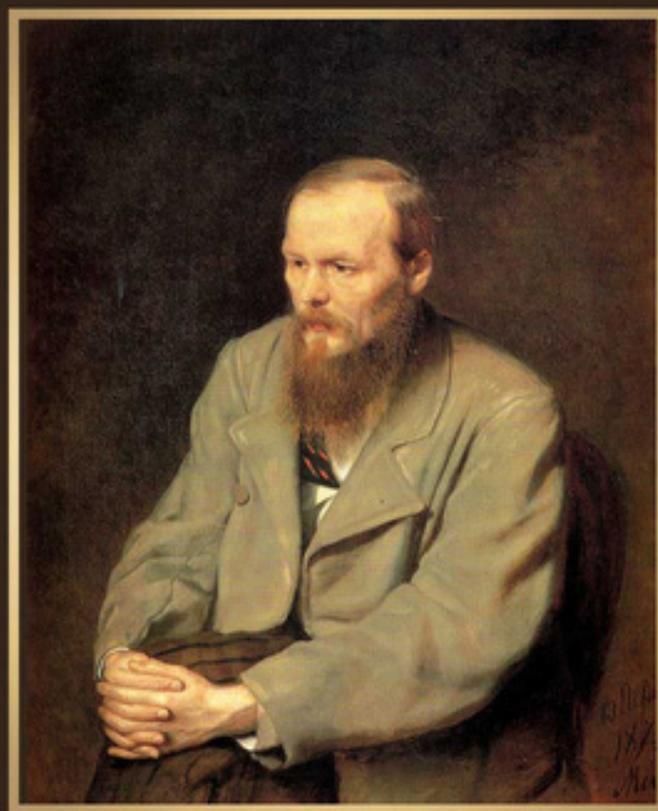


Н.Ю. Тяпугина

Поэтика
Ф.М. Достоевского

опыт интерпретации



Наталия Тяпугина

**Поэтика Ф. М. Достоевского:
опыт интерпретации**

«Мультимедийное издательство Стрельбицкого»

2014

Тяпугина Н. Ю.

Поэтика Ф. М. Достоевского: опыт интерпретации /
Н. Ю. Тяпугина — «Мультимедийное издательство
Стрельбицкого», 2014

Книга Н. Ю. Тяпугиной представляет собой нетривиальную попытку расширить методологическую базу традиционных историко-литературных исследований. Она посвящена сложной и неизменно актуальной проблеме интерпретации произведений Ф. М. Достоевского. Автору удалось существенно дополнить, а порой и заново переосмыслить содержание ряда произведений писателя. Н. Ю. Тяпугина мастерски анализирует как художественные тексты раннего периода («Господин Прохарчин», «Хозяйка»), так и произведения зрелого писателя. Особый акцент сделан на поэтике романа «Идиот». Адресована студентам и аспирантам-филологам, преподавателям-словесникам, всем, кто интересуется русской литературой и творчеством Ф. М. Достоевского.

© Тяпугина Н. Ю., 2014
© Мультимедийное издательство
Стрельбицкого, 2014

Содержание

Поэтика Ф. М. Достоевского: опыт интерпретации	5
Теоретическое вступление	5
Глава I. Мифология Достоевского	11
Глава II. Ранний Достоевский	18
«Господин Прохарчин»: тайнопись художника	18
«Хозяйка»: символика повести	24
Глава III. Поэтика романа «Идиот»	30
«... И поле битвы – сердца людей»	30
Путь к России	34
«Восстановить и воскресить человека!» (Мышкин и Рогожин)	39
Свобода и жребий	46
Поэтика художественной детали	53
Красота как воплощенная идея	57
Конец ознакомительного фрагмента.	60

Наталия Тяпугина

Поэтика Ф. М. Достоевского: опыт интерпретации

Поэтика Ф. М. Достоевского: опыт интерпретации

Теоретическое вступление

Любому думающему о своем ремесле ученому-литературоведу, наверное, не раз приходило в голову то, в чем незадолго до смерти признался гениальный Ньютон. Он, приблизившийся в своих прозрениях к законам небесных тел, открывший тайны мироздания, сказал о себе так: «Я не знаю, что будут думать обо мне грядущие поколения; но я сам представляюсь себе ребенком, который на берегу океана нашел несколько выброшенных на сушу раковин, тогда как сам океан во всей своей неизмеримости и неисследимости по-прежнему стоит перед его взором, как великая неразгаданная тайна».¹

Трудность в осмыслении художественного произведения заключается не только в том, что человечеством накоплено море литературы и надо учитывать огромное количество предшествующих попыток, извлекая из них золотые песчинки опыта. Дело еще в том, что каждое подлинно художественное произведение – это и есть тот самый океан смысла, чувств и ассоциаций, постичь который до конца вряд ли возможно.

Литературоведы имеют дело с живой словесной материей. Слово в пределах художественного произведения живет по своим законам: сохраняя энергию авторского гения, оно открыто для новых прочтений, которые, актуализируя те или иные смысловые пласты, исчерпать его просто не в силах. И в этом смысле художественное произведение – одна из величайших тайн, что, кстати, мы осознаем уже на стадии первичных читательских ощущений.

Здесь и возникает *антиномия восприятия*. Суть ее в следующем. Когда мы непосредственно переживаем художественное произведение, погружаясь в его мир, то не смеем анализировать, чтобы не отдалиться от живого чуда искусства, от того первичного, что, собственно, и рождает все последующие процессы. Иначе невозможен, неполноценен будет и анализ. А когда начинаем осмыслять и истолковывать произведение искусства, то должны по необходимости замещать впечатление анализом, но так, чтобы первичное ощущение, полученное впечатление по возможности присутствовало в нем «в снятом виде».

Как это сделать, теоретически растолковать несравненно проще, чем выполнить практически. До сих пор верны советы В. Г. Белинского, воплотить которые, увы, дано далеко не каждому: «Пережить творения поэта – значит переносить, переживать в душе своей все богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами. Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком».²

При интерпретации художественного произведения литературовед решает задачу колоссальной сложности: у него, как и у писателя, предмет и средство познания совпадают: это слово. И надо их совместить таким образом, чтобы слово писателя и слово исследователя

¹ Цит. по кн.: Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Соч. М., 1990. С.213.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т.7. С. 310.

не диссонировали, а, вступая во взаимодействие, способствовали бы более продуктивному постижению текста и, одновременно, самосознанию читающего. Об этом убедительно писал А. Ф. Лосев, утверждая, что именно «в слове сознание достигает степени самосознания».³

Это в полной мере относится к слову литературоведа. Вот почему надо прислушаться к совету А. Ф. Лосева: «Чтобы понять творчество, надо понять сознание».⁴ Доказательством продуктивности этой идеи служат работы самого ученого, соединяющие тонкий стилистический анализ с пониманием законов человеческой психики.

К. Г. Юнгу принадлежит одно любопытное сравнение. Он уподобил художественное произведение растению, которое, хоть и произрастает из почвы и, безусловно, зависит от нее, но *являет собой самостоятельную сущность, которая сама по себе не имеет никакого отношения к строению почвы. Здесь важен результат.* То есть при анализе художественного произведения следует не упускать из виду, что «продукт» творчества есть реализация всех исходных условий, а смысл художественного произведения, его специфическая природа покоятся только в нем самом. Что же касается мировоззренческих установок, замыслов художника и его намерений – это имеет значение лишь постольку и в той мере, поскольку и в какой мере позволяет постичь созданное.

Юнг понимал художественное произведение как «самосущность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать».⁵

Об этом, кстати, свидетельствовали и писатели:

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;*

*Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

*Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...⁶*

У Достоевского в его «Дневнике писателя» за 1876 год (в главе «Нечто об адвокатах вообще. Мои наивные и необразованные предположения. Нечто о талантах вообще и в особенности») вопрос вообще поставлен ребром: «... талант ли обладает человеком или человек своим талантом?» И делался категоричный вывод: «Мне кажется, сколько я ни следил и ни наблюдал за талантами, живыми и мертвыми, чрезвычайно редко человек способен совладать с своим дарованием, и что, напротив, почти всегда талант поработает себе своего обладателя,

³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 534.

⁴ Там же. С. 588.

⁵ Юнг К. Г. Об отношениях аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 274.

⁶ Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт»

так сказать, как бы схватывая его за шиворот (да, именно в таком унижительном нередко виде) и унося его весьма на далекие расстояния от настоящей дороги».⁷

Как о реальной силе, как о загадочной энергии пишут о художественном творении и сами творцы, и исследователи их творчества. Причем, наиболее чуткие из них обращают внимание на то, что энергия эта рождается не только из самих слов, но и из связи между ними. П. А. Флоренский сравнил эту связь «с пучками бесчисленных волокон, бесчисленными волосками и паутинками, идущими от мысли не к ближайшим только, а ко многим, к большинству, ко всем прочим».⁸

Вот почему исследователю литературы следует помнить, что *все нормы истолкования заключены в составе самого произведения и нельзя в угоду теории допускать внешних по отношению к смыслу комбинаций*. Какую-нибудь остроумную и даже полезную вещь такая операция произведет, но жизнь, которую вдохнул в нее создатель, из такой работы уйдет.

Между тем литературная наука – это именно наука, которая постигает предмет в присутствии ей форм мысли: она должна перевести язык искусства на язык логических понятий. Как это сделать, не нарушая живого образного единства и не сводя художественный образ только к логическим понятиям, – вопрос вопросов. И это не столько теоретическая, сколько реально-практическая антиномия, стоящая перед интерпретатором художественного произведения.⁹

Так и пробирается филолог между Сциллой живого искусства и Харибдой научной целесообразности. И риск велик. Об этом в одном из своих писем иронизировал В. С. Соловьев: «Главное дело в том, что эта «наука» не может достигнуть своей цели. Люди смотрят в микроскопы, режут несчастных животных, кипятят какую-нибудь дрянь в химических ретортах и воображают, что они изучают природу!.. Вместо живой природы они целуются с ее мертвыми скелетами».

Между тем душа способна угадать многое, потому что именно к ней и апеллирует художник. Речь идет об особой *энергии слова*, что, проникая в душу читающего, вызывает могучий ответ в виде рождения мощного внутреннего импульса. Это можно назвать чудом искусства, и этим ограничиться. А можно попытаться понять *механизм* этого чуда. Ведь по сути происходит второе (или – очередное) воплощение идеи, которая изначально присутствовала в парадигме читающей личности, и с помощью искусства была лишь актуализирована. Произошла модификация смысла, оживление ассоциаций, которые изначально были заложены в глубине воспринимающей личности, а с помощью слова были не просто разбужены, но приведены в состояние плодотворного взаимодействия. *Произошло взаимное оживление давно написанного слова и воспринимающей души, которая, пройдя через эстетическое потрясение, обрела какое-то новое качество*.

Конечно, роль читающей личности исключительно важна, ведь именно в недрах ее души и рождается отзвук, который, будучи переведенным в специальную терминологию, есть не что иное, как интерпретация. В этом смысле интерпретация может быть приравнена к сотворчеству.

Но имеет ли границы наука о литературе, если сама литература безгранична? И может быть, прав О. Уайльд и не стоит себя мучить подобными вопросами, а раз и навсегда согла-

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. XXII. С. 54. Далее везде «Дневник писателя» письма цитируются по этому изданию с указанием в тексте номера тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

⁸ Флоренский П. А. Пути и средоточия // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990, Т. 2. С. 27.

⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986; Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. М//Л., 1966; Бушмин А. С. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения // Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. М., 1969; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968; Лихачев Д. С. О филологии. М., 1989 и др.

ситься с тем, что «единственная характерная особенность прекрасной формы заключается в том, что всякий может вложить в нее, что ему вздумается и видеть в ней, что он пожелает»?¹⁰

Однако при всей заманчивости такой интерпретаторской вседозволенности, существует дистанция между автором и исследователем, и при общности объекта задачи у них всё-таки разные. Труд литературоведа по своей природе вторичен и напрямую связан с результатами труда писателя. Вот почему большая доля метафорического допущения есть в мысли А. А. Потебни о том, что «мы можем понимать поэтическое произведение настолько, насколько мы участвуем в его создании».¹¹ И главным критерием труда литературоведа остается *точность и понимание своего места и границ возможностей*. А точность исследования – это «совпадение вещи с самой собой», это умение «добраться, углубиться до творческого ядра личности, (в творческом ядре личность продолжает жить, то есть бессмертна)».¹²

Между тем художник по природе своей соединяет в своем деянии *подвиг Пигмалиона*, внося в косную материю жизни идеальное начало; *подвиг Персея*, облагораживая нравственную и социальную жизнь человечества, весьма далекую от идеала; и *подвиг Орфея*, увековечивая в искусстве индивидуальные явления быстротекущей жизни.

И все это настоящий художник не то чтобы должен, а просто не может не делать. Это априори ему как творческой личности дано. Вот почему уже на стадии замысла художник испытывает на себе какую-то силу, побуждающую его к поиску той единственной дороги, по которой он почему-то непременно должен пройти. Конечно, писатель активно ищет, думает, сравнивает, однако подчас и сам не может объяснить, почему отказался от одних замыслов и остановился именно на этом, единственном.

К примеру, до нас дошли варианты авторских замыслов романа «Идиот», где Мышкин предстает то гордецом («Последняя степень проявления гордости и эгоизма»); то скупым рыцарем; то забитым человеком, который тем не менее «кончает божественным поступком»; то героя отличает особенная жизненная сила, проявляющаяся в жажде наслаждения; то «при характере идиота – Яго», необыкновенный, скрытный, холодный, завистливый; наконец, «он – юродивый!», хотя свойственна ему «страсть безумная из безумных». Даже к концу октября 1867 года Мышкин видится Достоевскому демонической личностью, наподобие Ставрогина.

Вдруг в тетради № 11 появляется важная заметка: «Он – князь. Идиот. Все на мнении. Униженное существо. Князь – юродивый (он с детьми)». А в декабре 1867 года Достоевский окончательно понял, что должен «изобразить вполне прекрасного человека», что «князь – невинен!»¹³

Примечательный комментарий к этому ходу авторской мысли принадлежит К. В. Мочульскому: «Отвергнутые варианты представляются нам теперь менее художественными, чем окончательная редакция. Мы загнипнотизированы реальностью воплощения, но перед взором творца теснились бесчисленные возможности судьбы героев, требуя воплощения и отстаивая свое право на жизнь. Он вовсе не выбирал ту из них, которая была художественнее, но она становилась художественной потому, что он ее выбирал. В этой свободе выбора тайна искусства».

То есть *внутренние мотивы творчества возникают из такого глубокого источника, что не охватываются только сознанием, и потому не находятся целиком под его контролем*. В мифологии эти *силы* называли *манами, духами, демонами или богами*.

И вот эти самые *маны* не только входят в плоть произведения, но и составляют то самое специфическое качество, которое затруднительнее всего выразить в конкретных терминах, и

¹⁰ Уайльд О. Полн. собр. соч. М., 1909. Т. 5. С. 209.

¹¹ Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894. С.136

¹² Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М., 1986. С. 392.

¹³ См. примечания к роману: Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 6. С. 619–634.

которое тем не менее являет собой то единственное и неповторимое, что делает произведение именно явлением искусства. Как остроумно заметил П. В. Палиевский, «искусство не строится на теориях и даже не строится вообще – оно вырастает индивидуальным способом». Вот почему и открывается оно только ключом, подобранным тем же самым – индивидуальным способом.

Очевидно, что одно из самых перспективных направлений в изучении творчества Достоевского, таящее неограниченные возможности углубления в предмет исследования, связано с поэтикой. И в самом деле, возникший в 1920-е годы в трудах М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Л. П. Гроссмана, В. Л. Комаровича, Б. М. Энгельгардта интерес к поэтике писателя был развит далее в работах Г. М. Фридендера, А. В. Чичерина, Д. С. Лихачева. В последние годы поэтика в самых разных аспектах анализируется в трудах В. Н. Захарова, Г. К. Щенникова, Р. Г. Назирова, В. Е. Ветловской, Е. А. Иванчиковой и др.

Все пишущие о поэтике Достоевского признаются в том, что сфера эта поистине неисчерпаема и белых пятен в ее изучении еще очень много. И связано это в первую очередь с особой организацией художественных текстов писателя. Они отличаются насыщенностью смыслами, включающими в себя множество аспектов и вариантов. Поэтому так важно подобрать ключ к художественному миру Достоевского, найти путь к постижению эстетической целостности писательского универсума. При этом важно помнить: *только сам материал диктует исследователю выбор приемов и характер интерпретации*. Понятно, что каждый *откликается* в меру сил и возможностей. Вот почему талантливые работы по поэтике имеют свой почерк, у исследований И. Л. Волгина, Л. И. Сараскиной, В. А. Туниманова, В. Н. Топорова – свое лицо.

Как мы уже говорили, *сверхзадача исследователя поэтики заключается в умении перевести художественную логику в логику научную с наименьшими потерями, без разрушения того впечатления, которое произведение вызвало при чтении*. Понятно также, что сложность проблемы не уничтожает саму проблему, что надо искать пути и методы взаимодействия. Наша литературная наука стала искать их в 1920-е годы. Именно тогда состоялась плодотворная дискуссия о путях литературоведения, в которой приняли участие виднейшие наши ученые В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Н. К. Пиксанов, А. Н. Веселовский, А. М. Евлахов и другие. Свою точку зрения на становление литературоведческой методологии высказали в этой полемике М. М. Бахтин и А. П. Скафтымов, совпав в главном: признавая важную роль «теоретического» подхода (Скафтымов), отводя определенные права «материальной поэтике» (Бахтин), оба ученых акцентировали внимание на едином требовании: прежде всего надо постигать эстетическую целостность самого художественного творения: *«Эстетический анализ должен прежде всего вскрыть имманентный эстетическому объекту состав содержания, ни в чем не выходя за пределы этого объекта, – как он осуществляется творчеством и созерцанием»*.¹⁴

В наше время эти идеи аргументированно развил С. С. Аверинцев. Определяя характер содержательной образности литературы, в своих статьях о Мифе и Символе в Краткой литературной энциклопедии (т.4 и т.6), даже как бы отходя от темы и самого жанра энциклопедической статьи, высказал он мысль о существовании двух уровней литературоведческого анализа. Характеризуя символ как «знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой множественностью образа», С. С. Аверинцев пишет о той разновидности литературоведения, которая устремляется на обнаружение в символе «образа мира, в слове явленного». Ее он называет *истолкованием, симвоლოгией*, в отличие от *описания* текста, которое в полном соответствии со своими задачами стремится к последовательной формализации исследования по образцу точных наук. В то время как *«истолкование, или симвоლოлогия, как раз и составляет внутри*

¹⁴ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 38. Ср.: Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 134–152.

*гуманитарных наук элемент гуманитарного в собственном смысле слова, т. е. вопрошающего о *hūmanit*, о человеческой сущности, не овеещаваемой, но символически реализуемой в вещном».* Отличие симвонологии от точных наук и в том числе – от описательного литературоведения носит принципиальный и содержательный характер – «*ей не просто недостает «точности», но она ставит себе иные задачи».*¹⁵

Если попытаться сейчас конкретизировать *цели*, стоящие перед нашей работой, то они будут звучать так: проследить эволюцию поэтики Ф. М. Достоевского от раннего творчества 1840-х годов («Господин Прохарчин», «Хозяйка») к годам 60-м («Идиот») и к позднему периоду («Дневник писателя»). Попытаться раскрыть важнейшие структурные принципы художественных (и не только) текстов Достоевского и через них – круг идей, волновавших писателя в тот или иной момент его жизни. Нам было важно *выяснить, как реальная судьба писателя отразилась в структуре текста и каким образом сам текст корректировал и направлял жизнь художника по новому руслу.*

Мы хотели также продолжить теоретико-методологический поиск, выводящий литературовед в главной цели – *честно читать* (А. П. Скафтымов). Для этого мы попытались аккумулировать богатые возможности *телеологического* (*teleos* – цель) принципа, позволяющего проследить особенности воплощения авторской идеи в поэтике произведения, открывая путь от индивидуального к бытийному.

Исследование художественного материала побудило нас обратиться к тому, что называют философией и психологией творчества и что затрагивает фундаментальные проблемы родственных гуманитарных наук. Думается, что это продуктивно не только для науки о Достоевском, но и для литературоведения в целом. Ведь одна из главных задач, стоящих перед исследователями и преподавателями литературы заключается в том, чтобы, преодолев теоретическую механистичность, открыть в художественном тексте те *опричиняющие факторы* (А. П. Скафтымов), ту каузальность, что наполняет вечно современным смыслом любой эстетический феномен.

¹⁵ Аверинцев С. С. Символ // КЛЭ. Т.6. Ст. 828.

Глава I. Мифология Достоевского

Оговоримся сразу: *миф не есть басня или небылица*. Один из самых авторитетных исследователей философии имени и диалектики мифа А. Ф. Лосев, чьи взгляды на этот предмет представляются нам особенно убедительными, трактовал миф так: «Миф есть конкретнейшее и реальнейшее явление сущего, без всяких вычетов и оговорок, – когда оно предстает как живая действительность»; «*Как бы ни мыслил я мира и жизни, они всегда для меня – миф и имя, пусть миф и имя глубокие ли неглубокие, богатые или небогатые, приятные или ненавистные*»; «*Для меня миф – это выражение наиболее цельное и формулировка наиболее разносторонняя – того мира, который открывается людям и культуре, исповедующим ту или иную мифологию*».¹⁶

Мы принимаем этот подход и применяем его в своей работе. Это дает нам возможность через конкретно-чувственное восприятие образа, через непосредственно-наивное переживание, которое всегда есть результат подлинно художественного, символично-мифологического по своей природе произведения, подойти к осознанию *авторской «мифологии» – системы взглядов на жизнь, выраженных в образной форме*. Так восприятие конкретных образов соединяется с анализом писательского мировоззрения. Ведь художник всегда создает в произведении собственную модель жизни, свой миф со своей устойчивой системой ценностей.¹⁷ Исследование мифологии дает ключ к пониманию философии творчества, поскольку является самым полным и наглядным ее воплощением.

Но *мифы – это еще и психические явления, в непосредственной форме фантазии выражающие суть человеческой души*. Так мифологический метод оказывается тесно сопряженным с исследованием психологии творчества, ибо позволяет проследить, как архетип становится осознанным и воспринятым, какие изменения он претерпевает под влиянием той индивидуальности, на поверхности сознания которой он возникает. Именно здесь имеют хорошие шансы к разрешению такие сложные вопросы, как *проблема художественной интуиции, вопрос о типе творчества, о поэтике конкретного произведения*. Именно в этом контексте будут особенно продуктивно работать авторские признания о *характере творческого мышления, вдохновения, о самом процессе творчества* и т. д.

Поскольку мифологическое мышление есть интуитивно-непосредственное соприкосновение сознания и мира, то *большой интерес для исследователей будет представлять вопрос о том, какая часть мифа актуализирована в произведении и в каком направлении произошла трансформация вечно повторяющихся мифопоэтических сюжетов и героев*.

Известно, что существуют, так называемые, *блуждающие образы и сюжеты*, которые неизменно встречаются в искусстве разных времен и народов. Это универсальные мифологические фигуры, которые непременно содержат в себе «психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа» (Юнг). Иногда художник не отдает себе в том отчета, но чаще – он как бы намеренно приравнивается к существующей мифологеме, перебирая в памяти ее разные художественные лики. Ф. М. Достоевский был из числа последних. Задумывая «Идиота», писатель как всегда много читал, постоянно думал об образах мировой литературы и шире – мировой истории, несущих в жизнь заряд нравственности: Дон Кихот М. Сервантеса, Жан Вальжан В. Гюго, Пиквик Ч. Диккенса и, конечно, Евангелие, Христос. Не только Мышкин, но и другие герои романа «Идиот» зарождаются в сознании Достоевского в виде устойчивых типов: Настасья Филипповна поначалу условно именуется автором Миньонной, Геро, Ольгой Умечкой – *героиней* современной уголовной хроники.

