможно только при общей бессмысленности картины мира и ничтожности всех людей (которые все подобны насекомым, включая Наполеона). Таким образом, теория Раскольникова не спасает и не придает высший смысл жизни никому, в том числе и ее автору.

В начале романа Достоевский говорит о Раскольникове, сравнивая его с черепахой: «Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу» [Достоевский 1972–1990: VI, 33]. Возможно, что, когда Раскольников является со слов писателя «черепахой» (уйдя, «как черепаха в свою скорлупу»), то это говорит о том, что душа и тело еще не погублены, так как убийство еще не совершено. А пауком он называет себя (что соотносимо с демонизмом), когда исповедуется Соне в убийстве. То есть паук – символически соотнесен с падшим Раскольниковым и его погибающей душой. Ведь паук является хищником, а значит, убийцей. Однако паук с зоологической точки зрения обязан питаться мелкими животными, у него нет совести или разума. Раскольников же – высшее существо, наделенное разумом, а значит, он не только может отвечать за свои поступки, но и должен понести за них наказание. Примечательно, что атеист Раскольников, не желая быть вошью, может, в соответствии с теорией Дарвина, стать лишь пауком и сам признается себе в этом. Но так как это насекомое зависит от своего хозяина и паразитирует на нем, он не хочет быть жертвой. Паук же, напротив, свободен в том смысле, что сам выбирает себе добычу. Раз Раскольников – паук-убийца, то старушонка – муха-жертва.

Убитая старуха Алена Ивановна на символическом уровне текста соотносима с мухой. Приведем описание, которое дает ей Достоевский в романе: «Это была крошечная, сухая старушонка <...> с острыми и злыми глазками» [Достоевский 1972–1990: VI, 8]. То есть ее маленький размер соотносим с размером мухи. И в другом месте указывается на ее «малый рост» [Достоевский 1972–1990: VI, 86]. В мифологии это насекомое ассоциируется с

крошечностью, назойливостью, нечистотой. В христианской традиции она является носителем зла, моровой язвы, греха, ведущего к искуплению [Топоров: 335]. В мыслях Раскольникова муха является свидетельницей преступления: «*Муха* летала, она видела!» [Достоевский 1972–1990: VI, 140]. Символический смысл имеет жужжание мухи в мучительном сне Родиона о смеющейся старухе-процентщице: «Проснувшаяся *муха* вдруг с налета ударила об стекло и жалобно зажужжала» [Достоевский 1972–1990: VI, 141]. Жужжание мухи – как продолжение сна – является фоном первой встречи Раскольникова со Свидригайловым: «Только жужжала и билась какая-то большая *муха*, ударяясь с налета об стекло» [Достоевский 1972–1990: VI, 142]. Само жужжание мухи действует на человека раздражающе. И ее сразу хочется убить. Возможно, что появление этого насекомого служит предвестием убийства старухи в его сне. Муха объединяет мир сна и реальной действительности, кроме того актуализованной является семантика преграды, плена, несвободы.

Мы можем также предположить, что муха, которую Раскольников видит во сне, дает актуализацию реальности событий. Герой заново проживает всю ситуацию и весь ужас случившегося преступления. Проснувшаяся муха и спящий Раскольников, принимающий сон за действительность, – это контраст того, что нет границы дозволенного.

Далее, в том же сне муха бьется о стекло, что можно интерпретировать как метафору нахождения души Раскольникова в плену. Если обобщить все ассоциации, то получится, что он как паук, запутавшийся в паутине-лабиринте своей идеи.

Муха во сне может пониматься и как инкарнация души убитой старухи. Ее неожиданное оживание в сюжете сна свидетельствует о том, что даже самую ничтожную душу нельзя убить так же, как невозможно истребить всех мух: они вечны, как сама природа.

Наконец, еще одна интерпретация образа мухи может заключаться в том, что муха – тайный и непреложный свидетель убийства Раскольникова, который не только раздражает героя, но и видится ему скрытой угрозой.

Далее в романе образ мухи дан в описании гостиницы, где остановился Свидригайлов перед самоубийством: «Проснувшиеся *мухи* лепились на нетронутую порцию телятины <...> [он] начал ловить одну *муху*» [Достоевский 1972–1990: VI, 393–394]. Согласно многим мифопоэтическим традициям, муха как нечистое насекомое ассоциируется с болезнью и смертью, гниением и разложе-

нием плоти, злом и грехом: *«Проснувшаяся муха вдруг с налета ударила об стекло и жалобно зажуужжала»* [Достоевский 1972–1990: VI, 213].

Прежде, чем вести речь о Ж.-П. Сартре и его произведении «Мухи», необходимо сказать о взаимосвязи Достоевского и французского философа XX века. Мы знаем Ж.-П. Сартра как одного из главных французских писателей своего времени, работавшего в направлении экзистенциализм. Кто же повлиял на его философские умозрения? Кто дал почву к новой философии? Дело в том, что «помимо Ф. Кафки и философов С. Кьеркегора и Н. А. Бердяева, на него оказал сильное влияние Ф. М. Достоевский, рассматривавший проблемы личности и ценности человеческого достоинства. Эти да еще несколько главных тем экзистенциализма – «утрата смысла жизни, изношенность духовных ценностей, которые уже ни для кого не ценный, кризис мировоззрения» [Ломов: Ж.-П. Сартр: «Гошнота»]. «Для Сартра Достоевский – это гений, не согласившийся смириться со своей гениальностью; он считал, что Достоевский должен был признать свой атеизм и обратиться к подлинным проблемам человеческого существования» [Вавилова: 13, 61]. Достоевский был предвестником зарождения такого направления в западной литературе, как экзистенциализм. Ж.-П. Сартр в своей статье «Экзистенциализм – это гуманизм?» отметил: «Достоевский как-то писал, что “если Бога нет, то все дозволено”, это – исходный пункт экзистенциализма. В самом деле все дозволено, если Бога не существует, а потому человек заброшен, ему не на что опереться ни в себе, ни вовне. Прежде всего, у него нет оправдания». [Сартр 1989: 298]. Несмотря на то что Достоевский в этом отрывке признан предшественником экзистенциализма» [Лесевицкий А. В.: К вопросу о феноменологии понимания свободы у Ф. М. Достоевского и Ж.-П. Сартра].

Рассмотрим в качестве примера пьесу Ж.-П. Сартра «Мухи» (1943 г.), в которой символический образ «мух» централен. Найдём ли мы какое-то сходство с «Преступлением и наказанием» или только различия? Ж.-П. Сартр, прославившийся своей атеистической философией, в пьесе «Мухи» выставляет одного из главных героев – Юпитера – в образе Сатаны. «Юпитер Сартра – бог “мух и смерти”: «Глаза белые, лицо вымазано кровью» [Сартр 1992: 98]. «Мухи символизируют зло и моровые эпидемии. Они причиняли такие мучения в древнем мире, что для защиты от них призывали богов» [Символы, знаки, эмблемы: 795]. Можем ли сопоставить Раскольникова и лже-Юпитера, которые

оба связаны с мухами, поскольку их объединяет смерть? Это насекомое словно бы является неотъемлемой частью двойного убийства, совершенного Раскольниковым, а Юпитер Сартра связан с трупами, например, в сцене, где он нападает на старуху, считая ее не за человека, а за насекомого: «Я кидаюсь на насекомое, хватаю его и доставляю вам. Вот моя добыча» [Сартр 2010: 4]. Муха в «Преступлении и наказании» воспринимается, если исходить из христианской картины мира, как некое зеркальное отражение души Раскольникова, ибо его душа постепенно разлагается, начиная от первых мыслей об убийстве до свершения убийства. Мы можем и Свидригайлова связать с мухами как разложившееся существо. Однако его можно скорее сопоставить с Юпитером Сартра. Свидригайлов, прежде чем встретиться с Раскольниковым, как будто посылает перед встречей ему образ мухи во сне: так и Орест Сартра перед встречей с Юпитером сталкивается с мухами.

Самого лже-Юпитера из пьесы «Мухи» мы можем сопоставить с Иисусом Христом: «и дивился весь народ и говорил: не Сей ли Христос, Сын Давидов? Фарисеи же, услышавши сие, сказали: Он изгоняет бесов не иначе, как силою веельзевула, князя бесовского» [Мф. 12: 23-24]. Сам Юпитер является олицетворением Вельзевула. «Древние иудеи называли Вельзевула «Повелителем мух» [Символы, знаки, эмблемы: 795].

Прежде, чем мы заговорим о сопоставлении Раскольникова и Наполеона, хочется привести цитату из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно... [«Евгений Онегин»: гл. II, XIV].

Пушкин явственно показывает нам, что для Наполеона человек – «тварь» в уничижительном, языческом понимании. Но человек – это тварь, созданная самим Богом. Выходит, что человек, готовый на преступления и на пролитие крови, убивает в себе все человеческое, все божественное, что есть в нем. Для Раскольникова Наполеон был идолом, которому он поклонялся и на которого хотел быть похож. Хотелось бы провести параллель с Наполеоном в романе эпопее «Война и мир» Л. Н. Толстого. Сам автор великого полководца и завоевателя в своем произведении уничижает. Есть «аналог» Наполеона: на Праценской горе князь Андрей воспринимает слова Наполеона, как «жужжание мухи». Муха – символ дьявола и суеты, так что это не просто сравнение, при-

званное показать ничтожество Наполеона, а вполне целенаправленное объединение темы наполеонизма с темой мирового зла. Метафора Наполеона в «Войне и мире» – муха. Суетно стремление Наполеона к господству над миром, а особенно показательно то, что Наполеон с удовольствием, понятным лишь мухе, осматривает заваленное трупами поле сражения. Нечто мушиное есть даже в тошнотворной манере толстовского Наполеона умываться и растираться щеткой.

Слово «муха» употребляет и подпольный человек из «Записок из подполья», сам называя себя так: «...я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, – это уж само собою, – но беспрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная» [Достоевский 1972–1990: V, 20].

В «Преступлении и наказании» мы встретим еще один вид насекомых: *тараканы*. Первый раз они упоминаются в речи студента в трактире: «Да и что значит на общих весах жизнь одной чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, *таракана*» [Достоевский 1972–1990: VI, 73]. Здесь старушка фигурирует не только как вошь, но и как таракан. Это насекомое – нахлебник по причине того, что живет за счет средств других. Сам таракан, живущий в домах человека, питается объедками. Мы можем сопоставить проценты, за счет которых жила старуха, с «объедками», за счет которых живут тараканы.

Во второй раз мы читаем уже в эпилоге: «И что значила для него пища – эти пустые щи с *тараканами*?» [Достоевский 1972–1990: VI, 579]. Здесь автор имеет в виду, что Раскольников, получая свой паек на каторге, не удовлетворен своей едой, так как считает ее «пустыми щами», то есть не самой здоровой пищей, но помимо этого в ней попадают тараканы. Образ насекомого в данном контексте усиливает дурное качество пищи.

Почему писатель не мог обойтись без насекомых в романе «Преступление и наказание» и в других своих произведениях? На наш взгляд, Ф. М. Достоевский в романе «Преступление и наказание» включает насекомых, по причине родства с человеком. Мы подразумеваем, что насекомые являются неким зеркалом черной стороны человека, его греховной составляющей. Ведь, как мы знаем, насекомые вредят людям. Так и сам человек может быть этим самым насекомым, как вредителем всему человечеству. Эту мысль родства и трагичности судьбы многих людей продолжат европейские писатели XX века.

Таким образом, проследив за типами насекомых, выделенными нами в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и другого произведения прозаика – «Записки из подполья», можно сделать вывод об устойчивых мифологических традициях, которые прослеживаются на всем творчестве писателя. Мы находим, что Ф. М. Достоевский мифологичен ввиду того, что он обращается к мифам и интерпретирует их в своих текстах. Проводя сравнения Раскольникова с разными видами насекомых, писатель дает понять читателям о том, что поступок главного героя гадок и омерзителен: «грязно, пакостно, гадко, гадко!», – говорит Раскольников еще до убийства старухи-процентщицы, после первого его посещения [Достоевский 1972–1990: I, 12]. Сравнение с насекомыми (часто ядовитыми) внушают мысль, что Раскольников отравляет свою душу преступлением, убивая в себе как человеческое, так и божественное начало («Раскольников *ядовито* улыбнулся» [Достоевский 1972–1990: VI, 158] и в разговоре с Дуней: «Все исполнишь? – спросил он, *ядовито* усмехаясь» [Достоевский 1972–1990: VI, 248]). Раскольников, живя в камерке («это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид...<...> и до того низкая, <...> что вот-вот стукнешься головой о потолок») [Достоевский 1972–1990: VI, 14]), был близок к превращению в подобие паука, которому словно нет надобности жить в лучших условиях: «Трудно было более опуститься и обнеряшиться» [Достоевский 1972–1990: III, 14].

Таким образом, образы насекомых в «Преступлении и наказании» являются неотъемлемой частью мотивной структуры «петербургского романа», построенного на сюжете «расчеловечивания» героев и метафорически живописуют психологизм Достоевского.

Список использованной литературы

1. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / Авторы-составители: Андреева В., Куклев В., Ровнер А. М.: Астрель АСТ, 2004.

2. Вавилова В. Ю., Просветов С. Ю. Интерпретация идей Ф. М. Достоевского в творчестве французских экзистенциалистов // Культура. Духовность. Общество. 2015. №19. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-idey-f-m-dostoevskogo-v-tvorchestve-frantsuzskih-ekzistentsialistov> (дата обращения: 06.05.2022).

3. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 910 с.

4. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание соч. В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

5. *Киселева М. В.* Понятие границы: рецепция Ф. М. Достоевского в австрийской литературе: Ф. Кафка и Р. Музиль: автореферат диссертация Москва, 2012. – 31 с. №2. 2012, С. 155-158.

6. *Ковалев Г. Ф., Заки С. Гх.* Энтосемизмы (названия насекомых) в художественных текстах русской литературы // Всероссийский научный журнал. Краснодар: №7. 2015. С. 234-237.

7. *Котовчихина Н. Д.* Насекомое как образ, символ, мифологема в русской литературе: системно-целостный подход. Мир науки, культуры, образования. №2 (75) 2019. 591 с.

8. *Ломов В. М.* 100 великих романов. Испытание столетиями. [Электронный ресурс]. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/lomov-100-velikih-romanov/toshnota> (Дата обращения: 16.11.2021).

9. *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. [Электронный ресурс] URL: <https://r7.rbook.top/book/5727897/read/page/153/> (Дата обращения: 05.11.2021).

10. *Михнюкевич В. А.* Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского: диссертация. Екатеринбург, 1995. 436 с.

11. *Набоков В. В.* История русской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2010. 446 с.

12. Орлова С. А. Мифо-фольклорный контекст романа Ф. М. Достоевского «Бесы»: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Челябинск, 2010. 23 с.

13. *Полтавец Е. Ю.* Сакральная ономастика и исторические имена в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. [Электронный ресурс] URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35579942_61482980.pdf (Дата обращения: 18.11.2021).

14. *Сартр Ж.-П.* Стена: Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992. 480 с.

15. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм. [Электронный ресурс] URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3373/2/word_text_sense_3_15.pdf (Дата обращения: 16.11.2021).

16. *Сырица Г. С.* Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского. М.: Гнозис, 2007. 405 с.

17. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. М.: АСТ; СПб.: Сова, 2005. 1007 с.

Гальшева Мария Павловна

forli96@mail.ru

кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков геологического ф-та Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва)

Имагологический образ Англии в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевского

В статье рассматривается образ Англии и англичан в «Зимних заметках» Ф. М. Достоевского в связи с жанровыми особенностями произведения и в контексте творческих исканий писателя. Образ Англии анализируется как один из основополагающих для историософской концепции Достоевского. Построенный на резких контрастах, он показывает итог, к которому приведёт слепое следование техническому прогрессу, утрата культуры, нравственности и отказ от «почвы». В статье также говорится о влиянии некоторых образов из лондонской главы «Заметок» на более поздние произведения Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, Англия, Лондон, женские образы, историософия, хрустальный дворец, прогресс.

Galysheva Mariya P.

candidate of Philology, reader in foreign languages
at the Department of Foreign Languages, the Faculty of Geology
of Lomonosov Moscow state university (Moscow, Russia)

Imagological aspects of England's description in Dostoevsky's "Winter notes on summer impressions"

The article looks at the artistic image of England and the English in "Winter notes" from the standpoint of both genre peculiarities and the writer's creative search. England's image is analysed as central to Dostoevsky's historical concept. Based on acute contrasts, it is the final where pursuit of technological progress, loss of culture, moral standards and "the soil" lead. The article also treats of the influence of

some characters from “London” chapters on Dostoevsky’s later works.

Keywords: Dostoevsky, England, London, female images, historiosophy, crystal palace, progress.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях», написанных во время зимы 1862–1863 гг., Достоевский продолжает сложившуюся в русской литературе традицию художественных очерков и путевых заметок («Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина и «Письма из-за границы» Д. И. Фонвизина); в то же время «Зимние заметки...» создаются на фоне и под влиянием большого количества более поздних путевых очерков, писем и статей, трактующих политическую, общественную и культурную жизнь Европы (путевые очерки Ап. Григорьева, Е. Тур, П. Новицкого, М. Михайлова, А. Герцена – влияние последнего на «Зимние заметки» отмечал ещё Н. Н. Страхов) [Достоевский: 1972–1990: V, 357]. В. Н. Захаров называет 1860-е гг. временем «активных жанровых исканий» [Захаров: 270] Достоевского, создающего жанрово многозначные произведения – так, по словам исследователя, в «Зимних заметках» взаимодействуют жанры поэмы и фельетона. Апелляция к поэме объясняется очень страстным изложением убеждений писателя, становящимся практически его откровением. Страстная проповедь своих идеалов при неприятии изображаемой жизни – равно как и включение всего повествования в описание пути – позволяет А. В. Денисовой назвать радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» одной из вероятных структурных опор текста Достоевского [Денисова: 36-37].

Достоевский в самом названии своего текста указал на то, что заметки не писались сразу под непосредственным впечатлением от увиденного – напротив, их созданию предшествовал период осмысления, они были дополнены мыслями, возникшими как в результате наблюдений за русской жизнью, так и размышлений о её современных проблемах. Безусловно, некоторые картины жизни в Европе написаны как будто с натуры и по художественной структуре заметки временами сближаются с жанром физиологического очерка, однако в «Зимних заметках...» нет ни характерного для очерка бесстрастного изложения фактов, ни какой-либо попытки систематически описать увиденное. Принимаясь за свои заметки, Достоевский сразу делает парадоксальное замечание: русским людям Европа известна лучше, чем Россия.

В результате хорошо известная современникам Достоевского Европа изображается в таком ракурсе, что неизбежно поднимаются философские, этические и социальные проблемы, и рассказ о путешествии приобретает остро публицистический характер.

Центральная проблема «Зимних заметок» – «Россия и Запад» – выдвинулась в 1861–1863 гг. после отмены крепостного права в русской общественной жизни на одно из первых мест. Главный вопрос – пойдет ли Россия по пути западноевропейского прогресса и станет капиталистическим государством, или будет развиваться самобытно. Таким образом, в «Заметках» Европа изображается Достоевским в свете его размышлений о дальнейших перспективах развития России; кроме того, на этот вопрос накладываются размышления о характере взаимоотношений между европейски образованной частью русского общества («Русской Европой») и народом. В «Зимних заметках» многие рассуждения были обобщением мыслей самого Достоевского, ранее изложенных в публицистических и литературно-критических статьях 1860-1862 гг., в частности, в «Ряде статей о русской литературе» (1861).

Итак, в «Зимних заметках» проблема взаимоотношений России и Запада и выбора Россией своего исторического пути прослеживается с XVIII в. На значительном пространстве текста Достоевский выясняет, «каким образом на нас в разное время отражалась Европа и постепенно ломилась к нам со своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались» [Достоевский 1972–1990: V, 55]. Западный мир при осязаемой идеологической общности (Европа мыслится как особое идейное и культурное пространство, противопоставленное русским европейцам и русскому народу) неоднороден. В нём выделяются два мощных центра, которые оказываются тоже во многом противопоставлены друг другу – Франция и Англия, Париж и Лондон. «Их изображение – не просто путевой очерк или географический обзор. Города оказываются наделёнными своей «физиономией», «привычками» <...> Париж и Лондон почти одушевлены, представляют некий **тип, уклад жизни**» [Денисова: 37]. Во время путешествия Достоевского интересовали не известные исторические памятники и пейзажи – он «интересовался только толпой, населением, типами. Ему важно было схватить общее впечатление уличной жизни» [Гроссман: 252]. Такой особый взгляд и интерес определяют специфику образов европейских столиц в «Зимних заметках».

Изображение Парижа практически всегда приобретает форму литературного памфлета и пародии – черты этих жанров отчётли-

во прослеживаются, например, в характеристике французского парламента, в сатирическом собирательном портрете брибри и мабишь; Достоевский с иронией описывает французских буржуа, уость их интересов, лживость. Париж изображается сатирически за его претензию быть культурным центром мира, при этом описывается подробно, в деталях и занимает обширное текстовое пространство; о французах и их нравах также говорится на протяжении всего повествования.

Описанию Лондона отведена всего одна глава, и создаётся обманчивое впечатление, что Англия появляется в повествовании случайно, даже неожиданно (глава «Ваал» начинается словами «Итак, я в Париже...») и Англия нужна лишь для контраста к Парижу. Однако при всей «компактности» и даже «случайности» образ Лондона и Англии вообще оказывается более сложным и многослойным, чем образ Франции и Парижа. Жизнь в Англии рисуется немногими сильными штрихами и выразительными сценами – и, что важно, без тени иронии, так что изображение Англии оказывается концептуальным, очень знаковым. Англия мыслится как воплощение идеи западного мира в целом, предельное развитие его философии и ценностей, она претендует в современной Достоевскому ситуации на роль цивилизационного центра. Англия, какой её видели люди конца XIX в., была проекцией будущего для всей Европы, флагманом технического прогресса, который, как это хорошо понимал Достоевский, становился главным историософским концептом европейской цивилизации. Англия являлась мировой империей, в которой не заходило солнце, покорившей Китай, Индию и Америку, и наиболее индустриально развитой страной, куда стекались все ресурсы мира.

Для понимания специфики изображения и осмысления Англии Достоевским очень важно, что она изначально, по природе своей, являлась олицетворением морской, не континентальной цивилизации – и не случайно, что здесь сложились особо благоприятные условия для идеи технического прогресса. В английском характере – как видит его Достоевский – заложена угрюмость, механистичность, делающая англичан похожими на часовые механизмы. Характерен портрет первого англичанина, которого Достоевский встречает ещё в вагоне: усиленно серьезный, необщительный. Этот англичанин ровно в 10 часов снял сапоги и надел туфли – «Вероятно, это так заведено у него было всю жизнь, и менять своих привычек он не хотел и в вагоне» [Достоевский 1972–1990: V, 53]. Эту механистичность подмечал ещё

Гончаров во «Фрегате “Паллада”»: в Лондоне «До двух миллионов жителей, центр всемирной торговли, а чего бы вы думали не заметно? – жизни, то есть её бурного брожения. Торговля видна, а жизни нет». И потом: «Не только общественная деятельность, но и вся жизнь всех и каждого сложилась и действует очень практически, как машина. Незаметно, чтоб общественные и частные добродетели свободно истекали из светлого человеческого начала. Здесь.... Все есть потому, что оно нужно зачем-то, для какой-то цели» [Гончаров: 42].

Между Лондоном и Парижем – колоссальная разница. Париж суживается и с любовью умалется, Лондон поражает широкими картинами и яркими планами, в нём «всё так громадно и резко в своей своеобразности» [Достоевский 1972–1990: V, 68]. Это город контрастов и противоречий, в котором уживаются антитезы – но Достоевский все равно видит за внешним фасадом застарелую смертельную борьбу западного личностного начала с необходимостью как-нибудь ужиться вместе и составить общину. Лондон подавляет и оставляет тяжёлое впечатление. Город предстаёт необъятным как море, в визге и вое машин, с железными дорогами, проложенными поверх домов и под ними. Город день и ночь захвачен движением механистического промышленного прогресса. Смелость предприимчивости здесь поражает. Но Темза отравлена, воздух пропитан каменным углём; великолепные скверы и парки соседствуют со страшными углами города, с полуголым, диким и голодным населением. Изображение Англии построено на контрасте витрины и изнанки. С одной стороны – Сити с своими миллионами и всемирной торговлей, хрустальным дворцом и всемирной выставкой, с другой – бедные кварталы, нищета и убожество.

В Лондоне чувствуется страшная сила, которая соединила всех бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в единое стадо. Это новая цивилизация, которая заставляет людей расчеловечиться, «вырвать из себя с мясом все желания и надежды» [Достоевский 1972–1990: V, 69] – идеалы и почву, всю свою человеческую натуру – и подменить все механистическим следованием идее прогресса. Возникает ощущение конца, почти всемирного апокалипсиса. «Уж не это ли, в самом деле, достигнутый идеал? – думаете вы; не конец ли тут? не это ли уж, и в самом деле, “едино стадо”. Не придётся ли принять это и, в самом деле, за полную правду и занеметь окончательно? Всё это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смот-

рите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, – людей пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное свершилось, свершилось и закончилось» [Достоевский 1972–1990: V, 69-70]. Достоевский создаёт почти библейскую картину конца истории, сияющего града на холме, где подчёркивается колоссальность, исполинская гордость и страшная сила победившего Ваала – не случайно это языческое божество становится главным знаком европейской цивилизации. В Лондоне как нигде в другом месте ощущается гордыня людей, желающих устроиться в земном муравейнике без Бога и любви. Однако изнанкой подчинения духу Ваала, поклонения материальному благополучию, становятся уничтожение культуры, искусства, смертоубийство, всеобщее движение в ад – через гордыню, разврат, голод и духовное ослепление – потому что в европейской цивилизации «братства» не оказалось, вместо него там было только начало личное, индивидуалистическое.

Тогда как Париж тщательно старается сохранить видимость соблюдения норм приличий, в Лондоне разврат становится открытым и приобретает страшные черты. На гайд-Маркете матери сами приводят на промысел своих малолетних дочерей. Маленькие девочки лет по двенадцати хватают прохожих за руки и просят идти с ними. В «Преступлении и наказании» Раскольников пугает Соню тем, что Поля может пойти по ее дороге; Соня в ужасе кричит, что Бог такого ужаса не допустит – но в Лондоне промысел малолетних стал нормой.

Вавилон, в который превращается Лондон, – это подмена Иерусалима. Достоевскому понятно, что это лишь эрзац всемирной гармонии, доступной только для избранных, из-за сильного неравенства и бедности остальных. В Лондоне миллионы людей были оставлены и прогнаны с пира людского, брошены в подземную тьму своими старшими братьями. Толпы работников, в конце недели пропивающих свой заработок, сравниваются со скотом, пытающимся сбиться в кучу, массу, отделиться от образа человеческого. Праздник субботнего гуляния миллиона работников и работниц приобретает черты языческого гуляния и почти религиозного служения Ваалу, когда все стремятся к скорейшей утрате сознания. По мысли Достоевского, Англия представляет собой не столько флагман технического прогресса, за которым нужно идти, сколько пример нравственного разложения, утраты почвы и

идеалов. Сравнение Лондона с Ваалом – языческим богом, которому приносили человеческие жертвы, в художественной системе Достоевского символично: здесь жертвы приносятся техническому и экономическому прогрессу.

«Зимние заметки» «отзываются» своими мотивами во многих произведениях Достоевского. Знаковой для писателя стала встреча на улице Лондона с шестилетней девочкой – «в лохмотьях, грязной, босой, испитой и избитой» [Достоевский 1972–1990: V, 72]. Достоевский пишет, что его поразило вид безысходного отчаяния на её лице – было странно видеть «это маленькое создание, уже несущее в себе столько проклятия и боли» [Достоевский 1972–1990: V, 72]. Происходит полная потеря смысла и утрата сознания. Девочка эта идет как бы не помня себя и никуда не торопясь. Достоевский заканчивает описание этого эпизода многозначительными словами: «Вообще, предметы игривые». Похожая сцена повторяется в «Сне смешного человека» – но там восьмилетняя девочка в отчаянии зовёт Смешного человека помочь умирающей матери, но о разврате там речи не идет; образ девочки становится воплощением людского горя, беспомощности и страдания.

При описании Лондона Достоевский много внимания уделяет женщинам. «Во всем мире нет такого красивого типа женщин, как англичанки», – пишет он, но вся эта удивительная красота «толпится на улицах тесно, густо... жаждет добычи и бросается с бесстыдным цинизмом на первого встречного» [Достоевский 1972–1990: V, 71]. Контраст грязи и красоты поражает, Достоевский не может удержаться от восклицания: «И какая иногда красота! Лица точно из кипсеков» [Достоевский 1972–1990: V, 71]. Достоевский описывает англичанку, встреченную в казино: «Я увидел одну девушку и остановился просто изумлённый: ничего подобного такой идеальной красоте я ещё не встречал никогда» [Достоевский 1972–1990: V, 72] «Черты лица её были нежны, тонки, что-то затаённое и грустное было в ее прекрасном и немного гордом взгляде, что-то мыслящее и тоскующее. Мне кажется, у неё была чахотка» [Достоевский 1972–1990: V, 72]. Потом эта англичанка, пившая джин, затерялась в толпе торгующих собой женщин. Мотив поразительной красоты, растоптанной в грязи и поруганной, – очень сильный по своему воздействию – становится философски значимым в художественном мире Достоевского. В образе англичанки предугадывается образ падшей женщины Настасьи Филипповны – «действительно необыкновенной красоты женщины» [Достоевский 1972–1990: VIII, 27],

ужасно гордой. Впалые щёки и горящие глаза героини романа «Идиот» тоже как будто говорят о чахотке.

Здесь также необходимо отметить, что особый ракурс восприятия Англии (и англичан) – как страны острых социальных контрастов, нищих и аристократов, непомерной гордости и униженности – возник у Достоевского ещё до поездки в Европу и очевидно, был предопределён литературной традицией. В «Униженных и оскорбленных», романе, опубликованном в 1861 г., появляется разорившийся английский фабрикант Смит, некогда баснословно богатый, а сейчас нищий старик, который, даже разорившись, до самого конца остаётся непреклонным, жестоким и гордым и отказывается простить собственную дочь. Нищий и гордый Смит – это чисто английский тип, ничего общего не имеющий с приниженным петербургским «маленьким человеком». Внучка Смита, гордая и нищая Нелли, вынуждена жить среди разврата в доме госпожи Бубновой, и её едва спасают от «Сонечкиной жертвы». Очевидно, что, уже попав в Англию, Достоевский продолжает замечать в ней привычные темы и сюжеты. Диккенсовская Англия в его восприятии изначально литературна, близка к его собственной трагической поэтике контрастов. Здесь нельзя на согласиться с К. В. Мочульским: «Автор [Достоевский] притворяется, что описывает свои “впечатления”, но это только приём публициста, создающего новую и острую форму историко-философского трактата. Достоевский поехал в Европу с готовой идеей и лишь “проверил” её заграничными впечатлениями: действительность вполне подтвердила его теоретическое построение» [Мочульский: 331]. Одновременно при фокусировании внимания на социальной теме изображение Англии гораздо ближе по типу художественного изображения к физиологическому очерку, чем, например, изображение Парижа.

