71:01-10/135-0

**Московский государственный университет
имени М.В.Ломоносова**

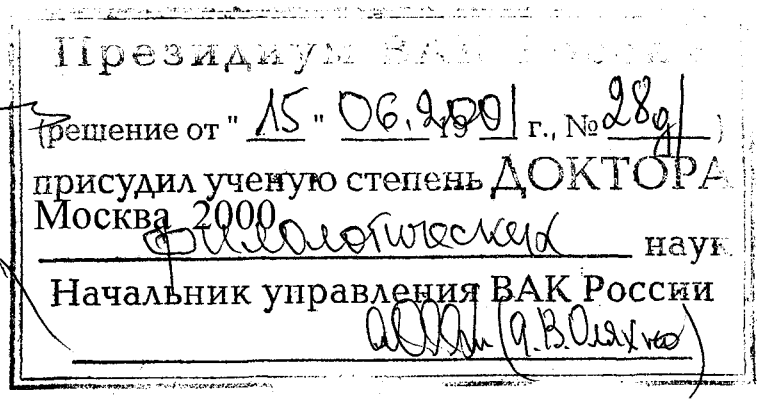
На правах рукописи

ДИЛАКТОРСКАЯ Ольга Георгиевна

Петербургская повесть в русской литературе XIX века (Пушкин, Гоголь, Достоевский)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук



Содержание Стр.

Введение 3

Глава первая. Петербургская повесть А.С. Пушкина:
формирование и становление жанра. 15

Глава вторая. Художественный мир петербургских повестей
Н.В. Гоголя 76

Глава третья. Петербургская повесть Ф.М. Достоевского 161

1 «Хозяйка» как петербургская повесть 161

2 «Слабое сердце» в свете жанровой традиции
петербургской повести (поэтика содержательных форм) 268

3 «Двойник»: «петербургская поэма» 314

4 «Записки из подполья» и «Крокодил» как последние
петербургские повести в русской литературе XIX века 471

Заключение 675

ВВЕДЕНИЕ

Истории вопроса по изучению темы, выставленной в диссертации, не существует. «Петербургская повесть в русской литературе XIX века (Пушкин, Гоголь, Достоевский) » никогда не была предметом специального исследования. Обычно петербургская повесть подвергалась анализу в контексте творчества Пушкина, Гоголя или Достоевского, в сравнительно-историческом аспекте темы Петербурга в литературном процессе, в элементах сопоставления петербургских повестей Пушкина и Гоголя при изучении творческого периода 30-х годов XIX века[1] (например, «Шинель» - «Медный Всадник», [2] «Записки сумасшедшего» - «Медный Всадник»), [3] в других различных контекстах, когда в науке поднимались проблемы оценки специфики художественной категории (фантастики)[4] или художественного метода (реализма или романтизма),[5] или системы жанров как целостной картины, отражающей творчество, например, Достоевского.[6] Общие или отдельные замечания исследователей так и не создали представления о том, какое место занимает в литературе XIX века петербургская повесть, какие художественные тексты ее отражают, что ее определяет, каким образом сформировался ее жанр, какие причины вызвали ее появление, можно ли говорить о ее типологических признаках и их развитии, т.е. об истории жанра петербургской повести, о специфике ее художественного мира, о законах, сотворивших этот художественный феномен, о его особом художественном языке и т.д. Выбранная тема как раз и предполагает, с одной стороны, прояснить и откорректировать уже сказанное, а с другой стороны, выявить еще неизвестное филологической науке, пополнить наши знания в области истории и теории литературных жанров и художественного метода в период 30-х – 40-х и 60-х годов XIX века. Комплексный подход к этой теме, к проблеме изучения художественного феномена, каким является петербургская повесть, в его формировании, становлении и эволюции, в его социальных и

эстетических параметрах обусловливает новизну и актуальность данного диссертационного исследования.

Прежде всего, необходимо выстроить историю жанра петербургской повести, отобрать тексты, его представляющие, установить социально-исторические причины его появления, исследовать специфику его художественного мира, его типологические темы, конфликты, образы, систему сложения сюжета, тип героя, пространственные характеристики, особенности художественного языка, увидеть эволюционные процессы в планах историческом и эстетическом. Все это и составляет задачи настоящей работы.

История жанра петербургской повести начинается с «Медного Всадника». Этот первый текст сразу заставляет смотреть на него как на некий художественный феномен, в котором противоборствуют начала поэмы и повести, о чем подробно будет сказано в своем месте. Пушкин как первооткрыватель жанра устанавливает его приоритеты: темы, конфликты, образы. Он впервые создает образ Петербурга как образ-символ, многомерный в своих значениях, связывает тему Петербурга и его рядового жителя с темой Петра Великого, прочертив, таким образом, исторические пути России из прошлого в настоящее, увидев в настоящем следы петровских преобразований.

Именно Пушкин создает особый художественный язык, раскрывающий текст в трех ракурсах: в соотношении реального, фантастического и символического планов. Он устанавливает код петербургской повести, неукоснительно действующий впоследствии и в творчестве Гоголя, и в творчестве Достоевского. Оба последователя идут в фарватере пушкинских открытий, но и своим путем, каждый выбирая свой материал, утверждая свое видение человека и мира, продвигая вперед свою мысль о Петербурге, в то же время «оглядываясь» на пушкинские тексты, продолжая, уточняя и вступая в полемику, переоценивая известное в новые исторические периоды. Дух

Медного Всадника, вызванный Пушкиным, проходит «тенью» и в гоголевской «Шинели», в «Двойнике» и в «Слабом сердце» Достоевского, всякий раз поворачиваясь новой образной гранью, вскрывающей неизвестный смысл.

Необходимо признать очевидное: появление в русской литературе вместе с «Медным Всадником» особого литературного жанра – петербургской повести – не оборвалось на первом произведении, возникла традиция, просуществовавшая до середины 60-х годов XIX века. Ее образовали двенадцать произведений: «Медный Всадник», «Пиковая дама» Пушкина, «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил» Достоевского.

Казалось бы, в этот ряд можно было бы включить и лермонтовский «Штосс», и «Бедных людей», «Господина Прохарчина», «Белые ночи» Достоевского, и «Обыкновенную историю» Гончарова. Почему же они исключены?

Начнем с Лермонтова. Нет сомнений в том, что «Штосс» (1841), с одной стороны, продолжает тему «Пиковой дамы» (1833) Пушкина, с другой – «Портрета» (1835) Гоголя: здесь переплетаются тема художника с темой карт и карточной игры.[7] За пушкинско-гоголевской традицией можно увидеть и традицию фантастической повести В.Ф.Одоевского («Импровизатор»), Э.-Т.-А. Гофмана («Счастье игрока»), О.Бальзака («Шагреневая кожа»).[8] «Штосс» прежде всего как фантастическая повесть отзывается своими мотивами и сюжетными коллизиями вышеуказанным произведениям. Однако назвать ее петербургской повестью нет никаких оснований, хотя петербургская тема здесь намечена, выписан чисто петербургский пейзаж, выбрана и чисто петербургская погодка, но все же образ Петербурга, несмотря на имеющийся петербургский колорит, в повести не складывается. В ней отсутствует характерная для петербургской повести историческая перспектива, связь с петровской

цивилизацией, с темой Петра I, с результатами его преобразований, с символикой российской государственности. Скорее «Штосс» - фантастическая повесть из числа светских повестей, в центре которой – странный человек с явно болезненными отклонениями в психике, свободный от службы, независимый в материальных средствах, уставший от жизни, не знающий, что с собой делать, куда направить свой путь, чтобы вызвать хоть малейшее свое любопытство к окружающему. Лугин – чисто лермонтовский типаж, повторяющий в новом варианте Арбенина («Странный человек», «Маскарад»), «поправленный» в условиях формирующегося натуралистического стиля.[10] Повесть осталась незаконченной, и поэтому не вполне ясно, как разрешится конфликт героя с мистическими силами (возможно, смертью). Отметим существенное: гибель Лугина ни в коей мере не зависит от влияния на него Петербурга, как это происходит во всех петербургских повестях, со всеми его героями.

Теперь обратимся к произведениям Достоевского. «Бедные люди» и «Белые ночи» - романы. Что не удивительно в определении качества жанровой характеристики для первого произведения, то странно в отношении второго. Однако сам писатель в подзаголовке к «Белым ночам» уточнил – «сентиментальный роман», выдвинув на первый план тему любви, построив на ней всю художественную систему произведения. Даже если отнестись к авторской оценке жанра с недоверием, с предубеждением как к курьезу, то и в этом случае «Белые ночи» никак нельзя отнести к типу петербургской повести, хотя петербургская тема здесь вполне ощутима, но заявлена в поэтическом ракурсе «Белых ночей», исключающего трагические коллизии, тип петербуржца представлен в типе Мечтателя, фланера (в принципе это тип романный), вычеркнувшего из своей жизни все, кроме своих мечтаний, никак не связанных с образом бюрократического Петербурга, закономерностями петровских преобразований, с историей петровского периода. Петербургская тема просматривается и в рассказе «Господин Прохарчин». Думается, что

Достоевский своими жанровыми определениями отделяет указанные произведения от типа петербургской повести. Важность и значительность авторских указаний на жанровую природу его произведений специально рассмотрены в книге В.Н. Захарова, который выделяет у Достоевского «романизацию» жизни в «Бедных людях», «Белых ночах», «Неточке Незвановой» как особую стихию бытия, закрепленную в жанровой форме,[11] или вполне убедительно утверждает, «что «Господин Прохарчин» не повесть, а рассказ «благодаря повествовательному сказу», «объему» события – «случаю»».[12]

«Обыкновенная история» Гончарова привычно рассматривается как роман, и сомневаться в этом нет никакой необходимости.[13] Петербургская тема здесь не становится существенным критерием в определении жанра произведения.

Таким образом, все же только двенадцать произведений в русской литературе XIX века входят в число петербургских повестей. Необходимо отметить еще одну особенность: к жанру петербургской повести ни до Пушкина, ни после Достоевского больше никто не обращался. Временные границы ее существования можно определить в пределах с 1833 (создания «Медного Всадника») до 1865 (завершения «Крокодила»).

Какие же причины могли этому способствовать?

Во-первых, и, прежде всего, как выясняется, причины социально-исторического плана.

В истории развития жанра петербургской повести следует отметить то, что она стала заключительным аккордом в осмыслении полуторавекового развития петровских реформ со всеми исходящими политическими, социальными и нравственными преобразованиями, аномалиями, превращениями и извращениями, положительным и отрицательным опытом. От эпохи Петра I, включая эпоху Николая I, Россия прошла путь отметки от начала и до отметки

конца затеянных великим императором реформ. В 30-е годы была пройдена оптимальная точка в их развитии, произошла стабилизация, послужившая причиной окостенения, омертвления, стагнации во всех сферах общественной и государственной жизни. Петербургская повесть могла появиться только в результате завершившихся процессов в петербургском периоде русской истории, когда оказались очевидными последствия петровских преобразований в их исторических достижениях.

Когда еще не были созданы русская история, философия, социология и другие науки гуманитарного цикла, описывающие проблемы социально-исторического, нравственно-философского плана, русская литература совместила эти функции. В этой связи именно петербургская повесть отразила во всем многообразии (исторические, социальные, философские и т.д.) противоречия петербургского периода русской жизни, явившиеся следствием петровских преобразований.

Пушкин, Гоголь и Достоевский в своих петербургских повестях обращаются к решению многотрудных задач, стремятся в соотнесении с прошлым, с историей понять смысл текущей современности, с помощью поднятых нравственно-философских проблем прозреть будущее. Их размышление над формой и принципами государственности России, их открытия основных социально-исторических конфликтов, их понимание отношения человека и социума, человека и универсума, отраженные в петербургских повестях, раскрыли русскую действительность в ее сущностном проявлении. Петербургское пространство выполнило функцию «зеркала» между миром России и миром Европы, сыграло роль посредника между двумя культурными кодами. Вместе с тем петербургское пространство обращено и к широкому миру России, учитывает ее исторические коллизии (например, явления самозванства, религиозного раскола, разрыва связи между сословиями

и т.д.), нашедших особенно отчетливое воплощение в петербургской повести Гоголя и Достоевского.

Во-вторых, констатируется, что становлению жанра петербургской повести способствовал и выбор главного героя. В этой связи тоже возникают вопросы. Почему же все-таки появилась петербургская повесть, а допустим, не петербургский роман?

Известно, что сюжетным и композиционным центром романа обычно является герой, а романа-эпопеи – народ. После Петра I в русской истории не было подобных ему героев. Гений великого императора был воплощен в памятнике Медного Всадника. Равного Петру I никого не было в императорской семье, им не стал и Николай I. Петр мощью своей героической натуры подавил всех: боярских и дворянских отпрысков, служивых людишек, прочий народ. Для петербургского романа после Петра I герой, который бы открыл для России новую историческую перспективу, в 30-е 40-е годы XIX века еще не вызрел.

Повесть же, в отличие от романа, сосредоточивает свое внимание на *вести*, отрезке времени, причинные связи которого лежат в глубине национальной и всемирной истории, в недавнем прошлом, актуализированном современной действительностью. Повесть прорисовывает настоящее на фоне прошедшего, выявляя выпукло и отчетливо застарелые конфликты, проясняя закономерности и традиции в их новом ракурсе, движении, смысле. Героем петербургской повести может стать только Петербург, созданный волей и мужеством Петра I, им завещанный потомкам как новая цивилизация. Все остальные – только обеспечивающие его жизнедеятельность, только зависимый от него элемент, незначимая часть в огромном государственном механизме.

Вышесказанное убеждает в том, что использование темы Петра I, выбор Петербурга как главного героя повествования (этих фундаментальных жанровых отличий) способствует формированию типа петербургской повести как особого жанра. Образ Петербурга от повести к повести тоже претерпевает

эволюцию и вместе с тем обретает свои типологические черты и функции. Особую значимость он получает в гоголевском цикле, соединяя собой все пять произведений, отражаясь в каждом новой гранью значения. Цикл о Петербурге убедительно утверждает тему петербургской цивилизации в бюрократических символах, отражая ее глубинное значение в скрываемой изнанке. По существу цикл петербургских повестей Гоголя свидетельствует о становлении жанра. Это незамедлительно откликнется в движении литературного процесса. Тема Петербурга отзовется в очерковых жанрах, альманахах «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник», пропагандирующих социальную проблематику, жесткий «натуралистический» взгляд на действительность, но указанные сборники, сформировав критическое отношение к петербургскому социуму, не поднимутся на ступень его философского осмысления. Сильное влияние петербургской повести можно отметить не только на очерк, но и на «опыт первого социального романа» (В.Г. Белинский) – на «Бедных людей» Достоевского. Писатель вместе с тем продемонстрирует в своем творчестве дальнейшее развитие жанра петербургской повести («Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил») и его «затухание», преображение в иные формы, что произойдет во второй половине 60-х годов XIX века.

Одним из вопросов, далее решаемых в работе, является вопрос о том, в каких образах-заменителях, сущностно его определяющих, предстает Петербург.

Например, выясняется в этой связи значение образов-символов Медного Всадника, Пиковой дамы как символа карточной игры, Невского проспекта, Носа, Портрета, Шинели, Двойника. У Достоевского этот процесс осложняется: образы-заменители не ставятся в заглавиях. А также поднимается проблема, показывающая, как строится петербургская цивилизация, в объеме какой

информации предстает, какие художественные средства привлекаются в этой связи.

В-третьих, становление и развитие жанра петербургской повести рассматривается в плане участия в ее строении различных жанровых форм, конструирующих необходимую универсальную и многоголосую картину мира. Смысл такого исследования заключается в выяснении задач чисто художественного плана, в осмыслении попытки писателей создать такую форму, которая бы могла вместить информацию особого масштаба: государственного и личного, общего и частного, прошлого и современного, дольнего и горнего, высокого и низкого, героического и безгеройного, бытийного и бытового, что тоже способствует изучению специфики петербургской повести.

Сам материал и задачи исследования востребуют привлечение широкого культурологического фона: фольклора, западноевропейской литературы и философии, христианской литературы, отечественной литературы и истории религии, истории этических и эстетических учений, юридических документов, книг по топографии, по истории изобразительного искусства (лубка, иконографии, живописи Нового времени и т.д.). Исследование петербургской повести как художественного феномена обращает и к анализу особенностей жанрово-стилевых и сюжетно-композиционных аспектов, других проблем поэтики (поэтики чина, поэтики топографического пространства, поэтики имени, поэтики заглавий и поэтики финалов), к изучению проблем типологии характеров, принципов типизации, категорий фантастического и символического в произведении реалистического стиля. Этот план с учетом фундаментальных и новейших разработок в науке (М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, В.В. Виноградова, Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, Г.А. Гуковского, В.Я. Проппа, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, Е.Е. Мелетинского, Ю.В. Манна, В.М. Марковича, С.С. Аверинцева и многих

других) открывает возможности нового видения материала, заставляет выдвинуть неожиданные ракурсы исследования, отыскивать новые направления для добывания неизвестных сведений, прокладывать пути новых поисков, обогащающих наши представления о петербургской повести Пушкина, Гоголя и Достоевского.

Общеизвестна сложность художественного языка вышеуказанных двенадцати произведений, а в этой связи закономерна противоречивость их истолкования в литературоведении. Разговор об этом пойдет в каждой из трех глав настоящей диссертации.

Здесь же следует сказать, что настало время понять специфику этого художественного феномена, оказавшегося «по плечу» только нашим гениям – Пушкину, Гоголю и Достоевскому, увидеть его особое место не только в творчестве каждого писателя, но в развитии литературного процесса, в формировании эстетических принципов русской литературы 30-х-40-х и 60-х годов XIX века. Этот ракурс определяет цели данного исследования. Цели и задачи предлагаемой работы заставляют в анализе соединять синхронный метод с диахронным, использовать вкупе сравнительно-исторический и структурно-типологический, который принято называть в современном литературоведении системным подходом,[14] обращаться к типам контекстологического, функционально-стилистического, интертекстуального[15] анализов.

Однако необходимо сказать следующее: сколь бы полным и законченным ни был текст исследования, все же появляются «лакуны», требующие заполнения, открываются новые просторы для взыскующей мысли, пробуждаются свежие ассоциации. Не является исключением и предлагаемая работа, которая, думается с надеждой, послужит удивительному процессу – будить мысль идущего во след, поможет понять затаенные смыслы многогранных текстов петербургских повестей Пушкина, Гоголя и Достоевского, будет способствовать развитию филологической науки.

Примечания

[1] См.: Макогоненко Г.П. Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя // Он же. Избранные работы. Л.,1987. С. 541-587.

[2] См.: Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л.,1989. С. 127-128; Турбин В. Эхо «Медного Всадника» // Октябрь. 1980. № 10. С. 203.

[3] См.: Макогоненко Г.П. «Медный Всадник» и «Записки сумасшедшего»: Из истории творческих отношений Гоголя и Пушкина // Вопр. литературы. 1979. № 6. С. 103.

[4] См.: Чернышова Т.А. Природа фантастики (гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности). Автореф. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1979; Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.,1974. С. 56-57 и другие.

[5] См.: Купреянова Е.Н. Что такое романтизм и что такое реализм? // Рус. литература. 1974. № 2; Маркович В.М. О русском реализме XIX века // Вопр. литературы. 1978. № 9. С. 163; Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы: Оценки и характеристики. Л.,1976. С. 289 и другие; Степанов Н.Л. Романтический мир Гоголя // К истории русского романтизма. М.,1973; Гуляев Н.А., Карташова И.В. Об эволюции творческого метода Гоголя (постановка вопроса) // Рус. литература. 1974. № 2; Карташова И.В. Гоголь и романтизм // Русский романтизм. М.,1978.

[6] См.: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л.,1985.

[7] См.: Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 413.

[8] См.: Родзевич С.И. Лермонтов как романист. К.,1914. С. 102-109; Уразаева Т.Т. Романтическая поэтика в художественной системе Лермонтова (повесть «Штосс») // Сб. трудов молодых ученых Томского университета. Томск,1974. Вып. 3. С. 40-49.

[9] См.: Нейман Б.В. Фантастическая повесть Лермонтова // Филологические науки.1967. № 2. С.14-24; Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л.,1979. С. 223-252.

[10] См.: Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю.Лермонтова. «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Рус. литература.1978. № 1.

[11] Захаров В.Н. Указ. соч. С. 114-116.

[12] Там же С. 55,58.

[13] См.: Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова романиста. М.: Л.,1962.; Недзвецкий В.А. Гончаров // Развитие реализма в русской литературе. М.,1973. Т. 2. Кн. 1; Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л.,1982; Недзвецкий В.А. Русский социально-утопический роман XIX века. Становление и жанровая эволюция. М.,1997. С. 138-142 и другие.

[14] См.: Мейлах Б.С. К определению понятия «художественная система» (постановка вопроса) // Philologica. Л.,1973; Храпченко М.Б. Размышления о системном анализе литературы // Вопр. литературы. 1975. № 3; Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М.,1976 и другие.

[15] См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.,1993.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
Петербургская повесть А.С.Пушкина: формирование и становление жанра

Известно, что понятие «петербургская повесть» в литературный оборот впервые ввел Пушкин, уточнив таким образом жанровую характеристику поэмы «Медный Всадник» (1833). На авторское указание не обратили должного внимания ни современники поэта, ни историки литературы. Подзаголовок «петербургская повесть» принимался в расчет только в связи с оценкой типа героя – «маленького человека», чиновника Евгения. Традиционно принято было считать «Медный Всадник» поэмой.

Всерьез пушкинское жанровое уточнение было воспринято сравнительно недавно, когда в филологической науке достаточно интенсивно разрабатывались в последние двадцать лет проблемы изучения жанрово-стилевых спектров и принципы их анализа. В русле этой научной задачи среди других лежит и работа Э.И.Худошиной, посвятившей свое исследование изучению стихотворной повести в творчестве А.С.Пушкина. Э.И.Худошина в литературе 30-х годов XIX века рассмотрела любопытную тенденцию: свободное «мышление жанрами и стилями»[1]. Безусловно, свободное обращение с границами жанров и стилей закономерно повлекло за собой разрушение продекларированных канонов. В свою очередь смещенность жанровых атрибуций вызвала следующее: смысл любого текста поддавался прочтению только при использовании нескольких «стилистических ключей». В сферу стиля поэмы свободно проникали жанры устной речи исторического анекдота, предания, документального свидетельства и т.д.

В пушкинскую эпоху в литературном тексте складывалась традиция рассказывания, завязывались связи между литературными формами и формами бытовой и общественной жизни. По мнению Э.И.Худошиной, «необычайно оживилась семантика слов, обозначающих жанры, и повлияла на содержание

самих жанров»[2]. В этой связи как следствие открывается простор для вхождения различных жанровых форм в структуру одного жанра: лирические формы осложняются повествовательными, в лиро-эпические свободно вписываются драматургические формы (монологи, диалоги, ремарки). «Медный Всадник» являет ярчайший пример смешения различных стилевых доминант.

Проблема жанра возникает у Пушкина по причине сращения жанровых форм: поэмы и петербургской повести. Эту заменяемость жанрово стилевого комплекса *поэмы* жанрово-стилевым комплексом *повести* подчеркнул сам автор. Совсем не случайно «Медный Всадник» поставлен в перекресток жанровых определений и словно бы требует особых уточнений: «комбинированная поэма», «стиховая повесть»[3], «стихотворная повесть», наконец, «петербургская повесть» - подменяющих жанровый код «поэма». Здесь важно понять еще один аспект, дополнительное замечание, фундаментальную оговорку в жанровой характеристике повести – «петербургская». Этот ракурс не был предметом специального рассмотрения в литературоведческой науке.

Как же складывается, формируется жанр *петербургской* повести? Каким образом соединение разных жанровых образований способствует созданию особой ценностной картины мира, соотнесенной с петербургским периодом российской цивилизации, с ее государственной и исторической концепцией? С помощью каких художественных возможностей Пушкин выстраивает такое пространство, в котором воссоздается образ европейской столицы с ее специфическими значениями и символами? Что определяет «набор» конструктивных элементов, скрепляющих разнообразные жанры? Что же в конце концов благоприятствует появлению художественного феномена *петербургской* повести?

Нет никаких сомнений в том, что из *поэмы* в *петербургскую* повесть переходит тема Петра Великого, влекущая за собой весь исторический период

петровских преобразований, формирующая идею российской государственности, символы императорской власти. К эпохе Петра восходят причины социальных конфликтов пушкинской поры. В «Медном Всаднике», таким образом, складываются типологические принципы *петербургской повести*, особой жанровой формы, которая после поэмы Пушкина немыслима без исторического ракурса из настоящего в прошлое, все ее жизнеотношения определяются в эпоху петровских реформ, в прошлом завязываются узлы противоречий, сохраняются первопричины социальных конфликтов, содержатся объяснения событиям, ставшим отражением нового времени. Российская история с ее государственными и бюрократическими символами, с этапами развития петербургского периода, с особенностями национальной жизни, с появлением типа чиновника как главного представителя петербургского социума находит наиболее полное воплощение после пушкинского «Медного Всадника» именно в жанре петербургской повести. Таким образом, тема Петра и его образ или «тень» этого образа овладевают петербургской повестью и становятся ее фундаментальными жанровыми признаками.

Как же эта тема и образ выстроены в «Медном Всаднике»?

Петр предстает как герой истории, увековечивший деяниями свое имя[4], свой род. Он – «строитель чудотворный»: человек, царь, создатель петербургского мира, целой цивилизации. Более того, он – Бог, по своему усмотрению повернувший время, изменивший отсчет летоисчисления. Подобно Богу, Петр Великий преодолел время и шагнул в бессмертие, в вечность. Время и судьба подчинились Герою. Он творит время, а не наоборот. Он выбирает судьбу и берет верх над ней. Высшие силы не имеют над ним права определений. Петр I равен им по своему могуществу, и в этой связи он своевольно чинит зло или радеет добру, как Бог.

Нет секрета в том, что официальная поэзия и публицистика в эпоху Петра, в угоду самодержцу, создавала миф о богоподобии царя-реформатора, а

народная молва и народное сознание деяния и образ Петра истолковали как антибожественные – антихристовы. Пушкин, безусловно, знал обе стороны мифа, одухотворил и обновил его своим пониманием в «Медном Всаднике».

Уже в другую эпоху, в екатерининское время, образ Петра как национального героя был увековечен в памятнике, в котором, по преданиям, переселились дух и воля царя-реформатора. Великий император как символический образ российской государственности был воплощен в скульптуре Медного Всадника, с минуты ее воздвижения принявшую охранительную роль и сторожевую функцию. Бронзовый Петр, взлетевший с камня, символизировал устойчивость и неизменность достигнутых свершений, попирал крамолу, ложь, зло, бунт, уверенно и крепко держал вздыбившегося, рвущегося к пропасти коня. В годину испытаний для России (1812), в александровскую эпоху, Медный Всадник встал на защиту Санкт-Петербурга, что отразилось в устных исторических анекдотах о Петре, которые были известны и Пушкину. Все это и многое другое закономерно способствовало мифологизации образа императора как высшего существа, преодолевшего грань земных условностей.

Масштаб личности Петра потребовал от поэта поэмной эпической широты, одической интонации, утверждающей подвиги и славу «державца полумира» (4,395). Для оценки его личности и деяний, как понял Пушкин, нельзя было избрать убедительным только язык эмпирической реальности, бытовые и социальные проявления. В свой рассказ о Петре I как о «грозном царе», «кумире», «горделивом истукане», т.е. языческом идоле, ложном божестве, он ввел, кроме исторических свидетельств, библейские ассоциации. Образ Петра у Пушкина проявляется в двух ипостасях: как образ живого и творческого человека, чьей думой и энергией продвинута вперед национальная история, и как образ-символ, образ памятника с медной головой, движущаяся громада, фантастический фантом, многопорядковое обобщение. В потоке

времени («прошло сто лет» - 4,380) образ Петра теряет конкретные очертания человеческой личности, характера, исторической фигуры. По мнению В.М.Марковича, это «образ другого рода, несущий в себе черты символа и мифа»[5].

В петербургской повести Пушкина современность приобретает смысл только на фоне и в сравнении с недавней и давнопрошедшей историей: сотворение новой столицы соотносится с сотворением мира (поэтому здесь так важна пограничность стихий земли и воды), наводнение - с всемирным потопом, поклонение Петру I – Медному Всаднику – с поклонением ложным божествам, кумирам, идолам, истуканам. Автор провоцирует переклички событий и образов своего произведения с событиями и образами, содержащимися в книгах пророков (Иова, Иезикииля, Иеремии, Даниила, Ездры, Захарии, Аввакума), предсказавших гибель и забвение Вавилона, соотнесенного с Петербургом («Петербургу быть пусту» - пророчество в раскольничьих книгах). К книгам пророков примыкает и Апокалипсис: Медный Всадник находится в ассоциативном ряду с апокалипсическими всадниками[6]. Круг указанных ассоциаций мгновенно возносит образ Петра I над конкретностью человеческого опыта, человеческого понимания о добре и зле. Однако природа обобщений в образе Петра I – Медного Всадника содержит не только мифологические и символические значения, но и социально-исторические. На это тоже не однажды указывалось в научной литературе. Например, в образе Медного Всадника ученые просматривают не только образ Петра I, но всю династию Романовых, вплоть до Николая I: Пушкин считает необходимым ввести конкретные исторические переклички, не оставляющие возможности для иных толкований[7].

Что же получилось?

Петр Великий знаменует своим царствованием точку отсчета российской государственной истории. Его именем и деяниями поднимается новая Россия,

новая столица, новая цивилизация. Со времен Петра история России считается осуществленной, вышедшей в русло европейской и мировой истории. Образ Петра I символизирует начало иного порядка, новой государственности, нового национального пути России, открытого чужеродным культурам («Все флаги в гости будут к нам»-4,380). Бессмертие Петра I отображено в образе-символе Медного Всадника, ставшего в пушкинском произведении, в первой петербургской повести, главным конструктивным элементом в строительстве нового литературного жанра. После своей физической кончины Петр I входит в мир России как тема, как идея, как историческая целесообразность, нередко присутствующая как невидимый, но реально ощутимый фантом. В этой связи в художественном решении образа-символа Медного Всадника у Пушкина просматривается еще один ракурс: в план социально-исторический и символико-мифологический подключается и фантастический аспект, занимающий в создании не только этого образа, но, что существенно, и в построении жанра петербургской повести главенствующее место.

Особенность жанра петербургской повести проявляется и в построении образа-символа Петербурга. Град Петра – отражение его свершений, его творение, его рукотворное детище. Образ Медного Всадника немыслим без и вне Петербурга точно так же, как Петербург нельзя представить без Медного Всадника. А.П.Анциферов именно Медный Всадник называет «genius loci Петербурга» [8], т.е. духом-хранителем, божеством Петербурга. Новая столица, северная Пальмира, русская Венеция – вызов допетровской Руси. Петербург – «окно в Европу», слепок с европейской цивилизации, отражение западной идеи. Видимо, совсем не случайно Медный Всадник повернут на Запад, скачет навстречу заходящему солнцу, устремлен в пограничное, чужеземное пространство.

Как же Пушкин моделирует образ Петербурга?

Сразу же внимательному глазу открываются просторы смыслов и обозначений: город предстает в свете реальных, мифологических, фантастических образов; в комплексе исторических, социально-бюрократических, географических, природно-климатических, топографических черт, своеобразии рельефа с мига рождения до конкретного текущего момента. Образ Петербурга Пушкин воссоздает в указанных выше масштабах и параметрах.

Картины прошлого и настоящего поставлены рядом. В контрастном сравнении убедительно, наглядно отчерчивается граница небытия града и его величественного возделывания. В прошлом: «мшистые, топкие берега»; черные избы, «приют убогого чухонца»; дремучий дикий лес, «неведомый лучам // В тумане спрятанного солнца» (4,380); широкая, быстрая и пустынная река, с одиноко скользящим по ней челном; человек, царь, равный богу по величине своих замыслов, твердо намеренный пересоздать этот мир, вывести его из небытия. В настоящем, через «сто лет»: «юный град», в котором «Громады стройные теснятся // Дворцов и башен; Корабли // Толпой со всех концов земли // К богатым пристаням стремятся» (4,380). В своем торжестве явилась новая столица, где мосты повисли над водами // Темно-зелеными садами // Ее покрылись острова» (4,381).

Взгляд поэта намечает широкую панораму, ее общий вид, но автор не забывает указать и на детали городского пространства, играющие роль своеобразных камертонов, оживляющие симфонию о каменном граде. «Строгий, стройный вид» (4,381) Петербурга строится понятиями и предметами разного масштаба: «Невы державное теченье» ограничено береговым гранитом, узорчатыми чугунными оградами; из спящих громад пустынных улиц выделяется «Адмиралтейская игла»; прозрачный сумрак белых «задумчивых ночей» высвечивает интимный уголок на Мойке: «я в комнате моей // Пишу, читаю без лампады»; на Марсовом поле в момент военных

парадов в стройных рядах войск видны «лоскутья» «знамен победных», «сиянье шапок» медных, «насквозь простреленных в бою»; наконец, «здесь «тьма ночная» соперничает с «золотыми небесами», с сияньем солнца… всего лишь полчаса. Как видим, державное теченье Невы, т.е. могущественное, верховновластное [9], ничем не скованное, на самом деле ограничено и сковано; на военном параде выставлены боевые знамена («лоскутья») и медные каски, простреленные пулями в 1812, что наглядно контрастирует с порядком торжественности; странно вырывается ввысь над ровными каменными громадами Адмиралтейский шпиль; сказочен, фантастичен, ненормален перерыв в полчаса между ночью и днем; ненадежно, феерично сближены мир человека и мир универсума. Очевидно, что Пушкин придвигает друг к другу и соединяет в общую картину бытия разноплановые явления. Например, жестокая зима, «недвижный воздух и мороз» (мир суровой природы) неожиданно способствует созданию радостного, полного движения, веселья и шума, яркого, разноцветного, красочного социального быта и бытия: зимой слышится «говор балов»; разогревает кровь в «час пирушки холостой» «шипенье пенистых бокалов»; бег санок вдоль Невы широкой благотворно влияет на здоровье, как правило, бледных петербургских барышень («девичьи лица ярче роз» - 4,382).

Пушкин показывает, как мир, созданный руками человека, то естественно продолжает собой мир, сотворенный природой, то противостоит ей. Движение, энергия, идея смены торжествует одинаково закономерно и в том, что рождается наследник (ликует царский дом, народ, Россия), и в том, что Нева, взломав лед («плен зимы»), как бы заново рождаясь, ликуя несется к морю. Радостное событие в первом случае отмечается громом пушек, во втором – громом и треском вырвавшейся на волю стихии: параллелизм этих образов автор сознательно задумывает и воплощает. Бывает и по-другому. «Перегражденная Нева» в моменты «беспорядка природы» обречена зависеть от высшей самовластной силы, которая превращает величавую и спокойную реку в

свирепую, гневную, бурливую («Нева вздувалась и ревела, // Котлом клокоча и клубясь» - 4,386). Рукотворная природа не может состязаться со стихиями. Ее противостояние чревато катаклизмами. В своей мести цивилизации Нева («как зверь остервенясь, // На город кинулась» - 4,386) олицетворяет «божий гнев». С этим соглашаются и земные владыки: «С божией стихией // Царям не совладеть» (4,387).

Пушкинский Петербург предстает в реальных топографических пространствах. Автор выделяет Зимний дворец, Адмиралтейство, Сенатскую площадь, в центре которой поставлен Медный Всадник, дом Лобанова-Ростовского со сторожевыми львами на крыльце. Его нельзя не узнать: «на площади Петровой, // Где дом в углу вознесся новый, // Где над возвышенным крыльцом // С подъятой лапой, как живые, // Стоят два льва сторожевые» (4,388). Особенно важно для автора именно это место действия. Здесь, на Сенатской (Петровской площади), разворачивается главное событие петербургской повести. К нему Пушкин возвращается дважды: в момент наводнения и в момент прозрения несчастного, безумного героя. Евгений, сидя на одном из львов у дома Лобанова-Ростовского, видит Английскую набережную, Васильевский остров, Биржу, огражденную скульптуру Медного Всадника, в строительных лесах невыразительной громадой возвышающийся Исаакиевский собор и, конечно же, Сенат. Во второй раз та же картина изменяется в ракурсе огляда: герой обходит памятник и видит не спину, а лицо «грозного царя». Обезумевший от ужаса он бежит по площади, по мостовой в сторону Вознесенского проспекта, в сторону Коломны, спасается от скачущего, преследующего его Всадника инстинктом дома. Однако нет спасения, потому что нет и дома.

В топографии «Медного Всадника» Пушкин особенно выделяет две точки петербургского пространства: Коломну, где живет бедный чиновник Евгений, и северную оконечность Васильевского острова, почти у самого залива стоящий

ветхий домишко за некрашеным забором с ивой под окном, где живет возлюбленная героя.[10] Путь Евгения нетрудно мысленно восстановить.

Обычно, что, возможно, бывало каждый день, если не было не («река // Все прибывала; что едва ли // С Невы мостов уже не сняли // Парашей будет он Дни на два на три разлучен»), путь влюбленного проле Коломны по Вознесенскому проспекту, по Сенатской площади мимо Ме Всадника к наплавному Исаакиевскому мосту или же к лодочной ста Перебравшись на Васильевский, он следовал к знакомому ветхому доми затем той же дорогой возвращался («из гостей домой // Пришел Евг молодой»). Для сюжета петербургской повести поэт выбирает два бед района Петербурга и подчеркивает, что связь между ними может быть обы и простой, но и фатально невозможной. Влюбленных разделяют не сослов предрассудки, вражда родов, а река, со времен Петра окованная в гранит берега. Так закономерно программируются трагические социальные колли- гибель человека неотвратима и предопределена самим устройством города, местоположением, выбором географического пространства. Одн документализм пушкинских пояснений не погружает читателя только в п социально-бытового топографического поля. Картину города преображ наводнение, которое вносит в текст многосмысленный аспект символичес значений.[11]

Пушкин выбирает «хронотоп» катастрофы, период переходности, в котор резко обостряются всевозможные противоречия, обнажается критичес состояние природы, общества, человека. Петербург изображен в пору позд осени, когда наиболее ощутимы привычные признаки местного пейза слякоть, дождь со снегом, грязь под ногами, пронизывающий до костей холс воющий ветер, шум волнующейся стихии, приближение хаоса к предельн черте бытия, которому каждую минуту угрожает небытие.[12] Автор подмеча сущностное в Петербурге, что составляет специфическую особенность город

его внутреннего значения: моменты катаклизмов дисгармонируют здесь все жизнеотношения, выносят на поверхность таимое, скрываемое. Все вместе взятое формирует «сдвиги» в норме жизнедеятельности, отразившиеся и на рукотворной цивилизации, и на нерукотворной природе, вызывает выплеск фантастической энергии, провоцирует появление разного рода аномалий, фантазмов петербургского пространства: например, скачущую статую.[13] Образ Петербурга, таким образом, Пушкин строит в соотношении трех планов: реального, символического и фантастического.

Немаловажное значение для жанра петербургской повести представляет и тип героя. Евгений как личность формируется причинно-следственным механизмом, установленным в эпоху петровских преобразований. Вот почему автор определяет героя прежде всего чиновником, потом уже дворянином, призванном со времен Петра на службу царю. Так исторически сложилось, что подобные Евгению – только материал в могущественных руках судьбы. Время и обстоятельства определяют и шлифуют его личность. Ему никогда не одержать верх над непокорными и буйными стихиями, ему не дано видеть и указывать путь истории, влиять на ход ее развития, он не способен даже к самозащите. Любая попытка к самосознанию обречена исторически сложившимися обстоятельствами, фактором государственной системы, в пространстве которой всегда обеспечено, по точному выражению В.Г.Белинского, «торжество общего над частным». [14] Он определен как один из «малых сих», несущий в этой связи на себе весь груз обобщений типа петербуржца. В его облике закономерно отражаются черты разных социальных типов, появившихся вследствие петровских реформ и натиска новых исторических событий, так или иначе связанных с эпохой Петра Великого. Совсем не случайно тип героя как тип социальный граничит и с типом декабриста[15], и с типом разночинца[16], его называют и деклассированным типом[17], и двойником Пушкина[18], т. е. предельно приближают к автору, видят в

нем и представителя народа[19] . Пушкинский герой, таким образом, словно бы обобщает тип как общенациональный, сосредоточивает в себе черты, одинаково присущие и гению, и человеку из народа, и разночинцу, и дворянину, смиреннику и мятежнику (декабристу), чиновнику и челобитчику. Масштаб такого обобщения, пожалуй, закономерен в общей художественной системе пушкинской петербургской повести. Следует добавить, что автор, кроме социальных характеристик, привлекает в структуру типа, в сферу образа Евгения и библейские, мифологические ассоциации: бунт героя может быть вполне логично соотнесен с богоборчеством Иова [20]. Все это дает Пушкину возможность «уравновесить» двух героев своего произведения – Петра и Евгения, царя и дворянина, самодержца и чиновника, тирана и мятежника, бога и богоборца, построить между ними «диалог», хотя и предельно поляризованный, определяющий тип конфликта, их противостояния [21].

Что же проясняется?

Жанр петербургской повести у Пушкина, как видим, формируется темой Петра, образом-символом Медного Всадника, образом-символом Петербурга, выстроенного в соотношениях реального (топография, география, природно-климатические условия, рельеф, история, социум и т.д.), фантастического («сдвиги» нормы в мире цивилизации и в мире естественной природы) и символического (много порядковые ассоциации и параллельные смыслы мифологического и метафорического свойства) планов, а также определяется типом героя, и типом социально-исторического конфликта, и обязательным соотнесением настоящего и прошлого, современного и исторического опыта.

Наконец, кроме вышеуказанного, особенность жанра первой петербургской повести выявляется внутри ее структуры, в жанровых формах, ее составляющих. Проблема многообразия стилевых сфер в «Медном Всаднике» плодотворно изучена в пушкинистике [22]. Обратим внимание на то, что специфика жанра петербургской повести свидетельствует о «контакте»

различных стилевых и жанровых систем. Если представить «место» их соединения в «разрезе», то обнаружится интереснейшая информация: в «Медном Всаднике», например, стиль классической оды сменяется стилем романтической думы. Отчетливая, чеканная, вдохновенная интонация лирических песнопений вдруг резко переходит в повествовательную ритмическую речь, ода вытесняется рассказом, картины величественного исторического прошлого исчезают и на смену им приходят другие - прозаические картины в неприглядном и обыденном выражении настоящего. В поэме одический стиль сменяется повествовательным, «державинский» стиль XVIII века – «онегинским» XIX и т.д. Не тождественность стилей, в формах которых отображается действительность, являет ценностную картину мира, богатство его внутренних конфликтов, обеспечивает их изменчивость и динамичность. Этот «диалог» стилевых поэтических сфер пробуждает «соперничество» лирического начала с эпическим, поэтического – с прозаическим, высокого – с низким, ширит интонационные возможности. Интонация ломает стройную периодичность, соседство перекрестных и охватывающих рифм, подменяя их неупорядочными простыми парными рифмами, придающими речи естественность разговорного стиля, подкрепляющими его прозаичность. Вот, например, после перекрестной рифмы поставлены сразу подряд три парных:

Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит

Ни о почиющей родне,

Ни о забытой старине (4,384).

Интонационные приемы Пушкин усиливает множеством переносов, сбивом строфической композиции, употреблением различной длины стиха и т.д.:

И чтобы дождь в окно стучал

Не так сердито…

Сонны очи

Он наконец закрыл. И вот

Редеет мгла ненастной ночи

И бледный день уж настает…

Ужасный день!

Нева всю ночь

Рвалася к морю против бури (4,386).

Эту не тождественность прозаического и поэтического стилей Г.А.Гуковский определил как «переход от оды к «прозе» в стихах» [23], а Ю.Н.Тынянов обозначил как переход от жанра «комбинированной поэмы» к чистому жанру «стиховой повести»[24]. Последний связывал это преображение поэмы в повесть с влиянием работы Пушкина над прозаическими жанрами[25]. Однако исследователь не указал, с какими именно, и не показал, как это происходит. Попробуем разобраться с проблемой прозаических жанров, структура которых отразилась в «Медном Всаднике». Авторский рассказ, как видим, опирается на стиль летописных преданий, который формирует объективное и отстраненное повествование. Пушкин, безусловно, был знаком с летописным стилем, что и воспроизвел в образе Пимена, в построении его речи в «Борисе Годунове». Летописный эпический стиль в «Медном Всаднике» проявляется в строгой хронологической, документальной приуроченности

исторических событий, переданных в их последовательности: с момента начала мира, начала истории, начала Новой России, начала города до момента текущего, «убегающего» от повествователя. Рассказ о пустынных мшистых берегах, топких болотах, о царской мечте заложить здесь столицу оповещает, что через сто лет все это воплощается в подтверждение замыслов, придает динамику движущейся истории в главных ее чертах, описывает «движение фактов в их массе»[26]. Повествователь опирается на материал фактов, уточняет даты, в «массе фактов» просматриваются четыре эпохи: Петра I, Екатерины II, Александра I и Николая I. Как связное повествование включается в общую структуру текста рассказ об отдельном событии, имеющем историческое значение для жизни петербургского периода: рассказ о наводнении. Пушкин указывает: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В.Н.Берхом» (4,379). Однако этот отдельно взятый факт[27] характерен как постоянно повторяющийся, имеющий внутренний смысл: проявление божественной воли. Исследуя летописи, Д.С.Лихачев указывает: «Летописец иногда сознательно устраняется от углубления в эту внутреннюю сторону событий, от их теологических объяснений. Он отступает от своей «бездумной констатации» событий только тогда, когда имеет возможность объяснить их сверхъестественными причинами, когда он усматривает в них «перст божий»[28]. Пушкин бесконечно чуток к летописному стилю. Обращаясь к факту наводнения как к знамению, он сохраняет и стиль отстраненной объективности, «бездумной констатации», («Была ужасная пора, // Об ней свежо воспоминание... Об ней <...> // Начну свое повествование. Печален будет мой рассказ» - 4,363), и нравоучительный стиль морального назидания, преследующий вневременный смысл («Осада! Приступ! <...> // Обломки хижин, бревна, кровли // Товар запасливой торговли, // Пожитки бледной нищеты, // Грозой снесенные мосты, // Гроба с размытого

кладбища// Плывут по улицам! // Народ // Зрит божий гнев и казни ждет» - 4,387). Повествователь выступает в роли очевидца, свидетеля общенародного бедствия, разделяющего общие чувства и признающего над всеми и над собой заслуженную высшую кару. Пушкин пользуется не просто документальным, а «квазидокументальным»[29] стилем. Авторское указание на обращение к летописным источникам, к летописной концепции изложения истории можно усмотреть и в упоминании имени Н.М.Карамзина, воссоздавшего для современников свою «Историю государства Российского» по родным преданиям, по летописям. Документальность рассказа, не вымышленность фактов подчеркивается ссылкой на внесенное в историю «прозванье» героя, которое «под пером Карамзина // В родных преданьях прозвучало» (4,384). Даже в этом случае, когда речь идет о частном лице, ему придается историческое значение. По всей видимости, Пушкин понимал, что, с точки зрения летописца, «несущественны различия между большим и малым»[30] – в истории, в летописи все уравнивается и движется одинаково эпично. В этой связи «прозванье» Евгения не названо соразмерно тому, почему не названы именами ни Екатерина I, ни Александр I, ни «генералы» (граф Милорадович и генерал-адъютант Бенкендорф): они уже стали достоянием истории.

Законы летописного мышления вскрывают то, что стоит за текущими фактами, чтобы рассмотреть историческую правду, прозреть глубину явлений. Вот почему нет разницы между большим и малым: героями одной истории становятся Петр I и Евгений.

Пушкин осознавал еще один закон летописного видения мира, летописного принципа оценивания фактов, строения самой летописи. Известно, что для летописи существен переход из настоящего в прошлое. По наблюдению Д.С.Лихачева, «Летописная запись, относившаяся в момент своего составления к событию настоящего или только недавно случившегося, превращается постепенно в запись о прошлом все более и более отдаленном»[31]. Именно по

этому методу выстроено повествование о «Медном Всаднике»: недавний момент «мшистых финских берегов («На берегу пустынных волн // Стоял Он, дум великих полн» - 4,380) продвигается на сто лет («Где прежде финский рыболов, // Печальный пасынок природы <…> // Бросал <…> // Свой ветхий невод, ныне там <…> Громады стройные теснятся // Дворцов и башен; корабли <…> // К богатым пристаням стремятся; // В гранит оделася Нева; <…> // И перед младшею столицей // Померкла старая Москва – 4,384). Этот момент настоящего снова «устаревает» в рассказе о Петербурге. Повествование о наводнении – новая временная грань («Над омраченным Петроградом // Дышал ноябрь осенним хладом» - 4, 384). Все эти события переданы автором преимущественно глаголами прошедшего времени (по примеру: «в лето *такое-то* случилось *то-то*»). Описание наводнения сменяется описанием его последствий («Нева обратно повлеклась <…> // Вода сбыла, и мостовая // Открылась <…> // Еще кипели злобно волны <…> // И тяжело Нева дышала, // Как с битвы прибежавший конь» - 4,390). Кратковременное настоящее («Несчастный // Знакомой улицей бежит // В места знакомые. // Глядит» - 4,391) неизменно ускользает в прошлое («Он остановился. // Пошел назад и воротился» - 4,391). День сегодняшний закономерно превращается в день вчерашний: «Ночная мгла на город трепетный сошла; // Но долго жители не спали // И меж собою толковали о дне минувшем» - 4,392). Вновь повлеклась колея будничной, суетной жизни. Не остановимо двинулось время, пробивая дорогу в настоящее, чтобы в следующий момент стать прошлым: «Раз он спал // У невской пристани. // Дни лета // Клонились к осени» (4,394). И снова временная отметка: «И с той поры, когда случалось // Идти той площадью ему» (4,396). И наконец: «Остров малый // На взморье виден <…> //Туда играя занесло // Домишко ветхий <…> // Был он пуст // И весь разрушен. // У порога нашли безумца моего, // И тут же хладный труп его // Похоронили ради бога» (4,397). Повествователь в «Медном Всаднике» живо реагирует, как и летописец,

на события современности. Вместе с тем повествователь занимает особое положение. Он записывает и фиксирует, выступает как «протоколист», он относится к своему собственному тексту как к документу, точно так же, как к документальному свидетельству своего предшественника (например, В.Н.Берха). Пушкинский повествователь, как и повествователь летописи, может быть взволнован событиями, о которых ведет речь. Это оформляется восклицательной интонацией, что выявляет личностное отношение к ним, приоткрывает общественную, политическую позицию документалиста. Вместе с тем, и это тоже следует отметить, восклицания, эмоциональные оценки повествователя, как и летописца, не нарушают ни временной последовательности, ни их эпического спокойствия.

Динамика повествования о потоке событий в летописи может быть прервана в связи со смертью героя[32]. Необходимо заметить, что Пушкин и в этом случае последователен в опоре на образец летописного повествования: «Медный Всадник» обрывается известием о смерти Евгения. Особо подчеркнем: обрывается, а не завершается. Закончен отдельный сюжет, фрагмент общей истории, но не сама история. Финал произведения выстроен таким образом, что читатель вынужден сравнивать повторяющиеся детали начала и концовки: пустынные берега и пустынный остров; финского рыболова и одинокого рыбака, «на ловле запоздалом» (4,396); черные избы и «домишко ветхий». Автор подчеркивает перекличку пейзажа вступления и финала: это позволяет имитировать кольцевое движение времени, его неостановимость, создать впечатление незаконченности рассказа при видимой концовке, подтвержденной смертью персонажа. Нет сомнений в том, что смерть прерывает жизнь, останавливает бег событий. Эта остановка событий необходима, чтобы задуматься о смысле прожитого, поэтому и возникает ощущение интонации многоточия, а не точки. Пушкин, как видим, учитывает и этот ход летописного повествования, когда летописец останавливает время,

подводит итог жизни умершего князя или церковного иерарха, исторического или государственного деятеля, дает характеристику ушедшего человека. Вместе с тем эта остановка в повествовании не может влиять на описание общего потока событий, которые своим движением, напирая, преодолевают хронотопические «выключения».

Таким образом, поэт для повествователя в своем произведении выбирает не образ «ученого и пытливого историка», а образ современника, участника и свидетеля текущих исторических событий, что соотносится с образом летописца[33]. Пушкинский повествователь – летописец Петербурга, описывающий коллизии петербургского периода, отражатель величественного потока времени, который уравнивает малых и больших, слабых и сильных, значительные и незначительные события, содержательные моменты истории и несодержательные. Его рассказ о Петербурге в то же время ассоциативными нитями вплетается во всемирную историю (Петербург – Рим – Вавилон), что тоже было характерно для летописных обобщений, для летописного письма: настоящее оценивалось давно прошедшими событиями с целью подчеркнуть ценностное и вечное в текущем моменте. Пушкин стремится в повествовании не нарушить меры объективности, бесстрастности, документальности, фактографичности, отстраненной констатации истинности в описании происходящего. Его повествователь-летописец сохраняет принцип строгой хронологичности, поступательного движения времени в своем рассказе. Видно еще одно соответствие: в летописи «каждая запись до известной степени самостоятельна, но между ними чувствуется все же пропущенная связь»[34]. Пушкинское произведение делится на части. Каждая часть «до известной степени самостоятельна» и отражает именно временные периоды, что отражается в композиционно-строфических отрезках текста. Каждый отрезок несет информацию о своем времени. Между отрезками текста, безусловно, ощущается «пропущенная связь». Не противоречит летописному письму, для

которого характерна «надличностная позиция», и проявление индивидуального, личностного начала. Пушкин это очень хорошо чувствовал. Признания повествователя-летописца: «Люблю тебя, Петра творенье» (4,381); или : «Печален будет мой рассказ» (4,383); или «Наш герой живет в Коломне» (4,384); или: «бедный, бедный мой Евгений...» (4,393)» - не снижают объективности и документальности стиля. Этот опыт Пушкин освоил еще в монологах Пимена в трагедии «Борис Годунов»: описать «не мудрствуя лукаво, // Все то, чему // Свидетель в жизни будешь: // Войну и мир, управу государей, // Угодников святые чудеса, // Пророчества и знаменья небесны» (5,237). Он как очевидец («Ох, помню! // Привел меня бог видеть злое дело, // Кровавый грех <...> // Укрывшихся злодеев захватили <...> // И в ужасе под топором злодеи // Покаялись – и назвали Бориса» - 5,236-237) готовится исполнить долг, обличить убийцу царевича Димитрия: «Сей повестью плачевной заключу // Я летопись мою» (5,237). Печальной повестью о Евгении заканчивает свой рассказ о Петербурге, о Медном Всаднике повествователь-летописец. Вышеприведенный анализ убеждает в том, что Пушкин, конечно же, использовал элементы летописного стиля в своей поэме, освоил и трансформировал его формы, наделил своего повествователя мышлением и функцией летописца. Эпическая широта в «Медном Всаднике» имеет двойное происхождение: от поэмы и от летописи.

Вместе с тем автор настойчиво утверждает: «Медный Всадник» - «петербургская повесть». В повести размещается информация иного рода, чем в летописи: например, о быте, о социальном укладе, о политическом строе. Обыденность предстает здесь в своей затрапезности и заурядности. В этой связи может не понадобиться «прозванье», т.е. фамилия, героя: настолько он обобщен, незаметен, элементарен, упрощен. «Петербургская повесть» у Пушкина закономерно выдвигает чиновника как своего главного героя, как представителя официального Петербурга, как человека, связанного с системой

государственной власти, как единицу из наибольшего числа населения, как самый распространенный тип социума, как одного из многих. В этой связи автор и строит масштаб обобщения этого социального типа. Сохраненная в имени индивидуальность героя не мешает развиваться процессу универсализации выбранного типа.

Что о нем сообщает Пушкин? Какую информацию выбирает?

Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине (4,384);

Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь,
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. <...>
Что служит он всего два года;

что Евгений «молод и здоров», что он готов себе устроить «приют смиренный и простой», что, женившись, через год-другой сможет получить местечко, Параше передать хозяйство и воспитанье их детей (4,385). Все эти черты прежде всего соотнесены с социальным бытом героя. Подчеркиваются его одинокость (он, как и Параша, сирота), бедность, служба с раннего возраста, дающая необходимый заработок, которого хватает только на пропитание, малый чин (всего два года в чиновниках), мечтания о местечке, способном обеспечить жизнь семейного человека. Так очерчивается круг социального бытия в самых общих чертах. Пушкин еще не обращает внимания ни на департаменты, ни на начальников героя, ни на его чин и звание, ни на его конкретные служебные обязанности, ни на подробности его жизненного

обихода – все это появится в творчестве Гоголя. Автор высвечивает нечто такое, что характерно как для одного, так и для многих, быт Евгения не отмечен индивидуальными чертами. Его участь – участь каждого: трудиться, жениться, плодиться и умереть. Даже в самом простом и обыденном ходе всякой и любой человеческой жизни, как и в бытии нашего героя видны универсальные, всеобщие проявления. В пушкинском варианте повесть о чиновнике еще не обросла социально-бытовыми подробностями: этот жанр повествований только начинает складываться.

Для поэта важнее другая задача, именно на ней он и сосредоточивает свои усилия: показать, что происходит с рядовым человеком в моменты потрясений, бедствий, как меняют его обстоятельства, как безмятежный чиновник, молодой легкомысленный герой превращается в несчастного безумца, бездомного бродягу, в мятежника, в того, кто утрачивает связи со всем социумом:

И так он свой несчастный век
Влачил ни зверь, ни человек,
Ни то ни се, ни житель света
Ни призрак мертвый… (4,393).

Впервые в своем творчестве Пушкин обращается к типу героя, поставленного в самое крайнее положение, всего лишенного, все потерявшего, даже человеческий образ. Поэт впервые показал в петербургской повести, типологизировал и объяснил человека, петербуржца, чиновника, обыкновенную, ничем не примечательную личность, которая закономерно оказывается во власти государственной системы, зависит от нее, становится ее жертвой, но которая именно в своем крайнем, ничтожном и униженном состоянии прозревает истину, как видят ее юродивые и пророки, подает за нее свой голос, покупая право на владение истиной ценой своей жизни. Эта черта, открытая Пушкиным, станет достоянием жанровой характеристики петербургской повести, ее коллизий (изображение человека в крайних

жизненных обстоятельствах, в катастрофическом времени), она определит и тип героя петербургской повести (бедного чиновника, обезумевшего от жизненных тягот, мономана, подверженного психическим аномалиям в атмосфере буйства, «беспорядка природы», холода Петербурга, превращающего человека в «призрак мертвый»). От пушкинского Евгения произойдут и Башмачкины , и Поприщины, и Шумковы, и Голядкины, и Ордыновы, и Парадоксалисты – мономаны и мечтатели петербургского пространства, каждый из которых несет в себе эмбрион бедности, забитости и мятежности за свою поруганную личность. Эти герои порождены бюрократической властью и одновременно противопоставлены ей.

Жанр петербургской повести обогащают и жанровые формы средневековых видений и пророчеств, с ними связаны, утверждает Ю.М.Лотман, «постоянно подчеркиваемые в петербургской «картине мира» такие черты, «как призрачность и театральность». [35] Следует добавить, что Пушкин, выстраивая жанр своей первой петербургской повести, опирается и на жанровую форму апокалиптических видений, которые вносят в текст традицию использования мифопоэтических образов, символических картин, пророческих предсказаний, сверх личностной фантастики.

Таким образом, повествовательная природа и жанровая особенность петербургской повести заключается в соединении разных стилевых доминант, в их естественном «уживании»; а также в не тождественности стилей, в их состоянии постоянной переходности и соперничества. Лиро-эпическая природа поэмы с проявлением в ней различных лирических жанровых форм (оды, думы, элегии), с отчетливым авторским лирическим началом обменивается с эпическими жанрами, прозаическими формами - летописями, повестями, средневековыми пророчествами, апокалиптическими видениями, вносящими в поэму интонацию протоколизма и документальности летописного стиля, объективность и отстраненность позиции повествователя-летописца, культ быта

и житейской суеты стиля повести, ее обыденную и низменную картину действительности, вносящими в поэму жутковатую и фантастическую атмосферу апокалиптических пророчеств и их мифопоэтических образов. В петербургской повести переходы от поэмы к повести, от оды к летописи, от истории к быту, обыденности, современности, закономерны. Жанровая природа петербургской повести регулирует сменяемость мифопоэтических ракурсов картинами городской топографии, символических обобщений–документальной фактографией, сложных многосоставных метафорических образов-простейшими социально-бытовыми образами без дополнительных инкрустаций. В миф здесь прорываются свидетельства очевидцев, история формируется упоминанием конкретных имен, но и безымянными персонажами, чье участие нельзя не заметить (так обеспечивается равновеликость больших и малых), неумолимый ход постепенного движения вперед чреват стихийными взрывами, катастрофами, мятежами. Здесь эпическое время не имеет остановки, как в летописи, но и способно «сжиматься», протекать без событий, как в повести, быть катастрофичным, как в апокалипсисе.

Подобная картина«контакта»различных жанровых форм наблюдается и в «Пиковой даме».

В.Ф.Ходасевич впервые поднимает вопрос о том, что «Пиковая дама» - еще одна петербургская повесть Пушкина. [36] Правда, в этот ряд пушкинских повестей еще, кроме «Медного Всадника», включены и «Домик в Коломне», и «Уединенный домик на Васильевском острове» как ранний опыт разработки петербургской темы в творчестве поэта. «Пиковую даму» В.Ф.Ходасевич рассматривает в контексте указанных произведений. [37]

Думается, навряд ли логично объединять весь этот круг повестей под одну жанровую форму на основании лишь одного сквозного мотива, который В.Ф.Ходасевич определяет как « конфликт, возникающий из вторжения темных сил в человеческую жизнь».[38] Нет необходимости доказывать, что такой мотив

можно увидеть в бесконечном количестве произведений, преимущественно романтического стиля, и хотя бы на основании этого он не может служить коренным жанровым признаком для петербургской повести Пушкина. В поддержку выдвинутому критиком мотиву может выступить и петербургская тема, Петербург, как ареал обитания героев – район Коломны или Васильевского острова, но и это слабо утешительный довод: петербургская тема, тема города была широко распространена в XVIII и в начале XIX века в произведениях различных жанровых образований – оде, идиллии, послании, поэме, лирической пейзажной зарисовке, романе, очерке, и т.д., однако же ни одно из них не вправе претендовать на роль петербургской повести. В этой связи необходимо уточнить: ни в «Уединенном домике на Васильевском острове», который приписывается поэту, ни в «Домике в Коломне» нет важнейшего аспекта петербургской повести – исторической ретроспективы, отягощенной темой Петра Великого, темой государственных задач по строительству петербургского мира, символами бюрократической власти, свидетельствами итогов петровских преобразований, нет многих черт складывающейся поэтики петербургской повести: например, соотношения реального – фантастического – символического планов, оформленного как самостоятельный и самодостаточный образ-символ Петербурга и т.д.

«Пиковая дама» в жанре петербургской повести после анализа В.Ф.Ходасевича в истории филологической науки утвердилась вполне[39] – до тривиальной констатации этой жанровой особенности произведения. Казалось бы в этой связи исследование «Пиковой дамы» как петербургской повести излишне.

Однако в одной из последних работ, посвященной анализу пушкинской прозы, предложено рассматривать «Пиковую даму» как философскую повесть, в более широком контексте творчества поэта.[40] Необходимо сказать и о том, что «Пиковую даму» включали и в контекст фантастических повестей.[41] Думается,

что ни философский, ни фантастический аспект этой повести не препятствует тому, чтобы считать «Пиковую даму» петербургской повестью прежде всего, а определения «философская», «фантастическая» расценивать лишь как дополнительные оттенки, как жанровые формы в характеристике основного жанра. Кстати сказать, ни Н.Н.Петрунина, ни О.С.Муравьева не отвергают определения «Пиковой дамы» как петербургской повести, защищая свой тезис о повести философской и фантастической.

Что же устойчиво определяет «Пиковую даму» в жанре петербургской повести?

Г.П.Макогоненко считает, что этому способствует образ Петербурга, который имеет петровский аспект, [42] что Пушкин намерено в прототипы графини Томской выбирает Наталью Петровну Голицыну, в девичестве бывшую Чернышовой, отец которой был графом и сенатором (графский титул получил при Елизавете), а дед - денщиком Петра I.[43] Исторический ракурс, безусловно, имеет в «Пиковой даме» фундаментальное значение. И думается, не только в связи с тем, чтобы дать возможность читателю сравнить мир старой и новой аристократии, время Петра I и время Николая I (действие «Пиковой дамы» отнесено к 1830-м годам [44]), а затем, чтобы показать взаимодействие двух культур (европейской и русской), корреспондирующих с момента возведенного Петербурга, взаимоотраженность двух миров (Запада и Востока), рассмотреть Петербург с точки зрения его пограничного положения, когда оба мира и обе культуры полновластно определяют законы его социума.

Петербург «Пиковой дамы» - это *европейский* город, изображенный Пушкиным, как продукт *западной* культуры не столько во внешнем, сколько во внутреннем значении. Писатель обращается здесь к социокультурному быту российской аристократии, во всем со времен Петра I окультуренной на европейский манер: в языке (французский), в развлечениях, в бытовом обиходе, в подражании модным кумирам, которые обычно формируются во

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

Франции. В «Пиковой даме» автор преимущественно демонстрирует жизнь петербуржцев в интерьере, в домашней обстановке, когда история строится фактами частной жизни. В каждой главе, как правило, определяется место действия. Первая ночь прошла за картами в доме конногвардейца Нарумова. Через два дня («это случилось два дня после вечера, описанного в начале этой повести» - 6,329) Пушкин перемещает читателя в дом старинной архитектуры, в дом графини Томской, в котором Лизавета Ивановна, воспитанница, спустя некоторое время от начала повествования (можно было точно насчитать десять дней, которые затем переведены автором в длительную неопределенность: «Германн не унялся. Лизавета Ивановна каждый день (нельзя посчитать сколько именно дней – О.Д.) получала от него письма, то тем , то другим способом» - 6,335), назначила свидание после бала у ***ского посланника. Далее действие развивается в кабинете графини, затем в комнате Лизаветы Ивановны, куда ведет «узенькая витая лестница» (6,336). Спустя три дня после роковой ночи писатель перемещает действие в *** монастырь, в церкви которого отпевают усопшую графиню. После прощания с ней Германн обедает в уединенном трактире (по всей видимости, где-нибудь на окраине), возвращается домой в «смиренный свой уголок» (6,332), где в ту же ночь является ему видение. Продолжается действие в игорном доме Чекалинского, адрес которого не обозначен, зато довольно подробно выписан интерьер: «Они прошли, (Германн и Нарумов – О.Д.) ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами. Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки. В гостиной за длинным столом, около которого теснилось человек двадцать игроков, сидел хозяин и метал банк» (6,352). Три дня Германн бывает здесь и ведет свою игру. Пушкин из всех описанных мест повести только для одного делает исключение, указывая его точный адрес: для Обуховской больницы, пациентом которой, помещенным «В 17-м нумере», становится

сошедший с ума Германн (6,355). Как видим, указатели топографического пространства намеренно стерты. Петербург является без адресных названий. Можно только догадаться, если выбрать логику исторических аналогий о том, где расположен дом графини. Старинный особняк на углу Малой Морской и Гороховой издавна именуют домом Пиковой дамы: здесь в 30-х годах XIX века жила княгиня, фрейлина, статс-дама Наталья Петровна Голицына.[45] Можно догадаться и о том, где происходил бал: возможно, в особняке австрийского посланника, женой которого была близкая знакомая Пушкина – Долли Фикельмон.[46] Дом этот располагался на Дворцовой набережной. Только Обуховская больница в «Пиковой даме», как и Петровская площадь в центре с Медным Всадником в первой петербургской повести, приобретают реальные очертания. «Свинский» Петербург находит достойное образное воплощение в больнице для сумасшедших, попечителем которой был Николай I. Все авторские указатели адресного топографического значения, как мы убедились, имеют особый смысл: они прямо связаны с ассоциациями политического, мировоззренческого толка. Следует подчеркнуть, что Обуховская больница завершает сюжетное развитие, ставит точку в описании петербургского пространства, словно бы обобщая содержание всей повести, своим присутствием провоцируя здесь происхождение аномальных явлений.

Интерьерное изображение Петербурга сосредоточивает мысль автора на внутреннем, интимном состоянии петербургского народонаселения, на тех обстоятельствах, которые не связаны с государственной службой, хотя персонажи «Пиковой дамы», в отличие от персонажей «Медного Всадника», уже определены в своих чинах и званиях: среди них офицеры разных полков и военных специальностей (Нарумов – кавалерист, Германн – инженер, Томский – ротмистр, гвардеец), указаны и некий худощавый камергер, родственник графини, генералы, тайные советники, гости Чекалинского. Пушкин мир гражданских и военных чиновников показывает вне службы: их игру в карты,

балы, волокитство, дружеские пирушки – одним словом, развлечения, характеризующие светский образ жизни петербуржцев. Петербург 30-х годов разжигает желание быстрого жизненного успеха, стремление к обогащению, к власти, о чем создана значительная научная литература, оценивающая аспекты этой проблематики в «Пиковой даме».[47] Пушкин взаимоотраженно выявляет внутреннее содержание Петербурга и внутреннее состояние его знатных, праздных и алчных обитателей. В их параллельном существовании, лишенном созидательного начала, складывается обобщенный образ жизненного уклада, социального порядка, отражаются достижения европейской цивилизации в преломлении азиатских нравов, строгой социальной иерархии, в деспотической наклонности нравственного начала, в обязательном попрании личности.

В «Пиковой даме» героями, которые несут на себе отпечаток двух культурных кодов – европейского и русского, которые связаны с историей и современностью, а, значит, в наибольшей степени передают сущностное значение петербургского социума, являются графиня и Германн.

Безусловно, не случайно современность во второй петербургской повести получает объяснение на основании исторического контекста, в пределах XVIII (екатерининская эпоха) и XIX (николаевский период), т.е. в пределах еще живущих бабушек и уже взрослых, социально сформировавшихся внуков. Бросается в глаза, что Пушкин в современности 30-х годов избегает опираться на конкретные имена, исторические лица, топографические реалии. История настоящего «прирастает» историей прошлого: именно в прошлом отыскиваются комментарии к происходящему в настоящем. Автор в сближении современности и истории пользуется принципами зеркальных отражений, симметричных композиций, что давно отмечено в научной литературе.[48] Обратим внимание на то, что еще не попадало в кругозор исследователей повести как повести петербургской.