¹⁶ Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 162, 163.

¹⁷ Еще раз предупреждаем о недопустимости в нашем контексте употребления слова «миф» в значении «ложь, небылица».

Исследование мифопоэтики включает в себя элементы сравнительно-типологического подхода, позволяя установить, что роднит, а что отличает тот или иной универсальный архетип, созданный различными творцами в разное время. А поскольку художественное воплощение прототипа есть перевод его на язык современности, после чего образ как бы заново обретает возможность приобщиться к глубочайшим источникам жизни, то естественным образом возникает *социальный* аспект проблемы: почему именно в *это* время, в *этом* месте у *этого* у художника возникла потребность в актуализации именно *этого* архетипа?

Понятно, что творец в разной степени интуитивно или сознательно исполняет запрос времени. Он, как считали многие наши классики, по предназначению своему – воспитатель народного духа. И потому дает жизнь именно тем фигурам и идеям, потребность в которых более всего ощутима в обществе. Художник по природе своего дарования призван напоминать людям о вечном. *А идеал – это и есть вечные, наиболее активные архетипы. Идеалы мифологичны по своей сути, ибо в них с наибольшей очевидностью отразились религиозные, нравственные и эстетические представления человеческого рода.* В этом, кстати, и причина особой эмоциональной интенсивности мифологем: за голосом художника мы различаем хор всего человеческого сообщества. Ведь художник «возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать самую долгую ночь».¹⁸

Здесь уместно вспомнить о времени создания Достоевским его романа «Идиот» и об одном евангельском мифе, который некоторые исследователи считают центральным в романе.¹⁹ Речь об Апокалипсисе, приметы которого горячо обсуждаются героями романа. Нравственный кризис, который охватил не только Россию, но и Европу в середине 1860-х годов, Достоевский считает по природе своей кризисом религиозным. Вера в Христа угасает, люди гонятся за химерами, они озлоблены и опустошены. Идет война всех против всех. Скоро вслед за всадником на вороном коне, «имеющим меру в руке своей», назначившим всему свою цену и подчинившим всё, даже человеческие души, деньгам, – появится «конь бледный, имя которому – смерть».

Достоевский воспринимал наступающее время как эпоху катастроф. Он вглядывался в мелкие факты, газетные сообщения, текущую хронику и с тревогой убеждался в том, что предчувствие его не обманывает. Мир устремился по катастрофическому пути. Для других это было не только неясно, но неприемлемо, казалось излишней болезненной фантазией писателя. И если взгляду обычного человека мир представлялся традиционно стабильным и незыблемым, то Достоевский своим творчеством заставлял читателей ощутить реальную опасность. Он указывал на самые уязвимые места пока благополучного человечества: *процесс разрушения совершается в глубинах сознания.*

Однако присутствие мифологического следа в романе отнюдь не означает утилитарного к нему (мифу) отношения. Вот почему неприемлемыми кажутся утверждения, типа: «Достоевский использует миф для того, чтобы морально осудить невиданные раньше и трудные для его понимания явления, и, если ему нужно, дополняет и перерабатывает миф».²⁰

И не в том дело, что невольно поставлена под вопрос мудрость Достоевского. Речь о том, что мифогенная ситуация в романе – есть проявление самых глубинных, интуитивно угаданных движений души и времени. Как заметил Достоевский по поводу картины Якоби «Привал арестантов», «точность, верность элементарно необходимы, но они лишь материал для художественного произведения, орудие творчества». *Поэтика Достоевского чужда рационалистич-*

¹⁸ Юнг К. Г. Указ. соч. С. 284

¹⁹ См.: Мочульский К. В. Достоевский: жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995; Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. М., 1983.

²⁰ Кирпотин В. Я. Указ. соч. С. 44.

ности. Писатель инстинктивно схватывал и осязал самую глубину человеческой природы, при этом он тонко чувствовал ту корреляцию психических свойств, в силу которой все основные черты человеческой личности законообразно связаны между собой и благодаря которой по одной из них можно угадать другие. Эта же художническая интуиция позволяла Достоевскому прозревать существование во времени вечных человеческих типов и ситуаций, внося при этом точные коррективы, возникающие чуть ли не у всех на глазах в течении бурного исторического потока. Что, на наш взгляд, и является еще одним подтверждением продуктивности мифологического способа в исследовании его творчества, ибо за современно-бытовым планом произведения позволяет узреть вечное и природное.

Достоевский всегда стремился к тесному общению со своим читателем. Всегда хотел «написать так оригинально и призывно», чтобы книгу не хотелось выпускать из рук.²¹ Да, собственно, все им написанное и обладает такой исключительно заразной силой. Многие, вслед за Н. А. Бердяевым, могли бы назвать писателя влекущей к себе духовной родиной. **Через Достоевского приходили к философии, к аналитической психологии, к России, к Богу.** Уже при жизни многие видели в нем пророка, учителя, человека, знающего ответы на самые сложные вопросы. Связь Достоевского со своим читателем – прошлым ли, настоящим или будущим – из разряда исключительных психологических явлений, ее можно назвать *магией слов* (Андрей Белый).

В каком же случае возможна такая преображающая встреча? – Только в одном: когда в произведениях писателя его читателями угадывается подлинная ценность, когда слово художника воспринимается глубочайшим центром читающей личности. Ничего не стоят бытовые подробности и натуралистическая конкретика, если писатель не может провидеть «суть вещей невидимых». Именно в этом видел Достоевский свою задачу и смысл реалистического искусства.

Творчество крупного художника – это актуализация вечных морально-нравственных ценностей, которые сложились в лоне национальной и – шире – мировой культуры. Б. А. Рыбаков это обосновывал так: «... исторические корни каждого мифологического образа лежат глубоко и... происходит не столько смена богов, сколько выдвигание рядом со старыми нового бога, но новым оказывается не само представление о божестве (оно уходит глубоко в века), а место этого божества, завоевание им главенствующего положения...»²²

Итак, *в недрах каждой личности заложены многочисленные напластования всех слоев прошедшей жизни, причем, жизни вообще, а не личной только. Эмоционально-подсознательная память удерживает в нас многое, но с разной степенью отчетливости. Наша память способна извлекать эту информацию из разного рода мифов, символов, своеобразных прайобразов. Но для этого требуется эмоциональный толчок. Такого рода толчок и способен произвести писатель. Правда, не всякий, а только такой, который абсолютно родствен своему народу, то есть имеет ту же систему ценностей, что и его соплеменники.* Конечно, он, как художник, должен обладать особым даром к пробуждению тех абсолютных ценностей, тех коренных, хотя, может быть, на данный момент и забытых норм, что составляют саму национальную природу человека.

Таков Достоевский. Он был убежден, что «люди успокаиваются не прогрессом ума и необходимостью, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распростерлись и успокоились...» Одним словом, «нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете».²³

²¹ Литературное наследство. Т. 83. С. 699.

²² Рыбаков Б. А. Рождение богинь и богов // Мифы древних славян. С. 166–167.

²³ Литературное наследство. Т. 83. С. 250, 414, 428, 441, 525, 619, 628.

У Ф. М. Достоевского как писателя особенные отношения не только со своими читателями, но и со своими творениями. Можно сказать, он находился с ними в состоянии активного взаимодействия. *Художественное произведение являлось для него и полигоном идей, и школой самовоспитания, и трибуной, и дневником, и средством к существованию.* Между тем и само произведение, принимая на себя такую сложную миссию, приобретает в его глазах право на относительную автономию.²⁴ А поскольку всё в произведении – от автора и он сам, то с помощью творчества Достоевский получал возможность анализировать собственную жизнь изнутри и как бы со стороны одновременно.

Так творчество не просто входит в плоть жизни, но и составляет самую полную ее форму. В произведениях и с их помощью осуществляется постановка важнейших нравственных задач, которые в творчестве воплотить так же трудно, как и в жизни. И так же, как нельзя расстаться с самим собой, так же невозможно Достоевскому выйти за круг им написанного, а можно только пытаться этот круг расширить. Сохраняя обретенное, ставить перед собой все новые и новые человеческие и творческие задачи, которые и будут границей следующего концентрического круга.

Когда Достоевский утверждал, что он не живописец, а поэт, он интуитивно точно выражал тот приоритет духовности, что свойствен именно поэзии. Гегель объяснил это гениально точно: поэзия и есть то особенное искусство, «в котором одновременно искусство само начинает распадаться» и в котором оно обретает для философского познания точку перехода к религиозным представлениям как таковым, а также к прозе научного мышления.²⁵

В романах Достоевского создается органический синтез определенного исторического времени и времени абсолютного, мифологического, в котором находят воплощение герои с резко индивидуальными и, одновременно, вечными чертами. Человек в его произведениях полностью не эмансипируется от социальных обстоятельств – он тесно вписан не только в конкретное время, но и в место, при этом главный акцент сделан на сложности человеческой психики, которая, сохраняя черты индивидуальной и национальной конкретики, несет в себе черты универсальные, общечеловеческие.

Такая структура повествования, как нам представляется, побуждает к использованию средств символики-мифологического метода, ибо дает возможность более глубокого погружения в художественный мир писателя, в его мотивацию индивидуальной и социальной природы. Ведь миф – это и определенное мировоззрение. С его помощью автору удастся высказать самые важные свои мысли, касающиеся наиболее существенных сторон жизнеустройства.

Как мировоззренческая категория, миф находится в определенных отношениях с религией. Что касается следов христианской мифологии в творчестве Достоевского, то они многочисленны и обширны.

Символично-мифологический метод оказывается продуктивным при анализе произведений Достоевского еще и потому, что сопрягает воедино все важнейшие черты его поэтики, наполняя вечные мифологемы живым, полнокровным, народным по сути содержанием. Этот метод органичен и для жанровой структуры, ибо давно и справедливо замечено, что «русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф...»,²⁶ что «роман свободно втягивает в себя разнообразные семиотические единицы – от семан-

²⁴ Отправив в редакцию «Русского вестника» две первые главы, Достоевский в письме к А. Н. Майкову от 12 января 1868 г. признается: «В сущности, я совершенно не знаю сам, что я такое послал». 26 октября 1868 г. в письме к тому же Майкову он напишет о том, что идея «Идиота» окончательно для него выяснилась только в работе над 4 частью. Закончив роман и обнаружив, что «не выразил и 10-й доли того, что... хотел выразить», Достоевский все-таки в письме к С. А. Ивановой напишет так: «...я от него (от романа – Н.Т.) не отрицаюсь и люблю мою неудавшуюся мысль до сих пор» (XXIX, кн. I. С. 10).

²⁵ Гегель Г. В. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Соч. М., 1958. Т. XIV, кн. 3. С. 165.

²⁶ Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 333.

тики слова до семантики сложнейших культурных символов – и превращает их игру в факт сюжета».²⁷

Приступаем мы к своей задаче не без робости, ведь еще Юнг предупреждал: «В научном сознании такие явления, как символические идеи, ничего, кроме досады, не вызывают, поскольку их невозможно сформулировать так, чтобы удовлетворить требованиям интеллектуальной логики».²⁸ И понятно: не интеллекта (а точнее – не только интеллекта!) это дело, здесь присутствует такая категория, как бессознательное, а уж оно-то способно перепутать все карты.

Однако есть у нас и ободрение, которое, как говорится, дорогого стоит, – напутствие самого Достоевского. Писатель много размышлял над загадками природы, среди которых человек – первая и главная. Один из тайных даров человека – дар пророчества, который в полной мере проявляется в художественном творчестве и который в высшей степени был присущ самому Достоевскому, о чем мы еще будем писать в этой работе.

Так, думая над единичными и довольно невнятными попытками понять природу творчества, Достоевский пришел к неутешительному выводу: у темы этой – дурная репутация, и «заниматься даже... таким вопросом, даже только ставить его как тему исследования в наш век недостаточно... либерально и может компрометировать серьезного человека, тем более научного исследователя... Я осмелюсь выразить мнение, что подобные верования, оставленные без внимания и разъяснения, без расчистки, так сказать, поля, вредят делу преуспеяния человеческого и самой даже науке несравненно более, чем сама наука полагает».²⁹

Так и в нашем случае. Все ощущают тайну искусства, неисчерпаемость художественного образа, непереводаемость его в линейные логические категории, но... Хотя есть попытки, и весьма удачные.³⁰

Как известно, апелляция к самому непосредственному, открыто-чувственному центру личности и есть качество подлинной художественности, которая только одна способна разбудить в человеке дремавшие доселе чувства и мысли. Именно художественный образ, с одной стороны, помещает человека в центр мироздания и укрупняет, делает значимо-осязаемыми все самые потаенные движения его души. А с другой стороны, соотнося мир человека с Космосом и другими полноправными сознаниями, именно хрупкая материя художественности наводит на мысль об уникальности, уязвимости, порой – беззащитности человека как носителя в себе самом сложного устроенного Космоса.

В этой связи вспоминается замечательное по вдохновенной поэтичности и глубокой мудрости описание звездного неба, принадлежащее Вяч. Иванову: «Вид звездного неба пробуждает в нас чувствования, несравнимые ни с какими другими впечатлениями мира на душу. Мгновенно и всецело овладевает это зрелище человеком и из предмета отчужденного созерцания неожиданно становится его непосредственным внутренним опытом, событием, совершающимся в нем самом... Никогда живее не ощущает человек всего вместе, как множественного единства и как разъединенного множества; никогда не сознает себя ярче и вместе с тем глуше, сиротливее перед лицом того заповедного ему и чужого, что не он, и вместе родственнее и слитнее с этим, от него отчужденным. Никогда макрокосм и микрокосм не утверждаются в

²⁷ Там же. С. 328.

²⁸ Юнг К. Г. Архетип и символ. С. 82

²⁹ Литературное наследие. М., 1973. Т. 86. С. 69–70.

³⁰ Один из возможных путей был предложен Б. М. Энгельгардтом, который исходил из того, что «для самого Достоевского все это было преодоленным моментом духовного становления» и, следовательно, исследователь его творчества должен стремиться к тому же (См.: Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Сб. второй // Под ред. А. С. Долинина. М. – Л., 1924. С. 76. См. также работы: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976; Его же: О литературных архетипах. М., 1994; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. Из ранних работ: Дурьлин С. Н. Об одном символе у Достоевского // Достоевский: Сб. статей. М., 1928. (Вып. 3); Бем А. П. Тайна личности Достоевского // Православие и культура. Берлин. 1923 и др.

более наглядном противополжении и в то же время в более ошутительном согласии и как бы созвучии».³¹

В ошущении, которое вызывает эта картина, отчетливо выделяются два момента: наедине с Космосом человек и мал, и велик одновременно. Он прозревает и свое сиротство, и глубинное родство с мирозданием. Он восхищен и потерян одновременно. При этом само звездное небо сколь непостижимо, столь и реально. Человек же, силясь воспринять непостижимое, открывает в самом себе, в самом глубинном центре своей личности, ту же самую, созвучную и соотносимую с Космосом загадочную Вселенную.

И если философы вслед за И. Кантом давно выстроили параллель между звездным небом над нами и нравственным чувством внутри нас, то создатели искусства и его исследователи давно почувствовали этот «эффект звездного неба» в природе художественного образа. С одной стороны, он неисчерпаем и беспределен в своем значении, он многосмыслен и до конца не выразим, а с другой стороны, мы совершенно четко ошущаем в художественном образе связь с нашими предками и грядущими потомками в способе мироощущования и миропонимания. *Образ являет собой новое, чужое и давно знакомое, родное.* Он удивляет и объясняет. Он вроде бы нагляден и понятен, и в то же время обнаруживает такую неисчерпаемость и неуловимость, что почти помимо нашей воли побуждает доискиваться смысла.

Между тем сама связь человека с Космосом делает очевидной мысль о том, что все, появляющееся на поверхности человеческого сознания, рождается в соответствии с извечными законами бытия. А там, где к сознанию присоединяется бессознательное или даже оно вытесняет первое, будь то сон, творчество, любая форма фантазии, где ведущую роль играет воображение, – непременно можно различить «архаические остатки» (Фрейд), «ментальные формы, первобытные образы» (Юнг).

Как убедительно доказала аналитическая психология, воображение тоже имеет свои законы, и главный из них состоит в том, что в фантазии проявляются вечные инстинкты человека, которые воплощаются не иначе, как в символических образах. Источник фантазии и материал для создания образов у человека один – *архетипические образы и идеи*, то, что К. Г. Юнг называл плодом *коллективного бессознательного*.

Художественный образ только тогда и будет таковым, когда он символичен, то есть, когда он беспределен в своем значении, когда он открыт для новых поворотов мысли. При этом он несет в себе «переживания забытого и утерянного достояния народной души» (Вяч. Иванов). И это так важно для нас, что мы почти невольно откликаемся на фантазию художника, ибо слышим в ней голос человеческого рода. Об этом же свидетельствуют многочисленные высказывания людей творящих и рефлексирющих: «Познание есть воспоминание» (Платон); «Быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало Праслово» (Г. Гауптман); «Поэт – орган народного воспоминания» (Вяч. Иванов) и др.

Эта истина, впрочем, открыта была в далекой древности. А термин «archetypus» использовали еще Цицерон и Плиний. В юнгианской психологии это просто рабочее понятие. Во французской литературе Юбер, Мосс, Леви-Брюль и другие высказывали сходные идеи. Взгляд на архетипы как на «коллективные универсальные паттерны (модели) или мотивы, возникающие из коллективного бессознательного и являющиеся основным содержанием религий, мифологий, легенд и сказок»,³² является абсолютно устоявшимся. Есть у нашей работы и еще один теоретический источник, а вернее – мощный генератор идей – это труды русских философов начала прошлого века, каждый из которых в своем ключе, но весьма плодотворно разрабатывал различные элементы символично-мифологической теории творчества (Л. П. Карсавин, С. Л. Франк, Б. П. Вышеславцев, А. Белый, Вяч. Иванов и др.).

³¹ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 86.

³² Уильямс Д. Л. Пересекая границу. Воронеж, 1994. С. 179.

Одному из них, С. Н. Булгакову, принадлежит мысль, которая, как нам кажется, точнее всего отражает представление Достоевского о сути художественного творчества: *«Образы для художника имеют в своем роде такую же объективность и принудительность, как и миф. Образы владеют творческим самосознанием художника, он же должен овладеть ими в своем произведении, творчески закрепить их в имманентном мире. Его задача – надлежащим образом видеть и слышать, а затем воплотить увиденное и услышанное в образе... истинный художник связан величайшей художественной правдивостью, – он не должен ничего сочинять»*.³³

Итак, теоретически, кажется, понятно, что *творчество Достоевского – это особый способ восприятия мира, позволяющий интуитивно точно проникать во всё сущее*. Обратимся же, наконец, к художественным текстам писателя.

³³ Булгаков С. Н. Природа религиозного сознания // Булгаков С. Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 59.

Глава II. Ранний Достоевский

«Господин Прохарчин»: тайнопись художника

Известен совет В. Г. Белинского, данный им автору «Бедных людей»: «Оставайтесь верным (своему дару, явленному в первом романе – *Н.Т.*) и будете великим писателем». Достоевский от всей души почитал критика и, конечно же, желал быть «великим писателем». Но... не мог выполнить его рекомендации. Будучи гениальным художником, он обречен был идти собственным путем, рискуя вызвать недовольство и непонимание критиков и читателей.

П. В. Анненков эту ситуацию прокомментировал так: «Белинский ошибся: он встретил не новичка, а совсем уже сформировавшегося автора, обладающего потому и закоренелыми привычками работы...»³⁴

Действительно, Достоевский скоро убедился в том, что для него «жить – значит сделать художественное произведение из самого себя».³⁵ А поскольку человек в каждую последующую минуту и равен и не равен себе, то результаты творчества, устремленного во внешний и, одновременно, во внутренний мир, с одной стороны, будут неизбежно отличаться преимуществом идей, ситуаций, образов; а с другой стороны, будут воистину уникальными знаками сиюминутного душевного строя художника. Произведения такого мастера становятся «*стенографией большой личности, скорописью ее духа*» (Пастернак).

И понятно, что начинающий автор занят напряженными поисками, так называемого, «личного» кода. В этом смысле раннее творчество Достоевского представляется нам совершенно заповедной сферой по насыщению текста разноуровневыми смыслами, по эксперименту над словом, по способам авторской тайнописи. И даже то, что не все в этих текстах равно художественно безупречно, делает их наиболее интересными для анализа. По ранним произведениям Достоевского можно многое понять в нем, как человеке и художнике. Остановимся на двух из них, наиболее характерных. Речь идет о рассказе «Господин Прохарчин» (1846) и повести «Хозяйка» (1847).

Произведения эти выбраны, конечно, не случайно. *Эти ранние произведения Достоевского содержат следы колоссальных внутренних сдвигов, происшедших в сознании писателя; они являются своеобразными «следами» его творческого самосознания.* Традиционный взгляд на эти произведения как неудачные почти укоренился в литературной науке, чему во многом способствовал безапелляционный отзыв-приговор Белинского, увидевшего в «Прохарчине» «не вдохновение, не свободное и наивное творчество», а «умничанье» и «претензии». Манеру этого «не поэтического создания» критик назвал «вычурною», «не понятною», хотя полностью отказывать в таланте начинающему литератору не стал.

Между тем, при некоторых очевидных авторских просчетах (растянутости, повторах, стилистической несбалансированности) стало ясно, что произведение являло собой незнакомую художественную систему. Традиционный ракурс не вместил стихийного обилия авторских откровений, которые, в силу разных причин, не могли поместиться в привычную логику изложения. *А при ретроспективном взгляде на творчество Достоевского стало очевидно, что зародыши почти всех произведений Достоевского теснятся в его раннем периоде – первом концентрическом круге его духовной и творческой жизни.* Им трудно взаимодействовать друг с другом. Они еще не могут быть развиты автором. Но они есть!

³⁴ Анненков П. В. Замечательное десятилетие 1838–1848 // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 273.

³⁵ Фельетон от 27 апреля 1847 г. // Фельетоны сороковых годов. М./Л., 1930. С. 132.

Начнем с «Господина Прохарчина». *Проблемы призрачности реальной жизни и феномен сильной личности, способной сделать фантом реальностью, мечты о Золотом веке и идея Ротшильда, зачатки бесовщины и предчувствие мощных социальных катаклизмов, пророчество собственной трагической судьбы и отчаяние одиночества – всё сплелось в этом, в высшей степени странном рассказе Достоевского.* Здесь нашел воплощение важнейший для Достоевского архетип *человек (художник) и жизнь*. Перенесенный после «Двойника» из явно патологической сферы в область пограничного бытия, которую в дальнейшем будет активно обживать писатель, в «Прохарчине» этот архетип занимает здесь центральное место.

Между тем Достоевский, в обычной своей манере, высказался о «Прохарчине» очень критично: рассказом своим, он, оказывается, «страдал все лето» и вообще им мало доволен». Очевидно, что шел напряженный поиск новой художественной манеры и, конечно, не все получалось. Интересно, что недостатки затронули лишь внешний слой произведения. А удалось то, что впервые было воплощено начинающим писателем, что можно назвать конструированием метапоэтического уровня текста, когда *происходит такое сближение художника со своим творением, что в результате оно становится фактом не только литературы, но и важнейшей материальной вехой, осязаемым этапом личной жизни писателя.*

Именно способы личного воплощения в слове и искал Достоевский. Уже в первых своих произведениях писатель столкнулся с проблемой экспликации, ибо отчетливо ощутил принципиальную невозможность полноценно выразить себя. И если в 40-е годы это еще можно связать с неокончившимся ученичеством, недостаточной художественной оснащенностью, – то этими обстоятельствами она никак не может быть объяснена, например, в «Идиоте», где устами князя Мышкина автор выскажется со всей определенностью: «Всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи».