Итак, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский сатирически изобразил нравы Франции времён Наполеона III и воспроизвёл страшные картины жизни рабочих капиталистического Лондона. Буржуазно-демократические свободы Европы, провозглашённые в результате революций, оказались фикцией. Достоевский прекрасно видит, что свободой пользуется только тот, у кого есть миллион; если миллиона нет – с человеком другие делают все что им угодно. По мнению Достоевского, в Европе произошло не обновление общества, а банальная победа одних над другими. Достоевский (и здесь он соприкасается с выводом Герцена в «Концах и началах», хотя исходит из иных идейных

предпосылок), считал, что европейская цивилизация в своём развитии достигла конца (об этом свидетельствует страсть к стяжательству, отсутствие идеалов, объявление денег «высочайшей добродетелью и обязанностью человеческой») – очень отчётливо эта мысль проявляется в изображении Лондона как царства Ваала, в котором подавлено всякое духовное и самобытное развитие.

Достоевский видит причину сложившегося положения в том, что в западной природе преобладает начало личное и «отъединенное» – и это делает тщетными все попытки европейцев устроиться на провозглашенных революциями началах равенства и братства. Природа и натура для Достоевского очень много значат. «Натура даром не даётся. Всё это веками возвращено и веками воспитано. Национальность нелегко переделывается, не легко отстать от вековых привычек, вошедших в плоть и кровь», – писал он в «Зимних заметках» [Достоевский 1972–1990: V, 78]. Достоевский повторяет эту мысль несколько раз: «Перерождение... совершается тысячелетиями, ибо подобные идеи должны сначала в плоть и кровь войти, чтобы стать действительностью» [Достоевский 1972–1990: V, 79]. Соответственно, для западного человека непредставимо сознательное, никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех, которое есть признак высочайшего развития личности. Это, по Достоевскому, должно только само собой сделаться, и быть в натуре, бессознательно заключаться в природе всего племени, ибо здесь разумные доводы бессильны «Любите друг друга и всё сие к вам приложится». [Достоевский 1972–1990: V, 80]. Это утопия, основанная не на разуме, а на чувстве. В западном человеке братского начала нет, только единоличное. Идеал, достигнутый в Европе – лондонский хрустальный дворец, технический прогресс, попытка устроиться всем вместе на разумных началах – и в результате потеря даже видимости равенства и братства – очень похоже на тот итог, к которому пришло, утратив любовь и непосредственность, человечество в «Сне смешного человека». Очевидно, что поездка в Европу и мысли, вызванные увиденным, осмысление исторического прогресса помогли Достоевскому выработать свой собственный идеал.

Список использованной литературы

1. *Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах. Л.: Наука, 1986.
2. *Гроссман Л. П.* Достоевский. М.: Молодая гвардия (серия ЖЗЛ), 1965.
3. *Денисова А. В.* «Зимние заметки о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского: проблема жанра. Достоевский и современность: Материалы XII международных старорусских чтений. Старая Русса, 1998.
4. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.
5. *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л.: Издательство ЛГУ, 1985.
6. *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995

Золотько Ольга Вячеславовна

zolga13@yandex.ru

кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник
отдела ФГБУК Государственного музея истории российской
литературы имени В. И. Даля, музейного центра
«Московский дом Достоевского» (Москва)

**О «повторениях во вселенной» в рассказе
Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека»**

Статья посвящена мотиву «повторений во вселенной» в рассказе «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского. Приводится обзор возможных научных, философских и литературных источников мотива: статья Н.Н. Страхова «Жители планет», повесть Вольтера «Микромегас», сочинение Э. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде» и др. В статье исследуется, как в изображении двойников Солнца и Земли в сновидении проявляются особенности мировоззрения героя.

Ключевые слова: Достоевский, «Сон смешного человека», «повторения во вселенной», «Жители планет», «Микромегас».

Zolot'ko Olga V.

candidate of Philology, researcher in the Dostoevsky Moscow House Museum Center, The Department of Vladimir Dahl Russian State Literary Museum (Moscow, Russia)

On “the repetitions in the universe” in the story “The Dream of a Ridiculous Man” by F.M. Dostoevsky

The article focuses on the motif of “the repetitions in the universe” in the story “The Dream of a Ridiculous Man” by F. M. Dostoevsky. The article provides an overview of possible scientific, philosophical and literary sources of the motif: N. N. Strakhov's article “Inhabitants of Planets”, Voltaire's novella “Micromegas”, E. Swedenborg's work

“On Heaven, on the Spirit World and on Hell”, etc. The features of hero's world outlook, displayed in the depiction of doubles of the Son and the Earth in the dream, are explored in the article.

Keywords: Dostoevsky, “The Dream of a Ridiculous Man”, “repetitions in the universe,” “Inhabitants of Planets,” “Micromegas”.

Герой рассказа Достоевского «Сон смешного человека», решившись на самоубийство, совершает его во сне, и в своем «посмертном» космическом путешествии наблюдает солнце, такое же, что видно с Земли, и планету, которая оказывается двойником Земли. Герой удивлен: «И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?..» Этому образу «повторений во вселенной» посвящена данная статья.

Идея множественности населенных миров встречается в известной Достоевскому научной, философской, художественной литературе. В ближайшем поле его зрения была статья Н. Н. Стрхова «Жители планет», которая вышла в первом номере журнала «Время» за 1861 г., а затем вошла в состав книги «Мир как целое. Черты из наук о природе», вышедшей в 1872 г. в Санкт-Петербурге. В своей работе Стрхов с философской точки зрения рассматривает предположение о существовании жизни на других планетах и размышляет о физиологической и нравственной природе этих существ в сравнении с землянами. Стрхов приводит точки зрения Лапласа, Конта, Шеллинга и др., анализирует «Разговоры о множественности миров» (1686) Б. Фонтенеля, цитирует и критически разбирает идеи Вольтера в повести «Микромегас» (1752), ссылается на книгу математика Гюйгенса «Зритель мира, или О небесных странах и их убранстве» (1698). По мнению Стрхова, «человек считает возможным, что сущность его нравственной жизни может проявиться в несравненно лучших формах, чем она является на земле» [Стрхов: 50]. Из-за этого ощущения неудовлетворенности своей природой «мы улетаем мысленно к счастливым жителям планет, чтобы отдохнуть от скуки и тоски земной жизни. Так точно прежде любили вспоминать “золотой век”; так некогда воображали себе Эльдorado, где побывал и Вольтер, или Новую Атлантиду, куда мысленно плывал Бэкон Веруламский» [Стрхов: 50–51]. Но путем последовательных умозаключений Стрхов приходит к выводу, что обитатели других планет не могут быть устроены лучше, чем человек, так как он «крайнее существо природы, необходимо есть ее со-

вершеннейшее существо» [Страхов: 100]. «Мыслить создание природы, которое было бы выше человека, невозможно. Следовательно невозможно предполагать, чтобы на других планетах жизнь проявилась совершеннее или даже иначе, чем на планете, где высшее существо есть человек» [Страхов: 121]. Он также приходит к мысли, что другие планеты не заселены, потому что подобных Земле планет нет, образование ее уникально: «Мы можем сказать, что несмотря на бесчисленные системы планет, ни в одной из них не удалось образоваться такой планете, как земля» [Страхов: 139]. Поэтому, «улетая мысленно к счастливым жителям планет», нужно после вернуться назад на Землю и обратиться к размышлениям о здешней жизни и о ближних: «вместо того, чтобы путешествовать на планеты, вникнем внимательно в жизнь других людей; мы откроем в ней новые миры, богатые еще неведомой для нас красотой и силой» [Страхов: 142]. Содержание рассказа Достоевского со статьей Страхова сближает антропоцентризм.

Как еще один источник идеи множественности населенных миров нужно назвать сочинение шведского ученого и мистика XVIII в. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде», изданное на русском языке в Лейпциге в 1863 г., подаренное в 1879 г. писателю его переводчиком А. Н. Аксаковым [Достоевский 1972–1990: XXV, 400]. В этой книге автор изображает свой опыт посещения загробного мира, устройстворая и ада. Достоевский учение Сведенборга в записях к выпуску «Дневника писателя» за май-июнь 1877 г. оценил как «плод болезненной галюцинации» [Достоевский 1972–1990: XXV, 262]. Однако о населенности планет Сведенборг размышляет с позиции не мистика, но ученого и философа как о реальности, доступной человеку для познания в его земной жизни. Сведенборг говорит о множественности населенных миров в главе «О необъятности небес» (подробнее он трактует ее в своем труде «О землях вселенной», а в данной главе помещает уже его выводы) и выдвигает для доказательства этой идеи естественно-научные доводы: «все планеты, видимые для глаза в нашей солнечной системе, суть такие же земли и <...> кроме их вселенная полна бесчисленным множеством других, которые точно так же исполнены жителей» [Сведенборг: 215]; «что планеты, принадлежащие нашей солнечной системе и вследствие того видимые для наших глаз, суть земли, можно прямо заключить из того, что они тела, состоящие из земного вещества, ибо отражают солнечный свет и, усматриваемые в телескоп, кажутся не огненными звездами, но землями, покрытыми светом и

тенью; можно заключить это еще из того, что они, подобно нашей земле, носятся вокруг солнца и, направляясь по зодиаку, образуют у себя годы и времена их, как-то: весну, лето, осень и зиму; и что они, кроме того, вращаются, как и наша земля, вокруг своей оси, образуя через это дни и времена их, то есть утро, полдень, вечер и ночь» [Сведенборг: 216]. Но важнее для Сведенборга религиозное основание – убеждение, что Вселенная создана для обитания человека: «Кто верит, <...> что Божественное начало создало вселенную не для иной цели, как для существования рода человеческого и небес, ибо род человеческий есть рассадник небес, – тот не может не верить, что всюду, где есть земля, есть и люди» [Сведенборг: 216].

Путешествие на другую планету, образ которой воображение автора рисует в сравнении с Землей, – излюбленный прием в произведениях фантастов и утопистов. Герои отправляются в космическое путешествие, чтобы сравнить законы других цивилизаций с устройством человеческого общества. Это сопоставление помогает автору-фантасту в нужном ракурсе проблематизировать размышления о нравственной, социальной, духовной природе человека. Н. Н. Страхов упоминает такие художественные произведения, например: «Разговоры о множественности миров» (1686) Б. Фонтенеля, «Микромегас» Вольтера (1752). Они часть большой литературной традиции, с которой взаимодействует рассказ Достоевского. М. М. Бахтин указывает на связь рассказа с жанром «фантастических путешествий», восходящих к античной мениппеи, – с произведениями «Полет путешественника на Луну» Гриммельсгаузена, «Другой свет, или Государства и империи Луны» Сирано де Бержерака [Бахтин: 166–167] и др. Среди них особенно стоит обратить внимание на фантастическую повесть «Микромегас» Вольтера. Известно особое внимание Достоевского к творчеству и личности французского мыслителя, его планы написать «Русского Кандида». Кроме того, «Микромегас» цитирует Н. Н. Страхов в своей статье, особенно выделяя в повести тему недовольства человека своим нравственным устройством, а также вопрос ограниченности человеческих способностей.

Сатирический пафос повести заключается в отрицании антропоцентрической модели мира современного европейца. Человек в повести Вольтера не единственное существо, которое населяет миры, и устроен он не самым совершенным образом: Микромегас и обитатель Сатурна обладают большими знаниями о мире и о собственной природе, имеют даже больше органов чувств (у ака-

демика с Сатурна их семьдесят два, Микромегаса – больше тысячи). Из ощущений, сближающих все живые существа, Вольтер иронически выделяет неизбежное недовольство и неудовлетворенность своей природой, высмеивая ту самую тоску, которая, по Н. Н. Страхову, заставляет человека «мысленно улетать к счастливым жителям планет». Так описывает Микромегас свою планету: «У обитателей моей планеты около тысячи чувств, и все же нас постоянно томит какая-то неясная жажда, смутная тревога, беспрерывно нашептывая нам, что мы ничтожны и что есть существа куда совершеннее нас. Я немного поездил по свету, видел смертных, находящихся на более низком уровне, в сравнении с нами, видел и тех, что намного нас превосходят, но таких, чьи желания совпадали бы с насущными потребностями, а потребности с возможностями их удовлетворения, не встречал» [Вольтер: 202]. Встретившись с землянами, герои убеждаются, что и те тоже не знают, как справиться со своими желаниями и нравственным злом.

Н. Н. Страхов в своей статье по поводу повести Вольтера отмечает бессмысленность тоски по совершенству, так как человек – совершеннейшее создание природы, критикует идею Вольтера о недостаточности у человека способностей к познанию. Достоевскому, возможно, было в этом вопросе ближе глубокое недовольство французского мыслителя злом в природе человека. Ограниченность способностей человека Достоевский, однако, понимает иначе, чем Вольтер, так как в его рассказе их сдерживают не физические данные. О «детях солнца» Смешной человек узнает, что «они, зная столь много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле <...> знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить», их постижение мира строилось на любовном отношении к миру, природе, животным, ближним [Достоевский 1972–1990: XXV, 113], – и герой считает, что эта способность доступна человеку на земле, он видит возможность для познания более глубокого, непосредственного, целостного, интуитивного. Достоевский, используя традиционный для фантастической литературы прием отстраненного изображения современного человеческого общества в сопоставлении с другой цивилизацией, не прибегает к сатирическому пафосу произведений фантастического рода.

С повестью «Микромегас» рассказ Достоевского связывают и некоторые детали: вольтеровы кресла главного героя, в которых он ночами предаётся размышлениям, упоминание Смешным человеком звезды Сириус, когда он со своим таинственным спутником приближаются к некой звезде: «“Это Сириус?” – спросил я, вдруг не удержавшись, ибо я не хотел ни о чем спрашивать. – “Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой”, – отвечало мне существо, уносившее меня» [Достоевский 1972–1990: XXV, 110]. Интересна именно эта предвосхищающая реплика героя, вероятно, благодаря этой отсылке намечается будущая роль Смешного человека как наблюдателя на другой планете. Упоминание Сириуса любопытно ещё тем, что это двойная звезда, как обращает на это внимание К. А. Степанян. Открытие двойной системы Сириуса произошло во время жизни Достоевского, и, так как писатель интересовался астрономией, открытие могло быть ему известно и этот факт мог быть заложен писателем в систему удвоенных образов рассказа [Степанян: 67]. О двойных звездах, которые подчинены закону тяготения, кстати, пишет и Н. Н. Страхов в своей статье [Страхов: 46–48].

Кроме идеи множественности населенных миров, в поле зрения писателя были научные гипотезы, допускающие существование где-то во Вселенной абсолютной копии Земли. Из той же статьи Н. Н. Страхова Достоевский мог узнать, например, о труде математика Гюйгенса «Зритель мира, или О небесных странах и их убранстве» (1698). Он писал, что устройство материи и законы ее развития должны быть везде одинаковы, следовательно, где-то может существовать такая же Земля, прошедшая тот же путь образования. Смешной человек как бы в соответствии с этой теорией находит в своем сне такую же планету, с тем же Греческим архипелагом и очертаниями Европы.

Интересно еще и то, что герой совершает во сне путешествие в течение неизвестного срока, может быть, оно длится тысячи и миллионы лет, и потому земля, на которой он оказывается, может быть повторением нашей Земли на каком-то витке циклического развития, в прошлом или будущем. Гипотеза о повторяющемся развитии Вселенной тоже существовала, еще с античных времен (позже она обрела новую форму в философии Ницше и стала известна как идея «вечного возвращения»). Н. Н. Страхов упоминает и ее: «Стоики говорят, что когда планеты по широте и долготе придут в те созвездия, в которых они находились сначала при творении мира, то произойдет всемирный пожар и разрушение, а

потом из сущности восстановится мир в прежнем виде. А так как звезды должны вращаться подобным прежнему образом, то все бывшее в предыдущем периоде, повторится без перемены. Снова явятся Сократ и Платон, снова явится каждый человек с теми же друзьями и согражданами. Те же настанут поверья, те же встречи, те же предприятия, те же построятся города и деревни. И такое восстановление всего произойдет не один раз, но будет происходить многократно, или, лучше сказать, без конца» [Страхов: 134]. Н. Н. Страхов эту идею отвергает исходя из философских позиций, так как это допущение противоречит законам человеческого мышления [Страхов: 132–136]: «Как историю мы представляем себе связною, целою, так и мир мы желали бы представлять связным и целым» [Страхов: 132].

Достоевский позже воплотил эту теорию в художественных образах романа «Братья Карамазовы» (1879–1880). Предположение Ивана Карамазова о «скучище неприличнейшей» озвучивает черт: наша теперешняя земля, «может, сама-то биллион раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала, опять вода, яже бе над твердию, потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля – ведь это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется» [Достоевский 1972–1990: XV, 79]. По мнению Д. И. Чижевского, Достоевский мог заимствовать эти картины из статьи Н. Н. Страхова о «жителях планет». Эта догадка возникает у героя-атеиста, который, кроме того, допускает, что люди лишь «недоделанные пробные существа, созданные в насмешку» (выражение Великого инквизитора) [Достоевский 1972–1990: XIV, 238]. Д. И. Чижевский предполагает, что Достоевский намеренно передает Ивану эту идею, доведенную до логического конца. «В мире без Бога полное страданий существование человека оказывается бессмысленным, человек теряет свое достоинство, свое значение, свое центральное положение в мире». «Достоевский вкладывает в уста черта Ивана Карамазова слова из этого учения только для того, чтобы показать, в какой тупик зашла мысль просветителя Ивана. Черт высказывает идеи просветительского мировоззрения, выводы, которые сам Иван не осмеливался развивать всерьез» [Чижевский: 111].

Есть ли следы этой идеи в рассказе «Сон смешного человека»? К. А. Степанян, говоря о множественности интерпретаций «рая», в котором живут «дети солнца», допускает и такую: «если “дети солнца” после своего грехопадения повторяют земную историю человечества, то над чем же было достигнуто наконец

торжество, о котором говорит “смешной человек” сразу после своего прибытия на их планету? Или – совсем страшно – речь идет о бесконечной, “биллион раз” повторяющейся круговерти добра и зла в космосе?» [Степанян: 75].

Но это предположение может сделать читатель, но не делает сам герой, вообще, после сновидения он не ищет рационального объяснения его образам. Это отличие неслучайно и выявляет разницу в мировоззрении героев. Для Смешного человека «повторения во вселенной» – фантазия, допущение сна, которое позволяет пережить действительную историю человечества от состояния райской гармонии, грехопадения и до настоящего времени. Таким видит герой ход событий на планете «детей солнца», и понимает его как произошедший в прошлом на Земле. В безмятежном существовании «детей солнца» он находит что-то общее с «преданиями всего человечества» о потерянном земном рае: «Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди, не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем» [Достоевский: XXV, 112].

Герой не определяет, как он соотносит историю жителей другой планеты с историей человечества. Если это уже произошедшие в прошлом этапы, то Смешной человек оставляет планету в том состоянии раздора, в каком живет и современная ему Земля. И тогда загадка, как возможен вновь рай на Земле, если даже «дети солнца» не могут его вернуть. Тем не менее Смешной человек верит: «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» [Достоевский 1972–1990: XXV, 118], и говорит об этом в настоящем времени, не в прошедшем, однако признается: «это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!)». Кажется, что теперь его сознание вмещает разные пласты реальности, потенциальный, в котором «в один бы час – все бы сразу устроилось», и действительный, в котором события развиваются линейно и в котором «никогда не бывать раю».

Высказывания героя до сновидения показывают, что он мыслит этот потенциальный план, в котором зло не было бы нормальным состоянием людей. Он предчувствовал его, но сомневался в его существовании: «ничего при мне не было. Сначала мне всё казалось, что зато было многое прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то

казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет» [Достоевский 1972–1990: XXV, 104]. Кажется, что «ничего» – это пустота на месте невыразившегося в мире идеала, который должен руководить им и другими в жизни. Герой постепенно теряет надежду найти его воплощение в разных периодах времени – в настоящем, прошлом, затем будущем; последняя надежда была на прошлое: «казалось, что зато было многое прежде». И вот во сне герой узнает, что и правда «было многое прежде», значит, его надежды не напрасны. Сновидение открывает ему искомый и предчувствуемый идеал, и факт его воплощения в земной жизни. Смешной человек теперь оказывается творческим хранителем исторической памяти: возратить потерянный рай невозможно, но если помнить, что идеал всегда живет в душе, то не нужно мыслить его как «потерянный». Поэтому «повторение» истории человечества, которое наблюдает Смешной человек, отличается от фантазии Ивана Карамазова, героя рассказа оно укореняет в жизни, выводит из подполья.

Своеобразный опыт проживания истории героем можно найти уже в раннем творчестве писателя, а именно в лихорадочных фантазиях Ордынова, героя повести «Хозяйка» (1847): «Он видел, как <...> как слагались и разрушались в глазах его целые города, как целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова, как приходили, рождались и отживали в глазах его целые племена и народы, <...> он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями, <...> он носился, подобно пылинке, во всем этом бесконечном, странном, невыходимом мире и <...> вся эта жизнь <...>, давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией» [Достоевский 1972–1990: I, 279–280]. Герой тоже как будто пропускает через себя жизнь народов, цивилизаций. Однако это переживание окрашено другим настроением. История мира со своими противоречиями и злом мучит героя как безысходный кошмар. Кстати, героев сближает склонность к философствованию, вопреки которой настоящее знание о мире они получают при живом столкновении с действительностью и в интуитивном познании, а не через идеи. Но, в отличие от героя рассказа, Ордынов во сне ощущает только страшную, мрачную «иронию» умирания. Можно заметить, что картина повторения истории возникала уже в раннем творчестве писателя, с ней связан поиск героем «идеи-чувства», которой можно было бы обосновать свое существование.

В образах повторений Солнца и Земли во сне и в их восприятии героем проявляются важные черты мировоззрения Смешного человека. Интересно, что он по-разному воспринимает двойники Солнца и Земли. Когда герой летит к земле, он ощущает, как «чувство какой-то великой, святой ревности возгорелось в сердце», так как он может «любить лишь ту землю, которую <...> оставил» [Достоевский 1972–1990: XXV, 111], появлению другой земли он противится как чужой, немислимой замене, а вот двойник Солнца – наоборот – благодарно принимает, его свет и тепло ощущает как родное и знакомое: «Сладкое, зовущее чувство зазвучало восторгом в душе моей: родная сила света, того же, который родил меня, отозвалась в моем сердце» [Достоевский 1972–1990: XXV, 111].

В этом выражается черта мироощущения героя, которую он определил в начале рассказа: «Ясным представлялось, что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. <...> застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. <...> может быть, весь этот мир и все эти люди – я-то сам один и есть» [Достоевский 1972–1990: XXV, 108]. Этот взгляд сохраняет герой в своем сновидении. И поэтому родная Земля и ее жители – это «весь этот мир и все эти люди», которые «я-то сам один и есть», значит, с его смертью должно прекратиться и их существование. Однако сюжет и образы сна по-другому оборачивают эту мысль. Сознание героя не гаснет, помимо той оставленной Земли, в которой заключался его «мир», «есть, существует» еще и другая. По сюжету сна судьба «детей солнца» изменяется после появления героя на их планете, значит, и этот мир от него зависит, так как по его вине совершается «грехопадение», и затем Смешной человек готов искупить свою вину за это. Эти события заставляют его иначе понять ту связь своей жизни с судьбой мироздания, которую он раньше ощущал через отрицание и разрушение, а теперь – через деятельное участие, которое должно послужить спасению мира.

Иначе вводится образ второго солнца. Существо, которое уносит Смешного человека на другую планету, сообщает ему, что это солнце – та самая звездочка, которая ему «подала мысль» убить себя. Ещё на Земле герой вступает с ней в диалог как с явлением, которое не принадлежит его миру, существует отдельно от его воли. Герой называет жителей другой земли «детьми солнца», но и себя мог бы к ним причислить, это именование рождается из его собственного мироощущения. Солнце герой воспринимает как нечто материнское, бывшее прежде него (свет

солнца «родил» его), не заключенное в границах его существования. В творчестве Достоевского образ солнечных лучей – важный символ, который связан с идеей Бога (как раскрыли это в своих исследованиях С. Н. Дурьлин, А. Ф. Лосев). Через восприятие героем второго солнца мы можем понять, что божественное присутствие Смешной человек не осознает, но отзывается на него всем своим существом.

Наконец, двойник Земли в сновидении героя служит для героя экспериментальным пространством, как и в мысленных путешествиях на другую планету других героев Достоевского.

После встречи с девочкой, в помощи которой Смешной человек отказал, герой чувствует неожиданное для него чувство жалости и стыда, которых он уже не должен испытывать, так как скоро после самоубийства «обратится в нуль». И он задается вопросом: «если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок <...> и если б, очутившись потом на земле, <...> смотря с земли на луну, – было бы мне все равно или нет?» [Достоевский 1972–1990: XXV, 108]. Повторение Земли во сне героя – место, которое должно проявить действие совести. По сюжету сна герой оказывается там «после смерти». Смешной человек не первый герой Достоевского, которому приходит такая фантазия о другой планете как о «загробном» пространстве. Например, Ставрогин в разговоре с Кирилловым о самоубийстве последнего размышляет: «Положим, вы жили на луне <...> вы там, положим, сделали все эти смешные пакости... <...> Но теперь вы здесь и смотрите на луну отсюда: какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали <...>, не правда ли?» [Достоевский 1972–1990: X, 187]. Так Ставрогин представляет себе, как бы он воспринимал все им совершенное после самоубийства – очевидно, что ему не будет никакого дела, и его уже здесь, при жизни, не должно это волновать. Смешной человек мыслит как будто похоже, но для него вопрос еще остается, будет ли ему все равно или нет, и после своего сна он решает его противоположно Ставригину.

Таким образом, мотив «повторений во вселенной» в рассказе «Сон смешного человека» имеет источники в различных научных и философских концепциях о законах развития мироздания и множественности населенных миров. В рассказе двойники Солнца и Земли служат экспериментальным пространством, в котором герой переосмысливает свое положение в мире, свою причастность к истории человечества, обретает укорененность в жизни.

Список использованной литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 6. М.: Русские словари, ЯСК, 2002. С. 121–173.
2. *Вольтер Ф.-М. А.* Избранные произведения. Москва: ГИХЛ, 1947.
3. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 тт. Л.: Наука, 1972–1989.
4. *Дурьлин С. Н.* Об одном символе у Достоевского // Достоевский: Труды Государственной Академии Художественных наук. Лит. секция. Вып. 3. М., 1928. С. 163–199.
5. *Лосев А. Ф.* Диалектика символа и его познавательное значение // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 31. Вып. 3. 1972. С. 228–238.
6. *Комарович В. Л.* «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. Историко-литературный временник. 1924. № 1–2. С. 112–142.
7. *Сведенборг Э.* О Небесах, о мире духов и об аде. Киев: «Украина», 1993.
8. *Степанян К. А.* Загадки «Сна смешного человека» // Достоевский и мировая культура. № 32. СПб.: Серебряный век, 2014. С. 63–84.
9. *Страхов Н. Н.* Жители планет // Время. 1861. № 1. Отдел III. С. 1–143.
10. *Тоичкина А. В.* Статья Н. Н. Страхова «Жители Планет» в творчестве Ф. М. Достоевского 1860–1870-х гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 22. СПб., 2019. С. 262–273.
11. *Чижевский Д. И.* Черт Ивана Карамазова и Н. Н. Страхов // Вопросы философии, 2014, № 5. С. 110–111.

Иванов Евгений Евгеньевич

ayaom@list.ru

аспирант кафедры филологии и методики,
отделение гуманитарно-эстетического образования
Иркутского государственного университета (Иркутск)

**Влияние сюжетики «Преступления и наказания»
Ф. М. Достоевского на романы Г. Газданова**

Первый роман «пятикнижия» Ф. Достоевского позиционируется в качестве одного из претекстов метароманной прозы Г. Газданова. Оба автора преобразуют внешние признаки «массовой литературы», переводя стереотипный «горизонт ожидания» читателя на уровень художественной философии. Сюжетная стратификация предстаёт телеологическим процессом в русле художественного синтеза, заявленного в финале дебютного романа Газданова установкой на «иное». Образы героинь корпуса романов Г. Газданова анализируются в генетической связи с источником – Соней Мармеладовой.

Ключевые слова: гностицизм, «внутренний сюжет», эйдология, нуминозное, сновидность.

Evgeny E. Ivanov

graduate student, Department of Philology and Methodology, Department of Humanities and Aesthetic Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russia)

The influence of the plot of Dostoevsky's "Crime and punishment" on the novels of Gaito Gazdanov.

The first novel "The Pentateuch" by F. Dostoevsky is positioned as one of the pretexts of G. Gazdanov's meta-novel prose. Both authors transform the external signs of "mass literature", translating the stereotypical "horizon of expectation" of the reader to the level of artistic philosophy. The plot stratification appears as a teleological process in line with the artistic synthesis declared in the finale of

Gazdanov's debut novel by the installation on the "other". The images of the heroines of the corpus of novels by G. Gazdanov are analyzed in genetic connection with the source – Sonya Marmeladova.

Keywords: gnosticism, "inner plot", eidology, numinous, dreaming.

Если вся оригинальность замысла «Преступления и наказания» в том, что Достоевский сочетает в одном сюжетном конструкте «континуальное событие-процесс» «внутреннего сюжета» [Криницын: 381], вынесенного в название и внешнюю романную интригу, то у Г. Газданова эти смысловые динамики синхронизированы как кажимая проекция невидимой матрицы событий. «Соседов, в отличие от героев Ф. Достоевского, стремится к обособлению от жестокой реальности. Он противостоит идеям зла через призму «иного» [Иванов, 2: 333]. И у Г. Газданова, и у Ф. М. Достоевского сюжет «движения чувств» имеет вертикальную заданность, но у классика герой находится в тотальном диалоге с идеей преступления, а у писателя-модерниста расстановка сил ближе к позиции А. С. Пушкина, который не формулирует идеи в экзистенциальном кругозоре героя, а нуминозно солидаризуясь с Высшими силами, выступает их проводником. При этом внезапимость повествуемому миру у Г. Газданова достигается в ирреалистических произведениях, то есть там, где нельзя быть до конца уверенным, какая из предлагаемых автором фикциональностей – первичная? «Иное» – телеологическая установка «Вечера у Клэр» на всё последующее творчество Г. Газданова в «Возвращении Будды» предстаёт нарратией призрака, а в «Призраке Александра Вольфа» автор в эпитафии из Э. По подвергает веридиктивность повествования сомнению, отделяя душу от убитого тела: «Передо мной лежит мой труп...» [Газданов, т. 3: 9]. Этот эпитафия к рассказу об убийстве на войне имплицирован во внутренний сюжет, в котором призрак Александра Вольфа – талантливый писатель (а рассказчик всего лишь репортёр), который описывает ключевое событие романа – загадочное убийство и, напоминая двойника г-на Голядкина, оказывается третьей фигурой в любовном треугольнике. По Г. Газданову, нарратия как остранение из потустороннего мира допустима, поскольку наличный мир тотально сновиден в контексте абсурда гражданской войны. Газдановского «я»-рассказчика в большей степени интересуют не непосредственные события, а неочевидные, аллюзорные сигналы подлинного бытия.