«Монтаж двух эпох» (выражение Г.А.Гуковского) конструируется так, что возникает ретроспектива в глубину исторического прошлого и перспектива из прошлого в настоящее с постоянно корреспондирующими связями. Из прошлого графини, которую во Франции называли «la Venus moscovite» (6,320), не случайно выбраны автором имена герцога Орлеанского, Ришелье, Сен-Жермена, Казановы. Каждое является носителем определенных ассоциаций.

Сен-Жермен и Казанова – известные авантюристы XVIII столетия, связаны с масонами, обладающие в устах молвы демоническими свойствами, мистики, шарлатаны, обманом сколотившие свое состояние, вращавшиеся в высшем свете, личности, овеянные фантастическими слухами, легендами, историческими анекдотами. Именно с именем Сен-Жермена в повесть входят темы судьбы, карточной игры, власти сверх личности над обстоятельствами. Все это найдет отражение при построении образа Германна. Строго говоря, образы Наполеона и Мефистофеля, к которым Пушкин привязывает своего героя (у него профиль Наполеона, душа Мефистофеля), тоже относятся к XVIII столетию. В них тоже чрезвычайно сильно мистическое начало, мотивы судьбы и выбора, но и важны идеи меркантильные, денежной власти над миром, буржуазного могущества. Наполеон и Мефистофель в России XIX века получили значение символов нового времени, знаменовали наступление буржуазного века. Эти сопоставительные ряды необходимы для того, чтобы в настоящем раскрыть черты, идеи и традиции прошлого, заставляют в прошлом отыскивать первопричины событий в моменте протекающем. Ретроспектива проясняет настоящее и перспективу будущего.

В этой связи закономерно, что выбранные Пушкиным имена герцога Орлеанского и герцога Ришелье соотносятся не только с эпохой Людовика XV, но и с эпохой Людовика XIV, т.е. если провести параллель с русской историей – с эпохой Петра I. Арман Ришелье, маршал Франции, опытный придворный, прославился своими любовными похождениями и легкомысленным

поведением. Герцог Орлеанский, известный своим распутством, когда был регентом малолетнего Людовика XV, не находил нужным скрывать свой стиль жизни, что сразу же нашло поддержку среди его подданных. Современником Ришелье и герцога Орлеанского, не понаслышке знавшего о порядках в Версале и Пале-Рояле, был Ибрагим Ганнибал, прадед Пушкина, которого Петр I отправил во Францию получать образование. В 1827 году поэт посвятил своему предку исторический роман, в котором писал: «По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью Французов того времени. <…> Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастью, не имел и тени лицемерия. Оргии Пале-Рояля не были тайною для Парижа; пример был заразителен. <…> алчность к деньгам соединялась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; <…> государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей <…> Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде <…> Поверхностная вежливость заменила глубокое почтение» (6,10). Графиня Томская, появившаяся во Франции во второй половине XVIII века, была свидетельницей и участницей многих развлечений, происходивших в Версале, а ее партнерами выступали Ришелье, герцог Орлеанский, Сен-Жермен. Как видим, этот авторский выбор в «Пиковой даме» за одной далью исторического прошлого (екатерининским временем) открывает и другую (петровскую эпоху). Так, европейский (дворянский) мир во второй петербургской повести современности 30-х XIX века несет на себе следы влияния Франции периода упадка, повторяет многие черты в общественной и частной жизни петербуржца: алчность к деньгам, порочные страсти, жажду развлечений, картеж, поверхностную вежливость и т.д. Пушкин, конечно же, осознано в «Пиковой даме» готовит эти параллели. Графиня и в

свои восемьдесят семь лет верна образу жизни своей молодости, своему веку (видимо, поэтому ее внук удивляется тому, почему она не понтирует). В ее старинном особняке героиню окружают старинные вещи прошедшего столетия: два портрета, «писанные в Париже me-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездою; другой – молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroy, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (6,337-338). Европеизм быта подчеркивается настойчиво: портретами в исполнении Lebrun, часами Leroy, французскими безделушками, вольтеровым креслом и т.д. В современности 30-х годов героиня – идол, памятник прошедшего. Именно графиня выступает наследницей тайны, переданной ей мистиком Сен-Жерменом, она как бы вовлечена в контакт с демоническими силами, как бы заключила договор с ними. Ее образ формируется как образ-символ [49] и организует фантастический план повести,[50] что бесспорно и что многократно повторено и подтверждено анализом в научных исследованиях. Обратим внимание на другое: на то, какие значения сосредоточивает в себе этот образ-символ.

Европейская культура для русского человека – великий соблазн и великое прельщение. Дворянство, к которому принадлежит и пушкинская графиня, восприняло из европейской культуры культ светских развлечений, куртуазность, вкусило плоды праздности, тщеславия, легкомыслия, на себя примерило поверхностное отношение к вере и богу, поправ в себе нравственные начала жертвенности, смирения, сострадания, соборности, заключившись по примеру европейца в расчетливый холодный эгоизм и индивидуализм. Европейская культура в России проявилась в пародийном, нетворческом

выражении. Особенно отчетливо это было видно в точке истока, в начале экспансии европейской культуры в российское пространство. У Пушкина много этому примеров: это и граф Нулин («Граф Нулин»), и Корсаков («Арап Петра Великого»), и Муромский («Барышня-крестьянка»), и Троекуров («Дубровский»), и графиня («Пиковая дама»), и публика импровизатора («Египетские ночи»). Нетворческое осознание чужой культуры стало причиной различных отклонений, духовной неподвижности личности, стало невидимой причиной ее внутреннего распада, саморазрушения. Пародийное осмысление европейской культуры особенно было характерно для XVIII, проявилось в творчестве Фонвизина, Капниста, Майкова, Богдановича, размышлявших об издержках европейской «прививки» к русским нравам. Пушкин продвинул вперед по сравнению с предшественниками мысль о воздействии европейской культуры на культуру национальную. Это слишком обширный вопрос, и в данной работе можно указать только на отдельные черты его решения в творчестве поэта. Пушкин в освоении любой чужеродной, не только европейской, культуры ценил творческое к ней отношение: воспринять лучшее, увидеть несходное, удивиться высоте духа и глубине мысли, высказанной в Коране, в поэзии Хафиза, в поэмах Байрона, в философии Вольтера и т.д. Для него Петр I был первопроходцем в мир европейской культуры, творчески ее освоившим. Такой же личностью, английским денди, французским комильфо и русским гусаром был для поэта Чаадаев. Один сущностно и грубо овладел и внедрил культурные коды европейского мира в русский. Другой в своем облике, в манере поведения утвердил тонкий, изысканный, рафинированный европейский стиль, творчески воплотив этот стиль в самом себе и в кругу аристократического Петербурга. Сам Пушкин свою «всемирность» (выражение Достоевского) приобрел в диалоге с разными типами иноземных культур, новых и древних, творчески и универсально их воспринимая. Таким образом, обобщенно говоря, у поэта складывается два типа отношения к европейской

культуре: творческое, плодотворное, прогрессивное, обогащающее культуру национальную, и нетворческое, формальное, пародийное, механическое, порождающее «мертвецов» и ряженых, кукол и вертопрахов, бездуховную субстанцию, отторженную от национальной культуры.

Графиня Томская олицетворяет тип, отражающий формальную механическую сторону восприятия европейской культуры, ее. «демонскую начинку» - соблазн и прельщение. Символическая сущность ее образа объединяет реальный и мифологический аспекты мотивов соблазна и прельщения в «Пиковой даме». Анекдот о трех картах (на которых строится весь сюжет), приносящих выигрыш, имеет двойную мотивировку: может быть расценен как *выдумка* графини, чтобы прикрыть истинные отношения с Сен-Жерменом, любовное прельщение им («бабушка до сих пор любит его без памяти и сердится, если говорят об нем с неуважением» - 6,321) и с Чаплицким, которого она облагодетельствовала, оплатив деньгами карточный долг молодого возлюбленного, как в свое время поступил и Сен-Жермен,[51] и как прельщение греховное, *связь с дьяволом*, с мистическими, сверхъестественными потусторонними силами. В сюжете этот мотив имеет свое развитие: графиня является из мира вечного по повелению владык ее души Германну, соблазняет его своей тайной идеей верного выигрыша, окончательно прельщает и тем самым указует путь героя к нравственной катастрофе: следует подчеркнуть, что сумасшедшие, с точки зрения христианских представлений, - добыча дьявола. Пушкин, как правило, неравнодушный к значениям предрассудков, знал и об этом. Но герой и сам готов обольщаться, оказаться в сетях, расставленных бесом. Он бесстрашно идет на эту связь, готов жертвовать вечным блаженством для достижения своей цели. Образ Германна, как и образ графини, тоже определяет реальный и мифологический аспекты мотивов соблазна и прельщения. Образ Германна тоже решен в повести как образ-символ.[52]

Графиня и Германн, что важно понять, по сути не являются антагонистами. Они – носители и преемники европейской культуры: один – с рождения (Германн – немец), другая – посредством искусственной «прививки» Петра I. Нетворческий (исключающий духовность) «контакт» разных культур закономерно приводит, по наблюдению Пушкина, к саморазрушению. Авторские композиционные противопоставления (прошлое и настоящее, Версаль и Петербург, молодость графини и молодость Германна, игра в карты в XVIII веке и в XIX, куртуазность и расчетливость)[53] не отменяют сравнений и в плане сопоставлений, в плане продвижения от одного века к другому, в плане *развития* тенденций в культурном социуме, *перехода* в другую эпоху форм и видов светских развлечений, самого образа жизни, только в сниженном прозаическом варианте. Современность словно бы «накапливает» из года в год, из века в век черты саморазрушения, окостенелости, пошлости, эгоизма, вырождения.

Чтобы выяснить вопрос о равновеликости двух образов-символов – графини и Германна, их самодостаточности, независимости, необходимо понять, занимает ли кто-либо из них по отношению к другому главенствующее место, другими словами: кто кого погубил – Германн графиню или графиня Германна. Эти причинно-следственные связи в роли арбитров позволят выстроить истинные ряды соответствий.

Анекдот ли о трех картах стал причиной «пробуждения», выхода Германна из «подполья», откликнувшегося на призыв судьбы, принявшего ее вызов, отдавшегося игре страстей с совсем не присущим немцу максимализмом? Отодвинуты в сторону, вложенные природой и воспитанием, разумные осторожность и прагматизм («я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» – 6,320), утрачена опора на необоримые принципы («расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и

независимость!» - 6,331), предана тренированная на бережливость воля (Германн ставит на кон весь свой капитал) – все остается за чертой: трезвый филистер, педант, контролирующий свои страсти и удерживающий проявление пороков, не устоял, игрок с «огненным воображением» (6,331) победил в нем власть рассудка, самообладание, расчетливость. В этом превращении может быть повинно и то, что в герое заложены две культуры, две субстанции: он *обрусевший* немец (срабатывает пословица: «что русскому хорошо, то немцу карачун», или наоборот). Для Томского - Германн расчетлив, как немец (6,320), поэтому и понятен в отношении к игре, непонятна бабушка, ее сдержанность, несвойственная русскому характеру. Что же «сдвинуло» Германна? Анекдот о трех картах? Или страсти, нетерпеливо вырвавшиеся, максималистки проявленные, которые не может урегулировать немецкая природа? Или петербургский социум, соединяющий две культурные основы, способствуют выявлению приобретенного русского начала, максимализма? А нетерпеливость и максимализм героя побеждают все и обнаруживаются вполне. Достоевский, чуткий к проявлениям подпольного свойства, проницательно заметил: «в такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь Германна «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный совершенно петербургский тип – тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться».[54] К катастрофе Германна подталкивает не анекдот о трех картах, не графиня, а соблазны европейского города, «неведомая сила», которая влечет героя неотвратимо к фантастическому богатству, разжигает желания триумфа и власти. Безусловно, в причинно-следственной цепи анекдот о трех картах и его соблазнах – только повод, только искра, упавшая на подготовленную почву. Германн – исторически сложившийся (обрусевшие немцы появились со времен Петра I, Екатерина II упрочила их положение в России, многие из этого племени стали вельможами и первыми сановниками, управляющими российским государством), «совершенно петербургский тип» со

всеми психологическими особенностями: желанием карьеры, богатства, власти, независимости без промедления.

Ощущал ли Германн свое уничижение в кругу Томских и Нарумовых, ущемленность своего социального положения, или, несмотря на стесненные денежные средства, все же осознавал себя равным, но достойным большего? Чем могло быть обеспечено это убеждение? Думается, Пушкин не случайно выбирает в герои повести обрусевшего немца с фамилией Германн.

Автор подчеркивает его военную специальность – *инженер*. М.П.Алексеев объясняет, что Германн мог быть слушателем офицерских классов Института путей сообщения на том основании, что туда был открыт доступ «детям купцов, преимущественно иностранного происхождения». С получением первого чина слушатели этого института причислялись к потомственному дворянству и наделялись правом жить на частных квартирах. Наконец, в течение десяти лет по окончании института его выпускники обязаны были оставаться в воинской службе.[55] Если присмотреться к тексту повести, то бросается в глаза, что Пушкин нигде не обмолвился о купеческом происхождении Германна (капитал, оставленный отцом, не может об этом свидетельствовать, точно так же, как не может выступать свидетельством факт купеческого происхождения Шарлотты, возлюбленной героя, упомянутой в черновых набросках повести – 6,726), ни о чине героя, который позволил бы говорить о недавно полученном дворянстве. Еще одно: инженер путей сообщения вряд ли бы мог появиться в кругу офицеров военных специальностей. Германн, безусловно, военный инженер. Более того, знаменательно именно то, что он *инженер*, а не гвардеец, улан, гусар, кавалерист и т.д. Возможно, он сапер или фортификатор. Думается, что Пушкин хорошо был осведомлен о Главном инженерном училище, основанном в 1819 году, располагавшемся в Михайловском замке, которое курировали Николай I и его брат Михаил. Константин Данзас, лицейский приятель поэта, бывший секундантом на его

дуэли, в 1836 году имел чин инженера-подполковника 3 резервного саперного батальона.[56] Инженеры в это время находились на особом счету, потому что, уже будучи на престоле, Николай I любил подчеркивать: «мы инженеры», «наша инженерная часть». Корпус инженеров при правлении Николая I воспрянул. Инженерный мундир император считал почетным. В январе 1831 года он издал высочайшее повеление, гласившее: «дабы все генералы, состоящие в списке инженерного корпуса, в каких бы должностях они ни находились, <...> носили инженерный мундир».[57] Николай I, поздравляя саперов с батальонным праздником, приветствовал их не иначе как: «Поздравляю своих саперных товарищей».[58] Видимо, об этой избранности и приближенности военных инженеров к высшей власти знал Пушкин, наделивший Германна чувством избранничества и внутреннего, тайного превосходства над другими офицерами. Так действует поэтика чина в «Пиковой даме». Жанровая характеристика петербургской повести способствует прояснению новых смыслов повести, новой оценки характера героя.

Необходимо отметить и то, что среди педагогов и воспитанников инженерного училища процент немцев был значительным, даже преимущественным. Любопытно, что среди преподавателей училища значился немец по фамилии Герман. Он 35 лет преподавал геометрию в кондукторских классах после того, как в 1820 году закончил это учебное заведение в чине подпоручика.[59] Можно предположить, что и фамилия Герман, наиболее редко встречаемая, может служить указателем не на Институт путей сообщения, а на Главное инженерное училище. Можно отметить и другое: высшие чины инженерного ведомства, бывало, представлялись к графскому титулу (это случилось, например, в 1829 году с генералом Опперманом).[60] Пушкин как современник мог знать эти факты социально-бытовой жизни и опираться на них при формировании образа героя своей повести.

Германн, в свете социально-бытовых реалий, хоть и не был богат, но отщепенцем себя в петербургской культуре и в кругу господ офицеров не чувствовал. Напротив, по примеру своих соотечественников, он искал для себя более достойного и высокого положения. Однако масштаб его желаний нельзя соотнести с обычным порядком вещей: например, с выслугой лет, с графским достоинством, с постепенным врастанием в сферы аристократического Петербурга. Он как завоеватель, как Наполеон, стремится к молниеносному реваншу. Герой является к графине не как низший, а как равный, не как проситель, а как вымогатель, не как проигравшийся, а как решившийся на крупную игру. Максимализм желаний ставит Германна на путь саморазрушения. Герой Пушкина – первый русский вариант, первое обобщение в отечественной литературе человека западного типа, героя нового времени, выведенного под пером Стендаля, Бальзака, Мопассана, Золя, Флобера и других.[61]

К каким же выводам приводит читателя автор? Был ли Германн причиной смерти графини? Можно ли считать графиню и ее тайну о трех картах причиной резкого поворота жизненного пути героя, приведшего его в дом сумасшедших? А может быть в обоих образах-символах следует видеть развитие неразборчивого отношения к собственной душе, под влиянием порочных страстей оказавшейся в руках мистической силы, когда герои превращены в исполнителей зла? Кто из них палач, а кто жертва? Имеет ли место в повести конфликт между представителями разных поколений, богатыми и бедными? Или же оба героя зависят и становятся данниками одного образа жизни, одного типа культуры, одного социума?

Пушкин сам одномерных ответов не дает. Как будто бы Германн является причиной гибели графини («кажется, <…> я причиною ее смерти», - признается он – 6,344), но графиня уже так была стара, ее давно покинули духовные силы, она при жизни выглядела мертвецом, что кончина героини всеми

воспринимается как естественный результат. Возможно еще одно толкование: с произнесением заветного германновского слова («я готов взять грех ваш на свою душу» - 6,341) – закономерно передаются функции зла от ведьмы («старая ведьма!» - 6,341) к ее преемнику с обязательной смертью передающего. Как видим, и в плане мистической фантастики графиня и Германн не являются антагонистами.

Точно так же герой внутренне был готов к соблазну, поверил в «сказку», стал ее жертвой, но он стал и жертвой своих собственных неумеренных желаний. Пушкин и здесь достигает необходимого паритета сил, их равновесия. В схеме «палач – жертва» каждый из героев меняется местами по отношению друг к другу и по отношению к самому себе.

Графиня и Германн как представители разных поколений все же являют один тип культуры, отражают его в плане развития, преемственности, нарастания, динамики. В этом случае оценки «лучше – хуже» не имеют смысла: так движется прогресс цивилизации – на смену устаревшим формам приходят новые формы, суть которых по большому счету не меняется (алчность к деньгам, жажда развлечений, власть над миром, бремя желаний), только каждое поколение «приспосабливается» к своему времени, закономерно жертвуя во имя прогресса состоянием безгрешности своей души. Вот что заметил Пушкин при сопоставлении разных исторических эпох в поле одного культурного пространства. Наконец, автор в «Пиковой даме» не подчеркивает резкой границы между сословиями, не выявляет сословных предрассудков, не обыгрывает разницы в наследных состояниях, не принимает в расчет имущественных цензов. Германн у Нарумова – равный среди равных. Он не беден, но его наследного не достаточно для грандиозных замыслов героя, для той роли, для которой он считает себя избранным. В гостиной графини он мог бы появиться как многие из людей офицерского круга, к которому принадлежал ее внук Томский. Недаром Лизавета Ивановна надеется, что молодой князь

Павел Александрович в пятницу на бале графини представит военного инженера. Видимо, со временем такая картина могла быть вполне реальной. Однако Германн не может ждать: его успех минуту за минутой отсчитывает драгоценное время, ему не терпится поднять свои ставки с 47 тысяч до полумиллиона. Когда герой говорит: «Для кого вам беречь вашу тайну, для внуков? Они богаты…» (6,340) – он не признается в своей бедности («я не мот, я знаю цену деньгам»). Германн в деньгах видит счастье своей жизни: именно в «кипах ассигнаций», в «грудах золота», в «фантастическом богатстве» (6,332) – таким богатством не обладают ни Томский, ни Нарумов, ни Сурин. Для героя важно не быть равным, а встать над всеми, взять верх, властвовать, как Наполеон, могуществом золота подчинить себе весь мир, как это сделал Мефистофель, наконец, триумфаторствовать, вызывая всеобщее признание, удивление, восторг («Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист <…> Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит» - 6,355), как и графиня, производившая в Версале под именем «Московской Венеры» настоящий фурор. И снова в плане социальных величин Германн и графиня не являются антагонистами: между ними не может строиться конфликт.

Оба героя «Пиковой дамы» равновелики по сословному признаку: они дворяне (графский титул в условиях XIX века – вопрос времени; в этой связи любопытен и скользнувший в повести намек на то, что герой – побочный сын графини (6,349), что тоже уравнивает их в сословном статусе); по психологическому: оба знают игру страстей, оба игроки; по нравственному: оба заложили душу, в игре страстей выбирая путь саморазрушения, пренебрегая святынями, прельщаясь земными соблазнами. В художественном плане их образы тоже равновелики – это образы-символы, действующие в пространстве реального, фантастического и символического.

Германн и графиня – отражатели петербургского социума, его порождение, его неотъемлемая часть, «предмет» интерьера. Пушкин подчеркивает эту мысль. Графиня Томская – истинный образец нравов, порядков, этикета европейского дворянского Петербурга, не духовная, а формальная, опредмеченная функция: «Она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, сидела в углу <…> как уродливое и необходимое украшение бальной залы; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду <…> У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет» (6,328). Германн же обращен не столько к интерьерной стороне Петербурга, сколько к экстерьерной. Герой, как и статуя Медного Всадника, способен без вреда для здоровья (словно он не человек) переносить издержки сурового климата северной Пальмиры. Читаем: «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты <…> Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега» (6,336-337), словно изваяние, памятник, объект городского пейзажа. Проницательный взгляд Достоевского не случайно отметил параллельность образов Германна и Медного Всадника как символов петербургского периода, как ярчайших выразителей фантастического Петербурга: здесь рождена «дикая мечта» героя «Пиковой дамы», именно в гнилом сыром и туманном граде Петра она должна была «еще более укрепиться», здесь останется Медный Всадник, даже если рассеется туман, поднимется вверх, а вместе с ним и «гнилой, склизлый город <…> исчезнет как дым, открыв прежнее финское болото», останется «для красы» посреди мшистых берегов «на жарко дышащем, загнанном коне» (13,113).

В Германне (в отличие от графини, олицетворяющей дряхлость, статику) заключено деятельное начало, энергия и воля. Обрусевший немец, тип западного человека, новый Наполеон, сродни первому русскому императору. Повод для такого сближения подал сам Пушкин. В своих «Заметках по русской

истории XVIII века» поэт говорит: «По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны на веки. <…> Новое поколение, воспитанное под влиянием европейским, час от часу более привыкало к выгодам просвещения. Гражданские и военные чиновники все более и более умножались; иностранцы, в то время столь нужные, пользовались прежними правами; схоластический педантизм по-прежнему приносил свою неприметную «пользу» (8,125-126). Герой «Пиковой дамы» словно бы является преемником петровских преобразований, немецкого порядка, «немецкого образа жизни» (8,125), который установил Петр Великий. В характеристике Петра Пушкин неожиданно подчеркивает: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, «более, чем Наполеон» (8,126). Эти «заметки» поэт записал в 1822 году. С разрывом в десять лет, в 1832 году, складывался замысел и создавалась первая редакция новеллы об игроке. [62] С темой Наполеона Пушкин не расставался и постоянно ее варьировал. В 1833 была написана «Пиковая дама», в которой явился гордый, стремящийся обладать могуществом власти герой с профилем Наполеона, презирающий легкомысленных, праздных, безвольных, родовитых русских дворян по праву своего немецкого педантизма, избранности, исторической привилегированности. Сравнение Петра I и Германна с Наполеоном строится по-разному: Петр в гордости и в презрении к человечеству более, чем Наполеон, а Германн стремится к сходству с Наполеоном («он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» - 6,345). Петр I – преобразователь, а Германн – производное от преобразований русского императора. Пушкинское сравнение с Наполеоном характеризует общее состояние русского европейца («Мы все глядим в

Наполеоны» - 5,42) и выявляет индивидуализм («почитаем всех нулями, а единицами себя»), презрение к «двуногим тварям», бесчувственность.

Подражание Наполеону в среде дворянства в 20-е и 30-е годы XIX века было многозначительно. Это отдельный и обширный вопрос. Обратимся только к необходимым ассоциациям, одиночным мотивам. По свидетельствам современников (священника Мысловского и В.Олениной), и Пестель, и Сергей Муравьев-Апостол в профиль были похожи на Наполеона: это расценивалось как знак избранности, как знак их особой судьбы, выделяло их как «людей рока».[63] Эти значения можно увидеть и на пушкинском Германне: «профилем Наполеона» он выделен и отмечен своей судьбой. Ю.М.Лотман, размышляя о типе игрока, указывает: «представление о том, что жизнью правит Случай, открывает перед отдельной личностью возможности неограниченного успеха и резко разделяет людей на пассивных рабов обстоятельств и «людей рока», чей облик в европейской культуре первой половины XIX века неизменно ассоциируется с Наполеоном».[64] Эти параллели между европейским героем и Германном плодотворно изучены в пушкинистике, о чем говорилось выше. Здесь важно подчеркнуть мотив, объединяющий всех – Петра I, Наполеона, Пестеля, Муравьева-Апостола, героев Стендаля, Бальзака, Мериме, Золя, Флобера и пушкинского Германна – мотив схватки с судьбой. В этой борьбе Петр I встает над судьбой, является ее властелином: об этом Пушкин рассказал в «Медном Всаднике». А Наполеон и ему подобные проиграли этот бой и стали жертвами своей судьбы. И все же знаменательно, что в сознании поэта через сравнение с Наполеоном Германн приближается к Петру I: этот своеобразный «мост» сближает многие ассоциации – в коде европейской и русской культуры, в коде отечественной истории, в коде государственного строительства, в коде психологии сильной личности, гордеца, презирающего человечество. Германн, как немец, как восприемник, претендующий на роль властелина судьбы, проиграл этот бой как петербуржец, став жертвой Случая,

установленной Петром I цивилизации, города, пожизненно определившего его место в Обуховской больнице для сумасшедших.

В «Пиковой даме», сопоставляя исторические планы настоящего и прошлого, Пушкин именно в прошлом, как и в «Медном Всаднике», отыскивает причины для возникновения конфликта, в природе культурного облика Петербурга. Только во второй петербургской повести поэт видит эти причины в смешении европейской и русской традиции, породившей и тип графини, и тип Германна. Не поддайся герой соблазнам социума, не отрекись от первоприродного в себе (постепенного восхождения по иерархической лестнице, приобретения социального превосходства, как это было со многими его соплеменниками), не возжелай верховенства, могущества, власти, не стал бы он пленником Обуховской клиники. Конфликт героя в «Пиковой даме» Пушкин переводит из внешних сфер действительности во внутренний мир, сформированный под влиянием Петербурга, законодателя европейского образа жизни в России.

В отличие от образа Петербурга, созданного в «Медном Всаднике», образ Петербурга в «Пиковой даме» строится интерьерными формами, складывается внутренним содержанием жизни его обитателей. Пушкин во второй петербургской повести открывает бездушную сущность имперской столицы, воплощенной в равновеликих образах-символах графини и Германна, автор выявляет праздность и меркантильность как главные, ведущие определители «приличного» Петербурга, помещенные в пространственные соотношения реально-бытового, фантастического и символического планов. Следующий шаг сделает Гоголь: Петербург в образе Невского проспекта предстанет как вполне самостоятельное жизнедеятельное существо с особым характером, о чем будет сказано в своем месте. В «Пиковой даме» Пушкин типологизирует образ Петербурга как мир, в реальном пейзаже поздней осени и ранней зимы которого с мокрым снегом и пронизывающим ветром узнается обычное состояние

северной Пальмиры, устанавливается «норма» изображения петербургского пространства. Этот «мокрый снег» и «тусклые фонари» отзовутся в «Записках из подполья» Достоевского. У Пушкина в реальном пейзаже исполнен странности и фантастичности образ Германна, в сюртуке ожидающего своего часа под ударами снега и ветра, не замечающего превратностей непогоды, а у Достоевского этот же городской пейзаж исполнен символического смысла, в котором ощущаются апокалиптические мотивы, исходящие от причин существования Петербурга.

Тема Петра не потеряна в «Пиковой даме», только упрятана в подтекст, обнаруживается в цитировании табельных рангов, в упоминании чинов, в «немецком образе жизни» европейской столицы, в особом соотношении, сращении двух типов культур, начало которым было положено в петровскую эпоху, в типе героя петербургского периода, от которого, как от праструктуры, отсчитывают свое рождение Парадоксалисты, Раскольниковы, Аркадии Долгорукие.

Германн по типу своей личности требует романного, более широкого эпического изображения. По замечанию А.В.Чичерина, в «Пиковой даме» «скрыт крайне сжатый роман <…> Внутренняя форма «Пиковой дамы» в форме романа, а во внешней форме роман не осуществляется».[65] Справедливое мнение исследователя не поддерживается анализом выявления этой «внутренней формы». Безусловно, ее отражение в тексте петербургской повести обнаруживается в использовании Пушкиным различных романных жанровых форм. «Пиковая дама» как повесть словно бы является прологом к романному действию. Авторская заявка просматривается в следующем диалоге: «Paul! – закричала графиня <…> пришли мне какой-нибудь новый роман <…> такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников! – Таких романов больше нет. Не хотите ли разве русских? – А разве есть русские романы?» (6,326). Упомянутый романный

мотив, когда от руки героя погибает мать (Германна в повести называют «побочным сыном» графини), в странной трансформации реализуется в тексте «Пиковой дамы».

Узнаются в повествовании и элементы авантюрного романа: герой авантюрного типа, проникновение в запретный дом ночью, угроза оружием и внезапная смерть, фантастическое везение или невезение в карточной игре, тайные отношения любовников и т.д.

Проскальзывают в текст мотивы и элементы готического романа ужасов: обе встречи Германна с ужасной старухой определены не случайно между полуночью и тремя часами ночи (именно в это время, по поверьям, происходит общение с нечистыми, заключается «дьявольский договор»), нагнетается атмосфера мистики и колдовства, передаются ключи от заветных кладов, наследуется демонская сила.

Пушкин обыгрывает в повести жанровую форму эпистолярного романа: в переписке Германна и Лизы. Первое письмо герой переписывает «слово в слово <...> из немецкого романа» (6,334). Лизавета Ивановна отвечает ему: «Я уверена <...>, что вы имеете честные намерения, что вы не хотели оскорбить меня необдуманным поступком; но знакомство наше не должно бы начаться таким образом. Возвращаю вам письмо ваше и надеюсь, что не буду иметь впредь причины жаловаться на незаслуженное неуважение» (6,334). Герой присылает новое письмо с посыльным. Затем, как сказано, Лизавета Ивановна «каждый день получала от него письма то тем, то другим образом» (6,335). Автор комментирует: «Германн их писал вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в нем выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения» (6,336). И далее: «Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими; стала на них отвечать, - и ее записки час от часу становились длиннее и нежнее» (6,336). Пушкин бережно сохраняет структуру и композиционные элементы эпистолярного романа:

намечается два адресата, завязывается история любви в переписке, нарастают события, в своей динамике влияющей на изменение внутренней жизни героев, в текст введены письма как необходимые структурно-композиционные элементы эпистолярного жанра. «Подыгрывают» жанровой форме романа в письмах и эпиграфы, начинающие III и IV главы: Vous m'ècrivez, mon ange, des lettres de quatre pages plus vite qua je ne puis le lire // Вы пишите мне письма, мой ангел, письма по четыре страницы быстрее, чем я успеваю их прочитать»; «7 Mai 18** Homme sans moeurs et sans religion // 7 мая 18** Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» (6,333; 342; 819), будто бы взято из переписки. Они тоже вносят необходимый жанровый эффект. В начале письма, как правило, проставляются даты: в эпиграфе автор исправил недостающее в повести, усиливая тем самым связи с эпистолярной формой повествования. В соответствии с законами жанра в женском письме допускаются ошибки («пишите мне <...> *письма по четыре страницы быстрее*, чем я могу их прочитать», что тоже укрепляет атмосферу, «поле действия» жанра романа в письмах. Наконец, готовится неблагоприятная концовка переписки, как правило, характерная для эпистолярного романа: и в сентиментальной, и в романтической, и в реалистической литературе. Такое внимание Пушкина к этому жанру не случайно, обращает читательский интерес к внутреннему миру героя.

В «Пиковой даме» заложены элементы и любовного романа, а точнее галантного романа. Обычные мотивы галантного романа – это изображение придворной жизни, описание чувств и переживаний замужней женщины, любовные похождения, привлекательные и опасные одновременно, утонченность светских нравов, светского ритуала, игра честолюбия, измена, ревность в частной жизни придворных.[66] Этот роман был отражением жизни XVIII века и нашел блестящее воплощение в творчестве мадам де Лафайет («принцесса Клевская»), аббата Прево («Манон Леско»), Ричардсона («Памела»,

«Кларисса», «Грандисон»). Необходимо уточнить, что в галантном романе XVIII века находили место и роман в письмах, и авантюрный роман. Природу жанра такого романа Пушкин мастерски использовал в «Пиковой даме», демонстрируя разные фрагменты, картины, характеризующие эту жанровую форму. Вот пример: «по этой самой лестнице <...> в эту самую спальню, в такой же час (т.е. глубокой ночью – О.Д.) в шитом кафтане, причесанный à l'oisean royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец» (6,346). Сюда же можно отнести и этот пример: «Сен-Жермен, несмотря на свою таинственность, имел очень почтенную наружность и был в обществе человек очень любезный» (6,321). Именно к нему за помощью обратилась запиской графиня, и он рад был, как галантный кавалер, услужить своей даме, поддержать ее своей дружбой и не вводить в новые хлопоты (6,322). Эти мотивы жанровой формы передают и необходимый исторический колорит.

Пушкин, как видим, ввел в свою повесть и мотивы социального романа, романа-испытания. [67] Жанровые регистры этой формы позволили прежде всего очертить образ Германна, провести испытание всех сторон и качеств героя на верность, целомудрие, героизм, проверить соблазнами, страданиями, избранничеством, личностную полноценность и т.д. В форме такого романа, как считает М.М.Бахтин, видны теснейшие «сплетения исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетения частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического ряда с бытовым и биографическим.[68] Этот тип романа был популярен в европейских литературах в конце XVIII, в начале XIX столетия.

Пушкин строит «Пиковую даму» и как сентиментальную повесть. В эту жанровую форму укладывается вся история и тип Лизаветы Ивановны, бедной воспитанницы, «домашней мученицы», которой не доплачивали жалованье, третировали, заставляли играть самую жалкую роль, не удостоивали внимания,

«хотя Лизавета Ивановна была в сто раз милее наглых и холодных невест» (6,328-329). Быт героини тоже соответствует духу сентиментальной повести: «сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашеная кровать и где сальная свеча горела в медном шандале!» (6,329).

В пушкинской повести можно рассмотреть и жанровую природу новеллы. Автор великолепно ощущает эту форму, в основе которой лежит «неслыханное происшествие», для которой характерны стремительность внешнего действия, активный герой, парадоксальные контрасты, противопоставления прошлого и настоящего, личной инициативы и судьбы как высшего закона, действительного и мнимого, «яркие проявления национального или местного бытового или иного колорита». Для новеллы, особенно романтической, свойственно использование фантастики, которая выражается в двоемирии, в двойной мотивировке образов и событий, в охватывании сферы идеальной и сферы демонической, в проявлении низкой и высокой природы вещей. [69]

Своеобразие фантастики в «Пиковой даме» позволило отнести повесть к типу фантастической. Выше указывались работы Н.В.Измайлова, О.С.Муравьевой и других. А природу фантастики рассматривать как реалистическую. В оценке особенности фантастики в «Пиковой даме» приоритет занимает Ф.М.Достоевский: «вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (30-1,192). Понимание пушкинской фантастики может прояснить и мысль В.С.Соловьева: «в подлинно-фантастическом всегда оставляется внешнее, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней правдоподобности. Все отдельные подробности должны иметь

повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность». [70]

«Пиковую даму» расценивали и как анекдот. В.Г.Белинский положил начало такому толкованию ее жанра. [71] Действительно, Пушкин дает для этого повод. Пружина интриги заключается в трех таинственных картах, названных Сен-Жерменом. Автор отмечает: «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его (Германна – О.Д.) воображение» (6,331). Фрагмент о Сен-Жермене построен как исторический анекдот в духе «Table-talk», подобно историческим анекдотам о Петре I, Екатерине II и других исторических лицах русской и европейской истории. Анекдот о трех картах и о княгине Наталье Петровне Голицыной, по словам П.В.Нащокина, Пушкин услышал от ее внука Дмитрия Владимировича Голицына, московского генерал-губернатора: княгиня, действительно, жила в Париже, играла в карты, проигралась и просила помощи у Сен-Жермена. «Внук ее, Голицын, рассказывал, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, названные в Париже Сен-Жерменом: «Попробуй» - сказала бабушка. Внучек поставил на карты и отыгрался». [72] Анекдот – это текст в тексте. Он существует, по мнению Е.Курганова, «входя в другие тексты, функционирующие по иным жанровым законам». [73] Далее исследователь справедливо указывает: «анекдот претендует на действительность рассказываемого случая <…> В анекдоте <…> литературном обязательно берется в расчет не легендарная, а реальная историческая репутация героя». [74] При странности, фантастичности, невероятности, алогичности анекдот претендует на достоверность. Как правило, анекдот используется для того, чтобы оживить повествование, осветить новый поворот сюжета. Германн поверил в анекдот, ведомый точным ощущением его жанровых особенностей.

В «Пиковой даме», в развитии сюжета и системы образов Н.Н.Петрунина увидела действующую схему волшебной сказки,[75] доказав не случайное, а закономерное присутствие этой жанровой формы в повести.

Можно еще выделить использование в «Пиковой даме» евангельской притчи о «Девах мудрых и неразумных», которая дает оценку всей жизни графини. Слово священника, провожающего усопшую в последний путь, обращено к праведнице: «Ангел смерти обрел ее <…> бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного» (6,348). Молодой архиерей из евангельской притчи выбирает мотив «девы мудрой», долгие годы готовящейся к своей христианской кончине, запасшей масла, ожидающей с горящим светильником «полуночного жениха».[76] Язык притчи символизирует текст и дает возможность понимать сказанное неодномерно. Сюжетная ситуация повести противоречит тексту притчи. В земной жизни графиня никогда не была праведницей, верной супругой, хорошей любящей матерью – «мудрой девой». Напротив, ее можно отнести к типу «неразумных дев», в суете и развлечениях, в неправедности проведшую свою жизнь, погасившую светильник своей души. «Полуночный жених» героини – не Иисус Христос, а Германн, явившийся вынудить заветные три карты, не ангел смерти, а демон смерти. [77] Без приготовления, без царства небесного отошла графиня в мир иной: нет ей поэтому покоя, не оставляет ее суета и после кончины. Этот фрагмент притчи смысловыми связями протягивается к мотиву видения и логически его подготавливает. Так, притча, как жанровая форма, тоже вносит свою «лепту» в петербургскую повесть, проясняет подтекстовые значения, формирует символические смыслы.

Притча в пушкинском тексте существует в варианте параболы, параллельно, самостоятельно, изоморфно: ее материал только оттеняет материал повести, нужен автору для обратного, параболического, иронического эффекта.[78]

Выяснилось, что в тексте «Пиковой дамы» задействованы разные жанровые формы – романа в письмах, авантюрного, готического романов, романа ужасов, галантного романа, социального романа-испытания, сентиментальной, фантастической, философской повестей, новеллы, анекдота, сказки, притчи (форма параболы). Что же удерживает их вместе и соединяет в одно художественное целое? Универсальной формой, вмещающей в себя и анекдот, и сказку, и притчу, как часть входящую в форму романа, является новелла. [79] В ее жанровой специфике учитывается и фантастика, и бытовая сторона действительности. Новелла способна легко трансформироваться, ретардироваться в другие жанровые образования, сохраняя свои специфические черты. Но все же «Пиковую ламу» отнести только к новелле нельзя. Вторая петербургская повесть Пушкина демонстрирует сотрудничество, сосуществование различных жанровых форм, создает открытую структуру, в которой принципиально, именно в связи с открытостью, не могут быть поставлены «последние точки над i»[80] ни в толковании образов, ни в интерпретации сюжета, ни в понимании системы мотивов. Повесть, в установленных ее жанровых границах, хранит собственные каноны. Например, в центре сюжета поставлен не герой, как это характерно для романа, а *весть* о трех чудесных картах, об игре, о случае, о жизни, похожей на пестрый фараон, которая бесконечно вертится, выбирая счастливцев, сумевших овладеть «очарованной фортуной», и обрекая неудачников. Именно в этой связи в заглавии выставлено, например, не «Игрок», а обозначение карты – пиковая дама. С этим символом только отчасти совпадает образ графини, а если совпадает, то тоже в плане игры. Картежная игра выступает главным героем и сущностным проявителем времени 30-х годов XIX века, собирает вокруг себя ценностные ориентации, предрассудки, суеверия, мечтания, мир обыденной фантастики и призрачной петербургской действительности. Автор создает повесть особую (не бытовую, не сентиментальную, не фантастическую, не

философскую, не социальную, в которой предстает только часть действительности), а *петербургскую*, в которой, как в части, отражается мир империи, жизнь государства, жизнь Петербурга, движение петровских преобразований, настоящий момент свидетельствует об изменившейся исторической картине. В «Пиковой даме», как и в «Медном Всаднике», наблюдается «взаимопереходность и взаимозаменяемость сюжетных мотивов, «контакт» различных стилевых и жанровых систем».[81] В «Медном Всаднике» - поэмы, повести, летописи, сказки,[82] апокалиптических видений, а в «Пиковой даме» - романных форм, сказки, анекдота, новеллы, притчи... Эффект, в этой связи возникающий, позволяет, во-первых, универсализировать изображаемую картину, придать ей необходимую эпическую широту; во-вторых, стилевое «многоголосье» (разговорный стиль анекдота, стиль литературной речи в письмах, авторское повествование в разных типах повестей, летописный стиль, диалогическая речь, язык притчи, евангельских писаний, и т.д.) способствует формированию эффекта достоверности реалистического письма; в-третьих, активное взаимодействие различных жанровых форм, их соперничество, иногда резкое противостояние (например, ослаблению напряжения в новелле помогает лирико — символическая стихия фантастической повести, бытовые подробности повести социальной, которые замедляют ее действие, [83] что вызывает «затухание», ретардацию жанра, или появление мотива волшебной сказки в сугубо обытовленной обстановке, в значительной мере в «стертом варианте», требующем дополнительной реставрационной работы) порождает открытую жанровую структуру с подвижными границами, с принципиально открытым финалом при кажущейся завершенности действия, так как в центр повествования петербургской повести поставлены явления непреходящие, по сути не моделируемые социумом и историей – буйство стихии и удача в карточной игре; в-четвертых, пространственные отношения реального – фантастического – символического планов (репродуцированные из волшебной

сказки, новеллы, притчи, апокалиптического видения) составляют жанровую особенность петербургской повести, способствуют универсализации ее содержания.

Таким образом, Пушкин заложил основы жанра петербургской повести в «Медном Всаднике» и в «Пиковой даме», создал художественный феномен. Это просматривается в теме Петра Великого, в образе-символе Петербурга, в типе героя, в контексте жанровых форм, населяющих петербургскую повесть, в пространственном ракурсе реального-фантастического-символического, отличающем это новое художественное образование. После Пушкина петербургская повесть как жанр получила развитие в творчестве Гоголя и Достоевского, о чем и пойдет речь впереди.

Примечания

[1] Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве А.С.Пушкина Новосибирск, 1987 С. 11.

[2] Там же. С.27.

[3] См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.1969. С.154.

[4] Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: в 10-ти т.т. М.:Л.,1963. Т.4.С.395. Далее цитирую по этому изданию. В скобках указываю том и страницу.

[5] Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л.,1989.С.-117.

[6] См.: Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» Л.,1991 С.57; Маркович В.М. Указ. Соч. С.113-117; Немировский И.В. Библейская тема в «Медном Всаднике» // Рус. Литература. 1990 № 3. С. 7-10; Иванов Евгений. Всадник. Нечто о городе Петербурге // Белые ночи. Петербургский альманах. СПб., 1907. С .75-82.

[7] См.: Неизданный Пушкин. Под ред. А.П. Могилянского. Медведева К.А. Проблема нового человека в творчестве А.Блока и В. Маяковского. Владивосток, 1989. С.52-53 и другие.

[8] Анциферов А.П. «Непостижимый город...» С.35.

[9] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М. 1978. Т.1. С.431.

[10] Томашевский В.Б. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. Л.,1949. С. 27.

[11] Об этом см.: Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). Л.,1982. С. 173-177; Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л.,1986. С.198-201; Альми И.А. Образ стихии в поэме «Медный Всадник» (тема Невы и наводнения) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 16-17 и другие.

[12] См., например: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Он же. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т.2. С. 9-21; Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифологического. М.,1995. С. 259-313.

[13] См.: Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Он же. Работы по поэтике. М.,1987. С. 149.

[14] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М.,1955. Т.7. С. 547.

[15] См.: Благой Д. Миф Пушкина о декабристах // Печать и революция. 1926. Кн. 5. С. 30-31; Благой Д. Социология творчества Пушкина. Второе дополненное издание. М.,1931. С. 268-269; Кирпотин В.Я. Наследие Пушкина и коммунизм. М.,1936. С.134; Гроссман Л.П. Пушкин. М.,1960. С. 442; Ахматова А.Пушкин и Невское взморье // Она же. Стихи и проза. Л.,1976. С.513-522; Неизданный Пушкин. Указ.соч. С. 44 и другие.

[16] См.: Пиксанов Н.К. Пушкин и петербургская беднота // Пушкин. Исследования и материалы. М.: Л., 1960 Т.3. С. 184-185 и другие.

[17] См.: Антокольский П.Г. «Медный Всадник» // Октябрь. 1960. № 2. С.211.

[18] См.: Бродский Н.Л. А.С.Пушкин. М., 1937. С.782.; Чулков Г.И. Жизнь Пушкина. М.,1938. С. 267 –268; Томашевский Б.В. Пушкин. М.: Л., 1961. Кн.2. С.197 и другие.

[19] См.: Канунова Ф.З. Проблема «маленького человека» в русской повести 20-х годов XIX и «Арабески» Н.В.Гоголя // Труды Томского гос. ун-та. Томск, 1957. Т.139. С.240; Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. М.,1958. С. 625-626; Лахотский А.С. Пушкин. М.: Л., 1964. С. 136; Сквозников В.Д. Стиль Пушкина // Теория литературы. М.,1965. Кн.3. С.96 и другие.

[20] См.: Тархов А.Е. Три примечания Пушкина к поэме «Медный Всадник» // Болдинскме чтения. Горький, 1977; Немировский И.В. Указ. Соч. С. 3,9.

[21] Брюсов впервые обратил внимание на тему бунта в поэме, истолковав ее как зашифрованный намек на декабристское восстание, см.: Брюсов В.Я. Мой Пушкин. М.: Л.,1929. С.82. Его поддержали : Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки: опыт прочтения «Медного Всадника». М.,1981. С.135-159; Измайлов Н.В. История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А.С. Медный Всадник. Л., 1978. С. 249-258; Макаровская Г.В. «Медный Всадник»: Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978 и другие. Н.В.Измайлов и Г.В.Макаровская особенно настаивают на противопоставлении, противостоянии Петра и Евгения, выявляющие главный смысл пушкинского произведения.

[22] См. : Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.,1957. С. 407; Пумпянский Л.В. «Медный Всадник» и поэтическая традиция XVIII в. // Временник Пушкинской комиссии. М.: Л.,1939. Т.3/5; Левин В.Д. О стиле «Медного Всадника» // Изв. СЛЯ. 1974. № 3; Краснов Г. Поэма «Медный Всадник» и ее традиции в русской поэзии // Болдинские чтения. Горький, 1977; Макаровская Г.В. Указ. соч. и другие.

[23] Гуковский Г.А. Указ.соч. С. 408.

[24] Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 154.

[25] Там же.

[26] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.,1979. С. 259.

[27] См.: Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальну повесть сохранить...» М.,1987. С. 13, 35.

[28] Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 257.

[29] Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. Указ. соч. С.27.

[30] Лихачев Д.С. Указ. соч. С.259.

[31] Там же. С. 262.

[32] Там же. С. 257.

[33] См.: Там же. С. 262.

[34] Там же. С. 261.

[35] Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 15.

[36] См.: Ходасевич В. Петербургские повести Пушкина // Он же. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922.

[37] Там же. С. 72-85.

[38] Там же. С. 77.

[39] См.: Сидяков Л.С. Художественная проза А.С.Пушкина. Рига, 1973; Муравьева О.С. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия // Рус. литература. 1988. № 3. С. 219-218; Макогоненко Г.П. Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя // Он же. Избр. работы. Л.,1987. С. 212-222 и другие.

[40] См.: Петрунина Н.Н. Указ. соч. С. 199-200.

[41] См.: Якубович Д.П. Литературный фон «Пиковой дамы» // Лит. Современник. 1935 № 1; Измайлов Н.В. Фантастическая повесть // Русские повести XIX в. Л.,1973; Полякова Е. Реальность и фантастика «Пиковая дамы» // В мире Пушкина. М.,1974. С.373-412; Семибратова И.В. Фантастическое в творчестве Пушкина // Замысел, труд, воплощение. М,1977; Муравьева О.С. Фантастика в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Пушкин: Исследования и материалы / Сб. ст. Л.,1978. Т.8. С. 62-70 и другие.

[42] См.: Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). С. 231.

[43] См.: Там же. С. 228.

[44] Там же. С. 229.

[45] См.: Раков Ю. Тройка, семерка, дама. Пушкин и карты. СПб., 1994. С. 3.

[46] См.: Краваль Л.А. «Профиль Наполеона, а душа Мефистофеля // Пушкинская эпоха и христианская культура. СПб., 1994. Вып. 5. С. 45.

[47] См.: Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 337-365; Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.: Л.,1936. Вып. 2; Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.,1941; Слонимский А.Л. О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сб. памяти проф. С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 171-180; Якубович Д.П. Указ. соч., Лернер Н.О. История «Пиковой дамы» // Лернер Н.О. Рассказы о Пушкине. Л,1929; Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. С. 115-121; 214 и другие.

[48] См., например: Слонимский А.Л. О композиции «Пиковой дамы». С. 173-178; Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 349 и другие.

[49] См.: Макогоненко Г.П. Творчество Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). С. 233-235; Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы». С. 96.

[50] Муравьева О.С. Указ. соч.; Семибратова И.В. Указ. соч.; Полякова Е. Указ соч. и другие.

[51] См.: Дарский Д.С. «Пиковая дама» // Пушкин: Исследования и маиериалы. Сб. научных трудов. СПб.,1995. Т.15. С. 315.; 318-319.

[52] Г.П. Макогоненко утверждает: «главным и определяющим всю структуру повести, конечно, является образ-символ Германна». Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). С. 251.

[53] Об этом не устают повторять пушкинисты: и А.Л. Слонимский, и Г.А. Гуковский, и Г.П. Макогоненко, и В.В. Виноградов, и многие другие, чьи работы выше назывались.

[54] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30-ти т.т. Л.,1995. Т. 13. С. 113. Далее сноски даются по этому изданию. В скобках указываются том и страница.

[55] Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.,1984. С. 123.

[56] Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Л.,1989. С. 131.

[57] См.: Тимченко-Рубан Г. Очерк деятельности великого князя и императора Николая Павловича как руководителя военно-инженерной части. СПб.,1912. Ч. I. С.17-18.

[58] Там же. С. 17.

[59] См.: Максимовский М. Исторический очерк развития главного инженерного училища 1819-1868. СПб.,1869. С. 63.

[60] Там же. С. 65.

[61] См.: Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л.,1960; С. 373; Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 359; Жирмунский В.М. Пушкин и западноевропейская литература // Временник Пушкинской комиссии. М.: Л.,1937. Кн. 3. С. 93-94; Михайлов А. Пушкин и Стендаль // Искусство слова. М.,1973. С. 121-124; Шкловский В. Заметки о прозе Пушкина. М.,1937. С. 69-70; Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М.,1962. С. 78-80; 153,163,169; Чичерин А.В. Пушкин, Мериме, Стендаль (о стилистических соответствиях) // Пушкин. Исследования и материалы. Л.,1974. Т. VII. С. 147-150; Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 197-211 и другие.

[62] См.: Петрунина Н.Н. Указ. соч. С. 207.

[63] См.: Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Он же. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.,1988. С. 202.

[64] Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Он же. Избранные статьи. Указ. соч. С. 404.

[65] Чичерин А.В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 144.

[66] См.: Мелетинский Е.Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.,1986. С.261-263.

[67] См.: Бахтин М.М. Слово в романе // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М.,1975. С 199-202.

[68] См.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 396.

[69] См.: Мелетинский Е.Е. Историческая поэтика новеллы. М.,1990. С. 162-163; Эйхенбаум Б.М. О'Генри и теория новеллы // Он же. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л.,1927. С. 171-182.

[70] Соловьев В.С. Собр. соч.: в 9-ти т.т. СПб; 1903. Т. 8. С. 411.

[71] См.: Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т. 7. С. 577.

[72] Рассказы о Пушкине, записанные П.И. Бартеневым. М.,1925. С. 46-47.

[73] Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб.,1997. С. 7.

[74] Там же. С. 8.

[75] См.: Петрунина Н.Н. Указ. соч. С. 222-240.

[76] См.: Новый завет. М.,1994. С. 37-38.

[77] См.: Дарский Д.С. Указ. соч. С. 319.

[78] О параболе см.: Фрадкин И.М. Б. Брехт. М.,1965. С. 314-319.

[79] См.: Мелетинский Е.Е. Историческая поэтика новеллы. С. 162-163.

[80] Гей Н.К. Проза Пушкина. М.,1989. С. 175.

[81] См.: Дилакторская О.Г. Петербургская повесть А.С. Пушкина: жанровый аспект // Вологдинские чтения. Материалы конференции. Владивосток, 1999. С. 58.

[82] См.: Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов,1980. С. 146-160.

[83] См.: Мелетинский Е.Е. Историческая поэтика новеллы. С.163.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя

Именно в творчестве Гоголя, подчеркивал В.Г. Белинский, «нравственная физиономия Петербурга воспроизведена со всею художественною полнотою и глубокостию».[1] Он писал: «Хотите ли, в особенности, изучить Петербург? Читайте его «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос»... Вы найдете здесь все лица, которые бог не создаст нигде за чертою Петербурга!»[2] Теми же словами можно было бы сказать о «Портрете» и о «Шинели». В *петербургской литературе* (выражение Белинского) приоритет, как видим, отдан Гоголю, «на большей части» произведений которого как бы поставлена, по словам критика, «печать Петербурга».[3]

В отличие от Пушкина Гоголь свои известные повести терминологически не определял как петербургские. Тем не менее так сильна оказалась литературная традиция, открытая Пушкиным, что выделила повести Гоголя в жанрово-тематическом отношении как цикл о Петербурге. Так случилось, что пять повестей Гоголя под влиянием вышеуказанных явлений получили имя петербургских - точно так же, как памятник Петру I Фальконе не без влияния поэмы Пушкина был назван Медным Всадником. Это отложилось и даже канонизировалось в культурном сознании современников и людей последующих поколений.

Вместе с тем Белинский отмечал, что сочинения Гоголя, «знакомя читателей с петербургским жителем», в то же время «знакомят его и с человеком вообще и с русским человеком в особенности».[4] Каждая из петербургских повестей отражает только одну из граней жизни современного Гоголю Петербурга, а все вместе они дают целостное идейно-художественное представление о нем как о носителе государственных принципов, владычном

вершителе социальных и моральных законов империи. Несомненно, что все пять повестей, посвященных Петербургу, мир которого сотворен по единым эстетическим законам, выражают общую авторскую оценку поединка человека и бюрократического города, образуют самостоятельный цикл.

Жизнь столицы предстает здесь в бытовых повседневных подробностях, в непосредственных приметах времени, в осязаемой реальности, и вместе с тем она - фантастична. Гоголь первым увидел фантастический образ Петербурга, выросший из «сора и дрязга», мелочного, суетного, скудного, пошлого быта в его натуральности.

Писатель, столь чуткий к красоте архитектурных ансамблей, в своих повестях не замечает архитектурного величия Петербурга, как, например, Пушкин. Он знакомит читателя с петербургскими окраинами, его взгляд останавливается на огромных безликих петербургских домах-ковчегах, черные лестницы которых «умащены помоями», «следами кошек и собак», проникнуты особым, выедающим глаза спиртуозным запахом. Даже блестящий Невский проспект интересен Гоголю не парадный, а будничный, каждодневный. Он стремится рассмотреть изнанку действительности, тщательно скрываемую, почувствовать глубинный ритм жизни, увидеть за формой сущность, за внешним - внутреннее. Любая новизна во взгляде на действительность таит в себе возможность фантастического, так как ломает традиционную привычку видения. Доведя новизну взгляда до степени фантастического, Гоголь заставляет читателя взглянуть на известное по-иному, увидеть в привычном аномалию. Извлекая глубинный смысл из бытовых явлений жизни посредством фантастического, Гоголь возводит его в обобщение универсального порядка, в символах выражая суть реальности, социальной системы отношений. В гоголевских принципах соотношения реального, фантастического и символического кроется своеобразие художественного мира петербургских

повестей.

Отношение фантастического и реального здесь таково, что именно фантастическое являет сущность действительного. Отражая сущность, гоголевская фантастика вскрывает не самоочевидную истину. Она не только художественный прием, служащий целям психологической характеристики, комизма, сатиры, не только средство, но и способ видения действительности.

Фантастические образы в повестях Гоголя нередко ставят читателя в тупик: не кажется ли, «не сон ли все пустой'?», и вместе с тем рождают в нем чувство сопричастности фантастическому миру. Писатель сближает, на первый взгляд, несоединимое, и полученный из этого фантастический эффект соразмерен действительности, каковой она является на самом деле, а не какой кажется. Мысль Гоголя постоянно устремлена к выявлению сущего и опровержению кажущегося в традиционном быте, незыблемом порядке жизни. Фантастическое в художественном мире петербургских повестей выражает не призрачность реальности,[5] а абсурдность и призрачность жизни, порожденной существующими социальными законами, предрассудками, догмами, опутавшими жизнь и человека. Смещая пропорции, автор показывает, как кажущееся легко подменяет сущностное, фикция легко заменяет ценное, реальное становится фантастическим, как незаметно стирается граница между добром и злом. Угроза смешения добра и зла заставляет писателя подчеркивать их противостояние. Диалектика взаимоперехода высокого и низкого, мнимого и сущего, мертвого и живого составляет суть реалистической фантастики Гоголя, характеризует его способ познания действительности, его художественный метод, выражает его концепцию видения мира.

В третьем томе своего первого собрания сочинений писатель расположил повести в следующей последовательности: «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего» - вопреки хронологии их

публикаций. Эта композиция имела свой идейно-художестненный смысл: таким образом, обозначались начало и конец цикла.

«Невский проспект» - своеобразный пролог к циклу петербургских повестей. Эта повесть содержит в себе общую идею цикла, в ней целостно высказана авторская концепция, в ней сложились общие поэтические законы. Уже здесь Петербург представлен как некий универсум, сосредоточивший в себе все варианты проявления бытия человека в пределах этого мира. Имперский город обладает своим макро- и микрокосмом, создает свои законы и ценности, условия их измерения. Концептуальное значение «Невского проспекта» почувствовали первые читатели Гоголя. Пушкин понял повесть как «самое полное произведение»[6] писателя. Белинский прямо назвал ее «концепированной».[7]

Ни одна петербургская повесть не «населена» так, как эта. Здесь весь люд Петербурга: петербургская аристократия, светские дамы, их дети с гувернантками и боннами, служащие военные, служащие чиновники всех рангов и различных департаментов, приезжие путешественники-иностранцы, купцы, ремесленники, мелкие торговцы, рабочие, мужики, художники, булочники, белошвейки, проститутки, нищие. Нигде не встретишь у Гоголя такого разнообразия национальностей, как здесь: русские, немцы, финны, англичане, французы, персы и другие.

В «Невском проспекте» Гоголь впервые опробовал один из главных своих художественных принципов, составивших своеобразие его писательского почерка: в полной мере, разом охватить предмет изображения, как бы он ни был велик. Такой принцип потребовал от писателя создания особых способов обобщения. Гоголь открывает свой первый закон изображения мира - закон масштаба, или закон смещенных пропорций: по авторскому произволу увеличивать малое и приуменьшать большое. Здесь рот «величиною в арку

главного штаба», прогуливающиеся «носы», «бакенбарды» и «усы» - явления обычные и естественные. По образному замечанию А. Белого, у писателя «кричит особенность зрения: один глаз - дальнозорок, другой - близорук, один - отдаляет, другой - приближает, один - телескоп, другой - микроскоп».[8]

Показательно, что пропорции в изображении человека или предмета Гоголь изменяет определенным образом: он выделяет что-то одно - главное - и предельно его выражает. Так просматривается в цикле второй художественный закон - закон односторонности. Предельная сосредоточенность писателя на какой-то одной черте, сущности чего-либо или кого-либо помогает увидеть в обычном - парадоксальное, в реальном - фантастическое. Образ Невского проспекта выражает сущность Петербурга, образ шинели - бюрократическую систему отношений, образ носа - любой абсурд. Этот закон в разных условиях проявляется по-разному. Как правило, он вскрывает автоматизм, мертвенность, фиктивность, фантастичность в человеке и в мире. Все образы в петербургских повестях максимально односторонне сужены.

Писатель и характеры раскрывает в главной их сущности: Пискарев - мечтатель, Пирогов - пошляк, в один период жизни Башмачкин - только переписчик, в другой - только «строитель» шинели. Поприщин -только влюбленный титулярный советник или - только Фердинанд VIII. Даже «усы» и «бакенбарды» максимально выражают содержание их владельцев и их социального положения.

Художественный мир петербургских повестей сотворен в основном с помощью этих двух законов, постоянно сопутствующих друг другу, регулирующих соотношение между реальным и фантастическим, между конкретно-бытовым и универсальным. Эти законы определяют нарушение всякой соразмерности в изображаемой Гоголем петербургской действительности, подмену естественной природы искусственной, смещение

ценностных ориентиров. Они участвуют в создании подвижной диалектики отношений части к целому и целого к части, наконец, формируют и законы обобщения и типизации, по которым художник, интегрируя мелочи быта, возводя их в принципы бытия, самому обыденному, привычному, традиционному придает всеобщий, универсальный смысл. Таким образом, Гоголь создает целостную реальную картину действительности.

По этим законам построен образ Невского проспекта. Он принципиально отличается, например, от образа Сечи в «Тарасе Бульбе». Причина содержится не только в разном идейном задании, но и в способах создания «коллективного образа среды» (определение Г. А. Гуковского) . В образе Невского проспекта Гоголь адекватно выразил состояние общества, зараженного «электричеством чина и женитьбы», эпоху «кипящей меркантильности», всеобщего разобщения и отсутствия целостности в человеке. Весь мир, искрошившийся «на множество разных кусков... без смысла и толку»,[9] разделенный по иерархическому принципу, писатель собрал и выразил в образе Невского проспекта, придав ему вид «всеобщей коммуникации Петербурга» (3, 9). Нетрудно увидеть принцип построения этого образа: с одной стороны, он создан дроблением целого, с другой стороны, он интегрирует отдельные части и придает им причудливую фантастическую форму. Диалектика отношений части к целому и целого к части — в их мгновенной и непредвиденной трансформации, что придает застывшему в бюрократической стабильности миру неожиданную динамичность, когда невозможное «каждую минуту способно стать возможным».[10] За счет смещения пропорций и ценностных ориентиров, отсутствия адекватного совпадения содержания и выражающей его формы происходит распад целого. И вместе с тем распавшиеся и односторонне замкнутые различные сущности и явления, типы и характеры в соотношении друг с другом, во взаимоотражении воссоздают целостное бытие.

В научной литературе давно указано, что образ Невского проспекта как картина целого образован множеством однородного материала, он моделирует «соединение масс людей как единства».[11] Из фантастического разноцветного потока «усов», «бакенбард», «рукавов», «галстуков», «фраков», «плащей», плывущего от Полицейского моста к Аничкову и обратно, Гоголь выделяет двух героев и показывает, как Невский проспект - символ Петербурга - властно определяет их судьбу, пристрастия. В противоположности характеров Пискарева и Пирогова он как бы обобщает всевозможные варианты судеб человеческих и социальных типов.

Бытие обоих героев замкнуто в границах Петербурга и однозначно предопределено: каждый из них поставлен на свое место, должен выполнять предписанную социальную роль. Это создает необходимую упорядоченность всей системы и исключает всякую возможность неожиданных перемен, так сказать является залогом стабилизации этой системы. Каждый герой испытывает на себе влияние издавна сложившихся норм и правил, всецело определяющих не только их характер, но и особенности группы, сословия, к которым они принадлежат. Всемогущий закон среды ограничивает индивидуальный характер, определяет его как тип. В «Невском проспекте» Гоголь впервые в своем творчестве предлагает новое осмысление типа и характера.

Вопрос о типизации - один из важнейших вопросов в творчестве писателя, дающий возможность точнее понять его метод, литературные взгляды, эволюцию в понимании и изображении человека. В. В. Гиппиус выделяет в основе реалистической теории Гоголя три метода в постижении человека: метод микроскопического анализа, метод «типизации обобщенного изображения характеров и средств» и метод «озарения действительности субъективностью - лиризмом и комизмом».[12] К. Д. Вишневский изучает принцип сатирической

типизации в «петербургских повестях», имея в виду критический пафос гоголевских обобщений.[13] Г. А. Гуковский, подчеркивая своеобразие реалистического метода писателя, говорит, что исключительное Гоголь изображает как типическое.[14] Кроме того, исследователь уточняет, что принцип детерминизма в отношениях эпоха - среда - личность имеет у Гоголя особую форму: эпоха - среда. По мысли ученого, в художественном мире Гоголя индивидуальный характер растворяется в образе коллектива, в «объективной индивидуализации *образа среды*».[15] Видно, что все исследователи, предлагая свою точку зрения, стремились понять одно: законы гоголевской типизации, условия отношений среда – характер.

Следует отметить и то, что внутри творчества писателя принцип изображения человека неодинаков. Цикл «Петербургские повести» от цикла «Миргород» отличает, по наблюдению Ю. М. Лотмана, именно соотношение героя и пространства, героя и среды.[16] В повестях миргородского цикла в человеке Гоголя явлено несоответствие сущности идеалу, обнаружены нераскрытые потенциальные возможности, погибшие под «корой зсмности». Изображение человека в повестях петербургского цикла сложнее, сложнее и его взаимоотношение со средой.

Как видим, законы типизации Гоголя крупно, в главных чертах описаны в науке, по все же не разработаны окончательно.

Выделив Пискарева и Пирогова из потока «усов» и «бакенбард», каждого как нечто целое, писатель вместе с тем подчеркивает, что оба героя - только часть большего. Пискарев и Пирогов изображены не только как индивидуальные характеры, каждый со своим индивидуальным сюжетом, но оба включены, как бы «впаяны» в более широкий социофизическии контекст - каждый в свой разряд, общественную среду: Пискарев - в среду художников, Пирогов - в офицерскую. Их индивидуальная характеристика в главных, опреде-

ляющих чертах воплощает некое всеобщее свойство. Пискарев показан как «художник петербургский». Это одно определило в герое все: мечтательность, робость, застенчивость, неконтактность с действительносгью, «раздор мечты с существенностью», его противопоставленность всем гражданам столицы, его обреченность. Все эти черты, зависящие от социальных и природных пространств Петербурга, наложившего на героя «печать Севера», отличают его от «итальянских художников». Пискарев как художник заключает в себе и общее национальное начало: кротость, доброту, тихий нрав. Таким образом, характер героя раскрывается как бы в расширяющихся сферах: тип определяется социальным разрядом, среда же формируется особенностями национальной жизни. Целостность характера художника немыслима без учета этих обобщающих тенденций, вместе с тем образ раскрывается в одной сущности: Пискарев - мечтатель. Точно так же представлен характер Пирогова: во-первых, как офицера и, во-вторых, как человека, принадлежащего к среднему классу общества. Его тип родствен и военной, и чиновничьей, и купеческой среде. Он обретает, таким образом, черты общей сущности. В. Г. Белинский назвал Пирогова символом, мистическим кафтаном, который «так чудно скроен, что пройдет по плечам тысячи человек!»[17] Позднее Ф. М. Достоевский увидел в Пирогове «страшное пророчество гения», угадавшего безмерно распространившийся тип, ставший символом общественных отношений.[18] Однако в его характере преобладает односторонность: Гоголь подчеркивает в Пирогове одно исчерпывающее весь образ качество - торжествующую во всех обстоятельствах пошлость.

Во всем противоположные, Пискарев и Пирогов каждый своей сущностью выражают мир Петербурга, с разных сторон они характеризуют его псевдокультуру, мнимые ценности, лжебытие. Свои главные идеи, отлитые в образах Пискарева и Пирогова, Гоголь повсеместно подкрепляет в сюжете

повести другими примерами, добиваясь их универсального звучания. Например: «Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившись перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? Совсем нет; они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ему офицера? Ничуть не бывало; он доказывает, в чем состояла главная ошибка Лафайета» (3, 45 - 46). Тем самым писатель подчеркивает, что свойство характера, присущее главным героям, в широкой жизни обладает противоречивостью, вариативностью, наглядной амбивалентностью, стремящейся подменить одно свойство противоположным, и имеет отношение не только к конкретной индивидуальности, но к человеческой природе в целом.

На героях Гоголя, по выражению Достоевского, «зажигалось клеймо на веки веков», и читатели уже «наизусть знали: кто они и, главное, как называются».[19] Это универсальное значение гоголевских типов выделяли и Белинский, и Достоевский.