Что же увидели в «Прохарчине» исследователи? В первую очередь, «страх человека перед необеспеченностью и потенциальный протест против жестокой действительности». ³⁶ Были трактовки и пооригинальнее. Так, К. К. Истомин расценил «Господина Прохарчина» как первый концентрический круг самоанализа, который необходим был Достоевскому для осмысления успеха «Бедных людей» и неудачи «Двойника». Ученый считал, что в рассказе в зашифрованном виде дается переживание по поводу разрыва с «литературными друзьями» и ответ обидчикам: «И все судьи обращаются в подсудимых: одни грубо издеваются и потешаются над подсудимым... другие болезненно отдаются гипнозу подсудимого... третьи неудачно применяют к нему мерку «натуральной школы»... А гениальный подсудимый пророчески вещает им об их нравственной слепоте и духовной немощи». ³⁷

Символическое толкование рассказа позднее углубил В. Н. Топоров, который распознал в «Прохарчине» новое – архетипическое качество поэтики: апелляцию «к безличному существованию в «Ман» затравленного Семена Ивановича, и к открытому миру бытию-сознанию (Dasein) его автора... И то, что Достоевский не просто описал, а «понял» Прохарчина, т. е. пережил его как свою собственную возможность, знаменует преодоление вечности, овеществленности и несвободы и новый прорыв к сфере бытия». ³⁸

Есть в трактовках «Прохарчина», как это и должно быть в истории символического текста, и другие смысловые развороты и глубины. О них – чуть позже. А пока остановимся на том, что можно назвать методикой чтения подобного рода текстов. В самом деле, как обнаружить

³⁶ Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. М., 1979. С. 164.

³⁷ Истомин К. К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости. Введение в изучение Достоевского // Творческий путь Достоевского // Под. ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924. С. 33. См. также: Туниманов В. А. Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. М. – Л., 1971. С. 211–212.

³⁸ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. С. 116.

все эти пласты и уровни? И здесь, рискуя впасть в банальность, выскажем мысль, на первый взгляд, очевидную: Достоевского надо читать несколько (много!) раз. Понятно, что любого писателя, чтобы понять глубже, надо не только читать, но и перечитывать. С Достоевским дело особое: речь идет не о факультативной рекомендации, а об *обязательном* условии. После первого чтения складывается одна, очень приблизительная и подчас – просто неверная версия смысла. *Возвращение к тексту оказывается читательской задачей*, при которой человек, осознавая, что он «снял» только первый слой, прошел мимо чего-то несомненно важного, возвращается к произведению вновь. Это почти бессознательная реакция на чтение Достоевского. И никогда читатель в этом не ошибётся. При повторном чтении открываются не просто детали и нюансы (хотя, конечно, и они тоже). Главным открытием становится *объем смысла*. Думается, что это свойство именно архетипического текста. Его можно назвать *эффектом воронки*: текст Достоевского, несомненно, обладает силой, не отпускающей от себя. Он увлекает в глубины, подчиняет своей логике, диктует особые правила обращения со словом.

Как не годятся для бушующей водной стихии правила плавания по тихим заводям, так и чтение текстов Достоевского требует особых навыков. Вновь и вновь погружаясь в слово писателя, надо сохранять самообладание, не страшась его смысловых вихрей, а далее – как в бушующей воде: набраться смелости, затаить дыхание, занырнуть поглубже, там обнаружить какой-то неизвестный тебе мир, а затем, сохраняя впечатление от увиденного, начинать своё возвращение в мир привычный. Вы, конечно, рискуете не выбраться, но тот, кто останется на поверхности, рискует гораздо больше. Он никогда не узнает Достоевского.

Но вернемся к «Прохарчину». Время, когда писался рассказ (с апреля по август 1846 года) иначе, чем трагическим для писателя, не назовешь. Литературная неудача с «Двойником», почти обструкция вчерашних почитателей, знакомство с Петрашевским, предчувствие социальных потрясений, в которых, как считал Достоевский, ему не уцелеть. И при этом – мучения творческого порядка: как обрести свой голос, как воплотиться в слове? Вот почему авторское самочувствие этого периода можно выразить в одном слове – *страх*. «...Я страшно боюсь», – признается Ф. М. Достоевский в письме к брату. Ни в чем нет опоры. Реальный мир есть в высшей степени фантастическая материя. Вот почему в рассказе Достоевского фантастично, странно, ирреально все: и сюжет, и герой – скупой рыцарь, который умирает на сокровище в полной нищете. И чем реальней, тем невероятней. И подтверждение тому – конкретное происшествие с неким коллежским секретарем Никифором Бровкиным, умершим от нищеты на тюфяке, в котором им зашито было целое состояние. Известно, что история эта очень интересовала Достоевского.

Ощущение мистериальности жизни нашло закрепление в опорных словах-образах, несущих и хранящих тайну: *угол* (который снимает Семен Иванович в квартире Устиньи Федоровны); *ширма* (за которой стоит кровать героя); *сундук* (в котором остальные жильцы подозревают наличие некоего сокровища); наконец, *тюфяк* (в который было запрятано две тысячи четыреста девяносто семь рублей с полтиною).

Как остроумно заметил В. Н. Топоров, тайна Прохарчина запрятана по всем канонам народно-поэтического мышления, прямо, как смерть Кашея. Между тем она запрятана так глубоко, потому что только там ей и место. Ведь что такое тайна в символическом аспекте? Тайна есть власть сверхъестественного, это информация не для всех. Этой исключительностью она и завораживает. Но это и ноша для того, кто ее хранит. Вот почему человек чувствует себя счастливым, освобожденным, когда избавляется от непосильной ноши тайн или секретов. Но, с другой стороны, «способность подчинить себе это состояние напряжения дарует сознание устойчивого превосходства над другими людьми».³⁹ Именно это ощущение испытывает, например, художник, владеющий тайной искусства. Тайной, способной обессмертить его имя. Так быто-

³⁹ Словарь символов. С. 501.

вая *тайна Прохарчина о запрятанном сокровище переплетается с тайной художника, который пока один знает, каким даром он владеет, какое сокровище в нем сокрыто.*

Между тем само понятие *сокровища* имеет, кроме материального, традиционно мистическое значение. Это то, что Юнг называл сердцевинной человеческой личности, ее *самостью* (Selbst). Герой Достоевского хранит то, что фактически отличает его от других и что после его смерти должно его «восстановить в правах». Прохарчина оценили по достоинству, когда его не стало: «Когда же первый страх пропал, когда схватились за ум и узнали, что был такое покойник, то присмирели, притихнули все и стали как-то с недоверчивостью друг на друга поглядывать. Некоторые приняли чрезвычайно близко к сердцу поступок Семена Ивановича и даже как будто обиделись... Такой капитал! Этак натаскал человек!»⁴⁰

Так страх за сокровище приобретает форму мистического ужаса перед небытием, перед бездной жизни, в которой человеку так трудно, страшно, одиноко. Не из этого ли ощущения выросли позднейшие герои Достоевского – Свидригайлов и Ставрогин, Версиков и Иван Карамазов? – Думается, что источник тут один.

Фантастический, чудный, странный – эти излюбленные авторские характеристики в изобилии встречаются в тексте рассказа. Вот пример только одной страницы: «Много в нем было фантастического»; «никто уже более не сомневался в фантастическом направлении головы Семена Ивановича», при встрече он был «чуден и странен», судьба героя может быть объяснена «прямо фантастическим его направлением» (I,315) и т. д.

Фантастическое в эстетической системе Достоевского – категория хорошо исследованная.⁴¹ Она указывает на существование каких-то иных, не явных, но чрезвычайно важных уровней смысла.

Между тем понятие *уровня* относится к тому аспекту пространственной символики, который связан с *моральной моделью*, основывающейся на понятиях высоты и центра. *Творения Достоевского устремлены к вершинам духа, но путь этот – через бездну греха и страданий. Достоевский, как никто другой, аккумулирует в своих произведениях вечные «pro» и «contra».* И если главной мифологемой Достоевского считать борьбу сил Космоса и Хаоса, перенесенную в рамки единичной человеческой души,⁴² а мы склонны с этим согласиться, то «Господин Прохарчин» – первое свидетельство сближения этих двух стихий. Здесь чувствуется некий страх художника перед жизнью, когда ощущает он в душе своей «клад», но опасается, что «прохарчится» – так и пройдет по жизни «скупым рыцарем», странным, нелепым, непонятым. Тонко это почувствовал Ин. Анненский, написавший: «И на самого Достоевского, как на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя ответа и грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить: только у Прохарчина это были горячечные призраки... а для Достоевского это были творческие сны, преобразавшие действительность, и эти сны требовали от него, которому они открылись, чтобы он воплотил их в слова».⁴³

Конечно, в текстах такого рода заключено много тайн. Они становятся благодатной почвой для разного рода гипотез и предположений. Несомненно символическим содержанием насыщен эпизод пожара в Кривом переулке, который с изумительными подробностями переживал в своем сновидении Прохарчин. У него от этого пожара «начала гореть голова», вкупе с его углом, ширмой и тюфяком. А вместе с этим добром горело и много разного бедного

⁴⁰ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988. Т. 1. С. 335. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

⁴¹ Лапшин И. Эстетика Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы // Под ред. А. С. Долинина. Пг., 1922; Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 13–180; Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 41–157; Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 223–270 и др.

⁴² См.: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 88–89.

⁴³ Анненский Ин. Избранное. М., 1987. С. 214–215.

люда. Кроме жалости и страха, растет в душе Прохарчина чувство вины, влекущее за собой возможность скорой расплаты. Во сне является ему мужик-извозчик, которому не заплатил он за работу, и теперь тот «начал подымать весь божий народ на Семена Ивановича (I,322). Герой явственно ощущает, как «вся разъяренная толпа обвивает его, подобно пестрому змею, давит, душит» (I, 322). И хотя Прохарчин проснулся, но страх его не прошел. Более того, он усугубляется тем, что в реальной жизни странную власть над ним вдруг заимел пьянчужка Зимовейкин, от которого за версту несет бесовщиной. Вот его портрет: «Правая сторона его лица была чем-то заклеена; опухшие веки были влажны от гноившихся глаз; фрак и все платье были изорвано, причем вся левая сторона одеяния была, как будто опрыскана чем-то крайне дурным, может быть грязью из какой-нибудь лужи. Под мышкой у него была чья-то скрипка, которую он куда-то нес продавать» (I,325).

Этот в высшей степени сомнительный тип обращается с Прохарчиным как власть имеющий, шантажирует его.

И когда Прохарчин «оторопел и пришел в смущение и робость», так что только и смог лишь слабо отбиться: «Ты, несчастный, ступай... ты, несчастный, вор ты! Слышишь, понимаешь? Туз ты, князь, тузовый ты человек! (I, 326), – Зимовейкин, войдя в раж, сохраняя присутствие духа и «с удовольствием озираясь кругом», по сути, приказал Прохарчину: «Ты не куражься! Смирись, Сеня, смирись, не то донесу, все, братец ты мой, расскажу, понимаешь?» (I, 326). – И Семен Иванович «заробел». Перепугались и все присутствующие, потому что всем стало очевидно: «Семену Ивановичу удалось отработать в их компании свою голову на славу и на самый безвозвратный манер», что «почва была благодатная», «посев был хорош» и все «сторицею взошло» (I, 327).

Что же именно «взошло»? Главная крамола, конечно, в осознании *ненужности канцелярии*, что в переводе с символической тайнописи, без сомнения, означает существующую государственность. Вот что осознал «в компании» Прохарчин: канцелярия «нужна, слышь ты, и сегодня нужна, завтра нужна, а вот послезавтра как-нибудь там и не нужна» (I, 327).

И хотя Прохарчин по природе тихий человек, но его лояльность имеет пределы: «...я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный, сгрубил; пряхку тебе, и пошел вольнодумец!..» (I,329)

Скорой и серьезной расплаты за то, что позволил себе усомниться в крепости, да и в самой надобности Казармы, боится Прохарчин. Боится, что донесут. Вот и Зимовейкин предчувствует, что для Прохарчина все кончится «сумочкой» – тюремной сумой то есть. И это несмотря на его «тишайшую» самохарактеристику: «... миловидный я, смиренный, слышь, и добродетелен, предан и верен». Он заранее оправдывает себя в глазах людей: «... он совсем бедный... такой несчастный, простой человек... глупый и темный, чтобы простили его добрые люди, сберегли, защитили, накормили б, напоили его, в беде не оставили...» (I, 329)

Однако «дикий страх» Прохарчина имеет основание: пожар запылал, и от него уже *загорелась голова*. Так что остается только забиться в «углы» и схорониться на своем сокровище. Самым надежным спасением, откуда уже никакой экзекутор не достанет ни за вольнодумство, ни за буянство и пьянство, является смерть. Вот и отправился Прохарчин «по добрым делам и грехам» напрямик на тот свет, оставив своих квартирантов в полном замешательстве: «Обманул, надул!»

Очевидно, что Прохарчин во многом явился отражением авторского самочувствия и предчувствия. Много даже лексических совпадений в речах этого героя с личными показаниями Достоевского по делу петрашевцев. Ср.: «Я не люблю говорить громко и много даже с приятелями, которых у меня очень немного, а тем более в обществе, где я слышу за человека неразговорчивого, молчаливого, несветского. Знакомств у меня очень мало. Половина моего времени занята работой, которая кормит меня; другая половина занята постоянно болезнью...

Если я говорил, если я немного жаловался (а я жаловался так немного!), то неужели я вольнодумствовал?... (XVIII, 122)

Между тем, есть тайна и у автора «Прохарчина», в которой он признается лишь в 1873 году. В «Дневнике писателя» Достоевский открывает, что *мог бы сделаться нечаевцем во дни своей юности*.⁴⁴ И как участник кружка Спешнева он, несомненно, давал «обязательную подписку»: «Когда распорядительный комитет общества, сообразив силы общества, обстоятельства и представляющийся случай, решит, что настало время бунта, то я обязываюсь, не щадя себя, принять полное открытое участие в восстании и драке».⁴⁵ То есть при определенном обороте событий он тоже вполне мог подвергнуться шантажу. А может быть, подобно Прохарчину, и подвергался...

И хотя текст «подписки» был сформулирован только осенью 1848 года, но и с весны 1846 года, когда Достоевский начал посещать «пятницы» Петрашевского (и когда писался «Прохарчин»), было ясно, что сходки эти чреватые серьезными последствиями. Как доносил агент III отделения Липранди: «В собраниях происходили рассуждения о том, как возбуждать во всех классах народа негодование против правительства («канцелярий» – *Н.Т.*), как вооружать крестьян против помещиков, против начальников, как пользоваться фанатизмом раскольников, а в прочих сословиях подрывать и разрушать всякие религиозные чувства, которые они сами из себя уже совершенно изгнали, проповедуя, что религия препятствует развитию человеческого ума, а потому и счастья...»⁴⁶

Чем не *пожар*, чем не *горящие головы*?

«Толпа», «ватага» обступает Прохарчина во сне и наяву. Она и далее, в других произведениях Достоевского, будет наиболее зримым выражением душевной смуты, безотчетной внутренней тревоги, довлеющей автору и его героям. В «Прохарчине», однако, прочерчен выход из внутреннего беспокойства, дающий возможность преодоления страха и тревоги. Он обозначен символическим пунктиром: жизнь (с тайной) – пожар – проливной дождь – возвращение – исповедь и покаяние.

О символике пожара мы уже говорили, она будет еще не однажды использована автором в схожих ситуациях («Хозяйка»; «Бесы»). Сильный дождь в этой смысловой системе сходен с потоком, очищением. Он несет смысл наказания и завершения, а также возможность возрождения. Как помним, последнее, что попросил Прохарчин, приподнявшись со своего одра, это *чтоб его добрые люди простили и в беде не оставили*. Что и есть покаяние.

Получается, что вехи в своей прошлой, настоящей и будущей жизни зашифровал в этом рассказе Достоевский. Так воспринял он роковую предопределенность собственной судьбы, соединив ее с судьбой своего странного героя. И не ошибся.

Литература пророчески шла впереди его жизни, прокладывая ее основное русло. В этом раннем рассказе через Прохарчина и с его помощью Достоевский прожил – пережил! – драматичный момент и интуитивно точно нашел выход из жизненного лабиринта. И смерть героя, как ни парадоксально звучит, это в полной мере подтверждает, потому что в системе символических координат смерть является источником не только духовной жизни, но и источником возрождения материи. Она есть высшее освобождение, разрешение всех проблем. Именно так и подается этот акт в рассказе Достоевского: теперь, когда господин Прохарчин протянул ноги, даже если б сам экзекутор явился с арестом, или зашла бы попрошайка-салопница, «если б даже Семен Иванович тотчас получил двести рублей награждения или дом, наконец, загорелся

⁴⁴ В главе «Одна из современных фальшей» «Дневника писателя» за 1873 год Достоевский признался: «Почему же вы знаете, что петрашевцы не могли бы стать нечаевцами, то есть стать на нечаевскую дорогу, в случае если б так обернулось дело? Но позвольте мне про себя одного сказать: Нечаевым, вероятно, я бы не мог сделаться никогда, но нечаевцем, не ручаясь, может, и мог бы... во дни моей юности» (XXI, 129).

⁴⁵ Цит. по кн.: Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 281.

⁴⁶ Там же. С. 279–280.

и начала гореть голова на Семене Ивановиче, он, *может быть*, и пальцем не удостоил бы пошевелить теперь при подобных известиях»(I, 332) (курсив мой – Н.Т.)

Лукавое «может быть» в данных обстоятельствах и содержит намек на метафизический характер разрешенного конфликта, который, как это свойственно архетипическому тексту, разворачивался сразу в нескольких уровнях.

«Хозяйка»: символика повести

В повести «Хозяйка» Достоевский продолжает углублять мифологему «Жизнь и человек», перенеся ее в новый контекст. «Человек» (художник) помещен в повести лицом к лицу с русским национальным миром. При этом степень *личного присутствия* автора в тексте увеличивается. Вот почему некоторые исследователи, не ощутившие личностного начала в «Прохарчине», легко выделили его в «Хозяйке». ⁴⁷ Автором был выбран такой вариант третьеличной формы повествования, который позволил ему максимально тесно слиться со своим героем. Понятно, что сюжет в такого рода произведении является видимо-очевидной стороной событий, суммой тех знаковых обозначений, которые указывают лишь направление движения. И степень понимания, как это всегда у Достоевского, связана с уровнем осмысления. Одни в образе Катерины видят в «Хозяйке» «воплощение русской национальной стихии, околдованной мрачным наследием старины в лице Мурина. При этом, как полагают, остается некий налет декоративности на восприятии этих пришедших из русских сказок и песен героев». ⁴⁸

Думается, что не сказочная, а мифологическая основа у героев повести. Не метафора они, а символ. Вот почему более близкой к истине представляется утверждение о том, что в «Хозяйке» Достоевский «моделирует (в какой-то мере, разумеется, посредством символики) драму в национальном космосе... Герой – мечтатель в борьбе за «царь-девицу», символизирующую русскую национальную душу, греховную, психически неуравновешенную, но рвущуюся к добру, не в силах вырвать ее из объятий порочного фанатика старовера, демонического носителя зла, отождествленного со злобным колдуном, аналогичным тому, который в «Страшной мести» у Гоголя выступает всеобщим губителем, врагом православия». ⁴⁹

Оставляя пока без комментария психическую неуравновешенность русской души и ее тяготение к пороку, обратимся к анализу самой повести как к решающему свидетельству того, в каком направлении шло развитие поэтики Достоевского.

«Хозяйка» содержит «живые и светлые мысли» Достоевского о природе творчества, о тех мощных, полных драматизма внутренних импульсах, что испытывает художник, вынужденный учиться жить, как-то сосуществовать со своим талантом и, одновременно, адаптировать его и, конечно, себя самого к жизни. Повесть эта о смутных, узанных душою сферах бытия, которые с тех пор уже не выйдут за пределы творческого кругозора Достоевского.

Это с энтузиазмом создававшееся произведение тоже вполне удачным не назовешь: эклектичен стиль, наивны приемы, неубедительны герои. Но есть в повести нечто, делающее ее, по сути, *притчей о драме творческого духа*. Повесть несомненно автобиографична, она несет следы потаенных переживаний ее автора и содержит все: и первые радостные открытия, и властную мощь творческого потенциала, подчиняющего себе всё существо художника от смутного предчувствия воплощения до трагедии невоплотимости.

К тому же «Хозяйка» представляет собой первый эмоциональный авторский комментарий к тем сферам жизни, которые, будучи гениально угаданными в повести, стали постоянным

⁴⁷ См., например: Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. М., 1979. С. 226.

⁴⁸ Там же. С. 226.

⁴⁹ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 88.

объектом постижения и воплощения во всем последующем творчестве Достоевского. Речь идет о *тайне русского национального характера*.

Наконец, в повести воспроизведен один мощный психический процесс, который Юнгом был назван *индивидуацией*. Это процесс обретения личностью своей самости, что является, по сути, древнейшим архетипом. Художник только тогда состоится, когда научится адекватно воспринимать и воплощать творческие импульсы. Нужны его целенаправленные усилия, нужна мощная работа души для того, чтобы интегрировать в себе все эти сигналы и сформировать себя как совершенный природный *инструмент* для выражения невыразимого.⁵⁰

Работа над повестью шла на подъеме. Автор писал: «Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души». Он чувствовал, что находится на верном пути, что «Хозяйка» – это один из самостоятельных шагов, сделанных им по направлению к собственному «я». Вот почему, как сообщает он брату, труд идет «свежо, легко и успешно». Для его обозначения молодой писатель использует высокую лексику, мистические интонации: «... работа для Святого Искусства, работа святая, чистая, в простоте сердца, которое еще никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми образами, которые создаются в душе моей»... (XXVIII. Кн. 1. С. 139–140)

Так же увлечен своим творчеством и герой «Хозяйки» – молодой ученый, историк церкви Ордынов. Им владеет подлинная страсть. Этой глубокой, ненасытной, истощающей страстью становится для него наука.

Достоевский обозначает генезис исследовательского интереса Ордынова: «В нем было более бессознательного влечения, нежели логически отчетливой причины учиться и знать» (I, 339). Писатель в подробностях описывает характер занятий и душевное состояние своего героя: «... в уединенных занятиях его никогда, даже и теперь, не было порядка и определенной системы; теперь был только первый восторг, первый жар, первая горячка художника» (I, 339).

Как видим, для писателя очевидна единая природа творчества. Поэтому ученого Ордынова он называет художником и вкладывает в его сознание идею-страсть, показывая, как вызревает она в душе настоящего художника: «... в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но какой-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму, и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность ее: творчество уже сказывалось силам его; оно формировалось и крепло» (I, 339).