Спиритуальные именования героев Достоевского принадлежат ряду авторов. О «Привидениях Достоевского» с «их новым, еще небывалым в мире ужасом» [Мережковский: 129] говорит Д. С. Мережковский. Понятие «голосов» в центре полифонической теории Бахтина. «Сновидящим существом» [Пумпянский: 22] называет Раскольникова Л. Пумпянский. Если Раскольников занимает пневматическую позицию безместности между жизнью и смертью, то его антогонист, Соня Мармеладова – психик в терминологии гностиков. Она причастна к нуминозному знанию христианской веры, совмещая её со страданием в качестве проститутки. Иное у Достоевского выступает в виде соблазняющих богоборческих идей-эйдосов, которые чреваты пагубным захватом личности. «Преступление и наказание» в трактовке Л. Пумпянского предстаёт как кошмарный сон Раскольникова. Серия снов Раскольникова образует цикл-послание, в котором последний сон о трихинах завершает установку первого сна о коллективном безумии, которое незаметно охватывает самых «обыкновенных людей». В конце романа герой меняет эгоистическую оптику и осознаёт то, что ошибочная идея, запущенная в мир, может стать бесконтрольной и привести к непредсказуемым последствиям. Раскольников с первых страниц романа мучается не фактом совершения преступления, а тем, что он не может осознать и этически гарантировать право на существование своей теории, то есть её правомерность в сфере духа. Статья, которую он сочинил, является тиражируемым продуктом и может причинить вред независимо от того, покается он или нет, разочаруется в своей теории или нет. Поэтому более адекватным определением для описания духовных терзаний Раскольникова будет не «совесть», а «нуминозность». «Нуминозное содержит в себе бифуркационный риск лишиться иллюзорной стабильности наличного» [Иванов (1): 56]. Поэтому серия эпизодов насилия, выхваченных героем из потока реальности в хождении по улицам Петербурга, образуют сновидческий уровень сюжета, служащий отражению интуитивно-нуминозной страты онейротопа. Город нави отражает онирический хронотоп амбивалентно, в гностической парадоксальной логике «жизнь есть сон», а сон – это прорыв в истинный мир, сигнализирующий о заблуждениях и ошибках в помышлениях и деятельности человека наяву. Раскольников блуждает по петербургским улицам в неосознанном стремлении преодолеть травматический детский опыт контингентности насилия, полученный в эпизоде издевательства над лошадьёю. Событие-

доминанта создало суицидально-двойнический замкнутый круг в сознании героя, определивший всё его существование и канализованный в статью о сверхчеловеке.

Поэтика умолчаний, недоговоренностей, загадок, которую Достоевский заимствовал из готического романа и массовой литературы как средство преодоления дидактизма, которого старался избежать и А. Пушкин, приобретает статус художественного постижения души. Достоевский пишет в «Дневнике писателя»: «Идеи летают в воздухе, но непременно по законам, идеи живут и распространяются по законам слишком трудно для нас уловимым: идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, иная забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни о чем никогда не заботившемуся, и вдруг заразит его душу своим влиянием» [Достоевский 1972–1990: XXIV, 51]. Г. Газданов в своих статьях о массовой литературе высказывает сходные мысли о том, что неинтеллектуалы, простые рабочие понимают многие высокие идеи быстрее, чем образованные, а главное, их восприятие индивидуальнее.

Оторванность знания от жизни вызывает кошмары разума, олицетворением которых был Раскольников из «Преступления и наказания». Умозрительный поиск Раскольниковым возможной ошибки в реализации своей теории незаметно обретает подтекст гностической «ошибки» создания земного мира. Преступление не как понятие греха-раскаяния заботит героя, а как фатальность человеческого существования, невозможность осознать свои действия самому из иного или из высшей инстанции. Человек оказывается подобен не богу, а его эманации в виде расколотого творения падшей Софии. Выйти из плена материи «сверхпоступком» насилия невозможно. Мир – дар божий, и истинный «сверхпоступок» и преодоление тленного только альтруизм. О неизбежности «ошибки» в «Вечере у Клэр» говорит «мудрый наставник» дядя Виталий. Слова Пьера в «Пробуждении»: «Вы знаете, Мари, мне иногда кажется, что почти в каждой человеческой жизни есть какая-то неизбежная ошибка» [Газданов: IV, 99]. В криптопоэтике «Пробуждения» мнемоническая метаморфоза Мари-Анна отсылает к чудесному рождению богородицы от святой Анны. Все трактовки рождения в «Пробуждении» Г. Газданова носят докетический, внетелесный, духовный характер. А любовь в том «простом» смысле, на котором наставляла Клэр интегрирована в платоновское универсальное значение «всеобщей любви». «Печаль»,

которая охватывает героя после близости с легкомысленной Клэр есть «печаль по богу» в тезаурусе восточного христианства.

У Г. Газданова поэтика неочевидных, не лежащих на поверхности истин кристаллизуется до стереоскопической двусоставности, которую Т. Касаткина с полным основанием связывает с гностицизмом. Злободневно-политический план не доминирует в мире становления газдановских героев, он синергично сосуществует с иными мирами. У Г. Газданова реальный мир, будучи иллюзией, одновременно содержит и идеальное в искажённой форме. Рождённая духовной любовью-заботой Мари в «Пробуждении» говорит: «Я не знаю, кто я. Я знаю свое имя и свою фамилию, я знаю, сколько мне лет и где я родилась, но я знаю не менее твердо, что это ничего не определяет» [Газданов: IV, 103]. Присутствие иного в повседневном осуществлено в сюжетной линии бокса, которую транслирует повествователь в роли спортивного репортёра. Бокс как живая реальность противостоит кошмарам разума, создавая раздвоение во внутреннем мире протагониста в «Призраке Александра Вольфа». В «Вечере у Клэр» полярные душевные противоречия героя между высокими и низкими побуждениями отразились в его тяге к маргинальному миру шулеров бильярдной игры и интеллектуальной экзальтацией в одно и то же время.

В полифоническом мире Ф. Достоевского голоса автора и героев даны как одноуровневые и подверженные лиминальному хронотопу двойничества, а в художественном мире Г. Газданова после «Вечера у Клэр» автор-творец отделён от безымянных повествователей телеологической миссией «иного образа площади Согласия» и преодоления кажущихся границ между людьми. Путеводным «светом» («клэр» по-французски «свет») в тьме вещей предстаёт «Вечная женственность» в её гностической задаче – осознать своё божественное начало. Соня Мармеладова из «Преступления и наказания» как инкарнация гностической Софии Премудрой – первоисточник метагероини цикла романов Газданова. Это четырёхчастная криптоконструкция, в которой все элементы взаимообусловлены:

1. Клэр в первом романе с её «законченным телом»;

2. Елена из «Призрака Александра Вольфа», (она и роковой призрак (у Еврипида), яблоко раздора и подлинная Елена Прекрасная¹), это аллюзия на троянскую войну;

3. Мари-Анна в «Пробуждении» как св. Премудрость, Агиа София, имеющая прабразом Богородицу деву Марию²;

4. гностическая Ева³-прародительница человечества в «Эвелине и её друзьях», где «женственное» контаминировано с образом «дружбы», отсутствие которой так тяготило лирического героя в «Вечере у Клэр».

Сюжетная организация текста и у Г. Газданова, и у Достоевского соответствует природе инь в китайской философии или в терминологии К. Юнга концепту «анима». Газдановед И. Яндль называет такой стиль «письмо эмоций» (Writing Emotions) [Jandl: 18]. А сам Газданов и устами автобиографического персонажа, и в масонской публицистике писал о превосходстве женского начала в сравнении с мужским. В отличие от Достоевского эволюция души у Газданова плавная и направлена на инаковое соединение расколотого мира и сознания. Дионисизм Достоевского у Газданова обогащается аполлонически ясным однозначным отношением к миру Л. Толстого. Кроме того, литературный контекст архетипически углубляется «неочевидными смысловыми структурами» античной мифологии. Также, как нарциссические аллюзии «жидкого зеркала позднего воображения» в «Вечере у Клэр» [Газданов: I, 47] придают повествованию культурный универсализм, так в «Пробуждении» мнемоническая метаморфоза Мари-Анна отсылает к чудесному рождению богородицы от святой Анны.

В эйдологическом поле Г. Газданова возможна амальгама таких кажущихся противоречивыми художественных миров как проза Достоевского и Толстого. В романе «Пробуждение» героиня, которая по лекалу бульварного романа опускается на более низкий социальный уровень, «вдруг» обретает утраченную память, «вспоминает всё». И это «всё» – парафраза несчастливого замужества Анны Карениной. Так в качестве метагероини Анна –

¹ Основанием для данной гипотезы стала глава «Елена Прекрасная» в «Комментариях к курсу истории античной философии» Т. Васильевой.

² Основанием для данной гипотезы послужило исследование Т. Шипфлингера «София-Мария: Целостный образ творения».

³ Основанием для данной гипотезы послужил капитальный труд Н. Богомолова «Русская литература начала XX века и оккультизм: исследование и материалы».

эйдетический отголосок женских образов Достоевского, предшествующих культуре вечной женственности серебряного века, а в интертекстуальном освещении она генетически связана с толстовским сюжетом, который «очищен» платонической любовью главного героя, далёкого от интеллектуального раздвоения «русских романов» Газданова и неизбежного двойничества рефлексирующих персонажей Достоевского. В месте с тем её письменное воспроизведение «всей жизни» как мнемонический опыт возвращают читателя Газданова к эпиграфу его первого романа – «Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой». Как известно, пушкинская Татьяна сначала придумала себе предмет любви, культивировала в грёзах и снах, потом «узнала» его в Онегине. Телесный опыт и во внешнем сюжете, и в гностической герменевтике предстаёт испытанием, необходимым осознанием для выхода из ловушки автоматического, лишённого смысла, конечного существования. Так в интертекстуальной сюжетике прозы Газданова, которую точнее назвать, эйдологической, поскольку речь идёт о подтекстах (задействованы сильные позиции текста и метатекста), пересекаются и переплавляются в новое смысловое целое образы Пушкина, Достоевского и Толстого. При этом гностический аспект данной трансформации, центральный в генезисе метагероини Газданова, восходит к образу страдающей падшей Сони Мармеладовой, а «огонь душевный» классического наследия передаёт не только духовную энергию этической традиции русской литературы, но и диффундирует внутрижанровое новаторство прозы Газданова.

Резюмируя, следует отметить, что сны Раскольникова являются телеологическим посланием: первый посылает в последний, а статья о сверхчеловеке – квинтэссенция этой сюжетобразующей конструкции. Данный принцип построения внутреннего сюжета перетекает в художественную стратификацию метароманного творчества Г. Газданова. Цикличность свойственна и «Вечеру у Клэр» и «Призраку Александра Вольфа», но у Ф. Достоевского цикл встроен в сюжет линейно как серия онирических миниатюр, связанных с идеологическим содержанием статьи, а у Г. Газданова сильные позиции текста названия, эпиграфов, начал и концов текста образуют внешний семиозис сновидности реальности как формы фантастического реализма. Эйдологический комплекс «сон о Клэр», в «Призраке Александра Вольфа» борьба со сном в экспозиции, предшествующей ирреалистической сцене убийства, предстают в виде подменяющей реальность призрачности. Сюжетика

в таких произведениях (это и «Возвращение Будды», и «Пленник») напоминает кошмарную воронку, затягивающую в никуда.

Список использованной литературы

1. *Jandl I.* Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild. Berlin: Peter Lang GmbH, 2019. 566 S.

2. *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: исследования и материалы. М.: НЛО, 1999, 400 с.

3. *Васильева Т. В.* Елена Прекрасная // *Васильева Т. В.* Комментарии к курсу истории античной философии. Пособие для студентов. М.: Издатель Савин С. А., 2002, 449 с.

4. *Газданов Г.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Эллис Лак, 2009.

5. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

6. Иванов Е. Е. (1), Нуминозное в прозе Г. Газданова // Вестник Государственного гуманитарно-технологического ун-та. 2021. № 1. С. 54–59.

7. *Иванов. Е. Е.* (2), Эйдологический комплекс «Сон о Клэр» в прозе Гайто Газданова // Известия Саратовского ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 3. С. 331–33.

8. *Касаткина Т. А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

9. *Креницын А. Б.* Сюжетология романов Ф. М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. н.: 10.01.01 / *Креницын А. Б.* ФГБОУ ВО МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. 460 с.

10. *Мережковский Д. С. Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: «Республика», 1995. 622 с.

11. *Пумпянский Л. В.* Достоевский и античность: Доклад, чит. в Вольной философской ассоциации 2-го окт. 1921 г. Петербург.: Замыслы, 1922. 48 с.

12. *Шипфлингер Т.* София-Мария: Целостный образ творения. М.: Скарабей ; Нью-Йорк: Гнозис-пресс, 1997. 400 с.

Ишутин Юрий Юрьевич

ishutinyura2908@yandex.ru

бакалавр 4 курса филологического факультета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова
(Москва)

**Ритм и его структурная функция в рассказе
Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке»**

В статье рассматривается явление ритма на примере жанровой и тематической специфики рассказа Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Его притчевость порождает ритмическое чередование слов, выражающих коллизию истинности/мнимости. Развитие темы создает ряд повествовательных моделей, раскрывающих проблемы всечеловеческой морали.

Ключевые слова: «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского; «Мальчик у Христа на елке»; поэтика; ритм прозы; стилевые особенности; притча; истина; мнимость; повествовательные модели.

Yury Yu. Ishutin

4th year bachelor student at the Faculty of Philology,
Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

**Rhythm and its structural function in the Dostoevsky's story
“The Beggar Boy at Christ's Christmas-Tree”**

The article deals with the rhythm phenomenon in F. Dostoevsky's story “The Beggar Boy at Christ's Christmas-Tree”. The parable nature of the work contributes to the rhythmic alternation of both words expressing truth/ostensibility and rhythmical patterns built according to the scheme of the theme and its revelation and depiction of universal moral issues throughout the parable about the boy.

Keywords: F. Dostoevsky's “The Writer's Diary”; “The Beggar Boy at Christ's Christmas-Tree”; poetics; rhythm of prose; style features; parable; truth; ostensibility; narrative patterns.

Рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» посвящен характерной для XIX века проблематике детства, отсылает к известным романам Диккенса и повествует о чувствах ребенка, сталкивающегося с равнодушием городской среды. В данной статье я хотел бы обратиться к вопросу ритмизации текста на материале этого произведения Ф. М. Достоевского. В этом произведении, как мне кажется, ритмические явления обнаруживают универсальность как в словесной организации повествования, так и в его жанровой конструкции.

В. М. Жирмунский считает явление ритмизации наиболее характерным для прозы эмоционально-романтического стиля (например, для творчества Гоголя, Тургенева, Бунина) [Жирмунский: 113–114]. «Мальчик у Христа на елке» в целом подходит под это определение, поэтому интересно проследить встречающиеся в нем ритмические закономерности, так как в этом произведении, на мой взгляд, на формирование ритмической прозы оказывает влияние, в первую очередь, описание проблем всечеловеческой морали, включенное в притчевую форму. Притчевый характер «Мальчика у Христа на елке» обусловлен соответствующими чертами поэтики: малый объем, философско-религиозное содержание, обращенное к вопросам нравственности, несколько смысловых доминант (городской быт, человеческая бесчувственность, посмертная жизнь).

Я поделил рассказ на условные 8 композиционно-тематических частей, совпадающих с выделенными абзацами текста, в которые включены и диалоги (согласно ПСС [Достоевский 1972–1990: XXII, 14–17]). Немаловажным фактором, позволяющим рассматривать рассказ Достоевского как ритмизованный текст, является кольцевая композиция, влияние которой на ритм в малой прозе трудно переоценить. Так, 1-я часть рассказа (начало) и 8-я (его конец) выполняют почти одинаковую функцию, постоянно перекликаясь друг с другом. Главная их цель – придание рассказу определенной притчевости при повествовании о моральной проблематике: происходит философское обобщение ситуации, описанной в произведении, а истинность сообщения подвергается сомнению.

Для маркировки элементов анализируемого текста удобно ввести следующие обозначения: | – пауза на границе синтагм, **V**(erum) – слово категории истинности. **D**(ubium) – слово категории мнимости.

В 1-м отрывке автор закономерно вводит слова, выражающие бытийные категории истинности / мнимости, расположенные по отчасти симметричной ритмической модели: | **D** | **D** | **D** | **V** | **D** | **D** | («Но я романист, и, кажется(**D**), одну «историю» сам сочинил(**D**). Почему я пишу: “кажется(**D**)”, ведь я сам знаю наверно(**V**), что сочинил(**D**), но мне все мерещится(**D**), что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне Рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14]).

В 8-м отрывке акцент на повествовании с будто бы неясной мотивировкой с самого начала создается при помощи интонационной маркировки в первых двух предложениях(здесь выделены фрагменты, в которых происходит усиление интонации): «**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!**»¹ [Достоевский 1972–1990: XXII, 17]. Особенно важно, как и в 1-м отрывке, цикличное употребление слов, выражающих смысл в категориях бытийности: **V** || | **V** || **D** и **D** | **V** || | **D** | **D** | **D** | («И зачем же я сочинил(**V**) такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных(**V**)! Но вот в том-то и дело, мне все кажется(**D**) и мерещится(**D**), что все это могло случиться действительно(**V**), – то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа – уж и не знаю(**D**), как вам сказать, могло ли(**D**) оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать(**D**)» [Достоевский 1972–1990: XXII, 17]). В таком циклическом расположении категорий в 1-м и 8-м отрывках фиксируется неопределенность случившегося, его обобщенный характер, свойственный притчевой форме.

Симметрическое расположение также чрезвычайно важно для данного рассказа Достоевского. Так, можно заметить, что бытийные категории в 8-м отрывке так же, как и в 1-м, образуют отчасти симметричные модели: 1) **V** || **D** и **D** | **V**; 8) **D** и **D** | **V** || | **D** | **D** | **D** |. Кроме того, одним из явлений текстовой симметрии здесь становится кольцевая композиция, которая обнаруживает свои черты не только в функциональном сходстве 1-й и 8-й частей. Во-первых, симметрия обозначена повторами однокоренных

¹ Все выделения курсивом и полужирным шрифтом в цитатах Достоевского принадлежат автору статьи – Ишутину Ю. Ю.

слов, в большинстве своем выражающих сомнение (D). Так, общие лексемы для приведенных мной 1-й и 8-й частей следующие: романист, сочинил (D), историю, кажется (D), мерещится (D) Во-вторых, симметрическая архитектоника создается за счет того, что текст начинается и заканчивается с трех слов, выражающих сомнение в происходящем, то есть в начале и конце произведения манифестируется сомнение, обрамляющее повествование об условной истине. Такое оформление участвует в создании притчевого характера «Мальчика у Христа на елке». Все описанные мной явления характерны именно для притчевого повествования, которое, будучи сопряжено с истинностью/мнимостью и симметрией, создает в рассмотренных примерах эффект ритмизации.

Большую роль в создании циклического повествования играет интонация и ее возникновение. Однако здесь я не имею в виду какую-либо стандартную ритмизацию при сложении разных типов интоном в мелодическую систему [Эйхенбаум: 16]. В рассказе находим множество вопросительных и восклицательных предложений, появление которых естественно, а не искусственно и неизбежность которых задана, по-видимому, особенностями детского сознания. Так, например, удивление у мальчика вызывают люди, обстановка, город, что отражается в тексте: «Господи, кабы покушать! И какой здесь стук и гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз!» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. В данном случае описание представлено несобственно-прямой речью, являющейся крайне важной для поэтики Достоевского в целом, например, для знакового романа «Идиот» [Акимова: 104–109]. Мне кажется, что такое внимание Достоевского к чувствам мальчика, описание его чувств как через радостные, так и печальные восклицания и вопрошания (иногда повествователя, иногда героя) также связано с созданием притчевости рассказа. Подобно тому, как Христос в своих притчах говорит о духовных, моральных основах мироздания, используя частные, обыденные примеры (плоды дерева, смоковница, семя, произрастающее в разных местах), так и в «Мальчике у Христа на елке» проблема всечеловеческого равнодушия художественно выражается через множество частных, эмоциональных восклицаний и вопрошаний ребенка, коррелирующих с главной проблемой через форму притчи, условную городскую среду, через подтекст, а не напрямую.

Теперь перейду к тексту Достоевского и приведу примеры использования восклицательных и вопросительных интоном. Обратим внимание, как строится текст с вкраплением данных инто-

наций: это всегда одна и та же повествовательная модель. Автор использует восклицательное и вопросительное предложение как некую намеченную начальную тему, экспозицию, после чего раскрывает ее в нескольких предложениях, порой избыточно для описания чувств мальчика, в расширенном ответе на условно риторический вопрос или риторическое восклицание, например: (полужирный – тема; курсив – раскрытие темы): «**Как она здесь очутилась?** *Должно быть, приехала с своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала. Хозяюку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный, не дождавшись и праздника*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14]. В данном случае первое предложение является темой, а следующие за ним – раскрытием темы. Примечательно, что это всегда остановка в описании городской суеты, «торможение речи» [Бахтин: 122], характерное для Достоевского. Таким образом, данная схема повествования по своей архитектонике напоминает музыкальный жанр фуги с канонам, в котором повествование развивается схожим образом, как описание и повторение начальной темы разнообразными, но близкими и при этом как бы избыточными способами. Подобная литературная конструкция фуги, то есть темы (канона) и ее раскрытия, будет представлена позже в литературе модернизма, уже на примере большой формы. Так, «Сирены» – 11-й эпизод романа Дж. Джойса «Улисс» – выстроены, по замыслу автора, согласно именно этой модели [Хоружий].

Большая часть рассказа Достоевского основывается на чередовании именно таких малых моделей (со 2-го по 6-й отрывки). Несмотря на то что само построение текста согласно такой логике является уже ритмизацией, внутри этих моделей повествования зачастую имеется впечатляющая ритмика: фоническая, синтаксическая и смысловая. Приведу один из наиболее иллюстративных примеров: «Но там было зато так тепло и ему давали кушать, а здесь – **Господи, кабы покушать! И какой здесь стук и гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз!** *Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и все так толкаются, и, господи, так хочется поест, хоть бы кусочек какой-нибудь, и так больно стало вдруг пальчикам. Мимо прошел блюстититель порядка и отвернулся, чтоб не заметить мальчика*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15].

Во втором предложении начальной темы мы уже встречаем ритмизацию, построенную, главным образом, соотношением однородных членов и союзов, то есть одним из стандартных способов [Жирмунский: 109], с изменением порядка слов в конце (инверсия выделена курсивом): «стук и гром, свет и люди, лошади и кареты, *и мороз, мороз*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Здесь, таким образом, выражается, чувственно описывается городская суэта. В раскрытии темы – городской суеты, то есть в 3 предложении, – встречаем фоническое и синтаксическое созвучие, преобладание взрывных звуков и [р], которое явно связано с суровостью, жестокостью обстановки. Оно передает скомканый смысловый характер толпы из второго предложения «темы» отрывка и ее эвфонию: это «мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко *дышащих морд их*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15] (сравните с звукописью темы: стук, свет, люди, лошади, кареты, мороз), здесь также можно заметить инверсию (*дышащих морд их*; инверсия выделена курсивом), отсылающую нас к изменению порядка слов «темы», то есть к словам 2 предложения: стук и гром, свет и люди, лошади и кареты, *и мороз, мороз*». Также в раскрытии темы подчеркнута спутанность обстановки, передаются звуковые ощущения (стук камня), встречается выражение «все так толкаются», что вновь семантически отсылает нас к теме данного отрывка, к перечисленным скомканным группам однородных членов «стук и гром, свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз». Далее повествование вновь связано с темой, ее первым предложением. Так, мальчик голоден, это чувство выражено причитанием, мольбой мальчика: «И, господи, так хочется поесть, хоть бы кусочек какой-нибудь» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15], – что, очевидно, вновь отсылает нас к предложению темы: «Господи, кабы покушать». И наконец синтагма «и так стало больно вдруг пальчикам» подразумевает неназванное изображение холода, обморожения, что согласуется с однородными членами и инверсией во втором предложении темы: «и мороз, мороз». Следующее предложение («Мимо прошел блюстител...») уже прерывает последовательное раскрытие темы, заканчивает эту повествовательную модель.

Как отмечено выше, данные модели в тексте рассказа задаются притчевой формой, эмоциональным описанием нравственных проблем через частные чувства героя, следовательно, присутствием определенного рода лиризма [Томашевский: 318]. Такое же ритмообразование относится и к определенным аллитера-

ционными особенностям рассказа, что становится особенно заметно в конце произведения. Всегда несколько сложно описывать явления звукописи, особенно в прозе, так как неясно, какой именно звук считать опорным и почему именно его повторение является важной чертой ритмизации, но здесь я исхожу из описания проблем морали через чувства мальчика путем восклицаний и вопрошаний. Следовательно, можно по этому методу рассмотреть звуковые повторы в повествовательной модели темы и раскрытия темы, что я и сделал, описывая предложение: «Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их». Однако явление аллитерации, которое образуется в восклицательном предложении, распространяется не на одну рассмотренную мной модель, а, как правило, на всю композиционно-смысловую часть, совпадающую с абзацем, и даже несколько выходит за её рамки. В этой связи можно рассмотреть 6-ю часть как пример:

Он подумал было, что это все его мама, но нет, не она; кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, – о, какой свет! О, какая елка! Да и не елка это, он и не видал еще таких деревьев! Где это он теперь: все блестит, все сияет и кругом все куколки, – но нет, это все мальчики и девочки, только такие светлые, все они кружатся около него, летают, все они целуют его, берут его, несут с собою, да и сам он летит, и видит он: смотрит его мама и смеется на него радостно.

– Мама! Мама! Ах, как хорошо тут, мама! – кричит ей мальчик, и опять целуется с детьми, и хочется ему рассказать им поскорее про тех куколок за стеклом. – Кто вы, мальчики? Кто вы, девочки? – спрашивает он, смеясь и любя их... [Достоевский 1972–1990: XXII, 15].

Можно сказать, что повторение данного звука, вызванное восклицанием, в котором содержится лексема религиозного плана (свет, далее в композиционно-смысловой части это слово отзывается как: благословение, Христос), обозначает именно елку у Христа и благо, связанное с небесной жизнью. Так как композиционное значение аллитерации [с] задано через восклицание, было бы логичным рассмотреть парный ему [з], значение которого не задается восклицанием повествовательной модели, как в случае с [с], а скорее проистекает из уже заданного значения [с], как из парного звука. Через [з] во второй половине 6-й и в 7-й части описывается земная смерть как материальная антитеза вечной

жизни (забежавшего, замерзшего, задохлись и т. д.), что наиболее заметно в финале текста рассказа:

– И узнал он, что мальчики эти и девочки все были все такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестнице к дверям петербургских чиновников; другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа, и он сам посреди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей... А матери этих детей все стоят тут же, в сторонке, и плачут; каждая узнает своего мальчика или девочку, а они подлетают к ним и целуют их, утирают им слезы своими ручками и упрасивают их не плакать, потому что им здесь так хорошо...

А внизу, наутро, дворники нашли маленький трупик забежавшего и замерзшего за дровами мальчика; разыскали и его маму... Та умерла еще прежде его; оба свиделись у Господа Бога в небе [Достоевский 1972–1990: XXII, 16–17].

Таким образом, на примере аллитерационных закономерностей, вызванных описанием чувств мальчика, можно также говорить о ритмизации текста. В произведении «Мальчик у Христа на елке» ритмизация прозы обусловлена не столько стандартным эмоционально-романтическим стилем повествования (например, в рассказе пейзаж не играет центральную роль), сколько глубоким вниманием к вопросам человеческого морали, воплощенным в форме притчи о страдающем мальчике, именно благодаря этой форме в произведении образуются описанные мной ритмические конструкции повествования и аллитерации.

Список использованной литературы

1. *Акимов Н. В.* Роль внутреннего монолога и несобственно-прямой речи в создании образов героев в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Ученые записки Орловского государственного университета. 2016. №3 (72). С. 104–109.

2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.–Augsburg: Im-Werden-Verlag, 2002. 167 с.

3. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 22.

4. *Томашевский Б. В.* О стихе: статьи. Л.: Прибой, 1929. 326 с.

5. *Хоружий С. С.* Джеймс Джойс. «Улисс», Комментарии. [Электронный ресурс] URL: https://ireland.ru/archive/dublin/James_Joyce/ulisse_commentary11.html (Дата обращения: 31.12.2021).

6. *Жирмунский В. М.* О ритмической прозе // Русская литература. Л.: Наука, 1966. № 4. С. 103–144. 280 с.

7. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха, Пб.: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.

Кибальник Сергей Акимович

kibalnik007@mail.ru

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института Русской литературы РАН (Санкт-Петербург)

**Смыслы интертекстуальности в «Сне смешного
человека» Ф. М. Достоевского**

Внутренняя соотнесенность с некоторыми очевидными пре-
текстами заключает в себе важные смыслы интертекстуально-
сти «фантастического рассказа» Ф. М. Достоевского, без учета
которых невозможна его научная интерпретация. В статье рас-
смотрена такая внутренняя соотнесенность с повестью Вольтера
«Микромегас», западно-европейскими социально-утопическими
романами, а также с повестью Тургенева «Призраки».

Ключевые слова: «Сон смешного человека», смысл интертек-
стуальности, повесть, роман, Вольтер, Консидеран, Кабе, Тургенев.

Kibalnik Sergej Akimovich

doctor of Philology, leading researcher at the Institute of Russian Literature
of the Russian Academy of Sciences (Sankt-Petersburg, Russia)

**The senses of the intertextuality in Dostoevsky's story
“Dream of a funny man”**

The internal correlation with some obvious pretexts contains im-
portant meanings of some intertextuality of Dostoevsky's “fantastic
story”, without taking into account its scholarly interpretation is im-
possible. The article considers such an internal correlation with Vol-
taire's “Micromegas”, Western European socio-utopian novels, as
well as with Turgenev's tale “The Ghosts”.

Keywords: “Dream of a funny man”, meanings of intertextuality,
tale, novel, Voltaire, Considerant, Cabet, Turgenev.

Вопрос об интертекстуальных связях «фантастического сказа» Достоевского изучен до настоящего времени недостаточно. Между тем он имеет немалое значение: внутренняя соотнесенность с некоторыми достаточно очевидными его претекстами заключает в себе важные смыслы интертекстуальности, без учета которых невозможна научная интерпретация этого произведения.

1. «Сон смешного человека» как новый «Микромегас» (Достоевский и «философские повести» Вольтера)

По поводу очевидных интертекстуальных связей «Сна смешного человека» с философскими повестями Вольтера В. А. Туниманов заметил, что этот рассказ «можно назвать “Русским Микромегасом”» [Туниманов: 40].