Полемизируя с романтической концепцией контрастных «двойников», собственно с диалектикой романтиков, писатель показывает, что два противоположных типа его повести находятся в особых взаимоотношениях. Сюжетный параллелизм как структурный принцип построения двух историй дает возможность читателю не только противопоставлять их характеры - мечтателя и пошляка, но и сравнивать их судьбы. Противоположные в своих нравственных устоях. Пискарев и Пирогов поставлены перед одинаковым результатом: ни тому, ни другому не удалось достичь свою цель. В большом мире Петербурга они не смогли сохранить *чистоту* односторонности своего характера: чистая идеальная мечта Пискарева опошлена, осквернена образом публичной красавицы, образом разврата и порока, а пошлые искательства Пирогова остаются недостижимой мечтой.

Диалектическая мысль Гоголя обнаруживает, что типы Пискарева и Пирогова, при всем их различии, являются ничем иным, как двумя крайностями одного и того же целого, именуемого Петербургом. Писатель различает внутри целого полярные противоположности, стремясь определить каждую всесторонне. В своих размышлениях о смысле и итогах жизни он ставит истории героев рядом, извлекая из этого общие закономерности. «Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот» (3, 45). Лирическая интонация автора свидетельствует о сочувственном отношении к реальной действительности, не разделенной даже на внутреннюю и внешнюю, которая и подлежит его анализу.

Как было сказано, индивидуальный характер Гоголь, как правило, сводит к одной психологической доминанте. Вместе с тем, отметив главное, писатель принципиально не делит своих героев на добродетельных и порочных, тем самым осложняя читательское отношение к ним. В повести индивидуальный характер обусловлен социальной средой, являющейся основой для типизации.

Как условие типизации Гоголь использует и взаимоотражение противоположных типов - когда каждый герой как бы «учитывает» другого, частично продолжаясь в другом. Это дает возможность выводить за пределы условного художественного мира и приобщить к нему реальный мир, быт и характер читателя. Кроме того, авторской лирической интонацией Гоголь соединяет условное и действительное, увеличивая масштаб обобщения. В этом случае типизирующие обобщения писателя неизменно восходят к универсальным. В «Мертвых душах» этот принцип осмысления человека нашел наиболее полное выражение, что убедительно доказано в современной научной литературе.[20] В петербургских повестях он только складывается.

Осваивая новые принципы в своем художественном исследовании мира и человека, Гоголь в «Невском проспекте» впервые увидел прямую зависимость личности от социальной системы, возвел эту закономерность в общий принцип и выразил ее в отношениях «тип - среда», равновесие которых создается за счет масштаба обобщений в каждой части. В этой связи принцип социальной типизации с помощью системы взаимоотражений, включения авторской лирико-философской интонации в повествование, подвижных отношений части и целого, неизменно восходит к универсализации. Это и объясняет тенденцию развития художественных образов в петербургских повестях до степени символов.

Своеобразным обобщенным образом всей картины действительности в первой повести цикла является образ Невского проспекта. Необходимо отметить, что он не только носитель смысла коллективного образа среды, сосредоточивший все ее социальные знаки, все типизирующие обобщения. Он - как бы мифологическое существо, по часам вымирающее и оживающее: «Как только сумерки упадут на домы и улицы и будошник <...> вскарабкается на лестницу зажигать фонарь <....> тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться» (3, 15). Это - образ-оборотень, меняющий свои личины, хранящий связь одновременно с живой и мертвой природой. Невский проспект, как хронометр, отсчитывает время: утро - вечер, день - ночь. Он определяет течение времени в малом суточном круге, и он же очерчивает круг человеческой жизни. В бесконечном циклическом повторе временных кругов просматривается вечное. Невский проспект - не только всеобщая коммуникация Петербурга. Его пространство ширится до грандиозных космических масштабов, когда пространство социального мира граничит с трансцендентным. И образ Невского проспекта - выразителя социальной лжи - сливается с образом «самого демона» - носителя универсального зла.

Центральное и обобщающее значение образа подчеркивается и композиционно: рассказом о нем писатель начинает и завершает повесть. В финале в лирико-философском рассуждении автора, как бы поднимающемся над сюжетом, раскрывается всеобъемлющий глубинный смысл образа-символа. В финале Гоголь для характеристики образа Невского проспекта собрал все обобщающие смыслы. Символическая фантастика финала открывает в образе Невского проспекта такую перспективу, которая превосходит «трафаретную узость обыденных людских отношений».[21] Здесь открывается читателю истинная суть Петербурга, где «все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (3, 45). Так, в первой повести цикла создан писателем город-символ, город-чудовище, выбравший в жертву человека. И как только человек теряет устойчивую связь с петербургским миром, он вступает с ним в конфликт.

Драма Пискарева связана не только с его мечтами, с несоответствием его романтического идеала действительности. Она объясняется тем, что художник оказался выбитым из обычной колеи своей жизни встречей с красавицей-оборотнем на Невском проспекте. Любые попытки героя изменить обстоятельства заранее обречены. Ему, как показывает писатель, нельзя жить ни в снах-мечтах, ни в реальности. Трагическая несостоятельность героя зависит не только от качества его идеала, его мировоззрения, но и от действительности, исключающей всякое несоответствие ее нормам. Конфликт Пискарева раскрывается как индивидуальный - раздор мечты и действительности и как общий - разлад человека с социальной системой. По Гоголю, истина обнаруживается в тот момент, когда истончаются крепкие узы социальной системы - когда человек стремится выйти из-под власти формализма среды, ее фатализма и на миг как бы «выпадает» из нее. Трагизм его заключается в том, что он не находит почвы для своего самоопределения, не находит жизни вне ее. Такова общая мысль писателя, которая последовательно отражается во всех

петербургских повестях. Хоть на одно мгновение Гоголь выводит своих героев за границы бюрократических законов петербургского мира, высвечивая в них природное, человеческое. Они прозревают, однако краткий миг прозрения для одних героев обрывается гибелью (Пискарев, Чартков, Башмачкин, Поприщин); по мысли писателя, их искупительная жертва приносится для спасения им подобных, для других же оборачивается выгодной слепотой, добровольно избранной как залог процветания и социального благополучия (Пирогов, Ковалев), навсегда связавшей их с нормами социальной системы. Конфликт Пирогова и Ковалева (одного высекли, другой наказан отлучкой носа) выбран писателем для отрезвления героев, для их человеческой самореализации, к которой они оказались неспособны. Трагизм их положения - за рамками сознания героев, нравственную ущербность благонамеренных людей видит только автор.

В повести «Нос» Гоголь сосредоточивает свое внимание на актуальном вопросе современности 30-х гг., особенно характерном для петербургской атмосферы, - на возможности быстрой и легкой карьеры. Причем эта тривиальная социально-бытовая идея доведена до абсурда. Сюжет фантастической повести строится на разнообразном бытовом материале, который определяет характеры героев, их сознание, поведение; в повести социальный контекст становится художественным текстом.

Реально-бытовые аллюзии, комбинации реально-бытовых мотивов, которые «снуются» (А Н. Веселовский) в фантастическом сюжете, создают второй пародируемый план, скрываемый и вместе с тем всем известный, на который так или иначе указано в повествовании. Достоверное, лежащее в подтексте повести, как правило, таит абсурдное, тем самым углубляется значимость фантастических образов «Носа».

Гоголь строит повесть таким образом, что во внешнем сюжете все указанные художественные детали разорваны, подчеркивают фантастическую бессмыслицу происходящего, во внутреннем они соединены, здесь восстанавливаются искусственно разорванные связи, внутренний сюжет обогащает внешний смыслом, содержащимся в глубинах народных верований, преданий, суеверий, представлений, существенных и значимых для сознания героев Гоголя, понятных читателю-современнику. Художественные «загадки» писателя, воспринимаемые в литературоведении как алогизм, как выражение абсурдности социального бытия,[22] находят объяснение в системе понятий социально-бытовой и народно-бытовой культуры.

Нос коллежского асессора, найденный утром в печеном хлебе цирюльником Иваном Яковлевичем, и безносый майор Ковалев - явный абсурд, развивающийся по двум параллельным, не согласующимся сюжетным линиям. Оба события не могут быть сопоставлены никаким образом, между ними нет никакой логической связи наподобие того, что «хлеб - дело печеное, а нос - совсем не то» (3, 50), или: майор Ковалев с носом - это самодовольный чиновник, ожидающий повышения, наград, доходной службы, загадывающий выгодную женитьбу, а без носа - «гражданин - не гражданин, просто возьми да и вышвырни за окошко!» (3, 64). Логические связи фантастического происшествия обнаруживаются в подтексте, чрезвычайно активном, насыщенном информацией, обладающей эффектом айсберга: на поверхность текста выходит только красноречивая деталь - «необыкновенно-странное» происшествие в Петербурге случится именно 25 *марта*, в ночь на *пятницу*. В этот день коллежский асессор Ковалев и страдает из-за непонятной причины: то ли потому, что называл себя майором, то ли потому, что не с руки ему жениться на дочке штабс-офицерши Подточиной. Глубинный смысл, разъясняющий истину, всю систему мотивировок, строго продуманную автором, открывается

на пересечении понятий из области социально-бытовой и народно-бытовой культуры.

Несомненно, автор погружает сюжет и характеры героев в стихию социальных предрассудков эпохи, народных верований и суеверий. Безносый Ковалев мыслит и действует как человек своего времени. Например: «Он строил в голове планы: звать ли штабс-офицершу формальным порядком в суд или явиться к ней самому и уличить ее» (3, 65). Как у чиновника по юстиции у Ковалева срабатывает социально-бытовой стереотип: привлечь виновницу к судебной ответственности, но он так же уверен и в другом - в том, что, явившись, застанет Подточину с поличным - с носом, добытым колдовским путем. В соотнесении этих двух типов культур и рождается многозначность смыслов, фантастический эффект, обнаруживающий алогичность действительности.

Современники остро реагировали на социальный пласт значений, о чем говорит сам писатель: «если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет» (3, 53). Очевидно и то, что читатель 30-х гг. XIX в. без усилий воспринимал и бытовые суеверия, различая их в повести Гоголя. Не умея объяснить странное, необычное, фантастическое, прибегали к привычному бытовому толкованию: «с глазу, что ли, - кто знает! » - как это делает Аксинья Петровна в повести И.Ваненко «Еще нос», выражая свое удивление по поводу двуносого Артамона Досифссвича,[23] - точно так же, как безносый гоголевский Ковалев.

Социально-бытовая фантастика повести Гоголя находит объяснение в мифологическом сознании, суеверных фантастических представлениях героев и читателей. Писателю необходимы эти ассоциации, во-первых, в целях создания призрачности, зыбкости, двусмысленности сюжетного действия, во-вторых, для того чтобы фантастическую ситуацию «Носа» подкрепить не менее фантастическими, но реально бытовавшими понятиями, в-третьих, для того

чтобы за счет возникающих аллюзий углубить иносказательный потенциал фантастического происшествия, способствующий действию символического подтекста.

Разорванные, на первый взгляд, сюжетные линии о цирюльнике, нашедшем нос, и о чиновнике, потерявшем нос, соотносятся, например, в мотиве порчи, связанном и с темой карьеры героя, и с темой женитьбы.[24] Мотив порчи содержит разнообразные смыслы, имеющие опору в народно-бытовой медицине, на что ориентирует читательское знание сам писатель. Порча, по народным понятиям, производится из злобы и ненависти, по просьбе других, за деньги.[25] По мысли Ковалева, Подточина *наняла* каких-то колдовок-баб, чтобы испортить герою карьеру и помешать ему в деле женитьбы. При индивидуальной порче, что и случилось с Ковалевым, снадобья и напитки примешивались *к хлебу и водке* (Попов Г., 27) . Чиновник недоумевает: «Может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку» (3, 65) . Так возникает в повести мотив водки. А цирюльник, упомянув о «несбыточных приметах», совершенно сбит с толка: «хлеб - дело печеное, а нос - совсем не то» (3, 50). Как видим, появляется и мотив хлеба. Оба героя находят спасительное оправдание: «Черт хотел подшутить надо мной!» (3, 60) - убежден Ковалев; «Черт его знает, как это сделалось» (3, 50) - рассуждает цирюльник. Оба воспринимают невероятное происшествие с носом, как будто догадываясь о том, что это ночные шутки домового, нечистой силы.

В повести «Нос» писатель отказался от использования ирреальных образов, как отметил Ю. В. Манн.[26] Вместе с тем Гоголь так запрограммировал сознание своих героев, что оно допускало всякую фантастическую нелепицу и чертовщину. Это, собственно, тоже создает комическую двусмысленность повести, способствует появлению иносказательности в конструкциях с принципиально незавершенным смыслом. Ковалев, проклиная запропавший-

провалившийся нос, возмущается: «Мне ходить без носа, согласитесь, неприлично <...> какой-нибудь торговке <...> можно сидеть без носа» (3, 56). Очевидно, что в повести мотив носа связан с мотивом порчи, с мотивом водки, с мотивом хлеба и с мотивом дурной болезни майора, намек на которую ощутим. Все эти мотивы разделились по двум сюжетным линиям - Ковалева и цирюльника.

Писатель «скрепляет» сюжетные линии, казалось бы, далеких друг от друга по социальному положению, темпераменту, возрасту чиновника Ковалева и цирюльника Ивана Яковлевича не только в мотиве носа, но и в мотиве порчи, и в мотиве «болезни», и в фольклорных мотивах. Кроме того, появление фигуры врача в связи с мотивом болезни-порчи тоже отбрасывает тень одновременно и на сюжет Ковалева, и на сюжет цирюльника. Необычное «магнетическое» поведение доктора изначально двусмысленное. В образе действий гоголевского персонажа узнается комическое поведение врачующего побоями лекаря, героя народного театра и лубочных картинок; медик «поднял майора Ковалева за подбородок и дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос, так что майор должен был откинуть голову назад с такою силою, что ударился затылком в стену. Медик сказал, что это ничего <...> и в заключение дал опять ему большим пальцем щелчка, так что майор Ковалев дернул головою, как конь, которому смотрят в зубы» (3, 68). В. Я. Пропп справедливо сближает персонаж Гоголя и балаганного исполнителя лекарской профессии в народном театре.[27] В приемах лечения ультрасовременного гоголевского доктора-чиновника отразились и приемы врачей-магнетизеров и приемы знахарей - в духе народно-бытовой медицины, в которой тоже был известен способ «напугать болезнь», т. е. «способ битья» (Попов Г., 209). Если вспомнить текст повести, медик-шарлатан выписывает Ковалеву рецепт в духе магнетического лечения: «Мойте чаще *холодною* водою и <...> не имея носа,

будете так здоровы, как если бы имели его» (3, 69; курсив мой. - О. Д), - и в духе знахарских способов снятия порчи при помощи воды, «умывания больного».[28] Можно указать и на то, что мотив докторского «бескорыстия» перекликается со знахарским: народная память отметила алчность и мздоимство знахарей.[29] Однако реальные аллюзии в образе гоголевского врача только усиливают эффект мнимости, авантюрного «профессионализма». В его образе реальное расплывается, оставляя как бы плоский контур не человека, а ряженой куклы без лица, из рукавов черного фрака которой выглядывают «рукавчики белой и чистой, как снег, рубашки» (3, 70). Гротескное двоение образа усугубляется отброшенными на него «тенями» образов лекарей народного балаганного театра, лубка, образов знахарей в культурной традиции русского народно-бытового знахарства, образов врачей-магнетизеров в типе их социально-бытового поведения.

Гоголь, формируя пары, «двоицы» (В. Н. Турбин) по принципу контраста и смежности функций (доктор – цирюльник; Ковалев - цирюльник), в столкновении противоположного добывает фантастический эффект. На нелепой вывеске заведения цирюльника Ивана Яковлевича не выставлена фамилия, зато указано: «И кровь отворяют» (3, 49). Эта бытовая фраза в атмосфере суеверий смещает свой смысл, кажется вырванной из другого контекста. В народно-бытовой медицине был известен еще один способ напускания и снятия порчи - кровопускание (Попов Г., 78). Простодушный, невинный Иван Яковлевич, таким образом, оказывается приобщенным и к лекарской обязанности, и к знахарской практике. Если учесть, что с самого начала повести готовится главный мотив пропавшего носа как следствие колдовской порчи, вмешательства дьявольских сил, то и странная вывеска цирюльника, и странно обнаруженный в хлебе нос, соотнесение с мотивом порчи необходимы автору не только для создания комических алогизмов. Гоголь с их помощью углубляет текст, создает подтекст,

когда реально-бытовое становится на грань с фантастическим. При отсутствии черта и его подручных в повести сохраняется атмосфера колдовского морока: ирреальное запрятано в быт и порождено бытом. Такой принцип поэтики оправдывает здесь многослойную значимость каждого образа, особенности законов типизации. Двусмысленность провоцирует появление внутреннего сюжета, соотносящего отдаленных персонажей, никак не пересекающихся во внешнем сюжете, таких, например, как цирюльник и доктор. Двусмысленность заложена не только в композиции, сюжетном параллелизме истории с носом, в которые вовлечены Ковалев и Иван Яковлевич, она лежит и в основе обрисовки действующих лиц.

Кроткий брадобрей, по характеристике Прасковьи Осиповны, - «зверь», «мошенник», «разбойник», «пьяница», гроза носов: по словам полицейского, — «вор» и преступник. В этом контексте фраза на его вывеске «И кровь отворяют» получает еще один смысл. При всей очевидности непричастность цирюльника к истории с пропавшим носом ставится под сомнение. Вместе с тем в повести нет никаких намеков на то, что цирюльник мог участвовать в злоключении с носом майора - у него полное алиби. И все же ощущение двойственности того, что здесь нечисто, автором усиливается. Писатель обыгрывает профессию цирюльника так же, как профессию лекаря, привлекая фольклорный материал, комически заостряя этот образ аллюзиями из анекдотов. Общеизвестно особое умение Гоголя строить на анекдоте ситуацию, интригу, конфликт, образ. Анекдоты о носе, о танцующих стульях, о лунных жителях, о машинах-чиновниках и т.д. по-разному варьируемые в текстах петербургских повестей, говорят о коренной особенности его поэтики. Разыскание анекдотов, перекликающихся с гоголевским текстом, несомненно обогатит наши представления о художественных идеях автора. Например, в одном анекдоте XVIII в. рассказывалось, как «некоторый цирюльник хотел посмеяться над

трубочистом. Кричал ему:«Послушай-ка, брат, что нового в аду и что делает хозяин твой черт?» -«Ему нужно идти со двора, - ответил трубочист, - и он ждет теперь только тебя, чтобы ты его выбрил». [30] Анекдотическая ситуация, когда именно цирюльник невольно оказывался в услужении у нечистого - отсюда двусмысленность его положения, - могла быть известна Гоголю. Конечно, нельзя настаивать на прямой связи именно с этим анекдотом, но можно предположить, что были типовые анекдоты о цирюльниках, обыгрывающие род их профессиональных занятий. В повести «Нос», в основу жанра которой положен и жанр анекдота, трудно не увидеть ориентации двусмысленного поведения Ивана Яковлевича на анекдотическую ситуацию. Она обнаруживается в деталях, например, в противопоставлении сцены бритья в начале и в конце повести. Обычно Ковалев замечал брадобрею: «У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» Цирюльник цинично отвечал на это вопросом: «Отчего ж бы им вонять?» (3, 51). В результате сюжетных перипетий «нечистые» руки цирюльника превращаются в «чистые». В конце повести на пристрастный вопрос майора: «Чисты руки?» Иван Яковлевич отвечает с особой готовностью и искренностью: «Ей-богу-с, чисты, сударь», - и его боязливый вид напоминает кошку, «которую только что высекли за кражу сала» (3, 73). Казалось бы, возникает бытовое противопоставление «чистый - грязный», но в атмосфере фантастики, суеверий и магнетизма оно смещает и множит свой смысл, поддерживает уже «скользнувшие» в повести мотивы: Иван Яковлевич и неопрятен (воняют руки), и как бы нечист на руку (вор, разбойник), и как бы невольный участник в деле порчи Ковалева, т. е. связан с нечистым («И кровь отворяют» - гласит вывеска на его цирюльне), все это определяет выбор более точного антонима к слову «чистый» - «нечистый».

Точно так же может быть рассмотрена пара «правый - левый». В сцене, когда Ковалев оказывается на распутье: «Пошел прямо!» - «Как прямо?

тут поворот: направо или налево'?» (3, 58), - думается, не следует видеть отголосок только сказочного мотива,[31] скорее это тоже проявление бытовой черты эпохи и может быть отнесено к бытовым приметам: справа - ангел, истина: слева - черт, ложь.[32] Гоголь не указал прямо выбор героем стороны - правой или левой, но названные в повести направления - прямо, направо, налево - одно за другим, последовательно проявляется в рассуждениях Ковалева. «Прямо» - «отнестись в Управу благочиния», «направо» - «искать <...> удовлетворения по начальству», где «нос объявил себя служащим», «налево» - обратиться в газетную редакцию с объявлением примет самозванца и требованием розыска. Антиномия «правый - левый» - «удача - неудача»[33] в сюжетном действии как бы предрекает исход выбора героя: его неудачу. Это еще один пример последовательной ориентации писателя на бытовую культуру.

Гоголю неизменно был интересен исторический и современный быт во всех его подробностях. Он не раз признавался, что художественный образ в его сознании приобретал завершенность тогда, когда до мельчайших деталей был собран вокруг героя бытовой материал. Писатель умел пристально всматриваться в быт и синтезировать самые различные стихии национальной жизни. Как указывал Ю. М. Лотман, «острая современность его произведений сочеталась со способностью проникать в глубинные пласты архаического народного сознания».[34]

Мифологические аллюзии, фольклорные мотивы, буквально пронизывающие фантастический сюжет, создают, как мы увидели, напряженную игру смыслов, возникающих в социальном, реальном, обыденном бытовом пространстве и в фантастическом (конкретное, частное обобщается в глубинах народных веровании и суеверий). Это и способствует появлению иносказаний, скользящих, неуловимо меняющихся понятий, иронической двусмысленности. Мифологический подтекст «становится одним из

структурных элементов поэтики» символического и «тем самым служит наращиванием его многосмыслснности».[35]

Вполне самостоятельное и даже центральное место в повести занимает образ Носа: он герой интриги, на нем замыкается все действие, он предстает в разных личинах, участвуя в обобщении социально-бытовых и мифологических значений. Оставляя в стороне вопрос литературного происхождения этого образа (об этом сказано в моей монографии «Фантастическое в петербургских повестях Н.В.Гоголя»), его генетические корни можно увидеть, например, еще в русском лубке.

Нет сомнений, что писатель прекрасно знал лубок и умел ценить этот вид творчества народа. Взгляд Чарткова на художества народных малеваний, останавливающийся на *Миликтрисе Кирбитьевне, Еруслане Лазаревиче, Фоме и Ереме, Объедале и Обпивале*, - в известной мере взгляд самого писателя, сочувственно относящегося к мнению и эстетическому вкусу народной массы. Нос - один из популярнейших героев лубка, чего Гоголь не мог не знать. Нос - герой фривольных картинок, двусмысленных неприличностей: его сопровождают потасовки, зазнайство, похвальба, посрамление, разные похабства. Например, щеголь-жених в шутовском костюме похваляется перед свахой: «Хочется мне жениться <...> а я, как сама видишь, чем не молодец, и нос у себя имею с немалый огурец».[36] Или на другой картинке: Прохор и Борис поссорились, подрались. Борис сильно спорит: «Нос мой твово боле». А Прохор его задорит: «Хотя смерить, мой доле» (Ровинский, 2, № 397). Комизм картинок на сюжет женитьбы, драки, утверждения мужского достоинства строится именно на игре с носом. В лубочных «притчах» о хвастуне - «Похождение о носе и сильном морозе» (Ровинский, 1, № 183) и о шутах - «Фарнос - красный нос», «Шут Гонос» (Ровинский, 1, № 209 а, 209 б) нос выступает как ряженый, посрамляемый и посрамляющий шут.

Среди лубочных картинок выделяется настоящая интермедия «Точильщик носов». Это целое действо, сопровождающееся словесным комментарием, репликами действующих лиц, очередностью сцен, разграниченных пространственной перспективой. Мастер-точильщик на огромном точиле, на которое подмастерья льют воду (а в другом варианте - экскременты), обтачивает носы носачам, сидящим в длинном обозе (Ровинский, 1, № 212 а, 212 б). Театральность этой картинки подчеркивает Д. А. Ровинский: «Точение носов, как видно из самого текста картинки, представляет собой одну из <...> интермедий, которые давались в антрактах между действиями настоящей драмы и комедии» (Ровинский, 4, 315). «Театральность» лубка, его ориентацию на игровое поведение, на быт, на реальные газетные сообщения, его отзывчивость на «горячие» актуальные темы современности отмечал Ю.М. Лотман.[37]

Материал русского лубка, одновременно бытовой и фантастический, комически «игровой», таящий скабрезные двусмысленности, общедоступный, ярко театральный, переключающий «потребителя в состояние игровой активности»,[38] соотносится с творческими особенностями Гоголя, его художественными целями в петербургской повести «Нос». Замечательно, что писатель учел не только «носологические» мотивы лубка, но, что важно, в построении образа Носа мог опираться на технику, поэтику лубка.

Лубочные картинки были разных типов. Например, такие, на которых изображение, если его перевернуть, превращается в свою противоположность: из молодки в старика, и наоборот. «Линия носа» в такого рода картинках как бы регулирует это превращение, эту фантасмагорию, этот оптический эффект. Существенную роль в этих картинках-оборотнях играет оформление их низа и верха, при перевороте превращающее шапку волос или женскую шляпку - в бороду, подбородок - в голый череп: «Персона моя и подбородок дамый, но явлюся пред вами муж старый» (Ровинский, 1, № 284). Перемены низа и верха,

«линия носа» перевоплощают содержание картинки. Превращения могут быть и более экзотические, под стать «Золотому ослу» Апулея: при переворачивании обнаруживается то человеческое лицо, то ослиная морда (Ровинский, 1, № 284) . Важно указать и на то, что смысл изображения как бы определяется еще и выбором точки зрения смотрящего, зависит от позиции зрителя. Два человека, рассматривающие одну и ту же картинку, но с разных сторон, увидят в ней разное содержание.

Эти гротескные принципы комического «низа и верха», «выбора точки зрения», перевоплощающие некую сущность, принципы оборотничества и двойничества, наглядности и материальности изображения могли привлечь Гоголя, который в петербургской повести «Нос» язык живописи перевел на язык литературы. В изображении Носа - статского советника как двойника Ковалева, как реализации честолюбивых мечтаний героя, как реальности, таящей абсурдную ей противоположность, когда смысл скомпрометирован бессмыслицей, проявилось действие этих художественных принципов лубка. Характерно и то, что в повести Гоголя именно «по линии носа» видимая реальность способна превращаться в фантастическую и в новом виде приобретать всякий раз новый смысл. Стоит только чуть-чуть изменить «точку зрения», «зайти с другой стороны», и нос предстанет ряженым статским советником, а коллежский асессор превратится в нечто такое, что «просто возьми да и вышвырни за окошко!» (3, 64), в нем появится нечто абсурдное: «птица - не птица» (Ровинский, 1, № 248), «гражданин - не гражданин», чиновник - не чиновник, человек - не человек - нечто, легко переходящее в ничто. Но стоит еще раз изменить позицию, и исчезнет оптический обман: нос будет соответствовать своему назначению и исполнять свои биологические функции, а коллежский асессор социальные. Оба вернутся в свой первообраз, предполагающий в то же время амбивалентную метаморфозу.

Принцип «театральности» лубка, требующий зрителя, вовлекающий его в действие, заметен и в том, что городская толпа «ровно в три часа» (3, 71) собирается на доступный, всеобщий, уличный спектакль - ожидая появления гуляющего Носа. Доверчивым любопытством обывателя пользуется «спекулятор почтенной наружности», который наделал «прекрасные деревянные прочные скамьи, на которые приглашал любопытных становиться за восемьдесят копеек» (3, 71 - 72). Так абсурд у Гоголя подкрепляется реальностью. Замечательно и то, что писатель, следуя традиции лубка, в ходе развития сюжета повести переключает читателя из пассивного в состояние игровой активности, вызывая нужную социальную ассоциацию, такую, например, как история о танцующих стульях в Конюшенной улице - несомненную параллель к истории с носом.

Фантастическое (ориентированное на фольклорный материал, русский лубок), рождающееся на стыке двух бытовых культур, как бы интегрирует социально-бытовое явление. Вместе с тем эта интегрированная сущность разложима в бесконечный ряд смыслов, придающих фантастическому образу символическое значение. Сама реальная жизнь, с ее строго регламентированной, знаковой бюрократической системой, законными предписаниями для каждой социальной группы, способствует возникновению ритуальных форм поведения, мышления, формализует, стереотипизирует их, выделяет как некое социально-символическое поведение и мышление. В повести Гоголя виден своеобразный «социальный символизм».[39]

Жестко регламентированная система отношений в бюрократическом Петербурге, как показывает Гоголь, не реагирует на сущность, но только на форму. В этой связи символом такой системы становится культ формы, магия чина. В мире Петербурга достаточно следовать предписаниям, вписываться в систему установлений, чтобы Нос в мундире статского советника приобрел

значение лица, чтобы часть с помощью мундира довоплотилась в целое. Нос - статский советник - совершает ритуал социально-символического поведения предельно педантично: 25 марта в полной парадной форме и в «шляпе с плюмажем» он является в Казанский собор официально засвидетельствовать свою благонадежность, набожно молится и отправляется с визитами к старшим по званию, заставляет коллежского асессора соблюдать субординацию, границы чиновного положения. Он неуязвим внутри системы. Заметить аномалию можно, только выломившись из системы этих отношений, нарушив ее, как это происходит с безносым Ковалевым и с полицейским чиновником, надевшим «очки», о чем сказано в моей монографии на странице 194.

Образ Носа, как мы увидели, не сводим к какой-либо одной черте социальности или быта, ряд этих значений множится, так как Нос интегрирует в себе социальное обобщение из разных общественных сфер жизни. Нос символизирует и чин, и иерархию отношений в бюрократическом обществе, и общественное преуспевание формы при отсутствии содержания, и важную персону, лицо, и знак мужского достоинства, и способ одурачивания, и симптом дурной болезни, и фантом призрачной иллюзии и т.д. Широкое обобщение социальных и бытовых мифологических представлений, наращивающих многозначность смыслов, являет в образе Носа всеобщий абсурд, одновременно порожденный реальностью и противостоящий живому, изменяющемуся. не скованному бюрократическим формализмом миру. Образ-символ Носа как выразитель системы мгновенно все себе уподобляет, превращает в фикцию, по-разному захватывает в свою орбиту пустоты и коллежского асессора, ставшего без носа ничем - ни чиновником, ни женихом, и цирюльника с утраченной фамилией, и безликого, безымянного доктора. На всех героях повести поставлена печать безличия, несоответствия формы содержанию, смысл

которых концентрируется в символическом образе Носа, грандиозном обобщении социального абсурда.

Фантастический образ наращивает символическую значимость еще и тем, что Гоголь в повести прибегает к помощи молвы и слухов, творящих социальный миф о Носе на самом прозаическом, бытовом материале. Мифологизация в повести - двойного происхождения: она формируется в народном и социальном пласте суеверий и предрассудков и городскими слухами. Образ Носа, так же как образ Невского проспекта, соединяет в себе не только социальные и мифологические, но и все типизирующие обобщения, тем самым распространяя вокруг себя атмосферу «символической фантастики» (термин Г. П. Макогоненко).

Образы Ковалева, цирюльника, доктора в срезе двух культур, о которых говорилось выше, проявились в символической многозначности. В докторе-чиновнике различим и шут, и знахарь, и магнетизер: в кротком цирюльнике - вор, разбойник, пособник «нечистой силы», в майоре - то ли человек, то ли чиновник, то ли птица, то ли «черт знает что». В образе Носа все эти значения синтезируются: множества сливаются в одном - так в повести по-новому обнаруживается действие законов масштаба и односторонности. Кроме того, здесь видны предпосылки к универсализации, которые создаются Гоголем за счет несовпадающих и бесконечно множащихся смыслов, предельно собранных в одном образе. Этот художественный принцип действует и в отношении к двойникам образа-символа. Недаром В. Г. Белинский воскликнул: «Это не майор Ковалев, *а майоры Ковалевы*»,[40] подчеркивая как раз это свойство гоголевской поэтики. Вслед за «Невским проспектом» в повести «Нос» такой принцип типизации, в недрах которой складывается основа для универсальных обобщений, только формируется, а получит дальнейшую разработку в «Шинели» и в «Мертвых душах».[41]

Гоголь умел «писать так, чтоб читатель между строк улавливал символический смысл написанного».[42] Значение символической фантастики не исчезает и тогда, когда Нос оказывается между щек довольного и процветающего майора Ковалева, так как проделанный писателем художественный эксперимент вскрыл за видимостью не просто пошлость, а трагическое несовпадение с истиной, показал драматическую ситуацию, в которой обманутый внешней правдой человек остается в плену своих иллюзий и вполне ими удовлетворяется.

В финале повести автор-повествователь в своеобразном диалоге с читателем проверяет пользу своего сочинения. И здесь видна не только игра с читателем. Стиль комических каламбуров, ирония риторических вопросов, позиция комического недоумения сменяются стилем серьезного размышления, интонацией, в которой по контрасту с предшествующей явно ощущается оттенок горечи: «А все, однако же, *как поразмыслишь*, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, - редко, но бывают» (3, 75; курсив мой. - О. Д.). Гоголь пытается воздействовать на читательское восприятие всей системой своих художественных законов и принципов, провести «школу воспитания». Диалог автора с читателем, пробуждающий сознание современника, заставляющий прозреть ослепленных, появившийся в редакции 1842 г., в значительной мере подготовлен концепцией «Мертвых душ», где образ автора и его разговор с читателем заняли одно из ведущих мест.[43]

Проницательный читатель не мог остаться равнодушным к гоголевскому уроку. Ап. Григорьев заметил, что в повести «Нос» отразилась целая жизнь, «пустая, бесцельно формальная <...> неугомонно движущаяся», которая «встает перед вами с этим загулявшим носом, и если вы ее знаете, эту жизнь, - а не знать ее вы не можете после тех подробностей, которые развертывает перед

вами великий художник»,[44] то гоголевский мир, говорит критик, вызывает не только смех, но леденящий душу ужас.

Именно в искусстве Гоголь видел силу, способную изменить установившийся порядок, воздействовать на нравственную природу человека. По мысли писателя, искусство создает эстетические ценности и указывает этические ориентиры.

«Портрет» - повесть, которая заставляет пристально вглядываться в нарисованную Гоголем картину. Она словно обладает магическим свойством: чем дольше в нее вчитываешься, тем отчетливее за внешним сюжетом о художниках проступает внутренний сюжет. Причем обнаруживается, что между внешним и внутренним сюжетами существует синхронная взаимосвязь: история Чарткова как бы наложена на ряд сходных человеческих судеб. Жизнь героя, оказывается, не только зависит от сопутствующих обстоятельств, но еще включена в не осознанную никем цепь событий, выступающих из глубины веков, из глубины истории и культуры, по таким законам типизации и обобщения строится эта петербургская повесть. В этом видны и особенности авторского мировосприятия - осмыслять явления современности через их связь с ближайшими по времени событиями и с событиями, оставшимися в памяти человечества в виде мифов, легенд, анекдотов, - и эстетические поиски писателя, его размышления над художественным методом.

«Портрет» по замыслу и по технике исполнения многослоен; он создан как бы по законам «исторической живописи», когда миф и современность находятся на одной плоскости изображения. Остросоциальный сюжет о Чарткове, его таинственные отношения с портретом ростовщика находят объяснения в подтексте.

Еще В. М. Жирмунский во взаимоотношениях Чарткова и ростовщика увидел отклик взаимоотношений гетевского Фауста и Мефистофеля.[45] Эта

мысль заслуживает пристального внимания. Необходимо выяснить: имеется ли в гоголевском сюжете о художниках внутренняя связь с гетевским «Фаустом», какие причины побудили писателя обратиться к известному сюжету, связано ли это с нравственно-этическими идеями автора, его эстетическими принципами?

Исторические условия, общественная жизнь, литературные увлечения 20 - 40-х гг. XIX в. помогут понять закономерность возникших вопросов. Пушкин писал: «Фауст есть величайшее создание поэтического духа. Он служит представителем новейшей поэзии, точно как "Илиада" - памятником классической древности» (П., 7, 52) . Русские читатели литературную пару - Фауста и Мефистофеля - воспринимали и как нравственно-философское воплощение добра и зла, гармонии и хаоса, и в социальном ключе: как выражение противоположных начал - гуманизма и капитализма. Для России после 1825 г., как для Европы после Великой французской революции, наступил век, который, по выражению Гоголя, «давно уже приобрел скучную физиономию банкира». Мефистофель - герой стихотворения С. П. Шевырева «Диалог журналиста и Мефистофеля» - говорит о себе: «Я первый здесь капиталист, я мощный дух, властитель века».[46] В сознании читателей начала XIX столетия Фауст и Мефистофель приобрели значение символов, универсально отражающих смысл новой эпохи, на что указывал еще В. Г Белинский.[47] Фаустовский беспокойный дух, могучий индивидуализм, его страстная устремленность к гармонии тревожили воображение Байрона и Метьюрина, Гердера и Гофмана, Кюхельбекера и Баратынского, Пушкина и Лермонтова. Сюжет о Фаусте становится общечеловеческим, проникающим в разные национальные культуры.

В образе Фауста в сознании русского читателя нередко соединяются черты поэта-философа, ученого-гуманиста. Примером этому могут служить «Русские ночи» В. Ф. Одоевского. Вместе с тем в действительности 30-х гг.

отношения художника с промышленным веком осознавались и как отношения Фауста и Мефистофеля. С П. Шевырев отмечал: «Не голодом материальное общество уморило поэта, оно уморило его изобилием: он продал себя обществу, как Фауст Мефистофелю».[48] «Железный век» подчинил власти денег и искусство, породил продажную массовую культуру, откликающуюся официальным установкам и вкусам благонамеренной толпы, создал их кумиров – Булгарина, Греча, Сенковского и других. Вот почему в литературе 1820 - 1840-х гг. наиболее остро встает проблема личности художника, ее общественного самоутверждения, в этой связи поднимается комплекс этических и эстетических проблем. «Портрет» Гоголя всецело передает общие настроения эпохи.

Образ ростовщика в современном обществе, по словам Гоголя, - не что иное, как «мефистофельская насмешка» над человеком и миром. Писатель, доведя степень обобщения социального зла в образе Петромихали до символа, противопоставил ему образ художника. Размышления писателя о судьбе художника как бы рассеяны по разным сюжетным линиям. Гоголь представляет разные характеры, показывает разные этические принципы и эстетический опыт героев: Чарткова, художника-богомаза, русского мастера живописи, приславшего на выставку картину. Из многообразия примеров читатель сам должен извлечь идею общности их судьбы, универсальную истину о личности художника и его предназначении. По мысли писателя, только художник призван противостоять меркантильному обществу, вступить в борьбу с общественной психологией приобретательства посредством слова, кисти - для проповеди духовности. В повести он показал, что эта борьба требует от художника особой нравственной стойкости и преданности избранному пути.

В «Портрете» именно художник - обладатель фаустовской природы в ее главной сути преобразования мира. Здесь Гоголь решал один из главнейших

вопросов - об общественной роли искусства, его воздействии на действительность. В мефистофельский «век с физиономией банкира» писатель мечтал исправить общество и человека подвигом художника. Он был убежден в том, что только художник способен проникнуть в глубинный смысл жизненных явлений, вскрыть перед современником «пошлость болезненной жизни» (8,390), и считал, что «нет зла, которого нельзя было бы исправить, но нужно видеть, в чем именно состоит зло» (12, 82). Путь художника, как понимает Гоголь, - путь великого труда, трагический путь познания, путь заблуждений и взлетов, борьбы с самим собой, отшельнического и мирского подвигов, испытания бедностью и славой - предназначен ему для того, чтобы очистить мир от скверны зла во имя преображения жизни. Эта идея была выстрадана самим писателем. Он признавался: «Вот вам между прочим одна моя важная черта. Я пережил годы юношества, миновал увлечения славолюбивые, удалился давно от света для того, чтобы воспитываться в глубине души своей для других, и воспитанию моему еще далеко до конца» (12,81-82). Он воплотил эту идею в петербургской повести «Портрет». Судьба художника пронзительно перекликается с судьбами живописцев П. Плахова и М. Полякова, Д. Доу и Гр. Чернецова, А. Иванова и самого Гоголя. В «Портрете» писатель сознательно возвел проблему художник - общество в глобальный масштаб, стремясь разглядеть за скоротечностью современного момента глубину общечеловеческого опыта. Образы художника и ростовщика сведены автором в своеобразную литературную пару, подобную Фаусту и Мефистофелю, символизирующую социальное и философское содержание нового времени. Так современность и миф вступают в синхронные отношения: в гоголевском ростовщике проступает облик дьявола, современного Мефистофеля, а в обобщенном образе художника, объединившем в себе и Чарткова, и богомаза, и мастера, - Фауста.

Не обнаруживая прямых аллюзий с известным сюжетом, писатель в подтексте усилил звучание фаустовских мотивов настолько, чтобы читатель мог уловить их. Гоголевский сюжет разворачивается так, что мотивы «Портрета» и мотивы других произведений сближаются именно на фаустовской теме. Примером этому могут служить связи повести Гоголя с «Мельмотом-скитальцем» Метьюрина, «Манфредом» Байрона, «Элексирами сатаны», «Артусовой залой» Гофмана, «Таинственным портретом» Ваш. Ирвинга и другими. Причем ряд сопоставлений «Портрета» с современной литературой (русской и европейской)[49] в самых разных мотивах очень широк и все более сужается и становится избирательным в отношении к литературе, исторически отдаленной от повести Гоголя: так реставрируется, выделяется здесь именно сюжет о Фаусте, объединяющий старые и новые тексты. В «Портрете» ощутима связь со «Сценой из Фауста» Пушкина и с «Фаустом» Гете - близлежащими сюжетами.

Работая над «Портретом» в Риме, Гоголь перечитывал сочинения Пушкина, в них ища поддержку своим наблюдениям о состоянии современного мира и человека. На первый взгляд, близость характеров Чарткова и пушкинского Фауста кажется неожиданной, тем не менее есть все основания ее подтвердить. Сигнал о таком сближении дал сам Гоголь: во вторую редакцию повести он ввел фразу о «страшном демоне», которого «идеально изобразил Пушкин» (3, 115). О родстве характеров пушкинских героев-демонов в «Демоне» (Демон) и в «Сцене из Фауста» (Фауст) догадались современники: об этом писал В. Г. Белинский. [50] Гоголь, как видим, тоже уловил это сходство, образ Чарткова оттенил этим смыслом, дал проекцию характера «страшного демона» современности - Фауста - на характер своего героя.

Гоголь заметил, что Пушкин понял Фауста иначе, чем Гете. Фауст Пушкина тип современного рефлексирующего эгоиста, скучающего скептика,

человек без веры, без нравственной перспективы, без высокого, объединяющего всех идеала. Это - герой, стоящий вне связи с гуманистическим ходом общественного развития, трагически заблуждающийся, отъединенный от всеобщих социально-нравственных и национальных основ жизни. В «Сцене из Фауста» Гоголя поразила уникальная способность Пушкина проникать в глубину любого национального характера, умение постигать в нем главное, обогащать оригинал своими идеями: «Гетев «Фауст» навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германскою поэта, и дивишься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гете» (8, 383-384). Тогда же, в 1839 г. в разговоре с А. Ивановым, как вспоминает П. В. Анненков, Гоголь «объявил однажды, что известная пушкинская «Сцена из Фауста» выше всего «Фауста» Гете, вместе взятого».[51] Гоголя в «Сцене» привлекло критическое осмысление образа Фауста, способ изображения его характера у Пушкина; в общечеловеческом типе вполне явственно угадывались черты современного человека - философский и социальный аспекты понимания личности естественно объединялись. [52] Эта традиция изображения характера и ряда мотивов «Сцены» и подхвачена Гоголем в «Портрете».

Чартков - современный, как бы сниженный, заурядный Фауст петербургского пространства: он из своего «малого мира» (комната на Васильевском острове) попадает в «мир большой» (Невский проспект) с его соблазнами - славой, наслаждениями - и с его разочарованиями, все венчающей скукой. Новая жизнь художника складывается в пределах этих мотивов: «Слава его росла, работа и заказы увеличивались», но «уже стали надоедать ему одни и те же портреты», раньше он искал новое положение, стремился поразить эффектом, «теперь и это становилось ему скучно». Он старался «сыграть роль светского человека, все это уносило его далеко от труда и мыслей» (3, 108 -

109). Подобный круг жизни очерчен Пушкиным для своего героя: в «большом мире» Фауст познал и «славу», и «мирскую честь», и с «жизни взяв возможну дань», ощутил тяжелую праздную скуку: «Мне скучно, бес» (П., 2, 283). В понимании характеров Чарткова и пушкинского Фауста эта система мотивировок становится определяющей.

Главная тема пушкинского героя – пресыщение. Оно влечет бесстрастие, эгоизм, ненависть к человечеству, сеющие хаос, разрушение: «Все утопить» (П., 2, 287), а самое страшное - саморазрушение. В диалоге с Мефистофелем Фауста волнуют вопросы: был ли он счастлив, пережил ли минуту всеполноты жизненных ощущений? Итог героя безотраден, его желания - иллюзии, избранный путь – тупик. Пушкин показал в герое диспропорцию внешней и внутренней самореализации, закономерно ведущей к дисгармоническому, трагическому состоянию личности.

У Гоголя Чартков тоже обманут: вскружившие голову героя слава, почет и богатство не выдерживают испытания перед истиной - перед живым искусством, перед картиной настоящего мастера. Вопросы героя к себе: «Точно ли у меня был талант? Не обманулся ли я?» (3, 114), точно ли мог быть счастлив и мог открыть всеполноту ощущений на пути совершенствования своего дара, шагнуть в бессмертие - эти вопросы раскрывают внутренний крах героя. И подобно тому, как пушкинский Фауст видел виновника своих заблуждений в Мефистофеле, гоголевский Чартков видит его в портрете ростовщика. Злоба героев обрушивается на «большой свет», их соблазнивший. Для них нарушена мера добра и зла, в их эгоизме кроется нравственная опустошенность и отъединенность от природных основ бытия. Свой талант герои подчинили эгоистическому капризу, их жизненный путь не освещен высшими целями — такими, которые оправдывали путь гетевского Фауста. Идея Гете ревизуется Пушкиным, а пушкинская мысль о фаустовском типе поддерживается Гоголем

как более верная, точнее отражающая внутреннее состояние современного человека, его устремления и масштаб деятельности.

В «Портрете» показано воздействие современных общественных законов на характер Чарткова, но объяснение причин трагедии и гибели героя выведено за грань социальных мотивировок, за пределы петербургского безыдеального мира. Гоголь как бы всматривается в глубину натуры и порождающих ее причин: за современным кругом явлений различая подобное в прошлом. Вслед за аллюзиями с пушкинским Фаустом проступают в сюжете повести ассоциации с трагедией Гете: у Гоголя отсутствие идеала в современности требует необходимого сравнения с идеалом прошлого. В «Портрете» «Фаусту» Гете отзывается не только формула диалога, отмеченная В. М. Жирмунским, но важнейшие мотивы, центральные в идейно-художественной концепции обоих произведений.

Главный мотив «Фауста» Гете - мотив прекрасного мгновенья, означающий итог всей жизни героя, конец его исканий, ведущих к всеобщей гармонии, универсальной победе сил добра, когда следует сказать мгновенью: остановись! Гете этот мотив в прасюжет о Фаусте ввел впервые, осмыслив его в диалектической противоположности. Фауст видит свое назначение в служении человечеству, а гетевский Мефистофель снижает фаустовский идеал, переключая его «прекрасный миг» в житейскую сферу, вкладывая свое значение - выгодно служить самому себе: своей карьере, удовольствиям, эгоистическим интересам: «Кто улучит удобный *миг*, тот и устроится *прекрасно*»[53] (курсив мой - О. Д). Истина в трагедии Гете оспаривается антагонистами в бесконечном диалоге.

Дважды в сюжете Гоголя «прекрасный миг» преображает жизнь Чарткова, В первый раз: чудесно найденные 1000 червонцев в старой раме портрета позволяют герою «устроиться прекрасно» - составить карьеру, прельститься

мефистофельским мгновеньем. Во второй раз - картина на выставке произведет на героя преображающее воздействие: «Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновенье, как будто молодость возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта вспыхнули снова» (3, 113). Этот миг восстановил прерванную связь художника и с миром людей, и с миром искусства, и с идеями высшего порядка. В это мгновенье герой прозрел, понял ценность других истин, за что Фауст готов был отдать жизнь. В Чарткове столкнулись сущностно противоположные символические начала: «падшего ангела» и «творца-создателя». Мотив прекрасного мгновенья осветил жизнь героя в его падении и в возможности восстановления, наметил перелом в воззрениях и в характере Чарткова: от ослепления к прозрению, от незнания к знанию, от лжи к истине, от эгоистической замкнутости и холодности к страстному единению со всем человечеством. В напряженном противоборстве высшего и низшего в характере героя выяснилась невозможность восстановления его личности: Чартков истощил свои силы на пути предательства самого себя.

Преобразующее назначение искусства приравнивается Гоголем к прекрасному мгновенью, когда разом выпрямляются искривленные человеческие души, красота и гармония выполняют свою восстанавливающую функцию: «Казалось, все вкусы, все дерзкие уклонения слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению» (3, 112). Так наметилась в «Портрете» тема всеобщего нравственного очищения и воскресения, ведущая к царству гармонии, но она не могла быть реализована. И здесь ощутима видимая связь с трагедией Гете. Фауст, прозревший конечную истину, в свой последний миг обманут Мефистофелем: слепому герою бесы-лемуры роют могилу, а преобразователю мира кажется, что воплощается его идеал гармонии. У Гете и у Гоголя мотив мгновенья решен драматично: он символизирует ускользающий от человечества идеал гармонии, показывает недостижимость совершенства. В

момент гибели героев торжествует стихия зла, хаоса, разрушения. Но у Гете финальный мотив означает бессмертие Фауста, беспредельность познания. У Гоголя же показывает, как глубоко проникло в человеческую природу и общество зло, как трудно его победить, тем более что оно поразило художника и искусство. Поэтому чем сильнее общественное зло, тем бесстрашнее и чище должен быть голос подлинного искусства, напоминающий о гармонии, о высшем предназначении человека, восстанавливающий связи в разъединенном обществе, восполняющий бытие идеалом. Так трансформировался в «Портрете» известный гетевский мотив прекрасного мгновенья.

Сговор с нечистой силой - обязательное звено сюжета о Фаусте. Обычно дальнейшую судьбу героя определяет мотив продажи души дьяволу, мотив расплаты душой. У Гоголя этот мотив не лежит на поверхности текста, он как бы впаян в подтекст. Образ ростовщика в повести таков, что не исключает возможности его отождествления с дьяволом. Во всяком случае художник, взявшийся писать портрет Петромихали, так и подумал: «Он сам просится в дьяволы ко мне на картину» (3, 128). В «Портрете» действует не персонаж, а его отраженная воля. Купив портрет, Чартков невольно вошел с нею в контакт. Странный случай неожиданно одарил его 1000 червонцев. Деньги вывели художника на рынок, приобщили его к атмосфере, где царствует «презренный холод торговли и ничтожества». Герой вступил в некий неотразимый круг жизненных отношений, расплачиваясь за свой суетный успех талантом, душой. В сюжете Гоголя отражен психологический ход, как бы подтверждающий факт продажи души, подчеркивающий отступничество героя.

На этюде с изображением Психеи Чартков стал «проходить» портрет аристократической посетительницы и «привязался совершенно к своей работе» (3, 104). Как Пигмалион, художник вдохнул в картину свою душу: «Психея стала оживать, и едва сквозившая мысль начала мало-помалу облекаться в видимое

тело» (3, 104). Именно этот портрет произвел шум, с него началось отречение героя от самого себя, он как бы продал свой дар, свою душу в угоду толпе и собственной славе.

В этом фрагменте сюжета Гоголь, очевидно, подчеркивает иносказательный смысл происходящего, который выразил с помощью открытой аллегории - образа Психеи-души. Среди многочисленных интерпретаций сюжета о Фаусте только у Гете встречается мотив расплаты с дьяволом, выраженный в особой поэтической формуле - душой-Психеей. В момент кончины Фауста Мефистофель ждет плату за службу: «Смотрите в оба: фосфористой вспышки Вы в теле не заметите ль внутри? Ту душу, ту крылатую Психею» (Г ., 2, 71). Легко увидеть, что и у Гете, и у Гоголя образ души-Психеи употреблен как аллегорический и как мифологический образ.

Говоря о фаустовской теме в «Портрете», нельзя обойти вопрос о том, как здесь решен диалог Фауста и Мефистофеля, впервые введенный в литературный оборот Гете. В повести Гоголя диалога героев, как у Гете или у Пушкина, нет. Участники диалога у Гоголя - художник и ростовщик - пребывают в разных пространственно-временных и исторических плоскостях. Ростовщик в повести изображен только как портрет, подан как образ из легенды. В сюжете не наблюдается его личного участия, писатель не раскрывает его характер подобно характерам Чарткова, богомаза и т. д., поэтому и нет общения между героями. Вместе с тем формула диалога в «Портрете», как справедливо указывал В. М. Жирмунский, сохранена, только активность одного из участников как бы переключена из текста в подтекст, один из оппонентов молчаливо ведет свою партию, свой «второй сюжет» (Н. Я. Берковский), освещающий события основного сюжета о художниках символическими смыслами.

В глубине сюжета «Портрета» просматриваются не только определенные отношения повести Гоголя со «Сценой из Фауста» Пушкина и с

«Фаустом» Гете, но угадывается и прасюжет о Фаусте, излучающий свои типологические мотивы, ситуации, типологический финал. Гете, как известно, отталкивается от сюжета народной книги, который чрезвычайно был популярен в начале XIX в. и получил широкое распространение в литературе в качестве расхожего «бродячего сюжета».[54] В легенде Фауст - отступник, он - герой мистериальной комедии, шарлатан, гуляка, хвастун, пройдоха, развратник. В легенде сказано: «Фауст в своем отступничестве не мог воротиться назад <...> Доктор Фауст жил эпикурейской жизнью, день и ночь не помышляя ни о боге, ни об аде или дьяволе, решив, что душа и тело умирают вместе».[55] И Гете, и Пушкин представляли Фауста как лицо трагическое, лишив его мелких, пошлых, комических черт характера.

Гоголь же постигает явление или характер в амбивалентной сущности, когда комическое становится естественным продолжением трагического, и наоборот. Расхожий сюжет народной книги о Фаусте давал писателю как бы «его материал». Характер Чарткова освещен отраженным светом характера Фауста из легенды. Как отступник[56] герой Гоголя попадает в круг праздной жизни: с гуляньями, обедами, мелкой суетностью, хвастовством, пошлостью - в круг петербургской эпикурейской атмосферы, из которой нет выхода:«Чартков сделался модным живописцем <...> Стал ездить на обеды <...> сопровождать дам в галереи и даже на гулянья, щегольски одеваться <...> занялся улучшением разных манер <...> украшеньем своей наружности» (3, 107). Он высокомерно утверждал, что все художники «до Рафаэля писали не фигуры, а селедки», что «сам Рафаэль даже писал не все хорошо». Чартков смешно хвастал, пошло себя восхваляя: «Гений творит смело, быстро <...> Этот портрет я написал в два дня, эту головочку в один день» (3,108) .

Характер героя, как показывает писатель, изменился вследствие отступничества (отступил от твердых принципов, потянуло к легкой жизни - и

попал в руки беса). Наконец, развившееся в нем «свирепое» честолюбие становится причиной его болезни и безумия. Одновременно болезнь Чарткова нельзя объяснить только социальными или психологическими причинами, т. е. рационалистически. Последние дни художника окружены атмосферой тайны: в предсмертном бреду ему грезится портрет ростовщика, с которым так неотвратимо была связана вся жизнь героя. В повести мотив портрета обрамляет историю Чарткова, роковым образом начиная и кончая ее. С мотивом портрета связаны мотив отступничества героя и мотив рокового наказания, расплаты, наконец мотив смерти. В финале первой части повести взаимодействие этих разных мотивов придает бытовому событию - болезни героя - оттенок трансцендентного. Смерть Чарткова указывает на неизвестные глубинные причины, объяснение которых таится в подтексте. Гоголь так описывает ее: «Больной ничего не понимал и не чувствовал, кроме своих терзаний, и издавал одни ужасные вопли <...> жизнь его прервалась<...> в безгласном порыве страдания. Труп его был страшен» (3, 116). О страшной кончине Фауста-отступника, сопровождающейся ужасными воплями и последним безгласным страданием, сообщается в легенде и в разных исторических свидетельствах. В народной книге смерть Фауста описана как жуткое и ужасное зрелище: «Страшно было на него взглянуть, так изуродованы были его лицо и все части тела» (Легенда..., 101). Несомненно Гоголь знал такой вариант кончины Фауста (видел в балаганном кукольном представлении, уличном спектакле, слышал в пересказе, читал у Клингера и т. д.) и обыграл его в своей повести. Необходимо сказать и о том, что фаустовские мотивы, узнаваемые в тексте Гоголя, одновременно преображены, переосмыслены, связаны с обыденными явлениями, спущены в быт. Писатель фаустовские гуманистические идеи, пафос гармонического жизнестроительства, победу света над тьмой, деятельную устремленность к идеалу соотносит с русской жизнью и прежде всего с личностью

художника, «переболевшего духовными болезнями современного мира»:[57] это и продавший душу Чартков (заурядный современный дьявол), в судьбе которого очевидны фаустовские аллюзии, и его антипод - спасший душу старец (демоноборец), в судьбе которого фаустовские аллюзии присутствуют факультативно.

Использование фаустовских мотивов в «Портрете» проясняет и художественный способ постижения действительности, технику письма. Очевидно, что в сюжете Гоголя, написанном на современную социальную тему, просматривается дальняя перспектива, которую создают здесь аллюзии на тему Фауста. Таким образом, в «Портрете» современность «поддерживается» и «углубляется» историческим опытом, культура нового времени опирается на древнюю культуру и питается ею. Писатель здесь демонстрирует и свои эстетические принципы, законы своего художественного метода - метода «исторической живописи», который исповедует в его повести мастер-художник. Гоголь в синтезе разных стилей видел путь нового искусства: многослойный сюжет «Портрета», характеры героев (художника и ростовщика), сведенные в одну эстетическую систему, свидетельствуют об этом. В повести предложена своеобразная иллюстрация того, какой метод, по мысли Гоголя, ведет художника к созданию подлинного произведения искусства.

Во время одного из сеансов Чартков увидел «в легоньком своем оригинале много такого, что, быв уловлено и передано на полотно, могло придать высокое достоинство портрету» (3, 103).С трепещущим сердцем художник почувствовал, что «выразит то, чего еще не заметили другие» (3, 103). Герой стал переносить подмеченные им «женственные черты» аристократки на заброшенный этюд с головкой Психеи - «личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела» (3, 104). Под кистью художника, как пишет Гоголь, тип «лица молоденькой светской

девицы невольно сообщился Психее, и чрез то получила она своеобразное выражение, дающее право на название истинно оригинального произведения» (3, 104). Это случилось вследствие того, что художник «воспользовался по частям и вместе всем, что представил ему оригинал» (3, 104). Гоголь перед читателем раскрывает процесс работы художника, его технологию, его метод: Чартков на модель, выполненную в школьной академической манере, наносит, следуя другому художественному стилю, черты оригинала, натуры. В синтезе разных художественных стилей на картине Чарткова возникает новый художественный язык, постигающий натуру в очищенном виде, освещенную авторским идеалом. Чартков в этой своей единственной работе добивается той плывучей округлости линий, заключенной в природе, «которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста» (3, 112); здесь он в какой-то мере приближается к познанию законов «исторической живописи», столь совершенно выраженных в картине художника-мастера, повергшей всех в нравственный экстаз. На мгновенье персонажи и их творец сблизились как художники-единомышленники, проникшие в существо реалистического стиля.

Гоголевская философская повесть - как бы реставрированный «Портрет», картина сложного эстетического эксперимента, иллюстрирующего диффузность стилей, метод, в основе которого лежит преобразованный синтез разных художественных систем: классицизма, романтизма, натурализма-одухотворенные «символическим реализмом» (В. В. Виноградов). Анализ и реставрация многослойности сюжета петербургской повести показали, как Гоголь социальную историю о Чарткове перевел с помощью фаустовских мотивов в философский универсальный план, как автор этические вопросы (самостояния личности художника, его самозабвенного труда, самовоспитания в школе жизни и другие) связывает с эстетическими проблемами. Учительная

миссия искусства, его преобразовательная роль реализуются только в правильно избранной позиции художника, в его художественном методе и еще в том - освещают ли его творчество высшие общечеловеческие идеалы. Пик смысла повести обнаруживается в *деянии* художника, в значительной мере - в тех художественных законах, которые он сам создал.

Гоголь в «Портрете» не как теоретик, а как практик раскрыл законы своего мастерства, основанные на глубоком изучении художественных и нравственных идей великих предшественников (Пушкин, Гете), называя этот стиль «исторической живописью». О нем писатель постоянно говорит на примере творчества Чарткова и русского художника-мастера. По Гоголю, индивидуальный стиль, оригинальное слово подкрепляются всей художественной традицией и не могут без нее состояться. Он объясняет мир в его многообразных связях с историей и культурой. Писатель, вводя в глубину сюжета фантастику, постигает человека в закономерностях социального быта, национальной жизни, в универсальности нравственных, не подлежащих исторической или социальной коррекции, законов.

Гоголевское обобщение объемлет миф, историю и современность, таким образом достигая грандиозного масштаба, однако всегда односторонне заостренного. Гоголевский символизм, многофункциональный по своей художественной природе, всегда выражает глубинную суть реальности. В «Портрете» художественные законы, заявленные писателем в «Невском проспекте», нашли свое развитие: здесь в новых условиях действуют соотношения реального, фантастического и символического и законы масштаба, односторонности, обобщения и типизации - всякий раз поворачиваясь новой гранью, открываясь новыми возможностями, осложняясь новыми способами авторского видения.

Художественный мир повести «Шинель» вписывается в общий «архитектурный ансамбль» петербургских повестей. Гоголь здесь на двух параллельных сюжетных линиях - Башмачкина и «значительного лица» - раскрывает диалектику чиновничьих отношений, демонстрирует бюрократическую лестницу - ее нижние и верхние звенья (титулярный советник - «значительное лицо»). Каждый из героев должен «укладываться» в положенное ему место, как в форму, соответствовать ему и таким образом поддерживать всю бюрократическую систему. Их жизнь исчерпывается департаментом, их человеческая природа угасает под гнетом довлеющего формализма. В повести Гоголь подчеркивает всецелое подчинение человека чиновничьему миру, превращающему его в винтик огромного государственного механизма. На примере Башмачкина писатель показал процесс этого превращения, в образе «значительного лица» выражен результат этого превращения. Для титулярного советника новая шинель с воротником из куницы - это нереализованный путь к более высокому чину, это вход в систему чиновничьих отношений (в новой шинели он сразу был признан товарищами). Новый мундир для генерала - форма его социального утверждения в чиновничьем мире, где он давно «свой». Владение шинелью и мундиром стабилизирует положение героя в бюрократической системе.

Ритмичность повторов в обеих сюжетных линиях (вплоть до мельчайших деталей) продумана автором и служит созданию масштабного обобщения. Именно образ шинели соединил в границах социально-бюрократической иерархии титулярного советника и генерала. Интересен этот художественный феномен. Обобщающее значение его как бы нарастает в ходе развития сюжета к финалу. В результате образ шинели соединил разномасштабное, несовместимое, олицетворил единство чиновничьего мира Петербурга: все сюжетные линии, все персонажи повести, даже далекие друг от друга, оказываются

взаимосвязанными именно посредством шинели - и Башмачкин, и генерал, и даже Петрович. Центральное положение образа подчеркивается и заглавием повести.

В «Шинели», как и в повести «Нос», конфликтная ситуация выделяет, с одной стороны, человека (чиновника), а с другой - вещь (шинель), которая «укрупняется» заключенным в ней обобщающим смыслом и семантически перестает быть равной самой себе. Именно в этой связи и шинель, и нос понимаются как образы одного порядка. Нетрудно увидеть, что в одном художественном ракурсе нос и шинель, так же как звание «испанского короля» для Поприщина, являются способом означить свое лицо, свое «я». [58] Другой пласт значений в этих образах выражает абсурдное, фантастическое смещение сущего и мнимого, когда часть выступает в роли целого, материальное замещает духовное, когда вещь становится продолжением человеческого организма.[59] В отличие от повести «Нос» в «Шинели» конфликт человека и вещи усложняется, приобретает ступенчатый характер, рядом с темой социального обличения намечается тема нравственного воскрешения, впоследствии ставшая главной художественной задачей в поэме о России. В образе шинели, который интегрирует бесконечный ряд бюрократических мнимых условностей, выделяется сторона, враждебная всякому живому началу.

Техника создания образа шинели такая же, как образа носа или гуляющих фланеров в виде «усов» и «бакенбард». Эффект достигается здесь в результате переключения точек зрения в повествовании: например, повествователя на угол зрения Петровича, который, «оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на свою шинель», а потом, обогнув кривым переулком, забежал с другой улицы, чтобы «посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо» (3, 157). Смена точек зрения в повествовании позволяет писателю в явлении обычном - идущем в новой шинели Башмачкине - увидеть гротеск, на

миг показать фантастическое собственное «лицо» шинели, самостоятельное и автономное, не зависимое, с точки зрения Петровича, от Башмачкина. Вместе с тем условия для появления гротескной метонимии в «Шинели» более разнообразны, а сама гротескная метонимия более завуалирована, чем в петербургских повестях «Нос» или «Невский проспект». Ее черты, например, видны в образе титулярного советника, неотделимого от своей шинели: «существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто <...> какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, - подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» (3, 154). Персонажи становятся неотделимыми «от природных и бытовых стихий и воспринимаются как их концентрированное олицетворение».[60]

Такая гротескная метонимия характерна и для художественной системы «Мертвых душ»: шинель - подруга жизни и пузатое ореховое бюро, утверждающее, что оно тоже - Собакевич, - одной художественной природы. В такой гротескной метонимии заметен мифологизирующий оттенок (В. М. Маркович), сразу придающий образу смысловую неодномерность, в связи с чем фантастический эффект переходит в символический.

Образ шинели в повести олицетворяет и «подругу жизни», и «вечную идею», и некую философскую идеальную мысль, и ангела - «светлого гостя», на миг оживившего «бедную жизнь» (3, 169) героя, содержит множество других смыслов, что и позволяет говорить об этом образе как о символе, синтезирующем в себе социальные и несоциальные, эмпирические и трансцендентные, конкретно-бытовые и мифологические смыслы. Устремленность к символике в «Шинели» подкрепляется и на уровне принципов типизации, она видна и в специфике жанровой структуры.

Известно, что жанр является как бы резонатором (Ю. Н. Тынянов) художественною текста, определяющим все его связи, влияющим на структуру повествования, построение сюжета, характеров персонажей, выбор стиля и т.д.: что давно отмеченные и не объясненные в науке логические «несообразности» повести, «смещения» в развитии сюжета и характеров героев в значительной мере могут быть прояснены изучением жанровой природы произведения.

По свидетельству П. В. Анненкова, история о шинели «выросла» из анекдота о потерянном ружье.[61] Гоголь был чуток к городскому фольклору, был знатоком анекдотов и умел их рассказывать в обществе.[62] Несомненно, что образ Башмачкина имеет связь с литературой анекдотов, с ее стихией комизма, парадоксальности, двусмысленности. Например, бросается в глаза сходство героя Гоголя с героем анекдота о «поседевшем за перепиской» чиновнике, который «сделался совершенною машиною», над беспомощностью которого смеялись в чиновничьем кругу.[63] Важно здесь не только увидеть сюжетную перекличку ситуации повести и анекдота, но главное обратить внимание на то, что писатель использует жанровую природу анекдота в своем произведении.

Нет никаких сомнений и в том, что Гоголь в свою петербургскую повесть ввел энергию житийною жанра: об этом говорят и имя героя, и ряд сюжетных ситуаций, непосредственно перекликающихся с житийным рассказом об Акакии Синайском. Существенно подчеркнуть: писатель при построении «Шинели» использовал в целом житийный канон, опираясь на традицию житийного жанра.

Обычно повествование в житиях (кроме проложного типа) начиналось с рождения героя, с характеристики его родителей, их имущественного положения, с характеристики местечка, города, страны, где рожден герой. Обязательно рассказывалось о крещении ребенка: подчеркивалось, что при рождении он был выделен особым знаком, назван особым именем - обозначающим суть его как служителя бога. Герой жития, как правило, был

мудр, усердно трудился, избегал светских развлечений, страшился брака, общался только с матерью или пожилыми женщинами, жил в полном одиночестве, не искал наград, по смерти совершал чудеса. Учитывая устойчивость житийного канона, можно уловить перекличку повести Гоголя с разнообразными житийными рассказами - об Акакии Синайском и об Акакии Сотнике, о Феодосии Печерском и о Сергии Радонежском, о великих молчальниках и о святых, испытуемых морозом. Кроме того, следует отметить, что Гоголь, вслед за житийной традицией, обставляет чудеса достоверными приметами, свидетельствами очевидцев, бытовой атмосферой.[65] Обычно в житиях чудо преображало мир и исцеляло человека от слепоты, глухоты, немоты, нравственной черствости[66] и т. д. Это же действие чуда наблюдается в гоголевской повести: «значительное лицо» после встречи с мертвецом как бы обрело слух и зрение, реже стало говорить подчиненным: «Как вы смеете <...> если же и произносил, то уже не прежде, как *выслушавши* сперва, в чем дело» (3, 173; курсив мой. - О. Д.). Житийная традиция в «Шинели» просматривается и в использовании двух стилевых пластов - высокой ораторской проповеди и бытовой речи, хотя здесь ощутимы и другие культурные стилевые соответствия.[67] На образ кроткого чиновника Башмачкина и его житие как бы падает отсвет кроткого труженика Акакия Синайского и грозного Акакия Сотника, усмирителя блудной страсти (и этот «след» виден в сюжете повести: вспоминается фрагмент, как значительное лицо после встречи с Акакием повернуло свои сани домой, так и не доехав до Каролины Ивановны).