Но чтобы творчество состоялось и полнокровно воплотилось в материалах жизни, будь то слово, мрамор или краски, – оно должно быть осознано и реализовано художником. Необходимость воплощения всегда волнует творческого человека. Жизнь представляется ему глубоким источником, питающим вдохновение и дающим разнообразный материал для него. *Но жизнь – это и пугающая стихия, притягательность которой зиждется на одном, правда – важнейшем для художника моменте: только реальность выявляет подлинность всего на свете, в том числе и таланта.*

Достоевский подчеркивает одиночество Ордынова, являющееся следствием его изначальной непохожести на других людей: «Еще в детских годах он прослыл чудаком и был непохож на товарищей. Родителей он не знал; от товарищей за свой странный, нелюдимый характер терпел он бесчеловечность и грубость, отчего сделался действительно нелюдим и угрюм и мало-помалу ударился в исключительность» (I, 339).

Исключительность его состояла в том, что жизнь «он читал в ярко раскрывшейся перед ним картине, как в книге между строк» (I, 339). Сравним это с признаниями самого Достоевского: «Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным совсем незнакомым прохо-

⁵⁰ См.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 288; Юнг К. Г. О современных мифах / Предисловие Л. О. Акопян. М., 1994.

жим, изучать их лица и угадывать, кто они, как живут, чем занимаются и что их в данную минуту занимает». Достоевский полагает: художник, обладая особым инстинктом, предчувствует жизнь и открывает ее тайны «в тиши уединенных ночей». А среди людей, в потоке жизни он лишь с любопытством *поверяет* свои заключения. При этом именно жизнь подталкивает его к новым открытиям, и «ему как-то бессознательно хотелось втеснить как-нибудь и себя в эту для него чуждую жизнь, которую он доселе знал или, лучше сказать, только верно предчувствовал инстинктом художника» (I, 340).

Но сделать это не так просто: слишком разнородны составляющие. Миру нет никакого дела до тонкой организации художника, мир слишком занят «светом, блеском, вихрем жизни». А художник, чтобы сохранить себя, должен сторониться его. Вот и герой «Хозяйки» Ордынов после первых любовных порывов, чувствует себя подавленным, а потом и просто – изношенным и испуганным: он ретируется в свое привычное одиночество, как в «отрадную норку».

Да, фантазия художника воспринимает и ассимилирует впечатления действительности, но интерпретирует житейские впечатления не в сторону практических выводов, а в область творческих фантазий, изолируясь от реальной действительности и сплетаясь с «продуктами» творческого воображения. Именно так в начале своего писательского пути ощущал процесс художественного творчества Достоевский.

Но вернемся к повести. Описание художественных ощущений героя здесь соединяется с событийной стороной жизни. В церкви произошла многозначительная встреча Ордынова с удивительной парой: злым стариком в народном одеянии и молодой, «чудно прекрасной» женщиной. Герой повести ощутил какую-то тайну в их облике, в речи, в поведении, да и в самом их союзе. Он последовал за ними, «пораженный, бичуемый каким-то неведомо радостным и упорным чувством» (I, 342). И хотя «в инстинкте его было бежать от всего, что могло развлечь, поразить и потрясти его во внешнем, не внутреннем, художественном мире его» (I, 343), – Ордынов все-таки устремляется на поиски незнакомки и не успокаивается до тех пор, пока не находит ее и не снимает комнату в ее жилище. Впрочем, до покоя здесь слишком далеко, потому что именно теперь он буквально сходит с ума от любви к ней и тайны, связывающей эту женщину с ее злобным спутником. Художник близок к «хозяйке» его сердца – почти рукой достать, он страстно любит и почти любим... но *любой* его она никогда не будет...

Мир начинает являть Ордынову свою призрачность, почва уходит из-под ног, вопросов больше, чем ответов. А полученные ответы порождают поток новых загадок. «Он впадал в смятение, в тревогу; ему все хотелось узнать, кто таковы эти люди, зачем они здесь, зачем он сам в этой комнате; и догадывался, что забрел в какой-то темный, злодейский притон, будучи увлечен чем-то могучим, но неведомым, не рассмотрев прежде, кто и каковы жильцы и кто именно его хозяева...» (I, 356)

И опять, как и в «Господине Прохарчине», как позднее и в других произведениях («Преступление и наказание», «Идиот» и др.), Достоевский прибегает к форме сноведения, чтобы в емкой символично-метафорической форме высветить самые затемненные уголки сознания своего героя. Ведь художественное изображение сна – это и поле творческой фантазии, и тончайшая психологическая мотивировка событийной стороны жизни, и воплощение самых дальних, самых неясных пока предчувствий. Но в любом случае помещенное в контекст образа, сновидение выявляет всю потаенную глубину личности, соединившую в себе прошлое, настоящее и будущее.

Художественный потенциал этого приема очевиден. Вот почему, кстати, в «Идиоте» Достоевский не только использует, но и психологически мотивирует его: «Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее и вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце; вам как будто сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами...»

В ранних произведениях Достоевский еще только ищет приемы и способы воплотить свои ощущения и переживания, максимально соединясь с героями, которые уже не оставят его писательское воображение. В первом концентрическом круге его творчества оказалось много так называемых «блуждающих образов», которые были столь важны для писателя, что ему пришлось обращаться к ним вновь и вновь. Так, в Катерине и Мурине чувствуется потенциал, который реализуют в «Идиоте» образы Рогожина и Настасьи Филипповны.

Совпадения настолько существенны, что явно случайными быть просто не могут. Обратим внимание лишь на некоторые. Катерина поразила Ордынова, как и Настасья Филипповна князя Мышкина, «невыносимой, неслыханной красотой». Про внешность Катерины даже будет сказано «страшная красота». Отношения ее с Муриным так же, как и отношения Настасьи Филипповны с Рогожиным, полны драматизма, и даже более того – протекают буквально на острие ножа:

«– Катерина, не ходи, не губи себя! Он сумасшедший! – шептал Ордынов, дрожа за нее.

– Катерина! – раздался голос за перегородкой.

– Что ж? Зарежет небось? – отвечала, смеясь, Катерина. – Доброй ночи тебе, сердце мое ненаглядное, голубчик горячий мой, братец родной!» (I, 383)

Чувства Катерины к Ордынову тоже лишены линейной определенности: они психологически сложны и запутанны. Все-таки в итоге не за ним идет ее «сердце послушное». И в решающую минуту объяснения она посмотрела на Ордынова «с такой насмешкой, так презрительно-нагло, что он едва устоял на ногах...» (I, 393)

Героиня красива и загадочна. Связь ее с Муриным, человеком старинной закваски, не на разуме зиждется, и потому ни понять, ни разорвать этот союз Ордынов не в силах. Мури хитер, он может поколебать слабого Ордынова своей простонародной логикой:

"Я уж тебе толковал, – сказал Мури, стиснув брови, – она полоумная! Отчего и как помешалась... Зачем тебе знать? Только мне она и такая – родная! Возлюбил я ее больше жизни моей и никому не отдам» (I, 401).

Рогожинская стихия чувств бушует в этой груди, соединяя самые неумные и иступленные переживания.

Есть в повести и еще одна черта, роднящая «Хозяйку» и «Идиота» – это одно из редких в творчестве Достоевского описание природы, создающее ощущение тоскли и сиротства на фоне почти космической пустыни. Так об Ордынове сказано: «Долго и бессознательно бродил он по улицам, по людным и безлюдным переулкам и наконец зашел в глушь, где уже не было города и где расстиралось пожелтевшее поле: он очнулся, когда мертвая тишина поразила его новым, давно неведомым ему впечатлением... На краю синих небес чернелись леса, а с противоположной стороны находили мутные снежные облака, как будто гоня перед собою стаю перелетных птиц, без крика, одна за другою, пробирававшихся по небу. Все было тихо и как-то торжественно грустно, полно какого-то замиравшего, притаившегося ожидания... Ордынов пошел было дальше и дальше, но пустыня только тяготила его» (I,344).

Это же ощущение обособленности, покинутости возникает и при описании природы князем Мышкиным. Как помним, в Швейцарии его «мучило... то, что всему этому он совсем чужой».

Можно предположить в этом личностную авторскую подоплеку,⁵¹ некий автобиографизм переживания, однако несомненно одно: писатель наделил качеством обособленности от природы героев тонкой духовной организацией. Ему важно подчеркнуть мысль: *перед солнцем, небом или пустыней не ощущают блаженства личности значительные, не поддающиеся растворению в природном великолешии. Природа их потому-то и мучит, что они одержимы прямо*

⁵¹ См., например: Комарович В. Л. Ненаписанная поэма Достоевского //Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. С. 185.

противоположной целью – найти, выразить, сохранить себя (в каждом случае, разумеется по-разному).

Не углубляясь дальше в параллели между «Хозяйкой» и «Идиотом», поскольку у нас сейчас другая задача, подчеркнем лишь следующее: процесс самосознания – процесс болезненный, а главное – непредсказуемый. *Овладеть своим предназначением труднее всего.* Молодой Достоевский это знал доподлинно.

Ордынову не открылась тайна любви, а значит и тайна жизни. Его творчество потеряло всякий смысл. «Он стал задумчив, раздражителен, впечатлительность его приняла направление болезненное, и он неприметно впадал в злую, очерствелую ипохондрию... Будущее было для него заперто... Он даже не думал о будущем. Иногда прежняя горячка к науке, прежний жар, прежние образы, им самим созданные, ярко вставали перед ним из прошлого, но они только давили, душили его энергию. Мысль не переходила в дело. Сознание остановилось. Казалось, все эти образы нарочно вырастали гигантами в его представлениях, чтоб смеяться над бессилием его, их же творца» (I, 403).

Так кто же такой художник, по Достоевскому? – Носитель мощной, не зависящей от него силы, которая сознательному управлению не всегда поддается. Но она может стать продуктивной, если художник управится с ней, если ему удастся привести ее в гармонию с жизнью. Между тем это задача титаническая, ибо жизнь, а тем более народная среда – тоже стихийна. В ней явлено все: любовь и злоба, удаля и коварство, красота и уродство. Понять ее так же трудно, как понять самого себя. Тем более, что диапазон противоречий особенно русской жизни уж слишком велик. Это не размеренный быт немецкой пары, Шписа и его дочери Тинхен, который лишь контрастно оттеняет стихийность русской жизни.

Ордынова, как и самого Достоевского, неудержимо влечет народная почва, он чувствует в ней глубокую надобность. Возлюбив и возмечтав, пожелал он понять Россию, но – отступил, ибо понял, что (пока) еще не дано. От соприкосновения со стихией народного духа он чуть жив остался.

Глубоко символична эта маленькая ранняя повесть Достоевского о «хозяйке» его сердца – прекрасной, загадочной и щедрой России. Потому-то и возможно усмотреть в этом произведении разного рода символы, что зачерпнул в ней Достоевский глубоко, из тех недр, которые в творчестве обретают свойство мифа, своего рода художественного тайновиденья. И пусть не все из зачерпнутого удалось донести до читателя, пусть не до конца покорился начинающему писателю «язык богов», как называл мифы Вяч. Иванов, – родство с ним ужасе ощутимо.

Символичен образ художника, чья фамилия своим тюркским корнем намекает на его «восточные» качества. Высмеивая немца, который зафиксировал на память в своей дорожной книжке: «В проезд через город Нюрнберг не забыть жениться», – Достоевский в записной тетради отметил: «У немца, конечно, прежде всего в голове была какая-нибудь система, и он не почувствовал безобразия факта из благодарности к ней, но действительно нельзя не сознаться, что и системы-то в наших поступках иногда никакой не бывает, а так как-то делается, точно по какому-то предопределению восточному» (курсив мой – Н.Т.).

Именно так – импульсивно, «пораженный, бичуемый каким-то неведомо сладостным и упорным чувством», и действует Ордынов в повести.

Символична и антитеза Мурин – Катерина, Шпис – Тинхен. В доме немцев жизнь Ордынова текла «однообразно», «покойно». Все было рассчитано, и «немец был без особого норова: хорошенькая Тинхен, не трогая нравственности, была всем чем угодно». А в случае с Муриным и Катериной Ордынов едва остался жив, перенеся мощную духовную катастрофу.

Главная же символика заключается в самой идее повести, обращенной к тайне творчества. Почему изначально одаренный художник, увлеченный национальной стихией и стремящийся овладеть ею, терпит крах? Ведь был же талант, и талант истинный! Ведь «мыслил он не

бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созвездиями...»(I, 356) – И ведь все шло к тому, что «в нем осуществилась бы целая, оригинальная, самобытная идея» (I, 403).

В чем же причина его творческой несостоятельности? Что может уничтожить талантливого художника? Как понимаем, для начинающего писателя, так сложно вступившего на стезю искусства, это вопросы – из разряда жизненно важных. И так: запас ли дарования был недостаточен или замахнулся он на «предмет» не по силам, или личные его качества, его отшельничество помешали ему состояться? – Прямых ответов, как это и должно в подлинно художественном тексте, нет. Повесть обрывается почти на полуслове. И тем не менее.

Ордынову не хватило силы, то есть все-таки не хватило дарования, чтобы не отступить от того, к чему он чувствовал сильное тяготение. Страх за свою жизнь, разочарование от несостоявшейся любви, стыд перед счастливым соперником – вся эта житейская суета, опутав Ордынова цепким коконом, лишила творческого полета и веры в себя, обескровила его самобытность.

В том, что художник не состоялся, виноват сам художник. Так судьба Ордынова оказалась серьезным литературным предупреждением для реального писателя Достоевского.

Между тем «Хозяйка» – это шаг по *своей* дороге. Здесь Достоевский погружается в такие пределы, где бьют мощные, прозрачные родники национальной духовности и где ожидают его главные обретения и потери. О том, что риск был оправданным, свидетельствует сам феномен Достоевского, о котором в письме к Н. Н. Страхову другой гениальный художник, Л. Н. Толстой, написал так: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что же! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. *Чем глубже зачерпнешь, тем общее всем, знакомее и роднее*»⁵² (курсив мой – Н.Т.).

⁵² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 19. С. 250.

Глава III. Поэтика романа «Идиот»

«... И поле битвы – сердца людей»

В. В. Розанов назвал Достоевского «всадником в пустыне, с одним колчаном стрел. И капает кровь, куда попадает его стрела. Достоевский дорог человеку... Достоевский живет в нас».⁵³ И это безусловно верно. Жизненный путь этого русского писателя уникален не только по творческим результатам, обессмертившим его имя, но и по выработанному им руслу духовных поисков, по исключительно высокой цене, заплаченной за прозрение.

Судьба Достоевского удивительна еще и потому, что его духовные искания в своих существеннейших чертах отражают развитие русской философской и общественной мысли на протяжении второй половины XIX века и во многом определяют ее направление в последующих веках, причем не только в России.

Катастрофичность судьбы Достоевского сродни российским историческим катаклизмам. Что же давало силы этому русскому мученику начинать новый путь? Какие аргументы зрели в его душе, когда оказывался он в очередном водовороте идей и мнений? Как осуществлялся их отбор в ситуации абсолютной открытости всем самым острым вопросам жизни? Как складывалась копилка бесценного опыта, созидался запас незаемной мудрости, где все векселя оплачены по самому высокому счету? – Вот об этом и хочется подумать над страницами его произведений, когда на очередном вираже истории человек (в который уже раз!)

*Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней не просит...⁵⁴*

Этой почти мистической неизбежности тютчевского стиха противостоит сама логика жизни Достоевского, сердцевиной которой были и жажда, и активный поиск веры.

Еще не выветрилось из общественного мнения живое сочувствие «бедным людям», еще не исчез интерес к петербургским мечтателям, а Достоевский уже проходит суровую экспертизу на подлинность явленного им гуманизма в кружке Петрашевского. «Неистовый Виссарион» блистательно доказал ему равенство между логикой жизни и логикой бунта. И сделал это столь убедительно, что не только за один вечер обратил писателя в новую – социалистическую – веру, но и навечно отпечатал в его сознании саму систему доказательств, их дерзкую интонацию. Отныне Достоевский обречен об этом думать всегда, вечно искать аргументы pro и contra. Заметим, что один из самых мощных художественных аргументов – его роман «Идиот».

Последовавшее наказание своей репрессивной мощью столь наглядно превосходило мыслительную дерзость молодого литератора, что могло не просто потрясти – сломать человека, и уж во всяком случае доказательно убедить в преступности государственной системы, превратив ее очередную жертву в мученика Идеи. Личная обида за испорченную жизнь должна была дополнительно аргументировать сакраментальный тезис о необходимости социального переустройства.

Судьба предоставила Достоевскому уникальную возможность лично удостовериться в том, насколько близка (или наоборот – чужда) народу – самому что ни на есть реальному, а

⁵³ Розанов В. В. Опавшие листья: Короб второй и последний // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 423–424.

⁵⁴ Стихотворение Ф. И. Тютчева «Наш век»

не философическому народу – идея социализма, равно как и все прочие идеи, занимавшие русскую интеллигенцию.

И писатель этот мучительный дар судьбы принял хоть и с горечью, но с благодарностью. Многое открылось ему в остроге, а главное – стал ближе и понятней сам народ. Это знание до конца дней сообщало его произведениям верный тон, здравые оценки и саму интонацию человека, право имеющего. Право говорить от имени народа Достоевский выкупил многолетним совместным страданием с ним и осознанной необходимостью посредничества между «идейными» людьми, которые в полемическом запале упускают из виду «почву», то есть саму народную жизнь, во имя которой будто бы все и затевается. Так уж повелось на Руси: Слово, чтобы быть услышанным, должно быть оплачено по самому большому счету. И Достоевский, принявший на веру аргументы Белинского и получивший уникальную возможность проверить их на собственной жизни, оказался по воле судьбы третейским судьей в борьбе влиятельнейших идей – христианской и социалистической.

Писатель документально точно установил: человек – существо гораздо более сложное, даже загадочное, чем его трактуют социалисты. Даже в абсолютно одинаковых условиях (острог – уникальная по своей циничности лаборатория!) люди со всей определенностью выявляют все индивидуальные особенности своей человеческой природы, которая не может быть охвачена и объяснена лишь обстоятельствами внешнего порядка.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский засвидетельствовал, что *прекрасным, сильным, страшным* или *нищим* человек существует *от природы*. «Я говорю, «от природы» и особенно напирал на это выражение, – пишет Достоевский, обосновывая самое, пожалуй, загадочное, «природное» существование нищего люда. – Действительно, везде в народе нашем, при какой бы то ни было обстановке, при каких бы то ни было условиях, всегда есть и будут существовать некоторые странные личности, смиренные и нередко очень неленивые, но которым уж так судьбой предназначено на веки вечные оставаться нищими... Всякий почин, всякая инициатива – для них горе и тягость. Они как будто и родились с тем условием, чтоб ничего не начинать самим и только прислуживать, жить не своей волей, плясать по чужой дудке... Я заметил, что такие личности водятся и не в одном народе, а во всех обществах, сословиях, партиях, журналах и ассоциациях»(III,258).

А если все люди от рождения разные, то никакая общая мерка не может быть человеку впроу. И потому не может быть одинакового наказания за одни и те же преступления. Ведь «человека образованного, с развитой совестью, с сознанием, сердцем» «одна боль собственного его сердца прежде всяких наказаний убьет... своими муками. Он сам себя осудит за свое преступление беспощаднее, безжалостнее самого грозного закона. А вот рядом с ним другой, который даже и не подумает ни разу о совершенном им убийстве, во всю каторгу»(III, 250).

Достоевский в заточении с изумлением обнаружил, что даже там есть природы до того *прекрасные от природы*, до того награжденные Богом, что одна мысль, что они могут когда-нибудь измениться к худшему, вам кажется невозможной (Алей, например). Но есть люди сильного, железного характера и воли, которые, презирая всякие муки и наказания, не боялись ничего на свете (таков беглый солдат Орлов). Иногда человек подобен дикому зверю, «и вы, стоя возле его и еще не зная его имени, уже инстинктом предчувствовали, что подле вас находится страшное существо» (Газин).

Одним словом, Достоевский смог воочию убедиться, что нельзя подобрать одного ключа для всех, даже если ключ этот – от светлого будущего. Просто невозможно. Человеческая натура столь сложна и прихотлива, что, кроме всего прочего, всегда найдется господин «с ретроградной физиономией» и из одного своего глупого хотения, в угоду собственным дурацким «почесываниям» откажется следовать за всеми. И куда его девать прикажете? К слову сказать, и сам массовый «загон» в счастье – занятие для загонщика небезопасное – уж очень «широк» человек!

Находясь несколько лет бок о бок с самым разным людом, Достоевский со всей определенностью уловил существующие отношения и настроения, ощутил «идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые; таких идей много как бы слитых с душой человека»(XXI, 17). Идея Христа, например.

Именно этим идеям, бессознательным, но истинно переживаемым в народе, отводил Достоевский главное место, считая, «чем непоколебимее народ содержит их, чем менее способен изменить первоначальному чувству, чем менее склонен подчиняться различным и сложным толкованиям этих идей, тем он могучее, крепче, счастливее». И к числу таких чисто русских идей Достоевский относил то, что *преступление в народе называют несчастьем, а самих преступников – несчастными*. Писателю однажды самому, как *несчастному*, была подана сердобольная копеечка. Достоевский в течение всей жизни думал над этим и другими проявлениями гуманности и соборности русского народа, и пришел к выводу, что это и есть самые настоящие принципы христианского мироустройства, из которого не изгоняется ни одна заблудшая овца, где обходятся без предварительной кровавой сортировки на достойных и недостойных.

Между тем эта гуманность по отношению к оступившимся со стороны простых людей – «Вы согрешили и страдаете, но и мы ведь грешны. Будь на нашем месте, может, и хуже бы сделали» – отнюдь не провоцируют вседозволенности, ибо христианский регулятор действует и в обратном направлении: никто из преступников не считал себя правым в душе своей! И поэтому нельзя излишней мягкостью расшатывать веру в закон и народную правду: «...строгим наказанием, острогом, каторгой вы, может быть, половину спасли бы из них. Облегчили бы их, а не отяготили»(XXI, 19).

И это не было игрой ума. Это был скорбный путь к истине, добытой писателем таким уникальным путем. В заключении «Записок из Мертвого дома» есть такие пронзительные строчки: «Одиноким душевно, я пересматривал всю прошлую жизнь мою, перебирал все до последних мелочей, вдумывался в мое прошедшее, судил себя один неумолимо и строго, и даже в иной час благословлял судьбу за то, что она послала мне это уединение, без которого не состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр прежней жизни»(III, 467).

Друг писателя, поэт А. Н. Майков в своей речи на заседании Славянского благотворительного общества, посвященной памяти Достоевского, 14 февраля 1881 года вспомнил такой знаменательный эпизод: один старый приятель писателя после возвращения его с каторги посочувствовал ему, посетовав на несправедливость наказания. «Нет, – коротко, как всегда, обрывает Достоевский, – нет, справедливое. Нас бы осудил народ... Это я почувствовал там только, в каторге. И почему вы знаете, – может быть, там наверху, то есть Самому Высшему, нужно было меня привести в каторгу, чтоб я там что-нибудь узнал самое главное, без чего нельзя жить, иначе люди съедят друг друга, с их материальным развитием...»

На каторге вся предыдущая жизнь была оценена Достоевским как ошибка и падение, именно здесь возродилась его вера в человека, в Бога, в Россию и свое предназначение. Достоевский не озлобился, ища виновников несчастья вовне, а заглянул в себя и обнаружил путаницу из недодуманных мыслей и дерзких планов, замешанных на безмерной гордыне. Он с ужасом отпрянул от этой бездны, возблагодарив судьбу за возможность осознать это. *Так боль была избыта, преодолена бесценным духовным опытом, так писатель стал недостижим для своих палачей, обидчиков и просто оппонентов.*

Размышляя над этапами духовной жизни Достоевского, трудно отделаться от мысли, что судьба вела его след в след по тропе гоголевских прозрений. В самом деле, он будто жизнью своей материализует совет Гоголя: «Прежде чем приходиться в смущенье от окружающих беспорядков, недурно заглянуть всякому из нас в свою собственную душу».⁵⁵ А затем с точностью хорошего ученика выполнил совет, а вернее – завет Гоголя: «Страданиями и горем определено

⁵⁵ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С. 183.