Впрочем, само его заглавие скорее наводит на мысль о том, что это, быть может, и есть «Русский Кандид», которого собирался написать Достоевский. Однако к вольтеровскому «Кандиду», помимо заглавия, в «Сне...» отсылает всё же немногое.

Между тем вся тема путешествия на другую планету действительно отмечена явными отсылками к «Микромегасу». Недаром герой видит свой сон, сидя в его «старом-престаром, но зато **вольтеровском кресле**»¹ [Достоевский 1972–1990: XXV, 106].

Полет «смешного человека», взятого из могилы каким-то «неизвестным» ему «существом», начинается так: «Я помню, что вдруг увидал в темноте одну звездочку. “**Это Сириус?**” – спросил я, вдруг не удержавшись, ибо я не хотел ни о чем спрашивать. – “Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой”, – отвечало мне существо, уносившее меня» [Достоевский 1972–1990: XXV, 110].

Между тем героя своей одноименной повести Микромегаса Вольтер недаром то и дело называет «**житель Сириуса**». Это в его повести предварено следующим указанием: «Некоторые алгебраисты, люди весьма полезные обществу, сейчас же возьмут перо и высчитают, что Микромегас, **обитающий в странах Сириуса**, имеет от головы до пят двадцать четыре тысячи шагов...» [Вольтер: 199].

Очутившись на Земле, Микромегас – точно так же, как и «смешной человек» – полагает ее обитателей счастливыми: «Вы

¹ Все выделения полужирным шрифтом в цитатах Достоевского принадлежат автору статьи – Кибальнику С. А.

должны, без сомнения, вкушать на вашей планете радости наиболее чистые, потому что, имея столь мало материи и будучи, по видимому, вполне духовными, вы должны проводить жизнь в любви и созерцании, что и есть истинное существование духов. Я нигде не видел настоящего счастья, но здесь оно обретается несомненно» [Вольтер: 213].

Однако в действительности ситуация на Земле в «Микромегасе» по отношению к «новой земле» «Сна смешного человека» оказывается прямо противоположной: «Выслушав эту речь, философы опустили головы, и один из них, более смелый, чем другие, признался чистосердечно, что за исключением небольшого количества людей, кстати очень мало уважаемых, **все остальные представляют собой собрание безумцев, злодеев и нечестивцев**» [Вольтер: 214].

При этом в вопросе о причинах несчастья людей Достоевский в «Сне...» остается на своих прежних позициях, выраженных в «Записках из подполья»: «**“Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья” – вот с чем бороться надо!**» [Достоевский 1972–1990: XXV, 119].

В «Микромегасе» земные философы находятся в большей неопределенности по вопросу о причинах зла, но объясняют его они опять-таки соотношением материи и духа: «В нас больше материи, чем нужно для того, чтобы натворить много зла, – сказал он, – если только зло исходит от материи; и **слишком много духа, – если зло исходит от духа**» [Вольтер: 214].

Так что мир, который «смешной человек» обретает на «новой земле» спустя некоторое время после своего прибытия туда, похож на землю, изображенную в «Микромегасе». Центральная тема «фантастического рассказа» Достоевского, тема невозможности сохранения в современном мире «целостности» сознания и издержек его развития в человеке, безусловно, внутренне соотносена с саркастическим решением Вольтером темы соотношения в человеке «материи» и «духа».

Еще больше мир, который «смешной человек» вначале находит на ней, похож на идеальный мир европейских социально-утопических романов. Ранее об этом уже писал М. М. Бахтин. При этом, впрочем, он сосредоточивался далеко не на самых важных для Достоевского претекстах этого рода, называя их «фантастическими путешествиями» и без всякой нужды объединяя их с повестями Вольтера и многими другими жанрами под общим расплывчатым понятием «мениппея» [Бахтин: 420–421].

2. «Сон смешного человека» и традиция европейского социально-утопического романа

Еще В. Л. Комарович отмечал, что «счастливое человечество, пригрезившееся “смешному человеку”, так же изображено у Достоевского в 1877 году, как изображалось когда-то во французских социальных утопиях. В этом “фантастическом рассказе” (“Сон смешного человека”) есть разительные совпадения с некоторыми местами “*Destinée sociale*” Victor’a Considérant. Мысль, развиваемая в этом рассказе Достоевского, – мысль французских утопий: “Люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле”, потому что нельзя “верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей”. Но мало того: даже сюжет рассказа местами напоминает книгу Консидерана, этот “роман о всеобщем счастье” (“*roman du Bien général*”)» [Комарович: 149–150].

К изображению в рассказе Достоевского какой-то иной планеты, «не оскверненной грехопадением», на которой всё «сияет каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством», Комарович приводит следующую параллель:

Консидеран в одной из первых глав своего трактата («Идеал совершенного общества») рисует этот идеал посредством такого же приема, как и Достоевский: **«Создадим воображением, – говорит он, – на какой-нибудь планете (*sur un globe quelquonque*) общество, в котором не существовали бы... причины зла... На этой планете царствовал бы порядок, подобный тому, который сияет в небесах... центральное солнце... изливает жизнь и плодородие, тепло и свет и т. д. И далее обычными утопическими чертами изображаются счастливые люди этой планеты: они согласно работают “над украшением своей планеты, над развитием и усовершенствованием своей божественной природы»** («*La destinée sociale*» par v. Victor’a Considérant, tome premier, 3-me edition 1848, Paris, стр. 13–14). Достоевский **сохранил в своем рассказе не только прием Консидерана (переселение на планету), но и некоторые подробности его изображения обитателей планеты.** «Центральное солнце» Консидерана, изливающее «жизнь и плодородие, тепло и свет», породило и жителей на планете Достоевского. «Дети солнца, дети своего солнца» – так называет их Достоевский... Сходство с книгой Консидерана чувствуется в самом тоне «смешного человека», который знает истину, но не может в ней убедить других [Комарович: 150–151].

Сопоставления В. Л. Комаровича представляются вполне убедительными. Единственное в чем они нуждаются – это в некоторых оговорках.

Ведь многое из того, о чем он говорит: путешествие на другую планету или в другую страну, люди «солнца», «сон» и «галлюцинация», «бред», «сумасшествие» и возможность «вдруг» всё устроить – элементы сюжета социально-утопического романа вообще. Они присутствуют и во многих других произведениях этого жанра – от «Города солнца» Т. Кампанеллы до «Путешествия в Икарию» Э. Кабе.

Недаром и сам Комарович немногим ранее вспоминает идеал будущего общежития, каким он представлен в «Четвертом сне Веры Павловны» Чернышевского: «Неужели же это мы, **неужели это наша земля?** Я слышала нашу песню, они говорят по-русски. – “Да, ты видишь невдалеке реку, – это Ока; эти люди мы, ведь с тобою я, русская!” – “И ты всё это сделала?” – “Это всё сделано для меня, и я одушевляла делать это, я одушевляю совершенствовать это, но делает это вот она, моя старшая сестра, она работница, а я только наслаждаюсь”. – “И все так будут жить?” – “Все, – говорит старшая сестра, – **для всех вечная радость**”» [Чернышевский: 285-286].

«Словом, это та самая “мировая гармония”, о которой пророчествовал и которую такими же красками рисовал Фурье и его последователь, Консидеран», – справедливо заключает исследователь [Комарович: 142].

Всё же совсем не меньше «фантастический рассказ» Достоевского похож, например, на роман французского социалиста Этьена Кабе «Путешествие в Икарию» (1840 г.).

Герой-путешественник этого романа, англичанин лорд Карисдаль – также, по мнению многих, «**чужак**». Только узнав о существовании страны, в которой все довольны и счастливы, он тотчас же решает выучить язык ее народа и отправиться туда.

За что некоторые его знакомые-французы называют его «сумасшедшим»:

Через несколько дней я зашел к нему. – Ну как? – сказал он, увидя меня, – едете? Я решил ехать! – И куда вы направляетесь? – Как, вы не догадываетесь? В Икарию. – В Икарию! Вы смеетесь! – Ничуть. Четыре месяца – дорога туда, четыре месяца, чтобы ознакомиться со страной, четыре – на обратный путь, и через год я расскажу вам всё, что я видел. – А ваше намерение жениться?.. – Ей нет еще пятнадцати лет, а мне – едва двадцать два года. Она еще не вступила в свет, а я не закончил своего образования. Мы никогда

еще не виделись. Разлука и этот портрет, который я уношу с собой, заставят меня еще больше желать оригинал... Я сгораю от желания увидеть Икарию. Вы будете надо мною смеяться, но меня просто лихорадит! Я хочу видеть **совершенное общество, вполне счастливый народ**... А через год я вернусь и женюсь. – Мне очень досадно, что друг мой уехал во Францию. Но я напишу ему, чтобы узнать подробности о его путешествии, которые могли бы вам пригодиться. – Спасибо. Это бесполезно. Мне не нужно больше знать ничего. Я хотел бы забыть даже всё, что вы мне сказали. Я хочу испытать полностью удовольствие неожиданности. Паспорт, две или три тысячи гиней, в кошельке, мой верный Джон и ваша икарийская грамматика, которую я стащу у вас, – вот и всё, что мне нужно. Зная уже семь других языков, я без особых затруднений изучу и этот язык в дороге. – А если кто-нибудь скажет, что **вы оригинал, эксцентричный человек? – Сумасшедший, быть может? – Да, сумасшедший!** – Ну, значит, и вы можете присоединиться к нему. Я буду над ним смеяться, если только буду иметь удовольствие **встретить народ в таком состоянии, в каком хотел бы видеть весь род человеческий** [Кабэ].

Естественность смешения Достоевским отдельных элементов картины земного рая у Консидерана и Чернышевского объяснена самим Комаровичем: «Недаром Чернышевский заставляет свою героиню читать “La destinée sociale”» [Комарович: 142]. Отнюдь не скрывал того, что немало позаимствовал у Консидерана, и сам Чернышевский.

Заслуживает большего внимания, однако, вопрос о том, как случилось, что в «Сне...» Достоевский, на первый взгляд, как полагал В. Л. Комарович [Комарович: 148–151], как будто бы возвращается к идеалу русских социалистов. На самом деле это не совсем так.

«Земной рай» наступает в «Сне...» вследствие осознания необходимости братской любви – следовательно, не по рецепту утопического социализма или коммунизма, а по рецепту «социального христианства».

3. «Сон смешного человека» как «фантастический рассказ» (*Достоевский* и «*Призраки*» *Тургенева*)

В «Сне смешного человека» и в самом деле присутствует фантастика. И тут, как это часто бывает у Достоевского, не обошлось без Тургенева.

После «Отцов и детей» Тургенев написал несколько фантастических повестей, в которых речь идет о сверхъестественных явлениях. В одной из них, озаглавленной «Призраки. *Фантазия*» (1864), герой-рассказчик летает по ночам со странным существом по имени Эллис. Они прилетают на остров Уайт у побережья Великобритании, в Италию, Францию, Германию и в различные места России, путешествуя не только в пространстве, но и во времени. Кажется, что это не самое удачное произведение Тургенева. Во всяком случае некоторые друзья писателя отговаривали печатать его [Письмо П. В. Анненкову от 13/25 декабря 1863 г. *Тургенев 1988: Письма V, 474*].

Впоследствии выведя Тургенева в «Бесах» в пародийном образе Кармазинова, Достоевский открыто потешался над другой фантастической повестью Тургенева – «Довольно», лишь немного скрыто подтрунивая над «Призраками» [см. Долинин].

Причина этого заключается, очевидно, в том, что «Призраки» были опубликованы в журнале братьев Достоевских «Эпоха» – в том же самом номере, в котором появились на свет и «Записки из подполья» (1864. № 1–2). Причем сам Достоевский долго упрашивал Тургенева отдать эту вещь именно в его издание.

Правда, увидев их уже напечатанными, Достоевский отнесся к «Призракам» не без критицизма: «Некоторые статьи очень порядочны, то есть “Призраки” (по-моему, в них много дряни: что-то гаденькое, больное, старческое, *неверующее* от бессилия, одним словом, весь Тургенев с его убеждениями), но **поэзия много выкупит**, я перечел в другой раз» [Достоевский 1972–1990: XXVIII/II, 72–73].² Однако высказываться об этой вещи Тургенева слишком уж критически Достоевскому всё же было не совсем удобно.

Впрочем, кое-какие свои замечания Достоевский с самого начала прямо высказывал самому автору. С его точки зрения, «Призраки» были не слишком, а недостаточно фантастичны.

Ставя вопрос о том, «имеет ли право фантастическое существовать в искусстве?», Достоевский писал Тургеневу 23 декабря 1863 г.: «Форма Ваших “Призраков” превосходна. <...> Если что в “Призраках” и можно бы покритиковать, так это то, что они **не совсем**

² Кстати сказать, Тургенев кое-что изменил в повести по совету Достоевского. Так, например, он убрал разъяснение о том, что существо, с которым летал герой-рассказчик, было «упырем».

вполне фантастичны. Еще бы больше надо. Тогда бы смелости больше было» [Достоевский 1972–1990: XXVIII/II, 61].

В этих словах можно видеть зерно «Сна смешного человека».

Саму по себе «фантастическую» форму Достоевский полагал весьма плодотворной. Более того, он предсказывал, что «форма “Призраков” всех изумит. А реальная их сторона даст выход всякому изумлению...».

Одним из первых он глубоко понял повесть Тургенева как выражение **«тоски развитого и сознающего существа, живущего в наше время, уловленной тоски.** Этой тоской наполнены все “Призраки”» [Достоевский 1972–1990: XXVIII/II, 61].

Примерно то же самое, очевидно, можно сказать и о «Сне смешного человека».

Достоевский даже полагал, что «“Призраки” похожи на музыку», а музыка, по его мнению, «это тот же язык, но **высказывающий то, что сознание еще не одолело (не рассудочность, а всё сознание),** а следовательно, приносящий *положительную* пользу». «И *тон* хорош, тон какой-то нежной грусти, без особой злости, – развивал он далее эту свою мысль. – Картины же, как утес и проч. – намеки на стихийную, еще неразрешенную мысль (ту самую мысль, которая есть во всей природе), которая неизвестно, разрешит ли когда людские вопросы, но теперь от нее только сердце тоскует и пугается еще более, хоть и оторваться от нее не хочется. Нет-с, такая мысль и именно ко времени и этикие фантастические вещи *весьма положительные*» [Достоевский 1972–1990: XXVIII/II, 61]. В «Сне смешного человека» также высказано то, что «сознание еще не одолело».

Опубликованные в одном номере «Эпохи», «Призраки» стояли в сознании Достоевского где-то рядом с «Записками из подполья». Так что обращение к ним в новом опыте почти непреобразованной исповедальности, каким оказался «Сон смешного человека», было почти неизбежно. Это ответ Достоевского и Тургеневу, и самому себе.

«Фантастический рассказ» Достоевского – очевидно, его попытка переписать тургеневские «Призраки», развив их достоинства и избавившись от их недостатков.

Недаром его герой также «был взят каким-то темным и неизвестным» ему «существом», и они тоже летят. Только не в Европу и не на Волгу, а – как в социально-утопических романах – на другую планету.

По сравнению с героем «Призраков» потенциальный «логический самоубийца» «Сна...», человек «одного безумия» с Кирилловым, Крафтом и героем «Приговора», представляет собой тип одновременно и более расхожий, обыденный, и, может быть, более трагический. Потому что из-за утраты интереса к жизни и равнодушия к ней он даже собирается покончить с собой.

Кириллов мог еще питать иллюзию, что «кому будет **всё равно жить** или не жить, тот **будет новый человек**» [Достоевский 1972–1990: X, 93]. Но «смешному человеку» действительно в начале рассказа Достоевского чуть ли не «всё равно жить или не жить», и в то же время новым человеком это его не делает.

До своего «сна» он, в сущности, очень похож на героев «Призраков»: причем как на героя-рассказчика, так на Эллис.

Впечатление «болезненности» посещаемого тургеневскими героями мира резко усиливается, когда они попадают в Россию, в Петербург: «**Большая ночь, больной день, больной город...**» [Тургенев 1965: IX, 105].

Герой-рассказчик Тургенева тут же оговаривается: «И не потому стало мне **грустно и скучно**, что пролетал я именно над Россией. Нет! Сама земля, эта плоская поверхность, которая растилась подо мною; весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями, прикованным к глыбе презренного праха; эта хрупкая, шероховатая кора, этот нарост на огненной песчинке нашей планеты, по которому проступила плесень, величаемая нами органическим, растительным царством; **эти люди-мухи, в тысячу раз ничтожнее мух**; их слепленные на грязи жилища, крохотные следы их мелкой, однообразной возни, их забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным, – как это **мне вдруг всё опротивело!**» [Тургенев 1965: IX, 106].

Достоевский с его резко критическим восприятием космополитических мотивов у Тургенева, мог и тут заподозрить писателя в неискренности.

Тем не менее, его собственному герою если не «все опротивело», то все «все равно»: «... в душе моей нарастала **страшная тоска** по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня убеждение в том, что на свете везде **всё равно**» [Достоевский 1972–1990: XXV, 105].

Это его равнодушие весьма напоминает тургеневскую Эллис: «Эллис, ты должна любить этот край! – **Я ничего не люблю.** –

Как же это? А меня? – Да... тебя! – отвечает она **равнодушно** [Тургенев 1965: IX, 103].

Впрочем, как мы видели, героем-рассказчиком «Призраков» владеет не равнодушие, а отвращение: «Да, мне стало **скучно – хуже, чем скучно. Даже жалости я не ощущал к своим братьям**: все чувства во мне потонули в одном, которое я назвать едва дерзаю: **в чувстве отвращения, и сильнее всего, и более всего во мне было отвращение – к самому себе**» [Тургенев 1965: IX, 106].

Это отвращение тургеневского героя-рассказчика к самому себе даже изменяет его физические параметры во время полета: «Перестань – шепнула мне Эллис, – перестань, а то я тебя не сне-су. Ты тяжел становишься» [Тургенев 1965: IX, 106]. А вскоре после этого они видят смерть.

Аналогичным образом герой-рассказчик «Сна смешного человека» упоминает о своем намерении «убить себя» именно после своей декларации равнодушия ко всему и убежденности в равнодушии ко всему окружающим.³

Достоевский увидел в «Призраках» «что-то гаденькое, большое, старческое, *неверующее* от бессилия», то есть то, что Тургенев больше всего преисполнен заботой о собственной особе и ни во что больше не верит. В своей полемической интерпретации тургеневской повести он преисполнен критики подобного мироотношения, тревоги за судьбы человечества и веры в его спасение.

Внутренняя соотнесенность «Сна смешного человека» с тургеневскими «Призраками» позволяет нам еще сильнее ощутить значимость как традиционных, так и переосмысленных христианских категорий, имеющих в тексте рассказа Достоевского. И тем лучше почувствовать специфическую для писателя постановку темы: мотивы губительности универсального «равнодушия», невозможности сохранения в современном мире «целостности» сознания и издержек его развития человеке [подробнее см.: Кибальник].

³ Значительная сюжетная роль «сна» в «фантастическом рассказе» Достоевского, отраженная даже в его заглавии, также, возможно, отчасти связана с тургеневскими «Призраками»: «Странные, бледные лица... Я хочу взглядеться в них... Но уже все исчезло, и только по-прежнему болтает вода. – Это сны бродят, – шепнула Эллис, – вчера можно было увидеть много... много. Сегодня и сны бегут человеческого глаза» [Тургенев 1965: IX, 102].

Список использованной литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 2017.
2. *Вольтер Ф.-М. А.* Избранные произведения. М., 1947.
3. *Долинин А. С.* Тургенев в «Бесах» // Достоевский. Статьи материалы. Сб. II. Под ред. А. С. Долинина. Л., 1925. С. 119–136.
4. *Кабе Э.* Путешествие в Икарию. Философский и социальный роман *Voyage et Aventures de Lord Carisdall en Icarie*. Traduits de l'anglais de Francis Adams par Th. Dufruit. Paris, Hippolyte Souverain, editeur, rue des Beaux Arts, 5, A Lentresoi, 1840 / Перевод с французского под редакцией Э. Л. Гуревича. Комментарии Э. Л. Гуревича и Ф. В. Шуваевой. Вступительная статья В. П. Волгина. Веб-публикация: библиотека *Vive Liberta* и Век Просвещения, 2011. URL.: https://istmat.org/files/uploads/28569/cabet_icarie.pdf (Дата обращения: 18.09.2021).
5. *Кибальник С. А.* «Братья Карамазовы» и «Сон смешного человека» (к вопросу об автоинтертекстуальности у позднего Достоевского) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2021. Т. 80. № 1.
6. *Комарович В. Л.* «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф. М. Достоевском. М., 2018.
7. *Туниманов В. А.* Сатира и утопия («Бобок», «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского) // *Туниманов В. А.* Лабиринт сцеплений. Избранные статьи. СПб., 2013.
8. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1965.
9. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 18 т. Л., 1988.
10. *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Л., 1975.

Криницын Александр Борисович

derselbe@list.ru

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва)

**«Глупец» Б. Келлермана как ремейк «Идиота»
Ф. М. Достоевского**

В статье подробно анализируются мотивы романа «Глупец» Б. Келлермана, творчески заимствованные из романа Ф. М. Достоевского «Идиот», благодаря чему становятся понятными рецепция и культурная адаптация творчества Достоевского в Германии в эпоху символизма и неоромантизма 1900–1910-х годов.

Ключевые слова: Достоевский; роман «Идиот», Б. Келлерман, христианство, религиозные мотивы, образ князя Мышкина, система персонажей.

Krinityn Alexandr B.

doctor of Philology, professor of the Department of the History of Russian literature at the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

**“Der Tor” of B. Kellerman as a remake of Dostoevsky’s
“The Idiot”**

The article focuses on the detailed analysis of some motives from the novel Der Tor (The Idiot), borrowed from Dostoevsky’s “The Idiot”, clarifying some aspects of reception and cultural adaptation of Dostoevsky’s works in Germany in times of Symbolism and Neoromanticism in 1900-1910.

Keywords: Dostoevsky, “The Idiot”, Kellerman, Christianity, religious motives, the artistic image of prince Myshkin, the system of characters

В первые десятилетия XX в. творчество Достоевского активно влияет на прозу немецкоязычных стран. Романы Достоевского породили множество «спутников», повторяющих на новом уровне их коллизию. Таковы подражания «Идиоту»: «Блаженный во Христе Эммануил Квинт» Г. Гауптмана (какова была бы судьба Христа, если бы он вновь пришел к людям), «Каспар Хаузер» (1908) Я. Вассермана, «Глупец» (1909) Б. Келлермана.¹

¹ Келлерман (Kellermann), Бернхард (1879–1951) – немецкий писатель. Родился в семье мелкого чиновника, потомка крестьян. Образование получил в Высшей технической школе в Мюнхене. В ранних романах: «Йестер и Ли» (1904), «Ингеборг» (1906), «Глупец» («Der Tor», 1909), «Море» (1910) сказалось влияние неоромантизма и модернистских течений. Широкую известность приносит Келлерману роман «Туннель» («Der Tunnel», 1913), где фантастический сюжет строительства туннеля от Европы до Америки использовался для социальной критики капиталистического мира. В годы 1-й мировой войны Келлерман был военным корреспондентом «Berliner Tageblatt». Свои очерки и репортажи Келлерман затем собрал в книги «Война на западе» (1915) и «Война в Аргонском лесу» (1916). Роман «9 ноября» (1920) был посвящен Ноябрьской революции 1918 г. затем следуют новелла-притча «Святые» (1921), роман «Случай из жизни Шведенклея» (1923), драма «Мюнстерские перекрещенцы» (1925), роман «Братья Шелленберг» (1925), «Город Анатолий» (1932) посвященные соц. и антимилитаристской проблематике. С приходом к власти нацистов Келлерман оказывается в т.н. «внутренней эмиграции» и пишет романы о дофашистском прошлом Германии «Песнь дружбы» (1935), «Голубая лента» (1938), «Возвращение Георга Вендландта» (1941), выдержанные в традициях реализма XIX в. После 1945 г. Келлерман становится одним из ведущих писателей ГДР. В 1948 появляется его роман «Пляска смерти», посвященный разоблачению фашистского режима. Ранние произведения Келлермана создавались в значительной мере под знаком неоромантизма и импрессионизма. В первом своем романе «Йестер и Ли» описывается романтическая история любви поэта-отшельника Анри Гинстермана к Бианке Шумахер, дочери состоятельных родителей, разыгрывающаяся не столько в реальности, сколько в воображении героя, где она предстает как феерическая сказка. Истинным сюжетом романа становится тайный культ, которым поэт окружает имя возлюбленной, его постоянное стремление уберечь свое чувство от всего земного. При очевидном влиянии на Келлермана К. Гамсуна, ощущается воздействие на данный роман «Белых ночей» Достоевского с их романтическим образом Мечтателя, проживающего тысячу жизней и становящегося героем фантастических романов в своем воображении.

Наиболее отчетливо влияние Достоевского прослеживается в романе Келлермана «Глупец» (1909, в русском переводе 1925 г. «Идиот»), навеянного поездкой Келлермана в Россию в 1907 г. и сознательно задуманного как подражание русскому писателю, прежде всего роману «Идиот», как это явствует уже из самого названия романа. В «Глупце» так же, как и в «Идиоте», ставится задача изобразить положительного героя – истинного христианина, противостоящего в одиночку окружающему миру и проповедующего в нем свои духовные идеалы. Им оказывается у Келлермана Рихард Грау, назначенный пастором в маленький франконский городок. Он уподобляется Мышкину даже своей внешностью (болезненность, детскость, бледность и худоба [Келлерман: 25]), равно как и основными чертами характера и духовного облика: самоотверженной христианской любовью ко всем окружающим, нестяжательством, тихим смирением, созерцательным складом ума, поэтичностью и восторженной мечтательностью. Дан намек на некую поврежденность Грау в уме, в чем он сам прилюдно признается, как и Мышкин, без малейшей боязни быть осмеянным («Лестница однажды упала мне на голову, когда я еще был ребенком. И с тех пор, я медленно соображаю... <...> – Вы читали Ломброзо? Он уверяет, будто такие удары иногда дают прекрасные результаты. Впрочем, за ваше здоровье!» [Келлерман: 199]).

Основным отличием Грау от Мышкина становится деятельность и активность, а также изящность и обходительность. В прошлом Грау был тюремным священником, что приобщает его к трагической стороне бытия (подобно тому как Мышкин смотрел на смертную казнь и знал человека, чудесно спасенного от нее), делает его проницательным психологом и позволяет при рассмотрении дела о самоубийстве швеи угадать виновного (по примеру Порфирия Петровича). Рассказ Грау о неповинно осужденном на 10 лет каторги, очевидно восходит к судьбе Дмитрия Карамазова и к «Запискам из мертвого дома» Достоевского. Оттуда же заимствовано описание Грау типов заключенных и его рассуждения о природе преступления [Келлерман: 136].

Келлерман воспроизводит в общих чертах в «Глупце» сюжетную завязку «Идиота». Первое появление Грау на страницах романа происходит в вагоне, когда тот едет на место службы, в слишком легкой одежде для морозного зимнего времени. На узелке у него вышита курица (ср. с рассказом Мышкина об осле [Достоевский 1972–1990: VIII, 48–49]), что вызывает у окружаю-

щих смех, вскоре, однако, сменяющийся удивлением, когда Грау платит долг за совершенно незнакомого ему учителя Левенхерца. Сойдя с поезда, Грау встречает в гостинице барона фон Ханненбах, буйно кутящего (подобно Рогожину в первой части «Идиота»), который предлагает Грау партию на бильярде, сто марок за его узелок, и, наконец, распить вместе бутылку вина. Таким образом, Келлерман, вслед за Достоевским, с первых страниц романа сталкивает главного героя с его антиподом, однако несколько механически, ибо в дальнейшем молодой барон практически исчезает со страниц романа.

Мировоззрение Грау раскрывается в пространных внутренних монологах, большинство из которых посвящено прославлению природы как Божьего чуда. Неисчислимая красота творения представляется Грау неоспоримым доказательством существования Бога и бессмертия души: «... вы говорите: Бога нет. Ну, тогда человек, значит, сам себе создал Бога, тогда это стремление человека к Богу и есть Бог. Но, ведь, не может же быть, чтобы не было Бога, потому что эта самая тоска, это стремление человека божественно, а мир божественно прекрасен. Что ты чувствуешь, когда смотришь на свою руку? А когда птицы поют в лесу, что ты испытываешь? Откуда это вечное томление, вечная тоска, сжигающие твое сердце? Этот трепет – зачем они? Ведь, мы только песчинки, гонимые ветром. Откуда же в этих песчинках желания, чувства, экстаз?» [Келлерман: 127–128]. «Люди сами не знают, какие сокровища таятся в их сердцах. Он [Грау] затем и пришел сюда, чтобы разрыть эти залежи и вынести на свет божий скрытые сокровища. Человек, incapable любить, разве может чувствовать красоту? – или то великое, что заключает в себе и любовь, и красоту и лишь в редкие бесценные мгновения открывается человеку?» [Келлерман: 82]. Эти рассуждения прямо созвучны высказываниям Мышкина о том, что «красота спасет мир», а также его монологу на званом вечере у Епанчиных о рае на земле: «Неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! <...> Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» [Достоевский 1972–1990: VIII, 459]. Грау фактически повторяет одну из центральных мыслей Достоевского о том, что вековечная тоска чело-

вечества по райской гармонии (см. сон Версилова о золотом веке) сама по себе является доказательством существования Бога и бессмертия: «Несмотря на все, я верю в бессмертие души. <...> Разве можно заковать в раму слов миллион ощущений и лучей, исходящих в единый час из вашей души? Нет, господа, я уверен, что никогда человеку не могла бы прийти в голову эта мысль, если бы в ней не было доли истины!» [Келлерман: 214].

При мысли о том, сколько страдания в мире, Грау сетует, что люди не видят, как чудесен и прекрасен каждый миг их жизни; не понимают, что высший смысл ей придает любовь к ближнему. Таким образом, он приближается к центральной идее Достоевского, что «всякий перед всеми за всех и за все виноват», старца Зосимы [Достоевский 1972–1990: XIV, 262].

В отличие от Мышкина, Грау проповедует обновленное христианство, свободное от догм (хотя и Мышкин в беседе с Рогожиным свидетельствует, что он еще только на пути к [Достоевский 1972–1990: VIII, 182–184]. В речи Грау на маскараде (функциональной параллели речи Мышкина на званом вечере) пастор призывает к возвращению к европейской духовной культуре в целом (к Баху и Гете), в то же время как его собеседники приговаривают культуру за «старомодность» перед лицом технического прогресса и идей освобождения человека в наступившем XX столетии. Грау, наоборот считает, что по сравнению со Средними веками, современная Европа оскудела духовно («Мощное движение, восторги, окрыленность идеала? Где они? В Европе? Помоему, в наше время Европа далеко не носительница культуры. Это тоже вас забавляет? <...> Большие взлеты чувства – у нас были в средние века, с великими восторгами духа, тоской по свободе! Я знаю, вы не очень сочувствуете монахам, но, ведь, основная идея монашества была глубока» [Келлерман: 204], что прямо соответствует рассуждениям Мышкина и Лебедева о монашестве средних веков («помутились источники жизни» [Достоевский 1972–1990: VIII, 315]) и совпадает с оценкой самого Достоевского прошлого и настоящего Европы.