Вместе с тем, если присмотреться внимательнее, «общение» текста петербургской повести и текстов житий сложнее, чем простое заимствование, реминисценция, параллель, повторение сюжетных ситуаций. Совершенно очевидно, что в каждом «шаге» сюжета, где прозрачна эта традиция, видны явные отклонения, трансформация, сознательное ее нарушение. Например,

Гоголь называет день рождения Башмачкина 23 марта, что не было принято в житийной литературе, и не может «вспомнить» день его смерти. Обычно в житии указывался день памяти, как правило, совпадающий с днем смерти, чего нет в повести Гоголя. Дав характеристику родителям героя («матушка, чиновница и очень хорошая женщина» - 3, 142), наградив его при крещении этимологическим именем Акакий (кроткий, незлобивый), писатель формально подчеркивает, что новорожденный отмечен особой печатью, особым предназначением, которое, однако, никак не вяжется с житийной традицией: ребенок, родившись, заплакал, «как будто предчувствовал, что будет титулярный советник» (там же). Герой повести не дорожит одеждой, он даже выделен из среды чиновников заношенным капотом, не замечает мирской жизни, неприхотлив в еде, усердно и смиренно трудится, не ища наград, не помышляет о браке, снимает жилье у семидесятилетней старухи, живет праведным отшельником - все это в известной мере дает возможность сближения с житийной традицией, но в отличие от ее традиций герой не выдерживает «аскезы», например, морозов, которые заставляют заменить ветхий капот добротной шинелью, герой искушается мирскими развлечениями (пирушка, дама), как бы вступает с шинелью в брак и т.д. - то есть на каждый тезис житийного канона в повести Гоголя как бы дан антитезис, переворачивающий его содержание. Мало того, все житие титулярного советника «омыто» комической стихией, принципиально невозможной в агиографической литературе.[68]

Но были еще в житийной литературе повести и рассказы о юродивых, в которых был объединен мир смеха и мир благочестивой серьезности, их герой как бы балансирует на рубеже комического и трагического. А М. Панченко считает, что юродивый - «посредник между культурой народной и культурой традиционной», в нем отразились черты скомороха, шута и святого мученика.

Юродивого узнавали по одежде, неизменной в жар и холод, обычно «обветшалой», «многошвейной», «лоскутной».[69] Гоголь останавливает внимание на одежде своего чиновника. У Башмачкина капот такой, что уже некуда ставить «заплаточку», капот «имел странное устройство, воротник его уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачиванье других частей <...> Подтачиванье <...> выходило <...> мешковато и некрасиво» (3, 147). Неэстетичность - одно из главных признаков юродства: над одеждой юродивых, их внешним видом, их поведением обычно смеется толпа, а подвижники безмолвно переносят поношения и побои. Подобные мотивы есть и в «Шинели»: «Молодые чиновники подсмеивались и острили над ним <...> сыпали на голову ему бумажки <...> Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним» (3, 143), вынося глумления со стоической кротостью и смирением. Еще юродивые отличались косноязычием, «детским языком», но если они говорили, то их «высказывания были кратки», как «афористические фразы». Безобразное зрелище поношения юродивых, как отмечает А. М. Панченко, «претендовало на роль зрелища самого душеполезного». [70] В «Шинели» в сцене глумления Башмачкин впервые произносит свою единственную некосноязычную афористическую фразу: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете» (3, 143), сыгравшую особую «душеполезную роль», пронзив одного из шутников высоким смыслом: «я брат твой». Наконец юродивые бесстрашно обличали сильных мира сего, были «ходячей мирской совестью» (В О. Ключевский). Элементы обличения, брани в адрес значительных лиц со стороны кроткого и бесправного есть и в «Шинели», а в финале повести герой является как бы символом, обличающим генерала. Однако при видимом сходстве, которое особенно ощущается в рассказе о капоте и в финале произведения (исключая повествование о «строительстве» новой шинели), повесть Гоголя отличается от агиографической литературы прежде

всего точкой зрения автора на мир и на героя. Житийная литература была серьезна и благочестива, она не терпела малейшей иронии даже в отношении к гротескному персонажу трагикомического плана, чего нельзя сказать об отношении к герою автора-повествователя в «Шинели». Вместе с тем, учитывая сходное и несходное, со всей уверенностью можно утверждать, что видимые черты житийного канона в разных его вариантах - обычного жития, проложного жития, жития юродивого - проясняют в образе Башмачкина дополнительные смыслы, вскрывают еще одну краску в изображении мелкого чиновника петербургской повести.

В глубине жанровой природы «Шинели» можно различить и традицию жанра сакральной пародии, вывертывающего наизнанку канонические. Известны пародии на молитвы, литургии, гимны, псалмы, Евангелия, проповеди, жития и т.д. Д.С. Лихачев определяет пародию как изнаночный мир, «антимир», в котором разрушены знаковая система, упорядоченность, где царят «нереальность, непредставимость, алогичность».[71]

Культуре конца XVIII - начала XIX в., европейской и русской, художественный принцип сакральной пародии был хорошо известен. Хотя в новой литературе он трансформировался, претерпел изменения, но «объективная память жанра» (М. М. Бахтин) все же связывала разные концы традиции, иногда едва различимой. В «Шинели» принцип сакральной пародии, перевертывающей житийный канон в антижитийный, различается в превращении бессмертной души кроткого Башмачкина в мертвеца, в воителя, разбойника, творящего над всеми расправу, в превращении мира в антимир, реальности - в фантастику. Одновременное следование житийному канону, трансформация и пародирование его, ориентация на литературу анекдотов позволяют Гоголю особым образом строить характер титулярного советника, а также принципы типизирующих обобщений.

Писатель, представив своего героя как *«одного чиновника»,* служащего в *«одном департаменте»*, т.е. уподобив его всем чиновникам в любых департаментах, создает вместе с тем образ человека, который отличается от своей чиновничьей среды особым досугом, особым отношением к службе («служил с любовью» - 3, 114), не помышляет о чинах и наградах, доволен своим простым уделом. Подчеркнув неслиянность Башмачкина со средой, Гоголь в то же время показывает, что исключительность титулярного советника, поэта-каллиграфа, отмечена «печатью идиотизма» (Н. Г. Чернышевский), автоматизма, механистичности, отсутствием творческого.

В Башмачкине диалектически слились два начала: он чиновник, как все, он же чиновник, не похожий на всех (что, собственно, есть только модификация первого), и он - *вечный* титулярный советник. Гсрой находится одновременно в двух сферах: бытовой, где над ним «натрунились и наострились вдоволь разные писатели» (3, 142) и чиновники, и внебытовой, где он оказывается вне эмпирической досягаемости, откуда он сам готов поучить своих обидчиков. В нем соединилось конкретно-индивидуальное и всеобщее, социально-определенное, временное и вечное, предметное и теряющее предметные очертания.

Эти взаимопересекающиеся значения придают образу титулярного советника особый объем, в котором эмпирическое углубляется иными смыслами. Замкнутая жизнь героя являет в нем поэта и человека-букву, существующего одновременно в двух разных пространствах: на середине улицы и на середине строки. Уподобленная чиновничьему коллективу, общему стандарту, жизнь героя обнаруживает в нем социально бесправного человека. Но он назван «вечным титулярным советником», т е. поставлен вне времени, может быть воспринят как некий мифологический персонаж, он пережил всех директоров и начальников, никто не мог сказать, когда он поступил в

департамент, «его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (3, 143).

Ирония повествователя все же не снимает оттенка некоторой мифологичности, проступившего в образе героя. Тип героя строится здесь посредством устойчивых антиномий, полюсы которых не только предполагают друг друга, но и стремятся к замещению. Башмачкин одновременно и чиновник и «простая муха», обыватель и отшельник, воплощенный во все департаментские нормы и не от мира сего, свой и чужой в одной и той же социальной среде; пошляк и творец; грешный и святой; разбойник и праведник; воинственный и кроткий; мертвый и живой; поэтический и прозаический; смешной и трагический и т.д. Такая система взаимоотраженных антиномий создает сложный, противоречивый, многогранный, неисчерпаемый образ, не всегда равный конкретной человеческой индивидуальности, в парадоксальном «остранении» выступающий за ее пределы, становясь тем более загадочным, чем шире масштаб ассоциаций автора и читателя.

Именно с помощью этого принципа строится гоголевский психологический анализ, подчеркивающий в существе простейшем общечеловеческое проявление - так здесь действуют законы масштаба и односторонности. Герой дан в бытовом и антибытовом измерении, статическом и динамическом, эмпирическом и вечном. В нем воплощено все, и это все может естественно и незаметно превратиться в *ничто*, в безличную неопределенность. Личность Башмачкина граничит с безличностью, и в ней непостижимым образом просвечивает всеобщее, универсальное, когда чиновник не вмещается только в социально-индивидуальный статус, бытовые, конкретно-временные рамки, когда его судьба странным образом единится со всем человечеством («я

брат твой» - 3, 144), его несчастье - с несчастьями «царей и повелителей мира» (3, 169).

Автор-повествователь, строя такое обобщение, всякий раз преодолевая инерцию бытовою прозаического плана повествования, прорывается к небытовым лирическим откровениям, совершая «скачок» в другую, философскую, сферу, в которой мелкое, пошло-обыденное, комическое вырастает до универсальных, лирико-философских, трагических масштабов, представляя, таким образом, нераздельное целостное бытие, в котором каждая частица наделена всеобщим и даже вселенским смыслом. Несомненно, что этому принципу обобщений и типизации способствовала ориентация повести на различные вышеуказанные жанровые формы. Гоголю удалось «слить» взаимозаключающие жанровые структуры - анекдот, житие, сакральную пародию - в неразложимую художественную целостность, породившую стилевую многослойность, неодномерность художественных образов, двойной - комический и трагический - пафос петербургской повести. Именно специфика жанра определила структуру повествования, развитие сюжетного действия, соотношение реального, фантастического, символического, развитие характера героя, принципы типизации и обобщения. Специфика жанра предопределила и своеобразие финала «Шинели».

В центре финала одно фантастическое событие: встреча Башмачкина-мертвеца с генералом. Именно к финалу устремляется содержательная энергия повести, и в финале она разряжается: объясняется идея произведения, средоточие его смысла. Ясно еще и то, что финал заключает некую загадку, которую нельзя исчерпать одним толкованием. Это и бросается в глаза в многочисленных работах о «Шинели».

Фантастическое происшествие - сдергивание шинелей на ночных петербургских улицах - писатель подчеркнуто связал с бытом, вызывая у

читателя разнообразные аллюзии. В то же время Гоголь «сдвигает» логический смысл бытовых объяснений: уличный грабеж в его повести происходит под видом поисков украденной шинели, полиция по высшему распоряжению призвана изловить «мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его <...> жесточайшим образом» (3, 170). Т. е. виден алогизм мотивировок: грабеж объяснен законными основаниями собственности, полиция организована на поимку живого мертвеца. Алогизм мотивировок в фантастике финала выступает как художественная закономерность. Кроме того, фантастический эффект здесь достигается и с помощью мифологизации финального действия. В эпилоге повествователь нигде не дает читателю увериться до конца, что мертвец-грабитель именно Башмачкин. Только в одном месте он прямо говорит, что тихая смерть героя не окончит «бедной истории», что суждено Акакию Акакиевичу «несколько дней прожить шумно после своей смерти» (3, 169). Но сказав это, повествователь, отстранится от дальнейшего комментирования событий, предпочитая «спрятаться» за говор молвы. Городские слухи - прием, переводящий повествование не только на грань реального и фантастического (Ю. В. Манн), но главное на грань мифологизации. Миф о мертвеце творит многоликая, неиндивидуализированная толпа: какой-то будочник, какие-то два его товарища, какие-то «деятельные и заботливые люди» (3, 173). Мифологизация финала усиливает фантастический эффект повествования. Более того, она провоцирует его многосмысленность, вызывая ассоциации социального, психологического, бытового характера и у современников Гоголя, и у исследователей его творчества. [72]

Важно подчеркнуть, что событие в фантастическом эпилоге - зеркальное отражение происходившего в реально-бытовой плоскости повести. Только в реально-бытовой план изображения Гоголь ввел фантастический колорит, а в фантастический эпилог - оттенок конкретной реальности.

Писатель, нарушив пространственные пропорции в описании реально-бытового ночного пейзажа городской окраины, когда Башмачкин в новой шинели возвращается домой после пирушки, добивается особого художественного эффекта. В описании пейзажа этой сцены реально-бытовой план граничит с фантастическим, таит трансцендентное. Городская замкнутость вдруг превращается в безмерное пространство, глухие узкие ночные улицы, где ни души, вдруг сменяются бесконечно открытой площадью: «которая глядела страшною пустынею». Так возникает метафора, как бы «размыкающая» границы этого и того света, когда этот свет странно пересекается с тем: «Вдали бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света» (3, 161). Площадь представляется герою необозримым морем,[73]она - стихия зла и произвола, хаоса - как слепая испытующая судьба. Так реально ощутимый пейзаж приобретает символико-метафорическое значение. Оно усиливается дальнейшим развитием событий. Башмачкин вслепую идет навстречу своей судьбе, какие-то люди, похожие на привидения внезапностью появления и исчезновения, на границе двух миров, снимают с бедного чиновника шинель, равнозначную для него жизни. Оправившись, герой стал звать на помощь, но его голос «не думал долетать до концов площади»: он и не мог быть услышанным «на краю света» (3,161). За обыденным и частным различается всеобщий смысл; беззащитность и одиночество человека перед равнодушным и слепым произволом. В связи с этим намечается особая интонация, которая уличный пейзаж на городской окраине позволяет воспринять неодномерно: и как обыденное явление, и как нравственное испытание человека бедой, и как насилие, беззаконие, произвол не только бытового, уличного, но и государственного масштаба, а возможно, и высшего промысла.

В эпилоге этот же пейзаж предстает как бы в обратной перспективе, дан в фантастическом плане, но с элементами реально-бытовых указаний на

городскую географию - «Кирюшкин переулок», «Калинкин мост», «Обухов мост». Но самому событию - встрече мертвеца со «значительным лицом» - придан особый колорит. В этой встрече ощутимы подхваченные из первой сцены и усиленные в эпилоге мотивы всеобщей беззащитности, всеобщего страха и ужаса, мотивы слепого произвола, преследующего всех, не выбирающего виноватого. Сюжетный параллелизм обеих сцен ограбления подчеркивает не только их взаимоотраженность, но и явственно указывает в финальной сцене на другую степень обобщения события, в которое вовлечен весь чиновничий Петербург с арсеналом иерархических различий, отраженных в шинелях «на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи и медвежьи шубы» (3, 169).

Шинель как художественный образ именно в финале до конца обнаруживает свои символический смысл: она не только отличает ранг от ранга, она «путает» грань между живым и мертвым, мнимым и сущностным, произволом и возмездием. В борьбе за шинель узнается цена личности, жизни и совести. Особый масштаб обобщений, концентрация иносказаний в каждом образе эпилога, подготовленная всем ходом сюжетного действия, трансформация образа грабителя в мертвеца и привидение, трансформация мотива ограбления - в испытание, произвол, промысел, мифологизация финала, скачкообразный и вместе с тем естественный переход из реально-бытовой в фантастическую плоскость, принципы типизации и специфика жанровой формы - все это придает развязке петербургской повести неодномерный, символический смысл.

Столкновение мертвеца - титулярного советника и «значительного лица» происходит в сгущенно-напряженной атмосфере реально-бытового и фантастического, антибытового. Грозное замогильное требование мертвеца вызывает в охваченном ужасом генерале неадекватную чиновному миру

реакцию - добровольное «освобождение» от шинели. В финальном действии вновь обнажается «нерв» житийной традиции: иногда святые приходили «поучить» грешников. Священное и земное на момент естественно объединялось, чудо прорывалось в обыденную жизнь. [74]

Фантастическое в финале способствует тому, что социально-бытовую сферу повести в эпилоге пронизывают нравственно-философские смыслы, обогащающие социальную проблематику произведения, придают проблематике универсальное значение. Мотив воскресения влечет равноценный высокий мотив отдачи «долгов наших», которые выступают в виде той же шинели. Именно шинель выступает здесь в примиряющей роли, ею исчерпывается нравственный потенциал каждого героя. В этом символе заключено закономерное и историческое ограничение: бунт Башмачкина свелся к овладению генеральской шинелью, а потрясение «значительного лица» привело к соблюдению мелких этических норм. Принадлежность к миру шинелей мешает обоим героям вочеловечиться. Вот почему высокий нравственно-философский мотив воскресения героев корректируется прозой и бытом, «социофизическим контекстом», трагедия корректируется фарсом. Чудо человечности, чудо преображения только на миг осветило скудную жизнь, вновь соскользнувшую в концовке в абсурд и пошлость.

В финале петербургской повести несомненно намечен утопический мотив социальной гармонии, который так и не был воплощен. Если говорить словами Достоевского, не так-то легко осуществляется рай на земле: для этого нужны богатырские и всеобщие усилия. И в этой связи смысл финального действия не может прийти к завершению и остается неисчерпаемым, открытым. Гоголь в полной мере понимал неосуществимость своей идеи в современном обществе, но каждое свое произведение ощущал как борьбу за человеческое в человеке.

Об этом и его последняя, завершающая цикл о Петербурге повесть «Записки сумасшедшего». Фокус ее сосредоточен на границе зыбкого, скользящего, двоящегося, фантастического сознания героя, амплитуда социального положения которого колеблется от петербургского титулярного советника (реальное) до испанского короля (мнимое). Мир Поприщина ограничен пространством Петербурга (жилье на петербургской окраине, департамент, Невский проспект, театр, дом Зверкова и т. д.) и вместе с тем расширен до пределов России (Каспийское море), всей Европы (Испания, Англия, Франция, Австрия, Германия), целого мира (Китай, Алжир), наконец, вселенной (Луна и ее обитатели). Герой крепкими узами привязан к современности, жизни 183О-х г., но его время, по замыслу автора, откликается другим историческим эпохам (например, эпохе Филиппа II), его судьба как бы единится с судьбами других исторических героев - реально существовавшими историческими деятелями (А. Меншиков, К. Разумовский, Е. Пугачев),[75]литературными героями (Гамлет, Дон Кихот). Писатель, набирая масштаб обобщения, объемлет весь современный мир с его неустойчивым порядком, вместе с тем углубляя современность историческими аллюзиями аналогичного плана: так здесь проявляется действие законов масштаба и односторонности. Анализ Гоголя происходит как бы одновременно на оси ординат и оси абсцисс, диахронный поддерживается синхронным: видится «бездна пространства», в повседневной социальной жизни просматривается действие вечных законов - общественных и природных. Этот художественный принцип заявлен писателем в сборнике «Арабески», откуда происхождением «Записки сумасшедшего».

Не случайно В. Г. Белинский в «уродливом гротеске», в «карикатуре», «жалкой жизни» «жалкого человека» увидел «бездну поэзии», «бездну философии», достойную «пера Шекспира».[76] В отзыве критика намечено два

плана понимания истории и характера Поприщина: в чисто социальном аспекте, частном и конкретном, и в философском, всеобщем. Казалось бы, развивающаяся тема безумия решена писателем в сугубо социальном ракурсе, произросла из чисто социальных причин: приниженный титулярный советник восполнил свое безвестное существование званием «испанского короля», утверждая таким образом свою личность, достоинство, права, защищая им свою амбицию. Но Гоголю понадобилось и другое: подняв своего героя на высоту самосознания посредством чина «испанского короля», раскрыть в Поприщине самоценную личность с естественным желанием счастья, любви, гармонического единения с миром людей и природы. Философский вопрос о человеке, о его месте в мире, о его конфликте со средой, обществом, государством, о соотношении в нем естественных начал и приобретенных под влиянием цивилизации, о сущем и мнимом в личности становится в «Записках сумасшедшего» вопросом вопросов, в решении которого писатель опирается на всемирную философию и литературу прошлого и настоящего. Форма разорванного, фантастического сознания героя позволила автору произвольно и естественно сопрягать события современной действительности и исторической давности, в найденном синтезе создать универсализм обобщений.

Тема безумия героя в «Записках» ассимилировалась с подобной в современной ему литературе русской и европейской - и в классической.[77] Интересно обратить внимание на то, с кем из писателей Гоголь солидаризируется в принципах художественного воплощения сознания сумасшедшего.

Помешательство Поприщина мотивировано традиционной литературной коллизией: безответной нафантазированной любовью героя. Мотив любви в «Записках» осложняется мотивом честолюбия. Для роли безумца и честолюбца, нового Наполеона, Гоголь выбрал незначительного, убогого, некрасивого, пошлого, пожилого человека, фигуру гротескного

несоответствия романтическому герою. В традиционную ситуацию, к которой привык читатель, писатель ввел тип нетрадиционного героя, точно так же как в свое время поступили Шекспир с Гамлетом и Сервантес с Дон Кихотом, поставив их в разрез традиционным представлениям. В мотиве любви, оплодотворенном мотивом безумия, во многом своеобразно и различно решенном в «Записках», в «Гамлете» и в «Дон Кихоте», все же можно уловить ощутимую общность: любовь всех этих героев как бы «театральная», не связанная с обычными отношениями и представлениями. Гамлетово безумие объясняется Полонием в бытовом плане: неразделенной любовью.[78] Клавдий подозревает в нем честолюбивого соперника, претендующего на престол. И оба неправы. Безумие Гамлета - это щит, за которым скрывается и его тайна, и его расследование, и его растерянность, и его решимость - своеобразный способ маскировки, позволяющий герою выявить изнанку действительности.[79] Помешательство Гамлета – помешательство «идейное». Шекспир передает сумасшествие своего героя с помощью алогизмов в речи, включением в бытовой план повествования литературных цитат, пословиц, на первый взгляд не имеющих отношения к теме бытового высказывания, отрывочных, создающих гротесковую иносказательность - которая воспринимается нормативным сознанием как бред, безумие. Подобный принцип построения речи сумасшедшего наблюдается и у Гоголя. Конструкции Гоголя настолько близки шекспировским, что порой ощущаются как своеобразные парафразы, только переведенные в низкий комический план. Гамлет утверждает: «Я помешан только при северо-восточном ветре, когда же он дует с юга, я могу еще отличить сокола от цапли».[80] Поприщин уверен, что помрачнение рассудка связано с мозгом, который «приносится ветром с Каспийского моря» (3, 208). Знаменитая речь Гамлета о черве, «монархе всего съестного»,[81] превращающем в ничто любые честолюбия и претензии, - шедевр иносказательной речи безумца.

Вольно или невольно вездесущий «червь безумия» проникает и в текст Гоголя: «Все это честолюбие, и честолюбие от того, что под язычком находится маленький пузырек и в нем небольшой червячок, величиною с булавочную головку» (3, 208).

Интересно и то, что трагический герой Шекспира, надевая на себя маску безумца, выступает в роли шута, тем самым сближаясь с комическими персонажами, в особенности «со страдающими меланхолией» из-за «любви к женщине», как отмечает Л. Е. Пинский.[82] Гоголь, чуткий к любому проявлению комизма, не мог не заметить этого в шекспировском Гамлете. Более того, его не могла не привлечь мысль о том, что принц в маске безумца-шута провидит сущность явлений. В «Записках» жалкий и недалекий Поприщин в роли «испанского короля» (своеобразной маске безумного) обнажает скрытый смысл социальности, поднимается до трагического пафоса. Намеченные здесь едва уловимые нити этого, казалось бы, неожиданного сближения, подкрепляются и прямой цитатой из «Гамлета», правда, пародийно преобразованной в «Записках»: «Ничего, молчание!» (3, 199).

Также легко вспоминается сцена обряда посвящения в рыцари из «Дон Кихота» при чтении сцены «вступления в высокое звание» (3, 211), о чем подробнее сказано в моей монографии о Гоголе. Еще Белинский подмечал в Гоголе особый дар «соединять серьезное и смешное, ничтожность и пошлость жизни во всем, что есть в ней великого и прекрасного, подобно тому, как сделал это Сервантес в «Дон Кихоте».[83] Сам Гоголь ощущал родственность своего таланта с сервантесовским. Однажды писатель заметил В. Ф. Одоевскому, давая характеристику Хлестакову, что его герой «фантазер, хоть и в мелкой низкой сфере, но фантазер, - и вся беда в том, что у него, как у Дон Кихота, нет царя в голове».[84] Авторское объединение Хлестакова и Дон Кихота как героев «без царя в голове», фантазеров и неожиданно и закономерно.

Включая в «Записки» цитату из «Дон Кихота», Гоголь привлекает внимание читателя, заставляя сблизить Поприщина и Дон Кихота, двух безумцев. О мономании Поприщина можно было бы сказать словами одного из героев романа Сервантеса как о «здравомыслии сумасшедшего или сумасшествии, переходящем в здравомыслие»,[85] относящихся к Рыцарю Печального Образа. Намечены и другие сюжетные переклички обоих произведений: мотив безумия, мотив культа дамы, мотив нафантазированного «путешествия» на Луну, книжного и «газетного» представления о мире, мотив утопического равенства и т.д. Важнее всего, однако, главный, объединяющий принцип изображения сознания героев: сознание Дон Кихота являет «целостный образ *мира*»[86] так же, как сознание Поприщина.

Сервантесовский Дон Кихот так же, как и шекспировский Гамлет, оказывается в трагикомическом положении вследствие несовместимости со своим временем. Их безумие - способ сохранить свою личность в условиях неизбежного столкновения со своей эпохой, они гибнут под ее бременем, теряя иллюзии – (Дон Кихот) или не имея их (Гамлет). Философский конфликт личности, когда человек «сам создает свою судьбу»,[87] с миром цивилизации, особенно обостряющийся социально-нравственными противоречиями в переходные эпохи, переосмыслен Гоголем в «Записках».

Поприщин - не философ, не сильная личность, не противостоящий среде персонаж. Его безумие порождено средой, отражает среду, приобретает форму, продиктованную средой. Гоголевский конфликт не конфликт идеального героя с меркантильной средой, а конфликт сущностного и мнимого, разлада содержания и формы в человеческом сознании и в личности. Конфликт Поприщина - гоголевский спор с романтической схемой конфликта героя-индивидуалиста с пошлой средой, конфликта, в самых общих чертах схожего с конфликтом Шекспира и Сервантеса, авторов, поднятых в романтическую эпоху на высоту

пророков - а их героев - Гамлета и Дон Кихота - на высоту общечеловеческих символов. Вместе с тем содержание конфликта «Записок» как бы «собирает» энергию философских размышлений о человеке и его отношениях с миром, высказанных в разные эпохи – Возрождения, Просвещения, Романтизма.

Принцип художественного построения фантастического сознания Поприщина, истоки которого можно увидеть в «Гамлете» и «Дон Кихоте», перекличка сюжетных мотивов этих произведений, использование из них открытых цитат, общая трагикомическая природа образа безумца - все эти особенности поэтики показывают, что Гоголь в своей петербургской повести придал теме безумия универсальный характер. Но в столкновении безумца с миром цивилизации он выявляет иное философское содержание, чем Шекспир, Сервантес и романтики - в духе новомодных современных утопических идей.

В речи и поведении безумного «короля» у Гоголя за двусмысленностью, иносказательностью повествования угадываются различные отрывки, фрагменты философских идей - истории и современности. Характерно, что писатель, устремляясь в историю и ища ей аналогии, отклики в своем времени, выделяет в философской мысли, высказанной в разные исторические эпохи, нечто общее, некую генеральную, связующую их идею. Поприщин, взыскующий человека, в чине «испанского короля» должен олицетворить оный образ на троне. И Гамлет завещал Фортинбрасу:

Коль примешь скипетр, то будь на троне человек
Лишь добродетелью властители велики.[88]

Просветители усвоили эту истину Возрождения и в другой, XVIII в., проповедовали идею просвещенного, добродетельного монарха. В «Записках» на идею просвещенного монарха указывает мотив прозрения Поприщина-короля («вижу все как на ладони» - 3, 208), что уже подтверждено научными исследованиями,[89] а также тип либерального парламентского

правления при «испанском короле» (об этом говорит образ «канцлера»), идея нравственного равенства высших и низших членов общества, идея «естественного человека» - в духе мыслей Ж.-Ж. Руссо («у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как у всякого» - 3, 206; или: «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека: я требую пищи, той которая бы питала и услаждала мою душу» - 3, 204) . В России Карамзин, отстаивая просветительские позиции, «примеривал» их на политику Александра I.[90] Эти идеи по-разному варьируются и у романтика Шиллера в «Дон Карлосе». Инфант в связи с восстанием в Брабанте просит назначить его наместником во Фландрию. Филипп II говорит: «На эту должность мужчина нужен, а не мальчик». Карлос его поправляет: «Нужен лишь человек, отец, а человеком вовеки герцог Альба не бывал».[91] О человечности, о долге монарха на троне говорит и маркиз Поза, «гражданин грядущих поколений», рисуя картину социальной гармонии, во главе которой стоит мудрый монарх, подаривший подданным достоинство граждан, самоценность личносги, свободу самоопределения.[92] Идеи романтика Шиллера, высказанные в «Дон Карлосе» (в 30-е гг.[93] драма не сходила с Александринской сцены), в самом общем виде отразились в «Записках» в мотиве «испанскою короля», в появлении имени Филиппа II, в мотивах борьбы за престол Дон Карлоса, перекликающих события современности и истории, в фантазиях Поприщина - «испанского короля», правителя мудрого и гуманного - иного, чем Филипп II, защищающего слабого, суверенность личности - в пределах всего мира и даже вселенной, в духе проповеди маркиза Позы. Вместе с тем мотив просвещенного монарха как бы «скользит», обнаруживая связь одновременно и с «Гамлетом», и с идеями просветителей, и с «Дон Карлосом», наращивая свою многосмысленность.

В «Записках» просветительские декларации Поприщина подтверждаются действием: «испанский король» намерен спасти племя носов, живущих на Луне.

Это иносказание в «бреде» героя Г. П. Макогоненко совершенно справедливо соотносит и с фантастикой «открытых» Гершелем «трех родов луножителей», к которым по аналогии может примкнуть и четвертый - «человекообразные носы», и с фантастической утопией Шарля Фурье, «согласно которой люди должны переселяться на различные небесные тела, где они обретут блаженство жизни».[94]

Впервые Фурье высказал мысль о социальном равенстве как основе социальной гармонии в своей космогонии «Теория четырех движений и всеобщих судеб». Эту книгу критика осыпала злыми насмешками. Прудон считал идею Фурье самой крупной мистификацией века. Дюринг называл его «детская головка», «идиот», говорил, что он «обнаружил все элементы безумия <...> идеи, которые можно встретить скорее всего в сумасшедшем доме<...> самые дикие бредни», которые «представляют богатый материал для психиатров», настаивал, что во всем фурьеризме «истина представляет только первый слог (fou - сумасшедший), а кто не согласен с этим, то должен быть сам зачислен в какую-нибудь категорию идиотов».[95] Обвинения в безумии подтверждались высказываниями Фурье о совокуплении светил, о появлении новых земных спутников, способных изменить климат, повлиять на создание социальной земной гармонии. Современники издевались над косноязычием Фурье, системой его изложения, которую он называл «рассеянным порядком», лишенном последовательности и логики, смеялись над обозначением глав в книге - «прямой стержень», «обратный стержень», над оформлением, над принципом помет страниц, использованием шрифта. Этот стиль сам Фурье называл «переодеванием».[96] Философ придумал символический язык знаков: «иероглиф» жирафа означал истину, слона - первобытное общество, куколки бабочки - «гнусную цивилизацию», павлина-гармонию.[97] Способ выражения

идей, использованный социалистом-утопистом, напоминал литературную фантастику.

Е. Н. Купреянова предполагает, что Гоголь «был знаком с фурьеристскими газетами 30-40-х гг.<...> фурьеристской эстетикой», проявление чего исследователь видит в аналитическом изображении власти материального мира над «страстями людей в «Мертвых душах».[98] К этой мысли необходимо отнестись внимательно. В «Записках» утопия Фурье гротескно воспроизведена не только в мотиве сбежавших на Луну носов, обретших там равенство. Бред «безумного» Фурье о всеобщей гармонии (его великое открытие), выраженное иносказательным языком с помощью символических иероглифов, аналогично проявляется в бреде Поприщина, вознагражденного за свои страдания открытием: «я узнал, что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями» (3, 213). В рукописи сказано еще определеннее: «под перьями возле хвоста» (3, 571). Поприщинский «петух», у которого под перьями возле хвоста - Испания (иносказательно: благодатная, райская земля), парадоксально перекликается с фурьеристским «павлином», хвостовое оперение которого означает на языке философа социальное строение, а весь образ олицетворяет всемирную гармонию. Если учесть, что титулярный советник в звании «испанского короля» искал истину о самом себе, гармонию с самим собой, то его нелепая, абсурдная, свидетельствующая о сумасшествии фраза, вырванная из какого-то неведомого контекста, иносказательно намекает на особое состояние героя, постигшего истину, простую и великую, истину о гармонии. В графическом оформлении записей Поприщина можно подозревать еще одно сближение. Фантасмагория беспорядочно употребленных букв и цифр: «Чи 34 сло Мц, гдао ьларвеф 349» напоминает «сарабанду» стоячих, лежачих и перевернутых вверх ногами «Х» и «У» у Фурье. Более того, ритм изменяющихся дат в повести свидетельствует не только об эволюции безумия

героя, но иллюстрирует иной временной счет, не известный на земле, космический смысл которого подкрепляется образом взлетающей над всем миром тройки.

По замыслу писателя (хотя никаких фактов и документов в пользу того, что Гоголь все это знал из Фурье, нет, а есть только художественный текст, который становится посредником между автором и его эпохой), в образе Поприщина, в его высказываниях, в его записях контурно проступают идеи современного философа-«безумца», который верил, что «предел страданий должен привести к спасительному кризису <...> что природа делает усилие, чтобы стряхнуть бремя, которое ее гнетет».[99] Несомненно одно: ассоциации с философскими идеями Фурье углубляют в «Записках» содержание образа Поприщина. Утверждающий себя, не согласившийся со своим местом-«нулем», ограничивающим его как титулярного советника, бросившим вызов разумным представлениям, гоголевский герой-мечтатель беззащитен в своем страдании и в своих иллюзиях.

Утопическая идея о гармонии, в современности Гоголя облеченная в формулы Фурье, мечтателя и фантаста, - идея общечеловеческая, в глубине веков сливается с идеей «золотого века», которую проповедовали многие, в том числе и Дон Кихот Сервантеса. Так получилось, что в России Фурье назвали Дон Кихотом нового времени,[100] т. е. увидели в них некую общность, ощутили их глубинное родство. Считать, что и Гоголь так же понимал личность Фурье, нет никаких оснований. Однако писатель по свойству своего таланта не мог не заметить «общую точку» в старой и новой утопической идее - идеи о равенстве и гармонии, о цельности в природе, обществе, человеке, о взаимоотраженности естественных начал жизни.

В финале «Записок» писатель соединяет Поприщина как маленькую частицу с миром природы и со всей вселенной, и в ответ природа и вселенная

награждает героя человечностью, что тоже характерно для идей Фурье. Атмосфера финала: «темные деревья», «месяц», «звездочка», «клубящийся туман», «струна, звенящая в тумане», «море», «родина», «мать» - атмосфера первоосновы человеческой жизни, в которой пробуждается и распрямляется в герое его живая душа. Впервые он говорит ясным незамутненным языком, свободным от канцелярских штампов и понятий социальной иерархичности. «Цивилизованный» язык причудливых цитат из газет и журналов, анекдотов и философий, литературы и истории, нестройно смешавшийся в речи безумца, на котором видна печать иронии, вдруг заменяется народнопоэтическим языком, похожим на песню, говорящую о главных общечеловеческих мерах жизни: о доме, матери, родине, мире, красоте. Страдающий герой, прорвавшийся в финальном действии к самому себе, к своей первозданной человеческой сущности, тем самым сливается и с миром природы, и с миром народным.

Образ Поприщина в сюжетном движении, претерпевая превращения из титулярного советника в «испанского короля», а затем в человека, как бы преодолевает инерцию социальной сословности, ограниченности средой. Условия типизации в данном случае таковы, что служат созданию общенациональной и даже общечеловеческой сущности. В финале просветление Поприщина, его прорыв к истине передает трагическое ощущение мира всяким человеком. В этой связи закономерно фокусируя всемирные события в сознании своего героя, ориентируя его образ на универсальные и полярные образы-символы Гамлета и Дон Кихота, проецируя свою оценку человека на разные философские оценки человеческой личности гуманистов, просветителей, утопистов - в прошлом и настоящем, писатель таким образом добивался высокой степени обобщения смыслов своего произведения, ни в коем случае не упуская его актуального значения. Понятно, что образ Поприщина при таком

художественном построении перерастает границы социального типа, наращивая потенциал своей универсальности.

В повести нет образов-двойников, взаимоотражением увеличивающих спектр значений каждого («Невский проспект», «Нос»), нет «второго сюжета», вырабатывающего символическую энергию («Портрет»), нет прямой фантастики, провоцирующей символическую многосмыслснность («Шинель»), нет образов-символов, определяющих масштабы обобщений в художественной системе Гоголя. Историю Поприщина можно воспринять в сугубо эмпирическом плане - как историю психической болезни, показанной в развитии, и удивляться тому, как писатель точен в постановке медицинского диагноза, можно в алогизмах и парадоксах поприщинской речи увидеть только алогизмы и парадоксы, подчеркивающие патологические отклонения от здравого смысла. Однако алогизм как прием в художественном произведении (иносказательный, двусмысленный) многофункционален по своей природе. В повествовании с помощью двоящейся его сущности намечаются особые отношения, исключающие однoплановость восприятия и толкования: алогизм всегда утаивает некий второй, третий, четвертый и т. д. - ускользающий, а иногда мифологический смысл. В «Записках» принцип алогизма действует в слове, в синтаксической конструкции, в построении мотива и образа, в построении сознания героя, всей атмосферы жизни, поражающей своей нефантастической фантастичностью. Алогизм рождается на стыке логических понятий и уводит в глубину гротеска и абсурда - за пределы логических связей, а это, в свою очередь, активизирует авторские и читательские ассоциации. В этой связи образ Поприщина, «жалкого человека», вопреки логическим законам, уподобляется образу могущественного либерального монарха с просветительскими воззрениями и образам Гамлета и Дон Кихота, его «открытия» соотносятся с открытиями Гершеля и Фурье. Ассоциативные

смыслы углубляют и универсализируют его, лишая односторонности и чисто эмпирической значимости. Законы типизации имеют в «Записках» то же действие, что и во всем цикле: обобщая конкретное явление социальной жизни, обнаруживают его связь с глубинной перспективой прошлого и будущего, что способствует его символизации.

Тенденция к универсальным символическим обобщениям проявляется на всем ходе сюжетного действия: она намечается, например, в построении фантастического сознания героя, в алогичности, двойственности повествовательной структуры, наконец, в построении открытого финала.

Гоголь принципиально, как и в других петербургских повестях, не дает однозначного ответа в концовке «Записок»: гигантское просветление Поприщина обрывается окончательным помрачением рассудка, вопль о спасении глохнет в безысходности, мечта о гармонии трагически граничит с безумием, мотив бегства с «этого света» оборачивается смертью. Финальный мотив дороги, не имеющей конца, уводящей ввысь и вдаль, дороги, соединяющей мир бренный и вечный, ширит пространство повести, способствует появлению мифопоэтических аллюзий,[101] препятствует последним итогам произведения, «открывает» его. В финале писатель достигает высокой степени обобщения, и это выражается в слиянии авторского голоса с голосом героя,[102] даже с голосом народа,[103] в появлении особого лиризма, скрепляющего союз голосов и содействующего не только универсализации, но, следует добавить, и символизации финала. В «Записках» впервые в творчестве Гоголя появляется образ тройки как «символ скрытой энергии национального духа», который найдет продолжение и вполне раскроется в «Мертвых душах».[104]

Содержание «Записок» авторской волей устремлено за пределы конкретного времени. Диапазон ассоциаций, извлекаемый писателем из истории, философии, литературы, быта, причудливо, по поэтическому принципу

арабесок, смешавшим их в сознании героя, чрезвычайно широк, но и избирателен: связан с идеями преобразования общественной жизни и преобразования личности, с мечтой о гармонии, о социальном равенстве, о золотом веке. Эти идеи и обращают повесть из настоящего в прошлое и будущее одновременно. История о Поприщине, таким образом, освещена общечеловеческим опытом - и позитивным и негативным: устремлением к всеобщему счастью и решительной невозможностью его воплощения в реальности, трагической несостоятельностью самых гуманных идей, в современности Гоголя назначенными быть прекрасными иллюзиями.

Краткий финальный миг прозрения, к которому с огромным напряжением пробивалось сознание героя, преодолевшее наконец предрассудки времени, обрывается окончательным безумием. Предсмертный, пронзающий вопль Поприщина заставляет читателя думать одинаково напряженно о благих идеях человечества и о несовершенстве жизни, о трагической судьбе человека и его беззащитности, о высокой, смертоносной цене за прозрение истины и об иллюзиях мечтателей, чьи колоссальные усилия, направленные на преобразование жизни, глохнут в косности, равнодушии и неверии в безумном мире, считающем себя здоровым и разумным. «Записки» Гоголя не оставляют никакой примиряющей надежды: здесь нет намеков на воскресение и возрождение, здесь нет поучительного урока, изобличающего порок, здесь нет одухотворяющей веры в силу разума, красоты и искусства. Это повесть о трагическом, катастрофическом состоянии мира, у которого отняты последние проблески сознания. Гоголь закончил свой цикл повестью, ставшей приговором миру Петербурга. Не случайно Герцен понимал писателя как «бессознательного революционера», который своими сочинениями оказывал такой род влияния на русское общество «независимо от собственной воли и неожиданно для своего сознания».[105]

Смысл «Записок» не сводим к одной доминирующей, все подчиняющей и объясняющей идее. Автор пробуждает пытливую мысль читателя, не давая последнему остановиться на окончательном решении. Гоголь стремится здесь, как и во всем цикле, выразить свою мысль о человеке, и мысль универсальную, которая бы откликалась истории, волновала бы его современников и уходила бы в будущее, тревожа читателя неразрешимостью поставленных вопросов и стремлением ответить на них.

Гоголевский Петербург, таким образом, предстает в смещенных гротеском контурах. Как главное его качество автор выделяет фантастическую сущность при самой заурядной и прозаической, низменной в своих проявлениях социально-бытовой действительности. Петербургскую цивилизацию в ее ценностном выражении воплощает образ-символ Невского проспекта, отражающий духовную, нравственную жизнь имперской столицы. А также образы-символы Носа и Шинели, которые несут на себе груз государственных бюрократических значений: чиномании, обезличивания человека, сущностного проявления «Табели о рангах», ее низа и верха. В мире Петербурга даже искусство подчинено бюрократической иерархии («Портрет»), даже безумцы попадают под влияние и ощущают свою личность только в роли «испанского короля» («Записки сумасшедшего»). Изображение Петербурга у Гоголя предстало в таких качественных характеристиках, что Достоевский проницательно почувствовал отношение автора через тексты его петербургских повестей к петербургскому периоду русской истории, к петровским преобразованиям, он записал в своей тетради за 1872-1875 г.г.: «А Гоголь был прямой отрицатель всех последствий Петра».[106] У Гоголя не сформировался, как у Пушкина, сколько-нибудь положительный взгляд на петровскую цивилизацию, на Петербург, в которых все для писателя олицетворяло «беспорядок природы». Образ Петра находит место в анекдоте о петербургском

коменданте, которого известили о том, что подрублен хвост у лошади Фальконетова монумента, а следовательно, Всадник свергнут со скалы, не выполняет своей сторожевой функции. Или проявляется в «выисканном» имени «Петромихали» («Портрет»), намекающем на псевдоним Петра I – Петра Михайлова.[107] Или «проскакивает» в отчестве одноглазого Петровича («Шинель»), удерживая типологическое родство с гоголевскими демонами, с антихристовыми приметами (сидел «как турецкий паша», подогнув под себя ноги, особенно в глаза бросался большой палец с изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп»[108]).

Пушкин начал, а Гоголь утвердил в своих петербургских повестях изображение петербургской цивилизации как фантастической, подчеркнул ее место «на краю света», таким образом спровоцировав вхождение в художественный текст широкого и многоликого мифологического плана, увеличивающего спектр проявлений петербургских фантазмов в их символической сущности. Заданный «тон», заданный метод изображения сформировали особые художественные законы – закон масштаба и закон односторонности, особые условия типизации, когда тип выходит за границы социально-бытовой детерминации, особое строение сюжета, опирающегося на подтекстовое «поле», особую поэтику финала – открытого, не дающего возможности остановиться на выборе законченной мысли, образы-символы, выражающие суть Петербурга, этого «Архилевиафана»,[109] поэтику чина, философию чина, поэтику заглавий. Именно в заглавиях заявлены истинные герои повествования – символические выразители, заменители образа Петербурга. Художественный мир петербургских повестей Гоголя «вырос» из социально-бытовой фантастики (публикаций «Северной пчелы», сенсационных открытий Гершеля, «безумных» идей Фурье, свода законов российской империи, уличных грабежей, городских анекдотов) и из фантастики

символической, универсализирующей смысл петербургского социума. Гоголь продолжил открытое Пушкином в жанре петербургской повести, показал возможность взаимодействия различных жанровых форм: повести и очерка («Невский проспект»); повести, лубка, анекдота («Нос»); повести, аполога и жития («Портрет»); повести, новеллы, анекдота, жития, сакральной пародии («Шинель»), повести, записок, анекдота, новеллы («Записки сумасшедшего»). Под влиянием воздействия жанровых форм картина Петербурга проявляется в своем трагическом и комическом содержании, многомерно отражающем типологический социально-исторический конфликт с петербургским миром человека, как правило, гибнущего в пространстве имперского равнодушия и холодности. Попытки выбраться за пределы петербургского социума, хоть в расстроенном сознании (как Поприщин – в Испанию, в Китай, в Италию, в Алжир, на Луну), или с помощью искусства пересечь границы «века с физиономией банкира» (как Чартков) оканчиваются катастрофой. Вырваться из Петербурга – значит вырваться из границ петербургской повести. Не случайно в этой связи и в «Портрете», и в «Записках сумасшедшего» появляется сильнейший «акцент» жанра философской повести. Однако замкнутое пространство Петербурга, возбуждающее болезненные иллюзии не выпускает своих жертв. Гоголь безусловно продвинул вперед разработку петербургской повести как литературного жанра, продолжив оценивать его как художественный феномен. Гоголевский цикл о Петербурге упрочил становление жанра, выявил его новые параметры, стабилизировал соотношения реального – фантастического – символического. В этом виде петербургская повесть и была унаследована Достоевским.

Примечания

[1] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. М.: Л. 1953 - 1959. Т. 8. С. 383.

[2] Там же. С.378.

[3] Там же. С.555.

[4] Там же. С. 383 - 384.

[5] В. В. Розанов первым указал, что у Гоголя за «кажущейся реальностью», «восковыми фигурами» нет живой жизни и человека, и в этом он увидел «великую тайну творчества Гоголя» (см. Розанов В.В. Легенда о великом инквизиторе. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе. СПб., 1906, С. 262 - 265). Такая трактовка творчества Гоголя довольно широко распространена в современном зарубежном литературоведении.

[6] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 345. Далее сокращенно: П., том и страница.

[7] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 661.

[8] Белый А. Мастерство Гоголя. Л., 1934, С. 267.

[9] Гоголь Н.В. Полн., собр. соч.: В 14 т. М.: Л., 1938. Т. 3. С. 24. Далее цитируется по этому изданию, в скобках указываются том и страница.

[10] Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 6 т. М., 1975. Т. 6. С. 141.

[11] Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.: Л., 1959. С. 294. 298.

[12] Гиппиус В.В. Литературные взгляды Гоголя // Литературная учеба. 1936.№ 11. С. 66.

[13] Вишневский К.Д. Сатирическая типизация в петербургских повестях Гоголя // Учен. зап. Пенз. гос. пед. ин-та им. В. Г. Белинского. Пенза, 1958. Вып. 5.

[14] Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. С. 251 - 252.

[15] Там же. С. 266.

[16] Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1969. Вып. 209. С. 41-42.

[17] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 296 - 297.

[18] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 124.

[19] Там же. Т. 18.С. 59.

[20] См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 349 - 350; Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. Л., 1982. С. 29 - 32; Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987; Кривонос В. Ш. Художественная проза Н. В. Гоголя и проблема реалистического повествования. Автореф. дис.... докт. филол. наук. Свердловск, 1989.

[21] Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 45.

[22] См.: Виноградов В.В. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Поэтика русской литературы. М., 1975. С. 24 - 55.

[23] Ваненко И. Приключение с моими знакомыми. Повести. М., 1939. Ч. 2. С. 112.

[24] Об этом подробнее: Дилакторская 0. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 84 - 92.

[25] См.: Попов Г. Русская народно-бытовая медицина. СПб., 1903. С. 25. Далее сокращенно: Попов Г., с.

[26] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 98.

[27] Пропп В.Я. Проблемы смеха и комизма. М., 1966. С. 61 -62.

[28] Сахаров И.П. Сказания русского народа. СПб., 1841. С. 51.

[29] См.: Максимов С.В. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1912. Т. 18. С. 187.

[30] РНБ, фонд 865 (Шляпкин И. А.), ед. хр. 274. № 62. «Собрание анекдотов XVIII в.».

[31] Виноградов В.В. Натуралистический гротеск. С. 34.

[32] 0 значении антиномии «правый - левый» см.: Иванов Вяч. Вс. ТопоровВ.Н. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965. С. 91 - 100.

[33] Там же.

[34] Лотман Ю.М. Гоголь и соотношение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 5. С. 132.

[35]Ауэр А. П. 0 поэтике символических образов Салтыкова-Щедрина. Автореф. дис....канд. филол. наук. М., 1981. С. 13.

[36] Ровинский Д. А. Русские народные картинки: В 4 т. СПб., 1881. Т. 1. № 137. Далее сокращенно: Ровинский, с указанием тома и номера текста.

[37] Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII –XIX вв. М., 1971. С. 251 –255,262.

[38] Там же. С.263.

[39] См.: Басин Е.Я. Краснов В.М. Социальный символизм. Некоторые вопросы взаимодействия социальной культуры // Вопр. филос. 1971. №10. С. 164 - 168.

[40] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.3. С. 105.

[41] См.: Маркович В. М. Тургенев и русский реалистический роман XIXв.

[42] Венгеров С.А. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 29.

[43] Кривонос В.Ш.«Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж, 1985. С. 29 - 65.

[44] Григорьев Ап.А. Достоевский и школа сентиментального натурализма // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М.: Л., 1936. С. 232.

[45]Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 111 - 141.

[46] Шевырев С.П. Диалог журналиста и Мефистофеля // Московский вестник. 1827. Ч. 6.С. 502.

[47] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 241; Т. 3. С. 457.

[48] Шевырев С.П. Чаттертон. Драма де Виньи // Московский наблюдатель. 1835. Ч. 4. С. 614.

[49] См.:Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 2. С. 336-337.

Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.: Л., 1966. С. 78. Фридлендер Г.М. Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х гг. // Проблемы русской литературы XIX в. М.;Л., 1961. С. 61 – 66; Чудаков Г.И. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам. Киев. 1908. С. 92: Шляпкин Н.А. «Портрет» Гоголя и Мельмот-скиталец Матюрена // Литературный вестник. СПб., 1902. Т. 3. Кн. 1 - 4. С. 67 – 68; Мордовченко Н.И. Гоголь в работе над «Портретом» // Учен. зап. ЛГУ. Л., 1939. Вып. 4. С. 100 – 124; Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западно-европейского романа. М., 1972. С. 85 - 86.

[50] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 554.

[51] Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 94 - 95.

[52] См.: Виролайнен М.Н. Ловушка Мефистофеля («Сцена из Фауста» А. С. Пушкина) //Анализ драматического произведения. Л.: ЛГУ, 1988. С. 117-118.

[53] Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 71. Далее сокращенно: Г., том и страница.

[54] См.: Шевырев С.П. Иностранные книги // Московский вестник. 1827. Ч. 6. С. 87 – 88; Алексеев М. П. Метьюрин и его «Мельмот-скиталец». М., 1983. С. 576. 623; Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 261 – 262; Макогоненко Г.П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е гг. 1830 - 1833. Л., 1974. С. 194- 195 и др.

[55] Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 86. Далее сокращенно: Легенда..., с указанием страницы.

[56] Зарецкий В.А. Петербургские повести Гоголя. Художественная система и приговор действительности. Саратов, 1976. С. 57-64.

[57] Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX в. Л., 1983. С.40.

[58] Бочаров С.Г. 1) Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 231; 2) Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 200 - 201.

[59] Переверзев В.Ф. Гоголь и Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 96.

[60] Маркович В.М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. С.29

[61] Анненков П.В. Литературные воспоминания. С. 43.

[62] См.: Дневник художника А. Н. Мокрицкого. М., 1975. С. 63. Мастерство Гоголя-рассказчика городских анекдотов отразилось и в его творчестве. Об этом см.: Маркович В.М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 38 - 53.

[63] Анекдоты всех веков и народов. СПб., 1846. С. 118.

[64] См.: Лопарев Х.М. Греческие жития святых VIII и IX вв. СПб., 1914. Ч. 1. С. 15 - 34.

[65] См.: Ключевский В.0. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871 С. 417; Дмитриев Л. А. Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII - XVIII вв. Л., 1973. С. 7.

[66] См.: Ключевский В.О. Древнерусские жития святых... С. 424.

[67] См.: Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // 0 прозе. Л., 1969. С. 316 -325 и др.

[68] См.: Полякова С. В. Византийские легенды как литературное явление // Византийские легенды. Л., 1972. С. 265.

[69] Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С.109, 121.

[70] Там же. С. 112, 122, 123,143.

[71] Там же. С. 17,47,50.

[72] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.; Л., 1956. Т. 9. С. 194; Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л.,1985. С. 323 - 325 и др.

[73] В русском фольклоре угрожающее море олицетворяет бедствие (см.: Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.: Л., 1967. С. 45 - 57.) - и это тоже дополняет едва уловимый мифологический оттенок сцены ограбления.

[74] См.: Давидов А., Данчев Г., Дончева-Понайотова Н., Ковачева П., Ганчева Т. Житие на Стефан Дсчански от Григория Цамблак. София, 1983. С. 132 – 133; Гуревич А.Я. К истории гротеска. «Верх» и «низ» - в средневековой латинской литературе // Изв. АН СССР. Серия яз. и лит., 1975. № 4. С. 324-325.

[75] См.: Макогоненко Г.П. «Медный всадник» и «Записки сумасшедшего»: Из истории творческих отношений Гоголя и Пушкина // Вопр. лит. 1979. № 6. С. 103.

[76] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 297.

[77] См.: Тихонравов Н.С. Примечания редактора и варианты // Гоголь Н.В. Соч. М., 1889. Т. 5. С. 610-611; Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Т. 2. С. 337; Гиппиус В.В. Гоголь. Л., 1924. С 91- 92; Фридлендер Г.М. Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х гг. С.67 и др.

[78] Шекспир В. Гамлет / Пер. М. Вронченко. СПб., 1828. С. 56.

[79] См.: Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 135 - 136.

[80] Шекспир В. Гамлет. С. 68.

[81] Там же. С. 127.

[82] Пинский Л.Е. Шекспир. С. 130.

[83] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.10. С. 244.

[84] См.: Сахаров В. И. Движущаяся эстетика. Литературно-эстетические воззрения В. Ф. Одоевского // Контекст, 1981. М., 1982. С. 208.

[85] Сервантес М. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961. Т. 2. С. 144.

[86] Бочаров С.Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 87.

[87] Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 335.

[88] Гамлет, трагедия в 5 действиях, в стихах, для Российскою театра обработанная С. Висковатовым. СПб.,1846. С. 20.

[89] См.: Макогоненко Г. II. Гоголь и Пушкин. С. 148.

[90] См : Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 233 - 234.

[91] Шиллер И.Х.Ф. Соч. Л., 1937. Т. 3. С. 58.

[92] Там же. С. 150; 153 - 155.

[93] См.: Вольф А.И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 г. СПб., 1877. Ч. I. С. 28.

[94] Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. С. 161.

[95] Зильберфарб Н.И. Социальная философия Шарля Фурье и ее место в истории социалистической мысли первой половины XIX в. М., 1964. С. 72.

[96] Фурье Ш. Избр. соч.: В 3 т. М., 1938. Т. 1. С. 296.

[97] Там же. С.274 - 275.

[98] Купреянова Е.Н.. Идеи социализма в русской литературе 30 - 40-х гг. // Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969. С. 120.

[99] Зильберфарб Н.И. Социальная философия Шарля Фурье... С. 85.

[100] Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.: Л., 1964. Т. 8. С. 189.

[101] О мифологии путешествия в Италию как воплощении всеобщего устремления: Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 267.

[102] См.: Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Л., 1962. Т. 5. С 377.

[103] См.: Канунова Ф.З. Некоторые особенности реализма Гоголя. Томск, 1962. С. 99 - 100.

[104] Купреянова Е.Н. «Мертвые души» Гоголя (замысел и воплощение) // Рус. лит. 1971. № 3. С. 63.

[105] Леонтьев К. Страницы воспоминаний. СПб., 1922. С. 27.

[106] Литературное наследство. Неизданный Достоевский. М., 1971. Т. 83. С. 314.

[107] Вайскопф М. Указ. соч. С. 246.

[108] См.: Чижевский Д.И. Неизданный Гоголь // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 209-210.

[109] Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981. С. 63.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Петербургская повесть Ф.М. Достоевского

Ряд петербургских повестей Достоевского должна начинать «петербургская поэма» «Двойник» (1846). Однако в связи с переработкой текста в 60-е годы вторая редакция повести получила новый вид и поэтому перемещена в центр композиции третьей главы диссертации. Порядок петербургских повестей Достоевского выстроился следующим образом: «Хозяйка», «Слабое сердце», «Двойник», «Записки из подполья», «Крокодил».

§ 1. «Хозяйка» как петербургская повесть

С легкой руки В.Г.Белинского, это произведение перешло в число безвозвратно неудачных сочинений Ф.М.Достоевского[1]. Пожалуй, в 40-е годы прошлого столетия не раздалось ни одного сочувственного отклика в его сторону. В толковании «Хозяйки» сложилась устойчивая традиция: во-первых, вслед за великим критиком, повесть считать романтической и видеть в этом черты субъективного мышления Достоевского, причины художественного бессилия писателя[2]; во-вторых, попытаться сохранить ее в рамках литературы натуральной школы, выявить стилевые особенности психологического реализма, реалистической фантастики или отсутствие таковой, соединение в ней двух стилевых стихий – романтизма и реализма[3], тем самым наметить еще один аспект понимания произведения; в-третьих, вставить повесть в широкий контекст отечественной и мировой литературы[4], а также в эволюционный

процесс творчества Достоевского[5], подчеркивая таким образом значимость высказанных здесь художественных идей.

Прислушаемся к слову писателя: «Я пишу мою «Хозяйку». Уже выходит лучше «Бедных людей». Это в том же роде. Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души»[6]. Обратим внимание на два момента в авторском признании: «Хозяйка» в «том же роде», что и «Бедные люди», т.е. повесть создана в ключе остросоциальной проблематики, погружена в немудрящий быт городских бедняков, исследует глубины человеческого сердца; она так же, как и «Бедные люди», дорога писателю самим «актом творчества» (К.С.Аксаков). Однако в ней есть нечто такое, что заставляет его сказать о том, что «Хозяйка» *лучше* прославленного социального романа.

Надо признать, что Достоевский не менял своего мнения о повести и перепечатывал ее дважды после каторги – в отдельном издании Стелловского (1865) и в первом томе задуманного полного собрания сочинений (1865), ничего не добавляя и никак не переиначивая. Вероятно, для этого тоже были особые причины.

Вместе с тем не так уж не прав Белинский: по справедливости, «Хозяйка» – «странная» и «непонятная вещь!» – невыявленный текст, многослойный в своих значениях, требующий «медленного чтения» (Д.С.Лихачев). Последуем этой методологической установке.

* * *

Достоевский создает свою петербургскую повесть, не отступая от проложенных предшественниками путей (Пушкина – Гоголя), учитывая опыт современных литературных «физиологий», формуя в ней «горячий», остросоциальный, почти газетный материал действительности, опираясь на

складывающуюся поэтику натуральной школы. Он мог рассчитывать на понимание читателей даже зашифрованной повести, хотя бы в связи с тем, что повсюду оставлял поясняющие знаки. В первую очередь это относится к топографическим указателям, в реальности которых и воссоздается образ Петербурга, выстраивается жанровая особенность произведения.

Таким «знаком» является церковь, где происходит встреча героев. Здесь завязывается узел конфликта, намечается дальнейший ход сюжетного развития, определяются основные идеи «Хозяйки». Ордынов наблюдает сцену: перед главным образом храма падает ниц Катерина, безутешно рыдая, а Мурин накрывает ее голову концом покрова «висевшего у подножия иконы» (1, 268). Существенно добавить, что церковь, как подчеркивает писатель, названа по имени чудотворной иконы Божьей Матери. Не приводя никаких аргументов, К.К.Истомин считает, что это церковь Покрова[7], которая, как известно, стояла в Коломне. Ее топографическое положение не совпадает с описанием топографических примет, указанных в «Хозяйке».

Какую же церковь имел в виду Достоевский, в каком месте Петербурга она расположена, важно ли значение этого топонима для понимания художественных и идейных целей писателя? Эта проблема никогда не была предметом исследования в науке.

Просмотрев материалы, рассказывающие о храмах, построенных в России X-XIX вв. в честь чудотворных икон Пресвятой Девы, нетрудно установить, где именно завязывается действие «Хозяйки»[8]. В Петербурге в 40-е годы X1X века (исключая церкви, которые находились в монастырях и на кладбищах, устраивались при больницах, учебных заведениях, ведомствах, департаментах, в домах частных лиц и т.д.) было четыре общедоступных храма, именуемых по главному чудотворному образу: Казанский собор, Знаменская церковь на Невском проспекте, церковь Богородицы «Всех скорбящих радости» в Литейной

части, на углу Воскресенской набережной и Воскресенского проспекта, и Владимирская церковь в Московской части, близ Кузнечного рынка[9].

Автор сообщает, что Ордынов ищет новую квартиру. Герой бродит по петербургским переулкам, «высматривая все ярлыки, прибитые к воротам домов, и выбирая дом почернее, полюднее и *капитальнее*» (1, 264). В своих поисках он зашел в «один отдаленный от центра города конец Петербурга», где «потянулись длинные желтые и серые заборы, стали встречаться совсем ветхие избенки вместо богатых домов и вместе с тем колоссальные здания под фабриками, уродливые, почерневшие, красные, с длинными трубами». И далее сказано: «Одним *длинным переулком* он вышел на площадку, где стояла *приходская церковь*» (курсив мой – О.Д. – 1, 267). Как видим, ни Казанский собор, ни Знаменскую церковь на Невском нельзя соотнести с храмом, на который указывает писатель. Остаются две: церковь Богородицы «Всех скорбящих радости» и Владимирская. Кстати сказать, обе церкви приходские.

Скорбященская церковь, несмотря на свою отдаленность от центра, расположена в престижном районе города, в особенно привилегированном Северо-западном участке Литейной части, где селилась знать Петербурга и потомственное дворянство. Навряд ли Ордынов забрел в этот район, хотя здесь кроме богатых особняков, находились Литейный и Пушечный дворы, старый Арсенал, Императорская шпалерная мануфактура, а прямо на перекресток от церкви – водочный завод[10]. Неподалеку был расположен постоянный полицейский пост у Воскресенского перевоза[11].

Ордынов, последовав за поразившими его воображение двумя незнакомцами, видел, как они «вошли в большую широкую улицу, грязную, полную разного промышленного народа, мучных лабазов и постоялых дворов, которая вела прямо к *заставе* (курсив мой – О.Д.), и повернули из нее в узкий длинный переулок» (1, 268).

Писатель явно указывает на приметы, с помощью которых можно с точностью установить, о какой церкви идет речь в его повести. Во-первых, церковь удалена от центра города и стоит «на площадке». Во-вторых, к ней можно подойти «длинным переулком». В-третьих, широкая большая улица поблизости от церкви ведет прямо «к заставе». В-четвертых, где-то рядом находятся «красные» здания фабрик, с «длинными трубами». Казалось бы, адрес церкви Богородицы «Всех скорбящих радости» можно соотнести с местоположением церкви, упомянутой в тексте Достоевского: ощущается общее подобие топографических описаний. Однако, к этой церкви нельзя выйти «длинным переулком», «широкая улица» (если иметь в виду Литейный проспект) не ведет к заставе (которую никак не может заменить постоянный полицейский пост у Воскресенского перевоза), наконец, в ближайшем окружении трудно рассмотреть «поля и огороды».

Несомненно, Достоевский имеет в виду Владимирскую приходскую церковь, стоящую «на площадке» (на Владимирской площади), к которой, если подходить со стороны городской окраины, с Лиговки, например, можно пройти длинным Кузнечным переулком, недалеко, за поворотом от нее, начинается «большая широкая улица» – Загородный проспект, ведущий прямо к Московской заставе (кстати, в Санкт-Петербурге было их всего четыре). В этой связи легко понять, что глушь, о которой упоминает автор, («где уже не было города и где расстилалось пожелтевшее поле»: именно здесь Ордынов увидел избу, «возле нее два стога сена», «маленькую крутобедрую лошаденку... без упряжи», «двуколесную таратайку», «дворную собаку» и «трехлетнего ребенка в одной рубашонке», а за избой – поля и огороды – 1, 270), – окраина Каретной части, пограничной с Московской. Преимущественно в этом районе проживали фабричные рабочие и крестьяне. Здесь же стояли императорские зеркальный и

стеклянный заводы, гончарные, чугунно-литейные и дробяные, мимо которых лежал путь Ордынова к церкви.

Как видим, в тексте «Хозяйки» автор опирается на натуралистические подробности, детали социального быта, топографические реалии, которые создают «жанровый каркас» городской повести. Писатель помещает своих героев в обстановку, вполне узнаваемую, документально подтвержденную, как бы лишенную какой бы то ни было условности. Описания поданы в жанровом ключе физиологического очерка. Герои «Хозяйки» – жители Московской части, где обычно селились личные дворяне, купцы, мещане и прочий незнатный люд. Квартиры здесь, как правило, «дешевле и просторнее, хозяйки менее бранчливы и добрее, чем в центре города»: вот почему холостяки старались «приискивать себе <...> помещение *на хлебах*»[14]. Ордынов нанимал угол у «бедной пожилой вдовы и чиновницы» (1, 264), Домны Саввишны, которую рекомендуют как «добрую, истинно благородную старушку», как воплощение «седой, величавой старинушки» (1, 285). Меняя квартиру, герой, видимо, из третьего участка Московского района перебрался во второй[15]. В третьем обычно селился разносортный народец, а во втором – преимущественно купечество. Достоевский прекрасно знал эти места: в феврале 1846 года он жил «у Владимирской церкви, на углу Гребецкой улицы и Кузнечного переулка», в доме купца Кучина (28-1, 118). По заметам писателя, и домовладелец Кошмаров, и мещане Мурин и Катерина – из купеческой среды. Напрашивается вопрос в связи с выявленными бытовыми и топографическими подробностями: случайно ли автор определяет своих героев жителями *Московской* части?

Странным образом пространство Петербурга как бы размыкается, его топография намечает переклички с топографией Москвы: московская тема резко приближается к петербургской. Мурин, например, рассказывая о причинах болезни Катерины, вдруг обронит: «ее хи-хир-руг-гичской совет *на Москве*

смотрел» (1, 313, курсив мой – О.Д.). Топоним Москвы, как убедимся, писатель использует разносторонне в идейно-художественной структуре повести.

С точки зрения идеи «зеркального» отражения двух столиц (архитектурная застройка; топонимические повторы – этот принцип сохраняется до сих пор), церковь Владимирской Божьей Матери расположена совершенно закономерно из тринадцати частей Петербурга именно в *Московской.* Известно, что главный Успенский собор в Москве именуется «от иконы Владимирской Божьей Матери» «домом Пресвятой Богородицы»[16]. Эта икона всегда имела государственное значение высшей национальной святыни, о чем не мог не знать Достоевский. Кроме того, в Москве приходские церкви иконы Владимирской Божьей Матери находились: одна – у Никольских ворот, а другая – в Нижних Садовниках, в Замоскворечьи[17]. Здесь же неподалеку располагалась на Ордынке Церковь Богородицы «Всех скорбящих радостей», копия с главной иконы которой была привезена в 1711 году в Петербург, в честь ее и был воздвигнут позднее вышеупомянутый храм на углу Воскресенской набережной и Воскресенского проспекта. В Петербурге Скорбященская церковь стоит почти у начала Литейного проспекта, а Владимирская в самом его конце, т.е. одна находится как бы вверху, а другая прямо под ней внизу. В Москве в Замоскворецком сороке почти так же вверху оказывается Скорбященская церковь на Ордынке, в квадрате 34-34, а внизу – Владимирская в Нижних Садовниках, рядом с Ордынкой, в квадрате 34-39[18]. Если оглядеть пространство от Петербурга к Москве, эта пара церквей как бы смотрит друг на друга, демонстрируя принцип «зеркального» отражения: линией, их соединяющей, в Петербурге является Литейный, а в Москве Большая Ордынка.

Важно подчеркнуть, что топоним церкви раскрывается не только как знак Богородицы, что само по себе уже символично, например, для понимания образа Катерины, всего круга проблем, связанных с народной идеей, с

огромным миром России, с тем, что образ Божьей Матери выступает в русском религиозном сознании как образ святой, покровительствующей России и представляющей ее[19], но именно как конкретная *Владимирская церковь*, у которой было два придела: Святого Иоанна Дамаскина, систематизатора богословской догматической науки, и пророка Илии. В повести под покровом верховной святой встретились герои: Ордынов, ученый, занимающийся вопросами истории церкви, Илья Мурин, пророк-раскольник, и Катерина. В их встречу писатель явно вкладывает высший символический смысл. Так, в жанровые схемы, отражающие сугубо бытовые реалии, «прокрадываются» значения иного порядка, что сразу дает возможность ощутить устремленность текста к символическим образам, обобщениям, идеям, что тоже характерно для жанра петербургской повести в сложившейся пушкино-гоголевской традиции.