нам добывать крупницы мудрости, не приобретаемой в книгах. Но кто приобрел одну из этих крупниц, тот уже не имеет права скрывать ее от других».⁵⁶

Вот и Достоевский в своих произведениях щедро поделился столь дорого стоившим ему духовным опытом. В «Дневнике писателя» за 1877 год он вывел: «... сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина... Мыслители провозглашают общие законы, т. е. такие правила, что все вдруг сделаются счастливыми, безо всякой выделки, только бы эти правила наступили. Да если б этот идеал и возможен был, то с недоделанными людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные» (XXV, 47).

Как видим, эта продуктивнейшая идея если и не отрицает, то во всяком случае, ставит под сомнение ближайшую перспективу социалистического устройства, хотя бы уже потому, что центр тяжести в социалистической идее перенесен с человека на среду. Впрочем, и здесь все не так просто. Дело в том, что русский человек в своих исканиях Града Божия на земле неизменно оказывается в силках собственной природы. Как это верно ощутил Достоевский, «высшая и самая резкая характеристическая черта нашего народа – это *чувство справедливости и жажда ее*».

Идея обретения нравственной свободы пронизывает все творчество Достоевского. Свобода в понимании писателя – это прежде всего борьба человека с собственной греховностью, это нравственно-религиозное очищение. Человек вправе доказать себе, что он может отказаться совершить зло, «вполне сознавать свое Я, отдать это все самовольно для всех». «Не будьте злы и сухи! – призывает Достоевский. – Не торопитесь перестраивать по-своему гражданскую жизнь, займитесь прежде жизнью сердца вашего...»

Многие называли идеи Достоевского утопическими, фантастическими, невозможными. Иронизировали над его планами нравственного переустройства жизни, когда бы «преступники, убийцы, блудные, продажные и оскорбленные женщины опомнились и изменились». Смеялись над наивностью объявленных *рецептов спасения*: «... в симпатии или, лучше сказать, в любви, направленной на самую подлинную жизнь другого существа».⁵⁷

Между тем Достоевский не отступал, и в конце 1860-х годов у него возникает желание воплотить эту идею художественными средствами. Задачу свою он считает «бесконечно трудной, почти непосильной для художника», потому что это вопрос об идеале. Но, несмотря на это, он все-таки приступает к ней в романе «Идиот», где берется «изобразить положительно прекрасного человека».

Перед писателем встает вопрос: посредством какого литературного образа можно было бы доказать право «единичности добра» на разрешение мировых вопросов? В поисках ответа художник обращается к опыту мировой литературы (Сервантес, Гюго, Диккенс), но приходит к выводу: «*Все писатели пасовали, потому что эта задача безмерная, прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы еще не выработался*» (X, 643).

В процессе работы Достоевский приходит к открытию, что *на свете есть только одно положительное лицо – Христос*. (Эту мысль находим в дневниковой записи от 13 апреля 1868 года). А следовательно, чем ближе к нему будет главный герой его романа, тем полнее может быть осуществлен писательский замысел. Вот почему поначалу своего Мышкина Достоевский именно так и называет – «Князь Христос». Этот ориентир остался ощутимым не только на уровне предварительных набросков.

И в окончательном варианте писателю удалось воплотить в образе Мышкина ту высшую стадию развития личности, что проявляется в христианском отрешении от индивидуализма и эгоизма. Мышкин не преследует собственных интересов, не выделяет себя из толпы людей, он *входит в этот мир с проповедью сострадания, которая, по мысли Достоевского, и есть*

⁵⁶ Там же. С. 107.

⁵⁷ Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 58.

«главнейший и может быть единственный закон всего человечества». Любовь и сострадание открывают ему сердца людей.

В этом влиянии на людей, в *вещем проникновении* в судьбу каждого человека заключена главная энергия князя Мышкина, чья «огромная и сердечная жизненная задача» предстала перед ним, когда он «попал в вихрь человеческих отношений...»⁵⁸

Достоевский убежден, что, благодаря примеру Христа и собственным усилиям, человек может обрести, восстановить в себе «детскость» как особое мироощущение, может осознать себя малой частью единой общности. «Богатства больше, но силы меньше, – утверждает герой романа Лебедев, – связующей мысли не стало».

Князь Лев Николаевич Мышкин в романе и является носителем такой «связующей мысли» о братстве людей, о необходимости милосердия и добра, сострадания и поддержки, о родстве человеческих душ.

Путь к России

В подготовительных заметках к роману «Идиот» Достоевский так отметил важнейшее направление создаваемого произведения: показать, «как отражается Россия» в судьбе и размышлениях князя Мышкина, который смущен «громадностью новых впечатлений... забот, идей» и ищет ответы на вопрос «что делать?» (VI, 629).

Писатель подчеркивает сопричастность Мышкина судьбе России: «Все вопросы и *личные Князя...* и общие решаются в нем, и в этом много трогательного и наивного, ибо в самые крайние *трагические* и *личные* минуты свои Князь занимается решением общих вопросов...» (VI, 629)

Достоевскому важно, что «Россия действовала на него (Мышкина – Н.Т.) *постепенно. Прозрения его. Но где только он ни прикоснулся – везде он оставил неисследимую черту*» (VI, 629).

Этот замысел, безусловно, нашел свое художественное воплощение в романе, ибо ради него роман и писался. Особенностью этого замысла было то, что писатель по мере развития сюжета касался самых существенных черт русской национальной природы, которые его герой открыл в себе и в других.

Позднее в главе «Влас» («Дневник писателя» 1873 г.) Достоевский так написал о главной любви русского народа: «... сердечное знание Христа и истинное представление о нем существует вполне. Оно передается из поколения в поколение и слилось с сердцами людей. Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ его по-своему, то есть до страдания» (XXI, 38).

Остановимся только на одном (правда – важнейшем!) аспекте христианского мировоззрения Достоевского, отраженного в судьбе князя Мышкина. Речь идет об основополагающем христианском догмате Пресвятой Троицы, заключающемся в том, что природа человеческого «Я» соборна и многоедина, что вне этого многоединства она просто не может до конца раскрыться.

Человеческое естество, созданное по образу и подобию Божию, не в силах вместить в себя всю полноту Его образа, однако может к этому стремиться. Для этого существует только один путь – *любовь*, ибо лишь силам любви дано преодолеть границы эгоистического «Я». При этом и происходит самоотождествление себя с другим или с другими. Случается нечто похожее на то, что совершается в Святой Троице: «Я» исходит из себя и «как бы в жертвенности гасит свой светильник для того, чтобы он возгорелся в другом или других (двух). Боже-

⁵⁸ Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. С. 295.

ственная Ипостась осуществляется предвечным актом ипостасного самоугашения для возгорания в другом, для другого, через другого».⁵⁹

Этот акт можно оценить как трагедию личности, которая, подавляя естественную волю к жизни, своей жертвой укореняет в людях моральные добродетели. При этом трагедия саморазрушения личности заставляет окружающих переживать такое скорбное и мучительное чувство, что рязвязка венчается необычным подъемом духа; это и есть удовлетворение высшего порядка – катарсис.

У Достоевского в «Дневнике писателя» есть такая запись: «Я думаю, самая главная, самая коренная духовная потребность русского народа есть потребность страдания, всегдашнего и неутолимого, везде и во всем»(XXI, 36).

Однако появляется существенный акцент: расценивая страдания как продуктивнейший период человеческого духа, Достоевский ассоциирует его не только с судьбой русского народа, но и его призванием, особенностью Божьего промысла о нем. Назначение же писателя, да и вообще – интеллигенции – «преклониться перед правдой народной, признать идеалы народные за действительно прекрасные» и отражать, а не выдумывать их.

Задачу, стоящую перед автором «Идиота», легкой не назовешь: с одной стороны, он должен был воплотить истинно народное представление о святости, потому что иначе невозможно было бы «растворить» князя в русской «почве». А с другой стороны, надо было зафиксировать саму подвижность русской жизни, ее податливость к духовному учительству: показать знакомство князя с Россией как процесс, сильно влияющий на убеждения и настроения не только встретившихся ему людей, но и самого Мышкина.

Главная удача Достоевского состоит в том, что ему удалось воплотить национальное представление о святости. Его князь соединил в себе гармонию негромких слов и праведных дел Сергия Радонежского, улыбочивую кротость Серафима Саровского, утешение и умиление, которые шли от «учительных старцев» Оптиной Пустыни, пророческую юродивость Василия Блаженного.

Достоевский много размышлял над православным пониманием *жертвы и жертвователя*. Для него понятие жертвы сопряжено с категориями любви и свободы, потому что именно они придают акту жертвования характер свободного волеизъявления и сообщают ему утешительно-светлые тона. Между тем во второй половине 1860-х годов, времени, когда задумывался и писался роман Достоевского у людей под влиянием целого ряда исторических причин сформировалось трагическое ощущение распада времен, чувство духовного сиротства. Пропать обозначилась и между поколениями, и между сословиями. Эта драма не миновала никого, и надо было выработать активное «противоядие» бациллам разрушения и нигилизма. Достоевский хорошо понимал, что *лекарство* только тогда поможет, когда оно не отторгается духовным организмом, а это возможно только в том случае, если жива память народа. Надо только ему, сбитому с толку революционной горячкой, эту память вернуть, излечив от болезненной разобщенности и эгоизма, «выпрямить», «восстановить» его душу.

Поначалу в романе рельефно оттеняется софийность мировосприятия князя Мышкина. Из своей предшествующей жизни князь многое вынес: там он научился быть счастливым. Именно – научился, потому что вначале «грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что все это *чужое*; это я понял. Чужое меня убивало» (58).

Какие же пути прошел Мышкин в своем постижении живого мира и в адаптации к нему? Именно естественность и первозданность природы были теми качествами, которые постепенно стали «прояснять» болезненное сознание князя: «Совершенно пробудился я от этого мрака,

⁵⁹ Булгаков С. Благодатные заветы Преподобного Сергия русскому богословствованию // Сергей Радонежский. М., 1991. С. 354.

помню, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснилось (58).

Князь учится «глядеть», то есть чувствовать, понимать природу. А как только открылась ему эта мудрость, так понял он, что «и в тюрьме можно огромную жизнь найти» и быть счастливым. «Я, впрочем, почти все время был счастлив», – завершает Князь свой рассказ о швейцарском житье.

Как только князь почувствовал, что овладел высшей мудростью – жить в ладу с миром и с самим собой, – возникло желание поделиться драгоценным опытом с другими людьми, не зная даже того, как они его встретят.

«– Это все философия, – заметила Аделаида, – вы философ и нас приехали поучать.

– Вы, может, и правы, – улыбнулся князь, – я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать...» (62)

А когда Аглая при первом же разговоре с князем прямо спросила его: «...вы думаете, что умнее всех проживете? – князь так же прямо ей ответил:

– Да, мне и это иногда думалось.

– И думается?

– И... думается, – отвечал князь, по-прежнему с тихой и даже робкою улыбкой смотря на Аглаю...»

И далее: «Он пытливо и серьезно еще раз обвел глазами своих слушательниц.

– Вы не сердитесь на меня за что-нибудь? – спросил он вдруг, как бы в замешательстве, но, однако же, прямо смотря всем в глаза.

– За что?...

– Да вот, что я все как будто учу...» (64–65)

Но по мере знакомства с миром и людьми, его населяющими, князя одолевает жалость к человеку, его несчастной доле, в которой, как видится Мышкину, во многом виноват сам человек, а точнее – его гордость, эгоизм, уязвленность. Князь понял, что каждый живет в пределах *своего* представления о счастье, не давая себе труда разобраться в чувствах и думах людей, его окружающих, подчас даже дорогих ему людей... В этом увидел князь корень зла, причиняющий человеку истинные страдания, коверкающий его природу,

Если софийное мироощущение касается общечеловеческих ценностей – природы, животных, детей, то «атрибутами» троичного мышления являются категории морального порядка: жертвенность, любовь, искупление. Именно нравственные величины считал Достоевский «корнями», которые надо оздоравливать первыми, если хотите принести пользу России». И не случайно общечеловеческая мудрость открылась князю в Европе, в Швейцарии, а к Троичным откровениям он пришел именно в России, где теологальные категории составляют саму русскую ментальность.

Очень скоро появляется в речах князя «объединительная» лексика: личные и притяжательные местоимения, существительные, обозначающие родственные связи, и прилагательные, имеющие объединительные качества: (из разговора с Рогожиным на Гороховой улице) – «Я, *брат*, тогда под самым сильным впечатлением был всего того, что так и хлынуло на меня на Руси... вся сущность христианства разом выразилась, то есть все понятие о Боге как о *нашем родном отце* и о радости Бога на человека, как *отца* на *свое родное дитя* – главнейшая мысль Христова!» (Ваделено нами – Н.Т.) (222)

И поменялся крестами с Рогожиным – *побратался*, значит, по-христиански. И поделился самым главным своим открытием: «Есть что делать на *нашем* русском свете, верь мне!»

Как известно, князь Мышкин производил на людей самое разное впечатление. Амплитуда данных ему характеристик колеблется от камердинерской: «Просто дурачок и амбиции не имеет» – до рогожинской: «Совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог

любит», Но что остается неизменным, так это очищающее воздействие князя на людей, какой бы ни была их первая реакция на Мышкина.

Так, Ганя Иволгин поначалу агрессивно воспринял князя, обозвав его плутом: «Выпытал из меня все». «Когда Ганя входил к князю, то был в настроении враждебном и почти отчаянном; но между ним и князем было сказано будто бы несколько каких-то слов, после чего Ганя просидел у князя два часа и все время рыдал прегорько. Расстались оба в отношениях дружеских» (129). Или генеральша Епанчина, оценившая вначале князя так: «Простоват, да себе на уме, в самом благородном отношении, разумеется.» И потому она поначалу не церемонилась с ним, задавала вопросы «нетерпеливо, быстро, резко» и уже по ходу разговора «становилась все довольнее и довольнее» (56). И все это было возможно потому, что князь мог не только прощать человеческие слабости и недостатки, но и сам умел просить прощения. Это трудно, но необходимо, потому что, как сказал он Рогожину, «один наш грех, в одно слово!» И если не усмирять свою греховную природу, понятия спутаются и произойдет «извращение идей и нравственных убеждений», что в свою очередь приведет к «невозможным преступлениям», когда преступник ощущает себя не грешником, а право имеющим. Исправить можно только «старым», вечным способом – простить врага своего, своего обидчика и при этом простить так, чтобы «и вы согласились принять от него прощение».

Но ведь это, пожалуй, человеку не под силу. Не случайна реакция князя Щ. на эту проповедь князя: «... рай на земле нелегко достается, а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай – вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» (342).

Но Мышкин знал это и без князя Щ. Однако он знал и то, что это *единственный* путь подлинного «восстановления» человека, приносящий реальные плоды. С этими «плодами» в других и, что всего неожиданнее, в самих себе сталкиваются герои, которые поначалу досадуют на князя за наивность, иронизируют над его беспомощностью, грубят в ответ на его прекраснодушие. И тем не менее – поддаются влиянию этой наивной личности, которая так неразумно себя ведет, так мало заботится о внешнем эффекте и так много внимания уделяет людям, того не стоящим, не способным даже оценить его жертв!

Как досадует на него Аглая: «...здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы все в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?» (343)

Но именно *это забвение самого себя и приносит реальные плоды*: Бурдовский просит прощения за бестактность. Ипполит целует у князя руку и соглашается переехать к нему; а Рогожин после братания оказывается способным на жертвенный и великодушный жест: он уступает Настасью Филипповну князю: «Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина!»

Не сразу этот путь открылся Мышкину. Поначалу шел он к людям, в новую для себя жизнь, укрепившись на минимуме: «Я положил исполнить свое дело честно и твердо. С людьми мне будет, может быть, скучно и тяжело. На первый случай я положил быть со всеми вежливым и откровенным; больше от меня ведь никто и не потребует...» (78) И хотя, в самом деле, было ему с людьми «тяжело», но по мере погружения в российскую жизнь, он сделал открытие, которое буквально окрылило его, придавая ему силы: «Я увидел людей изящных, простодушных, умных; я увидел старца, который ласкает и выслушивает мальчика, как я; вижу людей, способных понимать и прощать, людей русских и добрых, почти таких же добрых и сердечных, каких я встретил там (в народе, а не в высшем свете, где произнес он этот монолог – Н.Т.), почти не хуже» (551).

Вот почему он быстро отказался от постижения России разумом («Трудно в новой земле новых людей *«разгадывать»*») и сроднился с ней душевно: «В русскую душу, впрочем, он начал страстно *верить»* (553).

На смену логическому усилию – «разгадывать» пришло душевное – «верить». Его поразило «огромное сердце» встретившихся ему людей, вот почему он не мог не испытывать жалости к ним, не мог не сострадать им в их жизненных мытарствах. Так постепенно, но непреложно сформулировал он для себя универсальный закон человеческого общежития: **«Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества».**

Как видим, *жертвенное учительство князя естественнейшим образом совпало с традиционными православными ценностями, которые он обнаружил и у пьяного солдата, и у знатной генеральши, и у буйного купца, и у рефлексирующего дворянина.* Князь Мышкин не идеализирует людей. Уж кому как не ему, обладающему даром провидения, не знать о самых темных, самых стыдных сторонах человеческого сознания. И тем не менее, он, читающий мысли и предвидящий события, не отказывает людям в Божьей искре, в стремлении стать лучше. Это любимая мысль самого Достоевского, высказанная в романе «Идиот» и многократно им повторенная в «Дневнике писателя»: «Нет, судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать. А идеалы его сильны и святы, и они-то и спасли его в века мучений; они срослись с душой его искони и наградили ее навеки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом, и все это в самом привлекательном гармоническом соединении»(XXII, 43).

Главное открытие, которое сделал князь в России, открытие, которое заставило князя полюбить ее, заключалось в том, что он обнаружил во встретившихся ему людях православный идеал праведной жизни, который русский народ «извел из души своей». И неважно, в какой степени сохранности этот идеал пребывал: в виде незыблемого нравственного догмата или смутных укоров совести, – важен общенародный характер его присутствия в жизни.

Так князь Мышкин открыл Россию, так сформулировал русский путь к спасению: «... откройте русскому человеку русский «Свет», дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле! Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет перед изумленным миром, изумленным и испуганным, потому что они ждут от нас одного лишь меча и насилия, потому что они представить себе нас не могут, судя по себе, без варварства» (546).

И здесь, как нигде, важна отвага первого шага, доказательность личного примера. Это сокровенная мысль христианства о **неоценимой важности единичного добра, о необходимости нравственных усилий каждого.** Вот и герой Достоевского понимает, что «лучше просто начать... я уже начал...»

Такой подход в «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский назовет *русским решением вопроса*: «Прежде чем проповедовать людям: «как им быть» – покажите это на себе. Исполните на себе сами, и все за вами пойдут» (XXV, 63).

Жертва требуется от каждого: «...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоана, гл. XII).

Не случайно именно это христианское откровение предваряет в качестве эпитафии последний роман Достоевского «Братья Карамазовы». Не случайно, что именно оно высечено и на могильном камне писателя. Чем дольше жил писатель, тем больше укреплялся в мысли Троицы Живоначальной, состоящей в том, что высшая воля человека – жить самопожертвованием, готовностью «положить душу за други своя». И чем дороже жертва, тем несомненной результат, тем крепче она в памяти людей.

«Восстановить и воскресить человека!» (Мышкин и Рогожин)

Одной из продуктивных идей классической русской литературы является мысль о том, что человеческая душа, будучи материей тонкой и сложной, обладает подвижностью и способностью к изменению, иногда изменению скорому и радикальному. Гоголь, Достоевский, Толстой полагали, что душа подвержена многочисленным влияниям, из которых Слово – главнейшее. В осуществлении благого влияния на современников и потомков видели эти титаны свою литературную сверхзадачу. «Дело моя – душа и прочное дело жизни» – эта гоголевская связка характерна и для остальных: учительство наших классиков основывалось не только на их художественной одаренности, но и на собственном нравственном подвижничестве, неустанном само– совершенствовании. Воспитательный момент был принципиально важным и для творчества, и для самой их жизни. Именно это давало им моральное право быть услышанными, создавало атмосферу убедительности и достоверности.

А то ведь беда как *широк* человек, одни мучения от расхристанности его. Помните всхлип Митеньки Карамазова? «Широк русский человек. Я бы его сузил.»

Для писателя было очевидно: «Сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться из человека. Тут дисциплина». Достоевский, прошедший омское чистилище, понимал это лучше многих. Но как воплотить в художественном творении, приняв на себя всю полноту ответственности, человеческую душу, увлекаемую могучим жизненным потоком в пучину страстей и пороков? Как сбить ее с круга реальной предопределенности и повернуть к мыслям забытым, либо вовсе неведомым, чтобы душа заплакала в тоске по идеалу и слезы эти размягчили душу, очистили сердце? А как важно это сделать! Ведь борьба за душу живую – это, в конечном счете, борьба за Россию, ее судьбу.

И все же, как изобразить это борец, чтобы читатели ощутили всю грандиозность схватки? И ни в малой мере не усомнились бы в том, что конфликт этот разворачивается на земле, окружен самыми реальными подробностями и житейскими обстоятельствами? Эта безмерная по художественной трудности задача решается Ф. М. Достоевским в романе «Идиот» как вещей спор двух противостоящих мировых начал: жизни и смерти, любви и ненависти, полета и пресмыкательства, красоты и безобразия. Всеведение Достоевского рождается из сопряжения этих удаленных друг от друга полюсов, которые в романе, как и в жизни, по одиночке не существуют, но войдя во взаимодействие, столкнувшись по воле писателя, высекают искру новой истины о мире и человеке.

Н. А. Бердяев в работе «Мирозерцание Достоевского» определил источник гениальной пронизательности Достоевского так: "В творчестве его отразились все противоречия его духа, все бездонные его глубины. Творчество не было для него, как для многих, прикрытием того, что совершалось в глубине. Он ничего не утаил, и потому ему удалось сделать изумительные открытия о человеке. В судьбе своих героев он рассказывает о своей судьбе, в их сомнениях – о своих сомнениях, в их раздвоениях – о своих раздвоениях..."⁶⁰

Человеческая и художественная убедительность Достоевского коренится в его абсолютной искренности, какой-то простодушной открытости самых потайных, порой – стыдных сторон своей, а потому вообще – человеческой природы. Он не боится признаться: «Человек стремится на земле к идеалу, противоположному его натуре». Более того, именно исследование вечно двойственной природы человека, соединения в одном лице разумно-духовного и страстно-чувственного начал создает атмосферу, в которой Достоевский чувствует себя на своей территории. Силовые линии его романов простираются между разрушительными влечениями и мощными нравственными импульсами.

⁶⁰ Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 118.

Сама мысль о сложности и даже во многом – непознаваемости человеческой природы сопровождала Достоевского на всем протяжении его жизненного и творческого пути. Однако непознаваемость отнюдь не отрицала необходимости все новых и новых попыток проникновения в самую сердцевину человеческой природы, чтобы отделить зерна от плевел, чтобы отличить коренные законы бытия от заблуждений, проистекающих от отуманенности человека грешными страстями и мыслями. О том, что противоречия эти носят драматический характер и типологически присущи человеку, Достоевский выскажется в итоговом своем творении устами «кроткого» Зосимы: «Всё совершенно, всё, кроме человека».