Келлерман следует за Достоевского даже в отдельных мотивах при обрисовке героя. Так, мировоззрение Грау символически отображаются в висящих у него на стене картинах: «Одна из них была цветная фотография с малоизвестной картины одного из малоизвестных голландских художников. На фоне простенького ландшафта она изображала *задумавшегося святого*. Голова святого была *подперта рукой*, в на лице его было выражение *такой*

глубокой задумчивости, что оно казалось совсем *идиотски* мени. Но как раз это *задумчивое, полудиотское выражение и нравилось Грау больше всего...* Нравились ему и голые ноги святого, некрасивые, угловатые, с пальцами, вывороченными наружу, нравилось потому, что и *ноги эти как будто были погружены в задумчивость*. По мнению Грау, эта картина была одним из *шедевров психологического изображения*. Другая картина была гравюра Клингера. <...> Под картиною была надпись: «*Красоте*». (курсив мой [Келлерман: 72]). Первая картина представляет собой своеобразный «коллаж» из картины Крамского «Созерцатель», описываемой Достоевского в «Братьях Карамазовых» [Достоевский 1972–1990: VIII, 116] и воображаемой картины из письма Настасьи Филипповны к Аглае [Достоевский 1972–1990: VIII, 380], а вторая отсылает к формуле Достоевского «Красота спасет мир».

Главное отличие в характере Грау от Мышкина заключается в том, что Грау чужды недоверие князя к своему слову и жесту [Достоевский 1972–1990: VIII, 458], стыд своей неловкости (эпизод с вазой) и ощущение своей отторгнутости от «пира и хора жизни» природы.

В «Глупце» Келлермана узнаются также основные сюжетные ходы «Идиота» и характерологические типы из всего «пятикнижия» Достоевского.

В городке, куда приезжает Рихард Грау, только что покончила с собой молодая девушка после родов. Пастор выясняет обстоятельства ее гибели и объявляет подписку на пожертвования для оставшегося в сиротном доме ребенка. Проповедь, которую он произносит на ее могиле (которую нельзя было читать над самоубийцей), производит неизгладимое впечатление на всех собравшихся и кладет начало популярности Грау в городе. В этих эпизодах узнается начало деятельности Мышкина в Швейцарии: забота о несчастной Мари и проповеди среди деревенских детей, а также отчасти речь Алеши Карамазова у камня Илюши Снегирева.

Грау, подобно Мышкину, оказывается по ходу сюжета влюбленным в двух героинь – кроткую карлицу Сусанну, умирающую от чахотки, с которой его связывают отношения своеобразной «любви-жалости» и с которой от обручается незадолго до ее смерти (подобно тому, как Раскольников хотел жениться на больной дочери своей хозяйки), и гордую девушку-аристократку Адель фон Ханненбах, которая любит его, но в последний момент, несмотря на восхищение душевной чистотой и благородст-

вом Грау, отказывается стать его невестой из-за любви к комфорту и предрассудков своей среды.

Таким образом, система персонажей романа изобилует типами, взятыми из «пятикнижия» Достоевского: Сусанна напоминает «униженных и оскорбленных» героинь Достоевского – Хромоножку (своими восторженными монологами и описанием внешности [Келлерман: 98]), а также во многом Лукерью из «Живых мощей» И. С. Тургенева; Сусанна умирает, прославляя наступившую весну, что заставляет вспомнить благодатную кончину старшего Зосимы Маркела.

Адель противостоит ей как тип «гордой красавицы». Подобно Аглае Епанчиной, Настасье Филипповне и Екатерине Ахмаковой могущих «перевернуть мир» своей красотой, Адель является воплощением красоты, будто пришедшей «из другого мира» [Келлерман: 101]. «Как вы прекрасны!.. – признается ей Грау. – Вы жрица божества, Адель, посланная в мир, чтобы внушать людям благоговение к его творению. Ваш путь должен быть путем планеты, величавым и могучим и доступным всем взорам. Это ваша жизненная задача...» [Келлерман: 316]. При первой встрече Грау понимает, что уже видел Адель в вещем волшебном сне [Келлерман: 91], как и Мышкин Настасью Филипповну [Достоевский 1972–1990: VIII, 90]. При этом Адель наделяется чертами «инфернальницы», способной жестоко мучить героев (см. ее поведение на маскараде с Эйзенгутом и Грау, а также ее слова, варьирующие признания «бесенка» Лизы Хохлаковой: «Вы, до известной степени, правы – я, может быть, действительно жестока. Например, я ненавижу больных и убогих, будь то горбатые или хромые – все равно. И думаю иногда, что их бы надо, в сущности, отравлять. Это было бы самое лучшее. Разве это не жестоко? Я еще ребенком была злая. Раз я укусила мою няню в нос, а позднее забавлялась тем, что отрывала головы комарам...» [Келлерман: 215]). Наконец, ночной приход Адели к Эйзенгуту за деньгами для спасения своего семейства восходит к приходу Катерины Ивановны на квартиру к Дмитрию Карамазову.

В богаче Эйзенгуте прослеживаются черты самых различных и далеких друг от друга героев русской классической литературы. Судя по всему, Келлерман желал изобразить до крайности противоречивое, изломанное и болезненное сознание в духе антропологии Достоевского («По лицу этому совершенно нельзя было определить характер его обладателя: в нем была и робость, и наглость, и смирение, и надменность, алчность и злоба; все, что

угодно, можно было найти на этом лице» [Келлерман: 95]). Его огромный запущенный дом и патологическая скупость восходят к образу Плюшкина (будучи самым богатым человеком города, Эйзенгут собирает на улице дрова и топит камин шишками, не принимает гостей и кормит слуг впроголодь), но вместе с тем он страстный игрок и устраивает по ночам во флигеле пьяные оргии с картами в кампании «золотой молодежи». Он издевается над Сусанной и ее матерью, будучи страстно и несчастливо влюблен в Адель (чем напоминает капитана Лебядкина из «Бесов»); доведенный до отчаяния ее насмешками на маскараде, рвет банковские билеты, (предчувствуя, что вскоре захочет их склеить).

Хотя Эйзенгут ненавидит Грау, но, вызванный им однажды на откровенность, целую ночь исповедается ему. Страстный монолог Эйзенгута, сопровождающийся истерическими срывами, синтезирует в себе мотивы «Записок из подполья» и «Исповеди горячего сердца» из «Братьев Карамазовых»: «Почему я не могу быть таким, как другие люди, – веселым, беззаботным? <...> Мне в обществе не по себе, я ненавижу людей. Отчего? <...> Так я больше жить не могу. И умереть я тоже не могу – потому, что люблю жизнь. Страшно люблю ее, хотя она – ад. <...> Я дошел до того, что мне доставляет удовольствие сознаваться в том, как я жалок. Я с радостью обнажаю перед вами мою низость. <...> Как подумать, то жизнь моя была сплошным срамом» [Келлерман: 228–229]. Грау терпеливо выслушивает собеседника и помогает ему понять себя и простить «сам себе» [Достоевский 1972–1990: XI, 27]: «Вы много страдали, Эйзенгут, <...> вы слишком много страдали. – Вы не дурной человек, но вы страшно несчастны» [Келлерман: 241]. Страсть к деньгам объясняется у Эйзенгута тем, что он видит в них путь к господству над людьми и способ достичь их любви и уважения, что весьма напоминает психологическую мотивацию накопления денег у Аркадия Долгорукого и у Ростовщика в «Кроткой».

Отношение Эйзенгута к Грау складываются по характерному для Достоевского психологическому сценарию братства-соперничества и любви-ненависти, как, напр., между Мышкиным и Рогожиным и т. д. (Эйзенгут: «С тех пор, как я увидел вас, эта жизнь стала мне ненавистна. Я думал о вас и, чем больше думал, тем больше вас ненавидел. При одном вашем виде в ярость приходил. Вы идете мимо, так легко – глаза ваши так ясны, – а я смотрю и ненавижу» [Келлерман: 239]. После исповеди Эйзенгут преображается, найдя в себе силы избавиться от «подпольных» черт в своем характере. Его можно считать единствен-

ным примером положительного воздействия Грау на окружающее общество.

В целом же миссия Грау в городе заканчивается неудачей: либеральная интеллигенция и прогрессисты считают его смешным ретроградом, жители не спешат участвовать в его подписках в пользу бедных, викариальные власти недовольны тематикой его проповедей (заступничеством за самоубийц) и растратой церковного имущества на бедняков, вследствие чего следует его увольнение. Сам же Грау, не в силах пережить отказ Адели, впадает в некое духовное оцепенение, близкое к безумию («На лицо его легло выражение изумления. Брови поднялись кверху, глаза, расширились, рот был полуоткрыт. Всю ночь просидел он так, и, когда утро наступило, он все еще сидел на стуле, с застывшим в лице изумлением» [Келлерман: 334]), заболевает чахоткой и умирает, повторяя трагический конец князя Мышкина.

Воспроизводится Келлерманом и поэтика романов Достоевского с такими характерными ее чертами, как преобладание психологической напряженности над напряженностью действия, обилие развернутых исповедальных монологов, сосредоточение персонажей в массовых сценах, завершающихся скандалом, многократные изменения сюжетной функции и характерологической определенности персонажа по ходу действия романа.

«Грау – не только человек возвышенной души и необычного благородства: его жизненный путь воспитателя детей, а затем тюремного священника и викария в маленьком франконском городке – путь служения людям, которым он горячо хочет помочь, призывая их к отказу от самодовольного эгоизма и к нравственному возрождению. Прежде чем трагически погибнуть, он смог повлиять лишь на ожесточившегося под действием человеческой несправедливости богача-мизантропа Эйзенгута и еще на несколько заблудших человеческих душ, в то время как общество в целом, отвергающее его как «глупца», продолжает идти своей дорогой» [Фридлендер 1979: 309-310].

В дальнейшем Келлерман переходит к жанру социального реалистического романа, ориентированного на традиции Теккерея, Бальзака, Голсуорси, и влияние Достоевского на его творчество практически сходит на нет, ибо Келлерман стремился воспроизвести в точности характеры новой, современной ему эпохи, обращая внимание не столько на противоречивость внутреннего мира героев, сколько на детерминированность их средой и логикой исторического процесса.

Список использованной литературы

1. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. *Келлерман, Бернгард* Идиот. Рига: Строк, 1927.
3. *Фридлиндер Г.М.* Достоевский и немецкий роман XX века // *Фридлиндер Г.М.* Достоевский и мировая литература. М., 1979.
4. *Фридлиндер Г.М.* Достоевский, немецкая и австрийская проза XX в. // Достоевский в зарубежных литературах. Под ред. Б. Г. Реизова. Л., 1978.
5. *Левинтон А. Г.* Творчество Б. Келлермана. Л., 1958.
6. *Бергельсон Г. Б.* Келлерман. М.; Л., 1965.
7. *Ilberg W. B.* Kellermann in seinen Werken. Berlin, 1959.
8. *Мишин И.Т.* Достоевский и немецкая литература XX века // Проблемы литературных связей и взаимовлияний. Ростов-на-Дону, 1972.

Леонова Александра Леонидовна

leon.viach@yandex.ru
магистрант филологического факультета
Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова (Москва)

Роман «Бесы» и молодежь 1860-х годов

В статье анализируется изображение молодежи Ф. М. Достоевским в романе «Бесы» (1871). Показано, как возникшее в 1860-е годы движение нигилистов или новых людей, дало огромный творческий потенциал писателю, разработавшему собственную концепцию понимания нигилизма не только как явления социального, но и философского, религиозного. Эта концепция предстала, в окончательном своем варианте, в романе «Бесы» как бесовство и человекобожество, бунт против Бога.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский; нигилизм; новые люди; подпольный человек; человекобожество; бесовство; подполье; нравственный закон бытия; «мелкие» бесы.

Leonova Alexandra L.

master student at the Faculty of Philology,
Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

“The Devils” Feodor Dostoevsky’s and the 1860’s generation

The study analyses the description of the 1860’s generation in Feodor Dostoevsky’s novel «The Devils». It was shown that the nihilists or “new people” of 1860’s had helped F. Dostoevsky to work out his own concept of nihilism which is understood as a social, philosophical and religious phenomenon. This concept appeared in “The Devils” as mangodhood (chelovekoboizhestvo) and diabolism, the rebellion against God.

Keywords: F. M. Dostoevsky; nihilism; “new people”; Underground man; mangodhood; diabolism; Underground; moral law; minor demons.

Образы поколения молодежи 1860-х годов отразились в творчестве Достоевского 1860-х – начала 1870-х годов, начиная с «Преступления и наказания» и «Идиота» и заканчивая романом «Подросток». Однако из всего «пятикнижия» для доклада мы выбрали только краткий разбор главных точек соприкосновения молодежи 1860-х годов и героев романа «Бесы».

Прежде всего, стоит уточнить, каких людей мы имеем в виду под термином «молодежь 1860-х годов». Это группы – «новых» людей, нигилистов, объединявшихся идеей отрицания существующего порядка вещей, прежде всего социального (так как большинство молодежи было из разночинцев), но и морально-этического.

Многие исследователи культуры и философии молодежи 1860-х годов отмечали, что их теория была вывернутой наизнанку верой. Они объявляли себя «новыми» людьми. То есть, по их логике, творцами себя были сами же эти молодые люди, а не Бог, Которого они отрицали.

Нигилисты настолько захватили в 1860-е годы общественное пространство, что современные исследователи говорят об их «культурной гегемонии» [Печерская]. Только лишь консервативная часть общества противилась ей.

Роман Чернышевского стал для поколения молодежи 1860-х годов настоящим «катехизисом», в котором прописывалась модель поведения нового человека. Это был кодекс для практического применения “нового слова”» [Печерская 2018: 74]. Об этом свидетельствуют воспоминания П. Кропоткина, Е. Н. Водовозовой, М. Л. Михайлова и Л. П. Шелгуновой.

Помимо Чернышевского, многие писатели и публицисты 1860-х годов в своем творчестве рассматривали тему молодежно-го движения «новых людей». Достоевский вышел за социальные и этические рамки понимания этого явления. Он создал свою концепцию, в которой, с опорой на достижения предшественников, в том числе и И. С. Тургенева, в оспаривании принятия многих их утверждений отразилось его видение нигилизма как явления нравственно-философского, означавшего болезнь духовной человеческой природы, лишившейся полюсов добра и зла.

Для Достоевского нигилизм был губителен, прежде всего, резким отрицанием Бога и веры, Бога как устроителя нравственных начал и всего миропорядка.

Писатель, имея опыт в переосмыслении радикальных утопических взглядов (так как и сам участвовал в кружке Петрашев-

ского и видел в нигилизме вредоносную опасность для человеческой души. Стоит сказать, что для Достоевского как для писателя-антрополога жизнь была представлена в двух сферах: материальной и духовной, в которой главное место должен занимать Бог и Его голос внутри человека: «Совесь без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» [Достоевский 1972–1990: XXVII, 26].

В романе «Бесы» 1871–1872 гг. Достоевским была создана теория бесовства, заражения русского общества нигилизмом, но не на том уровне, какими видели его писатели-демократы и И. С. Тургенев, а на вышеописанном нами, духовном и метафизическом, а так же политическом.

Основываясь на классификации, созданной Ф. М. Достоевским в начале 1860-х годов в «Зимних заметках о летних впечатлениях» [Достоевский 1972–1990: V, 59], мы просмотрели роман «Бесы» именно с такой точки зрения писателя.

Он выделял два типа нигилиста, под влиянием романа Тургенева «Отцы и дети»: 1) тип трагического нигилиста (примеры молодых людей, идущих в теории дальше нигилистов. Они воспринимали эти идеи глубже и основательнее; таковы Ставрогин, Кириллов, Шатов, отчасти Верховенский); 2) тип самодовольного, равнодушного, пошлого фанатика, примыкающего к «идее» из-за личной выгоды. С героями таких типов Достоевский работал, начиная с «Преступления и наказания» и заканчивая «Братьями Карамазовыми».

Н. Ф. Буданова в своей книге «Достоевский и Тургенев: Творческий диалог» провела более точную, отражающую главные черты классификацию типов нигилистов среди героев всех романов послекаторжного творчества Достоевского: 1) Высший тип нигилиста – трагического отрицателя, отвергающего современное ему общество, нередко бунтующего против Бога (Ставрогин, Шатов, Кириллов.); 2) «Тип политического авантюриста и честолюбца» (Петр Верховенский). [Буданова: 51]. Так же к этому ряду она причисляла «систему сниженных опошленных двойников-«спутников» трагических нигилистов (конкретно в романе «Бесы» – антиподов Николая Ставрогина: Петра Верховенского и мелких нигилистов «из наших»).

Теперь обратимся к развернутой характеристике героев романа.

Ставрогин – высший тип нигилиста, но для которого уже все предreshено, нет надежды на спасение, как у прочих его предшественников по тоске сердца, начиная с Базарова. Его «бесовство»,

невозможность исповедовать какую-либо идею, пассивность в отношении многих событий и, наконец, самоубийство были последствиями жизни героя в предыстории романа, которая известна нам со слов его окружающих и его исповеди архиерею Тихону.

Еще Николай Бердяев писал, что «Ставрогин весь изошел, истощился в ею порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании» [Бердяев: 510].

Он продвинулся к бездне человекобожества. Прп. Иустин (Попович) отмечал, что Ставрогин «...живет, как бог...» [Попович: 40].

Ставрогин являлся духовным вождем всех «бесов», развивавших и реализовавших его идеи, которые сам он был не в состоянии воплотить.

Кириллов и Шатов так же были убеждены Ставрогиным, причем в абсолютно противоположных идеях: человекобожества и идей о русском народе-богоносце.

Столь болезненная противоречивость сознания главного героя объяснялась тяготением его воли к горнему миру и адской бездне, к Богу и демону, Мадонне и грехам ветхозаветного Содома, поэтому он был в состоянии проповедовать столь полярные идеи, подобно подпольному человеку. Первым идеям страстно и пламенно внимал Шатов, вторым – Кириллов; самого же Ставрогина не захватывали ни те, ни другие.

В противоположность Ставрогину Достоевский в романе «Бесы» изобразил двух страстных нигилистов, которых Н. Ф. Буданова отнесла к типу трагических – вышеупомянутых Шатова и Кириллова, живших сознанием главного героя.

Оба героя были страстно верующими – один в человекобожество, которое разъедало его, и другой – в идею веры в православный народ, а после этого надежду поверить и во Христа. И Кириллов, и Шатов были недалеко от веры в Бога.

В крайнем развитии черт подпольного человека в Кириллове и Шатове, развития человекобожества и преступления нравственных законов бытия (заповеди «Не убий!») Ф. М. Достоевским был изображен тип нигилиста, мучащегося вечными законами, довлеющими над человеком в метафизической области жизни, в противовес, полемически заостренным против шестидесятнической утилитарной морали сатирическим изображениям участников «пятерки». На жизнь как бытие они и не смотрели в подобном метафизическом ракурсе. Этот ракурс опровергал теорию разумной пользы и выгоды как не только несостоятельную и утопически неверную, но и ведущую человеческую личность к атеистическому безбожию и

холоду неверия, предостерегая, что действительно этот атеизм личности может дойти до крайних форм.

Ровно эти антинигилистические мысли выражал в романе герой Шатов, уже упоминавшийся нами, с прибавлением к ним еще и идеи спасительной веры для высших сословий, оторванных от нравственной, идейной национальной почвы еще при Петре I, в русский народ и его идеалы, а через него и во Христа.

Человеком, противоположным Шатову и Кириллову, был Петр Верховенский – «мошенник», как он сам себя назвал, но и нигилист, подобный высшему типу «новых людей» у Достоевского.

Однако чертами нигилиста в высшем смысле он наделен автором не до конца. Скорее сатирически, (по сравнению с Николаем Ставрогиным – для него он являлся опошленным двойником, извратившим его идеи), изображено именно на примере Верховенского, к какому человеконенавистничеству, анархизму и в то же время деспотизму могла привести идея человекобожества = самообожения себя, которую исповедовал и Николай Ставрогин.

«Пятерка» Ф. М. Достоевским была изображена сатирически, а именно в том, что входившие в нее являясь эманацией Ставрогина, мелкими бесами, были лишены воли, стремлению к борьбе с природными законами и теорией среды, они являлись лишь исполнителями-фанатиками. Все члены «пятерки» были мечтатели-романтики, но не нигилисты «в высшем смысле», так как они слепо подражали своему предводителю.

Автором показано, что все члены сходки «у наших» не способны на глубокие размышления о вере, Боге, устройстве общества, бунте против рационалистических законов общества. Их мысли и слова, как и членов «пятерки» – лишь пародия на темы, обсуждавшиеся нигилистами высшего типа.

Сатирически так же Достоевским была изображена сходка «у наших» [Достоевский 1972–1990: X, 300-319], как и все на ней присутствовавшие горожане и их родственники – «цвет <...> ярко-красного либерализма» [Достоевский, 1972–1990: X, 302].

Таким образом, Ф. М. Достоевским в романе «Бесы» было показано, до каких последствий могли дойти идеи Ставрогина (полемически заостренные и развитые по отношению к идеям шестидесятников; «подпольные» идеи), вселившиеся в «мелких», пошлых «бесов» и страстных нигилистов. Бесовщина, выйдя из Николая Ставрогина, вселилась в окружающих его людей, сделал

из них нигилистов-революционеров, анархистов, провозгласивших на крови неповинных людей хаос и разрушение настоящего во имя будущего.

Уже в начале XX века после революции 1917 года русские философы-эмигранты писали о роли Ф. М. Достоевского в осмыслении начала русской смуты на примере романа «Бесы». И. А. Ильин говорил о последствиях нигилизма в России, того страшного явления о котором писал Ф. М. Достоевский, предсказывая, что тотальное отрицание Бога может вылиться в «бесовство», в воинствующее безбожие и революцию. Иван Ильин стал сам ее свидетелем при жизни: «Бесовщина <...> расцветает в нигилизме; её социальный продукт-кровь и революционный пожар; её высший триумф – коллективистская тирания» [Ильин: 409]. Бунт нигилистически настроенной молодежи 1860-х годов на примере одного города явился предвестником грядущих великих потрясений в России.

Список использованной литературы

1. *Бердяев Н. А.* Духи русской революции // «Бесы»: Антология русской критики. М.: «Согласие», 1996. С. 513-517.

2. *Буданова Н. Ф.* Тургенев и Достоевский. Творческий диалог. М., 1987. 197 с.

3. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

4. *Ильин И. А.* Собр. соч. в 10 т. Т. 6. кн. 3. М.: Русская книга, 1997.

5. *Печерская Т. И.* Разночинский дискурс русской литературы XIX века. Новосибирск, 2018. 74 с.

6. *Печерская Т. И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. [Электронный ресурс]. URL: <http://rassvet.vebsib.ru/text.htm?no=15&id=3> (дата обращения: 29.03.2021).

7. *Попович, Иустин* Философия и религия Ф. М. Достоевского. Минск, 2007. 40 с.

Николаев Николай Ипполитович

n.nikolaev@narfu.ru

доктор филологических наук, профессор Северного
(Арктического) федерального университета
имени М. В. Ломоносова (Архангельск)

Швецова Татьяна Васильевна

t.shvetsova@narfu.ru

кандидат филологических наук, доцент Северного
(Арктического) федерального университета
имени М. В. Ломоносова (Архангельск)

**Ф. М. Достоевский в контексте
«Петербургского сборника»**

«Петербургский сборник» (1846) представил своему читателю совершенно новое для него имя Ф. М. Достоевского. «Бедные люди» открывали этот альманах и стали наиболее ярким его материалом. Эпохальные художественные открытия автора этого произведения уже давно превратились в предмет особого внимания в литературоведении, включая известную работу М. М. Бахтина. При этом сам «Петербургский сборник» как целое никогда не рассматривался исследователями в качестве нового этапа русского литературного развития. В нем, как правило, видели простое продолжение традиции, заложенной более ранним альманахом . А. Некрасова «Физиология Петербурга» (1845). В докладе предпринята попытка представить новые литературные стратегии, заложенные в большей части художественных и публицистических текстов, представленных в «Петербургском сборнике» и качественно отличающих его от раннего альманаха Н. А. Некрасова. В эти тенденции, как представляется, укладываются и художественные новации Ф. М. Достоевского, автора «Бедных людей».

Ключевые слова: альманах, «Петербургский сборник», картина мира, художественное миромоделирование, Достоевский.

Nikolaev Nikolay, I.

doctor of Philology, professor, Northern (Arctic)
Lomonosov Federal University (Arkhangelsk, Russia)

Shvetsova Tatiana V.

candidate of Philology, associate professor, Northern (Arctic)
Lomonosov Federal University (Arkhangelsk, Russia)

**F. M. Dostoyevsky in the context
of the «Petersburg collection»**

«Petersburg Collection» (1846) introduced to its reader the new name F. M. Dostoyevsky. «Poor people» discovered this almanac and became its most vivid material. The author's epochal artistic discoveries long ago became the subject of special attention in literary science, including the famous work of M. M. Bakhtin. At the same time «Petersburg collection» as a whole was never considered by researchers as a new stage of Russian literary development. It generally saw a simple continuation of the tradition laid down by the earlier almanac by N. A. Nekrasov «Physiology of Petersburg» (1845). The report attempts to present new literary strategies laid down in most of the artistic and publicist texts presented in «Petersburg collection» and qualitatively distinguishing it from the early almanac by N. A. Nekrasov. The artistic innovations of F. M. Dostoyevsky, author of «Poor People» also seem to fit into these trends.

Keywords: almanac, «Physiology of Petersburg», «Petersburg collection», world picture, artistic world modeling, Dostoyevsky.

Одно из заблуждений современного литературоведения в оценке событий русского литературного процесса 40-х годов XIX века связано с пониманием роли и значения альманаха Н. А. Некрасова «Петербургский сборник» (1846). В нем настойчиво видят простое продолжение некой традиции, заданной «Физиологией Петербурга», тоже некрасовским сборником вышедшим годом ранее, в 1845 г. И эта точка зрения не подвергается сколь-нибудь заметной переоценке. Несколько поколений исследователей могли бы подписаться под утверждением: «новый некрасовский альманах явно продолжал традиции «Физиологии Петербурга» [Жданов: 88]. Уточнение Л. М. Лотман, что он «обнаруживает признаки резкого скачка в развитии художественной системы этого литератур-

ного направления» [История русской литературы: II, 609] звучит на этом фоне некоторым диссонансом, хотя существенно не меняет сложившейся тенденции, поскольку никак не подвергает сомнению саму идею преемственности двух альманахов. Л. М. Лотман с небольшой иронией отмечает, что «критика булгаринского лагеря не замечала разницы между «Физиологией Петербурга» и «Петербургским сборником» [История русской литературы: II, 609]. Конечно, несколько по-другому, но с той же настойчивостью ее не замечают и исследователи XX века.

При этом почти никого не смущает то обстоятельство, что состав авторов-участников весьма существенно изменен во втором альманахе. При этом достаточно упомянуть имена Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, чтобы понять, что эти изменения носили весьма существенный и качественный характер.

На наш взгляд, упомянутые сборники Н. А. Некрасова отличают друг от друга творческие установки авторского коллектива, заданные прежде всего статьями В. Г. Белинского, помещенными в них.

Ключевая статья сборника «Мысли и заметки о русской литературе», принадлежащая его перу, исполнена в русле исторических размышлений о судьбах русской литературы. Он пытается описать динамическую модель ее развития, не всегда линейную и не всегда видимую с одного ракурса. Поэтому при описании использует совершенно новый для него прием: видение продуктов русского литературного процесса глазами стороннего наблюдателя, иностранца. «Теперь взглянем на эти периоды русской литературы в отношении к их значению не для нас, а для иностранцев» [Белинский: IX, 438]. Смена ракурсов осмысления, глубокие и неожиданные изменения векторов исторического развития – вот, что составляет смысл его работы.

Первый роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» содержит в себе принципиально новую установку, на которую обратил внимание М. М. Бахтин: «Герой интересуется Достоевского не как явление действительности <...>, не как определенный облик <...> герой интересуется Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин: VI, 56-57]. Все

это принципиально меняет сам подход к вопросам художественного миромоделирования, который выбирает писатель в отличие от своих литературных предшественников. В «Бедных людях» мир представлен через сознание героя – «маленького человека». По точной характеристике М. М. Бахтина: «Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет видения и изображения остается это чистое самосознание в его целом» [Бахтин: VI, 56-57]. Макара Девушкин занимает Достоевского не как социально-характерологический тип, а как носитель самосознания, точка зрения на мир. Новая поэтическая установка автора «Бедных людей» оформляется в процессе творческого диалога с Н. В. Гоголем.

Н. Н. Страхов по поводу романа Достоевского пишет: «“Бедные люди” – первый шаг Достоевского. Это была смелая и решительная поправка Гоголя, существенный, глубокий поворот в нашей литературе» (1881) [Бочаров: 161].

М. М. Бахтин утверждает, что Достоевский своим романом произвел «коперниковский переворот» в литературе [Бахтин: VI, гл. 2].

И современник писателя, и исследователи позднего периода увидели в «Бедных людях» переход к какой-то новой литературной формации.

Основной ее признак, обнаруженный в романе «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, – это новый способ представления картины мира, а именно: изображение мира глазами литературного героя.

Напомним, что в этом же сборнике В. Г. Белинский в своей публицистической статье, предлагает взглянуть на русскую литературу глазами иностранца. Что-то есть сближающее в технике подачи публицистического и художественного материала у двух авторов «Петербургского сборника».

Составитель и издатель этого сборника Н. А. Некрасов в собственном литературном материале, помещенном в нем, тоже обнаруживает весьма близкие установки. Здесь он поместил свою «Колыбельную песню», представляющую перепев мотивов «Казачьей колыбельной песни» М. Ю. Лермонтова и являющую собой весьма резкую сатиру на русское чиновничество. «Физиология Петербурга» (вторая ее часть) представляла некрасовский поэтический текст на аналогичную тему с

названием «Чиновник». Смысловая близость этих текстов очевидна и легко доказывается сходством портретных характеристик, описаний.

И все-таки это два принципиально разных текста, и различной на них была реакция читателя. Относительно спокойный тон официальных суждений в критике о «Чиновнике», конечно же, несопоставим с тем переполохом, которое произвело появление «Колыбельной песни», в том числе в цензуре. «Не нарушение ли это священных чувств, не насмешка ли над природою и человеком?» – писал Ф. Булгарин по поводу «Колыбельной песни» в письме к цензору А. Л. Крылову [цит. по: Скатов: 19]. С. П. Шевырев в своей рецензии на «Петербургский сборник» не скрывает своего раздражения этим текстом.

В чем же эти отличия?

«Чиновник» очевидно выстроен в уже сложившейся традиции сатирических портретов, техника воспроизведения которых уже сложилась в рамках гоголевской традиции в русской литературе. На это указывают и сами составители «Физиологии Петербурга» (например, портрет Е. Ковригина, помещенный под этими стихами, изображал чиновника, указывающего одной рукой на гоголевскую «Шинель»).