К слову сказать, Достоевский выбрал и особое время для своей петербургской повести: октябрь, «богородичный» месяц (1 октября – Покров; 22 – Казанской иконы Божьей Матери, когда в Петербурге совершался торжественный ход с иконой Богородицы из Казанского собора во Владимирскую церковь; 24 – иконы Богородицы «Всех скорбящих радости»[20]. Вернее, конец октября: его хозяйка, «не дождавшись первого числа» (1, 264), т.е. *первого ноября*, когда заканчивался срок найма, уехала в провинцию.

Можно возразить: престольный праздник иконы Владимирской Божьей Матери отмечается 21 мая, 23 июня[21]. Однако можно понять Достоевского: он же писал *петербургскую повесть*, пространство которой пронизано холодом и дождями, чревато простудами и болезнями, угрожает хлюпающей под ногами водой и грязью, а не *сентиментальный роман*, поэтически освещенный белыми ночами.

Как видим, писатель был чрезвычайно приметлив. Сравнивая две столицы, он не мог не обратить внимание на то, что нередко их архитектурные

сооружения, ансамбли, статуи, триумфальные арки как бы «аукаются», перекликаются, дублируют друг друга (приведу в пример Мариинскую больницу для бедных на Божедомке в Москве и ее «двойника» – в Петербурге на Литейном, не раз упомянутую писателем в топонимике своих произведений). Эта черта наблюдательности, «умышленности» Достоевского, как было отмечено в научной литературе, проявилась уже в «Двойнике»[22]. В «Хозяйке», написанной вслед, утверждается тот же принцип.

Именно топоним Москвы объясняет выбор имени героя – Ордынов (так же как Голядкин и Берендеев – производные от «Голяди» и «Берендеева», этнографических названий урочищ, связанных с раннемосковской историей)[23]. Комментарий, который дает, например, В.Н.Захаров: «намек на «татарское» происхождение его предков, перешедших на русскую службу»[24] – кажется в значительной мере произвольным, вызывающим ничем не подтвержденные ассоциации. В повести нигде не подчеркивается «татарское происхождение» предков героя, тем более не говорится об их переходе на русскую службу. «Старинный род» Ордынова не указан в древних дворянских книгах или в справочниках русских фамилий[25]. Остается предположить, что фамилия героя имеет чисто литературное происхождение, подобно тому, как образованы фамилии *Онегин* или *Печорин*, в основу которых легли географические, топонимические признаки. В этом случае уместнее считать, что фамилия героя происходит не от слова «орда», а от слова «Ордынка»: он не *Ордин*[26], а *Ордынов*. Именно *Ордынов*, а не *Ордынцев*[27] или *Ордынкин*. Достоевский «сократил» уменьшительный суффикс – к – , сложив фамилию на благородный дворянский, а не плебейский мещанский манер. Его герой Ордынов – петербуржец с «московской» фамилией.

Топонимы Москвы и Петербурга, как убеждает текст повести, позволяют понять порой неявные смыслы. Место встречи героев – церковь Владимирской Божьей Матери в Московской части Петербурга – открывает возможность рассмотреть связи произведения в новых ракурсах, уточнить авторские идеи, уловить смысловые нюансы. Топографические указатели в «Хозяйке» (явные и скрытые) прочерчивают, как по карте, пространство повести, продуманное писателем-инженером: Петербург (Московская часть) – Москва (Замоскворечье) – Волга (большой мир России). Достоевский вызывает необходимый ему эффект, когда пространство крошечной квартирки на втором этаже во флигеле на заднем дворе большого капитального дома, где происходит действие, раздвигает с помощью топонимических и топографических аллюзий.

Так входят в повесть и соседствуют рядом разные пространственные и временные планы, обогащающие друг друга содержательными перекликающимися смыслами: исторический (Стенька Разин: идея мятежной вольницы, Волга) и современный (веющий дух перемен, идеи свободы и социальных преобразований, политические и литературные кружки, Москва, Петербург).

* * *

В петербургской повести Достоевского, как убеждает текст, то в расположении церкви, то в имени героя, то в роде его занятий, то в образе его жизни, то в качестве его идеи проступают черты, характеризующие Москву, идеи московских журналов, лица известных общественных деятелей, «властителей дум» второй столицы. Прибегая к этим аллюзиям, писатель таким образом сгущает колорит времени, актуализирует события своей повести,

придает им общезначимый смысл. «Московские мотивы» настойчиво «озвучивают» текст «Хозяйки», порой создают неожиданные связи.

Возможно, справедлива догадка И.Л.Волгина: «Имя и отчество Ордынова соответствует имени и отчеству «ученого дедушки» – Василия Михайловича Котельницкого»[28]. Здесь могут возникнуть и другие предположения. Например, имя московского митрополита Филарета, *Василия Михайловича* Дроздова, которое, конечно же, было известно Достоевскому, бывшему москвичу. Разумеется, речь здесь может идти не о прямых аналогиях, а поданных автором в сложных конфигурациях. Эти аллюзии и аналогии составляют социально-бытовой фон, на котором прописывается образ Ордынова. Сближение героя с фигурой ученого богослова подсказывается не только именем, но и общей для них идеей создания труда по истории церкви, так и не нашедшего завершения.

Митрополит Филарет был организатором богословской науки, отстаивал прогрессивные методы преподавания, поддерживал начинания по переводу Библии на русский язык[29], работал над курсом по истории церкви, был убежден, что «История церкви начинается вместе с историей мира», что «самое творение мира можно рассматривать как некоторое приготовление к созданию церкви»[30]. В его богословском сознании резко и ярко был вычерчен образ Богоматери, в лице которой он видел отражение человеческой свободы[31]. Однако, как считает Г.Флоровский , «богословской системы Филарет не построил», «единство его системы» гнездилось в «единстве его созерцания»[32].

Возможно, размышления героя «Хозяйки» о свободной душе Катерины автор проецирует не только на утопические философские идеи времени («степень свободы общества зависит от степени свободы женщины в нем» – Фурье), но и на труды русских богословов. Напрашивается ряд вопросов. Случайно ли Достоевский предметом специальных изысканий героя выбирает

вопрос по истории церкви? Связано ли это только с фигурой Ивана Шидловского, которого считают прототипом Ордынова?[33] Почему в литературе появляется герой ордыновского типа как раз в тот момент, когда перед богословской наукой встает первоочередная задача по созданию фундаментального труда об истории церкви: в журнале «Христианское чтение» с 1845 года публикуются «Очерки христианства в России до св. Владимира» архимандрита Макария, в 1847 выходят в свет сочинения по «Истории русской церкви» архимандрита Филарета Гумилевского?[34] И этот процесс будет наращиваться общими усилиями деятелей русского богословия. Не в 40-е ли годы закладываются проблемы, пробудившие сознание отечественных интеллектуалов: о боге и безбожии, о бессмертии души, о церкви и государстве, о нравственных абсолютах и социальных их коррективах – проблемы, которые на многие десятилетия определят напряженный диалог в творчестве Достоевского и в целом станут центральными вопросами русской литературы?

Именно в 40-е годы к истории церкви, к толкованию Евангелия и произведений святых отцов церкви, к переводу Библии на русский язык обращались не только богословы, как было указано выше, но и простые миряне. Особый интерес к проблемам церковного строительства, к соборному бытию церкви, к символу православной веры, к историософии русской судьбы проявили и московские западники и московские славянофилы. Здесь можно назвать П.Я.Чаадаева, А.И.Герцена, Т.С.Грановского, с одной стороны, и А.С.Хомякова, И.В.Киреевского, Ю.Ф.Самарина – с другой. О Чаадаеве, например, современники отзывались как о человеке, чьи «исторические и богословские познания равнялись одним познаниям специалистов»[35]. М.И.Жихарев пишет: «В России, может быть, за весьма сомнительным исключением очень немногих духовных лиц, конечно, никогда не бывало человека, столь разнообразно и глубоко изучившего церковную историю с ее

бесчисленными колебаниями и разветвлениями»[36]. Таким же широко образованным человеком, внимательно вглядывавшимся в творения святых отцов православной церкви, разбиравшим противоречия христианских Соборов, знавшим произведения католической и протестантской апологетики, слыл А.С.Хомяков, который имел сильное нравственное влияние и на других. А.И.Кошелев признавался: «Летом 1847 года я погрузился в чтение богословских книг. Зимние беседы с Хомяковым и Ив.Киреевским были главною побудительною причиною к этим занятиям <...> Чтения святых отцов особенно меня к себе привлекло, и я в одно лето прочел почти все творения Иоанна Златоуста и много из сочинений Василия Великого и Григория Богослова»[37].

В конце 40-х годов Т.Н.Грановский работал над докторской диссертацией «Аббат Сугерий», где рассуждал о роли церкви в государственной политике[38]. В 1844 году Ю.Ф.Самарин защитил магистерскую диссертацию «Стефан Яворский и Феофан Прокопович как проповедники», посвященную вопросу проникновения в православное богословие элементов католицизма и протестантизма[39]. Во второй половине 40-х годов в Москве «ходила по рукам» хомяковская рукопись «О церкви», авторство которой тогда не было открыто[40]. Мысли этой статьи были воплощены в трех полемических брошюрах, изданных за границей на французском языке (переводил их П.Я.Чаадаев)[41]. Как говорит А.И.Кошелев, даже московский митрополит Филарет, «спрошенный по предмету французских брошюр Хомякова, не мог не признать их православности»[42]: самый авторитетный богослов времени высоко оценил труд мирянина в области ученого догматического богословия[43].

В свете сказанного род занятий героя «Хозяйки» не выглядит экзотическим, вычурным, придуманным автором, неким «чаромутием»

(В.Г.Белинский). Образ Ордынова как тип интеллигента 40-х годов создан в ключе идейных коллизий времени. Достоевский, о чем свидетельствует текст повести, как человек этой эпохи, погруженный в атмосферу напряженного диалога, не стоял в стороне, когда о пути России спорили Петербург и Москва, когда происходили тяжелые, иногда жестокие схватки между журналами обеих столиц, когда в мировоззренческих столкновениях сходились В.Г.Белинский и К.С.Аксаков, А.И.Герцен и А.С.Хомяков, К.Д.Кавелин и Ю.Ф.Самарин[44] по вопросам, поставленным еще в петровскую эпоху: об истории государства и церкви, о православии и католицизме, о значении религии и атеизма в народном сознании, о Петербурге (воплощении Запада) и о Москве (воплощении Востока, Византии, Третьего Рима, России) и т.д.

В то время писатель работал над «Хозяйкой» (ее публикация состоялась в «Отечественных записках»). Он уже разошелся с Белинским, с "Современником" и, как известно, прежде всего по вопросам мировоззренческого плана и религиозного созерцания[45]. Достоевский стремился удивить публику постановкой в повести новых, еще не опробованных проблем в литературе, «жгучий» материал которых, как ему казалось, был очевиден. Художественный эксперимент писателя на фоне литературы 1846 года особенно выразителен в плане оценки типа героя, независимого ученого, оригинального мыслителя, поиски которого связаны с изучением истории церкви. Белинский ударил в самую суть : «Из слов и действий Ордынова нисколько не видно, что он занимался какой-нибудь наукой, но можно догадаться из них, что он сильно занимался каббалистикою, чернокнижием, – словом, *чаромутием*».[46] Для критика антинаучность взглядов героя-идеалиста выступает в связке с романтической манерой поведения , столь ненавистных, презираемых, воспринимаемых как личное оскорбление. Глумление Белинского беспощадно: «Тут происходили любопытные сцены: купчиха несла какую-то дичь, в которой

мы не поняли ни слова, а Ордынов, слушая ее, беспрестанно падал в обморок. Часто тут вмешивался купец с его огненными взглядами и с сардоническою улыбкою. Что они говорили друг другу, из чего так махали руками, кривлялись, ломались, замирали, обмирали, приходили в чувство, – мы решительно не знаем <...> нам только показалось, что автор хотел помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде (имеется в виду Гоголь – О.Д.) и сильно натеревши все это лаком русской народности»[47]. Здесь многое угадывается: спектр разладившихся личных отношений с Достоевским, громовые раскаты против романтизма, против гоголевской «Переписки», его «religiosa mania»[48], против идей «московской партии». Последняя фраза явно об этом свидетельствует. Белинский отказывал повести в глубине. Однако «глубину» ее он ощущал, хоть и относился к этому с иронией: «Не только мысль, но даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести остается и останется тайной для нашего разумения, пока автор не издаст необходимых пояснений и толкований на эту дивную загадку его причудливой фантазии»[49]. Критик не захотел проникать за узоры «причудливой фантазии» писателя-отступника, не стал разбираться в значении символических образов «Хозяйки», не увидел тех насущных проблем, которые поднимал Достоевский, уже тогда со вниманием следивший за московскими журналами. Сомнительно, что «проповедь старших славянофилов», которая особенно громко раздавалась «именно во второй половине 40-х годов» оставила писателя безразличным[50]. В «Хозяйке» несомненно заявлена попытка молодого Достоевского дать свой ответ на обсуждаемые в обществе вопросы о положении народа и об отношении к нему интеллигенции. И конечно же, в первую очередь, это связано с построением образа Ордынова. В этой связи следует спросить: только ли тип мечтателя просматривается в герое, как до сих пор об этом принято было

говорить?[51] Справедливо ли в этом случае соотносить «Хозяйку» (*петербургскую повесть*) с «Белыми ночами» (сентиментальным *романом*), с «Петербургской *летописью*» и именно в проблеме типа героя[52], не различая при этом корректировки, вносимой жанровыми особенностями произведения?

Явно определение «мечтатель» по отношению к Ордынову не может создать его исчерпывающей характеристики. Вот почему появление новых типологических оценок вполне оправданно: например, Ордынов – «герой-идеолог»[53]. Однако, достаточно ли ограничиваться этим термином, отчетливо вместе с тем спроецированным на типологию героев позднего творчества писателя? Тип героя-идеолога у Достоевского всегда был связан с комплексом идей, погружен в их реалии. В этом и заключалась особая отзывчивость писателя на текущие проблемы современности, «родовая» черта его таланта. По мнению М.М.Бахтина, «Достоевский обладал гениальным даром слышать диалог своей эпохи или, точнее, слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие».[54] Исследователь справедливо считает: «Достоевский никогда не создавал своих образов идей из ничего, никогда не «выдумывал их» <...> он умел их услышать или угадать в наличной действительности»[55]. Для образов идей писателя, говорит ученый, можно найти и указать «определенные прототипы»[56]. Здесь уместно задать следующие вопросы: какие же прототипы идей просматриваются в ордыновской идее, на какие реалии сориентирован тип героя-идеолога? Уже были попытки ответить на них: тип героя связывают с типом «лишнего человека» без указания на прототипические идеи[57], с типом мыслителя, исповедующего сенсимонистские и фурьеристские идеи в духе петрашевцев 40-х годов[58].

Достоевский сложно строит образ героя: его трудно отнести к какому-то одному или определенному типу. Ордынов – отпрыск старинного дворянского рода. В повести идет речь о продаже прадедовского наследия (1, 265). Его прадед, надо полагать, был современником петровских реформ. Вместе с тем герой вполне утратил связи со своим социальным кругом (как пушкинский Евгений), стал бедным разночинцем, освободившимся от уз недвижимости, отторгнувшим себя от службы, практических целей, карьеры. Он философ-идеалист, мечтатель, перешедший в сферу «чистого духа», но и фланер, не потерявший инстинктов светского человека. Кроме того, писатель подчеркивает, что Ордынов – «отшельник», который внезапно вышел из «своей немой пустыни» «после долгого поста» (1, 266). Герою стало досадно, что он «заперся в монастырь» (1, 265), «так заживо погреб себя в своей келье» (1, 266). Несмотря на метафоричность оценок, их романтическое стилевое оформление, склонность Ордынова к замкнутой отшельнической жизни как к особому социальному типу существования осязательна во всей ее реальности. И здесь видится не только план «мечтательства» героя. В его поведении отчетливо переплетаются черты поведения простого мирянина и монаха, религиозного подвижника и светского ученого, человека не от мира сего и фланера, постигающего смысл прозаичной реальности.

Образ ученого затворника Достоевского, обретающего спасительную идею в выходе из замкнутого, почти монастырского бытия в мир общий, подобен известным литературным персонажам (Фаусту, богомазу-монаху из гоголевского «Портрета»), перекликается с образами средневековых подвижников, прославившихся своей ученостью и святостью жизни (Франциском Асизским, Василием Новым), напоминает проповедников первых веков христианства, отыскивающих способ сопряжения общественной деятельности и монашеского уединения (Василия Великого), запечатленных в

агиографической традиции. Вместе с тем он спроецирован и на живой материал действительности. Писатель «подпитывает» образ героя аллюзиями социально-бытового порядка: в ассоциативном ряду аналогий может возникнуть не только образ Шидловского, но и московского митрополита Филарета, самого Достоевского и Ханыкова[59], московских славянофилов и западников – в зависимости от того, какой фактический материал влечется в орбиту сотворенного образа. По реалистической традиции в пушкинско-гоголевском варианте здесь ощущается «неуплотненность» образа (В.М.Маркович), несформированность социального типа (сознательно автором не ориентированного на заданное клише, отработанную схему, например, на тип “лишнего человека”, тип романтического героя и т.д.), свободно воспринимающего реалии своего времени и отдаленных эпох, тип современного поведения и тип поведения иной этики, разнонаправленные идеи и т.д. В изображении героя писатель иногда так близко подходит к реальности, что невольно вызывает неожиданные и полные с ней совпадения. Ордынов, «года три назад» (1, 264), т.е. в 1844 году (если отсчитывать с момента выхода повести в свет), получил магистерскую ученую степень, как, например, Ю.Ф.Самарин (к тому же живший в Москве на Ордынке)[60].

Герой Достоевского как ученый, подобно митрополиту Филарету, возможно, размышляет над историей церкви как над историей общества: «в ярко раскрывшейся перед ним картине» он читает «как в книге», всматривается» в «физиономию всего окружающего», «как будто проверяя на всем свои заключения, родившиеся в тиши уединенных ночей» (1, 266). Скорее всего, Ордынова занимает (хотя писатель не говорит об этом прямо) история христианской церкви, по всей видимости, русской православной церкви, ее главные нравственные идеи, символ веры, некая «система», размышления над которой бросали его в жар, в восторг. Эта «система» «выживалась в нем

годами», в его душе «уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи». Герой «робко чувствовал оригинальность, истину и *самобытность* ее» но, как говорит автор, «срок воплощения и создания был еще далек, может быть, очень далек, может быть , совсем невозможен!»(1, 266). Ордынову, как и московскому митрополиту Филарету, Чаадаеву, Хомякову, так и не удалось построить своей самобытной «системы», о которой Достоевский в 1847-1848 годах по причине политической ситуации не мог сказать яснее. Однако, употребление слова «система» в 30-40-е годы создавало особый контекст: от него веяло свободомыслием, «социалистическим» духом, новомодными западными идеями (утопическим социализмом в разных системных проявлениях: фурьеризмом, сенсимонизмом и т.д.), идеями отечественного «производства» (западничеством, славянофильством) и идеями, отложившимися в богословской науке. Социальное или религиозное свободомыслие в России преследовалось, как известно, и гласно, и тайно.

А.И.Кошелев вспоминает, что генерал-губернатор Москвы граф Закревский ненавидел московских «самобытников»: они стали предметом его особой заботливости. Властитель губернии подверг строгому надзору места, где они собирались, и требовал отчеты о лицах, посещавших эти собрания. Граф называл московских дворян «славянофилами», «красными», даже «коммунистами»[61].

Митрополит Филарет еще в 1830 году, в холеру, «много говорил о грехах царей и о казнях божиих»[62], почему и лишился высшей доверенности. В николаевскую эпоху, когда всякое рассуждение уже казалось началом мятежа, он предлагал учить в семинариях на русском, а не на латинском, что тоже вызывало подозрение[63]. Г.Флоровский пишет: «Филаретовский образ мыслей был вполне далек и чужд государственным деятелям Николаевского времени.

Филарет им казался опасным либералом»[64]. Московский митрополит тоже значился в числе поднадзорных. В том же ряду гонимых стояли тогда и западники: Чаадаев, Герцен, Грановский, Белинский.

Приглядимся к тексту Достоевского, к тому, какую функцию в повести выполняет благородно-мечтательный полицейский чиновник Ярослав Ильич, «с масленными глазками», с неприятно «сладеньким», дребезжащим тенором», в самом настрое которого «проглядывало что-то необыкновенно светлое, могучее и повелительное», имеющий профессиональную «наклонность <...> отыскивать всюду добрых, благородных людей, прежде всего образованных» (1, 283). Ордынов находится как бы под его «приятельским», наблюдающим оком. В свете сказанного понятно, почему образ жизни и род занятий героя, как намекает Достоевский, подозрительны, официальные власти оказывают Ордынову честь негласного присмотра. Акценты, расставленные писателем, актуализируют материал его повести не только на уровне социально-бытовых реалий, но и на уровне идей, в плане практической деятельности.

Герой «Хозяйки» преодолевает плен научного затворничества, выходит из «душного угла» на «свежий воздух», с целью проверить свои «кабинетные» наблюдения, найти им применение в живом потоке действительности, согласить свою идею с народными религиозными исканиями. Достоевский сводит проблему отношений интеллигенции и народа в аспект религиозных верований, здесь ищет причины исторической общности и расхождения. В оценке интеллектуального героя он мог прислушаться к высказываниям в московских журналах, анализировать их, опираться на них или спорить с ними. Нет сомнения, что Достоевский читал статью А.С.Хомякова «О возможности русской художественной школы», когда работал над «Хозяйкой». Писатель не мог пропустить характерного упрека, адресованного по поводу «Бедных людей» московским автором: чиновник Девушкин «ругается над неученой Русью»,

ыказывая «презрение <...> к мужику и бабе»[65]. Письма Достоевского свидетельствуют о том, что он знал и работу К.С.Аксакова «Три статьи г-на Имярек», одна часть которой была посвящена анализу «Петербургского сборника» и оценке таланта писателя (следует «сказать решительно: нет, г. Достоевский не художник и не будет им...»[66]). Наконец, ему была известна и статья М...З...К...(Ю.Ф.Самарина) «О мнениях «Современника» исторических и литературных», опубликованная в «Москвитянине», часть 2, за 1847 год[67].

Возможно, Достоевский воспринял основную мысль А.С.Хомякова о том, что искусство, наука и просвещение только тогда истинны, когда оплодотворены народным духом, и не случайно определил своего героя как «художника в науке» (1, 318), таким образом соединив в его занятиях сразу три функции вышеуказанных направлений. Кроме того, писатель, будто по подсказке А.С.Хомякова, «вмешал веру в вопросы науки»[68], сделав Ордынова исследователем в области истории церкви. Автор «Хозяйки» не пропустил и главных проблем, поднятых в статьях славянофилов.

Одна из проблем – это проблема отторжения образованного сословия от народных основ жизни, проблема «одинокости» интеллектуального героя времени. «Мы разлучены с народом, – писал Ю.Ф.Самарин, – <...> Мы не понимаем народа и потому-то мало ему доверяем. Незнание – вот источник наших заблуждений»[69]. А.С.Хомяков – о том же, конкретизируя последствия явления: «Одинокость человека есть его бессилие. И тот, кто оторвался от своего народа, тот создал кругом себя пустыню, как бы он ни был окружен множеством людей и как бы ни считал себя членом общества»[70]. Строя образ своего героя, Достоевский говорит о «пустыне», окружившей Ордынова в его отвлеченных занятиях наукой, о том, что в незнании, в непонимании народной души, в оторванности от народной почвы, в уединении и «одинокости» кроется

его творческое *бессилие*. Совпадают в перекличке текстов не только идеи, эмоции, но и характерные слова: «Иногда прежняя горячка к науке, прежний жар, прежние образы, им созданные, ярко восставали перед ним из прошедшего, но они только давили, душили его энергию. Мысль не переходила в дело. Создание остановилось. Казалось, все эти образы нарочно вырастали гигантами в его представлениях, чтобы смеяться над бессилием его, их же творца»(1, 318).

В работах славянофилов выделяется еще одна проблема – любви к народу, сопряженная с необходимостью познания основ народной нравственности, морали, этики и т.д. Ю.Ф.Самарин призывает: «Мы должны узнать народ, и прежде чем узнать, мы должны любить его».[71] А.С.Хомяков, рассуждая о национальной жизни, считает, что высшее сословие должно пройти путь внутреннего преображения, продиктованный любовью, прежде чем восстановить утраченную с народом связь: «Жизнь наша цела и крепка <...> Эту жизнь мы можем восстановить в себе: стоит только ее полюбить искреннею любовью. Разум и наука приводят нас к ясному сознанию необходимости этого внутреннего преобразования».[72] Ордынов Достоевского напрашивается, почти навязывается в жильцы к людям религиозным, в облике и в поведении которых бросаются в глаза их патриархальные черты, следование старинным обычаям. Катерина и Мурин несомненно являются выразителями народного сознания, народного духа. Любовь Ордынова и любовь Мурина к Катерине – символическая любовь-идея. А.С.Хомяков настаивает: «Каждый не только согласен полюбить те светлые жизненные стихии, которые сохранились на Руси, и ту Русь, которая их сохранила <...>, но <...> наша любовь ничтожна <...> не мы приносим высшее русской земле, но высшее от нее должны принять. Мы приносим только кой-какие знания <...> принять же должны жизненную силу, плод веков истории и цельность народного духа»[73]. Не об этом ли размышляет Достоевский в «Хозяйке», в образе Ордынова загадывая загадку для ученых-

мечтателей своего времени? Именно на героя повести возложена миссия вкусить «плод» от веков истории, обрести в собственном самоощущении «цельность народного духа», воспринять «жизненную силу».

А.С.Хомяков предлагает «добросовестный анализ» того, что, на его взгляд, необходимо русскому интеллигенту в его «истинной» и «смиренной» любви к России: «Точно так же, как в науке человек сперва поступает в нижние разряды учеников и подвигается мало-помалу вперед, все более и более отстраняя от себя прихоти своего личного произвола и подчиняясь общим законам человеческого разума, так и человеку, желающему усвоить себе или развить в себе скрытую жизненную силу должно принести в жертву самолюбие своей личности для того, чтобы проникнуть в тайну жизни общей и соединиться с нею органическим соединением»[74]. Достоевский ставит социальный эксперимент, используя модель художественного образа: Ордынов, как ученик, постигает тайну общих законов в науке и в жизни. Для героя наука – не «капитал в руках», как для иных ловких людей (1, 265). Он из тех, кто беззаветно и бескорыстно служит своему делу, доискиваясь истины, стремясь постичь высший смысл бытия. Он из тех, кто хотел бы соединить знания и действительность, «втеснить как-нибудь и себя в эту для него чуждую жизнь» (1, 266). Герой готов принести в жертву «самолюбие своей личности», чтобы «проникнуть в тайну жизни общей». Именно такого рода испытания ставит перед Ордыновым писатель. С точки зрения славянофилов, знание, носителем которого является образованное сословие, должно быть одухотворено любовью, и только в этом случае оно становится общенациональным достоянием, только в этом случае интеллигенция вносит свой вклад в общенародное бытие. Ю.Ф.Самарин пишет: «Усваивая себе жизнь народную, и внося в нее свое знание и свой опыт, образованный класс не останется в накладе <...> нет сомнения, что сближение необходимо, что первый шаг должно сделать высшее сословие, и что его

должна внушить любовь»[75]. Герой «Хозяйки» отважился сделать первый шаг, пойти на контакт с грозной, таинственной и до конца не разгаданной им народной стихией, ведомый «бессознательным влечением» (1, 265), «инстинктом художника» (1, 266) и любовью.

Еще одна проблема, поставленная славянофилами, откликается в тексте Достоевского: это проблема необходимости преодоления «немецкого», «мертвенного» раздвоения[76], посеянного в русском интеллигенте Гегелем, Гете, Гофманом, немецкой идеалистической философией и романтической литературой. Этот аспект отчетливо просматривается в сознании Ордынова, мыслящего образами Гете, воспроизводящего свои детские воспоминания в образах Гофмана, следующего философской системе Гегеля.

Обычно исследователи отмечают в «Хозяйке» перекличку некоторых мотивов с мотивами новелл Гофмана: «Песочный человек», «Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Выбор невесты», «Магнетизер» и другими[77]. Вычленение конкретных – дробных, осколочных – мотивов, трансформированных в сложных переплетениях, одновременно ведущих к разным произведениям немецкого писателя, требует чрезвычайно филигранной работы, не всегда точной, а поэтому малопродуктивной. Вот фрагмент текста «Хозяйки»: «То как будто наступали для него опять его нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства, с их светлою радостью, с неугасимым счастием, с первым сладостным удивлением к жизни, с роями светлых духов, вылетавших из-под каждого цветка, который срывал он, игравших с ним на тучном зеленом лугу перед маленьким домиком, окруженном акациями, улыбавшихся ему из хрустального необозримого озера, возле которого просиживал он по целым часам, прислушиваясь, как бьется волна о волну, и шелестевших кругом него крыльями, любовно усыпая светлыми, радужными сновидениями маленькую его колыбельку»(1, 278). Уголок гармонии, восставший из воспоминаний Ордынова

о детстве, явно книжного, чисто гофмановского происхождения. Здесь в общих чертах угадываются мотивы прекрасного волшебного сада с роем фей, эльфов, духов, выглядывающих из свежих цветов, полного удивительных чудес и превращений (например, сад волшебника Проспера Альпануса в «Крошке Цахес», или Линковский сад, в котором грезил Ансельм в «Золотом горшке», или цветники Теобальда в «Магнетизере»), а также мотивы некоего сказочного озера, где волна бьется о волну с неизъяснимо нежной мелодией («Щелкунчик») и т.д. Писатель, всегда точный в цитировании чужих тем и мотивов, как правило, прямо указывающий на источник, здесь отступает от своих принципов, накладывает ретушь на гофмановские мотивы, подает их в стертом, расплывчатом виде, стремится создать их вибрацию, его интересуют не конкретные реминисценции, а возможность передать особый «дух» Гофмана, его стилевую доминанту, общую атмосферу, культивируемую немецким романтизмом и идеализмом.

Достоевский прибегает к тексту другого немецкого классика – Гете, вплетая мотивы его баллады «Ученик чародея» в свою повесть: Ордынову «невольно приходило в грустную минуту сравнение самого себя с тем хвастливым учеником колдуна, который, украв слово учителя, приказал метле носить воду и захлебнулся в ней, забыв, как сказать: «Перестань»(1, 318). Замечательно, что именно этот фрагмент из баллады Гете использует сам Гегель для образного пояснения своего метода, сущности своей философской системы: «Человеческий разум постиг искусство анализа, но не научился еще синтезу. Так, он отделил душу от тела, и это было хорошо, так как бог есть дух, а природа не что иное как материя; но сделав это, он забыл магическое слово, долженствовавшее воссоединить то и другое, подобно тому гетевскому ученику, который, напустив воды в дом своего хозяина, не знал, как остановить ее

приток, и неизбежно бы утонул, если бы, на счастье, не спас его появившийся вовремя хозяин»[78].

У Гете нерадивый ученик чародея, нарушив законы природы, не сумел справиться с надвигающейся катастрофой[79]. В балладе Гете отсутствует тот философский смысл, который ей придал Гегель. Любопытно, что Достоевский гетевские мотивы о хвастливом ученике, не одолевшем заповедной тайны, вставляет в контекст размышлений своего героя о невозможности осуществления некоей «целой, оригинальной, самобытной идеи» (1, 318), какой-то системы. Примечательно, что у Гете нет и намека на какую-либо систему. В балладе идет речь о пагубности механического знания законов природы, о неумении пользоваться им. Какого учителя имел в виду Ордынов, сравнивая себя с учеником чародея? Не прибегает ли Достоевский к двойному цитированию – Гете и Гегеля? Не опирается ли Ордынов в своих изысканиях на философскую систему Гегеля, с ее помощью пытаясь понять диалектический смысл бытия? «Двоемирное» существование (сон-явь), романтические эмоции, идеалистические воззрения героя, особенность его дуалистического мышления – последствие философских увлечений Ордынова. Его раздвоенность, разлад с существенностью, болезненные сны, «грезы о жизни», изучение русской истории, когда допрашивается прошедшее с целью понять настоящее и заглянуть в будущее, его стремление преодолеть «романтизм, мечтательность, отвлеченность», найти согласие не только с действительностью, но и с самим собой, со своим народом, соотнести науку с жизнью, дух с телом, разум с сердцем, его смирение перед судьбой – все это черты русских гегельянцев славянофильского типа, на которые указал В.Г.Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года»[80]. Можно сказать шире: раздвоенность героя Достоевского, стремящегося обрести цельность своего «я» – общее состояние русского интеллигента 40-х годов. В поисках цельности «я», в осознании своей

раздвоенности он и находил опору в философских построениях Гегеля, в диалектическом методе немецкого ученого.

Еще П.В.Анненков дал оценку влиянию немецкой идеалистической философии, в частности гегелевской, на славянофилов и западников в 30-40-е годы[81]. О Достоевском-гегельянце убедительно сказано в работе К.К.Истомина[82]. Ученый отмечает: «типично для тридцатых и сороковых годов, когда под свежим покровом гегелевской философии пробуждалось национальное самосознание русской молодежи»[83]. Он считает, что идея исторического и планомерного процесса, изъятая из философии Гегеля, дает начало русской науке и что в этой исторической перспективе «лучше всего выясняются и философские идеи молодого Достоевского»[84]. Исследователь обращает внимание на учение Гегеля о гении, на способность гения переживать «магическое состояние в снах и сновидениях», иметь предчувствия и т.п.[85] И далее высказано предположение: «По-видимому, и Ордынов – гений в гегелевском смысле: погрузившись в религию колдовства, эту естественную религию *русского народа*, он в своих пророческих сновидениях прозрел великую душу своей нации»[86]. В общих чертах мысль К.К.Истомина верна, если отбросить некорректное, не совсем ясное замечание о «религии колдовства» как «естественной религии русского народа».

В тексте «Хозяйки» философские идеи Гегеля проступают, на наш взгляд, не только в плане сновидений героя. Образ Ордынова словно создан Достоевским по «рецепту» Гегеля. Во-первых, в его образе отражается идея «абсолютного духа», который реализуется в трех формах: как интуиция в искусстве, как представление в религии и как понятие в философии. В этом случае закономерна художественная логика писателя: Ордынов, как «художник в науке» соединяет в себе все эти качества – интуицию (как художник),

представление (как религиозный созерцатель), понятие (как мыслитель, ученый историк, философ). Герой должен пройти все эти ступени совершенствования, проявить себя как «сам себя познающий разум»[87]. Как интеллигент Ордынов должен пройти «путь Голгофы разума»[88], понять исторические и эволюционные этапы развития человеческого духа от прошлого к настоящему, обрести «абсолютную истину» в «последней инстанции». В этом и заключается сверхзадача всех гегелевских построений. Во-вторых, образ героя «Хозяйки», как справедливо указал К.К.Истомин, по схеме Гегеля повторяет тип гения-провидца, который в сновидениях в «драматизации бреда» (А.Л.Бем) осязает высшее, непостижимое, проникает в таинство первооснов добра и зла, любви и ненависти, свободы и рабства, благодати и преступления.

Существенно к этому добавить, что Достоевский диалектический метод Гегеля, используя модель образа Ордынова, прилагает к практике жизни, как бы примеряет к прозаической реальности. Герой «Хозяйки» явно стремится к осознанию противоположных начал, к воплощению их в некоем синтезе. Писатель постоянно его к этому подвигает: соединить идею, мечту и наличную действительность, науку, искусство и религию, признаки, определяющие высшее сословие (знание, образованность, логику) с признаками, характерными для народа (суеверие, стихию, хаос). У Ордынова синтеза не получается: гармония в социальной действительности невозможна. На практике не воссоединимы законы разума и сердца, духовность интеллигенции и народа в единую субстанцию, невозможна социальная система без противоречий. Систему мертвит догма, Ордынов отказывается от нее. В своих исканиях он заходит в тупик, осознает неразрешимость важнейших современных, а, как оказалось, и вечных проблем русского мира. Герой Достоевского в практике жизни, не найдя упора для своего «я», убедившись в невозможности согласить противоречия, стремится познать всеобщую сущность, вечное содержание,

символ синтеза – Бога. Гегель указывает: «Бог открывается нам двояким образом: как природа и как дух. Оба эти лика суть его храмы, которые он наполняет и в которых он присутствует»[89]. В «Хозяйке» «оба лика» бога явлены: как храм Богородицы, как Владимирская церковь (это не вызывает удивления) и как храм природы, что выглядит странным и необычным в пространстве петербургской повести: «На краю синих небес чернелись леса, а с противоположной стороны находили мутные снежные облака, как будто гоня перед собой стаю перелетных птиц, без крика, одна за другою, пробиравшихся по небу. Все было тихо и как-то торжественно-грустно, полно какого-то замиравшего, притаившегося ожидания...»(1, 270). Эта картина безмолвной природы озвучена «густым гулом колоколов», «сзывавших к вечернему богослужению» (1, 270). Подчеркнем, что это единственное описание одухотворенной природы в «Хозяйке», что заставляет обратить на него особое внимание. Плавный переход в повествовании от описания торжественно-грустной природы к описанию торжественного колокольного звона, призывающего в храм, странным образом их сближает. Взаимоотраженность описаний придает им символическое значение. Контекст в данном случае становится условием формирования подтекста. Лирико-философские смыслы пересиливают чисто бытовые. Знаменательно, что открываются «оба лика» именно гегельянцу Ордынову, пророчествуя, предсказывая, предрекая его судьбу.

Гегель говорит: «Только бог есть истина, только бог есть бессмертное живое»[90]. В «Хозяйке» Достоевский намечает путь своего героя к богу не только как путь познания «абсолютного духа», но и как путь гармонизации личности Ордынова (что характерно для идей Гегеля), как путь к собственному народу (что характерно для идей славянофилов). В церкви Владимирской Богоматери начинается этот поиск. Пережив драму безответной любви, трагедию духовных

изломов, испытав физическую немощность, герой «Хозяйки» ищет «исцеления у бога» (1, 318). Религиозность Ордынова, словно пробужденная встречей с Катериной, в конце повести все определяет в его облике. Гул колоколов напоминает ему тот момент, когда «он стал возле нее на коленях в божьем храме», когда мелькнула «светлая надежда» в его одинокой жизни (1, 319). Храм, молитва – это все, что еще связывает героя с живой жизнью, с его прошлым, воспоминаниями, с жизнью души.

Достоевский, как бы по гегелевской композиционной схеме (теза – антитеза – синтез как новая ступень совершенствования), прочерчивает путь Ордынова, путь отторжения и приближения к народной стихии, поднимая героя на качественно новую ступень познания действительности и осознания собственного бытия. Приобщившись к народной идее, обогатившись ее опытом, герой не может справиться с новыми трагическими противоречиями, но он уже не отщепенец, не чужак. Не случайно ордыновское истовое смиренное моление может оценить в повести только богомольная старуха из русских, служанка немца Шписа[91], которая «с наслаждением рассказывала», «каким образом по целым часам лежит он, словно бездыханный, на церковном помосте» (1, 318). Герой Достоевского будто услышал призывы А.С.Хомякова о том, что необходимо воспринять религиозную национальную идею вместе с ее обрядностью[92]. В ходе духовных испытаний, подчеркивает автор, одиночество Ордынова тоже приобретает иное качество: в его одинокой жизни навсегда запечатлен образ Катерины, его душа уязвлена негодованием против глумливого насилия, иногда буря поднимается из глубин его духа, рождающая отвагу ума и новое понимание пережитых обстоятельств, возвращающая героя к размышлениям над его системой, которая тоже не может остаться в прежнем виде. Ордынов проходит эволюционный путь духовного развития, который прежде всего связан с проверкой его идеи, ее философской и практической

ценности. Это путь, уводящий в бесконечность, чреват взрывом новых противоречий, созревающих в динамическом противоборстве полярных, разнокачественных идей.

Достоевский показывает, что его повесть можно считывать с уровня социально-бытовых реалий, с уровня животрепещущих проблем времени, но смысл ее открывается только на философском уровне. В первом случае писатель утверждает, что тип его героя – узнаваемый социальный тип времени, тип мечтателя-идеалиста-интеллектуала, самоотверженно пытающегося проникнуть в тайны народной души, доверчиво распахнувшего свое сердце для любви, алчущего нового знания, напоминающего теоретиков славянофильства, занятых поисками сближения с собственным народом, или молодых петрашевцев, «гуманических космополитов», увлеченных западными идеями утопического социализма, практическим приспособлением их к российской действительности. На уровне философском Достоевский демонстрирует диалектику образа героя по гегелевской модели. Ордынов, испытав свой дух в столкновении с противоречиями бытия, обретает качественно новое «я». Поднимаясь на новую ступень познания, он в то же время вступает в круг новых неизбежных противоречий. Казалось бы, Достоевский заводит героя в тупик, но писатель намечает для Ордынова и выход из тупика, качественно новый этап его эволюции – путь к богу, путь постижения «абсолюта духа». Каким будет этот путь, куда он приведет героя: в монастырь или за кафедру ученого – остается неизвестным. Очевидно, что рефлектирующее сознание героя, обессиленное трагическими коллизиями реальности, не срывается в патологическое безумие. Казалось бы, у Ордынова нет будущего, тем не менее автор удерживает его в границах жизни, не подталкивает к нравственной или физической гибели, оставляет надежду на исцеление духа в вере. Мотив исцеления и мотив веры – вот новые качественные признаки воздействия народного самосознания на

сознание интеллигента. Пересилив болезнь, герой вновь кружит по городу, выбирая отдаленные уголки, будто ищет ненайденное. Путь Ордынова не завершен, как не завершена и его идея. В этом случае закономерен открытый финал повести, принципиально не снимающий противоречий.

Кроме того, в мировоззрении интеллектуального героя повести историческая эпоха отразилась в диалектическом взаимодействии идей. В образе ордыновской идеи запечатлены идеи Гегеля, славянофилов, социалистов-утопистов, петрашевцев, мечтателей Европы и России, поставивших проблему преобразования мира во главу своих социально-философских систем. В идее героя отзываются и идеи богословского порядка: о церкви, о боге, о богородице, о душе и ее спасении, о расколе. Вышеназванные уровни, многослойность художественного текста, полифункциональность идей создают условия для фантастико-символической образности повести. Образы «Хозяйки» – это образы, убедительные в своей реальности, в то же время это образы-символы, характеризующие мир на уровне абстракций, на уровне идей.

Таким образом, принципы построения типа героя, диалог идей и их взаимодействие, ориентация повести на круг текущих и философских проблем выделяют «Хозяйку» как повесть социально-философского плана, подчеркивают в ней именно это жанровое качество, что несомненно обогащает жанровую структуру петербургской повести и становится неотъемлемой частью ее типологической характеристики.

* * *

Еще в 20-е годы в литературоведении сложилась тенденция считать образы Мурина и Катерины лишь образами, всплывающими в больном сознании Ордынова, некими символическими знаками, лишенными какой бы то ни было

опоры в социальной действительности. А.Л.Бем утверждает, например, что только Ордынов является единственным героем повести, «образ же Катерины есть лишь художественное обобщение внутреннего конфликта в душе Ордынова, только символ, раскрывающий какую-то тайну его внутреннего мира»[93]. К.К.Истомин рассуждает подобным образом. С его точки зрения, в «Хозяйке», кроме главного героя, нет реальных фигур, здесь «кружат, реют одни только стихийно-народные силы и облачными чарами прошлого заволакивают чуткую душу Ордынова»[94]. Первая такая сила – Мурин, «символ официальной "семейственности"». Вторая – «Катерина, угнетенная, больная Русь, великое царство «униженных и оскорбленных», таящих в богатых недрах своих светлые идеалы любви, равенства и братства». Третья сила – «Русь свободная, просвещенная, гипнотически постигшая великую тайну великой русской души, страстно желающая сорвать с лица всесильного Мурина маску лжи, обмана и лицемерия. Имя этой силы не Ордынов, а Ф.М.Достоевский»[95]. Такая позиция несомненно способствовала тому, что образы Мурина и Катерины получили определение романтических или связывались с романтической традицией, в частности, с образами повести «Страшная месть» Н.В.Гоголя[96].

В 80-е годы оценка героев "Хозяйки" меняется. Например, П.Ф.Маркин пишет: «Мурин и его Хозяйка объективно необычные и странные люди. Гипнотические способности Мурина еще не дают повода для романтической трактовки образа. Мурин вполне реалистический персонаж»[97].

В начале 90-х впервые предпринята попытка реалистичность образов повести Достоевского связать с социально-бытовыми коллизиями 30-40-х годов XIX в., увидеть «переклички между миром «Хозяйки» и стихией русского сектантства»[98]. И.Л.Волгин предположил, что писатель по двум причинам

вуалировал эту тему в своей повести: во-первых, в связи с тем, что в 40-е годы «хлыстовщина (равно как и другие «ереси») – тема, “глубоко не одобряемая начальством»; во-вторых, потому что Достоевский, в отличие от Лескова и Мельникова-Печерского, «не настолько хорошо знает предмет»[99]. Первый тезис возражений не вызывает, второй нуждается в доказательстве. В книге И.Л.Волгина выдержки из текста «Хозяйки» приобретают иное звучание, будучи вмонтированными в мозаику мемуарной литературы, исследований по сектантству, официальных донесений (хотя собственно анализа, выявляющего и доказывающего справедливость его предположений автор, к сожалению, не проводит). Тем не менее сделанный им шаг в сторону выяснения религиозно-этнографических аллюзий представляется в высшей степени плодотворным. Например, не лишено оснований наблюдение И.Л.Волгина о том, что Мурин и Катерина связаны с еретической раскольнической сектой. Нет только уверенности в том, что у Достоевского, как утверждает исследователь, подразумеваются хлысты, а не, скажем, скопцы: эти секты, генетически связанные друг с другом и имевшие много общего в обрядности и в идеологии[100], плохо дифференцировались в общественном сознании. Остается также необходимость понять, откуда Достоевский мог черпать сведения о сектантах и как эти сведения сказались на его художественных построениях: на сюжете «Хозяйки», на характерах, нравах и обычаях героев, на предметном мире и топографии повести, на разных мелких деталях ее поэтического строя.

Для того, чтобы решить эту задачу, следует принять во внимание, что в период с 1844 по 1847 г. – год опубликования «Хозяйки» – в Петербурге производились аресты хлыстов («божиих людей») и скопцов («белых голубей»). Следствие по делу вел действительный статский советник И.П.Липранди, специалист по скопчеству и расколу.

По догадке И.Л.Волгина, подробности мог сообщить Достоевскому его товарищ и одноделец А.В.Ханыков, родной брат Я.В.Ханыкова, служившего вместе с И.П.Липранди в Министерстве внутренних дел[101]. Жена Я.В.Ханыкова и ее отец, генерал от инфантерии Е.А.Головин, проходили по делу о еретических сектах. Было установлено, что в доме действительного статского советника Я.В.Ханыкова совершались мистические таинства, к которым он относился с недопустимой терпимостью.

Следователи выявили не только сектантов, но и сочувствующих; были открыты моленные дома – так называемые скопческие «корабли», обнаружилась целая индустрия по вовлечению новых адептов. В этом особенно преуспел клан купцов Солодовниковых, своеобразный концерн скопчества, который действовал и в Петербурге, и в Москве, и в провинции.

Исторически сложилось так, что собрания сектантов в столице происходили в домах именитых и богатых купцов – Ненастьева и Кострова. По свидетельствам очевидцев, многие из которых были живы в сороковых годах, «деньги текли рекой, и в непродолжительном времени казна «обители» в доме Ненастьева обогатилась до чрезмерности». Сектанты из купцов, окружавшие отца-искупителя (оскопителя) Кондратия Селиванова (Красниковы, Добрецовы, Артамоновы, Васильевы, Поповы и другие) нажили значительные состояния, больше всех – Солодовников[102].

Необходимо подчеркнуть, что в домах Кострова (в Московской части, у Московской заставы), Солодовникова (в Литейной части, близ Лиговки), Ненастьева (Басков переулок, рядом с Артиллерийскими казармами)[103] в 10-е – 20-е годы бывали генерал-губернатор Петербурга, граф М.А.Милорадович; известный мистик, поклонник французских энциклопедистов – Вольтера, Дидро и оккультистов – Сведенборга и Эккартсгаузена, обер-прокурор Сената, князь А.Н.Голицын; министр полиции А.Д.Балашов; обер-полицеймейстер

И.С.Горголи; приближенные двора: граф П.А.Толстой, А.Ф.Лабзин, В.М.Попов и другие[104]. Такая практика приглашения высокопоставленных лиц продолжалась и позднее – в 30-е и в 40-е годы: скопцы щедро оплачивали молчание и невмешательство в дела их секты официальных властей[105]. Например, преступная деятельность скопцов Солодовниковых находила оправдание и поддержку сверху. Известно, что в 1847 году по высочайшему повелению самого Николая I был освобожден из-под стражи Николай Назарович Солодовников и с него был снят полицейский надзор[106].

Любопытно отметить еще один факт: следствие, материалы которого подготовил И.П.Липранди, выявило связи петербургских скопцов с кронштадскими, московскими, суздальскими, волжскими. Как указано было выше, в топографии «Хозяйки», кроме петербургского, Достоевский учитывает и «московский», и «волжский» «субстрат».

Если в 10-х – начале 20-х годов скопческий корабль по прозванию "Новый Иерусалим" находился в Литейной части на Лиговке, то в 40-е годы скопческий корабль был открыт в *Московской* части на *Кабинетской улице*[107], поблизости от того района, где обитали герои «Хозяйки» и в 1846 году жил сам Достоевский.

Вполне вероятно, рассказы А.В.Ханыкова, публикации в прессе, городские слухи, а, может быть, и собственные наблюдения давали писателю тот живой материал его исторической эпохи, который он использовал в своей петербургской повести. Как бы то ни было тема сектантства и раскола пронизывает весь текст «Хозяйки», в самых обычных и заурядных его слагаемых открывая потаенное содержание. Тут и там эти скрытые смыслы прорываются на поверхность текста и, складываясь в целый комплекс взаимосвязанных симптомов, по-новому освещают нейтральные и обыденные факты.

Например, Достоевский поселил своих героев в *доме Кошмарова*, расположенном, по всей видимости, во втором участке Московской части Петербурга. Казалось бы, уже сама фамилия домовладельца должна настраивать на некий тревожный лад. Тем не менее полицейский чиновник Ярослав Ильич называет Кошмарова «величавым стариком» (1, 285), относится к нему с особенным почтением: «Я с ним, смею сказать, почти искренний друг. Благородная старость!» (1, 285). Для недалекого жандармского надзирателя, по-видимому, обласканного домовладельцем, полной неожиданностью явилось известие о воровском «притоне», о «ватаге мошенников и контрабандистов», якобы скрывавшихся у Кошмарова. За свою доверчивость и склонность к мздоимству (намеки на эти качества героя рассыпаны в тексте «Хозяйки») Ярослав Ильич поплатился карьерой и разочаровался «во всем человечестве» (1, 320).

Наделяя благообразного и богомольного человека откровенно неблагополучной фамилией, Достоевский руководствуется не столько литературой, сколько житейской логикой. «Говорящая» фамилия купца-домовладельца во многом противоречит обрисовке его характера, но зато она, так сказать, «рифмует» с известными фамилиями петербургских скопцов: «по звуку» – с фамилией Кострова (дом которого тоже был в Московской части), а «по смыслу» – с фамилией Ненастьева[108]. Функциональность этого смысла несомненно обогащает “говорящую” фамилию героя Достоевского[109]. Следует сказать, что “говорящая” фамилия Кошмарова, с одной стороны, как бы вуалирует запретную тему, с другой – ее подчеркивает. Несомненно, тема сектантства распространяет в «Хозяйке» уголовно-авантюрные мотивы, организующие жанровую особенность произведения как авантюрной повести. Эта жанровая специфика заявляет о себе и в странном поведении купца Кошмарова, и в зловещем облике его дома, и в том, что флигель во дворе

снабжен «остроумной мастерской» гробовщика, убогого глухого, по первой необходимости предоставляющего свои услуги тем, кто не вынес обряда оскопления (а для какой бы еще цели понадобилось это «остроумное» функциональное заведение?), и таинственное, двусмысленное поведение дворника-татарчонка, заинтересованного наблюдателя, и, наконец, облик мистика-сектанта Мурина.

Думается, неправомерно причислять Мурина и Катерину, как это делается в комментариях к последнему академическому полному собранию сочинений Достоевского, к старообрядцам (1, 508). В этом убеждает внимательный анализ повести: в частности, ее топографическое пространство. Как выяснилось, герои «Хозяйки» – жители Московской части. В округе их жительства были расположены два храма: приходская Владимирская церковь на Владимирской площади и старообрядческая церковь святого Николая Чудотворца на перекрестке Кузнечного переулка и Грязной улицы[110]. Достоевский дает понять, что Катерина и Мурин – прихожане обычного православного храма, а не старообрядческого. Известно, что старообрядцы беспоповского согласия не имели церквей, а старообрядцы поповского согласия могли посещать только свои храмы[111]. Раскольники же из хлыстовских или скопческих сект нередко значились прихожанами официальных православных храмов. Как правило, они вносили богатые пожертвования, что вызывало к ним особое почтительное и даже заискивающее отношение со стороны церковнослужителей. П.И.Мельников рассказывает: «Хлысты и скопцы, как усердно исполнявшие обряды православной церкви, как щедрые прихожане, украшавшие церкви иконостасами и колоколами и плативше священникам за требы большими суммами, считались усердными сынами православия»[112].

Вспомним первую встречу Ордынова с Муриным и Катериной, которые появились в церкви, когда служба уже закончилась. Автор обращает внимание

на их богатое и праздничное одеяние. Достоевский выделяет: «Церковнослужитель, последний оставшийся в церкви, поклонился старику с уважением» (1, 268). Во-первых, отметим, что церковнослужитель поклонился Мурину как знакомому, во-вторых, его уважение можно отнести не только на счет богомольности прихожанина, но и на счет приносимых пожертвований, что дает право странному старику чувствовать себя хозяином в церкви, вести себя нестесненно и уверенно. Он властно подводит Катерину к образу Богородицы, накрывает голову своей спутницы покровом, словно отпуская грехи как ее духовник.

Кто же этот странный старик «высокого роста, еще прямой и бодрый, но худой и болезненно бледный», которого «с вида <...> можно было принять за заезжего откуда-нибудь издалека купца» (1, 267)?

Достоевский наделяет его, на первый взгляд, ничем не примечательной фамилией – *Мурин*. Но значимость ее оказывается не меньшей, чем значимость, например, фамилий *Кошмаров* или *Ордынов*. В.Н.Захаров считает, что она происходит от слова «мурин», что означает по словарю В.И.Даля: «бес, негр». Или происходит от слова «мура»: похлебка волжских бурлаков. Исследователь отмечает, что корень «мур» в современном языке употребляется в словообразовании: мура, мурло, мурава, замуровать и т.д. Не совсем понятно, что хочет сказать В.Н.Захаров, так как здесь не один корень, а четыре: во всех четырех примерах корневое *мур-* имеет разную этимологию. В.Н.Захаров убежден: «о Мурине говорят разное, но мало что хорошего: для всех он – «темный», «нечистый» человек»[113]. В комментариях Г.М.Фридлендера указан более правдоподобный источник, на который мог опираться писатель. Это «Житие преподобного Моисея *Мурина*», некогда разбойника, вставшего на путь праведника (1, 509). В повести Достоевского о Мурине говорится как о разбойнике и убийце, который, оставив прежние подвиги, «находился несколько

лет под покаянием» (1, 286), отмаливая свои грехи. Однако, несмотря на свою богомольность («живет, бога молит» – 1, 274), на праведника Мурин не похож.

Здесь может быть выдвинута еще одна версия, не исключающая, а дополняющая предыдущую. В 1804 г. скопец А.М.Еленский (Елянский), пропагандируя свое вероучение, апеллировал к авторитету иерархов раннехристианской церкви, добровольно подвергшихся оскоплению: «Было много <скопцов среди – О.Д.> Архиепископов в Греции и Риме, как достаточно о сей материи свидетельствуют книги Барония 12 веков, Прологи, Четь-Минеи, как-то: Мефодия 14 июня, Мурина скопца, Оригена»[114]. Соблазнительно было бы предположить, что писатель назвал своего героя в честь «Мурина скопца»: после нескольких лет покаяния герой Достоевского мог прийти к той же форме крайнего аскетизма, что и его далекий тезка. Но, к сожалению, установить, кого именно А.М.Еленский называл «Муриным скопцом» нам не удалось[115].

Многое в поведении Мурина и в восприятии его окружающими станет понятным, если допустить его принадлежность к скопческой секте[116]. У хлыстов и скопцов особое значение придавалось творящему пророческому Слову кормщиков: это называлось «ходить в слове»[117]. Было принято считать, что в экстазе моления, верчения и кружения они становятся выразителями высшей воли, божественного откровения: в их Слове, по представлению сектантов, воплощался сам Христос[118]. В «Хозяйке» Катерина говорит о Мурине, в котором она и многие другие признавали пророческий дар: «Он властен! Велико его слово!» (1, 294). Слово, назначающее страдание и муку, слово исцеляющее, могущественное, как слово бога: «когда я вслушиваюсь в его голос, то словно это не он говорит, а кто-то другой, недобрый, кого ничем не умягчишь, ничем не замолишь, и тяжело-тяжело станет на сердце, горит оно... тяжелей, чем когда

начиналась тоска!» (1, 293). Слово Мурина напоминает слово, сказанное на Страшном Суде. Власть его слова героиня испытывает на себе постоянно.

Идеи Мурина основаны на трудах ученых скопцов: Оригена, Мефодия Патарского, считавших, что Слово – посредник бога, обладающее могуществом совечного творения[119]. В их метафизике выстраивается логическая цепочка: Сын Божий – Вторая Сила Божия, Иисус Христос, Новый Адам и конкретный человек[120]. Скопцы считали К.Селиванова «живым богом», Христом[121], несущим свет истинной веры, данной со времен первых христиан[122].

К числу фундаментальных черт раскольнического мировоззрения принадлежит ожидание скорого светопредставления. Под эмоциональным воздействием Мурина Катерина живет в предчувствии Страшного Суда – «как приговоренная к смерти, не чая помилования» (1, 294). Грозный старик заставляет ее испытывать адские муки еще при жизни – память о прошедшем словно жжет ее, все время напоминая о преступлении, терзая совесть, заставляя искать спасения в молитве: «тяжело станет на сердце, горит оно...» (1, 293); «жжет сердце неугомонное; сама как в огне» (1, 296); «душа разрывается, словно распаяться все тело хочет» (1, 294). По теории скопцов, грешник сам «вожжигает для себя пламя своего огня, а не погружается в какой-то зажженный другими или прежде существовавший огонь»: адские муки одолевают человека при жизни[123]. Эсхатологические мотивы страшного суда, смертного греха, вечного горения укоренены в сознании Катерины как мировоззренческие.

Любопытно, что в эсхатологических сочинениях (например, у Мефодия Патарского) говорится о трех свидетелях, перед которыми картина конца света предстала воочию: ее наблюдали Энох, Илия и Иоанн Богослов[124]. Еще раз можно удивиться Достоевскому и убедиться в том, что автор продуманно выбирает имена своим героям. Прав был А.А.Реформатский, когда говорил, что

в русской литературе, «что ни фамилия – то образ, что ни имя – ищи смысл»[125]. Имя Мурина – *Илья* – ориентирует читателя на круг религиозных вопросов и образов, в частности, на круг вопросов эсхатологического плана, на идеи религиозного раскола, на учение «людей божьих».

В хлыстовской песне Илье-пророку отводится непривычная роль:

...А Илья пророк пророчит,

Что воскреснуть Христос хочет[126].

С именем *Ильи*-пророка в сознании сектантов связаны не только ожидания конца света, пророчества обновления мира, но с его образом ассоциируются представления о громе, молнии и дожде. А.П.Щапов указывает: Илья-пророк «под влиянием церковно-библейских изображений и мифологических народных воспоминаний является в христианском народном миросозерцании громовержцем, небесным возбудителем»[127]. Явная ориентация образа Ильи Мурина на образ Ильи Пророка как бы оправдывает сверхъестественные возможности этого человека. На герое Достоевского будто поставлена печать высшей природы, он словно связан с неземным существованием, ему ведомо запредельное бытие, объективирующее его мифологическую сущность. В повести он соотнесен со стихией дождя, грозы, грома, молнии. Именно в грозовую дождливую ночь Илья Мурин входит в жизнь Катерины и в жизнь Ордынова: «Вот такая же ночь была <...> только грознее и ветер выл по нашему лесу, как никогда еще не удавалось мне слышать» (1, 294). Он, словно околдовал Катерину, приобщил к своей стихии, поманил ее «на край света, где молонья и буря родятся» (1, 296). В сознании героини Илья Мурин напрямую связан со сверхъестественными силами, она уверена, что Мурин властен над природой и над душой человека. Катерина признается: «Иной раз я встаю в темную ночь и молюсь долго, по целым часам, <...> и мне все чудится тогда, что *гроза* кругом меня собирается, что худо мне будет, что разорвут и затерзают

меня недобрые, что не замолить мне угодников и что не спасут они меня от лютого горя» (1, 293-2943; курсив мой – О.Д.). И далее: «Тогда, случится, он проснется, подзовет меня, начнет меня <...> утешать <...> и приди хоть какая беда, я уж с ним не боюсь» (1, 294). Как видим, гроза, в прямом и переносном смысле: как явление природы и как нравственная расплата, наказание – по воле Мурина разгорается и утихает. Он ее Хозяин, но и стихия наделяет Мурина своими атрибутами, метит своей краской. Автор неустанно подчеркивает сверкающий, огневой взгляд героя, иногда метафорой выделяет качественные признаки: «*Как молния* сверкнул этот взгляд на мгновенье» (1, 305; курсив мой – О.Д.). Вокруг Мурина – энергетическое поле грозы, угрозы, электрических и механических разрядов, поджогов, громы выстрелов, стихийных бедствий, грозовой бури. И в то же время на его лице лежит отпечаток величия древних пророков: «Длинная, тонкая, полуседая борода падала ему на грудь, и из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд огневой, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий» (1, 268). Этот портрет плохо вяжется в образом российского провинциала «заезжего откуда-нибудь издалека купца» (1, 267). Несогласованность облика и авторской характеристики усиливает загадочность персонажа, заставляет внимательнее к нему присматриваться.

В первый раз читатель знакомится с героем в церкви при зареве заходящего солнца, лучи которого «широкою струею лились сверху сквозь узкое окно купола и освещали морем блеска *один из приделов*» (1, 267; курсив мой – О.Д.). «Один из приделов» в этой церкви (их два) – придел Ильи Пророка (об этом говорилось выше). Читаем: «чем чернее становилась мгла, густевшая под сводами храма, тем ярче блистали местами раззолоченные иконы, озаренные трепетным заревом лампад и свечей» (1, 267). Мурин и Катерина появляются на фоне икон, писаных ликов святых, выступающих из темных приделов церкви при неверном, струящемся свете лампад и свечей. Похоже, что пришельцы

поразили Ордынова иконописностью своих лиц, каким-то невероятным сходством: «Минуты через две женщина подняла голову (она молилась у образа Владимирской Богоматери - О.Д.), и опять яркий свет лампады озарил прелестное лицо ее. Ордынов вздрогнул и ступил шаг вперед» (1, 268). Быть может, он «вздрогнул», оттого что поразился не просто «чудной» красоте (1, 268), но неожиданному сходству незнакомки с изображением Божьей Матери, ярко проступившему в непосредственной близи от иконы, – во всяком случае, в облике Катерины Достоевский неизменно фиксирует кротость, нежность и печаль: «задумчивая важность <...> резко и печально отражалась на сладостном контуре детски нежных и кротких линий лица ее» (1, 268). Ордынов вспоминает лицо Катерины, как только зажигает свечу в своей темной комнате: перед ним опять возникает «образ плачущей женщины», «кроткие, тихие черты лица, потрясенного таинственным умилением» (1, 269). В другом месте автор опять подчеркивает ее «дивно-прекрасное лицо», «тихие, *материнские* слезы» (1, 275, курсив мой – О.Д.). Это слово выдает намерения писателя; незаметно акцентирующего в героине все материнское, богородичное («материнство» ее не обычное, а религиозно-символическое: для Богородицы все люди – дети, за которых она молит Христа). Примечательно, что именно в лике Владимирской Богоматери (так называемый тип Умиление) иконописцы выделяли особенно черты кротости, нежности, выразительный грустный взгляд, печальный наклон головы[128]. Известно, что контуры лика этой иконы словно закованы в золотой оклад, в золотую ризу, в переливе света свечи, драгоценных камней и золота как бы оживляющих ее образ. Не в этой ли связи Достоевский еще раз напоминает чудесное сходство лица своей героини с ликом Богоматери, когда говорит: «столько очарования *озолотило* лицо ее в эту минуту» (1, 299). Эти мелкие детали позволяют увидеть, что в образе Катерины явно проступают иконописные черты – и не только Богородицы, но и Марии Магдалины. Сквозь

тихие и кроткие, материнские черты ее лица, напоминающие черты лика Приснодевы, проявляется облик, потрясенный «таинственным умилением и *ужасом*», облитый «слезами восторга или *младенческого покаяния*» (1, 269, курсив мой – О.Д.) – облик грешницы, автором приравниваемый к кающейся и обливающейся слезами кроткой и трогательной в понимании своей вины красавице-блуднице Марии Магдалине, в вере нашедшей высшее прощение. На лице своей героини Достоевский оставляет «след» двух архетипических идей, воплощенных в образах Богородицы и Марии Магдалины (вечной Девы и вечной Жены, безупречной праведницы и прощенной, уверовавшей в идеал грешницы). Идея этих двух образов в особенном плане освещает и подготавливает развитие характера Хозяйки: в ней соположено грешное и святое, высшее начало, земное и внеземное, над героиней реет дух «владычицы», «царицы небесной», потому что она сама «владычица» (1, 292,305) и «Царь-девица» (1, 305), ей, как святой, молиться за других и, как грешнице, отмаливать грехи собственные.

Создаваемая Достоевским композиционная параллельность образных решений несомненна. Ее позволяет увидеть сам принцип авторских сближений, выявленных на фоне церковных икон в особом замкнутом пространстве церкви или жилой маленькой комнаты. В мире Катерины важнейшая идея – идея покаяния, важнейший образ – образ Богородицы, перед которым она склоняется и в церкви, и в собственном доме, сама напоминая, отражая и нося в себе облик Божьей Матери.

Вернемся к портрету Мурина. Его высокая осанистая фигура, длинная, тонкая полуседая, ниспадающая на грудь борода, нависшие нахмуренные брови, огневой, пронзительный, долгий, надменный взгляд вызывают в памяти черты Пророка Илии. Сходство становится разительным на фоне церковных икон, помещенных в приделе Ильи Пророка – многие из них, вероятно, были

посвящены этому ветхозаветному святому, эпизодам его жития: «Илья Пророк в пустыне», «Огненное восхождение Ильи Пророка». В древнерусской иконографии Илья Пророк появляется в клеймах, например, на иконе Николы, а также в византийской и древнерусской иконе, созданной на сюжет «Рождество Богоматери с изображенными святыми» (третий – Илья Пророк) или на сюжет «Богоматерь Знамения. Илья, Никола, Иоанн Предтеча» и другие. Кроме того, известны его поясные изображения и изображения в полный рост[129]. Традиционно в иконографии святой предстает как величественная крупная фигура, старик высокого роста с совершенно белой или с проседью клинообразной бородой, опускающейся на грудь. В образе Ильи Пророка подчеркивались суровость, непримиримость, сдержанная могучая сила. На некоторых иконах особо выделялись строгость его облика, сдвинутые брови, пронзающий взгляд.

Есть еще одна деталь, которая становится заметной только при возможности близкого сравнения: это *красный платок* на шее Мурина и на шее Ильи Пророка на иконе «Илья Пророк в пустыне»[130]. «Красный платок» – это символический знак посвящения в пророческую должность[131]. Его Илья Пророк сбрасывает ученику Елисею во время своего восхождения на небо[132]. Однако, *красный* цвет платка Мурина может иметь и другие аналогии. Здесь важно понять, что этот предмет и цвет – знаковые, символические.

К сюжетной агиографии об Илье Пророке в пустыне может быть отнесено и то, что Илья Мурин «несколько лет был под покаянием». Обычно покаяния в культурной религиозной православной традиции принимались в монастырях или в пустынях. Несмотря на то, что Достоевский отчетливо не выявляет, где именно проходил покаяние его герой, это еще одна скрепа, соединяющая двух Илий, двух пророков. Только Мурин в «Хозяйке», явно напоминающий

известного христианского пророка, является пророком сектантским. На эту его ипостась писатель указывает прямо.

Известно, что фундаментальной чертой хлыстовства и скопчества считается склонность их пророков и пророчиц к мистическим предсказаниям[133]. Полицейский чиновник Ярослав Ильич рассказывает, что к Мурину ездили сановитые чиновники и знатные дамы из высшего общества. Их надобность к нему старик узнавал по лицам. Посетители уходили, изумленные его предсказаниями и красноречием[134]. Одному молодому корнету, "надежде высшего семейства" (1, 287), он предрек смерть, и, говорят, предсказание сбылось[135].

Достоевский, видимо, знал еще одну важную черту, отличающую сектантских пророков, которою также наделил своего героя: «Пророки и кормщики весьма часто прикидываются юродивыми и нередко в самом деле оказываются страдающими черной немочью или падучей болезнью»[136]. В «Хозяйке» Мурин страдает и «черной немочью», и «падучей»: «Мурин лежал на полу; его коробило в судорогах, лицо его было искажено в муках, и пена показывалась на искривленных губах его. Ордынов догадался, что несчастный был в жесточайшем припадке падучей болезни» (1, 281). Скорее всего это качество Мурина выдвинуло его из простых сектантов в кормщики. Он живет в доме Кошмарова, так же как Селиванов жил в домах Ненастьева, Кострова и Солодовникова. Его лидирующее положение в сектантской общине проявляется в почтительном отношении к нему со стороны чиновных и великосветских посетителей. В его небольшую квартирку часто хаживает сам домохозяин, причем ведет себя как младший, а не как старший. Вблизи Мурина этот «величавый старик» принимает вид приживальщика: «маленький, согбенный, седенький человек», про которого «можно <...> подумать, что он от старости

выжил из ума» (1, 282). Выходя от Мурина, хозяин выглядит каким-то особенно жалким: «В дверях квартиры он (Ордынов – О.Д.) плотно столкнулся с маленькой седенькой фигуркой, выходившей, потупив очи от Мурина». «– Господи, прости мои прегрешения! – прошептала фигурка, отскочив в сторону с упругостью пробки <...> Тихий человечек кряхтя, охая и нашептывая что-то назидательное себе под нос, бережно пустился по лестнице. Это был хозяин дома, которого так испугался дворник. Тут только Ордынов вспомнил, что видел его в первый раз здесь же, у Мурина, когда переезжал на квартиру» (1, 288).