Заметим, что поиск причин этой ущербности начался у Достоевского еще в период его личностного формирования. Еще в августе 1838 года в письме к брату Михаилу он определяет круг мучающих его проблем: «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состояние и дано человеку: атмосфера его души состоит из слияния неба с землею; какое противозаконное дитя человек; закон духовности нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью».

Последующая жизнь, и в особенности каторжные впечатления, укрепили Достоевского в мысли о странной совместимости в человеке начал, являющихся по сути антиподами: добра и зла, возвышенного и низменного, духовного света и мрака бездуховности.

Вместе с тем Достоевский приходит к твердому убеждению, что человек свободен в своей духовной сущности: пользуясь правом свободного выбора, он может обратиться к «исходу» и победить «ненормальность и грех», таящиеся в его душе. Тем более, что существует мощная моральная антитеза всем природным и социальным несовершенствам. Речь идет о Христе. Со временем этот образ станет для Достоевского этическим мериллом и стимулом в борьбе за человеческое в человеке. И конечно, он не случайно возникает в сознании писателя, когда появляется у него замысел создать образ «вполне прекрасного человека» – князя Льва Николаевича Мышкина. Задача безмерная «по глубине замысла, по ширине задач нравственного мира».⁶¹

Писателя вдохновлял и личный нравственный опыт, он пришел к твердому убеждению, что энергию разрушительной страсти можно преодолеть! Известно беспощадное признание писателя: «А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная, везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил».

Юная Анна Григорьевна, выйдя замуж за знаменитого писателя, почти сразу столкнулась с непредвиденным обстоятельством – Федор Михайлович страстно увлекался рулеткой. Никакие увещания не помогали, и любящая женщина поняла, что «это не простая «слабость воли», а всепоглощающая человека страсть, нечто стихийное, против чего даже твердый характер бороться не может». Что же оставалось делать? Идти на разрыв? Но мудрым сердцем Анна Григорьевна поняла, что муж не волен над собой, что он – первый мученик своей злосчастной страсти. И тогда она решила: «С этим надо примириться, смотреть... как на болезнь, против которой не имеется средств».⁶²

Но это мудрое и великодушное смирение и оказалось тем сильнодействующим средством, которое помогло Достоевскому одолеть «монманию», еще крепче «прилепиться» к жене своей и детям. Одоление порока родило в писателе мощный творческий импульс, позволивший поставить и решить в «Идиоте» нечеловечески сложную задачу: «восстановить и воскресить человека!» Разрушительная энергия игрока усилием воли была преобразована в творческую дерзость: «Рискнул, как на рулетке: «Может быть под пером разовьется!» – так признавался Ф. М. Достоевский в письме к своему старому другу А. Н. Майкову 31 декабря 1867 года, приступая к работе над романом.

⁶¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 411.

⁶² Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 184.

И как всегда именно личная убежденность прибавила уверенности в возможность воплощения такого дерзкого замысла. Появившиеся учительские интонации были следствием колоссальной и успешной работы по «самоодолению». Достоевский побуждает своих читателей не откладывать самосовершенствования до лучших времен, ибо по-настоящему убежден: результаты этого процесса не столь удалены во времени, как это кажется пессимистам.

Влияние князя Мышкина мыслилось писателем как своего рода «мистическое участие» в судьбах всех встреченных им людей. Задача очень сложная. И важно было найти верный ключ к ее решению. И он был найден. Потрясает контраст между колоссальностью художественной и человеческой задачи и простыми, буквально детскими способами ее решения.

Влияние Мышкина на Колю Иволгина, Веру Лебедеву, других молодых людей основано на этом, вроде бы простом «секрете»: будь искренним, люби ближних, старайся помочь им. Почему же забыто людьми то, что по сути является самым главным? И почему именно человек, которого они считают «идиотом» призван напомнить людям о том, как следует жить?

Здесь надо сказать об одном из коренных значений греческого слова «идиот». Это – в переводе «отдельный, частный человек», то есть человек, не подверженный всеобщим страстям и заблуждениям, а потому, в частности, не участвующий в жизни, принявшей «отрицательное направление». Он живет, сообразуясь с законами собственного внутреннего мира, резервируя понятие моральной нормы и не поддаваясь окружающему «хаосу».

Вот почему странность и непохожесть «идиота» столь любезны людям. Вот почему на Руси никогда не обижали юродивых, грехом почиталось обидеть меченного Богом. Сохраняя в себе, как старец в скиту, верные моральные реакции, «идиот» Достоевского притягателен для людей, забывающих, но все-таки неосознанно носящих в себе представления об идеале. Так, всех потрясает евангельская реакция князя Мышкина на пощечину Гани Иволгина, хотя всем было знакомо: «Я говорю вам: не противиться злumu. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую...» Одно дело – проповеди, другое дело – следование им.

Вот почему истинно христианская сдержанность князя, его «странный и укоряющий взгляд» так сильно подействовали на окружающих:»

Ганя действительно стоял как уничтоженный. Коля бросился обнимать и целовать князя: за ним затеснились Рогожин, Варя, Птицын, Нина Александровна, все, даже старик Ардалион Александрович... Настасья Филипповна была тоже очень поражена и поступком Гани и ответом князя»(121).

А слова Льва Николаевича Мышкина, обращенные к публично униженной Настасье Филипповне «Я... я вас буду всю жизнь уважать...» – необычны только с точки зрения человека, чье зрение искривлено социальными условностями и привычной жестокостью.

Любовь людей к князю Христу – это любовь к забытой норме, детской чистоте и невинности. И, что может быть самое главное, нигде нет у него учительской позы, перста указующего, зато есть смирение и осознание собственной малости. Есть мужество не изменять самому себе, быть до конца искренним со всеми, не рассчитывая последствий своего простодушия. Главное, что не было ничего рационального в отношениях Мышкина с людьми. Именно такой «добрый, честный, хороший... глупенький» является он в мечтах страдавшей Настасье Филипповне.

Но как быть с героями, не имеющими благорасположения к «выпрямляющему» влиянию князя Мышкина, с такими, как Парфен Рогожин, например?

Думается, здесь мы приближаемся к главному нерву романа. Рогожин – важнейший герой Достоевского. В купели страданий и унижений обретает он свое очищение, примирившись с судьбой и миром, ощутив блаженство сострадания и братства. Трагедия Рогожина потрясает.

Бледное, неподвижное лицо Рогожина, чьи слезы смешались со слезами князя Мышкина в финале романа, его достойное смирение на суде, где приговор он выслушал «сурово, безмолвно и «задумчиво», – это лишь внешние знаки колоссальных духовных сдвигов, изменив-

ших ландшафт его души. Велика цена прозрения: за него заплачено жизнью Настасьи Филипповны, душевным здоровьем князя, собственной погубленной жизнью Парфена Рогожина.

От Рогожина спускается тропа и в демонические пропасти земли и, одновременно, мучительно и кропотливо выстилаются ступени в вышние сферы. Эти полюса раздирают душу Рогожина. Контраст между неудержимыми земными страстями и христианским смирением преодолевался этим героем мучительно, но неустанно. И роман, перерастая рамки рукотворного, обретал свойство «евангелия третьего царства, какого-то мифа нового русского мира, апокалиптической проповеди, темной и загадочной».⁶³

Рогожин слит с Мышкиным, как слиты в человеке его лучшие и худшие стороны. И это заложено в романе с первых же его строк: «В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, *два пассажира – оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор*» (5). Кроме всего – они ровесники, им по двадцать семь лет – возраст, как помним, для Достоевского знаменательный, переломный, именно столько ему было, когда отправился он на каторгу. Момент решительного перелома судьбы и личности.

Что касается портрета Парфена Рогожина, то в нем много контрастов: он «... был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку, но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагоприятно развитую нижнюю часть лица. Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, даже до страдания, не гармонизировавшее с нахальной и грубой улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом» (5–6).

Поначалу вольготней всего проявляются в его обличье низменные инстинкты, с уст не сходит «злая улыбка», чувствуется привычная агрессивная напряженность. Настасья Филипповна называет его «мужиком». Ей все одно – что за него пойти, что на улицу, что в прачки, что в трущобу. «Рогожинская» – синоним, и не только для Настасьи Филипповны, – падшей, погибшей женщины. Вот почему сама возможность "разгуляться с Рогожиным" воспринимается окружающими как предел ее падения: «погибшая женщина, женщина сумасшедшая».

И в самом деле, поначалу характер Рогожина лепится автором из самых «бросовых» материалов: подчеркивается его необразованность, необузданность, стихийность. Ватага, сопровождающая его, рисуется и «разнообразной», и «безобразной», к ней вполне естественно прилепиться какому-то «беспутному старичишке».

Рогожин нелеп в своих грязных сапожищах, когда в страшном волнении от присутствия Настасьи Филипповны он в ее гостиной натывается на окружающие предметы, наступает на кружева юбки красавицы-немки. Огромная бриллиантовая булавка на его шелковом шарфе изображает жука, а массивный драгоценный перстень надет на грязный палец. Контраст между алчной неразборчивостью Рогожина и душевной деликатностью князя столь велик, пропасть между рогожинским ревом: «Не подходи!.. Моя! Все мое!» – и рыцарским: «Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не рогожинскую», – столь очевидна, что Настасья Филипповна, оказавшись между этих двух полюсов, как в ловушке, была обречена метаться между гордым самоуничижением и искренним чувством любви к князю.

Но вот что важно: в оскорбительном по сути, прилюдном торге Рогожина все-таки нет цинизма. Есть любовная горячка, купеческая широта, безумие ситуации, но нет холодного рас-

⁶³ Цвейг С. Достоевский // Цвейг С. Собр. соч.: 10 т. М., 1992. Т. 4. С. 153

чета и желания уязвить. Кажется, что он лишь слепо повинуется мазохистскому капризу своей *королевы*, не вдаваясь в ее резоны и психологические сложности. А когда осознает, что князь может увести у него Настасью Филипповну, «невыразимое страдание отпечаталось в лице его. Он всплеснул руками, и стон вырвался из его груди» (172). В бреду азарта он как-то упустил из виду, что поведение его – оскорбительно-кабацкое, что слишком на безобразии смахивает его любовь. Но любовь-то настоящая! И это сразу понял Мышкин, заступившись за него перед Настасьей Филипповной: «Он пьян... Он вас очень любит» (173). И впрямь не в себе был Рогожин, перемещаемый по прихоти своей *королевы* из надежды в отчаянье: «Он совсем отупел, точно от ужасного удара по голове». И когда сакральный маятник вновь качнулся к удаче, он, как раненый зверь, завопил: «Моя! Все мое! Королева! Конец!» Он от радости задыхался; он ходил вокруг Настасьи Филипповны и кричал на всех: «Не подходи!» (175). Эгоизм обладателя, иступление собственника поселились в его душе, заслонив всю серьезность психологической мотивировки Настасьи Филипповны: «Этакого-то младенца сгубить?» Понятно, что реплика эта обращена к сопернику Рогожина.

И то сказать, откуда у Рогожина взяться детскости? Весь строй его жизни до встречи с князем и Настасьей Филипповной отличался особенно мрачным и тяжелым колоритом, начиная от «скучного» дома «грязно-зеленого цвета», где «и снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится», кончая вековой привычкой обитателей этого дома к подозрительности и желчи. Вот почему ласковая улыбка, которая появилась было на лице Парфена в разговоре с князем в доме на Гороховой улице, так «не шла к нему в эту минуту, точно в этой улыбке что-то сломалось и как будто Парфен никак не в силах был склеить ее, как ни пытался» (208).

Как разуверить в тяжелых подозрениях человека, доведенного ревностью и унижениями до последней черты? В первую очередь, конечно, быть с ним вполне откровенным. Вот почему князь по-детски прямодушно объявляет измученному Рогожину: «Я тебя успокоить пришел, потому что и ты мне дорог. Я очень тебя люблю, Парфен» (210). Он не скрывает, что «если бы вы опять разошлись, то я был бы очень доволен; но расстраивать и разлаживать вас я не намерен. Будь же спокоен и не подозревай меня» (210). Рогожин понял, что князь оставляет за ним право выбора, что он, Парфен, свободен в своем решении. И это при том, что глаза обезумевшего Рогожина постоянно выслеживали князя, при том, что новенький, «довольно простой формы ножик» уже был им куплен, при том, что все трое уже чувствовали энергию засасывающей дьявольской воронки...

Христианское великодушие Мышкина побуждает Рогожина к откровенности: «Я, как тебя нет предо мною, то тотчас же к тебе злобу и чувствую, Лев Николаевич... Так бы тебя взял и отравил чем-нибудь! Вот как теперь ты четверти часа со мной не сидишь, а уж вся злоба моя проходит, и ты мне опять по-прежнему люб. Посиди со мной...» (210). На что князь ему отвечает: «Когда я с тобой, то ты мне веришь, а когда меня нет, то сейчас перестаешь верить и опять подозреваешь». И – снимает с него грех неверия: «В батюшку ты!» (210). В ответ Рогожина будто прорывает. Он исповедуется в прегрешениях, жалуется на свои страдания, пытаясь объяснить то, что объяснению не поддается.

Исповедь Рогожина тяжела и страшна. Он бесконечно унижен своей *королевой*: «Как на последнюю самую шваль на меня смотрит». В нем уже нет жалости: уж слишком срамит, да и «ненавидит она меня пуще всего». Чудовищные испытания устраивает ему возлюбленная: «Да ты не знаешь еще, что она надо мной в Москве выделывала!» Настасья Филипповна безжалостно разоряет Рогожина: «А денег-то, денег сколько перевел...»

И хотя Мышкин пытается его утешить: «Ты мнителен и ревнив, потому и преувеличил все, что заметил дурного,» – но эти резоны выслушаны Рогожиным «с горькою усмешкою». Его убеждение в трагической развязке было «уже непоколебимо поставлено».

Рогожина жаль. Жаль тем более, что этот необузданный человек готов к внутреннему движению, и не только в сторону бездны. Он по-настоящему широкая натура, что, кстати, признала и Настасья Филипповна. В нем нет ничего лакейского, у него сильные страсти и большой ум. Он готов взяться и за «Историю» Соловьева. Но нет ему спасения от «напасти». Не успел он милости Настасьи Филипповны нарадоваться: «И никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; в первый раз как живой человек вздохнул,» – как еще сильнее затянулся этот трагический узел из ревности, гордости, унижения и любви. Узел, который нельзя развязать, не повредив нитей, протянувшихся между этими тремя судьбами.

Рогожин унижен Настасьей Филипповной. Он истинно страдает. И это страдание искривляет его натуру. Но оно же делает его более проникательным и понимающим. Именно к Мышкину обращает он самый важный вопрос: «А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога или нет?» И не только понял скрытый смысл четырех рассказанных ему князем притч, но и был настолько потрясен родственностью их религиозных переживаний, что захотел немедленно побрататься с князем, обменяв свой золотой нательный крест на грешный оловянный, купленный князем у пьяного солдата. Рогожину важна мотивация князя: «...нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (222).

Его глубоко взволновало понимание князем религиозного чувства, то, что оно «ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит: тут что-то не то, и вечно будет не то...» Именно от простой бабы услышал Мышкин «такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть все понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя, главнейшая мысль Христова!» (222)

И открылась эта мысль Льву Николаевичу Мышкину со всей очевидностью именно в России. Вот почему истинно братское ободрение звучит в словах князя: «Есть что делать на нашем русском свете, верь мне!» (222–223)

Любимейшая идея Достоевского. Именно на христианстве примирятся противоречия и успокоятся враждующие, именно оно даст почву для взаимного понимания и братского единения. Вот почему финалом встречи на Гороховой улице стал благородный жест просветленного Рогожина: «Он поднял руки, крепко обнял князя и, задыхаясь, проговорил: «Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина!» (224)

Так началось движение от полного нравственного беспорядка к христианскому «выпрямлению» Парфена Рогожина.

Рогожин как откровение услышал от князя то, чему учит людей Евангелие: самая последняя, самая заблудшая овца, если только захочет вернуться в Божье стадо, может это сделать, и при этом она будет вдвое дороже Богу. Притчи о Блудном сыне, о Наемных работниках и о Званных на пир о том повествуют. Христианская истина о том, что Бог милосерден и к нему опоздать нельзя, в наивном и сердечном понимании князя притупила греховную иступленность Рогожина. Притупила, но, увы, не предотвратила. Взял Парфен на свою душу смертный грех. Убил ту, которой восхищался и мучился, любил и ненавидел. Произошло и невозможное, и неотвратимое одновременно. И встали вопросы: «Как, чем, зачем жить?» Великое смятение установилось в душе его.

И тогда возникает у него мысль о князе, рождается надежда на то, что самим присутствием князь поможет ему найти выход из рокового треугольника. И так важно это было Парфену Рогожину, что, проявляя чудеса хитрости и предусмотрительности, он воплощает в жизнь то, что, видимо, было его давнишним кошмаром: приводит незаметно в свой дом Мышкина, чтобы ничто не могло помешать им проститься с Настасьей Филипповной.

Поглощенный этим замыслом, Рогожин, пожалуй, мог бы и напугать князя: «... потому, я, парень, еще не знаю... я, парень, еще всего не знаю теперь, так и тебе заранее говорю, чтобы

ты все про это заранее знал...» (609) О чем это он? Не о том ли он сейчас ничего не знает, что знала пришедшая в этот дом накануне, что-то решившая про себя Настасья Филипповна? Тихонько прокралась она в рогожинский дом: «Шепчет, на цыпочках прошла, платье обобрала около себя, чтобы не шумело, в руках несет, мне сама пальцем на лестнице грозит, *это она тебя все пужалась*» (608). Заметим, не скорого убийцу своего, а того, кто, в очередной раз пожалев ее, продлил бы ее страдания. Это было удивительно даже для Рогожина: «Я еще про себя подумал дорогой, что она не захочет потихоньку входить, – куды!» (608)

Страх гнал Настасью Филипповну, но страх не за себя, а за князя: «На машине как сумасшедшая совсем была, все от страху, и *сама сюда ко мне* пожелала заночевать; я думал сначала на квартиру к учительше везти, – куды! «Там он меня, говорит, чем свет разыщет, а *ты меня скроешь*, а завтра чем свет в Москву, а потом в Орел куда-то хотела» (608). И хоть не сразу понял Рогожин замысел Настасьи Филипповны – просторечное «куды!» выдает его удивление, – но когда осознал, выполнил-таки ее страшную волю: скрыл навсегда от великодушной опеки князя.

Но почему именно *так* понял волю своей *королевы* Парфен Рогожин, нет ли в этом трагической ошибки? А может быть, дело в другом и Настасья Филипповна оказалась жертвой необузданной рогожинской ревности или же он убил ее за все причиненные ему страдания и унижения? Была ли Настасья Филипповна жертвой насилия или она сама пожелала сбросить бремя измучившей ее жизни? Вопросы, как видим, самые существенные. И, конечно, роман содержит на них ответы.

Вчитаемся в текст: многочисленные разговоры о возможном браке Настасьи Филипповны с Рогожиным всегда сопровождаются «смертельными» синонимами: женится – и зарежет, женится – и отомстит, что за него – что в воду и т. д. И сам факт ее согласия уехать с Рогожиным в то время, как все, и в том числе сам Рогожин, знали, что любит она не его, а Мышкина, – был своего рода знаком: она готова, она хочет умереть. Метания кончились, решение вызрело, она боялась только того, что князь может этому помешать.

И в комнате, где навсегда успокоилась гордая воительница, следы жуткого умиротворения; везде разлито «мертвое молчание», на постели «кто-то спал, совершенно неподвижным сном». При этом комната сохранила следы трагедии: «Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, *разбросана снятая одежда*, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали *снятые и разбросанные бриллианты*» (607). Заметим: не обрывки, не клочья лент и одежд. Все целое, сохраняющее красоту и выдающее лишь психическое состояние своей хозяйки, ее нервы, судорогу, спешку, – а не борьбу, не насилие. Даже маленький столик со своим подвижным грузом остался непоколебленным.

Это трагедия души, а не крови. Последствия ножевого удара выписываются автором как до удивления не кровавые: «И... и вот, вот еще что мне чудно: совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было...» (610) Это не кровавые потоки Раскольникова. Тут другое. Парфен в известном смысле тоже жертва – жертва страсти, нрава, обстоятельств. Он проводник последней воли Настасьи Филипповны, и не будь так, не пришел бы он за своим названным братом, чтобы вдоволь погоревать вместе. Не вел бы он себя так у ее одра: Рогожин «подошел к князю, нежно и восторженно взял его за руку, приподнял и повел к постели...» (609)

Рогожин чувствует себя уничтоженным, разъятым. Он коснулся дна своих самых навязчивых кошмаров, и теперь почти сомнамбулически воплощает в жизнь последние акты этого страшного сценария. Не ясно ему только одно: как жить дальше? И эта потерянности то выливается в бредовое многословие, то сковывает немотой, то поднимает из глубин памяти «домашние», давнишние слова: «надоть», «куды», «сумлеваюсь», то вдруг, как вспышкой, пронзает

воспоминанием, где в центре – все она же, мучительно-прекрасная и дерзкая «королева»: «Офицера-то, офицера-то... помнишь, как она офицера того, на музыке, хлестанула, помнишь, ха-ха-ха! Еще кадет... кадет... кадет подскочил...» (611)

И только присутствие князя, его искреннее сострадание отворили, наконец, слезы великого грешника. Брат разделил трагедию с Братом, принял на себя неподъемную ношу греха, смешал свои слезы с рогожинскими. Он погубил себя этим, как погубил себя Христос, придя к людям с помощью много веков назад. И в обоих случаях жертва не была напрасной, хотя и была трагической.

Сам грех Рогожина, кровавая его вина обретают в романе характер национального «забвения всякой мерки во всем».

В «Дневнике писателя» у Достоевского есть потрясающее по психологической точности объяснение русской натуры, которая во внезапных иррациональных всплесках подчас и раскрывает то, что надежно удерживается буднями в силках привычек и обычаев. При этом катализатором может быть что угодно: любовь, вино, самолюбие, ревность. И вот тогда, срываясь со всех тормозов, несется человек к самому краю и уже не властен он в самом себе...

И в «рогожинском» случае, и в народной судьбе – не было бы оснований для спасения, если бы в русском мире не существовало не менее упорного противодействия. И тогда «с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам, и обыкновенно, когда дойдет до последней черты, то есть когда уже идти больше некуда. Но особенно характерно то, что обратный толчок, толчок восстановления и самоспасения, всегда бывает серьезнее прежнего порыва – порыва отрицания и саморазрушения»(XXI, 35).

Так и Парфен Рогожин, упав на дно собственного кошмара, еще не веря до конца в его свершение, еще хлопоча в привычных житейских координатах, расставляя склянки со ждановской жидкостью возле накрытой американской клеенкой Настасьи Филипповны, начинает сколь мучительное, столь и неудержимое возвращение к своей истерзанной душе. И князь Мышкин добрым «мареевым» жестом, поглаживая грешника по лицу, помогает ему в этом возвращении. Этот инстинктивный жест, зародившись еще в здравом сознании, вывел Мышкина за пределы реальности: «Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его» (612).

Объединившись во Христе, побратавшись крестами, эти герои окончательно слились в своих судьбах друг с другом. И хотя «искушение Дьявола» состоялось, но оно повлекло за собой лишь физический распад: Мышкин, и уходя из разума, остается помощью и поддержкой Рогожину; Рогожин, и совершив преступление, не отрешен от духовного возрождения; Настасья Филипповна, и отправляясь на заклание, думает не о себе, а о князе. Так открывается одна из самых загадочных заповедей Христа: «И не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более того, кто может и душу и тело погубить в геене» (Евангелие от Матфея, гл. 10).