Используя в своей «Колыбельной песни» лермонтовские мотивы, Некрасов фактически ставит в центр своей модели мира сюжет, соотнесенный с библейскими ценностями и смыслами. Знаковая подмена главного героя (вместо казака-воина – чиновник-взяточник) предает всей смысловой конструкции иронический характер. Но эта «подмена» здесь сигнализирует и о существенном изменении стратегии изображения. Это не просто образ мздоимца на государственной службе. Здесь он дан через призму сознания матери чиновника-младенца. И это меняет кардинально картину мира как целое. Использованный Некрасовым принцип травестии позволяет ему достичь искомого результата. Мир чиновничества увиден глазами матери.

Отмеченная тенденция находит свое воплощение в творчестве И. С. Тургенева. В «Петербургском сборнике» он опубликовал несколько своих оригинальных сочинений. В каждом из них легко обнаруживают себя мотивы сходные с произведениями А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя [Николаев, Швецова: 34–44]. Но при этом даны они в совершенно ином ракурсе, предполагающем возможность видения их через призму иного сознания, нежели у литературных предшественников. Среди его публикаций в

сборнике представлена также «Римская элегия». Здесь писатель выступает в качестве переводчика. Любопытно то, что И. С. Тургенева привлекло в «Римских элегиях» Гете острое чувство новизны восприятия традиционного материала, обеспеченное сменой ракурса изображения, о которой В. Г. Белинский писал как о видении жизни «глазами грека» [Белинский: V, 235]. Есть мнение, что «Римские элегии» Гете – это пародийный текст, поскольку писались они не в Риме и не о Риме [Ромашко]. И хотя с ним сложно согласиться, мотивом к такой трактовке, по-видимому, послужила очевидная установка создателя элегий представить предмет своего изображения с необычного, неожиданного ракурса.

Автор «Римских элегий» сумел абстрагироваться от современности и заставить себя видеть мир таким, каким видел его человек эпохи античности.

В основу «элегий» заложено понимание разности видения мира человеком XVIII века и его далеким предшественником. Эта их особенность схвачена и в переводе Тургенева. Картина мира, представленная в его переводе XII «Римской элегии» Гете – это картина, увиденная глазами «древнего грека», как заметил Белинский.

Но в «Петербургском сборнике» представлена весьма любопытная попытка посмотреть на мораль современного человека глазами субъекта предшествующих эпох. Это ощущается в статье «Капризы и раздумья» Искандера (А. И. Герцена): «дивисься, – пишет он, – как может ум дойти до того, чтоб в одно и то же время совместить в свой нравственный кодекс стоические сентенции Сенеки и Катона, романтически восторженные выходки рыцаря средних веков, самоотверженные нравоучения благочестивых отшельников степей фиваидских и своекорыстные правила политической экономии. Безобразие подобного смешения принесло свой плод, именно мертвую мораль, – мораль, существующую только на словах, а в самом деле недостойную управлять поступками» [Герцен: 205]. Мораль, вмещающая в себя несовместимое, увиденна глазами, видимо, прошлых эпох, когда это смешение было невозможно.

Аналогичные тенденции обнаруживают себя и в других литературных произведениях альманаха (А. Н. Майков [Швецова: 150–160], В. Ф. Одоевский [Николаев, Швецова (б): 25–27]). Общий вектор поисков авторского коллектива «Петербургского сборника» вполне поддается описанию. Практически все его участники сосредоточены на известных их

читателям сюжетах, персонажах, мотивах, темах. Но при этом настаивают на новом, оригинальном их решении. Как правило, это достигается через поиск и обнаружение иной, альтернативной точки зрения на известный предмет. Чаще всего это не замечаемая ранее субъективная точка зрения, использование, учет которой в материалах альманаха меняет принципиально подход к художественному миромоделированию.

Ничего подобного мы не наблюдаем в «Физиологии Петербурга». Творческие установки авторского коллектива здесь определены стремлением открыть ранее не известные, ускользающие из поля художественного осмысления, аспекты бытия, его детали и подробности, порой совершенно экзотические. Наиболее характерный для него литературный материал, «Петербургские углы» Н. А. Некрасова, красноречиво свидетельствует именно о такой творческой нацеленности художника. Но эта установка отвечает стремлению расширить существующую картину мира за счет новых подробностей, деталей, затененных ранее ее фрагментов. По существу она не направлена на изменение художественной модели мира как целого. Этого не происходит, несмотря на откровенно вызывающий характер помещенных здесь материалов.

В «Петербургском сборнике», по нашему глубокому убеждению, происходит именно такой принципиальный поворот к новым векторам русского литературного развития, определенный формированием новых принципов литературного миромоделирования.

Несомненно, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, которые открывали этот альманах, стали и наиболее ярким его материалом. Очевидно, что эпохальные художественные открытия, связанные с этим произведением, имели далеко идущие последствия для русской литературы. Но нам представлялось важным обратить внимание и на то, что новые литературные стратегии, обнаруживающие себя в «Бедных людях», заявляют о себе и в большей части художественных и публицистических текстов, представленных в «Петербургском сборнике». Это обстоятельство качественно отличает его от более раннего альманаха Н. А. Некрасова «Физиология Петербурга» и позволяет переосмыслить его роль в русском историко-литературном процессе, а также, возможно, внести некоторые коррективы в само понимание этого процесса.

Список использованной литературы

1. *Бахтин М. М.* Герой и позиция автора по отношению к герою // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002.
2. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Статьи и рецензии. 1845-1846. АН СССР; ИРЛИ. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.
3. *Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 161–210.
4. *Герцен А. И.* Капризы и раздумья // Петербургский сборник, изданный Н. А. Некрасовым. СПб: Типография Эдуарда Праца, 1846. С. 203–222.
5. *Жданов В.* Некрасов. М: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 1971. 496 с.
6. *История русской литературы в 4 т.* / АН СССР. ИРЛИ Ред. кол.: А. С. Бушмин, Е. Н. Купреянова, Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко, К. Д. Муратова, Н. И. Пруцков. Л.: Наука, 1980–1983. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л.: Наука, 1981.
7. *Николаев Н. И., Швецова Т. В.* (а) «Мартингал» В. Ф. Одоевского в контексте «Петербургского сборника» // Казанская наука. 2020. № 10. С. 25–27.
8. *Николаев Н. И., Швецова Т. В.* (б) И. С. Тургенев в «Петербургском сборнике» (публикации писателя в контексте литературных исканий эпохи) // Уч. зап. Крымского фед. ун-та имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2020. Т. 6. № 4. С. 34–44.
9. *Николаев Н. И., Швецова Т. В.* (в) Русский литературный герой 30–40 годов XIX века и проблема поступка // Фундаментальные исследования. 2014. № 3–1. С. 201–204.
10. *Ромашко С.* Монумент – сувенир – улика: временная ось мегаполиса // Логос. 2002. №3. (3-4). [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/rom.html> (дата обращения 03.01.2022).
11. Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему»: О творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 175 с.
12. *Швецова Т. В.* Поэма «Машенька» А. Н. Майкова в контексте проблемы героя в русской литературе 40-х годов XIX века // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2018. Т. 2. № 2. С. 150–160.

Парменова Дарья Александровна

dashaparm@gmail.com.

магистрант филологического факультета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова
(Москва)

**Роман И. С. Шмелева «Пути небесные»
и «фантастические рассказы» Ф. М. Достоевского:
«Кроткая», «Сон смешного человека»**

«Пути небесные» И.С. Шмелева –интертекстуальный роман. Особое влияние на него оказали произведения Ф. М. Достоевского. В данной статье анализируются все сюжетные параллели и родственные мотивы между «Путиами небесными» и двумя «фантастическими рассказами» Ф. М. Достоевского из «Дневника писателя» – «Кроткой» и «Сном смешного человека». А также демонстрируется чисто текстологическое сходство этих произведений, ранее не отмеченное исследователями.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, И. С. Шмелев, «фантастические рассказы», роман «Пути небесные», духовное возрождение, интертекстуальность.

Parmenova Daria A.

master student at the Faculty of Philology,
Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)

**The novel by I. S. Shmelev “Heavenly Paths”
and Dostoevsky’s “fantastical stories”: “The Meek One”
and “The Dream of a Ridiculous Man”**

I. S. Shmelev’s “Heavenly Paths” is an intertextual novel. F. M. Dostoevsky’s works had a particular influence on it. In this article we will analyze all the plot parallels and related motifs between “Heavenly Paths” and two of F. M. Dostoevsky’s “fantastical stories” from his “Diary of a Writer”: “The Meek One”, and “The Dream of a

Ridiculous Man”. We will also demonstrate the purely textological similarity of these works not hitherto noted by researchers.

Keywords: F.M. Dostoevsky, I.S. Shmelev, “fantastical stories”, the novel “Heavenly Paths”, spiritual rebirth, intertextuality.

Влияние Ф. М. Достоевского на творчество И. С. Шмелев было отмечено еще современниками последнего. Так, известный русский критик Г. В. Адамович писал: «Конечно, из всех великих русских писателей Шмелеву самый близкий – Достоевский, и он многое у Достоевского заимствовал, многому у него научился» [Адамович: 75]. А. М. Любомудров справедливо утверждает, что Шмелев часто шел вслед за Достоевским, «порой почти буквально повторяя заветные идеи великого предшественника» [Любомудров: 222].

Роман «Пути небесные» – самое «достоевское» произведение Шмелева. Много написано о его связи с Пятикнижием, однако ни в одной из известных нам работ не отмечены и не проанализированы очевидные, на наш взгляд, параллели между «Путиами небесными» и двумя «фантастическими рассказами» Ф. М. Достоевского: «Кроткой» и «Сном смешного человека». Возможно, это вызвано тем, что в процессе работы над «Путиами небесными» Шмелев в переписке с И. Ильиным, которого он посвящал во все свои творческие замыслы, и личных записях довольно часто ссылается на произведения Достоевского и даже сам проводит некоторые параллели, но в основном – именно с Пятикнижием. «Фантастические рассказы» им самим не упоминаются. Однако сильное сюжетное и даже чисто текстологическое сходство рассказов Достоевского с «Путиами...» сразу бросается в глаза.

Содержание «**Кроткой**» претендует на то, чтобы считаться тем *микросюжетом*, из которого выросли «Пути небесные». Действительно, сюжет необыкновенно схож: герой берет в жены одинокую и беспомощную девушку, поразившую его своими душевными качествами, причем портреты главных героинь – Кроткой у Достоевского и Дариньки у Шмелева – сходятся практически дословно:

«Кроткая»

Была она такая тоненькая, белокуренькая, средне-высокого роста
[Достоевский: XXIV, 6].

«Пути небесные»

тоненькая, простенькая
[Шмелев: V, 35].

очаровательный лепет невинности
[Достоевский : XXIV, 13].

путаный полудетский лепет
[Шмелев 2010–2011: V, 18].

она добра и кротка
[Достоевский: XXIV, 8].

...на него повеяло... кротостью, чистотой и лаской
[Шмелев: V, 19].

Их положение на момент встречи с героем описано одним и тем же словосочетанием: «некуда идти».

...ей уж некуда было идти
[Достоевский: XXIV, 14].

...она несвязно выговаривала:
«у меня... не... куда... идти...»
[Шмелев: V, 17].

Когда героиня входит в дом героя, она удивляет последнего своей молчаливостью и покорностью, с которой принимает всё, что от него исходит:

...она тогда ничего не сказала
[Достоевский: XXIV, 15].

Она не спрашивала его, любит ли он ее [Шмелев: V, 44].

Что касается героев – ростовщика и Виктора Алексеевича – то они проходят через две одинаковые стадии:

1) Наслаждение от обладания «кроткой» героиней.

Ростовщик признается: «...я тогда смотрел уж на нее как на мою и не сомневался в моем могуществе» [Достоевский 1972–1990: XXIV, 10]. Он пользуется кротостью жены, чтобы подчинить ее себе. Он не ищет любви, а хочет власти над чужой душой, чтобы таким образом отомстить обществу, и даже претендует на звание божества.

В случае с Виктором Алексеевичем о подобной «духовной тирании» речи не идет, так как на роль божества уже изначально претендует не он, а Даринька. Герой не пользуется ее кротостью, а восхищается ею. Однако и его порой посещает удовлетворение от того, что это «неземное» существо принадлежит ему и полностью ему подвластно.

2) Обожествление героини и преклонение перед ней.

Даринька обожещается Виктором Алексеевичем с самого начала их знакомства. «Пелена» с глаз ростовщика падает только во второй главе, когда он понимает, что Кроткая «позабыла» про него, и одновременно с этим в его душе поднимается какой-то

необыкновенный восторг [Достоевский 1972–1990: XXIV, 27]. В своем обожевлении оба героя доходят до того, что в прямом смысле преклоняются перед героиней, падают к ее ногам:

...я так и рухнул к ногам ее...
[Достоевский: XXIV, 28].

...дай мне целовать твое платье... так всю жизнь на тебя молиться...
[Достоевский: XXIV, 28].

...тогда я мог упасть перед ней, ставить ей свечи, петь ей молитвы, тропари, как... Пречистой! [Шмелев: V, 33].

я... садился у ее ножек, целовал оборку платья...
[Шмелев: V, 44].

Мы знаем, что мотив целования платья или ноги – довольно частый для Достоевского (Рогожин хочет поцеловать оборку платья Настасьи Филипповны, Раскольников целует ноги Соне и т. д.). Он не раз повторяется и в «Путьях небесных».

В обоих случаях в отношениях между героями наступает кризисный момент, когда «кроткая» героиня начинает бунтовать. Причиной этого бунта становится необдуманное поведение героя: ростовщик убивает чувства жены, которая «желала любить, искала любить» [Достоевский 1972–1990: XXIV, 16], своей холодностью. Он не задумывается об ее чувствах и лишь хочет воспитать жену так, чтобы она была ему удобна и удовлетворяла его эгоистические потребности (уважала его и преклонялась пред ним). «Измучил я ее – вот что!» [Достоевский 1972–1990: XXIV, 35] – сам приходит он к выводу в финале рассказа.

Виктор Алексеевич не доходит до такой крайности, однако и он чуть не убивает любовь Дариньки, но иным способом: он бездумно и ненамеренно вовлекает Дариньку в светский мир, задаривает дорогими подарками, которые тяготят и смущают ее вплоть до ужаса, и, по его собственным словам, невольно развращает ее.

Возникает парадокс: добродетельная и честная по своей природе, героиня оказывается поставлена на грань, когда *сознательно готова изменить своему мужу*: Кроткая назначает свидание офицеру (ради мести), Даринька готова уйти к Вагаеву (из-за отчаяния). Однако фактической измены в обоих случаях не происходит.

Тем не менее, конфликт в обоих случаях разрешается противоположным образом. В «Кроткой» наступает трагическая развязка. Ростовщик убивает любовь жены, и она доводит свой бунт

до конца, кончая жизнь самоубийством. А героям «Путей небесных» удастся преодолеть кризис, во многом благодаря помощи о. Варнавы. Преодолению этого кризиса и посвящен весь роман. И если в финале «Кроткой» солнце «мёртво», то есть Бога нет (а солнце практически всегда символизирует у Достоевского Бога), то в «Путях небесных» Виктор Алексеевич, наоборот, приходит к вере и *обретает Бога*.

Интересна одна небольшая деталь: Кроткая бросается из окна с образом Богородицы в руках, а Даринька еще в начале романа, в ночь ее первой встречи с Вейденгаммером, тоже хочет покончить жизнь самоубийством, но ждет открытия монастыря, чтобы перед этим помолиться перед иконой... Владычицы – Богородицы. В обоих случаях сильная вера героини парадоксально сочетается с готовностью совершить смертный грех.

До наступления развязки, желая выправить разрушенные отношения, герой решает удалиться вместе с героиней в некий тихий райский уголок: в «Кроткой» – в Булонь, в «Путях небесных» – в поместье под Мценском. Однако в первом случае этот план трагически срывается – герой понимает, что он «опоздал», а в романе Шмелева осуществляется, и именно в Уютове, «райском уголке», герой идет к «воскресению любовью», в то время как трагический финал «Кроткой» убивает всякую надежду на его духовное возрождение.

Таким образом, сюжет, положение дел и героев в «Кроткой» и «Путях небесных» практически совпадают, однако развязки противоположны друг другу. Роман Шмелева – «оптимистичная версия» развития сюжета, предложенного в «Кроткой». И это не единичный случай, а целая тенденция, прослеживающаяся с самых ранних произведений писателя: как художник Шмелев постоянно *высветляет* сюжеты, предложенные Достоевским, «вытягивает» их и приводит к оптимистичному финалу.

Теперь обратимся к рассказу «*Сон смешного человека*». В обоих случаях в самом начале повествования мы застаем главных героев (смешного человека и Виктора Алексеевича) в *критической ситуации*. Их обуревают мысли о бессмысленности жизни. Так описывает свое состояние смешной человек: «...в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше меня: именно – это постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде все равно» [Достоевский 1972–1990: XXV, 105]. Виктора Алексеевича тоже терзает непонятная тоска. Будучи астрономом, он изучает «силы, направляю-

щие движение тел небесных». Он видит, что эти силы откуда-то исходят и предполагают наличие новых сил, а те, в свою очередь, требуют существования «еще-сил». Как математик он понимает, что эти силы необходимо сложить и свести к единой силе: «И откуда она, этот абсолюте, этот исток-сила?», «Тут для меня тупик, бездонность Непознаваемого» [Шмелев 2010–2011: V, 10]. «Этот исток-сила необъясним никакими гипотезами натурального порядка. А раз так, тогда все законы механики летят как пыль!» Герой живет *сознанием* (в основе «Сна...» лежит идея о том, что сознание – болезнь). Но оно не выдерживает перед таинственными законами вселенной, и герой, потеряв свою опору, оказывается в смятении. Он раздавлен, он не чувствует устойчивости, он теряет покой. Опора уходит из-под ног, всё ему кажется «ничемным, без выхода» [Шмелев 2010–2011: V, 13] – а значит, теряется понимание смысла жизни.

Необыкновенно точный анализ состояния смешного человека в этот критический момент его жизни предлагается в статье В. Катасонова, посвященной религиозным аспектам рассказа «Сон смешного человека» [Катасонов: 191–216]. Эта работа более чем свидетельствует о сильном духовном родстве героев, так как всё сказанное автором статьи о смешном человеке целиком и полностью приложимо к Вейденгаммеру. Уставший (и психологически, и духовно) герой за прошедшее время долгих размышлений «научился критиковать и сомневаться, но потеряв старую веру, он не нашел новой», – пишет Катасонов о смешном человеке (Виктор Алексеевич понял, что все его законы механики «оказываются – перед небом! – куцыми», но во что же верить дальше, не знал). «Он научился искать смысл, но так и не обрел истины. Он чувствует *метафизическую зыбкость*, “подвешенность” своего существования: ответа на фундаментальные вопросы – в чем смысл жизни? почему добро лучше зла? откуда вообще зло в мире? есть ли надежда на то, что когда-нибудь восторжествует справедливость в мире? – он не знает.¹ Он очень хорошо умеет критиковать

¹ Отец Паисий, провожая Алешу Карамазова в мир, так говорит ему о современной науке, «ученых мира сего» (таких же неверующих интеллигентах, как Вейденгаммер) и их отношении к вере: «Помни, юный, неустанно<...> что мирская наука, соединившись в великую силу, разобрала <...> всё, что завещано в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось из всей прежней святыни решительно ничего» [Достоевский 1972–1990: XIV, 155]. Герой остался без «святыни», и это приводит к печальным последствиям – к потере смысла

ответы на эти вопросы – уж этому-то он научился, но положительного ответа не находит» [Катасонов: 198].

Как мы видим, мысли о непонятности, а значит, о бессмысленности человеческого существования вынашивались героями давно, но в один промозглый вечер (в рассказе Достоевского – в ноябре, «в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть» [Достоевский 1972–1990: XXV, 105]; Шмелев описывает «черную мартовскую ночь» [Шмелев 2010–2011: V, 11]) завладевают ими целиком. Они понимают, что *дальше так жить нельзя*. Нужно искать выход. Ища его, герои инстинктивно поднимают голову к небу:

«Сон смешного человека»

Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними *бездонные черные пятна* [Достоевский: XXV, 105].

«Пути небесные»

Он долго смотрел на них<на звезды>, в *черную пустоту провалов*» [Шмелев: V, 11].

Виктор Алексеевич долго смотрит на звезды и в «черную пустоту провалов»: «И такую страшную почувствовал я тоску, такую беспомощность ребячью перед этим бездонным непонятным...» [Шмелев 2010–2011: V, 11]. Смешной человек тоже вглядывается в темное небо, где между разорванными облаками видит такие же, как и Виктор Алексеевич, «бездонные черные пятна». Оба смотрят в *черноту* – авторам важно это подчеркнуть, потому что такая же чернота, тьма царит в душах их героев.

И в этой мгле вдруг вспыхивает какая-то яркая точка, на которой они фокусируют свое внимание:

Вдруг я заметил в одном из этих пятен *звездочку* и стал пристально глядеть на нее» [Достоевский: XXV, 105–106].

...там, в открывшейся пустоте [я увидел]... *огонек-проколик*, «точку точек» [Шмелев: V, 11–12].

существования. В данном контексте Виктор Алексеевич может быть сопоставлен с Иваном Карамазовым, за которым и стоит в романе Достоевского «мирская наука»; постоянно подчеркиваются и обнаруживаются его необыкновенные интеллектуальные способности. Ум у героя стоит на первом месте.

«Звездочка», «проколик» наталкивают героев на одну и ту же мысль:

...эта звездочка дала мне
мысль: я положил в эту ночь
убить себя
[Достоевский: XXV, 106].

Кончить?.. сказал в нем, и
ему показалось, что это – выход
[Шмелев: V, 14].

Почему звезда/«проколик» наталкивают героев на подобные мысли и заставляют принять такое решение?

Звездочка, которую видит смешной человек, затем вырастет в солнце (символ Бога, по Достоевскому) той земли, куда он попадает после смерти, и, таким образом, оказывается провозвестником той гармонии, того счастья и всечеловеческого единства с Богом, свидетелем которого он станет на новой земле. Герою «все равно», он отрицает наличие какой бы то ни было надмирной силы, однако звездочка показывает ему, что она есть. И в душе героя поднимается бунт, потому что он осознает возможность существования того, что так упорно отрицал.

Глядя на «проколик», Виктор Алексеевич понимает, что это – предел, дальше которого человеческий разум по непонятной ему причине проникнуть не может: «дальше уже *нельзя*, дальше – конец человеческого, предел» [Шмелев 2010–2011: V, 11]. И в один момент рушится смысл и цель его существования, потому что он как ученый думал, что человеческому сознанию подвластно все. Он падает в обморок: как говорит впоследствии – от «оскорбления», нанесенного его разуму, когда он в один миг постиг, что дальше разум бессилен. Его решение «кончить» – тоже бунт против открывшейся ему реальности, о существовании которой он не подозревал или не хотел подозревать.

Катасонов отмечает, что в рассказе Достоевского нет слов Бог, Творец, Абсолют, но, тем не менее, можно «выделить представление о Высшей силе, господствующей в мире и, в конце концов, за все происходящее в мире ответственной» [Катасонов: 192]. В ту мартовскую ночь Виктор Алексеевич тоже еще не мыслил такими категориями, как Бог и Творец. Но, анализируя свое состояние много лет спустя, он говорил так: «...я теперь говорю благоговейно – Господа-Вседержителя. Вседержи-те-ля!» Потому что именно Он – «источник сил, из Которого истекает Все» [Шмелев 2010–2011: V, 12]. Вот она – «точка точек», вот та сила, господствующая в мире: Вседержитель, Бог.

Представление об этой силе в рассказе Достоевского впервые появляется во сне героя, когда он, лежа во гробу, подвергается медленной пытке: на его левый глаз падают капли воды, а вместе с этим в сердце чувствуется физическая боль от выстрела. Он покончил с собой, желая уйти от человеческих страданий, и снова им подвергается. Это вызывает в нем «глубокое негодование», и он бросает вызов, возглас, почти ультиматум. «кому? Герой сам не знает этого...» [Катасонов: 193]. Он обращается «к властителю всего того, что совершалось» с ним [Достоевский 1972–1990: XXV, 110], наконец-то признавая этим, что все-таки есть некая «надмирная сила, вносящая смысл во все существующее, сила, имеющая, по видимости, – так как к ней можно обращаться с просьбами и вопросами – личный характер» [Катасонов: 193–194].

То же самое делает Вейденгаммер. Он пока еще не осознал, что источник всех сил – Господь, но все же признает существование этого источника и бросает ему вызов: «Я почувствовал, что ограблен. Вот подите же, кем-то ограблен! Протест! <...> Не благодарю за то, что было мне откровение, я знаю! – а плюю в это небо, до обморока плюю» [Шмелев 2010–2011: V, 13].

Итак, после полета в звездное небо и откровения, им явленного, герои подсознательно начинают ощущать и признавать существование некой надмирной личностной (!) силы, от Которой зависит мироздание.

Кризисный момент наступил. Герои видят из него только один выход – самоубийство. И даже полет в звездное небо не подсказывает им иного выхода из ситуации, а наоборот, пугая своей бездонностью, только укрепляет в мысли уничтожить себя. Герои не знают, что выход, пришедший им в голову как единственно возможный, – на самом деле не единственный вариант. И за несколько мгновений до совершения непоправимого кто-то (не та же ли самая Высшая сила, господствующая в мире?) протягивает им невидимую руку помощи.

Происходит встреча со *страдающим существом*. Смешной человек встречает девочку, Вейденгаммер – девушку (Дариньку), но по виду и поведению совсем еще ребенка:

И вот, когда я смотрел на небо, меня вдруг схватила за локоть эта *девочка* <...> [она] *всхлипывая*, задыхаясь, все бежала сбоку и не покидала меня [Достоевский: XXV, 106].

...голос у нее был как будто *детский*», «она плакала *всхлипами, по-детски* [Шмелев: V, 16].

Героев охватывает неожиданное чувство *жалости*, и, несмотря на то, что им «все равно» до окружающего мира и до всех людей, они оказываются не в силах сопротивляться этому чувству.

Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не все равно и я жалею девочку?
[Достоевский: XXV, 107].

Я вдруг ясно в себе услышал – «не уходи!» Никакого там «голоса», а... жалость
[Шмелев: V, 15].

Однако над героем Достоевского эгоизм берет верх. Накричав на девочку, он уходит домой, досадуя на самого себя за то, что он не смог остаться равнодушным: «если я уже решил, что в нынешнюю ночь с собой покончу, то, стало быть, мне все на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, все равно» [Достоевский 1972–1990: XXV, 107]. Чувство жалости вновь придет к смешному человеку, и он целиком отдастся ему, но уже позже, во сне, когда, забыв себя, он всей душой будет любить и жалеть людей, которых он развратил: «Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, для себя, а об них я плакал, жалея их» [Достоевский 1972–1990: XXV, 117]. Но пока что этого не происходит.

Виктору Алексеевичу при виде страдающего существа, нуждающегося в помощи, удается забыть о себе, и он не убегает в злости, оставив незнакомку на произвол судьбы: «Я забыл о своем... (смешному человеку «забыть о своем» в эпизоде с девочкой не удается) сердце мое расплавилось, и загорелось во мне желание утешить, спасти это юное существо, которому что-то угрожало» [Шмелев 2010–2011: V, 16].

Несмотря на то, что реакция героев разнится, эти две встречи имеют одинаковые последствия. Чувство жалости помогает героям осознать, что они не одни в этом мире и не одни они страдают, и *отказаться от идеи самоубийства*:

Я... уж конечно бы застрелился, если б не та девочка
[Достоевский: XXV, 107].
Одним словом, эта девочка спасла меня, потому что я вопросами отдалил выстрел
[Достоевский: XXV, 108].

Если бы не послушал жалости, “кристаллик” сделал бы свое дело, наверняка
[Шмелев : V, 15].

Таким образом, это несостоявшееся самоубийство и неожиданная встреча открывают дорогу к последующему *духовному возрождению героев*.

Интересно совпадение: и смешной человек, и Виктор Алексеевич на данном этапе своей жизни избегают физической смерти, однако переживают прохождение через нее: герой Достоевского – во сне, когда все-таки стреляет в себя, а герой Шмелева – в воображении, красочно представляя себе, мысленно проживая роковую минуту своего самоубийства (спазм, судороги и т. п.).

Также описание этой кризисной для обоих героев ночи сопровождается обилием общих мотивов: мотив тоски и безысходности, смерти; мотив бунта, вызова «властителю» и хозяину мироздания. А также – обилием схожих деталей: вглядывание в «темное»/«черное» небо, плачущая девочка, фокусирование на одной точке. Виктор Алексеевич сначала фокусируется на «проколике», а затем на кристаллике, который только стоит размешать в чае – «и потом *ничего* не будет» [Шмелев 2010–2011: V, 14]. Так же представляет себе небытие и герой Достоевского: «Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный» [Достоевский 1972–1990: XXV, 108].

На пути к духовному возрождению смешной человек опережает Вейденгаммера, который уверовал лишь в самом конце романа после повторного полета в звездное небо (см. том 2, глава LIV «Пути в небе»). Смешной человек прозревает, познает Истину и идет проповедовать сразу же после сна. Он оказывается в состоянии высказать мысль – главную мысль рассказа Достоевского, к которой Виктор Алексеевич придет в самой последней главе романа, пережив еще множество испытаний и искушений: «“Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья” – вот с чем бороться надо!» [Достоевский 1972–1990: XXV, 119]. Сознание – это болезнь, главное препятствие на пути к человеческому счастью. Пройдя долгий путь исканий, сомнений и борений под духовным руководством Дариньки, Виктор Алексеевич приходит к этой же самой мысли. Вновь обращая свой взгляд на ночное небо и падающие звезды, он, пытаясь ответить на вопрос Дариньки, кто же установил им (звездам) пути, признает, что «на это наука не дает ответа. Никогда не даст», потому что «Наука – мера. Можно ли *безмерность*... мерой?! <...> Мысль бессильна... постичь *безмерное*!.. <...> Надо быть смелым: разум бес-си-лен перед *Безмерным*! Надо...*верой*?.. Лишь она, как-то, постигает Абсолютное. Другого нет...» [Шмелев 2010–2011: V, 475]. В вопросе борьбы сознания и веры Шмелев вслед за Достоевским отдает полное предпочтение последнему.

После духовного прозрения и обретения веры Виктор Алексеевич вспоминает, как в ту далекую мартовскую ночь ему открылось

«не умом, а... *сердцем*» [5, 476], что искать надо Там, но это Там «закрывается Тайной». Тогда осознание этого поселило в нем мысль о самоубийстве. Теперь же «это “закрывается Тайной” он принимал спокойно», потому что «все вместе, *все – одно, равно*, перед Безмерным» [Шмелев 2010–2011: V, 476]. Это уже не «все равно» смешного человека, это другое «все равно». Это осознание того, что все равны перед Богом, и спокойствие оттого, что все совершается по его Плану (ключевое слово романа), идет по своему Пути, начертанному свыше. И в этом – счастье. Главное – верить.