Потупленные очи, неуверенная походка, старческое бессилие – это указывает на второстепенную роль, которую домовладелец играет в своей общине. Скопческим кораблем в дому Кошмарова управляет Мурин, способный получать высшие откровения, прозревающий будущее и вторгающийся в заповедные уголки человеческого сердца. Мурин, без сомнения, – сектант-идеолог: он читает «старинные, священные», «раскольничьи книги» (1, 280, 293), выступает толкователем пророчеств, обращается к излюбленной раскольниками теме конца света, рассуждает о смертных грехах. Подавая Ордынову книгу «всю писанную, как древние раскольничьи книги, которые ему удавалось прежде видеть», Катерина шепчет: «На, смотри, смотри его книгу! вот его книга. Он говорит, что я сделала смертный грех...» (1, 293).

Нельзя не упомянуть о том, что, с точки зрения низового слоя сектантской массы, чтение раскольничьих книг вызывало по отношению к учителю не только поклонение, уважение и послушание, но и осуждение, считалось «антихристовым делом»: по учению хлыстов и скопцов, «всякое книжное писание есть порча»[137]. Эти значения тоже проступают в тексте повести. Катерина, например, убеждена, что «книги человека портят» (1, 277). «Божественные» книги Мурина вызывают у нее мистический страх – это «черные книги» (1, 307), выявляющие дисгармонию сущего бытия и

предвещающие его неотменную гибель. На образе Мурина, возможно по логике именно такого восприятия, выступает антихристова печать: он колдун, бес, демон («не смотри, говорю, коли бес наущает» – 1, 305). Об этом подробнее будет сказано ниже.

Итак, в облике Ильи Мурина прописаны не только канонические черты христианского Пророка Илии, черты Ильи-громовержца, отраженные в народном мифологическом сознании, но и черты скопческого пророка. Совсем не случайно Достоевский в портрете героя рядом с чертами, указывающими на величественный образ древнего Пророка, подчеркивает бледность, худобу, физическую немощность, болезненность, которые прямо можно отнести к психофизическому состоянию скопцов. Внимательнее присмотримся к тому, что именно выделяет в состоянии своего героя автор: «На постели лежал старик Мурин, больной, изможденный страданием и *бледный как полотно*, закрытый *меховым одеялом*» (1, 290, курсив везде мой – О.Д.). Или в другом месте: «Болезнь, очевидно, прошла, только лицо все еще было *страшно бледно* и *желто*» (1, 304). Вот еще пример: «внезапная, мертвенная синева лица предвещала скоро новый припадок» (1, 308). Далее: «*Смертная бледность* разлилась по лицу его» (1, 309). Еще: «старик был еще *бледнее* Ордынова и ,казалось, едва стоял на ногах от болезни» (1, 311). Еще раз: «Старик действительно стоял перед ним; *бледное лицо* его было важно и задумчиво» (1, 316) и т.д. Писатель выделяет, как видим, в лице Мурина чаще всего одну и ту же краску. Лицо героя покрывает *бледность, смертная бледность, мертвенная синева, оно бледно как полотно, страшно бледно и желто*.

Обратим внимание и на то, что герой постоянно мерзнет, что тоже подчеркивает Достоевский. Мурин не по сезону одет «в черный кафтан *на меху*», в теплом доме кутается, будучи одетым, «в *меховое одеяло*». Любопытно, что и Кошмаров ходит «*в тулупе*» (1, 282). А дворник, «молодой малый, лет

двадцати пяти», имеет «*чрезвычайно старообразное лицо*», он «*сморщенный*, маленький, татарин породою» (1, 271). Зачем писатель настойчиво выделяет бледность лица Мурина, его болезненность и зябкость, акцентирует богомольность и зябкость Кошмарова, подчеркивает старообразное, сморщенное лицо молодого дворника-татарчонка? Не потому ли что все они принадлежат к одной секте?

А.П.Щапов пишет: « Недаром скопцы физически наказываются за свой тяжкий грех против природы. Посмотрите на скопца – это жалкий мертвец. Цвет лица его бледный или желто-синеватый, под глазами синие пятна, кожа на теле морщинистая, все тело вялое, дряблое. В теле скопца не достает надлежащего количества теплоты, и они чрезвычайно зябки даже летом»[138]. Ф.В.Ливанов тоже отмечает, что скопцы – люди с желтыми, морщинистыми лицами, вялые, бесстрастные[139].

Надо сказать о том, что Достоевский не просто подчеркивает особенности психофизического состояния своих героев, он довольно тщательно отбирает признаки, характерные именно для скопцов. Автор осознанно показывает еще одно общее свойство, отличающее и Мурина, и Кошмарова, и дворника-татарчонка: качество их внутреннего состояния и качество атмосферы их обитания – все вокруг них как-то неприветливо, «негостеприимно и сухо», лишено разноцветья красок, сдержанно и аскетично (например, обстановка в муринской квартире), как заметит позднее Достоевский в «Идиоте», описывая атмосферу в доме скопцов: здесь «все как будто *скрывается и таится*» (8,170, курсив мой – О.Д.).

Может показаться странным, что в «компании скопцов» оказывается молодой *татарин*. Однако, известно, что среди волжских татар (а именно оттуда родом дворник, состоящий на службе у Кошмарова, который говорит о себе: «а я сам из Волги» – 1, 282), многие приняли христианство, а некоторые

ушли в сектантство. А.П.Щапов сообщает, что «последователи Селиванова успели распространить скопчество и между некоторыми татарами»[140]. В особенности, подчеркивает историк, это было характерно для татар с Волги, Урала, казаков с Дона, которых называли «турчанин родом», для тюрко-татарских родов русского населения, для отуречившихся русских раскольников[141]. Видим, Достоевский знал и эту черту скопчества, и татарин В «Хозяйке» не случайно оказался в обществе сектантов.

Кроме того, тюрко-татарские мотивы, связанные с образом Мурина (говорит по-татарски, ведет себя не по православному обряду: «образам не молится» – 1, 295), проявляются к тому же в двух функциональных значениях. Во-первых, для героя Достоевского свойствен тип гаремного поведения (его возлюбленными становятся мать и дочь), и, во-вторых, тип поведения, изобличающий крайний аскетизм. Известно, что скопчество возникло на Востоке, в Турции, в частности, как оппозиция восточному гарему и любострастию[142]. В этой связи, если исходить из логики религиозного фанатизма, становится ясно, почему содомский брак Мурина по существу перестает быть браком: «баба она ядреная, румяная, милая, а меня, старика, все немочь берет» (1, 314). Трудно сказать, кто для него Катерина. Писатель сознательно запутал понимание степени близости и родственности в отношениях героев. Непонятно: то ли Катерина Мурину дальняя родственница («как говорится, седьмая вода на киселе» – 1, 313), то ли дочь («злая дочка» – 1, 308), то ли жена («уж как с женой про вашу милость бога будем молить» – 1, 314). Отношения героев подчеркнуто странны: ни Мурин, ни Катерина не высказываются ясно о браке. Для нее Мурин – отец («выпей за счастье твоей дочки любезной» – 1, 306); хозяин рабыни «тихой, покорной» (1, 306); погубитель и владелец ее души, «нечистый» (1, 295); покупщик, купец (1, 296, 298); полюбовник (1, 300); старина, старинушка (1, 301, 303, 306, 307), но

никогда она не зовет его мужем (значение слова «хозяин» не всегда совпадает со значением слова «муж»). Автор явно вуалирует их связь, за отношениями героев «скрывается и таится» нечто большее, чем брак в обычном смысле слова. На прямой вопрос Ордынова о Катерине: «А это жена его?» – татарин отвечает уклончиво: «Какая жена?»; «Же-на, коли сказывал» (1, 274). Все эти намеки и полунамеки, недоговоренности и двусмысленности заставили И.Л.Волгина заподозрить, что в «Хозяйке» отражаются «специфические воззрения хлыстов на брак и отношение полов». С точки зрения исследователя, это особенно отчетливо видно в настоятельных призывах Катерины к Ордынову жить «как брат и сестра»[143]. Известно, что «братство» хлыстов укреплялось на общих радениях и молениях свальным грехом[144]. Эти мотивы, думается, имеют не просто двойное значение, они наделены автором функцией ускользающих смыслов. Вместе с тем писатель оставляет возможность читателю сопоставить по меньшей мере три позиции: Ордынова, Мурина и Катерины.

Ордынов, смутно ощущая, что попал в некий «темный», злодейский «притон» (1, 279), все же не понимает того, где оказался: «кто и каковы жильцы и кто именно его хозяева» (1, 279). «Кто они? Он не знал того» (1, 319). Для него – Катерина – «владычица», «жизнь», «радость», «любушка», «сестрица» (1, 291, 292), «голубица чистая» (1, 319). Наконец, жертва, добыча темных сил, олицетворением которых является Мурин. В оценках героя нет второго смысла.

В речах Катерины и в ее отношении к герою такая двусмысленность появляется: «Спознай сестрицу! Недаром же мы братались с тобой, недаром же я за тебя богородицу слезно молила! <...> Горячо тебя полюблю <...> за то тебе жизнь отдать хочется на твою любовь... затем что сладко быть и рабыней тому, чье сердце нашла ... да жизнь-то моя, не моя, а чужая <...> Сестрицу ж возьми, и сам будь мне брат, и меня в свое сердце прими, когда опять тоска, злая немочь нападет на меня...» (1, 291). Выделим главное из того, о чем говорит героиня

Ордынову: будь мне брат, когда одолеет «*черная немочь*» (а мы уже знаем, что «черная немочь» – символическая черта состояния сектантов), когда наступает *момент нового моления*. Проследим, какими действиями, событиями и приметами обставляет Достоевский сближение героев. Первая встреча, а затем их общее моление в храме (1, 270) укрепляется своеобразным приглашением со стороны Катерины на жительство: «Есть квартира» (1, 272). В дальнейшем их сближению содействует болезнь Ордынова, «черная немочь» («кто же знал, что на тебя тоже находит черная немочь» – 1, 304), маркирующая героя как своего, способствующая появлению мотива побратимства. Таким образом, в единый семантический узел завязываются мотивы «братства», «моления» и «черной немочи». В метафорической речи Катерины, насыщенной фольклорно-песенной образностью, проникнутой мотивами духовных стихов (о чем будет сказано в другом месте) ощутимы и мотивы, выявляющие связь с идеями секты «божьих людей», их понятиями о «братстве», «ровне», «молитве», чудном исцелении.

То, что ускользает в слове Катерины, отчетливо выявляется в оценках Мурина: «Ишь вы, побратались единоутробные! Слюбились, словно любовники!» (1, 304). Старик-скопец в хлыстовской ереси (как и К.Селиванов) в идее сестринско-братской любви осуждает мотив женского прельщения, который разрушает святость, чистоту сектантских устремлений и молений[145]. Во всяком случае о такой возможности Мурин знает и говорит об этом Ордынову с грубой прямотой: «А я ведь, сударь, видел, как она <...> примерно, спознавалась-то с вами; вы <...>, ваше сиятельство, относительно любви к ней польнуть пожелали» (1, 314). Очевидно, для старика побратимство неотделимо от возможности любовного прельщения, возникшего, если помним, в момент общего молитвенного порыва Ордынова и Катерины. Необходимо подчеркнуть, что Достоевский избегает прямых указаний или отчетливых аналогий, убирая в подтекст то, что может вызвать цензурные затруднения. Тем не менее

ориентация текста «Хозяйки» на стихию русского сектантства не вызывает сомнения.

Любопытно, что эта связь обнаруживается в самых обыденных, нейтральных, лишенных какой бы то ни было метафоричности, мотивах. Например авторское выделение *красного* платка Мурина или *белого* платка, покрывающего голову Катерины в храме, нагружается такими ассоциативными смыслами, которые проясняются и обретают символическое значение только в сопоставлении с другими, в связи с очевидностью постановки в сюжете самой темы. Красный платок Мурина – это не только знак его демонизма, но, как мы выяснили выше, может быть воспринят и как знак посвящения героя в пророки, а здесь скажем: именно в скопческие пророки. Известно, что «скопцы кланяются портрету Старика, одетого в *голубой* халат с *черною* опушкою и с раскинутым на коленях *красным* платком»[146] (курсив мой – О.Д.). Женщины-сектантки обычно при молитве покрывают голову *белым* платком[147]. Достоевский в одежде Катерины и Мурина выделяет четыре цвета: черный, красный, белый, голубой. С.М.Соловьев, занимающийся изучением поэтики цвета в творчестве Достоевского, никаких разъяснений в связи с вышеуказанным не дает. Однако его работа показывает, насколько важно значение цвета для понимания авторских идей, какую роль играет цвет в обрисовке характеров, оттеняя нюансы смыслов[148]. Трудно сказать, в какой степени писатель был знаком с символикой цвета, принятой у сектантов, или где мог почерпнуть эти сведения, произвольно они выбраны или умышленно. Ясно одно: он указывает на *красный, черный, белый, голубой*, а не на зеленый, желтый, коричневый и т.д. Символика выделенной цветовой гаммы на одежде героев повести приобретает знаковое содержание в ряду выявленных ассоциативных связей, отнесенных к теме сектантства, в частности, к теме скопчества.

Привлекают в повести и другие «красноречивые» предметы: *ружье* и *нож*, висящие на стене в комнате Мурина и Катерины. Эти атрибуты тоже могут быть отнесены к арсеналу «вещественных доказательств», принадлежащих к «делу» о скопческой ереси. *Нож* как предмет ритуальный, а *ружье* как мотив легенды о чудесном спасении, описанном в «Страдах» отца-искупителя К.Селиванова[149]. Именно в этой функции употреблен мотив ружья в «Хозяйке»: Ордынова не настигает выстрел, направленный прямо в грудь. Чудом спасенный герой отмечен высшей волей, избран Катериной и маркирован как «свой» («моего дома гость» – 1, 291; «*Гость, что брат родной*» – 1, 304; курсив мой – О.Д.). Криминальный момент повести (выстрел слышали даже глухие – гробовщик и его жена) сыграл в судьбе Ордынова решающую роль: он по всем признакам (склонность к молитвенному экстазу, увлечение вопросами по истории церкви, заболевание, напоминающее «черную немочь», наконец, чудесное спасение) отмечен печатью избранничества и поэтому выдвигается Катериной на роль нового пророка. Недаром Достоевский описывает сцену выбора, в которой Катерина должна оказать предпочтение или Мурину, или Ордынову. Небезынтересно, что обычай, когда женщины-сектантки избирали «полковника», нового пророка, был характерен и для секты хлыстов, и для секты скопцов[150].

В этой связи становится понятно, почему Ордынов именно с помощью ножа стремится утвердить свое первенство, верховное право. Однако в борьбе с Муриным, в столкновении их чудодейственных способностей, в «дуэли» взглядов герой терпит поражение: «Глаза их встретились. Несколько минут Ордынов смотрел на него неподвижно <...> ему показалось, что <...> дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался <...> по комнате <...> Он задрожал, нож выпал из рук его» (1, 310-311). Верх одержал старик-колдун, пророк-раскольник, виртуозно владеющий техникой оккультных приемов.

Примечательно, что расколоучители в народном сознании представали как чародеи, колдуны. Эту черту и демонстрирует в «Хозяйке» Достоевский. Например, Кондратия Селиванова (скопца) и Данилу Филиппова (хлыста) «народ положительно признавал *великими волхвами*» (курсив А.П.Щапова)[151]. Особый дар Мурина – пророчествовать, колдовать, предсказывать судьбу, узнавать о ней в «черных книгах», заговаривать болезнь, бессилить человеческую волю, правое выдавать за неправое и наоборот перекликается с тем, что рассказывал народ о еретических пророках. Можно сказать, что у Достоевского Мурин – «сориентированный» колдун, связанный с культурной традицией еретических сект[152].

В этой связи можно вспомнить, что для колдунов и для пророков (хлыстов и скопцов) как принцип лечения особенно падучей болезни была характерна форма «заговаривания» и «зачитывания». Катерина говорит: «Иной раз он просто своими словами меня заговаривает, другой раз берет свою книгу, самую большую, и читает надо мной. Он все грозное, суровое такое читает! Я не знаю что и понимаю не всякое слово» (1, 293). Последняя фраза героини тоже замечательна: она проясняет еще одну черту, характерную для «этикета» сектантских пророков. Д.Г.Коновалов, например, указывает, что еретические пророки говорят «темно, без смысла», «для разума непонятно»[153].

В арсенале скопческих кормщиков был и ритуал угощения вином, выполняющим роль приворотного зелья, – с целью одурманить, прельстить, подчинить себе: «Как волхвы и чародеи знали разные *приворотные* средства, чтобы расположить и привлечь к себе чье-либо сердце, доверие, любовь и проч., – так и пророки и пророчицы людей божиих подносят иногда пришедшим к ним людям какого-то волшебного настоя, в виде красного вина, после чего выпивший чувствует, говорят, какое-то непонятное, особенное влечение к их

секте»[154]. Нередко в скопческих сектах после угощения «святым» вином и моления следовала надлежащая операция. Не закономерно ли в этом случае Ордынов проходит причащение вином, а затем хватается за нож, как бы воспринимая символы ритуальных внушений?

Вместе с тем известно, что скопцы-сектанты избегали, как и другие раскольники, курения табака и пития вина, хотя второе было предпочтительнее перед первым[155]. В данном наглядно особом случае, когда намечается выбор «хозяина», это тоже подчеркивается. Катерина говорит Ордынову: « Поди, поди прочь <...> ты пьяный и злой! Ты не гость мне!» (1, 310), т.е. чужой, не избранный. Мурин же, не пропустивший ни одной чары, охмелевший и уснувший, через мгновенье, словно по чудесному мановению, холодно трезв и тверд на ноги: его будто хранит высшая сила, простирает над героем свою защищающую длань, посылает своеобразный оберег. Возможно, эта сила – святой Моисей Мурин, который, по поверьям, помогал против пьянства и запоя[156]. Эту связь образа Мурина с житийным персонажем Достоевский не упускает провести и в данном случае. Ордынов же как культурно-исторический тип (термин Л.В.Пумпянского) не может быть связан с мифологическим аспектом народных верований, воззрений, суеверий, быть их частью и продолжением, как, например, Мурин. Это и предопределяет выбор Катерины. Однако здесь может быть дано и другое объяснение, которое прозвучит ниже.

Важно отметить и то, что в верованиях хлыстов и скопцов особое место занимает природа, которая входит в их сознание как часть общего космоса, олицетворение «бога живого». Стихии небесные и земные находят в ней единение[157]. Этот план повести узнается в способах соотнесения явлений природы с явлениями частной интимной жизни человека и мира в целом. Например, девичье горе сравнивается со следом на песке, его «дождем вымоет,

солнцем высушит, буйным ветром снесет, заметет» (1, 309) и т.д. Или Мурин, как было показано выше, уподобляется грозовой стихии, как, например, К.Селиванов обычно уподобляется солнцу (Ордынов говорит Катерине: «Я на тебя как на солнце смотрю» – 1, 276), а скопцы – сизым голубям или белым голубям[158]. Не в этой ли связи Мурин зовет Катерину «*белая голубка моя*» (1, 306)? А Катерина Ордынова – в плане той же символики словозначений: «*голубь* горячий мой, *братец* родной» (1, 302; курсив мой – О.Д.). Иносказательность значений не исключает связи со скопческой терминологией.

Наконец, песнопения хлыстов и скопцов, как известно, и в мелодии и в стихотворном оформлении имеют аналогии в народной песне, здесь заимствуют и песенный настрой и фольклорный образно-поэтический ассортимент. А.П.Щапов замечает: «Все богослужебные песни людей божиих суть ничто иное, как переделка русских простонародных песен в духе мистического учения людей божиих. Самый напев их религиозных песней есть напев простонародных русских песен – протяжно-заунывных и плясовых»[159]. Достоевский, как видим, чутко уловил и эту особенность русского сектантства и отразил ее в песне героини (1, 302-303), в том фольклоризованном стиле повести, который нашел выражение не только в слове Катерины, но и в слове Мурина, даже в слове Ордынова, как только он оказался «замкнутым» в знаковое сектантское пространство.

Несомненно, что не только на образе Мурина, как мы убедились, но и на образе Катерины писатель поставил необходимые отметки, маркирующие и ее как раскольницу-сектантку. Она, также как дворник-татарчонок, как сам Мурин, уроженка с Волги. И что примечательно (это как раз и подчеркивает Достоевский) героиня родом именно из волжских лесов, а, например, не из волжских степей. По народным преданиям, по известным историческим песням, в конце концов по курсу отечественной истории писатель знал, что раскольники

еще в никонианское время ушли в леса и там сохранили символы старой веры. Среди «черных диких лесов»[160] народ старался отстоять свою свободу, «волюшку», о которой постоянно грезит героиня «Хозяйки», «мужичка», «баба немытая, паневница глупая» (1, 314). Раскол был вызовом официальным властям и религии. Этот протест по-разному оформляется в раскольничьих сектах: старообрядцев, духоборов, хлыстов, скопцов и т.д.[161]. Здесь все было по-другому, чем у обычных мирян: молитва, обычаи, брак, дом, быт и т.п. Древние языческие представления смешались в их сознании с христианскими. Именно в этом, например, историки видят причину соединения у некоторых сектантов обряда моления с соитием, со свальным грехом и прочим распутством: древнеязыческие идольские сборища трансформировались у скопцов в «божьи соборы и моления»[162]. А.П.Щапов отмечает: «Хороводы, пляски, скаканья, плесканья и т.п., песни мирские, даже самый свальный грех – «великое прельщенье и паденье мужам и отрокам», женам замужним беззаконное осквернение и девам растление – все это существенно вошло в состав радений и бесед людей божиих и только приняло в них новую, сектаторскую форму»[163]. Вспомним, что сквозь «простой, наивный склад песни» Катерины Ордынову слышалась то «первая клятва любовницы <...> с моленьями, со слезами, с таинственным, робким шопотом; то желание вакханки <...> без покрова, без тайны, с сверкающим смехом обводящее кругом опьяневшие очи» (1, 303). Автор в образе Катерины соединяет две разные нравственно-психологические доминанты, на первый взгляд, исключающие одна другую: стремление героини к святой и праведной жизни, истовое моление до полного изнеможения, до судорог и проявления «черной немочи», падучей, и почти языческое, раскованное, бесстыдное, страстное желание земной физической любви. Мурин боится вакханальных проявлений ее характера: «Такой ветер, вихорь такой,

голова такая любовная, буйная, все милого дружка <...> да зазнобушку в сердце ей подавай» (1, 314). Это противоречие в образе Катерины может быть объяснено и снято только в плане отнесенности героини к раскольничьей секте.

Наконец, совсем не случайно Катерина – «Царь-девица» (1, 305), неслыханная красавица. В хлыстовских и скопческих сектах избирались для роли хлыстовских и скопческих богородиц женщины дивной красоты[164].

Думается, Достоевский умышленно подчеркивает сходство ее иконописного лица с ликом Богоматери и с ликом Марии Магдалины, как это было показано выше.

Как правило, эти женщины-сектантки были склонны к юродству, страдали «черной немочью», психическим заболеванием, напоминающим падучую. Эта болезнь пророков выдвигала их на первые места в секте. Требовалось, чтобы они отличались не только редкой красотой, но и вещим умом, способностью пророчествовать и прорицать[165]. Мурин говорит Катерине: «не мне, колдуну, тебя учить уму-разуму! Разум не воля для девицы, и слышит всю правду <...> У самой голова – змея хитрая <...> Где умом возьмет, а где умом не возьмет, красотой затуманит, черным глазом ум опьянит, - краса силу ломит» (1, 308). В иносказательном слове героя слышится весть и о той великой власти, которую имела женская красота в целях утверждения расколоучения, использования для приманки новых адептов в секты «людей божиих». В этой связи можно понять, почему так осторожен Илья Мурин, почему так хитро и полно он управляет волей Катерины, лицемерно подчиняясь ее стихийному своеволию и играя ее тщеславием. Не исключено: героиня – «драгоценная жемчужина», «золото» скопческой общины. Мурин заявляет Ордынову, имея в виду Катерину: «всяк свое добро бережет» (1, 316). Для него героиня «*жемчужина* <...> многоценная» (1, 298, 301). С образом Катерины случайно ли связано еще одно определение: *золотой*? У нее «сердечко <...> *золотое*» (1, 308), (в значении –

вещее, умное, но не доброе, как обычно употребляется в устойчивых словосочетаниях), «*золотая* головушка» (1, 309), (но не в смысле умная, а как раз наоборот – бедовая, глупая), «*золотая* улыбка» (1, 303), наконец, «столько очарования *озолотило* лицо ее» (1, 299) (в двух последних случаях – в значении признака света: светлая улыбка, осветило лицо). Катеринина слеза напоминает *алмаз, жемчужину* (1, 309). Двойственность значений в повести , символизация смыслов, тайнопись сюжетного действия, многослойность структуры художественного образа, иносказательность как принцип авторского повествования – все это позволяет и в метафорических устойчивых выражениях – «золотая головушка», «сердечко золотое», – в постоянных эпитетах, стилизованных под фольклор, увидеть содержание, которое свидетельствует не столько о литературных украшениях, сколько о своеобразии колорита речевой символики, мировоззрения, быта сектантов, которые, в свою очередь, именно в фольклоре черпают эстетические возможности своих словесно-изобразительных средств.

Тема сектантства и раскола имеет поддержку, как убеждает текст «Хозяйки», во всех звеньях сюжетного действия, осложняет значение бытовых реалий, вводит в них смысл сектантской символики. Например, неожиданно в подчеркнуто скромном аскетическом быту героев вдруг появляется старинный *серебряный* поставец с *серебряными* чарами и драгоценная скатерть, расшитая яркими шелками и *золотом* (1, 305). Из всевозможных драгоценных камней и металлов Достоевский почему-то выбирает *серебро*, *золото*, *алмаз* и *жемчуг*, именно те, которые в скопческих сектах приобретают особую волшебную силу, подчеркивающие избранность сектантов. Ф.В.Ливанов пишет: «Корыстолюбие <...> превращается в главную, единственную стихию их жизни. Драгоценный металл <...> имеет для них потому особенную, волшебную прелесть. Вот почему в песнях их беспрестанно твердится о «серебре и золоте», как о символах

верховного блаженства, ожидаемого ими от лжеискупителя»[166]. Писатель приводит пример скопческой песни:

За страдания – дарования
Злата, серебра, крупна жемчугу,
И с пресветлыми бриллиантами[167].

Обратим внимание, что злато, серебро, жемчуг и бриллианты (алмазы) – награда за страдания и лишения. Необходимо сказать о том, что проясненность этих, на первый взгляд, бытовых, нейтральных или фольклорного плана значений проступает только в связи с известием о «ворах», «контрабандистах», «мошенниках всяких», «притоне», «ватаге» в доме богомольного купца Кошмарова, в связи с постановкой темы о расколе. Небезынтересен в этом случае и мотив о мощенничестве, связанный с накоплением огромных богатств в скопческих и хлыстовских сектах.

В конце 30-х годов XIX века в Москве шел судебный процесс против хлыстов[168], в то же время в Петербурге были запрещены сборища у полковницы Е.Ф.Татариновой (кстати сказать, *Екатерины* Филипповны) в Михайловском замке, а затем в 1838 году она была захвачена вместе со своими прозелитами в доме у Московской заставы[169]. В 40-е годы против скопцов, как говорилось выше, было заведено судебное дело в Петербурге. Эти процессы были вызваны не только нарушением баланса веротерпимости (в отличие от Александровской отчетливо проявившимся в Николаевскую эпоху), изуверскими обычаями, процветающими в сектах, но и тем, что в сектах «людей божиих» накапливались миллионы, приобретенные мошенническими способами, например, на промене серебряных или золотых монет или с помощью жестокой эксплуатации ручного женского и детского труда в так называемых швейных мастерских , на шнурковых фабриках[170] (как тут не вспомнить шитую гарусом, бисером и

шелками подушку, которую дарит Ордынову Катерина, еще один знак сектантского быта). О меняльных лавках скопцов, бывших обычным явлением, знаком городского быта, приносивших огромные доходы их владельцам, Достоевский несомненно знал в 40-е годы. Во всяком случае позднее, в романе «Идиот», описывая дом Рогожина, автор как бы вспоминает его неуютную атмосферу, напоминающую атмосферу дома Кошмарова в «Хозяйке» (8,170; 9,440). Кстати сказать, в романе указано, что скопцы нанимали «на верхнем этаже» (8,170). На втором этаже во флигеле снимает квартиру Мурин в «Хозяйке». Известно из быта скопцов, что, как правило, приказчики, которые вступали в права хозяев по неписанному закону скопчества, жили или в мезонине, т.е. в верхнем этаже здания, или во флигеле[171]. Как видим, даже такие мелкие детали и подробности из быта скопцов были известны Достоевскому. Наконец, благотворительные акции скопцов-миллионщиков, например, нередко были связаны с вызволением крестьян из крепостной зависимости. Н.И.Надеждин писал о том, что сектанты владеют могущественным талисманом «к завлечению в свои сети бедных, беспомощных, стесненных неотвратимыми лишениями и нуждами»[172] людей, а именно: они располагают средствами для покупки крестьян и оформления их вольной. В этой связи восклицания Катерины о волюшке, которая слаще всего на свете, приобретают, так сказать, ориентированное значение. Точно также символичны в этом плане обещания Мурина, стремящегося удержать около себя героиню, достать «птичья молока», птицу такую сделать, «коли нет такой птицы» (1, 317), т.е. выполнить архитрудный социальный заказ, почти невозможный. И это напоминает обещания идеологов скопчества и хлыстовства, сулящих несуществующую свободу, равенство и братство, которые подменены в социальной действительности, в сектантском обиходе новыми формами закабаления[173]. Эти мотивы тоже просматриваются в тексте «Хозяйки»: например, в образе

Катерины, перед которой толковали «вкривь и вкось правду», с умыслом поддерживали ее слепоту, льстили ее неопытным наклонностям, «резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь» (1, 319).

Вместе с тем нельзя отбрасывать и того, что уход народных сил в раскол и сектантство был не только вызовом официальным властям, но и способом защитить свой самобытный образ жизни, свою веру, отстоять свою свободу, часто иллюзорную, иметь право на свои идеи, хоть и вполне утопические[174]. Достоевский в «Хозяйке» поднятую им тему экстраполирует не только на современность, но и на историю, тем самым укореняя, утверждая ее, указывая на исторические истоки русского раскола и сектантства. Имя Стеньки Разина, упоминание о «веселой и пьяной» ватаге, «Волге-матушке» (1, 280) в свете сказанного не только являют нейтральный исторический фон, но предстают в повести как идеологизированные символические знаки: народной вольницы, утопической мечты о братстве, равенстве, «богачестве», особой вере – раскольничьей[175] и т.д. Вот почему напрямую с этой исторической традицией соотнесены образы Мурина и Катерины, сектантов-раскольников с Волги, выходцев, как и многие разинцы, в прошлом из волжских лесов, носителей духа народной вольницы, разгула, куража, осознающих себя частью огромного мира России. Недаром Мурин Катерину называет, еще раз подчеркиваем, «*простой бабой*», «паневницей», которая ему, «*мужику*, чета» (1, 312-313; курсив мой – О.Д.), таким образом они как бы приобщаются к низовой народной среде и тем самым отделяются непроходимой пропастью (так исторически сложилось со времен Стеньки Разина, с эпохи петровских реформ) от среды дворянской – от «его сиятельства» Ордынова. Вместе с тем в «Хозяйке» Достоевский показывает, что народная масса многослойна, и здесь есть свои верхи и низы, свои идеологи и учителя, свое понимание веры и справедливости, свободы и

независимости, самобытные идеи о братстве и равенстве, малоизвестные высшему сословию русского общества, идеи – крупные и мощные, выживающие веками, гонимые, но в определенный исторический момент способные смести все на своем пути. Предупреждая о неизвестной народной силе, изображенной без прикрас, писатель и в рядах сектантов не видит общности, подчеркивает их обособленность, духовную надломленность, иллюзорность их воззрений, их общественную неустойчивость.

Вводя в свою повесть тему раскола и сектантства, Достоевский пытается прояснить какие-то фундаментальные черты общественной и исторической жизни России. Эта тема играет важную роль в «Хозяйке».

Во-первых, она поддерживает идеологический план повести, способствует оформлению идей свободы, равенства и братства в народном, а точнее в сектантском понимании[176].

Во-вторых, укрепляет план теологический, раскрывает содержание вопросов, возникших в связи с расколом церкви, а именно православной церкви.

В-третьих, эта тема вводит в повесть план исторический, таким образом прочерчивается далекая перспектива поднятых здесь проблем и дается им историческое объяснение.

В-четвертых, она организует «диалог идей» (М.М.Бахтин), когда, с одной стороны, выступает носитель интеллектуального сознания, а с другой – народного (Ордынов – Мурин).

В-пятых, с ее помощью раскрывается во всем многообразии социально-бытовой план «Хозяйки», в частности, быт городской окраины Петербурга, его топографии, его социальные типажи (правда, редкие экземпляры).

В-шестых, эта тема активизирует появление мифологического плана повести, фантастико-символической ее атмосферы.

Наконец, она заметную роль играет в плане структурных образований: жанровых, сюжетно-композиционных, образно-поэтических.

Тема раскола и сектантства оттеняет качественно-видовую особенность повести как авантюрную, с элементами детективного жанра, что усложняет, уточняет и обогащает жанровую природу петербургской повести. Кроме того, эта тема организует тайнопись сюжетного действия в связи с тем, что она вуалируется писателем. В то же время «код» ее сказывается не только в подтексте, но и выступает в поэтике мельчайших деталей, тончайших нитей, сплетенных в сюжетном действии в некое единство, по каналам которого и ведется внутреннее развитие этой темы. Необходимо отметить, что ее наличие создает иносказательность авторского повествования, обеспечивает двойственность оценок сюжета, его многоплановое движение. Например, встреча в церкви двух мещан и дворянина оборачивается «встречей», как бы назначенной в прошлом, в эпоху начала царствования дома Романовых, когда формировался круг тех проблем, решение которых назрело в современности 40-х годов XIX в., встречей ученого историка по вопросам церкви с миром русского сектантства, его знакомством с особенностями психофизического состояния этих адептов, с их фантастическими представлениями о боге, молитве, спасении, грехе, со странностями их быта и обычаев, со специфичностью их мировоззренческих установок и т.д. Казалось бы, в этой встрече автор обращается к банальной проблеме треугольника: Ордынов – Катерина – Мурин. Однако сквозь отношения героев за любовно-интимными просвечивают иные, осложненные идеологическим и историческим влиянием.

«Двоение» сюжетного действия поддерживается и на уровне состояния главного героя, пребывающего то ли во сне, то ли наяву, то ли в состоянии бреда, то ли в возможности здравого смысла. Пограничность состояния героя автор использует в целях создания различного рода иносказаний, приглушенных

смыслов, фантастических ситуаций, соотношения реального – фантастического – символического, прошлого и настоящего, что, в свою очередь, способствует символизации текста и контекста.

Символизация и мифологизация текста становятся причиной его многослойности, что закономерно порождает условия для появления образов-символов. К таким образам-символам в «Хозяйке» можно отнести образ церкви, который организует в повести многоаспектную смысловую перспективу и, кроме того, как бы является композиционным всезамыкающим на себе центром, стягивающим к себе все сюжетные линии повести: Ордынова, Мурина и Катерины. Этот образ-символ, как мы убедились, в бытии героев открывает какой-то особый дополнительный смысл.

Самоочевидная реалия образа-символа предстает как церковь иконы Владимирской Богоматери (в городском обиходе – просто Владимирская церковь). В символическом плане, как было показано выше, эта икона – высшая национальная святыня России, простирающая над страной свою защитительную силу, не раз исторически ее доказавшая[177]. Более того, икона Владимирской Богоматери – не только выполняет роль Заступницы, но как бы являет государственный символ самой России, олицетворяющий дом Пресвятой Девы, Хозяйки, Владычицы: перед этим образом помазывали русских царей на царство[178].

Мощный энергетический импульс образа-символа церкви сказывается в тексте повести повсеместно: и в плане сюжетно-композиционном, и в плане построения образов героев. Церковь – место их первой встречи – выполняет функцию завязки сюжетного действия. Вторая встреча в церкви уже подготовит стремительное развитие сюжета: она изменит и предопределит новое местожительство Ордынова. Когда же действие повести будет ограничено пространством маленькой квартирки, образ Богородицы, по авторской воле,

плавно перейдет из церкви в комнату Катерины (1, 283, 294). Его чудодейственная сила будет присутствовать здесь и распространять свое влияние. Причем, Достоевский подчеркивает, что икона с ликом Богоматери – *старинный образ*, возможно, относящийся к дониконианской эпохе, до момента реформирования церкви. Любопытно, что чудеса иконы Владимирской Божьей Матери, которыми она по преданию прославилась, происходили во времена XIII, XV, XVI вв. и всегда были связаны с нашествием татар, идущих со стороны Волги на Москву. О принципах расширения топографического пространства повести, имеющего выход к Москве, к Волге, говорилось выше. Наконец, в молениях и слезах распростершись почему-то именно перед образом Приснодевы страдает загадочная женщина, внешне до оторопи похожая на саму Богородицу. Эти сближения несомненно способствуют символизации образа героини. Олицетворяя Россию, она замыкает на себе два разных начала, лежащих в основе образов Ордынова и Мурина. Именно образ церкви, когда сюжет кажется исчерпанным, продолжает играть определяющую роль в судьбе мечтателя-одиночки, несмотря на то, что пути героев расходятся. Думается, закономерно, что по отношению к образу-символу церкви выстраиваются и мужские образы повести: с одной стороны, Ордынов как историк церкви, с другой, Мурин как сектант-пророк. Оба как бы символизируют ее раскол: новую и старую веру, новую и старую Россию, интеллигенцию и народ, современность и историю.

Кроме того, церковная обрядность оставляет на имени каждого героя свой след, связывая его с историческими или мифологическими истоками. Тезоименитство, например, имени *Василий* может быть соотнесено с днем памяти *Василия Великого*, *Василия Нового* или *Василия Блаженного* и т.д. А *Ильи* Мурина – с именем *Ильи* Пророка или с днем памяти какого-либо великомученика Илии, точно так же, как имя Катерины. На каждом из героев

словно еще при их рождении поставлен знак имени как знак судьбы. По мысли А.Ф.Лосева, имя – это идея, в нем – «какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто «субъективном» или просто «объективном» сознании. Имя предмета есть цельный организм его жизни в иной жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и стремится перевоплотиться в нее и стать ею»[179].

В этой связи, сообразуясь с именем, на наш взгляд, реалистический образ развивается как бы в заданном направлении, однако возможности его социально-бытовой ситуации расширяются, смысловые аспекты предполагают строение бесконечной перспективы, а нюансировка ведущих значений приумножает и разнообразит ее, что и определяет символизацию реалистического образа. Приведем в пример смысловую перспективу, возникающую в связи с толкованием имени героев, когда всякое новое значение накладывает отпечаток на их характер, способ существования, род занятий, таким образом, с одной стороны, проясняя, а, с другой – усложняя художественный образ, не давая возможности ограничить его понимание только рубриками социальной сферы. Выберем то, что уже было проанализировано: *Мурин* – мещанин, болезненный странный старик, Моисей *Мурин* – житийный персонаж; *Мурин* – скопец, христианский аскет. Выше было показано, как в образе героя «Хозяйки» разыгрываются все эти смыслы, несомненно обогащающие сущность понимания его личности. То же самое с его именем: *Илья*, *пророк*-раскольник и *Илья Пророк*. В доказательство того, что это происходит не случайно, а «срабатывает» авторский принцип художественного анализа образа, обратимся к толкованию имени *Василий*, к «переводу» имени и к его тезоименитству. Во-первых, этимологически оно расшифровывается как «царственный», т.е. уже именем своим персонаж «Хозяйки» отмечен как главный, высший[180]. Во-вторых, несомненно, здесь играют роль и аллюзии,

связывающие биографию героя Достоевского с биографией, качествами характера, родом увлечений, в целом с жизненным путем житийных персонажей, исторических лиц, занесенных в святцы. Один из тех, кто может быть предложен для сравнения – это *Василий Великий*. Он был одним из святых отцов церкви. В молодости – ученый, получивший блестящее образование в области философии, филологии, правоведения, естественных наук, но направивший свои дарования на изучение истории церкви. Василий Великий стал последователем Оригена, на основе работ которого он создал книгу толкований Святого Писания – Филокалию («Добротолюбие»)[181]. Он стал деятелем церкви, увлеченным идеей киновитского общежительного идеала, считавшим, что отшельнический идеал, вдохновляемый исканием личного, обособленного спасения, противен закону любви: в одиночестве легко родится самодовольство, по мысли Василия Великого, любовь к богу не должна быть отделена от любви к ближнему, он был проповедником монашеской жизни, но понимал ее как жизнь трудовую, коллективную, освещенную заповедью девства[182]. Даже беглый взгляд позволяет увидеть таинственную общность между *Василием* Михайловичем Ордыновым и *Василием Великим*: оба ученые, оба занятием всей своей жизни избрали изучение церковной истории, оба приходят к богу как к высшей ступени знания, оба пребывают в позиции девства, оба прошли через отшельничество, чтобы обрести идеал любви, распространенный не только на бога, но и на людей. Перечисленные содержательные моменты, связывающие героев, конечно же имеют поправку на историческое время. Соотношение героя «Хозяйки» с *Василием Новым* или с *Василием Блаженным* Московским менее интересно. Хотя и здесь возникают прецеденты сравнения для отдельных мотивов: например, мотив “блаженности” героев или мотив принадлежности их к Москве по топографическому признаку, или мотив божественного прозрения и т.д.

Необходимо заметить и то, что все это странным образом, но закономерно проецируется, как было показано выше, на соотнесенность героя повести *Василия Михайловича* с другим *Василием Михайловичем*, с московским митрополитом Филаретом. Наконец, фамилия *Ордынов*, как оказывается, роднит героя-петербуржца с московской топонимикой, сближает его идеи с идеями московских властителей дум по вопросам веры, церкви, бога и безбожия и т.д.

Как видим, Достоевский наделяет реалистические образы своих вполне обыкновенных и скромных героев такими связями, что добивается их особой смысловой многозначности, их некоторой отстраненности , а также особого художественного эффекта: за простой типовой структурой образа, объясненного социальными предпосылками, средой, жизненным опытом, вдруг проступают символические смыслы, обогащающие и в то же время «остраняющие» контуры первоначального рисунка художественного образа, социального типа.

Таким образом, мы убедились в том, что тема раскола и сектантства, являясь частью социально-бытовой действительности 40-х годов XIX в., вместе с тем играет роль такого фермента в сюжете повести, который провоцирует фантастико-символическую атмосферу, организует подтекстовые связи, становится соединяющим звеном между современностью и историей, апеллирует к допетровской и петровской эпохе, как бы аккумулирует в себе комплекс социально-политических и идеологических проблем, порой государственного масштаба, которые выдвигались как важнейшие, «родовые», коренные вопросы России, всякий раз актуализировавшиеся то в XVII в. (раскол, Стенька Разин, реформа Никона, дом Романовых, народ, его закабаление и его протест, формы борьбы за свою свободу, самобытность, национальное достоинство), то в XVIII в. (Пугачев, Волга, татары и башкиры, К.Селиванов, сектантство, новые народные утопии о «беловодьи», о лучшей жизни и т.д.), то в XIX в. (поиски новых политических, религиозных и

социальных форм жизни, хлыстовщина и скопчество: секты – принятые как внизу, так и вверху социальных слоев, а рядом ортодоксальное православие, их отрицающее; новое понимание идей общественного раскола, идей свободы, равенства, братства, воспринятых по западному образцу систем утопического социализма (Фурье, Сен-Симона, Оуэна) и по образцу отечественных философов и социальных деятелей типа западников или славянофилов). Вместе с тем подчеркнем, что эти вопросы могут быть поставлены для разрешения именно в *петербургской повести*, типологические признаки и жанровые особенности которой позволяют их разместить.

Еще один вопрос, на наш взгляд, непосредственно связанный с темой раскола и сектантства – это, как ни странно, вопрос о публикации повести. Например, в издании Н.А.Основского (1860) писатель не поставил «Хозяйку». В 1865 году «Хозяйку» Достоевский повторил дважды: в отдельном томе и в полном собрании своих сочинений. Не излишество ли это для неудачной повести?

Думается, что актуальность произведения в 60-е годы проявилась в связи с выросшим интересом общественности к проблемам народа и интеллигенции, к вопросам обустройства России в эпоху реформ, исторического их понимания и решения. Вот почему поиски новых общественных форм жизни обращены к историческим аналогам: в истории разыскиваются ответы на многие вопросы современности. Например, А.П.Щапов создает интереснейшую работу «Земство и раскол», часть которой Достоевский печатает в своем журнале «Время» за 1862 год. В 1864 году в 12 номере он помещает в журнале «Эпоха» статью В.Калатузова «Очерк быта и верования скопцов». Принято считать, что интерес писателя к русскому расколу и сектантству оформился в 60-е годы[183] – именно тогда, когда к этим вопросам наметился общественный интерес. Однако в связи с теми материалами, которые Достоевский показывает в «Хозяйке», можно

выдвинуть другое мнение. Писателю этот вопрос был известен еще в молодости, в период 40-х годов. Именно поэтому Достоевский сообразно своим умонастроениям привлекает в журналы «Время» и «Эпоха» тех авторов, которые проливают свет в своих работах на запрещенные темы, одновременно связанные с историей и с современностью в плане религии, социальной жизни и политики.

Кроме того, в 60-е годы к теме раскола и сектантства широко обращались разные журналы – и «Русский вестник», и научный журнал «Чтения императорского общества истории и древностей российских при Московском университете», и «Отечественные записки», и в заграничной печати – герценовский «Колокол». Публикуются новые работы – П.И.Мельникова, Ф.В.Ливанова, перепечатываются В.И.Кельсиевым старые: например, исследования Н.И.Надеждина. Таким образом, литературный, историко-публицистический контекст 60-х годов благоприятствует расшифровке странной повести Достоевского, на что и надеялся автор. Проблемы, поднятые писателем в «Хозяйке» (народ и интеллигенция, религиозные искания, в том числе тема раскола и сектантства, головные мечтания молодых интеллектуалов), нашли продолжение и развитие в романах 60-х и 70-х годов, в «Преступлении и наказании», в «Идиоте» и в «Подростке». Не исключено, что типологическое родство Ордынова и Раскольникова, типологическое построение «треугольников»: Ордынов – Катерина – Мурин и Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин, а также их инвариантное развитие – Версилов (родовой дворянин) – Соня (символ России) – Макар Иванович Долгорукий (старец, странник, по видимости, бегун) подготовлено общностью тех вопросов, над которыми Достоевский размышлял и в 40-е и в 60 – 70-е годы.

* * *

В «Хозяйке» Достоевский прибегает к парадоксальному принципу, который ставит исследователей повести нередко в тупик: автор, казалось бы, традиционно обращается к фольклорной стилизации, народно-поэтическому языку, к сказовой форме, в которой узнаются жанровые элементы сказки, песни (исторической, разбойничьей, лирической), предания, сказания, духовного стиха, но использует особо этот народно-поэтический стиль, «прививает» его к стилю городской повести, вышедшей из лона натуральной школы. Под одной «крышей» оказываются контрастные, друг другу противоречащие – и с точки зрения социальной, и с точки зрения эстетической – два стиля, два образа жизни, два типа миропонимания. Это приложение одного стиля к другому воспринимается как искусственная операция, как чудовищно безвкусное соединение двух стилевых типов – романтического и реалистического, как псевдонародное окультуривание стиля социальных городских мещанских низов.

Первым эту несуразность стилевой организации ощутил и выразил В.Г.Белинский, ополчившийся против романтических, с его точки зрения, штампов, натертых «лаком русской народности»[184]. Мнение великого критика многие исследователи разделили, а многие поддерживают до сих пор[185]. Тем не менее, спор о том, что такое «Хозяйка», если смотреть с позиции ее стилевой доминанты, оказывается как бы не завершенным.

Казалось бы, именно в русле романтической стилевой манеры и выступает Достоевский в повести. Хотя вместе с тем несомненно ощутимы его новаторские художественные идеи, его желание в старых, привычных формах, в приспособлениях к формам народно-поэтической языковой стихии, разработанных еще романтиками, выразить новое содержание, показать нечто большее, чем стилизацию, подражание или взаимодействие с другой художественной системой, убедить читателя в той особой, реалистически оправданной манере, в которой только и может существовать, например,

героиня повести, Катерина. Догадки подобного рода в какой-то мере тоже были уже высказаны[186]. Правда, никаких доказательств, подкрепляющих выдвинутый тезис, не было представлено. Расшифровка же текста показывает, что стиль речи, мышления, осязания мира, соотношения с ним в героине Достоевского диктуется ее особым положением как сектантки. Это сразу создает условия для формирования иносказательного языка, странного, двусмысленного поведения, какого-то особого стиля в речи, жесте, мысли героини, похожего на романтический, но все же от него отличающегося своим практическим, утилитарным предназначением. Многое из сказанного было разъяснено и подтверждено в предшествующей подглавке. И все же необходимо понять, какую роль отводит писатель фольклоризованному стилю в своей повести, почему автор такое важное значение придает именно этому стилю в «Хозяйке», как бы стремящемуся «склеить» разностилье произведения, каким образом данный стиль, врываясь диссонирующей нотой, становится ведущим, вовлекающим в свою орбиту языковой стихии и других героев – Мурина и Ордынова, занимающим, наконец в «стилевой иерархии» (Н.В.Драгомирецкая)[187] повести главенствующее место? И еще один вопрос в этой связи требует разрешения: что организует фольклоризованную стилизацию, есть ли возможность говорить о том, что стилевое «поле» образуют жанровые структуры?

В последнее время исследователи, отмечая присутствие в «Хозяйке» Достоевского мотивов и образов волшебной сказки, разбойничьей песни, считают, что здесь «фольклорные мотивы органически не связываются с другими жанрообразующими элементами и ощущаются именно как стилизация». В.А.Михнюкевич подчеркивает: «Это стилизация, понимаемая в данном случае как подделка под фольклор». И далее: «О том, что Достоевский не создал в своей повести органичной художественной системы свидетельствует

и язык, в котором не сопрягаются различные речевые стили»[188]. Эту мысль исследователь повторяет и позднее в своей монографии: «Установилась стойкая традиция интерпретировать обильные «отфольклорные» элементы в «Хозяйке» как следствие субъективного видения мира расстроенным воображением мечтателя Ордынова (имеется в виду А.Л.Бем – О.Д.). Даже если согласиться с этим, то и такое понимание едва ли заставит воспринимать «Хозяйку» как органически-цельное произведение: слишком не согласуется неистовая фольклорная фантастика сюжета с другими его элементами, приземленно-бытовыми, напоминающими физиологический очерк»[189]. Трудно принять такие утверждения, если иметь в виду ту реальность, в которую автор поместил своих героев: Ордынов попал к сектантам. И еще нельзя отбрасывать сверхзадачу, которую писатель явственно и недвусмысленно подчеркивал в повести: необходимость контакта между интеллигенцией и народом, образованным сословием и народной массой, сопряженность их разных форм сознания, олицетворяющих единое национальное самосознание. В этом случае стилизация, несомненная в речи Ордынова, может быть воспринята как воспоминание забытого (в этой связи не случайно «срабатывает» мотив сна), как возвращение не к чужому, а к своему, самобытному истоку, который не иссякает именно в фольклоре и в каждом национальном субъекте откладывается на подсознательном уровне. Для Достоевского фольклор (жанры, образы, стиль) становится в «Хозяйке» тем приспособлением, с помощью которого писатель подходит к анализу народной души, к проблематике понимания народной свободы, самоочевидности народных традиций, сложившихся исторически. Фольклор вводит в повесть не романтизированные сюжетные ситуации, образы, приемы стилизации (хотя возможно и такое его толкование), а ту недостающую, скрываемую информацию, о которой автор не мог сказать прямо. Жанры, стиль, язык фольклора обладают той уникальной особенностью, которая дает

возможность Достоевскому широко и многообразно использовать иносказательность как принцип изобразительного и повествовательного ряда в своей повести. В этой связи его опора на фольклорные средства не может быть признана искусственной, отвлеченной, не имеющей прямого отношения к происходящим в «Хозяйке» событиям. Вот почему необходимо понять механизм взаимодействия разных жанровых структур, их самореализацию, способность восстанавливаться, не растворяться в более сильных и устойчивых. Полимерность жанровых образований в «Хозяйке» очевидна. Вместе с тем очевидно и то, что все формально разные жанровые организмы (песня, сказка, повесть, предание, сказание, духовный стих, миф и т.д.) взаимопроникают и соотносятся в содержательном аспекте, поддерживаемом общностью темы и единством авторской установки. В противном случае повесть бы не состоялась как художественное целостное произведение: она распалась бы на отдельные сюжетные линии, отдельные, замкнутые собою же жанровые схемы, оказалась бы незаконченной и т.д. «Хозяйка» же предстает как произведение экспериментальное, но «сработанное» в уже знакомой традиции петербургской повести, открытой широкому миру России, как это было заявлено Пушкиным и Гоголем, поднимающей проблемы государственного значения, а не ограничивающейся частной историей, анекдотом, чиновничьим несчастьем, устремленной в далекий пласт национальной истории, откликающейся современности, многое проясняющей в движущейся реальности.

В этой связи обращение Достоевского к фольклору закономерно и далеко не случайно. Именно фольклорные образы и мотивы прочерчивают в повести ту историческую перспективу, которая необходима писателю для оценки современного понимания проблем народности, тех причин, которые повлекли за собой явление общественного и религиозного раскола, той государственности, созданной царственным домом Романовых и прежде всего Петром Великим, к

которой то со стороны народа, то со стороны дворянства в разные исторические эпохи – XVII – XIX в.в. – предлагаются способы ее реформирования. Думается, что писатель прибегает к фольклорным мотивам и образам, чтобы не столько продемонстрировать орнаментальность фольклорной стилизации, сколько с их помощью вскрыть глубинные проявления исторической реальности, исторического народного самосознания, нередко даже на уровне мифологических представлений.

Остановим внимание на некоторых фольклорных жанровых формах, отпечатавших свой след в «Хозяйке» Достоевского: на сказке, песне, сказании, духовном стихе, мифе.

Писатель сказке определяет предпочтительное место. «Знаешь ли сказку?» – спрашивает Катерина, рассказывая Ордынову историю о двенадцати братьях, живших в темном лесу, и о себе как их сестрице, во всем им равной и свободной (1, 276). В.П.Владимирцев расценивает этот фрагмент текста как беглую цитату, которая «восходит к волшебно-сказочному сюжету, известному под названием «Мертвая царевна», или «Спящая красавица»[190]. Тайный смысл ответа Катерины, считает исследователь, состоит в том, что, по версии сказки, «братья» являются разбойниками[191]. Думается, что Достоевский не ограничивает свой интерес к сказке, впуская в текст «Хозяйки» эту открытую цитату. Писатель ориентирует свою повесть на технологию жанра волшебной сказки, на ее законы сюжетосложения, на присущий ей тип героев, на особенную фразеологию сказки и т.д. В этом ракурсе «Хозяйка» Достоевского никогда не оказывалась в поле зрения исследователей.

Необходимо отметить, что жанр сказки писатель использует особым образом: сказка корреспондирует с реальностью, соперничает с ней, коррелирует и объясняет ее по своим неписаным, давно сложившимся законам. Например, прошлое героини, ее связь с Муриным воспроизводятся в духе

традиции сюжетосложения в сказке. Это отражает рассказ Катерины, впервые осознавшей события, вокруг нее происходящие (отношения отца и матери, связь матери с Муриным, тайные отношения отца и Мурина, их соперничество и взаимную ненависть и т.д.). Обычно Мурин является в дом, когда хозяин дома находится в *отлучке*. Такой пример и вспоминает героиня: «В эту же ночь <...> у отца барки на реке бурей разбило, и он, хоть и немочь ломала его, поехал на место» (1, 294). Как правило, незваного гостя встречала мать и девочку отсылала восвояси. В данном случае происходит нарушение заведенного порядка, особого запрета: «Другой раз, как он приходил, меня отсылали; а теперь мать родному детищу слова сказать не посмела» (1, 295). Катерина этот раз сама ходила открывать калитку для тайного, запретного гостя, «его» (1, 295). Известно, что *нарушение запрета* в сказке влечет беду, несчастье[192]. В короткий промежуток, почти мгновенно героиня всего лишается: отца, матери, дома. Далее она, как загипнотизированная, околдованная, отдается во власть губительной силе. После этого в сюжете, как в сказке, следует развивающий его мотив *похищения*: «Он схватил меня на могучие руки, обнял и выпрыгнул со мною вон из окна» (1, 297). На пути Катерины и Мурина встают препятствия, при погоне встречающиеся только в волшебной сказке: *лес, река*. Читаем в тексте: «долго бежали. Смотрим, густой, темный лес. Он стал слушать: « Погоня, Катя, за нами! погоня за нами, красна девица, да не в этот час нам животы свои положить» (1, 297-298).Как видим, в «Хозяйке» мотив похищения, по закону необходимости жанра, вызывает мотив *погони*. Сразу же являются и волшебные помощники: *конь, лодка (корабль), речка*[193]. Не просто конь, а «батюшкин конь», которого «бог в помощь послал» (1, 298). Здесь особенно любопытна одна тонкость: коня как бы уже послал мертвый батюшка. Эта деталь тоже откликается традиции волшебной сказки[194]. Словно волшебным образом конь переносит героев; для него нет времени, расстояний и границ: «Я

села, прижалась к нему и забылась совсем <...>, словно сон какой нашел на меня, а очнулась, вижу, стоим у широкой-широкой реки» (1, 298). Наконец, *переправа*: герои сели в затаенную заранее лодку, «он весла взял, и мигом стало нам берегов не видать» (1, 298). Здесь тоже выдержана функция *лодки*, как и функция *коня*: уносить героев от погони, в мгновенье ока преодолевать невероятные расстояния, что характерно только для сказочной реальности. Как видим, автор делает все возможное, чтобы показать, что сюжетная линия, определяющая судьбу Катерины, развивается по законам волшебной сказки: отлучка – нарушение запрета – беда – похищение – погоня – переправа[195]. Очевидно, что Достоевский использует в своей повести не просто отдаленные мотивы, но сюжетную схему волшебной сказки, что позволяет автору совершенно свободно обращаться к любым текстам сказок, прямо не названных, но узнаваемых, дающих подспудную информацию. В связи с использованием сюжетной схемы, например, проясняются и амплуа героев повести как типов героев волшебной сказки. Конечно, в этом случае в образах героев повести угадываются не только образы героев сказки о братьях-разбойниках.

Например, Катерина – Царь-девица, красавица неописанная, сказочная. В ее портрете традиционно выдержаны черты прекрасной героини сказок: длинная коса («коса три раза обернутая на затылке» – 1, 307), белое и румяное лицо красной девицы, потупленные очи, осененные густыми и длинными ресницами («она потупила глаза, и черные, смолистые ресницы, как острые иглы, заблистали на светлых щеках ее...» – 1, 305). Героиня Достоевского напоминает Василису-премудрую и Елену-прекрасную. Она не только красива, но и мудра. Характерно, как красота, так и мудрость героини повести уподобляется мудрости сказочных героинь: ее ум, голова – «змея хитрая» (1, 308), «сама путь найдет, меж бедой ползком проползет, сбережет свою волю хитрую!», «где умом не возьмет, красотой затуманит, черным глазом ум опьянит, – краса силу

ломит; и железное сердце, да пополам распаяется!» (1, 308). Несомненно, описание портрета Катерины корреспондирует с описанием портрета героинь сказки, в котором подчеркивается их редкая красота и хитрый ум, змеиный ум, вещий ум, символ мудрости, обладающий колдовскими знаниями и чарами, способный отстоять и защитить себя[196]. Не случайно она – Хозяйка: слабое сердце героини не помеха ее владычеству. Ее колдовская, ослепительная красота смиряет, подчиняет и злобного, и умного, и сильного, и слабого, и старого, и молодого.

Как видим, Катерина в повести Достоевского, подобно героиням сказки, соблазнительна своей красотой, но одновременно и защищена ею, знает о ее могущественной силе и умеет этим пользоваться. «Хитрый», «змеиный» ум Катерины, ее инфернальные наклонности не переводят героиню, как и сказочных персонажей, в разряд отрицательных: она остается «чистой голубицей». Возможно, именно влияние сказки способствует тому, что вокруг образа героини возникает ореол чистоты и непорочности, несмотря на некоторые инфернальные черты ее облика[197]. Еще одно замечание, которое поддерживает комплекс предлагаемых сравнений героини повести с героинями сказок. Это то, что Катерина как бы не имеет возраста, оставаясь вечно прекрасной, двадцатилетней, в цвете своих молодых сил, женского обаяния и очарования: время не имеет власти над ее красотой. Сколько бы ни выпало испытаний на долю сказочных героинь, они – «Елена-прекрасная, и Василиса-премудрая» – остаются пронзительными обольстительными красавицами, олицетворяющими вечную молодость и вечную женственность.

Обычным похитителем красавиц в сказках выступает Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, некое чудище, злая сила. В этой только связи становится, например, понятно мнение Г.К.Щенникова о том, что «Катерина находится в плену у Колдуна, который не просто захватил ее, как Кощей или Змей Горыныч,

а духовно поработил, заворожил ее волю»[198]. Работа исследователя направлена на решение других проблем, и образы сказки возникают в ней на уровне окрашенного сравнения, а не на уровне анализа. О том, что в повести Достоевского отразился «фольклорный мотив о труднодобываемой красавице» пишет и В.А.Михнюкевич[199], но его замечание ограничивается выше приведенной в кавычках фразой. Догадки о том, что Мурин напоминает сказочных героев-похитителей, злодеев, отрицательных персонажей, обретают реальный смысл только при условии задействованной в «Хозяйке» схемы сюжетосложения, характерной для волшебной сказки. Старик стережет красавицу, как Змей Горыныч; держит ее взаперти, как Кощей Бессмертный, стремится купить ее расположение небывалыми дарами («птичья молока пожелает, и молока птичья достану; птицу такую сам сделаю, коли нет такой птицы» – 1, 317). Похититель в сказках, как правило, – не ровня красавице, во всем ей противоположен: она красива – он безобразен; она молода – он стар; она добра – он зол. Контрастность фигур Мурина и Катерины бросается в глаза, и прежде всего тем, что он старик, а она молодица; он злодей, а она его жертва.

Наконец, в сказочной модели необходимо появление героя-искателя, героя-спасителя[200], если сказки построены по сюжету похищения. Такую роль в повести Достоевского исполняет Ордынов. Чаще всего в сказке в путь-дорогу отправляется царевич, чтобы добыть некий особый смысл бытия, эликсир жизни, небывалую красавицу и т.д. Достоевский самим именем Ордынова – Василий, т.е. Басилиос, басилейос: «царский», «царственный»[201] – выдвигает его на роль героя-спасителя. В выбранном имени несомненно присутствует метафорический смысл, как бы открывающий перспективу функциональной принадлежности к герою сказки, царевича-спасителя, благородного и умного героя.

Обычно герой-похититель и герой-спаситель в сказке сближаются для того, чтобы сойтись в последнем , непримиримом бою, смертном поединке. Как правило, борьба идет за право владеть красавицей[202]. В «Хозяйке» Достоевского разыгрывается и эта сюжетная коллизия, столь характерная для сказки: в поединке взглядов, в чудесной дуэли сходятся Мурин и Ордынов, делающие ставку в своей победе на владение красавицей Катериной. Примечательно, что в этой борьбе по законам сказки молодой должен убить старого, убив, воцариться[203]. В.Я.Пропп пишет: «Для воцарения есть, однако, одно препятствие – это старый царь, отец царевны. Это препятствие либо обходится тем, что старый царь и молодой наследник делят царство пополам и только после естественной смерти царя герой наследует все царство, либо же устраняется весьма решительным образом: старого царя убивают»[204]. Д.Д.Фрэзер в ситуации, когда наследник убивает своего предшественника, усматривает религиозный мотив: жреца/царя/властелина убивали за то, что его магическая сила начинала падать вследствие старости[205]. Подобную ситуацию в «Хозяйке» показывает Достоевский. Ордынов в поединке с Муриным (который иногда зовется отцом Катерины и является лидером религиозной секты, как было выяснено) пытается его убить ножом. Эта попытка героя провоцируется мнимым бессилием старика, ослаблением его магических чар, физической немощностью: «Куплю ж я тебя, красота моя, у купца твоего <...> он вынул нож...» (1, 310). В сказке затаились древние мифологические и исторические представления, на уровне подсознания они отпечатались в мировоззрении людей нового времени. Катерина рассказывает сказку своей жизни. Автор же с помощью сказки проникает в древние пласты сознания героини, представляя объяснения и связи на глубине фактам, существующим в реальности. Этот секрет сознания Достоевский несомненно знал. Во всяком случае опирался на

него. Это сказывается, например, и в том, что Ордынов как бы не по своей воле, ведомый подсознательными древними инстинктами готов убить соперника: «Он чувствовал, что как будто кто-то вырывал, подмывал потерявшуюся руку его на безумство» (1, 310). Здесь явно срабатывает не логика и разум нового человека, но логика и разум человека древнего, веровавшего магическим предназначениям.

В «Хозяйке», как видим, герои как бы существуют по законам сказки. Поэтика сказки многое проясняет в их отношениях, облике, поступках, мотивах поведения, закономерностях развития сюжетного действия, однако, с точки зрения здравого смысла, с точки зрения жанра социальной повести, нередко нелогичного, фантастического. Кроме сказанного, сюжетная схема сказки включает в себя и троичность как основной признак развития действия[206]. В сюжете повести Достоевского троичность как принцип его развития становится определяющей. Например, герой *трижды* входит в церковь, где встречается с Катериной и Муриным: первый и третий случай становятся событийно-решающими. Далее: писатель описывает два прихода героини к Ордынову, завязку и развитие их сердечной склонности; в третий раз происходит разрешающий момент в их отношениях: выбор спутника жизни. *Трижды* и Мурин вырастает на пути героя, решительно ограждая его от Катерины: в первый раз он взглядом остановил Ордынова, запрещая следовать за собою; второй случай, когда Мурин защищал свой дом от Ордынова, не впуская его за черту порога, связан с ружейным выстрелом; третий изображает встречу в участке и открытое глумление над героем, вытеснение его из пределов влияния на Катерину. Именно *три* встречи Ордынова с Ярославом Ильичом явлены в повести: первая встреча на улице, возобновление знакомства, вторая встреча в участке, третья – опять на улице, когда Ярослав Ильич повествует о развязке происходивших событий. Наконец, *трижды* фигурирует в сюжете дворник-

татарчонок: в первый раз он уклоняется от ответа на вопрос, кто хозяева Ордынова, во второй раз угрожает герою, собираясь донести на него властям (случай с выстрелом), в третий сообщает Ярославу Ильичу, что Мурин и Катерина уехали в «свое место», ровно «за *три* недели» (1, 320) до того момента, как открыли в доме Кошмарова шайку мошенников.

Можно отметить еще одну деталь: именно три избранника предназначены для героини: Мурин, Алеша и Ордынов. Действительно, троичность как композиционный принцип просматривается в обязательном порядке на всех сюжетных линиях повести – главных и периферийных. Здесь уместно упомянуть еще об одном композиционном приеме, характерном для сказки. Возвращение героя в исходную позицию, в начало пути иногда принимает форму бегства[207]. Вспомним, что Ордынов устремляется навстречу своей судьбе, когда уже сделал выбор и снял угол у немца Шписа, оставив залог. Неожиданное возвращение героя именно в тот момент, когда залог подходил к концу, как бы в исходную точку, в начало своего пути, похоже на бегство, на мотив, обычно разрабатываемый в волшебной сказке. Круг замкнулся, и прекратилась волнующая феерия прежней реальности. Вокруг Ордынова потекла строго размеренная, обыденная, скучная жизнь в обществе городских обывателей: сказка закончилась.

Присутствие жанра волшебной сказки в повести заставляет проявиться под его влиянием фантастическое начало в самых заурядных социально-бытовых реалиях, освещает образы как бы двойным светом, раскрашивает их в яркие, контрастные цвета сказки, надевает на них сказочный наряд. Например, служанка Мурина, стряпуха, злая, ворчливая, «маленькая сгорбленная старушонка, такая грязная и в таком отвратительном отребье» (1, 273), вечно лежащая на большой печи, явно напоминает Бабу Ягу. Известно, что Баба Яга в сказках являет образ иного царства, находящегося за чертой земной реальности.

Как правило, этот образ выступает в сказке в двух функциях: как яга – хозяйка («напоила – накормила, спать уложила») и как яга – охранительница входа в царство мертвых, в царство сказки[208]. Баба Яга не мыслится без своей знаменитой печи и избушки на курьих ножках[209]. Эта героиня сказки, как известно, соотносится со значением смерти или олицетворяет ее. В этой связи обычный флигель на задворках обычного петербургского дома купца Кошмарова, к которому можно пройти «по гнилым, трясучим доскам», минуя мастерскую гробовщика, подняться «по полуразломанной, скользкой, винтообразной лестнице» и только потом оказаться перед толстой, неуклюжей дверью, «покрытой рогожными лохмотьями» (1, 272), вызывает в памяти именно образ избушки на курьих ножках из волшебной сказки. Достоевский несомненно умышленно подбирает детали к описанию обыкновенного флигеля. Внизу «остроумная мастерская», олицетворяющая врата смерти, как бы предваряет вход в мир иной, являясь естественной границей, отделяющей этот свет от того. Закономерно на этой границе и поставлен флигель, как бы возвышающийся на своей «скользкой», «винтообразной лестнице», как на курьей ножке. Хозяйничает во флигеле-избушке злая старуха, поит – кормит званых и незваных гостей, охраняет пограничное пространство. Как видим, Достоевский чрезвычайно компактно разместил волшебную сказку в своей петербургской повести: все герои без исключения привязаны к той или иной функции сказки. Универсальная сюжетная схема сказки «срабатывает» во всех звеньях сюжета повести, исключая экспозицию «Хозяйки» (рассказ о мечтателе Ордынове) и ее финал (жизнь Ордынова у Шписа).