И в самом деле, несмотря на трагическую очевидность финала, остается несомненная уверенность в возможность духовного преодоления распада и греха... Роман убеждает в том, что Князь Христос – это не русский мираж, а реальная, хотя и не всегда различимая перспектива.

Свобода и жребий

Из воспоминаний А. Г. Достоевской известен факт, произведший на Ф. М. Достоевского исключительно сильное впечатление и нашедший художественное воплощение в его романе «Идиот». В 1867 году, путешествуя по Европе, наслышанный о картине Ганса Голь-

бейна «Мертвый Христос», хранящейся в музее Базеля, писатель специально заехал в этот город и был буквально поражен увиденным.

На картине был изображен Иисус Христос, снятый с креста. Вид его был ужасен. Нечеловеческие страдания, кровавые раны на вспухшем лице, уже тронутым следами тления, производили на зрителей тяжелое впечатление. Анна Григорьевна просто не в силах была смотреть на картину и отправилась в другие залы, но Федор Михайлович замер перед ней. «Когда минут через пятнадцать-двадцать я вернулась, – пишет в своих воспоминаниях А. Г. Достоевская, – то нашла, что Федор Михайлович продолжает стоять перед картиной как прикованный. В его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии».⁶⁴

А в «Дневнике 1867 года» жена писателя зафиксировала такую важную деталь, касающуюся смысла потрясшей его картины: «Она страшно поразила его, и он тогда сказал мне, что «от такой картины вера может пропасть»».⁶⁵

Знакомство Достоевского с картиной Гольбейна произошло как нельзя кстати. В это время писатель напряженно обдумывал план романа о человеке, который стремится внести гармонию и примирение в разрозненное современное общество. Достоевский искал художественные «механизмы», с помощью которых можно было бы осуществить это. Образ Христа, как уже было сказано, естественно возник уже на стадии замысла. И вдруг – Спаситель, один вид которого вызывает не столько сострадание, сколько ужас от «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой все подчинено.» Именно так сформулировал свое впечатление Достоевский, передав его в романе изверившемуся, разочаровавшемуся в жизни Ипполиту Терентьеву, для которого картина явилась еще одним весомым аргументом в пользу того, что в страшном владычестве действительности вере просто не за что зацепиться. Вот почему и возникает у героя кощунственный вопрос: «И если б этот самый Учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?» У Ипполита положительного ответа на эти вопросы нет. Он убежден, что темные силы действительности одолеть нельзя.

«Вера пропадает» и у Рогожина, который не только повесил копию картины у себя дома, но и *любит* на нее смотреть. На эту картину в доме Рогожина и натывается взгляд князя Мышкина. И хотя «ему было очень тяжело и хотелось поскорее из этого дома», князь со всей искренностью отвечает на тот главный вопрос, что ему почти на ходу задал Парфен Рогожин: «А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога аль нет?»

Так картина Гольбейна оказалась важным смысловым центром романа. Страх и ужас на картине Гольбейна «Мертвый Христос» не были побеждены живой любовью, на которой Христос утвердил свою веру. И чем талантливей такого рода работы, тем более мучительное, болезненное впечатление они производят. Вот почему первая реакция Достоевского на картину – «как бы испуган»: слишком не совпадал живший в нем образ Христа, с тем, что по-своему убедительно изобразил художник.

Конечно, судьба Мышкина, как и судьба Христа, трагична. Пришедший в этот мир со светом и добром, он в итоге оказался погруженным во тьму безумия. Но внутренний свет романа сохранился. Идет он от князя, не теряясь во мраке кровавой развязки. Думается, это было не только самым трудным, но и самым главным для Достоевского.

Именно христианский дух и воплотил Достоевский в романе, сделав его произведением, научающим любви и свободе. Потому что «свобода в христианстве есть не формальная, а материальная Истина. Сама Истина Христова есть Истина о свободе».⁶⁶

⁶⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 186.

⁶⁵ Цит. по кн.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому: Материалы, библиография и комментарии. Пг., 1922. С. 59.

⁶⁶ Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 139.

Весомым аргументом для капитуляции Ипполита Терентьева перед жизнью было ощущение реальности как силы жестокой и непреклонной. И в картине Гольбейна он увидел, что природа сильнее даже того, кто мог бы подчинить ее. А потому, – делает он вывод, – если бы Христос знал, что с ним произойдет, какие муки ему предстоит вынести, он не повторил бы своего пути. Так Ипполит осуществил «христианизацию» своего бунта, извратив самое сокровенное в личности Христа, в его подвиге и учении.

Но дело в том, что Учитель *знал все*. Он знал и свое будущее, и неумолимость природы, и коварство людей, и страшную силу физической муки. Знал, но... *выбрал* это. Он не просто смиряется перед судьбой, но делает это по доброй воле. Свободно. И в этом – вся мощь его примера. В этом – сокровеннейший смысл христианства как религии, жидущейся на *свободной* человеческой совести, *личном* выборе.

Сын Божий, явившийся в мир в «зраке раба» и распятый на кресте, растерзанный миром, очень мало похож на Божьего Сына. Выбранный им удел предоставил каждому увидеть или не увидеть в нем Божьего посланника. Каждый свободен в своем прозрении. Конечно, нужна особая прозорливость, особый – высокий – строй души, чтобы в смиренном образе распятого Иисуса увидеть черты живого Бога, надо осознать, что царство, проповедуемое им, – не от мира сего, что в этом мире он так же уязвим, ибо открыт и для добра, и для зла, которые в земной жизни существуют нераздельно.

Но когда человек из глубины своего свободного духа произнесет слова апостола Петра: «Ты – Христос, Сын Бога Живого» – он не только совершит акт *свободного личного откровения*, он в себе самом отвергнет искушение *чуждом, тайной, авторитетом* и окажется причастным к основной, сокровенной сути христианства – к свободе.

«Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за Тобой, прельщенный и плененный Тобой», – говорит Великий Инквизитор Христу в другом романе Достоевского и очень точно попадает в самую суть христианской веры.

Христос, будучи жертвой, возвысился над своими палачами, простив их. Ипполит же в этом качестве чувствует себя просто раздавленным, ничтожным. Он завидует любой мушке, потому что она свободней и счастливей его, потому что она – часть этой жизни, а он ее изгой, *выкидьши*. Вопрос «почему?» мучит, язвит Ипполита. Зная, что обречен, от беспомощности и гордыни он демонстрирует брезгливое пренебрежение к жизни, которая «принимает такие странные, обижающие... формы» (413).

В стремлении постичь логику вечной природы и смысл своего быстротечного бытия, пытаясь ответить на вопросы, человеческому разуму не подвластные, он бунтует против всего и всех. Умом вроде бы понимая великую силу смирения («кротость – страшная сила»), перед лицом собственной смерти он все-таки не в силах уразуметь: «... для чего... понадобилось смирение мое, если мир так отчаянно несправедлив,» «для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседозволенные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего?» (415)

И это при том, что так много ему открылось! В первую очередь, осознание истинной ценности жизни: коли человек живет, стало быть все в его власти. Ипполиту, приговоренному чахоткой к смерти, слишком очевидно, что «большинство слишком жизнью не дорожат, слишком дешево повадились тратить ее, слишком лениво, слишком бессовестно ею пользуются, а стало быть все до единого недостойны ее!»

Он со всей определенностью уразумел, что «дело в жизни, в одной жизни, в открывании ее, в беспрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» И в этом *открывании* особое место принадлежит единичным милостыням как «живой потребности прямого влияния одной личности на другую». И это не микроскопический факт, даже если ты, как и тот сердобольный генерал, о котором поведал Ипполит, не можешь выделить несчастным более двадцати копеек. Не в них дело, а в живом сочувствии, в доброй воле. *Никто не может знать, каковы могут*

быть последствия даже самой малой милостыни: «Тут ведь целая жизнь и бесчисленное множество скрытых от нас разветвлений... Бросая ваше семя, бросая вашу «милостыню», ваше доброе дело в какой бы то ни было форме, вы отдаете часть вашей личности и принимаете в себя часть другой; вы взаимно приобщаетесь один к другому; еще несколько внимания, и вы вознаграждаетесь уже знанием, самыми неожиданными открытиями... И почему вы знаете, какое участие вы будете иметь в будущем разрешении судеб человеческих?» (406–407)

И как же, владея такой высокой мудростью, решился Ипполит на воплощение своего «последнего убеждения»? Конечно, виновата гордыня. Не в силах вынести Ипполит то, что именно к нему, все понимающему, жизнь обернулась своей страшной физической стороной, воплощаемой в ночных кошмарах то в облике отвратительного гада, то в личине мерзкого тарантула, то в галлюцинаторном рогожинском обличье. Он не хочет быть раздавленным ею, как Гольбейновский Христос, на которого страшно смотреть. Ипполит хочет сам распорядиться последними крохами своего ущербного бытия. «Я умру, прямо смотря на источник силы и жизни, и я не захочу этой жизни! Если б я имел власть не родиться, то наверно бы не принял существования на таких насмешливых условиях. Я еще имею власть умереть, хотя отдаю уже сочтенное. Не великая власть, не великий и бунт... Самоубийство есть единственное дело, которое я могу успеть начать и окончить по собственной воле моей» (417).

Заметим, что эпизод с «Необходимым объяснением» Ипполита Терентьева Достоевский считал весьма важным. Дело в том, что и на Западе, и в России в это время стали распространяться «логические самоубийства». Вот, к примеру, какую логическую цепочку выстраивает влиятельнейший А. Шопенгауэр: «Наш единственный настоящий грех – это собственно грех первородный»; «На свое бытие должны мы смотреть как на некое заблуждение, из которого вернуться было бы спасением»; «Смерть – великий урок, который получает от природы воля к жизни или, точнее, присущий ей эгоизм; и на нее можно смотреть, как на кару за наше бытие»; «Человек живет и существует либо *добровольно*, то есть по собственному согласию, либо *помимо* своей воли: в последнем случае такое существование, отравленное многообразными и неминуемыми горестями, представляло бы собой вопиющую несправедливость».⁶⁷

Исследуя мотивы этой «эпидемии своеволия» в многочисленных главах «Дневника писателя» («Несколько заметок о простоте и упрощенности», «Приговор», «Голословные утверждения», «Кое-что о молодежи», «О самоубийстве и высокомерии» и др.), Достоевский тщательно проанализировал психологию современного душевно опустошенного человека. При этом наблюдаются удивительные совпадения в аргументах Ипполита Терентьева и самоубийцы *от скуки*, позже описанного Достоевским в «Дневнике писателя» за 1875 год. Это может означать только то, что художнически верно почувствованная проблема не была исчерпана и спустя почти десятилетие. Гордыня и своеволие лежат в основании больных душ. Стремясь жить и умирать по *собственной* воле, они оставляют без внимания волю *чужую, другую, иную*. В то время как именно полновесное воплощение *чужой* воли было чрезвычайно важно для Достоевского и его героя – князя Мышкина.

Если Ипполит, по его словам, в жизни встретил только одного Человека – князя, и только с ним он хочет проститься перед выстрелом, то князь видит человека буквально в любом. Именно *уважая Человека в человеке, князь и не препятствует никому поступать своеобразно сложившимся обстоятельствам, а точнее – сообразно своей духовной судьбе, не сбивая никого с его собственной жизненной траектории*. И чем безнадежней и драматичней эта судьба, тем большую жалость вызывают в нем люди, попавшие в жизненные сети. Уж кому, как не ему, и было знать, что свершится *непрерменно, именно и только* то, что неминуемо. *Что человек может лишь попытаться облегчить страдания другого, но никогда – избежать их*. Что здесь действуют силы, над которыми никто не властен.

⁶⁷ Шопенгауэр А. Избранные произведения. М. 1993. С. 150, 130, 149.

У каждого своя судьба, и он сам творит ее. Вот почему человек должен быть абсолютно свободен, поскольку *именно свободный выбор жизненного пути и делает человека не игрушкой рока, а творцом судьбы, за которую он несет ответственность перед людьми и Богом.*

В этом проявляется христианское доверие к Промыслу: «Да будет воля Твоя!» Но есть в этом и интуитивно-иррациональное понимание свободы как «вместилища» сразу двух стихий – добра и зла. *Зло как и добро есть дитя свободы. Оно так же глубоко заложено в основании человеческой природы. Вот почему свобода – категория воистину трагическая, поскольку лежит в центре бытия как его изначальная тайна.*

И Мышкину это, конечно, было ведомо. При его активном духовном учительстве, в стремлении к общению и помощи он всегда апеллирует к *внутреннему самоосвобождению*. Призывая творить себя, делать выбор, он никогда не посягает на личную свободу человека, не диктует готовых решений, как бы ни был убежден в своей правоте.

Человек имеет право на ошибку, даже ошибку трагическую, потому что и смерть может стать новым рождением. Грех и искупление неразрывно связаны друг с другом. И не надо лишать человека благодати страдания и наказания. Все во благо, если человек свободен.

Вспомним разговор князя с Рогожиным в доме на Гороховой улице: «Парфен, я тебе не враг и мешать тебе ни в чем не намерен... Своих мыслей об этом я от тебя никогда не скрывал и всегда говорил, что за тобою ей (Настасье Филипповне – Н.Т.) непременная гибель. Тебе тоже гибель... может быть, еще пуще, чем ей» (210). И тем не менее – мешать не намерен. А намерен *уговорить* встревоженного Рогожина: «Я тебя успокоить пришел, потому что и ты мне дорог».

Не случайно князя мучают дурные предчувствия и грустная уверенность в кровавой развязке: слишком неистов, оскорблен, унижен Рогожин. Нет у него веры, есть лишь ее подсознательная потребность. Слишком надломлена и Настасья Филипповна.

Это неподъемная для человека ноша, вот почему пытается Рогожин, побратавшись с князем крестами, снять груз со своей души. Но даже просветлев на время сердцем, Рогожин не перестает быть пленником своего кошмара, своей нелегкой «планиды».

«Дай же я хоть обниму тебя на прощанье, странный ты человек!» – вскричал князь, с нежным упреком смотря на него, и хотел его обнять. Но Парфен едва только поднял свои руки, как тотчас же опять опустил их. Он не решался: он отвергивался, чтобы не глядеть на князя. Он не хотел его обнимать» (224).

*Князь Мышкин, пытаясь повлиять на Рогожина, потому-то и жалеет его, что в полной мере понимает, сколь могучи силы необузданной стихии жизни. Он и сам их пленник. Выйдя от Рогожина, имея самое определенное представление о «градусе» его переживаний, обладая самыми отчетливыми дурными предчувствиями на его счет, князь поначалу благоразумно взял билет в Павловск, чтобы уехать и лишний раз не искушать безумного страдальца. Но почему-то он «вдруг» бросил только что взятый билет на пол и вышел обратно из вокзала, смущенный и задумчивый». Достоевский это объяснил так:» *Его что-то преследовало, и это была действительность, а не фантазия...*»(225)*

Это *вдруг*, в полной мере отражающее всю импульсивность и непредсказуемость жизни, мы встретим в этом, да и других эпизодах романа, многократно: «Он *вдруг* как бы что-то припомнил»; «ему *вдруг* сознательно пришлось поймать себя на одном занятии»; «*вдруг* начинал как бы искать чего-то кругом себя» и т. д.

Как будто кто-то ведет князя к дому, где должна (?) разыгаться кровавая развязка, должно произойти искушение братоубийством. И Мышкин не шел, а влекся туда «почти в тоске», «сердце его билось от беспокойного нетерпения», ибо он чувствовал, что какими-то могучими силами он вовлечен в чудовищный эксперимент, выйти из которого не в его власти.

Приготавливается «высшая проба»: что пересилит – братское единение, духовная породненность или буйная ревность, неистовая стихия жизни? Земля и небо сошлись в поединке. «Чрезвычайное, отразимое желание, почти соблазн вдруг (!) оцепенили всю его (Мышкина – Н.Т.) волю». И даже зная почти наверняка, что Настасья Филипповна нет дома – «иначе бы Коля оставил что-нибудь в «Весах», по условию», – князь тем не менее идет к ее (Настасья Филипповна – Н.Т.) дому «уж, конечно, не затем, чтоб ее видеть. Другое, мрачное, мучительное любопытство соблазняло его.» Воистину -

*Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Необъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.⁶⁸*

Не только Рогожина, но и себя испытывает князь, свое ощущение жизни и людей: «Не преступление ли, не низость ли с моей стороны так цинически – откровенно сделать такое предположение!» «Но... разве решено, что Рогожин убьет?! – вздрогнул вдруг князь.» «Отчаяние и страдание захватили всю его душу».

Мышкин чувствует всю провокационность своего поведения, вот почему заранее ищет оправдания: «Сердце его чисто: разве он соперник Рогожину?» Но главное – «пусть все это свершится свободно и светло». Ведь преображение Рогожина уже началось: «Рогожин за книгой, – разве уже это не «жалость», не начало «жалости»? Князь отгоняет свои предчувствия: «Нет, Рогожин на себя клеветает; у него огромное сердце, которое может и страдать и сострадать... Когда он узнает истину и когда убедится, какое жалкое существо эта поврежденная, полоумная, – разве не простит он ей тогда все прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина» (232).

Если дела обстоят действительно так, то подозрительность князя «непростительна и бесчестна». Он виноват перед Парфеном. К тому же только слепой может не видеть, что Рогожин не злодей, а боец: «Он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна...» Но и Мышкину именно так – «до мучения» – нужно убедиться в том, что он непременно встретит «давешние глаза» у дома Настасья Филипповна, что, увы, оправдаются «ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его демона» (234).

И хоть эти мысли мучили князя, хоть ощущает он их как чудовищные и унижительные, но... спор, извечный спор добра и зла, хаоса и веры уже начался. И Мышкин при всей видимости выбора («вдруг неотразимое желание захватило князя – пойти сейчас к Рогожину, дождаться его, обнять его со стыдом, со слезами, сказать ему все и кончить все разом») уже не властен над собой, ему остается только подчиниться судьбе и ждать, когда все само разрешится.

И когда самые невозможные предчувствия сбылись, когда увидел князь в руках Рогожина нож, занесенный над ним, последнее, что успел выкрикнуть, прежде чем что-то разверзлось пред ним: «Парфен, не верю!..» – и забился в болезненном припадке.

Последнее мгновение перед падучей было у князя мгновением «самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного»: в это время, он в полной мере сознавал, что «времени больше не будет», переживая каждую минуту «как высший "синтез жизни». И вот в это, может быть, и в самом деле последнее мгновение жизни князь кричит о главном – *он не верит, что Рогожин – убийца, не верит, что чужая душа – потемки, что*

⁶⁸ Пушкин А. С. Пир во время чумы.

ничего не значат братание и духовное родство, что единственно мощным рычагом, управляющим человеком, является злоба. Не верит, что свободная «проба» в полной мере выявила крах его благоволения и прекраснотушия, что человек, ведом по жизни не Богом, если поднимается у него рука на брата. Это и многое другое вмещает в себя отчаянно-последнее «Не верю!» князя Мышкина. Очевидно, и Христос не хотел, не мог поверить в предательство, злобу и коварство людей, к которым пришел он с благой вестью.

Поверить в это так же трудно, как и в то, что все в жизни предопределено заранее и от воли человека мало что зависит. Вот и бунтуют герои Достоевского, пытаясь своим дерзким своеволием, злобной иступленностью или страстной порывистостью вмешаться в ход событий, порушить предопределенность, испытать свои возможности. Все они творят свой свободный выбор, даже если цена за него ужасна, несоразмерна. Они знают вкус сраженья у «бездны мрачной на краю». Им знакомо мучительное наслаждение явиться в самый последний миг и разорвать свою и чужую судьбу, как гнилую нитку.

«Сражаться» приходит к Настасье Филипповне и Аглая, стремясь расставить все точки в их изнурительных отношениях с князем. Но при этом еще и испытать! Испытать всех: себя, Настасью Филипповну, князя. Тоже своего рода «последняя проба». А иначе зачем она делает то, чего ни при каких обстоятельствах делать была не должна? Она демонстративно унижает свою гордую соперницу, намеренно бестактно цитирует ее личные письма, не забывая при этом «ядовитым взглядом» следить за все более искажающимся от волнения лицом Настасьи Филипповны. «Беспредельная гордость» Аглаи увлекает ее стремительно к опасной черте, когда главным ощущением становится чувство полета в бездну. «Аглая же решительно была увлечена порывом в одну минуту, точно падала с горы, и не могла удержаться пред ужасным наслаждением мщения» (569).

Раздавленная, опозоренная Настасья Филипповна «упала в кресла и залилась слезами. Но вдруг...» Это было *вдруг* явившееся спасение, которым доведенная до края Настасья Филипповна просто не могла не воспользоваться, как не мог не использовать какой-нибудь, пусть даже самый неустойчивый выступ сорвавшийся в пропасть человек. Нужно было только, овладев собой, сметь решиться на последнее. И Настасья Филипповна, «как безумная», выставляет на кон сразу четыре жизни! «А хочешь, – обращается она к Аглае, – я сейчас... при-ка-жу, слышишь ли? только ему при-ка-жу, и он тотчас же бросит тебя и останется при мне навсегда, женится на мне, а ты побежишь домой одна?... Хочешь, я прогоню Рогожина?... Вот сейчас при тебе крикну: «Уйди, Рогожин!», а князю скажу: «Помнишь, что ты обещал?» (571)

Конфликт обостряется до предела. Жить по-прежнему уже нельзя. Решение рождается в разреженной атмосфере, с жизнью почти несовместимой. Вот почему князю кажется, что порыв Настасьи Филипповны «был так силен, что, может быть, она бы и умерла...» Обе женщины «как помешанные» ждут решения князя. А сам князь, «может быть, и не понимал всей силы этого вызова», «онемев под ужасным взглядом Аглаи» – с одной стороны, и «убитым, искаженным лицом Настасьи Филипповны» – с другой.

И опять, как и в случае нападения на него Рогожина, все решает провидение. Настасья Филипповна без чувств падает князю на руки. Так сама судьба вручает ему женщину, которой у него «навсегда пронзено сердце». Участь всех четверых была решена. «Рогожин пристально посмотрел на них, не сказал ни слова, взял свою шляпу и вышел». Князь, которого всего несколько минут назад в беспамятстве проклинала Настасья Филипповна, теперь сидел подле нее, «не отрываясь смотрел на нее и гладил ее по головке и по лицу обеими руками, как малое дитя». Точно так же чуть позже он будет успокаивать убившего ее Рогожина.

Люди в горячке своеволия и гордыни перешли грань, отделяющую жизнь от смерти, попутно уничтожив и того, кого искренне почитали благороднейшим человеком, и кто, вовлеченный в водоворот событий помимо своей воли, стремясь помочь всем, тоже оказался жертвой чудовищных обстоятельств.

Налицо трагическая диалектика свободы как мироощущения и способа жизни: с одной стороны, она отторгает принудительное добро, а с другой – свободно явленное зло уничтожает все, в том числе и саму свободу.

К счастью, запутанным лабиринтом это кажется только в отвлеченных построениях. А в жизни выход есть. И даже не такой мудреный, как можно было ожидать. Впрочем, и простым он только кажется. Достоевский его формулировал многократно – и в «Идиоте», и в других романах своего «пятикнижия», и в «Дневнике писателя»: «Без веры в свою душу и в ее бессмертие бытие человека неестественно, немислимо и невыносимо». Нужна искренняя вера, ибо как только она исчезает, являются «логические самоубийства» (как у Ипполита), «невозможные преступления» (как у Рогожина), тогда торжествуют материальные силы, а значит – ложные идеи, «чугунные понятия».