Интересно, что герой Достоевского после своего прозрения приходит к неортодоксальной религии/вере. Его мечта – установить такой же рай на земле, какой он видел во сне, где люди ощущают такое единение с Богом, что им не нужны храмы. Его учение близко к христианству («люблю всех, которые надо мной смеются»), но не является ортодоксальным. Мысль о том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» [Достоевский 1972–1990: XXV, 118], то есть о возможности существования земного рая – весьма сомнительна с точки зрения православного учения, которое придерживается той точки зрения, что высшего блаженства можно достичь лишь в вечной жизни.

Финал же «Путей небесных» «ортодоксален». Сразу после диспута с гостями о силе и бессилии разума, во время которого Виктор Алексеевич неожиданно для себя признает, что Безмерное можно постичь только верой, Даринька подходит к нему в темноте и подает Евангелие: «Лучше не могу тебе. Тут – все» [Шмелев 2010–2011: V, 477]. Этим финал «Путей небесных» больше сближается с финалом «Преступления и наказания».

Несмотря на то, что Шмелев сам не упоминает «фантастические рассказы» Достоевского как один из источников, на который он опирался при создании своего романа, отрицать их влияние на «Пути небесные» представляется нам невозможным, что подтверждается не просто родственными мотивами, образами и сюжетами, но и практически дословным цитированием Шмелева некоторых фрагментов из рассказов Достоевского, аллюзиями и реминисценциями.

Не первый раз Шмелев раскрывает столь дорогую ему тему духовного возрождения, воскресения человека с опорой на Достоевского (внимание к этой теме – одна из их главных точек соприкосновения). Возможно, в данном случае эта ориентация была бессознательной (в отличие от ситуации с Пятикнижием). А так

как «Пути небесные» – это интертекстуальный роман, тесно связанный с литературой «золотого века» в целом, и интертекстуальность была сознательным приемом Шмелева, то «Кроткая» и «Сон смешного человека» являются довольно важным источником, без которых сопоставление «Путей небесных» с творческим наследием Достоевского осталось бы неполным.

Список использованной литературы

1. *Адамович Г. В.* Одиночество и свобода. СПб.: Алетейя, 2002.
2. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. *Катасонов В.* Религиозные аспекты рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека»// Достоевский и мировая культура. Альманах. СПб., 2013. № 30. С. 191–216.
4. *Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
5. *Шмелев И. С.* Собрание сочинений в шести томах. М.: Известия, 2010–2011. Т. 5.

Смольняков Константин Петрович

cosmol-nika@yandex.ru

кандидат философских наук, старший преподаватель
Российского государственного социального университета
(Старая Русса – Москва)

**Достоевский о путях познания истины и характере
русского народа**

Статья затрагивает тему гносеологии у Достоевского, которая, как полагал он, отражает соответствующие взгляды в целом у всего народа. А те и формируют суть его национального характера, согласно утверждению писателя.

Ключевые слова: Достоевский; мировоззрение; гносеология; вера; разум; цивилизация; Россия; Европа; национальный характер.

Smolnyakov Konstantin P.

candidate of Philosophy, senior lecturer, Russian State Social
University (Staraya Russa – Moscow, Russia).

**Dostoevsky on the ways of knowing the truth
and the character of the russian people**

The article touches on the topic of Dostoevsky's epistemology, which, as he believed, reflects the corresponding views of all Russian people as a whole. These views form the essence of the Russian national character, according to the writer.

Keywords: Dostoevsky; worldview; epistemology; faith; reason; civilization; Russia; Europe; national character.

Ф. М. Достоевский, как представитель особого направления в русской общественной мысли, именуемого «почвенничеством», истинный и наиболее глубокий смысл названия которого носит не столько конкретный исторический, сколько превышающий его и всецело определяющий метафизический характер (то есть,

согласно Евангелию, стремление прежде всего к «горней», за пределами нивы по отношению к земной), исходил поэтому в своих воззрениях на цели и устройство общества¹ из своего религиозного мировоззрения. В этих рамках он вместе с тем пытался также, следуя одному из главных в нем, краеугольных положений, оправдать и землю, то есть иную почву, естество, рассматривая всю пред нами явленную жизнь, ее происхождение, дальнейшее существование с самого начала до конца, нередко расходящееся с этим идеалом, в прямой зависимости от потустороннего, божественного бытия.

Что же касается о нем ему присущих представлений, иначе вышнем мире как подлинной первооснове, откуда все происходит, на чем стоит, крепится и к чему устремлено происходящее в земной истории, то в целом они у Достоевского имели форму, как известно, национального вероисповедания. То есть православия, поскольку оно единственное, по его глубокому убеждению, несло и заключало в себе несомненное и полное откровение Истины, способной стать животворящей силой, той самой благословенной, обильной почвой, носителем которой и как бы воплощением, буквально «телом Божиим» [Достоевский 1972–1990: X, 199], доселе являлся лишь народ. Однако в духе общих установлений для этого течения (почвенничества) – не отвергая, воспринимать из всякой, будь то инославной² или вовсе даже откровенно языческой традиции все то, что здесь, на этой *почве* жизнеспособно (а значит, в целом не подвержено гибели), почвенничество обладает свойством не затворять, а, напротив, раскрывать в почве «великие источники» «вод живых» (становясь, по слову некогда апостола, иным «детоводителем» ко Христу), мы можем обнаружить в религиозных взглядах Достоевского явные сторонние привнесения (к примеру, писатель называл Гомера предтечей и даже, может, тем же воплощенным Словом [Достоевский 1972–1990: XXVIII, 69]). Но присутствуют лишь такие привнесения, которые дополняют, а не упраздняют что-либо даже в малом (ибо здесь все взаимосвязано и обусловлено, по словам писателя), из того, что составляет основу православия.

Так или иначе, согласно и тем и другим из них, Бог, исходя

¹ Сущность и пути решения его проблем, как вековых, так и злободневных, временных.

² То есть уклонившейся куда-то в сторону от прямых путей познания всей «правды Божией».

из основного положения православного апофатического богословия и соответствующих ему по характеру религиозных мыслей, представляет из Себя трансцендентное, запредельное миру, совершенно отличное от него и поэтому непознаваемое в принципе начало. Непознаваемым оно, конечно, является, в соответствии с общехристианскою традицией (а также с упоминаемой старцем Зосимой философией, по-видимому, Канта), именно для области человеческого разума, того самого «эвклидовского», или, выражаясь по-другому, скудного ума, на явную ограниченность которого указывает, в частности, Иван Карамазов. Тот поэтому советует и вовсе не думать о таких вещах, как существование, к примеру, Божие и вообще о том, что не от мира сего, поскольку у людей «нет никаких способностей разрешать такие, – им недоступные, – вопросы» [Достоевский 1972–1990: XIV, 214]. Иначе это превращается действительно в пустую затею, как, например, попытка атеистов научно доказать свои убеждения. Вот почему, согласно наблюдению Мышкина (с которым согласен автор), все они как будто «не про то говорят», касаясь упомянутых вещей. «Сколько я ни встречался с неверующими и сколько ни читал таких книг, – замечает князь Мышкин, – всё мне казалось, что и говорят они и в книгах пишут совсем будто не про то, хотя с виду и кажется, что про то» [Достоевский 1972–1990: VIII, 182].

По сути в названном бессилии (и в этом следуя, конечно, Самому Христу, молчащему перед Пилатом, а у Достоевского – перед Великим инквизителем) признаются у него и люди верующие, в том числе, старец Зосима, по словам которого, на самом деле «доказать тут нельзя ничего». Однако вместе с тем, и все-таки, как тот несомненно полагает, «убедиться же возможно» [Достоевский 1972–1990: XIV, 52]. На вопрос: «Как этого добиться, каким же образом?» – он отвечает: «Опытом деятельной любви»³ [Достоевский 1972–1990: XIV, 52], а не каких-либо, напротив, рассуждений, путем логического отстранения, свойственного разуму. (Отчего Христос вместо всех словесных объяснений целует Великого инквизитора в бескровные уста, в нем пробуждая это чувство.) Или иначе, как говорит еще сам Достоевский, «непосредственно», то есть путем слияния буквально с самой Истиной, «соприкосновения своего таинственным мирами иным» [Достоевский 1972–1990: XIV, 290]. Из чего и рождается

³ Которая предстает поэтому как великая «учительница» [Достоевский 1972–1990: XIV, 290].

та непостижимая, особая, извне сродни безумию в своем последовательном отклонении любых, самых неопровержимых, «математических» доказательств убежденность, находит оправдание свое упрямое, казалось бы, и в самом деле себя ставящее вопреки, но тем не менее ведущее все к той же Истине, однако, чувство веры. Благодаря этому, оно из слепой любви, как своей сути, пока что ложного пристрастия, раздраженной до сумасшествия фантазии превращается в подлинное знание непознаваемого, видение невидимого. Свидетельством чему становится «осуществление ожидаемого» (Евр. 11: 1), то есть чудо как воплощенная Истина, которая превыше любой земной, математической. Что и происходит только в этом случае, поскольку «вера не от чуда рождается, а чудо от веры» [Достоевский 1972–1990: XIV, 24], как и знание, которое производно, вторично и может лишь проистекать опять-таки из этого источника.

Явным препятствием, исходя из всего сказанного, предстает здесь, на отмеченном пути, человеческий вновь разум, несомненно большим даже, по мнению писателя, чем какая-либо чувственная, пусть и самая низменная, сладострастная привязанность к земному миру. Наделенные ею в избытке и оттого по праву именуемые низшими из тварей, но вместе с тем лишённые и разума животные и насекомые не случайно поэтому, согласно утверждению о. Зосимы, стоят гораздо ближе ко всей бездонной и недоступной высоте неба, чем выпранный в своем полете мысли человек, ибо, по словам того же старца, «с ними Христос еще раньше нашего» [Достоевский 1972–1990: XIV, 268].

В таком же положении или во многом сходном по отношению к Всевышнему, согласно представлениям Достоевского, находится и русский народ, который, с другой стороны, и все по той же, названной причине весьма бывает часто «звероподобен» [Достоевский 1972–1990: XXIV, 127], «предан мраку и разврату» [Достоевский 1972–1990: XXII, 36], так как в порывах необузданных своих страстей не знает сдерживающей силы разума (что наделяет, по словам писателя, «для отражения зла средствами несравненно сильнейшими» – [Достоевский 1972–1990: XX, 70]). Оттого и столь много глупостей совершается в России, как отмечает западник Степан Трофимович Верховенский (где он, подобно Кармазинову, своему духовному собрату, полагал и вовсе, без внешних устоев привнесённой европейской культуры все тут же «расплывется в грязь» – [Достоевский 1972–1990: X, 287]). О том же вслед за ним свидетельствует и другой из персонажей, дейст-

вующих лиц в романе, который заявляет, что «Россия есть игра природы, но не ума» [Достоевский 1972–1990: X, 209], а потому так и убога и ничтожна в своей нравственной красоте. И с тем и другим утверждением сходится в определенной мере, как ни странно, стоящий несомненно на совсем иных позициях сам автор, который особенную, крайнюю bestолковость и сопряженную во многом с этим моральную нечистоту, животную безудержность до безобразия, до свинства, запечатленную им в образе Федора Павловича Карамазова, почитает вообще отличительным свойством национального характера. Отсутствие науки, промышленности и прочих достижений цивилизации в России, включая сюда и нравственное воспитание в духе просвещения и разума, он по сути объяснял тем же самым, указывая на то, что народ наш в умственном отношении сам себя прозвал «горемыкой» [Достоевский 1972–1990: XX, 18], так как, действительно, в этом смысле «русская деревня, за всю тысячу лет, дала нам лишь одного комаринского» [Достоевский 1972–1990: X, 31].

Значит ли это, что по природе своей он начисто лишен к тому каких-либо способностей? По мнению писателя, отнюдь, совсем наоборот, поскольку, как он прямо заявляет, не существует народа более одаренного, чем наш, который, подобно Федьке Каторжному, лишь «по вторникам да по средам только дурак, а в четверг умнее» [Достоевский 1972–1990: X, 205] своего европеизированного барина, того, что «астролом и все божи планиды узнал». Или тому же Федору Павловичу Карамазову как человеку более почвенному, коренному по отношению к таким блестящим и разумным господам заграничного покроя, внутреннего склада, как Миусов, который явно, по выражению Достоевского, «сбрендил» [Достоевский 1972–1990: V, 58] перед ним, обнаружив, не умаляя присущего ему достоинства, свою «оранжерейность», то есть прежде всего умственную ограниченность и слабость (не в пример даже самому последнему из монахов, представленных здесь рядом). Кроме того, глава семейства Карамазовых при всей своей, казалось бы, непроходимой, беспредельной глупости и непрактичности, ввергающей его и поминутно ставящей до крайности в смешное положение, сумел, благодаря столь несомненным в нем своим уму и хитрости, быть принятым в обход всех прочих «жидков, жидишек, жиденят», по ироничному выражению автора «Братьев Карамазовы», «не только у жидов, но и у евреев» [Достоевский 1972–1990: XIV, 21], оставить после своей смерти весьма значительный капитал.

Однако то, что все-таки обыкновенно в этом отношении у нас приходится лишь с сокрушением встречать совсем иное, создатель этих персонажей объяснял, нисколько в том не сомневаясь, всего вернее бессознательной, неистребимой склонностью, присущей русским людям, сберечь в своей душе как основное достояние и главное сокровище живущую в душе их истинную веру, во имя сказанного жертвуя всем остальным, стремясь по заповеди Божией уподобиться, стать «нищим духом». Ибо только те и есть по-настоящему, согласно данному обетованию и внутренне непобедимому в них ощущению, богаты. Вот почему в конечном счете по сути подлинным провалом, как несомненно полагает Достоевский, закончилась в России столь безуспешная попытка ее верхних, наиболее восприимчивых слоев приобщиться к западной культуре и всецело привить последнюю своему народу.

Сами просветители, начинатели этого дела, утверждает он, ссылаясь на общепринятое мнение, как здесь, в России (то есть от лица же их самих), или за ее пределами (нашедшее свое, к примеру, отражение в известном и столь им часто приводимом афоризме Наполеона: «поскребите русского и обнаружите татарина»), так и не стали европейцами, несмотря на все свое искренне глубокое и доходящее порой до самой пламенной, горячей веры стремление к тому. Единственно, чего они достигли в этом отношении, так это, утратив свое национальное лицо, лишь представлять собой некую жалкую пародию на то, чему они так истово и рьяно поклонялись⁴.

Народ же вовсе их отверг, подобные преобразования, несмотря на все, порой самое жестокое к тому, идущее сверху принуждение, со стороны, как именовал последних Достоевский, «фельдфебелей прогресса» (вроде того с причудами барина из полуанекдотического случая о мужиках и микроскопе, например, в «Подростке»). Решительно отринул ими явленный воочию ему в собственном лице великое искушение, соблазн заморскою цивилизацией, сопротивляясь глухо и упорно всяческим потугам его переиначить на чужой манер. Отчего и «коснеет в невежестве» [Достоевский 1972–1990: XX, 18], более всего ценя свое святое и не желая, подобно Макару Долгорукому, несмотря на явную любовь, пристрастие к науке, и прежде всего к той же астрономии как ее вершине, знанию почти о запредельном, погибели своей души. Наглядным примером тому служит у Достоевского и

⁴ И в результате – быть «стриючками» и «европейскою обшмыгой».

Софья Андреевна, незаконная супруга европейски образованного барина Версилова. Она, хотя его и полюбила «до изнеможения» за «французский выговор, именно французский», то есть за нечто «никогда не виданное и не слыханное» [Достоевский 1972–1990: XIII, 12], сладостные речи, тайную премудрость, ту же цивилизацию, ученость, изящные манеры (как и в древности прельстившись, словно Ева), однако, несмотря на все принятые меры, все усилия, так ничему и не научилась. «Не поддалась ни на какую культуру» [Достоевский 1972–1990: XIII, 105], смиренно отклоняя, как и весь русский народ, все названные над собой благоденствия.

Иногда все это, несомненно, более, чем удивительно великое, порою даже неожиданное попросту для тех, в ком оно сказалось, вдруг противление тому, что очевидно вроде бы, бесспорно являлось основанием, истоком всего истинного, доброго, прекрасного, всех материальных и духовных благ, принимало и откровенно вовсе вызывающий, скандальный вид, характер. В том числе нередко – со стороны самих «цивилизаторов», представителей верхних, образованных сословий. Как, например – в упомянутом в своей публицистике, произошедшем на глазах у Достоевского когда-то случае с неким типичным для нас и повсюду встречающимся, по его наблюдению, капитаном, который на балу в благородном собрании, «где всё кругом дамы, кавалеры и даже начальство так сладки в речах, так учтивы и ровны со всеми, что как будто и в самом деле в Европе» [Достоевский 1972–1990: XXII, 11], дошел в своем неистовом бесстыдстве до того, что чуть ли не нагадил среди залы. Чему сам автор «Дневника писателя», несмотря на всю свою брезгливость, был откровенно рад, несомненно усматривая в этом стихийное, бунтарское проявление подавленной русской природы, тем самым открыто и без всяких обиняков бросающей вызов всему обществу: «Вот, дескать, вам за двухсотлетний европеизм, а мы вот они, все как были, никуда не исчезли!» [Достоевский 1972–1990: XXII, 11].

Собственно, этот же персонаж, взятый из жизни как бы в подтверждение уже сказанному, прежде выступает у Достоевского в образе капитана Лебядкина, столь же скандального и невозможного в своем поведении, который отличается при этом, что весьма характерно, феноменальной глупостью. И совсем не потому, что он, действительно, на самом деле глуп. Нисколько, во все даже нет, по свидетельству других в романе, не более, чем тот, к примеру, генерал, который сочиняет такие же дурацкие

стишки⁵, а в пьяном виде, несомненно, выглядит как Иволгин-отец, приличный и достойный прежде человек. Все дело в том, что его некогда на всю жизнь поразила одна из мыслей, высказанных всеобщим властителем дум в их окружении – Николаем Ставрогиным. Она заключалась в следующем и столь понятном всякому в России сердцу, созвучно там любой душе: «нужно быть действительно великим человеком, чтобы суметь устоять даже против здравого смысла», хотя «равно и дураком», впрочем, «пусть и дураком» [Достоевский 1972–1990: X, 209], что несомненно соответствовало собственным внутренним наклонностям того же персонажа. И это можно одновременно сказать о Карамзове-отце, который стремится выглядеть глупее, чем он есть на самом деле, и даже гордится своим званием шута. Отсюда происходят и все его бесчинства, дурные выходки, смешные, глупые поступки.

Эти свои образы, конечно, Достоевский отнюдь, о чем и говорилось раньше, не считает какими-либо единичными, из ряда вон выходящими явлениями в русской жизни. По его мнению, напротив, они лишь в обнаженном виде изображают собой подлинную суть каждого в России человека и всего общества тем самым в целом. Поэтому, как он отмечает в «Дневнике писателя»: «отчего это еще с самого моего детства, и во всю мою жизнь, чуть только я попадал в большое праздничное собрание русских людей, тотчас же всегда мне начинало казаться, что это они только так, а вдруг возьмут, встанут и сделают дебош, совсем как у себя дома» [Достоевский 1972–1990: XXII, 10].

То беспросветное вдобавок пьянство, в котором почти постоянно пребывают оба названные персонажа, Достоевский во многом был склонен объяснять указанными ранее причинами, а вместе с тем и вообще столь сильное пристрастие к тому и в целом особенно среди простого русского народа. Последнее он не намерен был нисколько отрицать или как-либо преуменьшать, напротив, писатель замечает по этому поводу, к примеру, следующее: «Попросите простолюдина что-нибудь для вас сделать, и он вам, если может и хочет, услужит старательно и радушно, но попросите его сходить за водочкой – и обыкновенное спокойное радужие переходит вдруг в какую-то торопливую, радостную услужливость, почти в родственную о вас заботливость. Идущий за водкой, – хотя будете пить только вы, а не он, и он знает это зара-

⁵ Равно как и сам, к примеру, Достоевский, и не только за своих героев.

нее, – все равно ощущает как бы некоторую часть вашего будущего удовлетворения...» [Достоевский 1972–1990: X, 485]. В этом одурманивании себя зельем Достоевский также усматривал проявление коренного свойства русского народа – потребность выйти (чего, например, капитан Лебядкин в трезвом виде не мог добиться, поневоле оставаясь нормальным человеком) за пределы здравого смысла, хотя бы и таким порочным образом. А потому и Митя Карамазов на сей счет выражается все в тех же, преднамеренно дрянных стихах [Достоевский 1972–1990: XIV, 420].

Отрезвел, поумнел – стал глуп,
Напился, оглупел – стал умен.

Список использованной литературы

1. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. *Зернов Н. М.* Три русских пророка: Хомяков, Достоевский и Гоголь. М., 1995.
3. *Иванов В.И.* Лик и личины России. М., 1995.
4. *Иустин (Попович).* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998.
5. *Лазари А. де* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004.
6. *Померанц Г. С.* Открытость бездне. М., 1990.
7. Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.
8. *Соловьев В. С.* Соч. в 2 т. М., 1988.
9. *Степанян К. А.* Достоевский и язычество. Смоленск, 1992.
10. *Струве Н. С.* Достоевский, православие и «русская идея» // Вестник РСХД. 1989, №1.
11. *Тиличев А.* Гуманизм и национализм Достоевского. СПб., 1881.
12. *Щенников Г. К.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» как явление национального самосознания. Челябинск, 1990.

Степченкова Валентина Николаевна

st_valentina007@mail.ru

ассистент кафедры русской классической литературы
Московского государственного областного университета
(Москва)

**Смыслообразующая функция мотива денег
в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»**

В статье рассматривается место и функции мотива денег в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Выявлено, что мотив денег тесно переплетается с мотивами сребролюбия, мечты, чести, рая на земле, мотивами нужды, вины, раздора. Отношение к деньгам раскрывает душевный мир героев, их ценностные ориентиры и устремления. Являясь одним из центральных в романе «Братья Карамазовы», мотив денег задает ход событий и во многом определяет развитие действия. Деньги предстают как примета здешнего греховного мира, как знак духовной несвободы человека, а освобождение от их власти знаменует его причастность к высшим идеалам и способность к жизни вечной.

Ключевые слова: деньги, сребролюбие, мотив мечты, мотив чести, мотив рая на земле, мотив вины, мотив раздора, мотив свободы от денег.

Stepchenkova Valentina N.

assistant at the Department of Russian Classical Literature, Moscow
Regional State University (Moscow, Russia)

**The semantic function of the motive for money in the novel
by F. M. Dostoevsky “The Brothers Karamazov”**

Abstract.The article examines the place and functions of the money motive in Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov". It was revealed that the motive of money is closely intertwined with the motives of love of money, dreams, honor, paradise on earth, motives of need, guilt, discord. The attitude to money reveals the spiritual

world of the heroes, their value orientations and aspirations. Being one of the central ones in the novel *The Brothers Karamazov*, the motive for money sets the course of events and largely determines the development of the action. Money appears as a sign of the local sinful world, as a sign of a person's spiritual lack of freedom, and liberation from their power signifies his involvement in higher ideals and the ability to eternal life.

Keywords: money, love of money, the motive of dreams, the motive of honor, the motive of paradise on earth, the motive of guilt, the motive of discord, the motive of freedom from money.

Мотив денег имеет сильное звучание во всем творчестве Достоевского, и не раз становился предметом литературоведческого рассмотрения в «Игроке» [Шлапакова 2012a], в «Подростке» [Шлапакова 2018], в «Униженных и оскорбленных» [Каткова 2019], «Записках из мертвого дома» [Шлапакова 2014], «Господине Прохарчине» [Шлапакова 2012b] и других его произведениях. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» дает не менее богатый материал. Последнее произведение писателя глубоко и многопланово, содержит многоуровневую мотивную структуру. Значительное место в этой системе занимает мотив денег, который имеет обширный корпус семантических проявлений и связей с другими мотивами. Являя собственную структуру, мотив денег в романе предстаёт в виде тезауруса с центральным превалирующим лейтмотивом денег и с периферией, где располагаются все его манифестации и связи с другими мотивами.

Одна из самых значимых вариаций мотива денег – это **мотив любви к деньгам** или **мотив сребролюбия**. История семьи Карамазовых начинается с рассказа о Федоре Павловиче, о том, как он отлично умел «обделывать имущественные делишки», «начал почти что ни с чем» [Достоевский 1972–1990: XIV, 7], а в момент кончины оказалось до ста тысяч чистыми деньгами. Материальная установка и любовь к деньгам руководила стариком на протяжении всего описания его жизни, представленной в романе. Первые признаки мотива сребролюбия были видны еще в молодости при выборе супруги. Для ясности картины автор сразу обозначает движимые женихом факторы: «страстно желал устроить свою карьеру, хотя чем бы то ни было; примазаться же к хорошей родне и взять приданое» [Достоевский 1972–1990: XIV, 8]. После женитьбы он «подтибрил» все деньги жены и «изо всех сил ста-

рался перевести на свое имя» имущество супруги, которое бесстыдно вымогал и вымаливал у нее ежеминутно [Достоевский 1972–1990: XIV, 9]. Отдельный этап жизни Федора Павловича, связанный с деньгами, прошел в Одессе, где «развил в себе особенное умение сколачивать и выколачивать деньги» [Достоевский 1972–1990: XIV, 21]. Деньги в итоге сыграли роковую роль в жизни Карамазова-отца: старик упросил поехать Ивана в Чермашню по особой материальной выгоде, которая там предвиделась, тем самым обеспечив себе верную гибель. Недаром старец Зосима предостерегал Федора Павловича, наставляя его к вечной жизни: «Не предавайтесь пьянству и словесному невоздержанию, не предавайтесь сладострастию, а особенно обожанию денег, да закройте ваши питейные дома, если не можете всех, то хоть два или три» [Достоевский 1972–1990: XIV, 41].

Мотив сребролюбия сопровождает и образ Михаила Ракитина. Молодой человек представляется в романе карьеристом со странно-диаметральными устремлениями: он планировал быть или архимандритом, или работать в толстом журнале и писать в либеральном и атеистическом направлении. Данная полярность взглядов Ракитина объясняется повествователем: этот «либеральный мешок» не упускал ни одной возможности изловить за шиворот минутку ради личной материальной выгоды [Достоевский 1972–1990: XIV, 310].

Любовь к деньгам присутствует у Петра Александровича Миусова, написано, что он был «человек насчет денег и буржуазной честности весьма щекотливый» [Достоевский 1972–1990: XIV, 20]. Меркантильный интерес становится очевиден из небольших наблюдений: Миусов еще с молодых лет вел нескончаемый процесс с монастырём за право ловли в реке и порубок в лесу. По приезду в монастырь, глядя на могильные камни, отнюдь не мысли о вечности приходили ему в голову, а, напротив, земные и материальные «могилки эти должно быть обошлись дорогонько хоронившим за право хоронить в таком “святом” месте» [Достоевский 1972–1990: XIV, 33]. Среди любителей денег также находился Трифон Борисович, хозяин постоянного двора в Мокром. Другой персонаж Трифонов из-за любви к деньгам довел почти до самоубийства отца Катерины Ивановны. Кузьма Самсонов также имел порок сребролюбия, про него сказано: «денегу нажать любит, наживает, на злые проценты дает, пройдоха, шельма, без жалости» [Достоевский 1972–1990: XIV, 109].

Смердяков, в свою очередь, совершил отцеубийство, желая заполучить конверт с деньгами. Но в Смердякове, в отличие от Федора Павловича или Ракитина и других вышеперечисленных, не было столь явного сребролюбия. Отношение Смердякова к деньгам связано с **мотивом мечты** и **мотивом чести**, хотя и несколько превратно понятой имени Именно эти два аспекта подтолкнули молодого человека на отцеубийство. Как известно, Смердяков в плане денег был порядочен, Федор Павлович не сомневался в этом. Свою честность Смердяков доказал, вернув отцу оброненные им деньги: «бросился искать по карманам, а радужные вдруг уже лежат у него все три на столе. Откуда? Смердяков поднял и еще вчера принес» [Достоевский 1972–1990: XIV, 116]. Недаром Смердякову было доверено заворачивать те самые роковые деньги, предназначенные для Грушеньки, и молодой человек был единственным, кто знал, где они лежат, потому что сам и посоветовал отцу спрятать их за образа. Федор Павлович был щепетилен в отношении денег, но доверие к Смердякову говорит о том, что старик не видел в Павле никакой угрозы, так как молодой человек был честен в деньгах. Но в Смердякове было другое: «он ненавидел происхождение свое, стыдился его и со скрежетом зубов припоминал, что “от Смердящей произошел”» [Достоевский 1972–1990: XV, 164]. На суде ему дали характеристику «мстящего обществу за свою незаконнорожденность» [Достоевский 1972–1990: XV, 174]. Происхождение Смердякова, по его мнению, его бесчестило, и он мечтал уехать далеко и начать новую жизнь, будь то Москва или заграница, нужны были лишь деньги. Для переезда он начал изучать «французские вокабулы» [Достоевский 1972–1990: XV, 53]. Деньги являлись средством для воплощения мечты, здесь мотив денег также теснейшим образом взаимодействуют с **мотивом рая на земле**. Для Смердякова земным раем представлялось отдаленное место, как можно дальше, где никто не знал бы о его корнях. Слова Григория о том, что Павел не человек, а родился из банной мокроты, преследовали Смердякова всю жизнь, и он не мог их простить Григорию. В осуществлении мечты о новой жизни молодому человеку содействовала также теория Ивана «все позволено» [Достоевский 1972–1990: XV, 67].

Мотив мечты прослеживается и в связи с образом Ракитина. Деньги должны были помочь Ракитину осуществить его желание – приобрести большой каменный дом в Петербурге. Михаил также рисует себе рай на земле, в котором у него будет поток средств из нескольких источников: купит большой каменный

дом, переведет туда свою редакцию толстого журнала, в дом пустит жильцов и будет давать деньги в оборот под проценты. Но для начала осуществления этого рая – нужны были деньги, чтобы купить каменный дом в Петербурге, о котором в романе Ракитин упоминает несколько раз.

Рай на земле за счет материальных средств планировал устроить и Федор Павлович. Благодаря деньгам, он хотел до старости «на линии мужчины состоять» [Достоевский 1972–1990: XIV, 157]. Он рассуждал о том, что в старости деньги ему особо нужны будут: для этого дела «поган стану, не пойдут они ко мне тогда доброю волей» [Достоевский 1972–1990: XIV, 157]. Деньгами он хотел привлечь и Грушеньку к себе: старик уверен был, что всё можно купить за деньги и, главное, женское расположение. Свой рай Федор Павлович противопоставлял раю небесному, он говорил Алёше: «В скверне-то слаще: все её ругают, а все в ней живут, только все тайком, а я открыто <...> А в рай твой, Алексей Федорович, я не хочу, это было бы тебе известно» [Достоевский 1972–1990: XIV, 158].