Волшебная сказка всегда существует в двух измерениях: в реальном, земном и нереальном, фантастическом[210]. Именно жанровая проекция сказки в повесть проясняет и поддерживает в «Хозяйке» соотношение реального и

фантастического планов. Не столько фантастика снов Ордынова, сколько законы волшебной сказки порождают в повести ее фантастическую атмосферу.

Наконец, повесть Достоевского вся раскрашена, усыпана словом и фразеологией сказки: «красная девица»; «добрый конь»; «добрый молодец», «матушка, бурная реченька, божьему люду поилица, а моя кормилица»; «урони ж хоть словечко, красная девица»; «горючие слезы»; «кто чужой бедой воровски похваляется, над девичьим сердцем насмехается», «бровь соболиная», «задрожать, как лист» (1, 298) и т.д. Слово сказки признается словом, олицетворяющим самосознание народа. Достоевский широко им пользуется, стремясь в речевой стихии сказки объединить персонажей своей повести, подчеркнуть их внутреннюю, родовую связь

Однако нет сомнения и в том, что писатель, обращаясь к системе сказочного повествования, к сюжету, образам, тем не менее создает не сказку, а городскую повесть, разрешение коллизий которой не может произойти в духе сказочных: здесь нельзя ожидать счастливого конца, брака героев, полного преодоления всех бед и несчастий, заключительного пира, победы добрых сил над злыми. Действительность, иногда напоминающая страшную сказку, трагичнее и безысходнее ее.

Известно, что именно в сказке отражаются черты архаического сознания этноса, коренятся исторические объяснения ее фантастическим образам и ситуациям. Сказка легко корреспондирует с мифом, становясь выразителем мифологического сознания народа, его верований, предрассудков и суеверий. В этой связи, думается, в тексте Достоевского закономерно рядом со сказкой оказывается миф, «обломок доисторической старины» (Ф.И.Буслаев)[211], в котором переданы черты языческой и христианской обрядности[212].

Сразу отметим, что в «Хозяйке» нельзя вычленить какой-либо отклик конкретного мифологического сюжета (греческого, римского или славянского).

Достоевский ориентирует свою повесть не на открытый сюжет мифа, а на схему его общих признаков. Главное назначение мифа – сакральное общение с миром. В типе мышления древнего человека не существовало границы между вымыслом и действительностью. Однако, как считает В.Я.Пропп, действительность мифа – это реальность высшего порядка, обладающая священным характером, религиозно-магическим значением[213]. В мифе связь человека с инобытием входит в естественный круг его жизни, проявляется в бытовом обиходе: в существовании заговоров, заклятий, в вере в пророчества, в приметы, в колдовство, в гадания и в прочие суеверия.

Отголосок таких отношений человека с миром видим в отношениях Мурина и Катерины, свойства мифологического сознания как качественного признака – в особенностях сознания героини. В этой связи понятно, почему Достоевский определяет Мурина как колдуна, чародея: в этом качестве проявляются его религиозно-мистические наклонности, свойства характера, его положение как сектантского пророка. Мурин как бы наделен высшим сакральным знанием, которым обычно владели в древности волхвы или жрецы. Исток образа героя можно увидеть не только в традициях, выработанных романтической литературой, но и в традициях мифа. Герою как существу высшему, наделенному особым знанием, известна продолжительность человеческой жизни, ее содержание, события и т.д. Образ Мурина восходит не только к образу гоголевского Колдуна в «Страшной мести»[214], но и к образу Колдуна, чародея в народном понимании. Катерина говорит герою: «Загадай мне, родимый мой, загадай прежде, чем ум пропьешь; вот тебе ладонь моя белая! *Ведь недаром тебя у нас колдуном люди прозвали. Ты же по книгам учился и всякую черную грамоту знаешь*! <...> только смотри, не солги! <...> будет ли счастье дочке твоей <...> тепел ли будет мой угол, где обживусь, иль, как пташка перелетная, весь век сиротинушкой буду меж добрых людей свою

долю искать? Скажи, кто мне недруг, кто любовь мне готовит, кто зло про меня замышляет? Скажи, в одиночку ль моему сердцу, молодому, горячему, век прожить и до века заглохнуть, иль найдет оно ровно себе да в лад с ним забьется... до нового горя! Угадай уж за один раз, старинушка, в каком синем небе, за какими морями-лесами сокол мой ясный живет, где, да и зорко ль, себе соколицу высматривает, да и любовно ль он ждет, крепко ль полюбит, скоро ль разлюбит, обманет иль не обманет меня?» (1, 307; курсив мой – О.Д.). Эта бытовая сцена лишена какой бы то ни было романтической окраски. Из ряда обыденного (герои сидят за столом, выпивают) «выходит» не ситуация, а экзальтированная речь Катерины. Однако, иносказательность ее чисто внешняя. Отчетливо видно, о чем просит героиня: о простых и волнующих ее вещах, которые определят дальнейшую ее судьбу – о счастье с любимым человеком, о «ясном соколе», о другом сердце, которое забьется в лад с ее сердцем, она молит о ровне для себя, молодом и полном сил возлюбленном. В прошении Катерины нет ничего сверхмистического, инфернального, ужасного, чрезмерного, ненормального. Напротив, ее чувства ясны и понятны, естественны и обыкновенны. Она обращается к колдуну Мурину, владеющему даром всеведения, знанием о будущем бытии и о запредельном мире, как обычно молодые девушки в повседневной жизни или в дни праздников (Святки, Крещение, день Ивана Купалы и т.д.) взыскуют свою судьбу, пытаясь с помощью сакральных знаков не ошибиться в выборе своего спутника жизни. Гадание по ладони – самое доступное в бытовой обстановке гадание. Для него не нужны специальные аксессуары – зеркало, кофейная гуща, воск, свеча, таз с водой и т.д., особое время – ночь. Достоевский явно выбирает тип гадания, который никак нельзя связать с романтической традицией. Сцену гадания в повести автор, как видим, переводит в сугубо заурядную обстановку, в бытовой план. Тем не менее писатель не исключает из образа Мурина то, что герой в

практической жизни обладает мистической силой: он из тех, кто может напророчить, наколдовать, очаровать, предсказать по книге[215], а Катерина из тех, кто по причине свойства своего мифологического сознания подчиняется его власти и верит ему. Известно, что в народной среде сложился определенный облик колдуна: обычно это высокий брюнет с небольшой бородой, с блестящими пронизывающими глазами и густыми нависшими бровями, угрюмый, необщительный, держащийся в стороне, который относится к людям свысока, говорит таинственно и двусмысленно, если ему не угодят – угрожает, большинство колдунов пьют много водки, они не имеют семьи или их семейная жизнь протекает ненормально, насылают порчу одним взглядом, прикосновением, с помощью магических формул или действий, втыкание ножа в землю острием вниз приносит им силу земных стихий[216]. Поразительно, что все эти предметы и детали писатель внес в облик Мурина, и это доказывает его вдумчивый интерес к народной культуре. Достоевский в самом обычном народном быту подмечает признаки мистицизма. Хоть он и снял с мотива гадания таинственный, мистический оттенок, поместив его на бытовой уровень, однако сакральный смысл этого мотива все же заявляет о себе: околдованная героиня не способна сопротивляться тому, что определено свыше.

Катерина осознает, что она “испорчена”, что заложила свою душу черту: “меня испортил злой человек, – он, погубитель мой!... Я душу ему продала...” (1, 293). Эти мотивы порчи и продажи души лишают героиню своей воли, оправдывают ее ущербность и мотив “слабого сердца”. Эти же мотивы вносят в текст фантастический колорит. Вместе с тем своими корнями они связаны с бытованием в реальной действительности подобных предрассудков и суеверий, отличающих мифологическое сознание не только древнего, но и нового человека. Эти мотивы обладают двойной, постоянно смещающейся функцией,

что и позволяет Достоевскому соотносить реальный и фантастический план повести, с их помощью нагнетать в сюжет символические смыслы.

Здесь необходимо заметить еще одно: в «Хозяйке» древние языческие верования и предрассудки соседствуют с верованиями и суевериями, сложившимися в эпоху христианства. Мифы языческие оказываются рядом с мифами христианскими. Сразу следует оговориться: в повести Достоевского не найдем хоть какой-нибудь отзвук конкретного мифологического сюжета из сюжетов, сооруженных христианской культурой. Тем не менее сюжетную схему, своеобразный каркас, на котором строится множество сюжетов сказки, былички, притчи, мистерии, miracula, фацеции, фаблио, моралите, жития святых и т.д. различить вполне возможно. Имеется в виду схема: бес – праведник и грешник (искушаемый праведник и падший грешник). Роли средневековых мистерий распределяются в повести Достоевского следующим образом: Мурин – бес; Катерина – соблазненная грешница; Ордынов – невинный праведник. Именно в связи с этой жанровой заданностью и определенностью сюжетной схемы в облике и характере героев «Хозяйки» проступают фантастические черты. Например, в портрете Мурина узнаются признаки, отличающие беса, дьявола: «*борода* его была *как смоль черна*, глаза горели, *словно угли*» (1, 295; курсив мой – О.Д.). Автор подчеркивает, что он высок ростом, худ и мертвенно бледен. Именно на эти черты образа дьявола, сложившегося в религиозных легендах, в фольклорной и апокрифической традиции, указывал А.В.Амфитеатров: «самый обычный и частый образ сатаны – высокий изможденный человек с лицом черным, как сажа, или мертвенно бледным, необыкновенно худой, с горящими глазами на выкате»[217].

Катерина прямо называет Мурина «нечистым» / «бесом». Мотив беса Достоевский связывает с мотивом искушения, в частности, искушения праведника: «не смотри, говорю, коли бес наущает» (1, 305). Запрет смотреть на

беса или поминать его в суе характерен и для фольклорной, и для христианской традиции[218]. Любопытно, что, например, образ гоголевского Вия откликается и языческим, и христианским верованиям[219]. Достоевский в этой связи совсем не случайно ориентирует образ беса Мурина на фантастический образ повести Гоголя: в образе Мурина, как и в образе Вия, ощутима связь с нечистой силой, с бытовавшими в народной среде мифологическими понятиями, с древними культурными пластами, с языческими и с христианскими религиозными культами, с образами «низа», ада.

Однако, нередко в народном сознании образ колдуна соединялся или с образом святого, лекаря-целителя, исполнителя чудес или с образом псевдопророка, лжесвятого, нечистого, черта[220]. В повести Достоевского образ Мурина подан в восприятии Катерины, носительницы мифологического народного сознания в «Хозяйке». Именно так, в двух планах: низа и верха, ада и рая, черта и святого пророка – прописан образ героя-мистика, сектанта Мурина.

Как говорилось выше, на роль героя-праведника в повести Достоевского может претендовать Ордынов. Его почти монастырский образ жизни, отрешенность от сует мира, невинность, сосредоточенность на служении высшей идее только подчеркивают соотнесенность героя со святыми отшельниками. Обычно праведники искушаются женской прелестью, как это отражено в христианской литературе, в житийных рассказах, в новеллистических сказках (термин В.Я.Проппа) и т.д. Именно женщина здесь вступает в союз с дьяволом и стремится взять жизнь праведника[221]. Этот расхожий мотив искушения женской прелестью, характерный для христианской литературы, можно увидеть и в повести Достоевского. Катерина, связанная с дьяволом Муриным, прельщает героя и как бы подчиняет его жизнь себе.

Ордынов говорит: «зачем я теперь словно жизнь потерял? Зачем же болит мое сердце? Зачем я спознал Катерину?» (1, 316).

Наконец, в «Хозяйке» героиня предстает в роли страшной грешницы, соблазненной нечистым, совершившей один из смертных грехов, повинной в гибели отца и матери, а также вступившей в запретный брак с родственником, а, возможно, даже и со своим родным отцом. Все эти мотивы, как правило, широко распространены в литературе христианской, заботившейся о моральной стороне жизни своей паствы. Кроме того, они имеют более древний исток: в языческие времена тоже запрещались кровосмесительные браки и накладывались проклятия в связи с виновностью в насильственной смерти близких родственников[222]. Здесь достаточно вспомнить, например, миф об Эдипе.

Примечателен еще один факт: грешник, нарушивший запреты и таким образом покусившийся на свою душу, причиняет себе страдания, которые вызывают душевные и физические недуги. В «Покаянных книгах», как считает А.Я.Гуревич, греховность понимается «как «болезнь», как нечто «напавшее» на человеческую душу извне», исцеление этих потаенных ран – дело более трудное, чем врачевание физических недугов[223]. Катерина в «Хозяйке» страдает заболеванием души – «черной немочью», простершись перед иконой Богородицы просит себе прощения и исцеления. И Мурин, как святой целитель, заговаривает героиню и читает над нею свои «черные книги», имеющие назначение сакрального воздействия.

Как видим, в сюжете повести Достоевского, в обрисовке ее образов явственно проступают черты сюжетной схемы: черт – грешник – праведник, характерной схемы для житийной литературы, христианских легенд, новеллистических сказок и т.д. Мифологическая основа этого сюжета «подпитывает» натуралистическую надстройку городской повести

символическими смыслами, в связи с чем образы Ордынова, Мурина, Катерины несут на себе след древнейших, асоциальных истоков, признаки мистического сознания человека языческой и христианской культуры, особенности культуры народной. Например, как мы выяснили, сознание Катерины – это тип древнейшего мифологического народного сознания, отражающего его фундаментальную особенность: не замечать границы между этим и тем светом, ощущать проницаемость черты, отделяющей мир сущий от адских глубин, осязать наяву присутствие бога или дьявола. Героиня Достоевского отмаливает свой грех с истовым фанатизмом до тех пор, как она сама признается, «пока владычица не посмотрит на меня с иконы любовнее» (1, 294).

Несомненно писатель избирает икону Богородицы не случайно. Катерина преклоняется не перед иконой Спаса Нерукотворного, не перед иконой Пантакратора, не перед иконой Николая Чудотворца, не перед иконой Параскевы Пятницы и т.д. Икона Богородицы – особый знак, поданный Достоевским. Почему героиня молится именно перед этим образом прояснит понимание того, какие легенды связаны с именем Богородицы.

Общеизвестно, что образ Богородицы в христианском мире являл образ милосердной заступницы рода человеческого перед богом, сострадающей и милостивой даже к последним грешникам. Этот образ «всегда жил в древнерусском искусстве и фольклоре»[224]. Широкую популярность в народной среде снискал апокриф «Хождение Богородицы по мукам», ставший основой для сюжета во многих духовных стихах. Здесь идет речь о путешествии благодатной по аду, когда перед нею разверзались земные глубины. Она видела мучения язычников, жен и мужей, стоящих в огненной реке, на которых пало проклятие их отцов и матерей, клятвопреступников, погруженных в огонь с головою, кровосмесителей и блудников, людоедов, объятых огнем по грудь и шею, сплетников, сребролюбцев, лентяев, клеветников, сводников, разлучников,

мздоимцев, лжеучителей, нерадивых в вере священнослужителей и монахов, прелюбодеев, воров, пьяниц, преступных царей и епископов, князей и патриархов, каждому из которых были предназначены мучения огнем, холодом, водой, лютыми змеями и т.д. За всех мучимых грешников просит помилования Богородица у Бога: "Помилуй, грешников, владыка, так как я видела и не могу переносить их мучений, пусть буду и я мучиться вместе с христианами"[225]. В своем ходатайстве Приснодева опирается на то, что грешники, с детства вознося к ней свои молитвы, надеются на ее помощь. Богоматерь была настойчива в своем прошении, к ней присоединились архангелы, ангелы небесные и все святые, тогда Иисус Христос дал «мучающимся день и ночь, покой от Великого четверга до Троицына дня»[226].

Достоевский несомненно знал этот апокриф. В его последнем романе о «Монастырской поэмке», сказании о «Хождении Богородицы по мукам» упоминает Иван Карамазов (15, 225). Возможно, писатель не только в конце 50-х – начале 60-х годов познакомился с этим текстом, когда издателями его выступили гр. А.Г.Кушелев-Безбородко, А.Н.Пыпин, Н.С.Тихонравов. Этот материал основательно изучен в литературоведении[227]. Известно, например, что апокриф «Хождение Богородицы по мукам» был достоянием народной религиозной культуры с XII века, широко распространялся в списках[228], и Достоевский мог знать данный текст задолго до научных его публикаций. Доказательством этого знания писателя могут непосредственно служить его произведения. В повести «Хозяйка» моления Катерины обращены к Богородице именно в связи с тем, что в ее сознании Христос предстает как грозный, немилостивый царь, а любовь, милосердие и сострадание героиня связывает с образами Богородицы и святых, как это было характерно для народного сознания[229]. Она признается: «Иной раз я встаю в темную ночь и молюсь долго,

по целым часам; часто и сон меня клонит; но страх все будит, все будит меня, и мне чудится тогда, что гроза кругом меня собирается, что худо мне будет, что разорвут и затерзают меня недобрые, что не спасут они меня от лютого горя <...> Тут я опять стану молиться, и молюсь, и молюсь до той поры, пока владычица не посмотрит на меня с иконы любовнее. Тогда я встаю и отхожу на сон <...>; иной раз и засну на полу, на коленях перед иконой» (1, 294). Как видим, Катерину мучат картины страшного суда, грозное возмездие, вероятно известные ей из апокрифической литературы, по текстам духовных стихов, которые составляли основу народной веры, были особенно характерны для сектантской среды, уводили в глубину языческих представлений[230]. Героиню пробуждают от сна грозные видения. Она ощущает тяжкие муки грешников физически. Одно ей оставлено спасение – в молитве Богородице и святым угодникам. Грех Катерины – материнское проклятие – выделен из числа множества грехов в сказании о «Хождении Богородицы по мукам», стоит на одном из первых мест в ряду повествования о других: такие грешники, согласно апокрифу, объяты пламенем по пояс[231].

Заметим, что Достоевский, строя образ Катерины, опирается на этот пласт народных верований. Выше указывалось о связи мотива греха и мотива огня с мотивом ожидания адского наказания и страшного суда. Мотив греха (материнское проклятие), мотив огня (адское наказание), мотив ожидания страшного суда тонкими ниточками протягиваются из повести Достоевского к апокрифу «Хождение Богородицы по мукам». Именно в связи с тем, что они соотнесены с иконой Божьей Матери, перед которой преклоняется в молитве героиня, взывая к ней, как грешники из ада. По народному верованию, Богоматерь живет в своей иконе «за престолом»[232]. Достоевский, как убеждает текст повести, знал и об этой черте народного религиозного сознания, на этом знании строил образ своей героини. Это «самое устойчивое представление»

народа, по мнению Г.И.Федотова, обнаруживается именно в духовных стихах[233]. Подчеркнем, в духовных стихах с характерными названиями: «Плач души» или «Плач души грешной». В 40-е годы Достоевский мог знать эти тексты, например, по сборникам «Русских народных песен» в издании П.В.Киреевского или каким-нибудь другим способом. Многие духовные стихи «с XVII века уже записывались в песенные сборники», были достоянием народной культуры и народного быта, пелись каликами перехожими у храмов в дни православных праздников и т.д.[234].

Обычно «Плачи» начинаются обращением грешной души к образу Спаса или к образу Богородицы. Как правило, эти духовные стихи выстроены мотивами плача, слезного покаяния, полуночных поклонов:

Разве поможет душе грешной
Слезы, покаяние,
Поклоны полуночные
Тиха мирная милостыня!
Тем избавится душа грешная
Злой муки, превечной,
Тем наследует душа грешная
Царствие небесное!
Велико имя Господине на земле![235]

Еще пример традиционного «Плача», приведенного в сборнике В.Г.Варенцова:

Да восплачется душа моя грешная,
Да востужется тело грешное
Перед Спасовым образом,
Перед Матушкой Владычицей,

Ай, увы, горе душе моей!
Еще как мне на тот свет притти,
На второе на Христово пришествие?
Не помогут душе моей
Ни отец, ни мать, ни сродники,
Ни дружья – братья сердешные,
И ни злато, ни серебро,
Помогут душе моей
Поклоны полуношные,
Тихомирная святая милостыня.
Тем наследует душа грешная
Себе царствие небесное[236].

При сравнении обоих «Плачей» бросаются в глаза общие принципы их построения, идентичность мотивов: в обоих случаях повторяются мотивы греха, плача, покаяния, ночной молитвы и поклонов перед образом святого, страха перед адскими муками и перед ответом на страшном суде во «второе Христово пришествие», надежды на успокоение грешной души в царстве небесном при наличии выполнения указанных в духовном стихе условий. В «Хозяйке» все эти мотивы окружают образ Катерины: она, грешная душа, возносит плач к иконе Богородицы, в дневных и ночных молениях, в «полуношных» поклонах (что наиболее ценно), в простодушном покаянии отмаливая свой грех, памятуя об адских муках и о возмездии на страшном суде, веруя в силу чудодейственной, спасительной ночной молитвы, имеющей назначение первого дара Пресвятой Деве (этот мотив первого дара тоже традиционно встречается в духовных стихах[237]).

Кроме того, с помощью мотивов духовного стиха о Василии Великом, двадцать пять лет не бравшим в рот хмельного и за одну чарку вина

лишившимся покровительства Богородицы[238], думается, можно прояснить еще один фрагмент текста «Хозяйки». Г.И.Федотов указывает на мистическое значение этого запрета (кроме иных) – утрату целомудрия[239]. Трезвенник Ордынов, отказавшийся от рюмки водки, предложенной Ярославом Ильичем в трактире, вдруг становится пьян от чарки вина (именно так!) в застолье с Муриным и Катериной, таким образом предрешенно теряя свою чистоту и целомудрие, доверие героини. Этот параллелизм мотивов еще раз поддерживает соотнесенность образов Василия Ордынова и Василия Великого, взывающих молитвой к отвернувшейся от них Богородице. Все эти тонкости текста в их соотношениях с духовными стихами только доказывают «умышленность» аналогий, которые Достоевский тщательно отбирает.

Следует здесь отметить, что духовный стих – это не стих в обычном понимании. Духовный стих – своеобразно ритмизованная проза, рассчитанная на речитативное чтение-пение. Эти стихи, как указывает Г.И.Федотов, отличает тонический размер, присущий русскому былинному эпосу, или силлабический размер искусственно рифмованного стиха,[240] характерный для стихов более позднего происхождения или книжного их варианта. Именно так: как ритмизованную речь, стилизованную под народный стих и народную песню, Достоевский строит слово Катерины. И это тоже поддерживает догадку о том, что писатель, конструируя образ своей героини, опирался на традицию стихосложения, характерного для духовного стиха. Но не только на нее. Воспроизведем слово героини в форме стиха:

Не в том мое горе, не в том мука, забота моя!
Что, что мне до родимой моей,
Хоть и не нажить мне на всем свете другой родной матушки!
Что мне до того,

Что прокляла она меня в час свой тяжелый, последний.

Что мне до золотой прежней жизни моей,

до теплой светлицы, до девичьей волюшки!

Что мне до того,

Что продалась я нечистому и душу мою отдала погубителю,

за счастие вечный грех понесла!

Ах не в том мое горе,

Хоть и на этом велика погибель моя!

А то мне горько и рвет мое сердце,

Что я рабыня его опозоренная,

Что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб,

Что любо жадному сердцу и вспоминать свое горе,

словно радость и счастье, -

В том мое горе, -

Что нет силы в нем

И нет гнева за обиду свою!.. (1, 299)

Как видим, в покаянной речи Катерины рядом с христологическими мотивами апокрифа и духовного стиха (вечного греха, материнского проклятия, погибели души) оказываются мотивы лирической и разбойничьей песни (запретной любви, израненной девичьей души, сломанной девичьей судьбы, ожидания возлюбленного и т.д.). Исследователи указывали на авторскую попытку «стилизации народной поэзии в речах Катерины», на попытку «создания ритмического сказа»[241]. Однако далее подобных общих констатаций анализ поэтических средств песни в повести не продвигался.

Мотивы лирической песни писатель связывает с надеждами героини на новую и чистую любовь, которая обращена к Ордынову. Достоевский в «Хозяйке» широко использует не только мотивы, но и изобразительные

средства, присущие для лирической песни. Катерина называет Ордынова, как обычно лирические героини именуют своих возлюбленных: «голубь мой» (1, 276), «слезы мои» (1, 301), «мой желанный» (1, 303). Загадывая о возлюбленном, героиня Достоевского вопрошает судьбу в духе героини лирической песни: «за какими морями – лесами сокол мой ясный живет», «зорко ль себе соколицу высматривает» (1, 307) и т.д.

Сравним с примером лирической песни:

- Ох, вы, соколы, соколы,
Вы залетные соколы!
Уж куда же вы летали?
- Уж мы летали, летали
С моря на море летали
Уж и что ж там вы видели?
- Уж мы видели, видели
Серу утицу на море[242].

В других вариантах утицу за морем высматривает селезень[243], сокол – лебедушку[244]. Или сокол ищет подружку за лесами, за горами[245] и т.д. Подобие мотивов в песне и в повести Достоевского очевидно. Нет сомнения, что писатель знал или слышал песни на этот сюжет, поэтому и вплел эти мотивы в речь Катерины. Любопытна еще одна деталь: в лирических песнях героиня по имени Катерина зовется или «Катеринка-сиротинка»[246], или «Катенька, купеческая дочь», которую отец прочит в монастырь, а героиня хочет для себя другой доли: к ней сватаются разные женихи, в том числе «первой гильдии купец»[247]. Видимо, имя героини тоже «подобрано» Достоевским в русской лирической поэзии. Думается, не следует исключать из возможных источников,

объясняющих ее имя, и этот источник: в судьбе героини различаются и мотивы сиротства, и мотивы ее принадлежности именно к купеческой среде, и мотивы свободного брака.

Мотивы же разбойничьих песен просматриваются в отношениях Катерины и Мурина. Как правило, в таких песнях разбойник похищает и соблазняет красавицу, «красную девицу» любовью, златом-серебром, белым жемчугом, балует и холит ее, затем бросает и уходит «со товарищи» разбойничать на Волгу-матушку, оставляя одну:

Бушевала бела грудь красной девицы,
Раздиралось ретиво сердечко у молодушки;
Тосковала красна девица по любовничку,
Возрыдала еще голубушка по обманщику
.....
Как и был у меня мил сердечный друг
Он любил меня и жаловал,
Много злата-серебра обещивал
Он частехонько говаривал:
Я куплю тебе, девица, цветное платье,
А на шею твою белу – жемчужны ожерелья
.....
Я частенько буду, девица, к тебе езжати
И со Волги со разбою буду отдыхати -
А уехал злой разбойник со мной не простился
.....
Услыхала я девица на одиннадцатый год,
Что поймали разбойничка на большой Волге-реке,
Допросили разбойничка, из какого роду-племени он был?

Показал злодей разбойник, что он Стеньки Разина был сын[248].

Отголоски этой песни, многовариантной в своем лирическом сюжете, можно услышать в истории Катерины: перед похищением Мурин одарил героиню «бурмицкими зернами», жемчужным ожерельем как избранную возлюбленную, увез в подгородье к названой матери, через год (о котором Катерина даже говорить не хочет – 1, 300) ушел с товарищами вниз по реке (по Волге) разбойничать (намеки на этот род деятельности Мурина разбросаны по всей повести), оставив ее одну. Примечательно, что и упоминание в «Хозяйке» имени Стеньки Разина указано как-то «стерто». Ордынов слышит в полубреду рассказ о чем-то знакомом (он историк): «говорят про темные леса, про каких-то лесных разбойников, про какого-то удалого молодца, *чуть-чуть не про самого Стеньку Разина*, про веселых пьяниц бурлаков, про одну красную девицу и про Волгу-матушку» (1, 280; курсив мой – О.Д.). Как выше показано в песне: обычно волжские разбойники «вставали» под имя Стеньки Разина, называясь «сыном» легендарного народного героя, таким образом сохраняя историческую традицию преемственности, отразившуюся в творческой памяти народа[249]. По логике текста «Хозяйки2, Мурин – один из «сынов» знаменитого разбойника, его наследник. Этот смысл позволяет прояснить соотнесенность указанных мотивов повести с мотивами разбойничьих песен.

Вместе с тем подчеркнем, что упоминание имени Стеньки Разина сразу ориентирует на целый культурный пласт русской истории, народного творчества: преданий, легенд, исторических песен, разбойничьих песен и т.д. Несомненно, Достоевский не случайно вводит в свой текст имя, имеющее символическое значение, тем самым открывая горизонты смыслов, с ним связанных. Стенька Разин, во-первых, являет символ народной мятежности и бунтарства, что отражено, в первую очередь, в исторических песнях о нем[250]. Во-вторых, в народном сознании он предстает не только как социальный

оппозиционер, но и как религиозный сектант[251]. В-третьих, народ считал своего героя Колдуном, и Разин поддерживал это заблуждение[252]. В-четвертых, с именем Разина изначально связывалась в России проблема самозванства и самозванца, претендующего на царский престол. Последний мотив Достоевский широко включает в свое творчество («Бесы», «Дневник писателя») и раньше всего его исследует в «Двойнике».

Совершенно очевидно, что писатель понимает образ Стеньки Разина как национальный, чисто российский феномен, сосредоточивший в себе противоречия разного толка: политические, социальные, религиозные. В русской истории имя Стеньки Разина отмечает тот рубеж, за которым кончается старая Русь и начинается новая Россия, строителем которой выступает царственный дом Романовых. Вместе с тем гнет их государственной силы извечно ощущает противление в народных слоях, исстари связанных с расколом[253], с памятью о первых народных мятежах, волжских вольницах. Эта проекция в историю проясняет смысл образов и мотивов, явившихся в «Хозяйке» Достоевского. Именно Мурин (колдун, сектант, волжский разбойник, пророк-самозванец или лже-пророк) выступает против «его сиятельства» Ордынова, потомка дворян петербургской эпохи. В борьбе за Катерину, душу народа, он одерживает верх, потому что народ по традиции всегда выбирает знакомое, старое, привычное, свое и сопротивляется новому, чужому, неизвестному. Эти смыслы повести несомненно помогают понять мотивы и образы разбойничьих и лирических песен, создающих тот культурно-исторический контекст, на который автор опирается в своей «Хозяйке».

Таким образом, ориентация Достоевского на общие жанровые схемы волшебной сказки, мифа, сказания, на образы, мотивы, ритм, принципы построения духовных стихов и песен (лирической, разбойничьей, исторической) не вызывает сомнения. Из множества фольклорных жанров писатель выбирает

только те, которые способны выдержать принципы контактного взаимодействия, испытание их «родственностью». В этой связи в одном ряду оказываются повествовательные жанры сказки, мифа, сказания, апокрифа, имеющие одну историческую основу – общую первобытную культуру, выказывающую свое присутствие в образах, мотивах, в принципах языческих и христианских верований и обрядности. Этот «замок», соединяющий миф и сказку, миф и сказание, миф и апокриф, миф и повесть, сказку и повесть, апокриф и повесть, эта основа становится устойчивым гарантом их взаимодействия, взаимопроникновения, выявляющая внутреннюю близость сюжетного сложения, образов, мотивов, типов героев и т.д., вместе с тем позволяющая любую возможность самообновления жанров за счет различных взаимопереходов. Глубина традиции только подчеркивает аспект общности различных жанровых образований. Но она же позволяет им трансформироваться и преображаться, однако всегда оставляя кодовые знаки «памяти жанра» (М.М.Бахтин).

Указанные повествовательные жанры вводят в повесть Достоевского образы и мотивы фантастико-символического значения, пронизывающие весь ее сюжет, организующие соотнесенность реального, фантастического и символического планов, способствующие созданию особой пространственно-временной перспективы, воздействующие на изобразительный, повествовательный и стилевой ряд, а также объясняющие особенности мифологического сознания героев «Хозяйки».

Стихотворные фольклорные жанры (духовные стихи, лирические, разбойничьи, исторические песни) вводят в повесть стихию особого лиризма, комплекс социально-бытовых, лирических и религиозных переживаний, формируют язык, модель поведения героев «Хозяйки», укрепляют, как и

повествовательные жанры, связь личности нового человека с его историческим прошлым и с основами традиционной культуры.

Достоевский, опираясь на это богатство народной поэзии, несомненно ощущал ее заразительную силу, испытывал особый творческий подъем: «Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души» (28-1, 139). Обратившись к проблеме раскола и сектантства, размышляя над их историческими причинами, писатель закономерно должен был погрузиться в стихию народного творчества, подойти к истокам русской религиозности, понять, что она «таит в себе и неправославные пласты, раскрывающиеся в сектантстве», уходит в более глубокие «пласты языческие, причудливо переплетенные с народной верой»[254]. Только миф, сказка, апокриф, духовный стих могли натолкнуть писателя на эту мысль, чтобы показать ее с их помощью в своем произведении.

Совершенно очевидно, что фольклорные элементы, жанровые образования способствуют не только прояснению загадочного текста повести, дешифруют его, но и выполняют роль соединительную с другими жанровыми формами «Хозяйки». Нередко в одном фрагменте текста, в образе героя Достоевского может быть одновременное проявление признаков разных жанровых форм, сразу же открывающих в них перспективу многозначности. Например, Мурин, по законам этой художественной системы, естественно воссоединяет в себе беса, колдуна, разбойника, святого, лже-пророка, сектанта, купца, мещанина.

У Достоевского в одном измерении сосуществуют социально-бытовая и социально-философская повесть, физиологический очерк и авантюрная повесть, сказка, миф, сказание, апокриф, песня, духовный стих. Только соединение этих разных жанровых форм позволило писателю современный момент действительности понять на глубине исторических соответствий.

* * *

Молодой Достоевский, как убеждает повесть, бесстрашно погружается в самую гущу идейных споров о своей современности, отвечая образами «Хозяйки» на больные и вечные вопросы русской жизни. Писатель, отмечая бессилие интеллектуального героя, его рефлексию, «немецкую» раздвоенность сознания (и здесь он сближается с А.С.Хомяковым), в народной среде тоже не видит той одухотворяющей цельности и силы, которая бы способствовала возрождению целостности расколотой нации, общности ее самосознания (и здесь он расходится с Хомяковым).

По Достоевскому, болезнь сознания – болезнь современная, национальная, внедрившаяся в интеллектуала, совестливого дворянина и в человека народной массы: все герои «Хозяйки» – словно бесноватые, их ломает и мучит «черная немочь», они искорежены своим настоящим и прошлым, которое им не дано познать до конца. Ни ордыновские занятия историей, ни страдания Катерины не находят разрешения и завершения. В прошлом героев, в истории России таится нечто такое, что встает непреодолимой преградой на пути к общественной гармонизации. История России, как и история церкви, знаменита расколами, междоусобной борьбой, кровавыми жертвами.

Путь к народу, показывает Достоевский, чреват разочарованием, трагическими надрывами. Его Ордынов не может «попасть в ногу» со временем, как многие представители 40-х годов из западников и славянофилов. Писатель в «Хозяйке» приоткрыл насущную проблему своей современности, прорастающую корнями в историческую эпоху петровских преобразований: «спор Петербурга и Москвы»[255] по вопросам преображения России, соотнесенности истории и современности, народа и интеллигенции, западной и восточной культуры, типа религиозности, понимания прогресса и регресса и т.д. В 40-е годы Достоевский не принадлежал ни к той, ни к другой партии, как и

его герой. Вместе с тем писатель испытывал влияние и с той, и с другой стороны, и это свое качество перенес на мироощущение Ордынова. Следует подчеркнуть, что в понимании вышеуказанных вопросов Достоевский не продолжал ни западников, ни славянофилов, ни Гоголя, но как художник в своей петербургской повести писатель не мог не откликнуться на тот материал своей эпохи, который мог повлиять на будущее России или прояснить его.

§ 2. «Слабое сердце» в свете жанровой традиции петербургской повести (поэтика содержательных форм)

После катастрофической неудачи «Хозяйки», творческих сомнений относительно «Двойника» Достоевский создает «Слабое сердце», резко меняя уже наработанные художественные принципы, отказываясь от «фантастических затей», сложной сюжетной конструкции, многослойного строения образов. Герои новой повести погружены в быт, и только в быт. Именно быт становится их бытием. Их онтологический порядок жизни исключает какое бы то ни было проникновение, приближение, умышленную учтенность эсхатологического плана.

Одним по-прежнему одержим писатель: новой повестью как новым экспериментом. Сразу оговоримся, экспериментальность как основополагающий принцип художественной системы этого произведения вместе с тем связана с уже сложившейся традицией, отраженной в петербургских повестях Пушкина и Гоголя, в поэтике их значимых содержательных форм. В этом ракурсе исследования «Слабое сердце» Достоевского еще не рассматривалось.

Надо сказать, что в работах критиков и литературоведов повесть не пользовалась их особым вниманием - таким, какое, например, уделялось роману

«Бедные люди» или повести «Двойник», произведениям, наиболее изученным в раннем творчестве писателя. Многие исследователи или вскользь упоминают о «Слабом сердце»[1] или вообще обходят молчанием[2]. Возможно, потому что нечего анализировать: повесть чрезвычайно ясна, основная авторская мысль лежит на поверхности, здесь, казалось бы, отсутствует всякая вероятность для возникновения полемики, появления противоречивых мнений, поисков «внутреннего», скрытого смысла.

Главные идеи произведения были высказаны почти сразу после его выхода в свет. Брат писателя М.М. Достоевский в журнале «Пантеон и Репертуар русской сцены» писал: «Повесть «Слабое сердце» принадлежит к наиболее удавшимся произведениям г. Достоевского. Мы не станем рассказывать содержание этой повести: тут дело не в сюжете, тут неумолимый и безжалостный анализ человеческого сердца, от которого оно стонет и обливается кровью у читателя. Есть на лице земном сердца слабые и нежные. Если они загнаны судьбою, забыты действительностью, они сжимаются и терпят, и рады-рады, когда счастье улыбнется им мимоходом. Они покоряются гнетущей судьбе, до того уверены в непреклонности и нормальности сферы, в которой они прозябают, что на редкие радости свои смотрят, как на проявления сверхъестественные, как на беззаконные уклонения от общего порядка вещей. Они принимают эти радости от судьбы не иначе как взаймы и мучаются желанием воздать за них сторицею. Потому и самые радости бывают для них отравлены. Скажет им кто-нибудь ласковое слово, и вся наружность их преображается, светлеет, и им становится весело и вместе с тем как-то неловко, но неловко по чувству сознания своего неравенства, - до того обстоятельства умели унизить их в собственном мнении. Малейшее участие принимают они не иначе, как за благодеяние. Такой тип встречаем мы в повести «Слабое сердце», в лице Шумкова»[3].

В отзыве М.М. Достоевского довольно полно указано на особенности творчества младшего брата, уже знаменитого писателя: на социальную проблематику его произведения, психологизм, отличающий его художественную манеру, на особый тип героя. В дальнейшем анализ «Слабого сердца» обогащается добавлениями или в плане изучения литературных параллелей, реминисценций[4], или в плане оценки идеологии мечтательства[5], или в плане исследования типа героя[6], или в аспекте понимания финального фантастическо-символического образа Петербурга[7], а также жанрового своеобразия произведения[8]. Тем не менее никто из исследователей не измерил глубины произведения. В литературоведении так и не осознана связь «Слабого сердца» с петербургскими повестями, хотя на эту связь и указано, так и не раскрыто значение соотнесенности экспериментального плана повести с традиционным, не выявлены принципы скрепления текстов, использования реминисценций, известных рецепций и т.д.

Попробуем понять, на какие петербургские повести Пушкина и Гоголя опирается писатель, что в них выбирает, каким образом уже отложившаяся в сознании читателей информация («Шинель», «Записки сумасшедшего», «Портрет», «Пиковая дама», «Медный Всадник»), почти едва уловимая, вводится в контекст «Слабого сердца», становится той типологической основой, на которой выстраивается петербургская повесть Достоевского, перекодируется известное в системе нового художественного варианта.

Выделим, например, предисловие. В авторских объяснениях не сразу различается ориентация повести на гоголевскую «Шинель». К слову сказать, об этом никто не писал, а в комментариях этого места в последнем полном академическом издании Достоевского упоминается о критическом отношении писателя, направленном против «трафаретной манеры», отличающей физиологические очерки 40-х годов (2, 478). На наш взгляд, сделанные

авторские указания могут быть связаны и с другим источником. Здесь явно напрашивается параллель, обращенная к поэтике предисловного введения, характерного для «Шинели» Гоголя, которое начинается так: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте <...> Теперь уже всякий частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество <...> Итак, в *одном департаменте* служил *один* чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным... Что делать! виноват петербургский климат. Что касается чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунились и навострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновенье налегать на тех, которые не могут кусаться. Фамилия чиновника была Башмачкин <...> Имя его было Акакий Акакиевич» (3, 141-142).

Сравним с текстом Достоевского: «Под *одной* кровлей, *в одной* квартире, *в одном* четвертом этаже жили два молодые сослуживца. Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков... Автор, конечно, чувствует необходимость объяснить читателю, почему один герой назван полным, а другой уменьшительным именем, хотя бы, например, для того только, чтоб не сочли такого выражения неприличным и отчасти фамильярным. Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, и звание, и должность, и, наконец, даже характеры действующих лиц; а так как много таких писателей, которые именно так начинают (здесь хочется прямо добавить: вслед за Гоголем - О.Д.), то автор предлагаемой повести, единственно для того чтоб не походить на них (то есть, как скажут, может быть, некоторые, вследствие

неограниченного своего самолюбия), решается начать прямо с действия» (2, 16; курсив мой - О.Д.).

Бросается в глаза общность отмеченных иронией объяснений обоих авторов с публикой, с читателем, их общее желание отмежеваться от тех «писателей», которые пользуются стандартными, «затертыми» литературными приемами, ищут безопасные темы, высмеивают героев из низкого сословия или безобидных чиновников, стоящих на самых последних местах в знаменитой «Табели о рангах».

Достоевский буквально вторит Гоголю, перефразируя зачин «Шинели», чутко улавливая тонкую авторскую иронию своего предшественника и подчеркивая ее отклик в своем тексте. Сравним: «*в одном департаменте* служил *«один* чиновник» – «под «*одной* кровлей, в *одной* квартире, в *одном* четвертом этаже жили два сослуживца». И в том, и в другом случае слово «один» употреблено в значении «некий», «какой-то». Навряд ли случайно Достоевский со столь завидной последовательностью выделяет в своем тексте это слово, не пользуясь курсивом, ставит на нем акцент. Это особенно заметно, когда стилистический повтор «под *одной* кровлей, в *одной* квартире» заканчивается последним аккордом – «в *одном* четвертом этаже»: здесь-то и проясняется, наконец, оттенок авторской иронии, «вторичность» использованного приема.

Как и автор «Шинели», он выставляет фамилии и имена своих героев. Далее, уже по заведенному Гоголем порядку, Достоевскому приходится дать объяснения, почему один из персонажей получил полное, а другой уменьшительное имя. Вспомним, что и Гоголь распространяется по поводу «этимологических» корней фамилии «Башмачкин», происходящей от «башмака», хотя все Башмачкины: «и отец, и дед, и даже шурин <...> ходили в сапогах» (3, 142). Автор «Слабого сердца» хотел было пуститься в объяснения

фамилий героев и причин своей фамильярности, но его остановила опасность «общего места»: «для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, и звание, и должность». Наконец: «характеры действующих лиц» (1, 16). То есть ему следовало сказать именно так, как это уже один раз прозвучало в «Шинели», в экспозиции которой представлен герой как титулярный советник, переписчик, человек уже немолодой, «с лысиной на голове», выставлен бессловесный, покорный, обремененный социальными нуждами характер. Достоевский сворачивает в сторону с этой накатанной дорожки, избегая штампов и шаблонов, установившихся после Гоголя во второсортной литературе эпигонов.

Кстати сказать, автор «Бедных людей» и «Двойника» в полной мере испил чашу обвинений критиков, изобличающих его как подражателя Гоголя, указывающих довольно едко и обидно на отсутствие у него оригинального творческого дарования и собственного стиля. Например, К.С. Аксаков писал: «Вся Россия знает Гоголя, знает его чуть не наизусть; - и тут, перед лицом всех, г. Достоевский переиначивает и целиком повторяет фразы Гоголя. Разумеется, что одни фразы, лишенные своей жизни, это одно голое подражание внешности великих произведений Гоголя <...> г. Достоевский из лоскутков блестящей одежды художника сшил себе платье и является храбро перед публикой»[9].

Несомненно, молодой писатель не мог не учесть подобных выпадов против него. Ему тогда же пришлось пережить и «разоблачения» со стороны друзей (Некрасова, Тургенева), обвинявших его в непомерных амбициях, в претензиях быть «новым Гоголем» (28, I, 133-134), что тоже нашло отражение в предисловии «Слабого сердца». Однако он настойчиво доказывал свою художественную близость к Гоголю, в то же время постоянно отталкиваясь от автора «Мертвых душ». С одной стороны, по верному замечанию А.Л. Бема, Достоевский развивает «пропущенные идеи» Гоголя[10]. С другой, исследователь

очень точно называет проблему «Достоевский – Гоголь» «влиянием отталкивания»[11].

Совершенно очевидно, что молодой писатель в «Слабом сердце» то приближается к гоголевскому тексту, почти до прямых с ним совпадений (вплоть до интонационных), то отдаляется от него. Кроме того, здесь следует еще раз подчеркнуть, что текст «Шинели» как бы «рассеивается» по всей повести «Слабое сердце», узнается в «проходных» звеньях сюжета, не только на линии сопоставления главных героев.

Объяснения, оборванные в предисловии (описать чин, лета, звание, должность), реализуются непосредственно в действии повести, из которого становится ясно, что Вася Шумков - чиновник с тремястами рублями годового жалованья: «Послушай, Вася; ты меня извини <...> как бы это не расстроить,- каких же семьсот? только триста» (2, 20). Эта сумма на сто рублей меньше жалованья титулярного советника Башмачкина. Из этого можно заключить, что герой Достоевского в «Табели о рангах» занимает совершенно незначительное место, по всей видимости состоит в самом нижнем чине коллежского регистратора. В повести сказано: он «по ходатайству Юлиана Мастаковича, умевшего отличить в нем талант, послушание и редкую кротость, получил первый чин» (1, 47), т.е. чин коллежского регистратора, соответствующий в «Табели о рангах» XIV классу[12].

Как правило, служащие XII и XIV классов употреблялись в качестве чиновников для письма[13] или использовались в качестве курьеров, как, например, Хлестаков. Переписчиками служат и Башмачкин (несмотря на чин титулярного советника, через который герой так и не сумел переступить, как бы укоренившись в должности чиновника для письма), и Вася Шумков. Их объединяет и то, что оба героя имеют к переписыванию особую склонность, наделены редким каллиграфическим почерком. Правда, гоголевский

Башмачкин, как эстет, наслаждается своим даром в одиночку. Выдающийся почерк Васи Шумкова признан окружающими: не только собратьями-чиновниками, но и самим Юлианом Мастаковичем, директором департамента, его непосредственным начальником. Последний заказывает Васе Шумкову переписывать личные бумаги, потому что «во всем Петербурге не найдешь такого почерка» (2, 20). Талант героя тоже таким образом становится достоянием чиновничье-бюрократической системы. Как видим, поэтика чина, выявляющая типологическую особенность петербургской повести, родовой, неотъемлемый ее атрибут, позволяет установить и чиновничий класс, и должность героя Достоевского, прямо не названные.

Прописывая характер Васи Шумкова, автор подчеркивает две его феноменальные особенности, целиком очерчивающие его человеческую сущность: редкую кротость и мечтательность. Вспомним, что и гоголевский Башмачкин отличается своей сверхвыдающейся кротостью (это выражено в его имени[14]), а также выделяется чрезмерно замкнутой внутренней жизнью[15], которая может привести и к безудержной мономании, и к мечтательности, и к сумасшествию. В образе своего героя-мечтателя Достоевский доводит до предела реализации замечания Гоголя, высказанные относительно типа мономана, тем самым осложняя психологический рисунок характера.

Вслед за автором «Шинели», указывающим на убогость, ущербность, худосочность Башмачкина, обращающим внимание на его физические недостатки («несколько рябоват <...> несколько даже на вид подслеповат <...> с цветом лица что называется геморроидальным» - 3, 141), и Достоевский «высматривает» в Васе Шумкове уродливое в его внешнем облике, обнаруживает телесный недостаток героя: «Вася был немного кривобок» (2, 23).

Обращение в «Слабом сердце» к тексту «Шинели» узнается, например, и в следующем фрагменте: «Аркадий Иванович хотел прямо броситься Васе на

шею, но так как они переходили улицу и почти над ушами их раздалось визгливое «падь-падь-пади»!» - то оба, испуганные и взволнованные, добежали бегом до тротуара» (2, 26). Вспомним Гоголя: «Акакий Акакиевич если глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если <...> лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (3, 145). Очевидно, что Достоевский трансформирует известную гоголевскую сцену перехода героя через улицу с запоминающимися деталями: или лошадиная морда непременно упрется в плечо погруженному в свой мир человеку, или в ушах мечтателей, забывших о реальности, раздастся визгливый окрик возницы из наезжающего экипажа. Соотнесенность этих уличных картинок несомненна. Достоевский не вуалирует свой текст, повторяя детали и в целом ситуацию, будто умышленно оставляя возможность узнавания фрагментов из «Шинели».

В 1861 году, выступая в роли фельетониста, фантазера и мистика, в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе», Достоевский вспоминает свою молодость 40-х годов. Автор спустя многие годы опять в своем повествовании сближает «Слабое сердце» и «Шинель». Писатель повторяет картину финала своей повести: «Помню, раз, в *январский* вечер (действие повести начинается 1 января - О.Д.), я спешил с Выборгской стороны (в «Слабом сердце»: с Петербургской - О.Д.) к себе домой. Был я тогда еще молод. Подойдя к Неве, я остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром зари, догоравшей в мглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр мглистого инея. Становился мороз в тридцать градусов... Мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей.

Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование» (19, 69). Это переживание Аркадия Нефедевича писатель перевыразил как собственное. Ему вспомнилась именно гоголевская «Шинель», сюжетные мотивы которой опять-таки как бы приложены к реальной жизненной ситуации фельетониста: некий чиновник, у которого «всего имения было только шинель, как у Акакия Акакиевича с воротником из кошки, «которую, впрочем, всегда можно было принять за куницу». <...> что будь у него кошка, которую нельзя было принять за куницу, то он, может, и не решился б жениться, а еще подождал» (19, 70), предложил Амалии-Наде руку, любившей бедного мечтателя. Автору привиделся еще один башмачкинский тип чудака, который, «возвращаясь из должности к себе в Петербургскую», попадал на Невский, и «на Невском никогда не являлось существа покорнее и безответнее, так что даже кучер, хлестнувший его один раз кнутиком, так, из ласки, когда он перебегал

через нашу великолепную улицу, почти подивился на него, потому что он даже не поворотил к нему головы, не то чтобы выругал!» (19, 71). Даже через много лет в памяти Достоевского устойчиво соединяются «Слабое сердце» и «Шинель», соотносятся уличные картинки, странные герои, не разбирающие дороги. Подобная сценка есть и у Пушкина в «Медном Всаднике»: «Нередко кучерские плети Его стегали, потому Что он не разбирал дороги Уж никогда; казалось – он Не примечал. Он оглушен Был шумом внутренней тревоги»[16]. Здесь легко просматривается типология героя и ситуации: от Пушкина - к Гоголю и Достоевскому. Устойчивость этого образа поразительна. К нему писатель вновь обращается в «Преступлении и наказании»: от кучерских плетей достается и Родиону Раскольникову (6, 89), ничего вокруг себя не замечавшему, как Евгений, Башмачкин или мечтатель Вася Шумков, из-за самопогружения, «шума внутренней тревоги».

Приведем еще один пример использования гоголевского текста. Имеется в виду бумажник, который Лизанька готовит в подарок Васе к Новому году. На одной его стороне был изображен олень, а вот «на другой стороне – портрет одного известного генерала, тоже превосходно и весьма похоже отделанный» (2, 28). Если оставляется прецедент для сравнения, то совершенно естественно возникают нужные автору аналогии. В «Шинели», например, на табакерке Петровича тоже изображен портрет какого-то генерала, но «какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем» (3, 150). В обоих случаях, как видим, авторы одинаковым образом вводят в свои произведения мотив генерала («некоего» и «известного»), портрет которого изображен на предмете, мотив, влекущий появление настоящего значительного лица (безымянного и с именем), его превосходительства, от вмешательства которого зависит дальнейшая судьба двух бедных чиновников.

Указав, как и Гоголь, на чин и должность, определив главные черты характера своего героя, Достоевский не забывает сказать и о его «летах», занятиях, интересах, наконец, об отношении к нему сослуживцев и начальников. В этом случае писатель явно перестраивает уже знакомую схему. Однако, принцип противопоставления, принцип противоположных значений ничуть не меньше поддерживает и укрепляет связь «Слабого сердца» и «Шинели», чем принципы сопоставления и трансформации образов и мотивов в этих повестях. Писатель последовательно как бы «прорабатывает» другой вариант, отталкиваясь от известного.

В отличие от Башмачкина, которому за пятьдесят (3, 167), Вася Шумков молод, ему нет и тридцати. Герой Гоголя «низенького роста» (3, 141), а герой Достоевского «довольно длинный, только худой» (2, 17). В департаменте Башмачкина все безучастны к судьбе несчастного титулярного советника. Напротив, в канцелярии Васи Шумкова нет ни одного равнодушного к его горькой доле. В «Шинели» изображен черствый генерал, зараженный манией чинопочитания, погрязший в рутине чиновной иерархии. В «Слабом сердце» - добрый и мягкий начальник, занимающий место родного отца. Вместе с тем можно заметить, что это оттененное Достоевским различие чисто внешнее, обескураживающе мнимое. Приемы значительного лица в «Шинели» сводятся к одному непреклонному правилу: «Строгость, строгость и – строгость» (3, 164). Юлиану Мастаковичу более всего нравится в пере Васи Шумкова четкость. Он «только и требует: четко, четко и четко!..» (2, 31). Параллельность этих двух персонажей, возведенных в генеральский чин, несомненна. Несмотря на либеральные манеры, по сути Юлиан Мастакович ничем не отличается от значительного лица. Оба, олицетворяя дух департаментов и канцелярий, вольно или невольно становятся носителями зла. Соприкосновение с ними грозит фатальной гибелью.

Казалось бы, Достоевский переключает повесть в регистр мечтательства, всеобщей любви и братства (начальнику можно признаться в своем нерадении и ожидать понимания с его стороны), в сентиментальный ракурс отношений[17]. Однако законы чиновного петербургского мира непреложны и неумолимы: здесь все идет своим чередом, издавна, исторически установленный порядок не изменим и не зависит от чьей-либо доброй воли.

Наконец, герои различны и в самоощущении: Башмачкин бесконечно одинок, для него шинель выступает в роли «подруги жизни», а Вася Шумков счастлив дружбой Аркадия и любовью Лизы, у него есть свой круг людей, в который входят друг, невеста и ее семья – матушка и брат. Тем не менее при различии историй героев Достоевского и Гоголя в их приниженности и забитости, в ощущении самоумаления виноваты не их личностные психологические качества, а «петербургский климат», государственная машина, которая одного приводит к гибели, а другого - к сумасшествию. Исследованию этих скрытых причин и посвящены оба произведения.

В «Слабом сердце» явно ощутимы проекции на другие петербургские повести: не только на «Шинель», но и на «Пиковую даму», «Записки сумасшедшего». Однако эти аналогии не так последовательны и разнообразны. Тем не менее Достоевский, словно преследуя только себе видимую цель, с завидной настойчивостью привлекает необходимые ассоциации. Например, служанку двух мечтателей, как и Гоголь в «Записках сумасшедшего» служанку Поприщина, он называет Маврой. Или возлюбленной Васе Шумкова дает имя Лизы. Еще А.Л. Бем в судьбе героини Достоевского уловил отклик судьбы Лизаветы Ивановны, героини «Пиковой дамы», особенно ярко проявившийся в части эпилога[18].

Отчетливый отсвет тем, мотивов, образов «Записок сумасшедшего», «Портрета», «Пиковой дамы», «Медного Всадника» в экспериментальной

повести Достоевского заставляют внимательно присмотреться и к выдвинутой здесь на первый план теме безумия. Писатель как бы отсылает к известной теме, ставшей центральной в петербургских повестях. У Пушкина и Гоголя тема безумия поставлена как тема, раскрывающая неудовлетворенность социальных амбиций героев. Достаточно назвать Германна, Чарткова, Поприщина, безумие которых вырастает на почве социальной действительности, питается ею, приобретает диктуемые ею формы[19].

Кроме того, безумие каждого из героев освещено светом демонизма. И Германн, и Чартков, и Поприщин рвутся к своему социальному реваншу, перед ними маячит цель самоутверждения любым путем. Истина бытия для них скрывается в фантастическом выигрыше, в общественном преуспеянии, в чине «испанского короля». Германн и Чартков - мрачные безумцы без творческого потенциала. Даже страдания не поднимают их на высоту прозрения. Чиновничье-ограниченное мировоззрение Поприщина тоже становится преградой для проникновения героя в высшие сферы духа. В финальных сценах «Записок сумасшедшего» происходит стихийная и мгновенная ценностная переориентация сознания «испанского короля» в сознание Человека, влекущая немедленный кризис и неизбежную гибель героя[20].

Очевидно, что в петербургских повестях Пушкин и Гоголь формируют тему безумия как социальную, программируют типологию безумного героя: как тип сильной демонической личности с нереализованными амбициями (Германн, Чартков) и как тип социально забитой, умалившейся в собственном сознании личности, вместе с тем претенциозно заявляющей о своем праве (Поприщин). В творчестве Достоевского отразились оба варианта: первый тип - в «Преступлении и наказании», второй - в «Двойнике». В «Слабом сердце» тип безумца Васи Шумкова явно не соотносится ни с тем, ни с другим вариантом.

Причины сумасшествия героя не лежат на поверхности. С чем же они связаны?

Традиционно мотив неразделенной любви и мотив неутоленных амбиций подготавливает в петербургских повестях мотив безумия. Так происходит в «Записках сумасшедшего» и в «Двойнике». В «Пиковой даме» мотив необузданных амбиций Германна опирается на ложный мотив любви. Вместе с тем можно подозревать, что после Пушкина, и Гоголь, и Достоевский учитывали ситуацию, когда герой стремится пройти в высший социальный слой, используя мотив любви как обеспечивающий его социальное преуспеяние. Без устойчивой нравственной основы, с распаленными желаниями такой герой уже не может пребывать в прежнем состоянии. Идея чина, жажда социального самоутверждения оказывается сильнее любовных притязаний и мечтаний. Такой поворот темы просматривается и в мотивах поведения Поприщина, и в мотивах поведения Голядкина. Социальный аспект осиливает и подчиняет себе все другие.

В «Слабом сердце» Достоевский явно переосмысливает эту традиционно сложившуюся коллизию. Во-первых, в этой повести мотив неразделенной любви преображается в мотив счастливой любви, поднимающей нравственный дух обоих героев - и Васи Шумкова, и Лизаньки. Во-вторых, мотив социального самоутверждения героя является как бы с «обратным знаком», трансформируется в мотив самоумаления, отказа от каких бы то ни было амбиций и прав. В-третьих, в этой повести нет никакого намека на то, что любовь - средство, с помощью которого строится карьера. Кроме того, как будто бы нет и видимых причин для развития мономании, сумасшествия: нет давления безусловно неблагоприятных обстоятельств, нет опасности для дисбалансировки сознания личности, когда не совпадает внутренняя амбициозная установка с внешними очевидными реалиями, нет крайней степени

одиночества, подталкивающего к патологии сознания. Тем не менее, тему безумия Достоевский в «Слабом сердце» связывает и с мотивом любви, и с мотивом социальной причинности.

Сразу после краткого предисловия в повести намечается основной конфликт, определяющий все действие: конфликт состояния героя с обстоятельствами, в которые он поставлен. Автор довольно убедительно выстраивает цепь конфликтных ситуаций по их нарастающей значимости: от бытовой к социальной и идеологической.

Мотивы любви, женитьбы, праздника, возвышенного настроения, нравственного подъема диссонируют или с неподобающим случаю поведением друга (признание в знаменательном событии жизни происходит, когда герой как бы спеленут в объятиях Аркадия, барахтается поперек кровати) или с сомнениями по поводу незначительного жалованья, на которое нельзя прокормить семью («я в восторге, что ты женишься, <...> и владеть собой не могу, но - чем ты жить будешь? а?» - 2, 19), или с пониманием собственной ущербности («меня любит такая девушка <...> я родился из низкого звания <...> я родился с телесным недостатком <...> смотри она меня полюбила, как я есть» - 2,25), или с ощущением вины, неисполненного долга, своей недостойности, неблагодарности («Я никогда не был неблагодарен <...> но если я не в состоянии высказать всего, что чувствую, то оно как будто бы <...> как будто я и в самом деле неблагодарен, а это меня убивает» - 2, 32), или с осознанием невозможности праздника для всех («Посмотри, сколько людей, сколько слез, сколько горя, сколько будничной жизни без праздника» - 2, 25) и т.д. Герой выбит из обычной колеи: обрушившимся на него счастьем, любовью избранной деревушки, благодеянием начальника - и неспособностью преодолеть барьер, открывающий перед ним путь к рождению личности в самом себе.

На Васю Шумкова как бы наложено заклятие бюрократического города: как чиновник он находится в тисках исторически определенных отношений, следует издавно заведенному порядку, пафос которых заключается в подчинении младшего по чину - старшему, в неукоснительном преклонении перед начальством, в смирении перед своей участью, в приятии своей судьбы с величайшей кротостью и благодарностью. Любое отклонение от этой идеальной модели чиновничьего послушания беспощадно карается. Стоило Васе Шумкову забыть о переписывании бумаг для своего начальника, посвятить вечера утешению бедной девушки, осмелиться на личную жизнь, как неотвратимо его настигает жестокая расплата, таящаяся и во внешних обстоятельствах, и в самой личности героя, сформированной причинностью этих обстоятельств.

Его преследуют неуверенность, беспокойство, ожидание наказания за незначительную провинность. Писатель показывает, какими незримыми узами опутан человек в мире Петербурга, подчинен невидимой воле, сокрушающей его слабое сердце. Беда неотступно крадется за забывшимся мечтателем, не выполнившим к сроку работу, совершившим «точно преступление какое» (2, 32), нарушившим таким образом узаконенный кем-то порядок. Ничто уже не может спасти героя: ни заступничество друга, ни доброта Юлиана Мастаковича, ни поставленная подпись в числе многих, изъявляющих свою признательную благонадежность, поздравляющих начальника с Новым годом, склоняющихся перед авторитетом власти, ни добровольное мученичество («мученик ты мой» - 2, 36) своей неблагодарностью, ни изнурительное переписывание с навязчивой идеей «ускорить перо».

Под давлением невидимых сил герой Достоевского, также как Башмачкин, превращается в бездушный автомат: «Вася сидел перед ним за столом и писал <...> Он все писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевертывает совсем белые страницы и спешит, спешит

наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело!» (2, 43).

Что же привело героя к безумию? Автор выдвигает несколько версий. Первая: Вася Шумков сошел с ума, потому что не вынес своего счастья, не был его достоин. Вторая посылка: героя доводит до безумия сознание собственной неблагодарности. Третья: он «чувствует себя виноватым *сам перед собою*», «сам себя отпевает», не может примириться с самим собой (2, 40; курсив мой - О.Д.). Четвертая: сумасшествие вызвано страхом перед наказанием за невыполненную работу. Пятая: причиной безумия становится «слабое сердце», мечтательство. Шестая: ощущение собственной незначительности, ущербности. Седьмая: сокрушают сознание героя взятые обязательства перед Лизой и ее семейством и фатальная невозможность их исполнить. Восьмая: дисгармония социального бытия, отсутствие всеобщего счастья и братства. Наконец, способствует развитию безумия героя сознание своей отторженности, отверженности, бесправности, связь с податным сословием, узы с которым непреодолимы даже посредством перехода героя в чиновничий круг, ощущение опасности разжалования, угрозы человеку со стороны государственной системы, ее бюрократического порядка.

Все эти версии демонстрируют разносторонний конфликт личности с обществом: социальный, психологический, идеологический. Писатель не ограничивается социально-психологическим аспектом, оттеняющим тему безумия по примеру того, как это было у Пушкина в «Пиковой даме» или у Гоголя в «Записках сумасшедшего». Достоевский вставляет конфликт личности в контекст идеологии мечтательства, подчеркивая таким образом еще одну важную грань конфликта, когда эта идеология, диссонирующая с официальной идеологией общественного устройства, выявляет утопичность сознания героя, столкновение желаемого и действительного. Несомненно, социально-

психологический конфликт личности с системой осложняется идеологической функцией.

Политический оттенок этого столкновения автор подчеркивает введением в повесть некоей фигуры сослуживца, примерно тридцати лет, маленького роста, со странной растерянной улыбкой (в первой редакции писатель отмечал, что он «слыл за отчаянного вольнодумца» - 2, 475), который, суетясь и нашептывая на ухо встречному и поперечному , говорил, что «он знает, отчего это все» (2, 47) - почему сошел с ума Вася Шумков.. Возможно, в этом второстепенном персонаже с чудаковатыми манерами комически отразился облик самого М.В. Буташевича-Петрашевского, главного вольнодумца 40-х годов. Слишком много мелких совпадений, тонких намеков, красноречивых деталей, чтобы считать это соотнесение чистой случайностью.

Известно, что Петрашевский был ниже среднего, т.е. маленького роста, отличался эксцентрическими манерами, был неразборчив в знакомствах, нередко просто смешон, с каждым встречным мог пускаться в разговоры на политические темы, выражать недовольство существующим порядком, был готов усовершенствовать его с помощью пропаганды фаланстеров (в своей деревне выстроил избу-общежитие для крестьян), придавал себе многозначительности на пятничных собраниях, звоня в колокольчик как председательствующий[21]. Он служил в Министерстве иностранных дел. Но его положение как чиновника было весьма незначительным. По окончанию Лицея, престижного учебного заведения, ему, единственному, был присужден самый низкий чин XIV класса, т.е. чин коллежского регистратора[22]. Обычно выпускники Лицея получали аттестат на чин IX и X класса, в крайнем случае - XII[23]. Малочиновность Петрашевского тоже, возможно, учитывается Достоевским при создании образа «вольнодумца» из среды мелких чиновников. Наконец, ассоциативную связь подкрепляет и возраст суетливого сослуживца

Васи Шумкова, который «не то чтобы-таки совсем молодой человек, а примерно лет уже тридцати» (2, 47). Петрашевскому в 1848 году, ко времени издания повести, было 27 лет. Кроме того, комический эффект, заметный в тексте, может быть объяснен тем, что многие петрашевцы[24], в том числе и Достоевский, считали организатора «пятниц» несерьезным человеком, «болтуном»[25].

Думается, что все эти мелкие детали характеристики умышленно собраны вместе. В образе встающего на цыпочки чиновника, проникающего в запрещенные зоны причинности сумасшествия героя, намекающего на их политическую подкладку, претендующего при всей комичности, смехотворности своей фигуры на некую значительность, в пародийном свете запечатлен, возможно, образ самого Петрашевского, а, возможно, Достоевский хотел придать ему и собирательное значение типа, происшедшего из числа новых «заговорщиков», подобных бессмертному Репетилову. Во всяком случае, некая особенная связь между персонажем повести и прототипическими реалиями несомненно ощутима. Возможно, именно в связи с этим, перепечатывая повесть после каторги в собрании сочинений 1865 года, писатель убрал «наводящие» слова («слыл за отчаянного вольнодумца») в характеристике деятельно сочувствующего сослуживца Васи Шумкова, которые могли бы вызвать ассоциацию с образом М.В. Буташевича-Петрашевского, осужденного на бессрочную каторгу и в 1865 продолжавшего пребывать в ссылке в Красноярском крае. Достоевский в отредактированном варианте повести вымарал неловкие намеки, тем не менее оставив черты, позволяющие узнать поклонника идей французских социалистов-утопистов.

Опорой тому, что в «Слабом сердце» отразились мечты гуманистов-космополитов, проповедующих идеи Фурье, Кабэ, Консидерана, Ламенне, Жорж Санд, могут служить, несмотря на их ироничность, слова Аркадия Нефедевича о счастье: «ты бы желал, чтоб не было даже несчастных на земле,

когда ты женишься... Да, брат, ты уже согласись, что тебе хотелось, чтоб у меня, например, твоего лучшего друга, стало вдруг тысяч сто капитала; чтоб все враги, какие ни есть на свете, вдруг бы, ни с того ни сего, помирились, чтоб все они обнялись среди улицы от радости и потом сюда к тебе на квартиру, пожалуй, в гости пришли. Друг мой! милый мой! я не смеюсь, это так <...> ты счастлив, ты хочешь, чтоб все, решительно все сделались разом счастливыми. Тебе больно, тяжело одному быть счастливым! Потому ты хочешь сейчас всеми силами быть достойным этого счастья и, пожалуй, для очистки совести сделать подвиг какой-нибудь!» (2, 37-38). Здесь несомненен отзвук идей о всечеловеческом счастье, всеобщем братстве, когда нет деления на бедных и богатых, больших и малых, начальников и подчиненных («тебе хочется, например, чтоб Юлиан Мастакович был вне себя и еще, пожалуй, задал бы бал от радости» - 2, 37), о желании жертвенного подвига во имя всех, который совершил Христос, тоже входящий как идея в построения философов-мечтателей[26]. Кроме того, здесь явно различимы и идеи, проповедуемые Жорж Санд, например, в романе «Жанно», герой которого, духовно связанный с утопическими воззрениями, говорит: «Когда-нибудь Шатобриан и Беранже подадут друг другу руки»[27]. Совершенно справедливо комментирует эти слова В.Л.Комарович: «Эпигон революции Беранже и «восстановитель» христианства Шатобриан, - в равной мере передали свое духовное наследие утопистам»[28]. Здесь остается заметить, что идеи Беранже и Шатобриана, достаточно противоположные и в какой-то мере враждебные, действительно в социальных утопиях 40-х годов обретают некую сообщаемость. В повести Достоевского «снят» революционный, политический налет с этого высказывания, но в принципе его обобщенный идеологический смысл можно узнать и в бытовом контексте: «все враги, какие ни есть на свете, вдруг бы, ни с того ни с сего,

помирились, чтоб все они обнялись» (2, 38), другими словами, подали бы друг другу руки.