Для Достоевского было очевидно, что *«без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна – и именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные «высшие» идеи жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают...»*(XXIV, 48)

Получается такая связка: ***свобода только тогда во благо, когда она зиждется на вере. И лишь истинная вера, в свою очередь, дает ощущение духовной свободы.*** Впрочем, в эту связку органически входит и еще одна важнейшая категория – любовь. Но об этом – дальше.

Поэтика художественной детали

Предметом нашего специального рассмотрения станет важнейшая сцена романа «Идиот» – финал 1 части, сцена именин Настасьи Филипповны.

Эпизод этот выбран, конечно, не случайно. Во-первых, сам автор его несомненно выделял: сцена из «капитальных». Достоевский считал ее удачной («нравится мне финал 2-й части»⁶⁹). Сцена эта дорого обошлась ее создателю: «Этот финал я писал в вдохновении, и он мне стоил двух припадков сряду». А после публикации Достоевский настойчиво выспрашивал А. Н. Майкова, из писем к которому и взяты эти цитаты, как реагирует публика на роман и, в особенности, на эту часть?

Как же строит сцену писатель? День именин понимается Настасьей Филипповной как решающий в ее жизни: «Сегодня мой день, мой табельный день, мой високосный день, я его давно поджидала» (167). Именно сегодня она должна будет найти развязку сразу нескольких мучительных узлов: закончить травмирующие отношения с Афанасием Ивановичем Тоцким, длившиеся 9 лет и 3 месяца, из которых 5 последних лет стали особенно унижительными: все знали, что она была его содержанкой. Настасья Филипповна должна была что-то решить и с Гаврилой Ардалионовичем Иволгиным, который вознамерился жениться на ней, имея в виду немалую мзду – 75 тысяч рублей. Наконец, надо было что-то делать и со своей жизнью, в которой объявился сколь буйный, столь и щедрый Парфен Рогожин.

Возможные варианты судьбы разворачиваются прилюдно. В ее небольшой, но изысканной квартире собирается самая разнородная публика: *девять* человек гостей, из которых ровно половина даже не проименована («один жалкий учитель», «какой-то неизвестный и очень молодой человек», «одна бойкая дама» и «одна чрезвычайно хорошо и богато одетая и необыкновенно неразговорчивая молодая дама»). Кроме этих четверых – Тоцкий, генерал Епанчин, Ганя, Птицын, Фердыщенко. Почему же так тщательно все высчитано автором? Какую информацию несут числа, в изобилии встречающиеся в тексте? Остановимся пока на уже приведенных. *Девять* лет и *три* месяца просуществовали друг подле друга Тоцкий и Настасья

⁶⁹ Впоследствии 1 и 2 часть были объединены Достоевским в одну. В данном случае речь идет о сцене именин Настасьи Филипповны.

Филипповна. Ощущение пресыщения, абсолютной временной истощенности возникает уже из числового значения: «девять» – это утроение тройки. А «три» означает разрешение конфликта, выражает самодостаточность ситуации. Одним словом, очевидно, что их отношения истощили себя, и выход должен быть найден.⁷⁰

Об этом же свидетельствует и число *пять* («И за что я моих пять лет в этой злобе потеряла!»). Это число часто встречается в одушевленной природе и означает органическую полноту жизни, не лишённую эротического смысла. Именно этим смыслом и сыта по горло Настасья Филипповна, с этой-то порочной «квинтэссенцией» и хочет она, наконец, покончить.

Появление *десятого* гостя тоже несет числовую информацию. Оно означает целостность универсума, причем сразу в двух планах: метафизическом и материальном. Это число свидетельствует о необходимой завершенности композиции. Теперь игра может быть сделана.

Но прежде чем Настасья Филипповна доверит свою судьбу жребии, обратим внимание на внешность появившегося десятого гостя. Им был, конечно, князь Мышкин. Его описание тоже сопровождается символическими деталями. В портрете укрупняются черты *пилигрима, странника*: грязные сапоги, широкополая шляпа, плащ без рукавов – одежда явно не для именин. Зато для давно чайной встречи во времени она вполне уместна. Именно с символикой *странствующего рыцаря* связаны эти детали. Свойства вечного паломника придают князю его вещи и предметы. Плащ – это и знак высокого достоинства, и, одновременно, завеса, отделяющая человека от остального мира. И сразу становится понятно, почему не удивилась Настасья Филипповна столь внезапному появлению князя, почему именно ему доверила разрешение одной из своих мучительных проблем. («Он в меня с одного взгляда поверил, и я ему верю»).

Характерно, что игра *пети-жё* (своего рода фанты), по ходу которой придумала Настасья Филипповна объявить о своем решении, началась в половине одиннадцатого. Время это символизирует начало перехода, приближение опасности. Что в полной мере подтверждается описаниями душевного состояния героини. А оно акцентированно погранично: между здоровьем и болезнью в физическом (лихорадка) и психическом смысле (сумасшествие). Напряжение подчеркивается детальными и обширными характеристиками ее поведения и самочувствия: «... в ее истерическом и беспредметном смехе, перемежающемся вдруг с молчаливой и даже угрюмой задумчивостью, трудно было и понять что-нибудь» (146). Настасья Филипповна, «ставшая бледнее и как будто по временам сдерживавшая в себе сильную дрожь» (146), явно готовится к принятию решения, а вернее, не столько готовит сам ответ, сколько подбирает для него форму. Она желает оскорбить и язвить всех: и Тоцкого, и генерала, и Ганю – месть захватила ее. Она «неудержима и беспощадна» (147), «ей именно нравилась циничность и жестокость ее идеи» (148), вот почему задумала она высказать свое решение относительно Ганиного сватовства в форме скверного анекдота, и «пети-жё» – наиболее подходящая форма, соответствующая сути планировавшейся сделки. И это ей вполне удалось. «Теперь она была как в истерике, суежилась, смеялась судорожно, припадочно, особенно на возражения встревоженного Тоцкого. Темные глаза ее засверкали, на бледных щеках показались два красных пятна. Унылый и брезгливый оттенок физиономий некоторых из гостей, может быть, еще более разжигал ее насмешливое желание; может быть ей именно нравилась циничность и жестокость идеи» (148).

Мечь удалась. Настасья Филипповна не только прилюдно осрамила своих «покровителей», но и выбрала для этого самую уничижительную форму: жанр ответа – «анекдот», структура ответа – как бы между прочим. «Вы правы, Афанасий Иванович, *пети-жё* прескучное, и надо поскорей кончить, – небрежно вымолвила Настасья Филипповна, – расскажу сама, что обещала, и давайте все в карты играть» (158). Как видим, все в пределах одной синтаксической конструкции: и карты, и решение, и анекдоты.

⁷⁰ См.: Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 574–584. Далее везде толкование символов идет по этому изданию.

Настасья Филипповна добилась своего: «Афанасий Иванович побледнел, генерал остолбенел... Ганя застыл на месте» (159). Обидчики наказаны. А поскольку для Настасьи Филипповны разрыв с Ганей, после посещения его дома и встречи с его родными, был делом внутренне решенным, то, перепоручив ответ князю, она не только удостоверилась в том, что и князь думает так же, но внешне легкомысленной формой: «Как скажете, так и сделаю» (159), – она, по сути, окончательно утвердила глубочайшую связь, соединившую их судьбы.

Настасья Филипповна спешит закончить этот эпизод. Она говорит «властно и как бы торжественно»: «... пусть это дело кончено раз навсегда!» (159)

«Довольно!» – нетерпеливо восклицает она, «даром» отпуская на волю Тоцкого, возвращая генералу Епанчину подаренный им жемчуг и объявляя, что с завтрашнего дня съезжает с этой квартиры и больше не будет устраивать вечеров для гостей.

И когда все заволновались, окружили ее и «никто не мог ничего понять, как раз в это мгновение и раздался вдруг звонкий, сильный удар колокольчика «... А-а-а! Вот и развязка! наконец-то! Половина двенадцатого!» – вскричала Настасья Филипповна – Прошу вас садиться, господа, это развязка!» (160)

В приведенном эпизоде символично все: и властно прозвучавший *колокольчик* (маленький колокол судьбы), и *время*, когда это произошло – *половина двенадцатого* – немного осталось до разрешения конфликта, до желанного завершения ситуации, ведь *двенадцать* символизирует космический порядок и спасение.

Категория времени становится решающей. Напряжение от близости развязки возрастает. Вот почему временной поток распадается на корпускулы: «в это мгновение», «вдруг», «вот», «наконец-то!» и др. Идет насыщение, сгущение художественного времени. Дважды повторенное слово «развязка» – придает ситуации особую значимость.

Сцена становится все более людной: к *десяти* имевшимся гостям присоединились еще *десять* – «хмельная ватага» во главе с Рогожиным. Ситуация выбора для Настасьи Филипповны перетекает во вторую, более драматичную фазу. И опять «странный смех трепетал на губах ее», опять она «в лихорадочном ожидании», потому что сейчас нужно будет принять решение. Вот почему смотрит она на Рогожина «пристально и любопытно», и когда убедилась, что он привез-таки *сто тысяч*, то есть превзошел «букетника» Тоцкого, дававшего за нее только *семьдесят пять тысяч*, – она начинает «обживать» роль женщины, которой цена назначена, которую недешево, но все-таки купили в самом прямом смысле этого слова. Она начинает примерять к себе роль «рогожинской».

Разрушительная энергия, бушующая в душе Настасьи Филипповны, направлена не вовне, не на обидчиков, а на нее самое. Всем, и себе в первую очередь, она, страдая от гордости и унижения, внушает: другого быть не может: «Я бесстыжая...» Появляется новая модель поведения: «Я теперь во хмелю... Я гулять хочу!» (167) Новые слова зазвучали в устах «чинной» Настасьи Филипповны. Понятно, что в этой ситуации выбор у нее только между плохим и худшим: «иль разгуляться с Рогожиным, иль завтра же в прачки пойти!» (168)

Князь Мышкин потрясен. Он обращается к Настасье Филипповне со словами любви и почтения. Он делает ей официальное предложение. «Я вас... Настасья Филипповна... люблю. Я умру за вас, Настасья Филипповна... Я никому не позволю про вас слова сказать, Настасья Филипповна...» (169)

«Вот и новый анекдот», – бормочет генерал, а публика так «просто разинула рты от удивления.» Да и Настасья Филипповна к такому обороту дела явно не готова. Жизнь еще таких возможностей ей не предоставляла. Она в смятении: что это – шутка, насмешка? – «Она задумалась, опять потом улыбнулась, как бы не сознавая ясно чему...» (171) Все было сколь нереально, столь и желанно: «Разве я сама о тебе не мечтала?...»

Потрясение было таким сильным, контраст между «бесстыжей» и «уличной» до любимой и уважаемой – так велик, что «с этого-то мгновения Настасья Филипповна и помешалась.

Она продолжала сидеть и некоторое время оглядывала всех странным, удивленным каким-то взглядом, как бы не понимая и силясь сообразить» (171).

«Развязка неожиданная... я... не так ожидала...» – промолвит она в растерянности. Теперь уже князь пытается остановить Настасью Филипповну и воспрепятствовать ее гибели. Но если на ее желание «разгуляться» компания реагировала как на что-то эксцентричное, но вполне в духе этой женщины, то на открывшиеся возможности праведной жизни смотрит как на скандал и безумие.

«Князь, голубчик, опомнись! – с ужасом шепнул генерал, подойдя сбоку и дергая князя за рукав» (172). Что не укрылось от взора гордой Настасьи Филипповны, которая увидела в этой, почти произвольной реакции генерала, всю невозможность такого жизненного варианта. «Этакого-то младенца сгубить? Да это Афанасию Иванычу в ту ж пору: это он младенцев любит! Едем, Рогожин! Готовь свою пачку!» (174)

Пропасть между реально возникшими возможностями столь значительна, что окружающие оценили ситуацию как «содом». Настасья Филипповна не просто окончательно решает «разгуляться» с Рогожиным, – она оставляет за собой возможность пасть еще ниже: «На улицу пойду... там мне и место, а не то в прачки!» (179)

Так возникает возможность последнего, третьего выбора. Перед нами *спирально закрученная ситуация тройного выбора (между Тоцким и Ганей; между Рогожиным и князем; между Рогожиным и «улицей»)*.

Известно, что в мифах, легендах, в разнообразных фольклорных жанрах число «три» является постоянным, ибо несомненны его динамизм и символический смысл. Обычно первый и второй элементы сюжета, в общем, соответствуют тому, что имеется. При этом вторая попытка бывает даже более успешна, чем первая, а затем наступает третий этап, при котором либо происходит чудесное исполнение желаемого, либо (что тоже весьма часто) наступает разрушительный, негативный исход.

В приведенном эпизоде время выступает поочередно в качестве возможного, должного или желанного (а иногда и того, и другого и третьего одновременно). Прямо на наших глазах выдвигается новая аргументация и обеспечивается движение времени, творение судьбы. При этом Настасья Филипповна обнаруживает готовность к изменению. Во время таких прорывов за грань предопределенного обновляется личность, зарождается ее новое качество.

Причем, эти жизненные фазисы героини подаются писателем в полном соответствии с мифологической архаикой: переход из одного состояния в другое есть ликвидация старого состояния и начало нового, смерть и новое рождение. Той Настасьи Филипповны, которая девять лет и три месяца прожила при Тоцком уже не будет никогда. Появляется какая-то новая женщина. При этом дан как идеальный, желанный, так и реальный вариант судьбы. *Возникает ситуация, при которой особую значимость обретают категории жребия и рока. Герои как бы играют своей судьбой, проявляя внутреннюю готовность к любому исходу.*⁷¹ Это позволяет некоторым исследователям говорить о них как об актерах собственной жизни, «которую они разыгрывают с таким же драматическим пафосом, как драматический артист, играющий пьесы Шекспира, – с тем же неизбежным раздвоением непосредственного переживания и самонаблюдения, которое присуще и психологии артиста».⁷²

При этом *в художественном пространстве подобного рода произведения исключительную роль играют категории места и времени, категории числа, цвета и вообще – художественные детали.* Окруженные мифопоэтической атмосферой произведения, они обретают важнейшие психологические характеристики. Так, *теснота* перетекает в *тошноту*,

⁷¹ См.: Тяпугина Н. Ю. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Опыт интерпретации. Саратов, 1995. С. 45–57.

⁷² Аскольдов С. Психология характеров у Достоевского // Ф. М. Достоевский: Сборник статей и материалов. / Под ред. А. С. Долинина. М. – Л., 1924. С. 8.

а *узость* вызывает *ужас*.⁷³ При такой семантической подвижности облегчен переход имен собственных в нарицательные («рогожинская») и наоборот (Тоцкий – «букетник»).

Письмо Достоевского очевидно символично. Так, в свой «табельный» день Настасья Филипповна намерена испить *три* бокала вина. То есть иллюзия полноты жизни ею будет исчерпана до конца. Далее она хочет *жить*, а не *мечтать*.

Достоевский вводит такую символическую параллель: пухлые, белые руки Тоцкого, на которые хотелось заглядеться, потому что «на указательном пальце правой руки был дорогой бриллиантовый перстень» (155–156). И мужицкие руки Рогожина, на грязном пальце которого тоже красуется массивный бриллиантовый перстень. Бриллиант, как известно, символ блеска, богатства. Деталь говорящая: если героиня отвергла внешний лоск утонченного Тоцкого, вряд ли она купится на пародию светскости. Тем более что впечатление на нее производят совсем другие вещи.

Настасья Филипповна не обращает внимания на бедное, запыленное одеяние князя, она потрясена встречей с ним. В свой решающий день она испытывает не кошелек, а душу. И свою собственную, и Тоцкого, и Рогожина, и Мышкина. Отдельное, самое «фантастическое» испытание она устроила душе Гани Иволгина. И то, что он его выдержал, что не полез в огонь за горячей пачкой денег, что потерял сознание, но себя не уронил, – значит для нее многое: люди все-таки лучше, чем можно было бы о них думать. Ему, вернувшему ей некоторую веру в человеческую душу, презентует она сто тысяч рублей. И это не выходка сорящей деньгами содержанки, – это красноречивый жест отчаявшейся, но жаждущей веры женщины.

Героиня Достоевского в этом эпизоде в полном соответствии с представлениями писателя о смысле страданий, своего рода мистериальных страстей, испивает их полной чашей, дабы такой высокой ценой приобрести для себя и для мира силу и мудрость. *Повествование постоянно распадается на нескольких уровнях, впрочем, тяготеющих к троичности: обыденный, житейский уровень сюжета, следуя которому все происходящее в данном эпизоде можно обозначить как скандал на именинах; хаотический, представляющий собой мощное деструктивное начало и в мире, и в конкретной личности (Настасья Филипповна аттестуется окружающими как «сумасшедшая», «колоритная», «погибшая» женщина, как «нешлифованный алмаз», а все происходящее именуется «содомом»).* И космогоническое, над-личностное начало, позволяющее усмотреть в происходящем не отдельную человеческую историю, а реализацию вечных мифов о рождении и смерти, о борении добра и зла. В пределах христианской мифологии речи идет о категориях божественного бытия и человеческого существования. Так метания Настасьи Филипповны, рассмотренные на этом уровне, обретают качество трагических попыток красоты найти свое полноценное духовное воплощение.

Красота как воплощенная идея

Тайна красоты не могла не волновать Достоевского как истинно христианского мыслителя. Ведь красота в этой системе координат соединяет реальное бытие с идеальным должествованием и самим фактом своего существования побуждает к совершенству, укрепляя человека в мысли о возможности земного осуществления идеала.

Земное ль в ней очарованье,
Иль неземная благодать?
Душа хотела бы молиться,
А сердце рвется обожать...⁷⁴

⁷³ См.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–259.

⁷⁴ Стихотворение Ф. И. Тютчева «Как неразгаданная тайна...»

Вместе с тем красота хрупка и уязвима, она волнует еще и потому, что, будучи лучшей частью реального мира, она, как ничто другое, заслуживает лучшего существования, заслуживает любви. С другой стороны, она требует внутренней гармонии и от самого носителя телесной красоты, «чтобы он не жил среди людей в виде фальшивой маски совершенства, вечным соблазном для духовных слепцов».⁷⁵

Понятно, что в романе «Идиот», произведении, посвященном самым глубинным исканиям человеческого духа, в том числе и поискам нравственных скреп между идеальным миром прекрасной души и «черномазой» стихией жизни, Достоевский просто не мог пройти мимо этой проблемы.

Красота для Достоевского – это тайна человеческого бытия, понятие почти безбрежное, вот почему в романе она явлена в разных ипостасях: в большей мере как *совершенство души* (князь Мышкин), меньшей как *природная гармония*. Совершенно особое место в нем занимает *красота женская*. Красота – свойство многих героинь «Идиота».

«Странная», «необыкновенная», «невыносимая», «ослепляющая» красота у Настасьи Филипповны. «Совсем красавица» и даже «чрезвычайная красавица» – Аглая. «Замечательно хороши собой» и ее сестры Александра и Аделаида, причем о красоте первой сказано, что ее лицо, «прекрасное и очень милое», имеет оттенок Гольбейновой Мадонны, а у Аделаиды, как тонко ощутил князь, лицо самое «симпатичное», «счастливое лицо», как у доброй сестры.

Даже второстепенные женские персонажи чаще всего аттестуются автором именно с точки зрения их внешней привлекательности, при этом и в мимолетном случае автор не отказывается от попытки разгадать тайну женского очарования. К примеру, сестра Гани Иволгина Варвара Ардалионовна характеризуется автором, как «девица лет двадцати трех, среднего роста, довольно худощавая, с лицом не то чтобы очень красивым, но заключавшим в себе тайну нравиться без красоты и до страсти привлекать к себе» (93). В то время как красавица немка в доме Настасьи Филипповны выполняет чисто декоративную функцию, ибо «была столь же глупа, сколько и прекрасна» (161). Даже в мельчайших художественных деталях Достоевский обозначает связь красоты с такими категориями, как *ум, характер, судьба*. При этом «красоту трудно судить... Красота – загадка (80), но красота – это еще и сила, с нею можно «мир перевернуть» (84).

Любой человек ощущает тягу к прекрасному. Его сердце прозревает в красоте то высшее проявление блага, ту приобщенность к подлинному совершенству, которые и рожают в сердце восторг любви. Происходит то, что Вл. Соловьевым названо «перестановкой центра личной жизни», когда естественным путем усваивается навык преодоления эгоистической изолированности, перенесения жизненного интереса с «Я» на «Ты», и человек охотно открывает себя миру, где главное место занимает кто-то другой. Так открывается в красоте ее спасительная миссия. В этом убеждает не только заметная роль Прекрасных Елен во всемирной истории, но и ставшее трюизмом воззрение на женщину, как на источник облагораживающего воздействия.

Одним из первых на эту тему во весь голос заговорил Н. В. Гоголь, который в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в главе «Женщина в свете» так напутствует красавицу: «Красота женщины есть тайна. Бог недаром повелел одним из женщин быть красавицами; недаром определено, чтобы всех равно поражала красота... Если уже один бессмысленный каприз красавицы бывал причиной переворотов всемирных и заставлял делать глупости наименьших людей, что же было бы тогда, если бы этот каприз был осмыслен и направлен к добру? Сколько бы добра могла тогда произвести красавица сравнительно перед другими женщинами! Стало быть, это орудие сильное».⁷⁶

⁷⁵ Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993. Т. 2. С. 265.

⁷⁶ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С. 41

Еще бы не сильное, когда одно только появление красавицы Настасьи Филипповны вызывает «столбняк», «онемение» (у Гани Иволгина); князь Мышкин «остолбенел на месте», на Рогожина «вид ее произвел необыкновенное впечатление, он так побледнел, что даже губы его посинели» (117). Его влечет к ней как к «магниту», как к «божеству какому-то».

Достоевский, как видим, тоже вкладывал исключительный смысл в обличье прекрасной женщины. Заметим, что и обычного вида женщине писатель придавал важное значение, полагая, что «в ней заключена одна наша огромная надежда, один из залогов нашего обновления».

Впрочем, не всем эта идея открывается. Часто на красоту люди смотрят с вожделием, стремясь завладеть ею. Натурами эгоистическими и страстными овладевает слепая решимость «соблазна», при этом, действуя сообразно инстинкту, они не способны оценить подлинное совершенство «предмета», проявляя в погоне за внешней красотой лишь собственную духовную ущербность. Так, о Настасье Филипповне до появления в ее жизни князя Мышкина сказано: «О красоте ее знали все, но и только...»

И в самом деле, болен своей страстью Рогожин, который, обращаясь к Настасье Филипповне «со смелостью приговоренного к казни», готов служить своей «королеве», но по сути не понимает ее, не чувствует причин ее внутреннего разлада, он ослеплен лишь ее незаурядной внешностью и экзальтированным поведением. Ганя, будучи женихом Настасьи Филипповны, пребывает в комической «трусливой потерянности» и по-настоящему озабочен лишь собственной корыстью. Для Гоцкого красота Настасьи Филипповны – то источник наслаждения, то предмет щегольства, то досадное излишество. Но, очевидно, что все они, да и остальные тоже, стремятся использовать лишь ее телесную прелесть, не придавая никакого значения ее душе, не пытаясь разгадать эту «фантастическую» женщину, не видя никакого смысла в том разительном контрасте, который ошеломил князя в лице Настасьи Филипповны.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.