Дмитрий, как и отец, питал страсть к деньгам, но в нем жила не столько любовь к самим деньгам, сколько любовь к кутящей жизни. В Митином сребролюбии также воплощается мотив рая на земле. Деньги для Дмитрия были средством для получения удовольствий. Он говорил про себя Алеше: «У меня деньги – аксессуар, жар души, обстановка» [Достоевский 1972–1990: XIV, 100]. Для Мити земная райская жизнь представлялась в виде веселья, барышень, денег, летящих пригоршнями, музыки, гама и цыган [Достоевский 1972–1990: XIV, 100]. Однако для осуществления всех этих картин рая Дмитрию требовались деньги.

Когда Митя понял свое горячее чувство к Грушеньке, он тут же решил окунуться с ней в земной рай в своём понимании: «Мы отсюда с ней в Мокрое <...> цыган туда добыл, цыганок, шампанского, всех мужиков там шампанским перепоил, всех баб и девок, двинул тысячами. Через три дня гол, но сокол» [Достоевский 1972–1990: XIV, 109]. При этом отсутствие денег для Мити был ад: «Пусть он мне даст только три тысячи <...> и душу мою из ада извлечёт!» [Достоевский 1972–1990: XIV, 111]. Деньги нужны были Мите, чтобы увезти Грушеньку в «новую жизнь» [Достоевский 1972–1990: XIV, 330]. Подобная ситуация ему представлялась «мукой»: «если она скажет ему: “я твоя, увези меня”, то как он ее увезёт? Где у него на то средства, деньги?» [Достоевский 1972–1990: XIV, 330]. Но когда Митя почувствовал в себе

новое возвышенное чувство к Грушеньке, которое было выше влюбленности и страсти, молодой человек стал тяготиться гнусным омутом, в котором он завяз сам своею волею, и еще больше стал мечтать о перемене места вместе с любимой. После того, как он осознал, что Грушенька любит его, деньги для Мити уже перестали иметь прежнее значение: молодой человек понял, что рай на земле может быть осуществим именно в любви. Так и герой романа Достоевского «Подросток» Аркадий Долгорукий «чувствует себя счастливым и оставляет деструктивную ротшильдовскую идею» [Киселева 2021: 163], когда понимает, что любим и любит высокой любовью. Сама Грушенька говорила ему о том, что деньги не столь важны для счастья, счастье – это быть рядом с любящим человеком, а для пропитания можно и «землю пахать» [Достоевский 1972–1990: XIV, 399]. Значение денег для него стало заключаться в том, чтобы отдать все долги прошлого и после этого начать новую жизнь: «ты деньги ей снеси, а меня люби» [Достоевский 1972–1990: XIV, 399]. Любовь в Мите произвела перемены. Прежде не знавший, что такое труд и как зарабатываются деньги, Митя согласен был «пахать там тотчас пахать, работать, с дикими медведями, в уединении, где-нибудь подальше» [Достоевский 1972–1990: XV, 186], лишь бы рядом была Грушенька, без которой он не мыслил жизни.

Мотив денег также связан с **мотивом вины**. Деньги послужили одним из главных обвинений Мити в убийстве Федора Павловича: весь город знал о споре отца с сыном из-за денег, также всем известна была крайняя нужда Дмитрия в средствах, и накануне убийства Дмитрий ездил по многим знакомым в поисках денег.

Связь мотива вины и денег прослеживается в истории таинственного посетителя: Михаил мечтал загладить вину и нравственные муки за счет благотворительности и обрести рай в душе, но этот способ не помогал. Истинное понимание, что «жизнь есть рай» [Достоевский 1972–1990: XIV, 283] принесло таинственному посетителю покаяние и обретение Божьей любви. Иван также хотел пожертвовать на побег Мити, чтобы успокоить свою совесть. Федор Павлович несмотря на то, что за всю жизнь не потратил и «пяти копеек на свечку перед образом», пожертвовал в монастырь тысячу рублей на помин Аделаиды Ивановны.

Деньги неоднократно в романе служили причиной раздора. Таким образом **мотив раздора** из-за денег был в основе завязки многих сюжетных линий. Например, деньги стали первоначаль-

ным источником спора между Федором Павловичем и Дмитрием. Также старик «всю жизнь боялся» [Достоевский 1972–1990: XIV, 16], что сыновья могут претендовать на наследство. Деньги послужили началом конфликта между Дмитрием и Снегиревым. Деньги, а точнее махинации с векселями, явились поводом к знакомству Грушеньки и Мити, когда Митя пошел «бить» [Достоевский 1972–1990: XIV, 109] Грушеньку там же и влюбился.

Значимая манифестация мотива денег, о которой говорили уже в связи со Смердяковым – это мотив чести. Дмитрий очень трепетно относился к своей чести, но при этом его ничуть не задевало ни то, что он не доучился в гимназии, ни дуэль, ни разжалование, ни кутежи. А что задевало его честь – это мысль, что о нем подумают – вор: «я могу быть низким человеком, со страстями низкими и погибшими, но воров<...> никогда» [Достоевский 1972–1990: XIV, 110].

Образ Ракитина также пополняет мотивы чести/бесчестия в романе. О Михаиле говорится: «не украдет денег со стола» [Достоевский 1972–1990: XIV, 79], но также и написано, что был «бесчестен» [Достоевский 1972–1990: XIV, 79]. Бесчестие Ракитина выражается не в прямом воровстве, а в отсутствии нравственных принципов в отношениях с людьми, когда речь заходит о материальной выгоде. Ракитин продал своего друга за 25 рублей, «марал» руки об стихи «для полезного дела», а упомянутое «дело» это – обольщение госпожи Хохлаковой, чтобы «забрать капитал у дурищи» [Достоевский 1972–1990: XV, 29]. Если в начале романа Ракитин отрицал идею о каменном доме в Петербурге, то под конец романа эта мысль становится мечтой и, чтобы осуществить ее, нужны деньги, которые он решает заполучить бесчестным путем: «на вдовице одной женюсь и каменный дом в Петербурге куплю» [Достоевский 1972–1990: XV, 29]. Ракитин был осведомлен, у кого сколько денег: у Катерины Ивановны «шестьдесят тысяч» приданого [Достоевский 1972–1990: XIV, 76], у госпожи Хохлаковой «полтораста» [Достоевский 1972–1990: XV, 29]. Дмитрий говорил: «Много знает Ракитин, чорт его дерит» [Достоевский 1972–1990: XV, 27]. Причина любви к деньгам был великий эгоизм.

Мальчик Илюша в своем подсознании также связывал деньги и честь: «Не мирись с ним, папа, не мирись. Школьники говорят, что он тебе десять рублей за это дал» [Достоевский 1972–1990: XIV, 188]. Далее наступает момент, когда Алексей предлагает Николаю Ильичу деньги от Катерины Ивановны и задевает в этот момент

его честь, Снегирев кричит: «Доложите пославшим вас, что молчалка чести своей не продает-с!» [Достоевский 1972–1990: XIV, 193]. Но материальная нужда штабс-капитана была гораздо сильнее, чем его желание сохранить честь. И Николай Ильич в итоге принял деньги. В этом сюжете мотив денег взаимодействует с **мотивом нужды**. У Снегирева, как и у многих героев романа, была мечта, для осуществления которой нужны были деньги. Но в первую очередь, Николаю Ильичу деньги необходимы были просто, чтобы выживать в «страшной нищете» и прокормить семью [Достоевский 1972–1990: XIV, 176]. Новая жизнь Снегирева была связана не со свалившимися откуда-то деньгами (как в случае Ракитина – женитьба на богатой вдове; или в случае с Митей, который хотел получить от Самсонова деньги в счет якобы принадлежавшему ему леса; или в случае со Смердяковым, которому достались украденные три тысячи), а с новой работой на новом месте, и принимать участие и работать Снегирев хотел бы всей семьей. Также с материальной нуждой в студенческие годы столкнулся Иван Карамазов: «очень солоно, так как он принужден был всё это время кормить и содержать себя сам и в то же время учиться» [Достоевский 1972–1990: XIV, 15].

Иван преодолел трудности, связанные с нехваткой денег, получил высшее образование, в итоге про него говорили: «Он горд <...> всегда добудет себе копейку» [Достоевский 1972–1990: XIV, 16]. И здесь через отношение к деньгам проявляются особенности личности (**мотив проявления характера**), деньги помогают лучше узнать человека, открываются черты его характера. Это видно на примере Грушеньки. При описании характера молодой женщины автор делает акцент на том, что она была «понимавшая толк в деньгах, приобретательница, скупая и осторожная, правдами иль неправдами, но уже успевшая, как говорили про нее, сколотить свой собственный капиталец» [Достоевский 1972–1990: XIV, 311]. Когда Самсонов завел речь о наследстве, то отметил: «Ты сама баба не промах, – сказал он ей, отделяя ей тысяч с восемь, – сама и орудуй <...>» [Достоевский 1972–1990: XIV, 312]. Григорий на свои собственные деньги установил плиту на могилу Софьи Ивановны – поступок говорит о любви и верности к несчастной кликуше, почитании ее памяти. Ефим Петрович Поленов сохранил мальчикам по «их тысяче», но в итоге плохо распорядился о получении ребятами этих денег, в связи с чем Ивану пришлось столкнуться с материальными трудностями в университете. Сохранность денег говорит о порядочности Поле-

нова, но в их распоряжении он проявил невнимательность, несобранность. Показательны письма, которые писали поляки Грушеньке, чтобы попросить у неё денег – они характеризовали панов гордыми и надменными, письма у них были «страшно темные и витиеватые» [Достоевский 1972–1990: XV, 8]. И когда Грушенька пришла к полякам, то застала их в страшной нищете, но при этом всё равно общались они с «заносчивою важностью и независимостью, с величайшим этикетом, с раздутыми речами» [Достоевский 1972–1990: XV, 8].

Посредством отношения к деньгам проявлялась вся сребролюбивая сущность Федора Павловича: даже на церковь и духовных лиц старик смотрел через призму денег. При скандале в монастыре он заключил: «ни тысячи, ни ста рублей, ни ста копеек, ничего от меня не получите» [Достоевский 1972–1990: XIV, 83]. При новости о том, что содранную кожу солдата-мученика за веру следовало бы отвести в монастырь, первая мысль была: «То-то народу повалит и денег» [Достоевский 1972–1990: XIV, 117]. К религии Федор Павлович относился как к мистике, хотя иногда у него были мысли «ведь коль Бог есть, существует, – ну конечно я того виноват и отвечу» [Достоевский 1972–1990: XIV, 122]. Но при раскладе, что Бог – это мистика, первые мысли, которые приходили Федору Павловичу, были связаны с денежными расчётами: «взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить <...> А серебра-то, золота сколько бы на монетный двор поступило» [Достоевский 1972–1990: XIV, 123]. В один из дней, «глупый дьявол» подхватил Федора Павловича и тот, напившись коньяка, стал рассказывать циничные истории про духовенство, называя их иезуитами, и связаны они были снова с деньгами, махинациями и обманом. Правда, потом Федор Павлович признался, что «врал» [Достоевский 1972–1990: XIV, 125].

Через деньги Катерина Ивановна на протяжении всего романа старалась проявлять благородство. Начиная со спасения отца (придя к Мите за деньгами), и далее, одолжив Мите три тысячи на кутеж с Грушенькой, вызвав за деньги московского врача для судебной экспертизы Дмитрия, и главная её помощь заключалась в деньгах, которые она передавала штабс-капитану. Для семьи Снегиревых эти деньги были жизненно необходимы.

В романе есть целый ряд персонажей, которые реализуют **мотив свободы от денег**. Например, Алеша «никогда не заботился, на чьи средства живет», «не знал цены деньгам», и если у него появлялись деньги, то не знал им применения [Достоевский

1972–1990: XIV, 20]. Когда семейство благодетеля снабдило Алешу средствами на поездку в родной город, то юноша «отдал им половину денег назад» [Достоевский 1972–1990: XIV, 21]. Другой пример – Лизавета Смердящая. Она была безразлична ко всем материальным ценностям, ее не волновала ни одежда (скиталась в одной рубашке), ни еда (питалась чёрным хлебом и водой), ни жильё (спала в чье-нибудь огороде). О юродивой говорили: «хоть тысячи выложи при ней денег и забудь, она из них не возьмёт ни копейки» [Достоевский 1972–1990: XIV, 91]. Свободен от денег был и старец Зосима. Афанасий, встретивший своего бывшего барина, спрашивал, где же его богатство, на что тот отвечал: «В монастырь отдал, а живём мы в общезитии» [Достоевский 1972–1990: XIV, 287]. Герценштубе, местный доктор, также не гнался за наживой и мог осматривать больных бесплатно, штабс-капитан Снегирев рассказывал, что тот целый час потратил на осмотр жены и дочери «по доброте своего сердца» [Достоевский 1972–1990: XIV, 191]. О нем говорили, что это был самый внимательный и тщательный доктор во всей губернии. Доктору Герценштубе противопоставляется московский доктор, который брал за свои осмотры немалую плату. Повествователь его представляет так: «важная фигура в медвежьей шубе <...> Всем в глаза блеснул важный орден на шее» [Достоевский 1972–1990: XIV, 499]. Симпатии этот персонаж не вызывает.

Таким образом, установлено, что мотив денег переплетается со разными сюжетными линиями и мотивами в романе. Герои романа из-за денег скандалят, убивают, женятся, обманывают и совершают многие другие действия. Но, по замечанию Г. И. Романовой, «мотив денег не определяет полностью характеры, поступки главных героев» [Романова 2006: 133], через образы Алёши, Зосимы, Лизаветы Смердящей Достоевский показывает, что власть денег не вездесуща, «есть пространство, где они теряют смысл» [Романова 2006: 122]. В романе деньги играют не последнюю роль в жизнях героев, но еще большее значение имеет – это отношение к деньгам. «Чтобы любить Бога, – говорит о. Иоанн С., – всем сердцем, надо непременно все земное счесть за сор и ничем не прельщаться. Чтобы любить себя как ближнего, надо пренебрегать деньгами» [Пестов 2012: 585]. Деньги могут быть причиной обид и раздоров, а чрезмерное желание денег может привести к греху. Но также деньгами можно служить и помогать ближним, нуждающимся, как это делала Катерина Ивановна.

Список использованной литературы

1. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975–1990.
2. *Каткова Е. М.* Мотив денег в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Молодежь XXI века: шаг в будущее: Материалы XX региональной научно-практической конференции. Благовещенск: Амурский государственный университет, 2019. С. 142–143.
3. *Киселева И. А., Сахарчук Е. А.* Идея родственной любви в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 150–169. DOI 10.15393/j9.art.2021.9982.
4. *Пестов Н. Е.* Современная практика православного благочестия. В 2-х т. М.: Братство святого апостола Иоанна Богослова, 2012. Т. 1. 736 с.
5. *Романова Г. И.* Мотив денег в русской литературе XIX века // Русская классическая литература. М.: Наука, 2006. 216 с.
6. *Шлапакова Е. В.* (а) Мотив денег в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» // Преподаватель XXI век. 2012. № 1–2. С. 365–370.
7. *Шлапакова Е. В.* (б) Скопидомство и скардность образа Семена Ивановича как отличительная черта характера в раскрытии мотива денег (на примере повести Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин») // Преподаватель XXI век. 2012. № 4–2. С. 344–348.
8. *Шлапакова Е. В.* Мотив денег, его варианты и функции в «Записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевского // Текст, контекст, интертекст: сборник науч. статей по мат-лам Межд. науч. конференции «XIII Виноградовские чтения». М.: «ВивидАрт», 2014. С. 237–243.
9. *Шлапакова Е. В.* Мотив денег в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 2. С. 208–214. DOI 10.22363/2312-9220-2018-23-2-208-214.

Фисенко Анастасия Константиновна

nastyafis1@mail.ru

магистрант филологического факультета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова
(Москва)

**Пейзаж как форма психологического портрета
персонажей в творчестве Ф. М. Достоевского
и А. П. Чехова**

Статья посвящена сопоставлению описаний природы в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и повести А. П. Чехова «Черный монах» на текстовом и образном уровнях. Автор приходит к выводу, что природа у писателей выполняет функцию психологического портрета героев, находящихся в пограничных ситуациях, в чем наблюдается преемственность Чехова по отношению к Достоевскому.

Ключевые слова: Достоевский, роман «Бесы», Чехов, повесть «Черный монах», описание природы, психологический портрет.

Fisenko Anastasia K.

master student at the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State
University (Moscow, Russia)

**Landscape as a form of psychological portrait of characters
in the works of Fyodor Dostoevsky and Anton Chekhov**

The research deals with a comparison of description of nature in Feodor Dostoevsky's novel «Devils» and Anton Chekhov's story «The Black Monk» in perspective of text and motifs. The author concludes that nature in these works performs the function of psychological portrait of the heroes in their most determinative and dangerous situations; thus in that the links between Dostoevsky's and Checkov's poetics are revealed.

Keywords: Feodor Dostoevsky; the novel «Devils»; Anton Chekhov; the story «The Black Monk»; description of nature; psychological portrait.

Ф. М. Достоевский и А. П. Чехов, как известно, не были знакомы лично. Чехов на разных этапах своей литературной деятельности достаточно разноречиво относился к творчеству Достоевского, о чем свидетельствуют письма и мемуарная литература.

В Доме-музее А. П. Чехова в Ялте хранится 12-томное собрание сочинений Достоевского, однако в собрании нет помет, закладок, которые помогли бы понять, каково было отношение Чехова к творчеству предшественника. В письме к А. С. Суворину от 5 марта 1889 года писатель дал такую оценку творчеству Достоевского: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» [Чехов 1974–1988: Письма, III, 169]. На мой взгляд, эта фраза свидетельствует не об апатии Чехова, как может показаться, а, напротив, об интересе, вдумчивом и критическом осмыслении феномена Достоевского. Согласно примечаниям к письмам Чехова, писатель тогда приобрел один из 12 томов этого собрания.

В чеховской записной книжке I (часть третья, датированная 1891–1904 гг.) находим запись цитаты Родиона Раскольникова (впоследствии эта цитата будет перенесена в Записную книжку IV, в которой хранились неосуществленные замыслы): «Чтобы умно поступать, одного ума мало». З.С. Паперный отмечал, что творческая заметка Чехова есть «определенный сгусток, которому предстоит развернуться, раскрыться, соединившись с целостной структурой произведения» [Чехов 1974–1988: Сочинения, XXVII, 242]. М.П. Чехова так говорила об А. П. Чехове: «Сюжеты своих произведений он мог хранить и не использовать долгое время, пока они у него не “созревали”» [Чехов 1974–1988: Сочинения, XXVII, 241]. Факт записи цитаты Раскольникова позволяет сделать вывод об интересе Чехова в поздние годы своего творчества к текстам Достоевского и попытке художественно переработать идею произведения предшественника.

В то время, когда Ф. М. Достоевский умер (1881 г.), Чехов был ещё только начинающим писателем, публиковавшим пародии и юмористические рассказы в журналах «Будильник», «Стрекоза», «Зритель» и далеким от «тяжелой» тематики творчества Достоевского.

Тем не менее творчество А.П. Чехова не всегда являлось исключительно юмористическим. Уже на раннем этапе, в начале 1880-х гг., появляется ряд произведений, которым нет места в юмористических журналах – «серьезные вещицы», как назвал сам Чехов свои рассказы в письме к Н. А. Лейкину. Чехов знал о том, что хотели видеть редакторы на страницах своих юмористических журналов, но всё же настаивал на появлении в печати и серьёзных своих творений, оправдывая это так: «Мне думается, что серьезная вещица не будет сильно резать глаз, тем более, что в заголовке “Осколков” нет слов “юмористический и сатирический”, нет рамок в пользу безусловного юмора. Вещичка (не моя, а вообще) легенькая, в духе журнала...» [Чехов 1974–1988: Письма, I, 66]. Проявившаяся уже в раннем творчестве потребность в обращении к серьёзным темам является частью данной некогда В. Б. Катаевым формулы «сложность простоты» и выразится в полной мере позднее, в произведениях, посвященных многообразным проблемам человеческой личности, в частности, психологической жизни человека.

Чехов как художник человеческой психологии не мог не оглядываться, не ориентироваться на своих литературных предшественников, мастерски изображавших все тонкости психологии и психики человека. Одни из главных мастеров психологизма в русской литературе – Лермонтов, Толстой – наложили огромный отпечаток на творческой эволюции Чехова. Что же касается Достоевского, то это влияние остается, в целом, недооценённым, хотя уже разгаданы многие пародии, подражания и отсылки Чехова к Достоевскому. Так, отмечалось, что рассказ «Слова, слова и слова» (1883) восходит к «Запискам из подполья», и, помимо пародии на фабулу, чеховский мартовский пейзаж восходит ко второй части повести – «По поводу мокрого снега». «“Слова, слова и слова” – парафраза фабулы «По поводу мокрого снега» в окраске пошлой заурядности» [Назирова: 160].

М. П. Громов отмечал, что «влияние Достоевского было, вероятно, сильнейшим из всех, какие пережила читающая Россия в том поколении, которому принадлежит чеховский персонаж, и было бы странно, если бы Чехов, раскрывая природу и происхождение человеческих мнений, не отразил бы “идею” Достоевского в его сознании и слове» [Громов: 301]. В чем состояла эта «идея» Достоевского? В чём её суть? Что не мог не учитывать Чехов, раскрывая тему человека? Эти вопросы требуют отдельного рассмотрения, но два важных аспекта высказывания ученого –

«сознание» и «слово», то есть воспроизведение действительности человеком и текстовое выражение – показывают, в чем может состоять преимущество Чехова по отношению к Достоевскому. Ученый полагал, что «прямая или скрытая цитата из Достоевского, ссылка на него или упоминание его имени – один из конструктивных элементов чеховской поэтики. Невозможно утверждать, что Чехов не связан с Достоевским, по той, помимо всего прочего, простой причине, что в чеховских рассказах Достоевский упомянут десятки раз, не говоря уж о множестве намеков, перефразировок и всяческих подразумеваний» [Громов: 303].

Эта преимущество может быть особенно заметна при сопоставлении функции природы в романе «Бесы» (1870-1872) и повести «Черный монах» (1893).

В главе «Многотрудная ночь», где происходит убийство Шатова и все герои находятся в наивысшем психологическом напряжении, Достоевский подробно описывает природу и выделяет для пейзажа значительное место в текстовом пространстве, что является необычным для поэтики писателя. Здесь, как отмечал С. М. Соловьев, «тяжелая, безрадостная природа корреспондирует с тягостностью и трагичностью предстоящих событий...» [Соловьев: 164]. Сначала описание природы предшествует эпизоду убийства, выполняет, с одной стороны, экспозиционную роль. С другой стороны, описание природы позволяет понять психологическое состояние пребывающего в этом природном пространстве человека. Так повествователь описывает природу в том роковом месте: «Это было очень мрачное место, в конце огромного ставрогинского парка. Я потом нарочно ходил туда посмотреть; как, должно быть, казалось оно угрюмым в тот суровый осенний вечер» [Достоевский 1972–1990: X, 456]. Таким образом, «мрачность» места (оценка рассказчика, не участвовавшего в событиях, а значит, по отношению к героям – это оценка объективная, беспристрастная) усиливается эпитетами «угрюмый», «суровый» применительно к конкретному событию – убийству. Однако слово «казалось» выводит описание на совершенно другой интерпретационный уровень. «Казалось» угрюмым это место убийцам, людям, преступающим мораль и совершающим непоправимое для своего внутреннего мира действие. При этом повествователь говорит «должно быть», то есть его представление о сознании героев и их восприятии природы в ту ночь носит предположительный характер, ведь, очевидно, психологическая дистанция между повествователем и героями романа велика.

В повести «Черный монах» Коврин удаляется далеко от дома через «угрюмый и строгий» парк на окраине, который «тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки»¹ [Чехов 1974–1988: Сочинения, VIII, 226]. Это говорит о том, что дорога до реки кажется утомительной (разумеется, не любому человеку, а главному герою – Андрею Васильевичу Коврину, – о котором известно уже с первых страниц, что он на учебе в городе «утомился и расстроил себе нервы») [Чехов 1974–1988: Сочинения, VIII, 225]).

Повествователь в рассказе «Черный монах» включает в повествование одно субъективно-оценочное высказывание о природе: «И всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» [Чехов 1974–1988: Сочинения, VIII, 226], – что показывает дистанцию между повествователем и героем, тем самым акцентируя внимание на особом, нетипичном характере психологии и сознания Коврина.

Важно, какое настроение навеивает природа у Достоевского и Чехова: прежде всего, удручающее, ещё более погружающее героев в омут своих переживаний и провоцирующее их личностные изменения. По мнению Д. Богача, «...через описания безрадостного сурового пейзажа Достоевский, безусловно, раскрывает поэтические лабиринты сознания своих персонажей» [Богач: 127].

Сходства в пейзажных описаниях у Достоевского и Чехова наблюдаются на образном уровне. В тексте Достоевского читаем: «Огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначились во мраке» [Достоевский 1972–1990: X, 456]. Смысл этой фразы состоит в том, что сосны во мраке создают некие неясные образы, обозначаются некими пятнами, то есть здесь есть ориентация на воспринимающего субъекта и процессы его сознания. В рассказе А. П. Чехова на краю парка появляются природные образы, враждебные и вызывающие тревогу, в частности «сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы» [Чехов 1974–1988: Сочинения, VIII, 226]. В текстах Достоевского и Чехова эпитеты не выполняют роли оценки мира рассказчиком, они, скорее, носят фактический, точный характер и ориентированы на сознание воспринимающего субъекта.

При сопоставлении текстов обнаруживаются ещё совпадения: три пруда в ставрогинском парке «шли один за другим, **с лишком на версту до самого конца парка**» [Достоевский 1972–1990: X, 456].

¹ Выделения полужирным шрифтом в цитатах принадлежат автору статьи – Фисенко А. К.

Парк в рассказе «Черный монах» тянулся «**чуть ли не на целую версту**» [Чехов 1974–1988: Сочинения, VIII, 226], и эта деталь при прочтении словно бы отсылает нас к страшному эпизоду «Бесов».

Оба парка оканчивались нелюдимым, пустынным берегом, самым мрачным и безлюдным местом. В романе «Бесы» это описано следующим образом: «Место, где оканчивался этот третий, довольно большой скворешниковский пруд и к которому донесли убитого, было одним из самых **пустынных** и **непосещаемых** мест парка, особенно в такое время года. Пруд в этом конце, у берега, зарос травой. Поставили фонарь, раскачали труп и бросили в воду. Раздался глухой и долгий звук. Петр Степанович поднял фонарь, за ним выставились и все, с любопытством высматривая, как погрузился мертвец; но ничего уже не было видно: тело с двумя камнями тотчас же потонуло. Крупные струи, пошедшие по поверхности воды, быстро замирали» [Достоевский 1972–1990: X, 462]. Таким образом, художественная локация ставрогинского парка может быть охарактеризована применительно к восприятию человека так:

1) пугающая (исходя из описания мрака, в котором едва ли можно было что-то разглядеть, неясных пятен, которые видны вместо сосен);

2) тоскливая и нелюдимая («самое пустынное и непосещаемое место парка», куда сбросили труп Шатова);

3) тревожная («все с любопытством высматривали, как погрузился мертвец», «крупные струи.. быстро замирали», а несколько ранее: «Все замолчали. Ветер колыхал верхушки сосен»).

Это те характеристики, которыми определяется природный мир в данном эпизоде романа.

В рассказе «Черный монах» парк оканчивался обрывистым крутым берегом, рекой с «**нелюдино**» блестящей водой, куликами, носящимися с «**жалобным** писком». Отсюда также можно выделить такие же три составляющие природного мира, формирующиеся в сознании героя:

1) пугающие ассоциации;

2) ощущение собственного одиночества и тоски;

3) ощущение внутренней тревоги вследствие враждебности окружающего мира.

Ассоциативный ряд «корни сосен - мохнатые лапы» в рассказе Чехова построен по той же модели, что мифологические образы-ассоциации (то есть человека пугает что-то, он не может объ-

яснить себе какое-либо явление природы и рисует в своем сознании пугающие, уродливые образы, которых нужно избегать). Однако и у Достоевского упоминание о том, что сосны обозначались во мраке «неясными пятнами» свидетельствует о возможности субъективных ассоциаций в сознании героев.

Завершающими природные описания образами в двух фрагментах является образ воды (пруд у Достоевского и река у Чехова). К. Г. Юнг называл архетип воды «жизненным символом пребывающей во тьме души» [Юнг: 108]. Обе сцены в данных произведениях являются своего рода «переломными» моментами в жизни героев, или тем, что К. Ясперс называл «Grenzsituation», пограничной ситуацией. Для героев «Бесов» это бесповоротное духовное падение, преступление через Бога. Для Коврина – это начало сумасшествия, первое посещение того крутого берега, за которым он вскоре встретит видение черного монаха и которое свидетельствует о неовратно расстроенной психике героя, раздвоении или распаде его мира. Природа в этих сценах выступает, с одной стороны, в роли духовной спутницы героев, поскольку по своему настроению совпадает с их психологическим состоянием. С другой, выполняет провокативную функцию, то есть осложняет переживания героев, углубляет их, порождает в сознании ужасные для человеческой природы ассоциации, вторя, таким образом, внутренним изменениям и психологическим процессам героев.

Подводя итог вышесказанному, хотелось бы заключить, что проблема «Достоевский и Чехов» нуждается в тщательном изучении. На мой взгляд, Достоевский с его пристальным вниманием к душевной и духовной жизни, к сложным психологическим и психическим процессам близок Чехову, хотя подход к этим темам у писателей был разный. Это обусловлено индивидуальными творческими особенностями писателей и разными литературными эпохами, к которым они принадлежали. Существует ещё много неувиденных отсылок к Достоевскому в творчестве Чехова, и задача современного литературоведения – обнаружить их и дать им верное и справедливое истолкование. Достоевский и Чехов, безусловно, схожи в том, что их пейзажи были далеки от традиционного канонического пейзажа XIX в. и представляли собой отражение сложных психологических процессов человека.

Список использованной литературы

1. *Богач Д. А.* Аксиология природы в мировоззренческом и творческом опыте Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2017. [Электронный ресурс]. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/52290/1/urgu1730_d.pdf
2. *Громов М. П.* Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 301. 384 с.
3. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. *Назирова Р. Г.* Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // *Назирова Р. Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 159–168.
5. *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М.: Советский писатель, 1979. 352 с.
6. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : В 30 т. М.: Наука, 1974–1988.
7. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 297 с.

Научное издание
ДОСТОЕВСКИЙ
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС XIX ВЕКА.
ПОЭТИКА ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО

Материалы всероссийского симпозиума

23–24.10.2021

Сборник статей

Редактор-составитель: *А. Б. Криницын*

Издательство «МАКС Пресс»
Главный редактор: *Е. М. Бугачева*
Обложка: *М. А. Еронина*

Отпечатано с готового оригинал-макета

Подписано в печать 25.05.2022 г.

Формат 60x90 1/16. Усл.печ.л. 8,25.

Тираж 50 экз. Заказ 072.

Издательство ООО «МАКС Пресс».
Лицензия ИД N00510 от 01.12.99 г.
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,
МГУ им. М. В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.
Тел. 8(495)939–3890/91. Тел./Факс 8(495)939–3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н.