Мотив всеобщего единения с помощью мотива любви проявляется в отношениях Васи Шумкова, Нефедевича и Лизы. На бытовом уровне жизнь «в складчину», «коммуной», «братством», с любовью («мы будем втроем как один человек»- 2, 28; «да! Я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как и твой, затем и на меня ваше счастье прольется <...> вы у меня нераздельны теперь <...> надобно похлопотать и о будущем <...> нужно квартиру нанять, так чтоб и ей, и тебе, и мне были каморки отдельные <...> Лизанька будет наш общий кассир <...> Мы будем прилежно служить, у! как работать, как волы, землю пахать! <...> кончай, брат, скорее! (о порученном Юлианом Мастаковичем деле - О.Д.) <...> и потом оба счастливы» - 2, 29) имеет не только нравственный или экономический эффект в духе утопических мечтаний, но - идеологический. Оба мелкие чиновника несомненно владеют терминологией социалистов-утопистов. В их лексиконе слова: «брат мой», «счастье», «сколько слез, сколько горя, сколько будничной жизни без праздника», «подвиг» - явно имеют не только прямое, номинативное значение. В них отчетливо проявляется, учитывая контекст идеологии мечтательства, смысл символический, связанный с идеями социалистов-утопистов. Этот прикрытый бытом символический план раскроется в финальной части повести. Кроме того, и в чувствах героев можно усмотреть не только сентиментальный аспект[29]. В их отношениях сказывается тот «своеобразный гуманизм, любовь к человечеству, доведенная до молитвенного восторга и преклонения, гуманизм, как религия», что, по мнению В.Л.Комаровича, «характеризует все системы утопического социализма»[30]. Лиза, например, говорит, что «она религиозно будет со временем наблюдать за ним (за Васей - О.Д.), хранить и лелеять судьбу его и что она надеется, что Аркадий Иванович не только их не оставит, но даже жить будет с ними вместе»

(2, 28). Такое экстатическое состояние возможно объяснить только с помощью языка социальных утопий. Однако, странно, что в работах ученого, посвященных идеологии мечтательства, никоим образом не упоминается «Слабое сердце», хотя, как мы видели, такой материал это произведение без сомнения содержит.

Любопытно, что даже диалогическая форма повести может быть соотнесена с работами философов-утопистов, например, с «Новым христианством» Сен-Симона, где в диалоге между Новатором и Консерватором выясняется истина. В 40-е годы подобной формой идеологического диалога, только с другими участниками, пользовались многие писатели и критики: Белинский и Герцен, Гончаров и Достоевский. Выступающие оппоненты в их произведениях защищали или позицию практика, реалиста, или позицию мечтателя, романтика[31]. У Достоевского в повестях о мечтателях этот диалог приобретает последовательно идеологическое значение в духе социальных утопий. Несмотря на то, что оба героя в «Слабом сердце» соотнесены с идеологией мечтательства, каждый из них занимает крайнюю позицию: Вася Шумков – безудержный мечтатель, а Аркадий Иванович Нефедевич – трезвый реалист (солидная реалистичность героя подчеркнута его полным именем).

В их диалоге, принципиально принятом за основу композиции повести, выясняется значимость конфликта. Именно диалог дает возможность представить разные позиции, сконструировать взгляд со стороны, выявить внутренние закономерности настоящего действия, обнаружить невидимые причины безумия Васи Шумкова. Корректирующим голосом в диалоге героев выступает Аркадий Нефедевич, приближенный к реальной социальной сфере действительности. Он, как противовес, спускает Васю на землю, объясняет характер и чувства не осознающему себя мечтателю: «Неужели же в том благодарность, что ты перепишешь к сроку? <...> Разве в этом выражается

благодарность?» (2, 32). Герою, стремящемуся с помощью идеологических мечтаний примирить социальные противоречия действительности («Мы будем жить бедно, но счастливы будем; и ведь это не химера, наше счастье-то ведь не из книжки сказано: ведь это на деле счастливы будем!» - 2, 19), Аркадий Иванович отрезвляюще замечает: «чем же ты жить будешь?» (2, 19). Не случайно именно он в конце повести прозревает сущность явлений, проникает в смысл истинной причинности случившегося, понимает связь исторического и настоящего момента. Идеология мечтательства, счастье «из книжки» производят разрушительное действие именно тем, что неприемлемы бюрократической идеологией, самодержавной системой власти, отринуты самой атмосферой Петербурга.

Несмотря на то, что Вася Шумков уповает на счастье не «из книжки», его представления о нем явно соотносятся с тем, как сказано о счастье именно в книжке. Мотив бедного счастья вызывает ассоциации не только из книжек о социальных утопиях, но из известной «петербургской повести» Пушкина «Медный Всадник».

Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,...
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющей родне,
(по редакции В.А. Жуковского: ни о покойнице родне - О.Д.)[32]
Ни о забытой старине.<...>
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость, и честь <...>
Евгений тут вздохнул сердечно

И размечтался, как поэт:

«Жениться? Мне зачем же нет?

(В писарской редакции: Жениться? Ну ... зачем же нет?)

Оно и тяжело, конечно,

Но что ж я молод и здоров,

(Но что ж он молод и здоров)

Трудиться день и ночь готов;

Уж кое-как себя устрою

(Он кое-как себе устроит)

Приют смиренный и простой

И в нем Парашу успокою».<...>

(И в нем Парашу успокоит)[33]

.....

Так он мечтал. (4, 384-385).

Группируя бедных чиновников и мечтателей Достоевского в один типологический ряд (Макар Девушкин, Вася Шумков, петербургский Мечтатель), В.Я.Кирпотин соотносит их с пушкинским Евгением. Причем, для убедительности сближения выбирает черновой текст поэта, а не беловой вариант[34]. Достоевский в 1848 году навряд ли был посвящен в черновые редакции «Медного Всадника», однако он наверняка прекрасно знал 11-ти томное издание поэта, которое вышло в 1841 году[35], а также безусловно был знаком со статьей Белинского о сочинениях Пушкина, в частности, с его интерпретацией «Медного Всадника».

В.Я.Кирпотин, прибегая к некорректному принципу сопоставления текстов, замечает следующее: «Размышления и мечты бедных героев Достоевского, в особенности Макара Девушкина, иногда кажутся простым пересказом размышлений и мечтаний Евгения из «Медного Всадника».

Излюбленные герои Достоевского гибнут так же, как и Евгений, - и их слабый рассудок не выдерживает и мешается, и они, как бедный пушкинский безумец, не могут уйти от всюду настигающей их неумолимой погони»[36]. И далее исследователь говорит об «однородности формы конфликта, лежащего в основании повестей Достоевского и «Медного Всадника» Пушкина"[37]. Этим его анализ сопоставления текстов Достоевского и Пушкина ограничивается. Как видим, вскользь брошенное замечание В.Я. Кирпотина о сближении образов Васи Шумкова и Евгения так и осталось ничем не подтвержденным.

На наш взгляд, здесь открываются плодотворные возможности для комментирования текста Достоевского, понимания его скрытых, невидимых лакун, важных в целом для выявления идейной установки повести «Слабое сердце», прояснения авторского принципа работы с чужим текстом. Мотивы, образы, ситуации, топография, форма конфликта «Медного Всадника», отраженные в повести Достоевского, играют своеобразную роль: с их помощью читатель заполняет пропущенное. Автор «Слабого сердца», сознательно ориентируя свою повесть на пушкинский текст, вызывает нужные ассоциации, восстанавливающие ускользающую информацию.

В истории Васи Шумкова писатель воспроизводит многие мотивы и детали истории бедного Евгения.

Начнем с того, что оба героя названы неполным именем, и это их интимно приближает к авторам, ставит под защиту их авторского сочувственного отношения. И Вася Шумков, и Евгений – мелкие чиновники, бедные люди, мечтатели, им свойственно поэтическое мироощущение. Все эти черты формируют их социально-психологический тип. Оба молоды, влюблены. Их избранницы - бедные девушки. Существенно подчеркнуть, что и Лиза, и Параша - дочери вдов. Оба героя мечтают о женитьбе, бедном счастье, смиренном приюте. Своеобразной парафразой на пушкинское: «Уж кое-как себе устрою

Приют смиренный и простой И в нем Парашу успокою» (4, 385) - откликается текст Достоевского: «Мы будем жить бедно, конечно, но счастливы будем» (2, 19). Героев сближает и их самоотверженная готовность трудиться для своего счастья, и непритязательность желаний, и скромная гордость видеть своих возлюбленных хозяйками домашнего очага, и, конечно же, мотив безумия, порожденный столкновением с явными и скрытыми стихийными и социальными силами, принципиально отличающими пространство Петербурга. Любопытно, что оба безумца предстают как бедные, несчастные (у Пушкина: «Несчастный Знакомой улицей бежит» - 4, 391; «бедный, бедный мой Евгений... Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял» - 4, 393; у Достоевского: «Куда? где? куда побежит несчастный?» -2, 45; "Все говорили, что Вася с ума сошел <...> Аркадий Иванович <...> из-за притворенной двери увидел своего бедного Васю» - 2, 45). Примечательно, что и Достоевский, и Пушкин слово «бедный» употребляют в значении «бедующий, бедствующий ... несчастный, бедный счастьем, долей, достойный сожаления, возбуждающий сострадание»[38]. И Вася Шумков, и Евгений - бедные, несчастные безумцы. Заметим, что ни по отношению к Германну, ни по отношению к Чарткову и Поприщину авторы, характеризуя мотив их безумия, не привлекают в его орбиту значений «бедный», «несчастный». Как ни странно, причинность сумасшествия героя Достоевского проясняется именно при сравнении «Слабого сердца» с «Медным Всадником», в сопоставлении двух бедных мечтателей, двух несчастных безумцев.

В.Г.Белинский, обозначая конфликт пушкинского произведения, указывает: «В этом беспрестанном столкновении несчастного с «гигантом на бронзовом коне» и в впечатлении, какое производит на него вид Медного всадника, скрывается весь смысл поэмы»[39]. И далее он проницательно отмечает: «В этой поэме видим мы горестную участь личности, страдающей как бы

вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей, - и наше сокрушенное сочувствием сердце, вместе с несчастным, готово смутиться»[40].

Очевидно, что критик первым называет два главных момента как причину, смутившую сознание героя: во-первых, образ Медного Всадника, олицетворяющего государственную идею, во-вторых, образ Петербурга, детище, первоначало Петра, города, выстроенного на болоте, имперскую столицу, процветанию которой пожертвовано многими человеческими жизнями. Известно также, что в русле пушкинских открытий Гоголь усилил значение бюрократических символов, ставших в 30-40-е годы определяющими в образе Петербурга. Достоевский, как давно уже отмечено, был благодарнейшим гениальным читателем[41]. Его творческое сознание чутко выделяет те особенные знаки в очертании Петербурга как государственно-бюрократического организма, как топографического пространства, на которые обратили внимание Пушкин и Гоголь в своих петербургских повестях, а также Белинский в своих критических статьях.

В этой связи интересно взглянуть на «Слабое сердце» и «Медный Всадник» со стороны топографических сопоставлений, очерчивающих петербургское пространство, жизнедеятельную сферу героев, когда одно упоминание о местожительстве влечет определенные социальные ассоциации, ставит их на определенное место в бюрократической иерархии, когда топография города естественно входит в поэтику петербургских повестей, приобретает значение символических знаков.

Примечательно, например, как Достоевский представляет образ Коломны в «Слабом сердце». В «Медном Всаднике» сказано, что Евгений «Живет в Коломне» (4, 384). В поэме «Домик в Коломне» Пушкин поселяет в Коломне бедную старушку, вдову с одною дочерью: «У Покрова Стояла их смиренная

лачужка» (4, 327). В «Потрете» Гоголь уже уверенно сообщает: «Вам известна та часть города, которую называют Коломною <...> Тут все непохоже на другие части Петербурга, тут не столица и не провинция <...> Сюда не заходит будущее, здесь все тишина и отставка <...> Сюда переезжают на жилье отставные чиновники, вдовы, небогатые люди <...> выслужившиеся кухарки <...> Вдовы, получающие пенсион, тут самые аристократические фамилии» (3, 119-120). Итак, Коломна как район Петербурга имеет определенную репутацию, здесь оседает отставной люд, вдовы с пенсионом, бедные чиновники. Несомненно под влиянием сложившейся и в жизни, и в литературе традиции Достоевский определяет на жительство именно в Коломне мать-старушку, вдову с пенсионом, и ее дочь Лизу, где-то поблизости от церкви Покрова, как тонко замечает Н.П. Анциферов[42]. Таким образом, Коломна, в которой жил пушкинский Евгений, вместе с другими аллюзиями из пушкинских текстов («Домик в Коломне») входит в текст «Слабого сердца» с определенным рядом открытых значений (бедный уголок Петербурга, бедные люди, вдовы с пенсионом, здесь селящиеся) и с неким затаенным смыслом, который обнаруживается только в том пространственном огляде, который конструирует в своей повести Достоевский.

Коломна не просто отдаленный от центров район Петербурга. Герои «Слабого сердца» и «Медного Всадника» эту отдаленность ощущают только в связи с тем расстоянием, какое разделяет их со своими избранницами. Заметим, что и Пушкин, а вслед за ним и Достоевский, чутко уловивший мысль поэта, вводят в свои произведения мотив разъединенных Невой влюбленных. Именно этот мотив заставляет авторов сказать о городских точках, между которыми ежедневно пролегает путь Евгения или путь Васи Шумкова. Нева - это граница, которую необходимо преодолевать, иногда с трудностями. Без этого мотива не был бы возможен конфликт «Медного Всадника». Достоевский как бы ослабил

значение этого мотива, связал его не с осенним, а с зимним периодом. Тем не менее писателю зачем-то понадобилась Нева, долгий путь героя с островов через реку. Как же выстраивается дорога влюбленных героев?

Путь пушкинского мечтателя из Коломны по Вознесенскому проспекту ведет его на Исаакиевскую, а следом на Сенатскую (Петровскую) площадь, к Медному Всаднику, к плашкоутному наплавному Исаакиевскому мосту или к маленькой лодочной пристани, а затем через Неву на Васильевский остров к домику Параши:

Почти у самого залива -
Забор некрашенный да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... (4, 388).

По всей видимости, «ветхий домик» расположен не в южной части Васильевского острова, уставленного «пышным рядом огромных каменных строений», не в районе гавани, а в северной оконечности Финского залива, где «каменные здания, редея, уступают место деревянным хижинам»[43], т.е. в близком расстоянии от Петербургской стороны. В этом случае еще раз можно убедиться в правильности догадки А.А.Ахматовой о незримом присутствии в пушкинской поэме северного острова Голодай (Петровского), хранящем могилы повешенных декабристов[44]. И Б.В.Томашевский сближает описание Невского взморья в «Медном Всаднике» с вышеуказанным описанием северной части Васильевского острова, сделанным В.П.Титовым, под авторством которого угадывают самого Пушкина. Пейзаж из «Уединенного домика на Васильевском острове» ученый соотносит именно с «топографией того домика, в котором жила Параша» из «Медного Всадника», а не места, где был похоронен Евгений[45].

Путь мечтателя Достоевского к дому своей избранницы лежит как бы в обратном направлении: «с Петербургской стороны в Коломну» (2, 23). В первом походе с другом к нареченной невесте Вася Шумков движется с Петербургской стороны, слева от Петропавловской крепости, через Неву, по Вознесенскому проспекту к шляпному магазину мадам Леру и, наконец, в Коломну. Н.П.Анциферов отмечает: «на Вознесенском проспекте, в угловом модном магазине М-ме Леру, Вася покупает Лизочке чепчик фасона «Manon Lescaut» («Слабое сердце»)»[46]. Обратный путь, параллельный дороге пушкинского героя, из Коломны по Вознесенскому проспекту выведет их к парадной Исаакиевской площади, где стоит собор, а затем на Сенатскую площадь с памятником Петру I в центре. Отсюда обитатели Подьяченских, Мещанских улиц, Столярных, Прачечных, Глухих переулков перебирались к Неве, на Васильевский остров[47] и к Петербургской стороне. В зимнее время пешеходы двигались по санным дорогам, проложенным по реке. Как видим, Достоевский путь к Коломне выбирает через Вознесенский проспект («Вася норовит повернуть к Вознесенскому» - 2, 23), обозначая его также указанием на магазин мадам Леру. Так в повести различается особый принцип конструирования поэтики топографических знаков: ощущение их как бы «смазанного» присутствия.

Обзор пространства, явленный Пушкиным перед Евгением в момент разбушевавшейся стихии, когда герой оседлал одного из львов у подъезда дома А.Я.Лобанова-Ростовского, вырисовывает контуры Петропавловской крепости, Ростральной колонны, зданий Биржи, Петровских коллегий, далее дома Меншикова, Академии художеств, а слева:

Обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою

Стоит с простертою рукою,

(в редакции Жуковского: Сидит с простертою рукою)

Кумир на бронзовом коне (4, 389)

(Гигант на бронзовом коне)[48].

Какую же позицию для обозревания петербургского пространства выбирает в своей повести Достоевский? Аркадий, возвращаясь от коломенских домой, подойдя к Неве, вдруг «остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгляном небосклоне» (2, 48). Герой мог подойти к Неве от Вознесенского проспекта (совсем не случайно писатель, упоминая модный магазин мадам Леру, вводит в повесть, таким образом, топографию петербургских улиц и площадей, необходимые знаки, имеющие смысл не только городских значений), его взору тогда могла открыться та же панорама, что и взгляду пушкинского Евгения. Однако к реке он мог подойти и со стороны Морского штаба. В любом случае Аркадий обе набережные – Английскую и Васильевского острова – видит от Невы.

В «этот сумеречный час» Петербург предстает как фантастический город: «Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе...», который походил «на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу» (2, 48).

Что различает Аркадий, когда губы его «задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту», «какая странная дума посетила его», почему герой вспомнил погибшего человека, «бедного Васю» (2, 48)?

Очевидно, что Достоевский ставит своего героя на таком перекрестке, когда на фоне фантастического города выдвигается в свете «кровавой зари» (2, 48), как бы воспаряющий в холодном морозном воздухе, его властелин – Медный Всадник, скачущий на запад, чей лик, обагренный лучами заходящего солнца, словно оживает в игре световых пятен. Вспомним:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось... (4, 395).

Именно в этой связи в финальной части повести вновь возникают аллюзии с последним актом пушкинской поэмы. Совпадения текстов поразительные.

Заметим, что последняя встреча Евгения с Медным Всадником происходит «во тьме ночной» (4, 394), «в окрестной мгле» (4, 395). Достоевский как бы подхватывает это описание, указывая на «уже полные сумерки» (2, 47), на «мгляный небосклон» (2, 48). Пушкинский герой сталкивается «лицом к лицу» с державцем полумира, стоя, по догадке К.А.Медведевой, «со стороны Невы, Петропавловской крепости»[49]. Точно так же, в подобной позиции, оказывается и Аркадий Нефедевич в «Слабом сердце». Встреча «лицом к лицу» с Медным Всадником пробуждает в герое Достоевского «странную думу», как в Евгении Пушкина. Писатель последовательно вызывает прямые аналогии, умышленно, почти дословно повторяя пушкинский текст 1841 года, особенно совпадающий в описании состояния обоих героев. У Пушкина в редакции Жуковского читаем:

Глаза подернулись туманом
По членам холод пробежал
(в рукописи было: По сердцу пламень пробежал
Вскипела кровь. Он мрачен стал).

И дрогнул он - и мрачен стал
Пред дивным русским Великаном
И перст свой на него подняв
Задумался[50].

У Достоевского: «Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. <...> Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения <...> как будто он прозрел во что-то новое в эту минуту... Он сделался скучен и угрюм» (2, 48).

Бросается в глаза, что именно мотив думы, соотносящий оба произведения, в целом важный для их идейно-художественной концепции, подготавливается одинаковым образом: во-первых, общим состоянием потрясенности героев, мучающим их сознание неразрешимым вопросом о несправедливости жизни, во-вторых, столкновением «лицом к лицу» с монументом, фантастическим властелином судьбы, в-третьих, их сходной психологической реакцией. Достоевский словно переводит на язык прозы пушкинский язык поэзии, проникая своим художественным наитием за подкладку опубликованного текста поэмы. Сравним:

«Медный Всадник»	«Слабое сердце»
1. И дрогнул он	1. Он вздрогнул
2. Жуковский: По членам холод пробежал.	2. Сердце его как будто облилось<...> горячим ключом крови, вдруг вскипевшей
Пушкин: По сердцу пламень пробежал Вскипела кровь	

3. Глаза подернулись туманом	3. Глаза вспыхнули
4. Он мрачен стал	4. Он сделался <...> угрюм

Переклички текста очевидные. Здесь следует сказать больше. Давая оценку проблеме творческого взаимодействия текстов Достоевского с пушкинскими, А.А. Бем отмечал: «при чтении Пушкина творческая фантазия Достоевского работала в сторону углубления его идей, придавая его образам драматическую заостренность и идеологическую концентрированность»[51]. Сравнивая тексты «Слабого сердца» и «Медного Всадника», можно свидетельствовать о том, что Достоевский поистине был гениальным читателем, проницательно додумывал и выправлял текст, подготовленный Жуковским. В «горделивом истукане» «задумавшиеся» герои видят источник своих бед, виновника гибели дорогих существ: Евгений вспоминает вместе с картиной потопа о своей Параше; Аркадий - о судьбе «бедного Васи» (2, 48). Мотив думы влечет мотив прозрения, и Достоевский как бы дописывает в своей повести скрытый подцензурный пушкинский текст: «Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася» (2, 48).

О невысказанных словах пушкинского героя монументу догадался Белинский: «По крайней мере, страх, с каким побежал помешанный Евгений от конной статуи Петра, нельзя объяснить ничем другим, кроме того, что пропущены слова к монументу <...>. Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу, - и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная»[52]. Критик вопрошал: «Иначе почему же вообразил он, что грозное лицо царя, возгорев гневом, тихо оборотилось к нему»[53]. Достоевский не мог не обратить внимания на последнюю одиннадцатую статью о Пушкине обожаемого тогда Белинского, подводившую черту в 1846 году под сотрудничеством критика в

«Отечественных записках». Завершая анализ «Медного Всадника», Белинский приходил к выводу о том, что истинным героем поэмы является не основатель города: «настоящий герой ее – Петербург»[54]. Эта мысль тоже оказалась близка автору «Слабого сердца». Совсем не случайно в его произведении просматривается еще один ряд перекликающихся значений, связанных с фантастико-символическими образами «Медного Всадника»: статуей Петра и Петербургом. В повести Достоевского фантастический образ Петербурга как бы заслоняет образ Петра. Писатель уводит в подтекст, в невидимый план образ Медного Всадника. Вместе с тем его присутствие явственно ощутимо. Все же сквозь «морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгляном небосклоне» (2, 48) словно проступает, обращается к Аркадию лицо «грозного царя, Мгновенно гневом возгоря» (4, 395), что и заставило героя, как и пушкинского Евгения, прозреть «во что-то новое в эту минуту» (2, 48), в проблему социального неравенства, в трагические конфликты, порожденные петровской цивилизацией, с ее историческими противоречиями. Как справедливо считает В.Н.Захаров, в финальной части «еще раз в подтексте «Слабого сердца» возникает «петербургская повесть» Пушкина - его «Медный Всадник», где впервые изображен этот исторический конфликт», противоречие маленького интереса, личного счастья с чиновными порядками, узаконенными «Табелью о рангах» Петра I[55]. Однако этим замечанием исчерпывается сопоставительный анализ исследователя.

На наш взгляд, Достоевский использует ассоциации из пушкинской поэмы не только в связи с тем, чтобы прояснить конфликт своей повести, но чтобы таким образом сделать заметнее тему Петра I в «Слабом сердце», сфокусировать ее.

Думается, что писатель присутствие Петра I в этом произведении обозначает мелкими деталями, однако достаточно красноречивыми и

выпуклыми для того, чтобы их совсем не заметить. Например, автор как бы «пропускает» отчество Васи Шумкова – «Петрович», которое сразу ставит петербургского мечтателя в некую невысказанную прямо зависимость от Петра. Совершенно очевидно, что здесь признаки «родственности» метафоричны, выражаются не в принадлежности к личности, а в принадлежности к городу, к созданной Петром 1 бюрократической цивилизации. В отчестве Шумкова указана особая «отмеченность», выделяющая его, как и всех героев Достоевского с именем «Петр» и отчеством «Петрович»[56], в отдельную группу, поэтика имени которых раскрывается как знак петербургского кода, его социума, его первородных стихий, «кесарева универсума» – «от Петра-камня»[57]. Видимо, не случайно в этой связи и то, что автор определяет своего героя на жительство в районе *Петербургской стороны*. Однако нельзя не учесть и подчеркнутой писателем тонкости: «пропущенное» отчество Васи одновременно наделено как бы двумя функциями: соотнесенностью с петровской государственностью в плане чиновничьего служения и отверженностью героя из этой сферы (быть и не быть). Эта догадка объясняет, к слову сказать, то, почему Достоевский указывает на его происхождение: «из податного звания» (2, 47). Известно, что именно Петр I был инициатором введения «подушной подати» в среде крестьянства и мелкого городского мещанства, монарх представал как виновник векового закабаления[58]. Таким образом, бесправность Васи Шумкова ощущается как историческая, издавна тяготеющая над героем, психологически запрограммированная. Она так укоренилась в его сознании, что ее нельзя ничем вытравить, даже тем, что Шумков заведомо своим чином XIV класса по закону 1845 года обеспечен особыми правами состояния, например, личным почетным гражданством[59], освобождавшим его от внесения «подушного» налога и от солдатчины. В этой связи напрашиваются вопросы: что же заставляет его сознание вязнуть в идее быть отданным в солдаты, почему Достоевский

выбирает именно этот мотив, какие примеры из действительности 40-х годов могли стоять перед глазами автора и героя?

Высказано предположение, что писатель в создании этого мотива и образа Васи Шумкова мог опираться на историю Я.П.Буткова, которого А.А.Краевский откупил от воинской повинности[60]. В ряду ассоциаций мотива солдатчины как наказания за неблагонадежность соблазнительно выдвинуть пример поэта А.И. Полежаева, о жизни и личности которого ходили легенды, творчество которого впервые стало известно широкому кругу читателей в начале 40-х годов, о нем писали Белинский и Герцен. В 1842 году Белинский в статье, посвященной анализу творчества Полежаева, определяет его третьим по значению поэтом (после Пушкина и Грибоедова) в кругу поэтов двадцатых годов, придавая его жизни и личности вместе с тем особый поучительный смысл, называет «явлением общественным, историческим»[61]. Особо курсивным петитом критик выделяет в поэзии Полежаева интимный лирический мотив *черных глаз*, цитирует стихотворение «Грусть», в котором мотивы обреченности поэта ярче проступают на фоне мотивов возможного счастья, любви, образа возлюбленной[62] («локон черный», «черные глаза», «голос сладкой»). Трудно настаивать, но нелегко отказаться от видимого: в лице Лизы, возлюбленной Васи Шумкова, писатель выделяет «черные, как смоль, глазки» (2, 27), «локон густейших, чернейших в свете волос» (2, 34). Невольно всплывают в памяти полежаевские «Черные глаза»:

Быть может, я достоин наказания;
Но я с душой - могу ли без роптанья
Сносить мои жестокие страданья?
Забуду ль вас,- о *черные глаза*?[63]

Или «Грусть»:

Отчего же *локон черный,*

Этот *локон смоляной,*

День и ночь, как дух упорный,

Все мелькает предо мной?[64]

(курсив мой - О.Д.).

В тексте Достоевского можно подозревать отражение поэтических штампов литературного стандарта. В то же время здесь видны отчетливо корреспондирующие мотивы именно с полежаевскими образами («черные, как смоль, глазки» // «черные глаза»; «локон <...> чернейших в свете волос» // «локон черный», «локон смоляной», объединенные еще относительным сравнением – «как смоль» // «смоляной»), особенно проявляющими свою первоприродную функцию не столько в соотнесении с мотивом любви (здесь-то и можно усмотреть штамп и стандарт), но, что важнее, с мотивом солдатчины, с мотивом наказания.

Хотя текст Достоевского не исключает и аналогии с пушкинской «Пиковой дамой», с образом Лизаветы Ивановны («увидел он (Германн - О.Д.) черноволосую головку <...> свежее личико и черные глаза» - 6, 332). Однако Германн совсем не похож на поэта, а Вася Шумков Достоевского по своему самоощущению на поэта похож, и Аркадий его называет даже «выше всех поэтов» (2, 23). Любопытно отметить, что эти мелкие детали (очерк лица возлюбленной, поэтический мир души героя) писатель, по всей видимости, умышленно соотносит с сюжетным развитием судьбы бедного чиновника из «податного сословия», сошедшего с ума на мотиве быть отданным в солдаты.

Возможно, и в сознании героя Достоевского мог «застрять» тот яркий, выдающийся факт, что поэта Полежаева, происходившего из низкого податного

сословия (по одним данным он значился сыном крепостного, по другим – сыном Л.Н. Струйского, помещика села Рузаевки Пензенской губернии, и крепостной Аграфены Ивановны Федоровой, которую выдали замуж за помещика города Саранска Ивана Ивановича Полежаева), несмотря на его образованность и XII класс, монаршьей волей определили в унтер-офицеры, а позже за ослушание, непокорность, неблагодарность отдали в солдаты[65]. Поэтому и провинившегося Васю может ждать тяжелая участь солдатчины, несмотря на защищенность чином XIV класса и законом. Неизбывный ужас героя, ставший причиной его сумасшествия, как бы укоренен поучительным общественно-историческим уроком, знаком полежаевской судьбы.

В тексте Достоевского именно мотив солдатчины «собирает» в одну причинную связь мотив происхождения героя из податного сословия, мотив его неблагодарности высшему начальнику, неисполненность долга, мотив поэтического мироощущения Васи Шумкова, мотив влюбленности в «черные глаза», мотив верности «локону черному», мотив зависимости судьбы человека от воли «сильных мира» вопреки закону. Сказанное убеждает, что ассоциативные связи протягиваются от полежаевской истории к «Слабому сердцу» Достоевского. Во всяком случае и история Я.П.Буткова, и история А.И.Полежаева укрепляют социально-бытовой план повести, свидетельствуют о прототипической проработке образов героев, выводят наружу мотивы идеологического значения.

В российском государстве любой без видимой причины мог стать жертвой произвола, каприза начальника: особым образом устроенная государственная машина отторгает несчастного, неугодного, провинившегося, ослушавшегося. Давно задействованные механизмы срабатывают исправно, неукоснительно и в николаевскую эпоху. Как показывает Достоевский, страх героя перед наказанием, его безумие лежат в русле идеологического конфликта человека с

государственным насилием (здесь, например, совсем не случайно для автора становится необходимым ввести в сюжет сослуживца Васи Шумкова, догадливо проникающего за подкладку запрещенного политического смысла). Кроме того, в столкновении с невидимой силой, воплощенной в образе Медного Всадника (присутствие которого ощутимо как неотъемлемая деталь «петербургского текста»), проясняются мысли Аркадия Нефедевича, опять-таки, по намекам писателя, увидевшего в истории «бедного Васи» некий политически окрашенный отклик, после чего герой «потерял свою веселость», сделался «угрюм», утратил доверчивость к миру, возненавидел его (2, 48). Очевидно, что петровская тема из прошлого прорастает в настоящее: проступает в ряде государственных законоположений, в «Табели о рангах», в топонимических и топографических названиях, в монументе, символизирующем верховную власть.

Наконец, в этой связи знаменательно и то, что действие повести отнесено в канун *Нового года*. Здесь тоже просматривается символическая обращенность автора к эпохе петровских преобразований. Только с именем Петра Великого можно связать идею нового русского календаря. Новый отсчет времени был введен в России ее первым императором. Ежегодное празднование *первого января*, символизирующего начало Нового года, как бы напоминает о воле Петра. Как видим, намеренно выбранная писателем дата тоже поддерживает в произведении перекличку согласующихся мотивов, выявляющих тему Петра I, выносящих ее из подтекста в текст, соотносящих исторические горизонты разных эпох.

Так, в «Слабом сердце» Достоевский с помощью мотивов, раскрывающих «код» петровских реформ, как бы восстанавливает невидимую связь между историческим первоначалом, воплотившимся в памятнике, в скачущем Медном Всаднике, и движущейся современностью. Это смысловое стяжение, заявленное в финале повести, символизирует власть царствующего дома Романовых. Не

случайно открывшаяся Аркадию вдоль Невы панорама предполагает вид не только на знаменитый монумент, но и на Зимний дворец, и на Петропавловскую крепость, которые «двоятся» в морозной дали: «новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе» (2, 48). В этом «двоении» явлены не только фантастический мираж и призрачность реальности, но и отнесенность прошлого и настоящего, старого и нового, узнаваема неизбежная повторяемость, зеркальная отраженность одних и тех же тем, образов, мотивов извечных петербургских сюжетов: о власти над человеком бездушного, фантастического, «умышленного» города, сотворенного волей Петра.

Жанровая специфика «Слабого сердца» как петербургской повести обнаруживается в открытой ориентации прежде всего на вариант петербургской повести Пушкина и Гоголя, на ведущие темы, мотивы и образы «Пиковой дамы» и «Медного Всадника», «Записок сумасшедшего» и «Шинели». В этой связи у Достоевского оказывается закономерной постановка традиционной темы о чиновнике-мечтателе и его безумии в плане столкновения с невидимой могущественной всевластительной силой царственного дома Романовых, породившей свои механизмы управления, особую систему государственно-бюрократических приспособлений, заместивших собой естественный порядок жизни и угрожающих бытию человека. Вот почему созданная Петром I «Табель о рангах», реформируемая и в век Екатерины II, и в век Александра I, и в век Николая I, однако в принципе сохраняющая главное свое назначение, охватила в «железные объятия» всю официальную и гражданскую сферу действительности, жестко подчинила себе. Каждый оказался зажатым в строго регламентированные звенья иерархической лестницы, учтен в своем чине, звании и должности. В этой связи поэтика чина в петербургских повестях относится к одной из важнейших в ряду других содержательных форм,

воссоздающих образ исторической и социальной эпохи, что, несомненно, прекрасно чувствовал Достоевский и умело использовал в своем тексте.

Принцип издавна заложенного конфликта, обусловленного «Табелью о рангах», проявляется в «Слабом сердце» по линии Вася Шумков – Юлиан Мастакович, откликающейся гоголевской конструкции Башмачкин – значительное лицо. Кроме того, конфликт на уровне личность и государственная власть, запрограммированный Пушкиным в «Медном Всаднике», актуализируется и в повести Достоевского в плане подтекстовых значений. Здесь выступают не только литературные аллюзии (Вася Шумков – Евгений; Аркадий – Евгений), но и реалии самой действительности: за образами и мотивами «Слабого сердца» угадываются прототипические образы Буташевича-Петрашевского и Буткова, а также мотивы истории Полежаева. Этот социальный контекст придает конфликту повести Достоевского политический оттенок, поддерживаемый и идеями «гуманических космополитов», теориями социалистов-утопистов, знаковый язык которых явственен в лексиконе героев «Слабого сердца». Если Пушкин в своей поэме связывает этот конфликт с личностью декабристского типа сознания, то Достоевский - с человеком, для которого значимы идеи социалистов-утопистов.

Наконец, «петербургский текст» (термин В.Н.Топорова) формируется городской топографией и топонимикой, важной для жанровой ориентации произведения. Название улиц, обозначение пути героев с Петербургской стороны в Коломну наделены не только чисто номинативной функцией. Совершенно явно ощутима некая подтекстовость их значений. Тем более, что именно путь Аркадия из Коломны на Петербургскую сторону прерывается фантастико-символической картиной Петербурга в морозный сумеречный вечер, ожидающий наступление ночи. Достоевский, казалось бы, прибегает к известному литературному приему, намечая появление фантастических образов

в пограничном пространстве перехода от света к тьме. Однако, писатель настолько сдержан, что никоим образом не выходит за границы этого мира, создавая необходимую фантастико-символическую атмосферу в сугубо бытовом плане.

В построении фантастического образа Петербурга он опирается на уже известные, давно воспринимаемые как образы-символы, реалии городского ландшафта. В этой связи Достоевский обращается совсем не случайно к «Медному Всаднику» Пушкина, выбирая для своих героев путь, параллельный тому, какой указан в поэме для Евгения. Вся панорама с памятником, Петропавловской крепостью, Зимним дворцом, с чернеющим вдали Исаакиевским собором, с набережными - невыраженно, но вполне тем не менее осязаемо и в авторском и в читательском видении - предстает как в «Слабом сердце», так и в «Медном Всаднике». Символы власти города-камня вносят в текст обоих произведений дополнительный смысл, указывают на причинность гибели героев, подчеркивают конфликтность, противопоставленность «слабых и сильных», «приютов нищих» и «раззолоченных палат» (2, 48), вскрывают политический, идеологический и социальный аспект их противостояния, трагического по своей сути. Так, топография и топонимика выполняют в тексте Достоевского роль символических указателей, очерчивающих петербургский локус в нужных писателю ракурсах, в обозримом пространстве которого выступают неназванные, но подразумеваемые исторические памятники и строения, получившие значение образов-символов. Их присутствие несомненно способствует появлению подтекстовых смыслов, закономерно организует условия для возможности возникновения в непосредственно бытовой атмосфере фантастико-символической. Несмотря на то, что писатель (по сравнению, например, с «Хозяйкой») в значительной мере «облегчил» фантастико-символический план произведения, он не мог его снять совсем в связи с тем,

что именно этот план атрибутирует «Слабое сердце» в жанровой характеристике петербургской повести.

Важно еще и то, что «петербургский текст» складывается не только из топографических или топонимических реалий, устойчивых, традиционно сформировавшихся образов-символов, поэтики чина, фантастического петербургского пространства, тематических и сюжетных мотивов петербургских повестей Пушкина и Гоголя, но в его создании участвует и темы Петра I, эпохи петровских преобразований, введенные автором посредством ассоциаций, указаний на то, как прорастают в современности исторически отшлифованные чиновничье-бюрократические обычаи и предрассудки, черты социального быта. Поэтика содержательных форм, определяющая жанровую особенность петербургской повести, заявляет о себе и в плане иерархических отношений между чиновниками, в конфликте человека с символами государственной власти, и в плане напоминаний о силах, сдвинувших русскую историю, изменивших даже отсчет и течение времени (например, это относится к 1 января, начинающему Новый год), поставивших Россию в зависимость от западноевропейской цивилизации, породивших «слабые сердца», жертвы великих преобразований.

Современность и история как перекликающиеся голоса, соотношение реального-фантастического-символического как способа их художественного выражения тоже формируют жанр петербургской повести. Эти черты нашли непосредственное отражение в «Слабом сердце», о чем говорилось выше. Именно в этой связи история Васи Шумкова и Аркадия Ивановича Нефедевича, рассказанная Достоевским, несомненно перерастает границы частного случая[67], становится достоянием общей истории отечества, того его событийного ряда, который, с одной стороны, продолжает летопись судьбы мелкого петербургского чиновника, жизнь которого определена Сводом законов

Российской империи, с другой, являет формы противления традицонно установившемуся порядку. Вот почему заглавие повести, подтверждая мысль о слабом сердце, о погубленном покорностью бедном человеке, не свободном в своем самоопределении (в «Хозяйке» эта тема развивалась в том же ракурсе), в то же время как бы полемично по отношению к самому себе: в финале как ответ на эту тему возникает тема «странной думы» (2, 48), от которой вздрагивает сердце Аркадия, облитое горячим ключом крови, вскипевшей «от какого-то могучего <...> ощущения» (2, 48). Эта идея преображения «слабого сердца» в «горячее сердце» определяет динамику исторического развития, строит открытый финал произведения, прочерчивает перспективу в будущее по решению вопросов о всеобщем счастье и братстве, о мировой гармонии, о которых в настоящем мечтают, но не имеют герои Достоевского. Идеологический фон, как видим, тоже входит в план жанровой характеристики петербургской повести.

Писатель, создавая «Слабое сердце» в русле особой жанровой организации, несмотря на то что сам назвал ее только *повестью*, не обременяя дополнительными определениями, все же ориентировал свое произведение на известную жанровую структуру, имеющую свои особенности поэтического строя. Достоевский учитывал в этом случае не только опыт своих предшественников, но и свой собственный. Он не только следовал художественным открытиям Пушкина и Гоголя, но и развивал их. Поэтика содержательных форм (мотивы, образы, конфликт, поэтика чина, имени, топографического пространства, топонимических указателей, исторических знаков, преломленных в настоящем, формирование идеологического фона) позволяют решить автору эту задачу, написать петербургскую повесть в духе традиции, в то же время обогащая ее самостоятельными наблюдениями.

§ 3. «Двойник»: «петербургская поэма»

«Двойник» в ряду других петербургских повестей Достоевского занимает особое положение. Это произведение одновременно начинает (редакция 1846) и завершает (редакция 1866) этот ряд. Здесь собраны и сформулированы главные авторские размышления о Петербурге, его социуме, метафизическом и эсхатологическом пространстве, о российской истории, формирующей тип русского чиновника, о вечных проблемах, о противоборстве бога и дьявола в сердце человека, о душе, за которую бьются силы добра и силы зла. Именно в связи с вышесказанным эта повесть поставлена в центр данного исследования. К ней, как к своеобразному фокусу, устремлены лучи художественных идей из творчества 40-х годов и исходят нити, связывающие ее с творчеством 60-х. «Двойник» подготавливает развитие главных мыслей о человеке Достоевского в «Записках из подполья» (1864), и в незаконченной повести «Крокодил» (1865), углубляющих идею раздвоения личности, представляющих ее в новом варианте. В предлагаемой работе исследуется текст второй редакции как наиболее совершенный. Последней причиной объясняются и выбор места для этой повести в общей композиции книги.

«Двойник» – одно из сложнейших и противоречивейших произведений Достоевского. Сам автор затруднялся в его оценке. Спектр ощущений писателя порой прямо противоположен. «Двойник» – «cheef-d'oeuvre» (28-1, 116), «произведение гениальное», равное «Мертвым душам» Гоголя, а, возможно, их превышающее по основной мысли о состоянии человеческой души (28-1, 118), вызывающее интерес, сильнее «дюмасовского» (28-1, 139). Но было и другое: «вещь совсем неудавшаяся», хотя «идея ее была довольно светлая» (26, 65), серьезная. Противоречивость самого Достоевского в оценках повести породила

широчайший диапазон мнений критиков, теоретиков и историков литературы об этом произведении.

Сначала обратимся к тому, что именно писатель ценил в «Двойнике». В рассуждениях автора выделяются несколько важнейших проблем. Во-первых, Достоевский рассматривает «Двойник» как повесть, в которой высказана г л а в н е й ш а я и д е я его творчества (и заметим: писатель говорит об этом в 1877 году, т.е. тогда, когда уже созданы все его большие романы, кроме «Братьев Карамазовых»). Во-вторых, он не случайно заговаривает о своеобразной параллельности «Двойника» и гоголевских «Мертвых душ», самим сравнением придавая особый масштаб своей повести, указывая ее место и значение. Ни критика, ни широкая читательская аудитория не увидели тех достоинств, какие в «Двойнике» ощущал сам автор. Непонимание повести вызвало собственные сомнения, но не в идее, а в ее художественной обработке. Так возникла неотступная мысль о переделке произведения (28-1, 141; 350). Однако ни в конце 40-х, ни в 50-х такой возможности не представилось. Уже в начале 60-х Достоевский приступает к редактированию текста 1846 года. В черновиках писателя заметна тенденция «подновить» «Двойник», придать повести публицистическую направленность в духе перемен в самом начале пореформенного периода, оплодотворить ее новейшими политическими идеями (тема Гарибальди), отчетливее поставить проблематику старого текста. Однако же «не удавшаяся» форма повести не поддавалась трансформации, в чем Достоевский убедился и в 1861-1865, и в 1866.

Из широкого круга возникающих вопросов выделим три проблемы, казалось бы наиболее изученные. И тем не менее размышления над ними открывают новые аспекты понимания текста Достоевского. Первый связан с переделкой повести. Второй – с оценкой функций чужого текста в «Двойнике», в первую очередь гоголевского. Третий – с авторской установкой на жанровую

специфику произведения. («повесть», «роман», «петербургская поэма»). Все эти вопросы взаимосвязаны и соотносятся с планом формы, которую писатель считал неудачной и неустанно искал ее эквивалент для воплощения гениальной идеи. На наш взгляд, именно в изучении формы, в понимании того, как сделан «Двойник», в исследовании истоков художественных образов и сюжетных мотивов лежит ключ, открывающий смысл произведения.

* * *

Почему в «Двойнике» тринадцать глав? Этот вопрос никем не был поставлен. А первое, что бросается в глаза при чтении второй редакции, – это то, что «Двойник» уменьшился на одну главу. Как к этому относиться – как к механическому моменту или как к продуманному автором приему? Этот вопрос не возникал ни перед Р.И.Аванесовым, ни перед Г.М.Фридлендером. Оба исследователя при сравнении двух редакций были увлечены наблюдением над тем, насколько Достоевский изменил свою идею и каким образом остался верен ей. Р.И.Аванесов пришел к выводу о том, что вариант текста 1846 и отредактированный текст 1866 не имеют принципиального расхождения. По мнению ученого, Достоевский во вторую редакцию так и не перенес тех идей, которые появились в его черновиках 1861-1864 годов[1]. Готовя первый том последнего академического полного собрания сочинений писателя, Г.М.Фридлендер, дав обстоятельный сравнительный анализ обеих редакций, только отмечает, что в публикации «Двойника» 1866 года XI и XII главы были «сокращены и объединены в одну» (1, 486), т.е. факт перемещения XIV главы на место XIII воспринимается им как механическое явление.

В.Н.Захаров попытался избрать не путь констатаций (что именно сокращено, как облегчен стиль повести), а в появлении второй редакции увидеть

особую цель автора, направленную на переформирование художественного текста под влиянием эстетических задач писателя. Он пишет: «Смысл появления второй редакции повести в том, что, не имея *возможности* переработать «Двойник»<...>, Достоевский *исправил* повесть, но так, чтобы выявить свой первоначальный замысел: он исключил все места, давшие повод к ложному истолкованию «Двойника» <...> чем поставил под сомнение правильность прочтения критиками <...> вторая редакция – *эстетическая* (не идеологическая!) полемика <...> с интерпретациями повести В.Г.Белинским и Н.А.Добролюбовым"[2]. Подчеркнем, что эстетическую переориентировку «Двойника» В.Н.Захаров справедливо связывает с концепцией фантастического в повести Достоевского.

С полным основанием исследователь отвергает давно сложившуюся традицию считать Голядкина-младшего фантомом воображения, призраком болезненного сознания Голядкина-старшего. Для него Голядкин-младший – полноправный, видимый и существующий герой как и все другие персонажи повести[3]. В.Н.Захаров приходит к выводу: «Фантастичен в повести исходный момент появления двойника, но последствия этого «совершенно необъяснимого происшествия» отнюдь не фантастические: во всем остальном автор "верен действительности"»[4]. Далее он пишет: «фантастический двойник V главы превращается в VI главе в прозаического чиновника Голядкина-младшего, тоже Якова Петровича, поступившего следующим утром на службу в тот же департамент, в котором служил «настоящий» господин Голядкин»[5].

Совершенно правильно поставив вопрос о фантастическом образе двойника как об образе реальном, В.Н.Захаров вдруг обставляет свою мысль разными оговорками о «верности действительности», тем самым нивелируя саму идею фантастического. Многие предшественники исследователя принцип реалистического изображения Достоевского, его «верность действительности»

видели в мотиве сумасшествия героя, все события «Двойника» рассматривали словно бы происходящими в болезненном сознании героя и таким образом снимали проблему непонятной фантастики повести[6]. Оппонируя им, В.Н.Захаров в откровенно фантастической, насыщенной мистическими смыслами V главе увидел лишь «беллитризацию классики», «поэтическую условность», «определенное историко-литературное значение»[7]. Вне всякого сомнения исследователь подошел к пониманию фантастического также с точки зрения «верности действительности», как и его оппоненты, только с другой стороны. Пренебрегая мистическим планом произведения, который Достоевский умышленно строит и с помощью разных приспособлений вводит в свой сюжет, В.Н.Захаров понял фантастическое в «Двойнике» как «нефантастическую фантастику» (термин Ю.В.Манна). В этой связи вопрос о специфике фантастики в «Двойнике» остается открытым. Необходимо довериться авторской мысли и смело следовать за ней в сложные и извилистые лабиринты художественной фантазии писателя, понять природу и смысл мистических аллюзий, их соотнесенность с реальным планом повествования, их роль в прояснении главной мысли повести. И все-таки догадка В.Н.Захарова об *эстетической* правке «Двойника» глубоко верна, несмотря на то, что его толкование фантастического в повести достаточно прямолинейно и не бесспорно.

Писатель безусловно искал новую эстетическую форму «Двойника», стремясь прояснить его главную сущность, отчетливее выразить свою идею, почему-то ускользающую, искаженную во многих толкованиях повести.

Вместе с тем представшая здесь модель петербургского мира в фантастико-симовлическом двоящемся облике, сюжет и подтекст, открытый финал и т.д. как бы заранее программируют многовариантность и затемненность

смыслов, составляют особенность поэтической системы «Двойника», дают простор для формирования различных позиций.

В сложном, многофигурном взаимопроникновении предстают разные миры: социально-бытовой, трансцендентный и трансцендентальный, формирующие реалии петербургского пространства как мир Двойника. Тема двойничества в повести преломлена в зеркальных отражениях, подана как идея обратной проекции, фантом фантастичности. Бесконечность взаимоотражений, уподоблений, множество одинаковых образов не только создают атмосферу фантастики, но и «растворяют» оригинал, прячут истину, подменяют и искажают ее. Извлечь ее и понять также трудно, как найти в волшебной сказке из n-числа совершенно одинаковых предметов (рыб, лебедей, пчел, девушек) единственную Василису-Премудрую, Елену-Прекрасную или Марью Моревну. Пристальное вглядывание может привести к аберрации зрения и ошибкам. Но «верные помощники» в виде авторских подсказок ведут в нужном направлении. Одна из таких – XIII глав «Двойника».

Многослойная повесть Достоевского, возможно, утаивает свой смысл потому, что никто не отважился взглянуть на суеверия и предрассудки народа, здесь отраженные, на особенности мистического сознания человека прошлого столетия наивно, без предрассудков нового времени, не обругав при этом автора. Раздражение читателя, как правило, связано с тем, что он не находит прямых и однозначных ответов на сложные вопросы художественного текста. Так до конца остается не ясно: почему один из Голядкиных – человек, а другой – черт; существует второй в реальности или только видится больному и несчастному титулярному советнику; почему частная жизнь человека становится добычей официального суда, что такое социальная справедливость, воздастся ли каждому по его делам, есть ли высший суд, когда и где вершится его закон, могут ли люди стать воистину братьями друг другу и каждому, что такое душа

человека, предельно или беспредельно ее существование и т.д.? Все эти вопросы обращены к социальности, но имеют и философский, и религиозный смысл. На перекрестке их решений встречается мир этот и мир тот: реальный, фантастический и мистический – на плоскости единого петербургского пространства, двоящегося в своей сути города, несущего в себе и идею рая (paradis) и идею ада.

Достоевский, переделывая повесть, закономерно свои эстетические поиски новой формы связывает с проработкой фантастического, символического и мистического планов. В этой связи XIII глав, оставленные автором во второй редакции, не выглядят пустой случайностью. Сюжетная коллизия – увоз героя доктором-дьяволом то ли в пекло, тот ли в сумасшедший дом – поддерживает эту мысль. Автор не мог пройти мимо нее, «пропустить». Напротив, здесь безусловно присутствует игровой момент: выдвинув композиционный принцип, он смягшировал сюжетные мотивы в финале.

Смысловая идентичность финала I-ой и II-ой редакций не вызывает никаких сомнений. В I-ой редакции: «Он взглянул – и обмер от ужаса... Два огненных глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блистали эти два глаза... Глаза эти близились – близились к господину Голядкину... Он уже слышал чье-то прикосновение к себе, чье-то жгучее дыхание на лице своем, чьи-то распростертые над ним и готовые схватить его руки! Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он?.. он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович. «Нужно бутылки врагом не бывать», – пронеслось в голове Голядкина... Впрочем, он ничего уже не думал. Медленно, трепетно закрыл он глаза свои. Омертвев, он ждал чего-то ужасного – ждал... он же слышал, чувствовал и – наконец... Но здесь, господа, кончается история приключений господина Голядкина» (1, 431). Во II-ой редакции: «Вдруг он обмер: два огненных глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза. Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян

Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!..

- Крестьян Иванович, я... я, кажется, ничего, Крестьян Иванович, – начал было робко и трепеща наш герой, желая хоть сколько-нибудь покорностию и смирением умилосердить ужасного Крестьяна Ивановича.

- Ви получаит казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин, – строго и ужасно, как приговор, прозвучал ответ Крестьяна Ивановича.

Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он это давно уже предчувствовал» (1, 229).

Финал II-ой редакции наполнен реалистическими мотивировками, автор подчеркивает натуральность безумия героя, с одной стороны, с другой – поведения немца-доктора. Вместе с тем Достоевский не снимает мистического аспекта: Крестьян Иванович – дьявол. Все приметы сохранены («он» – в третьем лице; «огненные глаза», в которых отражается з л о в е щ а я а д с к а я радость по поводу пойманной души). Во II-ой Достоевский средуцировал явный смертный итог героя. В I-ой писатель о смерти говорит в высоком стиле: «Медленно, трепетно он закрыл глаза свои. Омертвев, он ждал». Во II-ой мотив смерти тоже остается: «Он обмер», – но стиль повествования переходит в бытовой план. Однако бытовой план целиком не поглощает все повествование. Писатель, не забывая о социальном аспекте, не скрывает и мистического, поддерживая его с самого начала повествования до финальной развязки, укладывая сюжет о Двойнике в т р и н а д ц а т ь глав, обозначая тем самым мистическое присутствие черта, обращая внимание на чертову дюжину как на его символическое число, выполняющее организующую роль в сюжетно-композиционной схеме.

Принцип двойничества, усиленный принципом зеркальной отраженности, а также принципом маскарадности и составляют ту особую эстетическую форму, призванную передать главную мысль этого произведения. Здесь реальное, фантастико-символическое и мистическое вступают в сложные отношения с помощью множества зеркальных отраженностей, всякий раз открывающих, казалось бы, в одном и том же, уже знакомом понятии, мотиве, образе новую глубину и новый смысл. Такой авторский принцип видения материала действительности востребует и особую, усложненную художественную форму, в многократных переотражениях утаивающую значение главной идеи «Двойника».

Попробуем вскрыть многослойную структуру произведения, комментируя связи сюжета, системы образов, мотивов, возникающие между реальным, фантастико-символическим и мистическим планами повести, направляя свою мысль к истокам их образования. Первым на этом пути выбирается образ двойника.

1. Двойник: истоки художественного образа.

Раньше всего рождаются литературные ассоциации: предшественниками «Двойника» Достоевского выступают произведения А.Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), Е.Гребенки («Рассказы пирятинца»), В.Даля («Савелий Граб, или Двойник»), А.Майкова («Двойник») и, конечно, Гофмана («Крошка Цахес» и др.). Этот литературный генезис романтических параллелей довольно полно представлен в науке[8]. Обратимся к

рассмотрению более глубокого культурного пласта: к верованиям и предрассудкам народа – здесь Достоевский черпает материал, оправдывающий мифологическое сознание его главного героя, мистико-символическую природу образа двойника.

В тексте имеются прямые отсылки такого плана: «вот я вам расскажу, – тоже самое случилось с моей тетушкой с матерней стороны; она тоже *перед смертью* себя *вдвойне* видела...» (1, 149; курсив мой – О.Д.). Достоевский отчетливо связывает мотив двойника с мотивом смерти – именно так, как об этом говорится в книгах собирателей суеверий народа: «Есть особый род видений по сказанию очевидцев, это д в о й н и к и, т.е. человек видит самого себя <...> Иногда видят его и другие люди... Если двойника застанешь у себя в комнате, или вообще, если он предшествует человеку, идет наперед, то это означает близкую кончину»[9].

Выделим мотивы, на какие несомненно обращает внимание писатель: двойники являются перед смертью; их видят и выбранная жертва, и люди посторонние[10]; застать их в собственной комнате или заметить идущими впереди означает близкую кончину. Все эти мотивы Достоевский достаточно совпадающими по функции вводит в свою повесть. Господин Голядкин сам убеждается в реальности своего двойника, его видят и Петрушка, и столоначальник Сеточкин, вполне осознавая экстраординарность ситуации («добрые люди <...> по двое никогда не бывают» – 1, 180; «сходство разительное <...> можно принять одного за другого <...> это даже чудесное сходство, фантастическое» – 1, 149). В повести отчетливо различается и м о т и в и д у щ е г о в п е р е д и: странный спутник постоянно опережает героя «на несколько шагов» (1, 142). И мотив п р и с у т с т в и я д в о й н и к а в к о м н а т е, «в шинели и шляпе» (1, 143) сидящего на постели Голядкина. Писатель подчеркивает страх титулярного советника, его реакцию на

сверхъестественное событие: «Господин Голядкин хотел закричать, но не мог <...> Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса» (1, 143). Фантастическое явление двойника в V главе повести предвещает скорую кончину героя: на исходе первого дня он встречается со своим предвестником смерти, ему остается только три дня жизни – Достоевский в сюжете достаточно точно воспроизводит мотив близкой кончины титулярного советника, выстроив причинно-следственные связи в соответствии с народным знанием, суеверным убеждением в значении появления двойника.

Писатель на один уровень сводит реальное и фантастическое, бытовое и мистическое как взаимопроникающие планы. Фантастическое, порожденное различными мифологическими и мистическими представлениями, как бы соперничает в «Двойнике» с нефантастическими реалиями, с обыденностью, с сугубо повседневными и прозаическими заботами в ряду совершенно обыкновенной действительности. Между тем фантастика не утрачивает своей главной функции: остранять явления, искривлять первозначения, придавать многосмысловые ракурсы художественному образу, переводить в символический план обобщения. Именно фантастика придает повествованию в «Двойнике» необходимую условность, создает особое эстетическое переживание, заставляет искать скрытые связи и внутренний смысл таинственных авторских загадок. Замечательно и то, что самой художественной установкой на область народных суеверий, Достоевский активизирует и читательское сознание как мифологическое, оживляя в нем очаги исторической памяти, заставляя связывать в особый сюжет густо рассеянные мифологические ассоциации, ощущать их подтекстовое положение, символическое значение.

«Выход» двойника писатель тщательно готовит. Автор случайность возводит в степень закономерности и заставляет читателя внимательно следить за этой логикой развития сюжета.

Предшествует появлению таинственного незнакомца, на первый взгляд, никак не связанный с этим событием мотив: расстроенный случившемся в доме Берендеевых, Голядкин потерял на набережной Фонтанки сначала одну, а потом и другую калошу от сапогов (1, 139-142). Так возникает мотив утраты следа. Автор существенно дополняет этот мотив: след оставлен на снегу. Сравним с тем, что укоренилось в народных верованиях, оформилось как приметы. Внезапное «усыхание», неожиданную болезнь со смертельным исходом нередко связывали с колдовством на след: «Человек, подвергшийся этому чарованию, почитается от всех погибшим, недоступным ко всякому исцелению <...> Человек сохнет, теряет с каждою минутою жизненные отправления, лишается умственных способностей и, в истощении постепенном, умирает»[11]. И далее: «Чародеи считают <...> лучшими следы, которые были напечатлены: на песке, пыли, грязи, росе, снеге»[12] (разрядка моя – О.Д.). Похищенный след, с важным уточнением – отпечатанный на снегу, предрекает трагический исход судьбы героя, появление его заместителя. Сам Голядкин это фантастическое событие трактует в духе бытующих суеверий: колдовская интрига исходит из дома «одноглазой ведьмы», из мщения стремящейся его извести. Писателя в V главе занимают не причины чарования, а непосредственный процесс.

Утрата следа повлекла первые признаки нездоровья героя: «потекла носом кровь» (1, 139). Возник мотив сумасшествия: «что же это я, с ума, что ли в самом деле сошел?» (1, 141). Двигаемый «какою-то *посторонней силой*» (1, 142; курсив мой – О.Д.), герой чувствует “ослабление и онемение” (1, 142). На глазах у читателя Голядкин, как только потерял калоши, с каждой минутой лишается жизненных сил и умственных способностей.

«Выход» двойника Достоевский обставляет красноречивыми деталями: он появляется в непогодную, мистически вьюжную ночь, когда часы пробили

полночь, извещая о наступлении особого времени. В поверьях н о ч н о е время, п о с л е п о л у н о ч и до первых петухов, считается временем, когда на охоту выходит нечистая сила[13]. Картина ночного пейзажа в «Двойнике» явно рассчитана на его особое восприятие: «снег, дождь <...> вьюга и хмара под петербургским ноябрьским небом», «как бы сообщась и согласясь со всеми врагами», разом опрокинулись на героя, «сбивая с пути и с последнего толка» (1, 138). В тонкой игре смыслов взаимодействуют мотивы с н е г а, дождя, в ь ю г и, хмары с м о т и в о м в р а г о в господина Голядкина, создающие символический смысл этой пейзажной зарисовки. Писатель тщательно подбирает набор дополняющих друг друга деталей, связывает в один узел мотивы одного смыслового спектра, подталкивает ассоциации читателя в определенном направлении, чтобы, наконец, сорвалось невысказанное еще слово. С точки зрения суеверий, черти могут «насылать непогоду, метель»[14], о чем без всякого вуалирования поведано в «Бесах» Пушкина. Здесь мотивы ноябрьской непогоды, вьюги, «снега летучего» (3, 176) соотнесены с мотивом беса, который сбивает с пути: «В поле бес нас водит, видно» (3, 176). Пушкинское стихотворение с нескрываемой прямотой обращено к источнику народных предрассудков, в котором, как видим, и Достоевский находит поэтические средства для изображения дьявольской петербургской погодки и образа двойника как беса, «врага» (в живом народном языке прозвище черта[15]) господина Голядкина, который сбивает героя с пути, с толку, смущает, чинит козни[16].

На мгновенье петербургское пространство мифологизировано, напоминает ледяной ад, царство мертвых, где обитают злые духи[17], открывшаяся бездна стремится поглотить героя: «земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз колышется, падает, увлекает его в бездну» (1, 142). Голядкин как будто бы поставлен у предельной черты бытия, показан

пересекающим границу этого мира: закономерно возникает в тексте мотив перехода через реку, обнаруживающий свой мифологический смысл[18] в общем контексте V главы. Как особый знак дьявольской преисподней, как ее проводник появляется послушная собачонка. Почему-то сразу вспоминается гетевская рецепция, читатель угадывает перекличку с Мефистофилем, ученый усматривает «беллетризацию классики»[19], а в народных суевериях собачонка – оборотень, черт[20]. Любопытно, что сходство с «издрогшей собачонкой» (1, 142) проглядывает и в двойнике, и в самом господине Голядкине, таким образом высвечивается в герое темная, подлая, скрываемая сторона его натуры. Неожиданно встреча героя с незнакомцем обретает не только символический, но и христианско-эсхатологический смысл: объявляется охота на чиновника, в себе заключившего часть всемирного зла, по его следу запущен преследователь, в обязанности которого входит в краткий срок подготовить жертву, уловить в свои силки грешную душу, подцепить ее «на крючок» (1, 163).

«Выход» на охоту беса разыгрывается в повести, как мы убедились, с удивительной последовательностью. Существенно даже то, где возникает незнакомец: с Невского Голядкин «*поворотил* в Литейную» и был уверен, что с ним «совершится дорогой еще что-то недоброе <...> какая-нибудь неприятность» (1, 142). И далее: «Наконец, он увидел своего незнакомца *на повороте* в Итальянскую улицу» (1, 142; курсив мой – О.Д.). Известно из фольклора, что черти «водятся на перекрестках дорог и там причиняют людям <...> всякие несчастные случаи»[21] (разрядка моя – О.Д.). Писатель дважды указывает на перекресток дорог / перекресток улиц: Невского и Литейного; Литейной и Итальянской – это едва ли случайно. Соотнесенность образа двойника с чертом выявляется повсеместно и разнообразно в тексте

Достоевского. Эти значения становятся доминирующими в очертании его облика и характера[22]. Писатель явственно подбирает и формирует их[23].

Достоевский, например, со знанием дела пользуется еще одним суеверием, превращая его в свой прием: черт легок на помине. Стоит Голядкину помянуть черта, как тут же ощущается присутствие некоей невидимой силы («словно пружину какую кто тронул в нем» – 1, 133). Появление беса готовится задолго до V главы, и призывает его сам герой, услужливый бес послушно ведет к новым бедам и несчастьям свою жертву: «*Черти бы взяли все это!* Иду да и только» (1, 132) – Голядкин ринулся с черной лестницы в танцевальную залу, полез со своими поздравлениями, хотя чувствовал, что «если запнется, то все сразу *к черту пойдет*» (1, 133; курсив мой – О.Д.). Так и случилось: его вывели на глазах у всех вон и столкнули с лестницы – герой оказался наедине с собой в ночном вьюжном пространстве Петербурга.

На каждом «шагу», на каждом сюжетном повороте Голядкин поминает черта: «Черт возьми, экая мука какая!» (1, 153); «Черт бы побрал все это! (1, 172); «Эк ведь черти заварили кашу какую!» (1, 172); «На кой черт было нужно Ивана Семеновича» (1, 191) и т.д. В сердцах выругается: «Черти бы взяли» (о Петрушке – 1, 111), – сразу на его прислужнике появляется печать, изобличающая связь с миром нечистых. В тексте Достоевского происходит то же, что и в тексте житий: «Мамка послала меня к черту, и тотчас взяли меня демоны»[24]. Так и с Петрушкой: он «бестия» (1, 111) с вороньим горлом («Экое горло воронье!» – 1, 127). Двусмысленность заложена в метафоричности словесной формулы, требующей пояснения, «перевода». С.В.Максимов сообщает, что дьявола узнают по сиплому голосу, иногда «он каркает черным вороном»[25]. Для автора это становится особым художественным приемом – **овеществлением слова**. Писатель несомненно знал (об этом говорят многочисленные примеры), что в верованиях и суевериях народа слово

обозначает сущность явлений, их предметное воплощение, осязаемое овеществление, слово обладает магическим действием. Достоевский интуитивно понял то, чему ученые филологи посвящали свои исследования: «Если невзначай язык выговорит не то слово, какое требует мысль, то исполняется не мысль говорящего, а слово»[26].

Вызванный бес мучит героя. Каждая встреча Голядкина с двойником рождает в нем особое чувство смущения и тоски, на которые неустанно и многократно указывает автор:

1. Голядкин «с беспокойным, *тоскливым* чувством, даже со страхом стал вглядываться в мутную влажную даль» (1, 139).

2. «Какое-то новое ощущение отозвалось во всем существе господина Голядкина: *тоска не тоска*, *страх не страх*... лихорадочный трепет пробежал по жилам его» (1, 140).

3. «В *страшной*, *неописанной тоске* сорвался он с места и бросился прямо в директорский кабинет» (1, 165).

4. «*Тоска* подходила такая, как будто кто сердце *выедал из груди*» (1, 187).

5. «Господину Голядкину показалось, что сбывается с ним что-то знакомое <...> не предчувствовал ли он чего-нибудь вчера... во сне например... наконец *тоска* его доросла до последней своей агонии. Налегши на беспощадного противника своего, он начал было кричать. Но крик его замирал у него на губах» (1, 206).

6. «*Тоска*, *тоска* была *неестественная*!» (1, 220).

Достоевский вводит мотив тоски в сюжет или в момент встречи героя с двойником (пример 3, 5), или накануне ее (пример 1, 2), или после нее (пример 4, 6), всегда подчеркивая характер неестественности этого чувства, похожего на агонию. Писатель намекает не только на психическое состояние

сходящего с ума человека, указывает на тоску героя как на причину его душевной болезни, но явно связывает возникновение тоски с мистическими ощущениями, с подсознанием Голядкина, с вмешательством неких сил, смущающих чиновника, лишающих его душевного равновесия. Нет сомнений, что происхождение тоски героя Достоевский соотносит с появлением двойника, тем самым подготавливая толкование мотива в двух планах: реальном и мистическом. Писателю наверняка было известно суеверие о том, что бесы «вызывают тяжелое чувство смущения и тоски <...> (обычный симптом видимой или невидимой близости бесов – тошнота)», отсюда и название бесов в русском фольклоре – «тошная сила»[27].

Ассоциации в этом направлении развиваются и подкрепляются еще одним мотивом, говорящим о том, что весь комплекс мотивов, связанных с «тоской» и «тошной силой», автор «Двойника» знал. По народным воззрениям, «бес выбирает себе место прямо в сердце», вот почему «не бывает тому несчастному нигде покоя и места от страшной тоски»[28] (разрядка моя – О.Д.). Сравним с текстом повести: «*Тоска* подходила такая, как будто кто *сердце выедал из груди*» (1, 187),- в последней сцене прощания Голядкин «красноречивым жестом» указывает на пораженное «*свое сердце*» (1, 226; курсив везде мой – О.Д.). Болезненное состояние героя явно имеет двоякий адрес: причины его не только психофизические, натуральные, но и иные.

Обратим внимание на еще один важный вопрос при анализе истоков образа двойника – это вопрос о перевоплощениях Голядкина-младшего.

Двойник является под видом прохожего, незнакомца, странника[29], затем принимает облик пса[30] и образ Голядкина-старшего, наконец возникает в департаменте в качестве титулярного советника. Не отступает ли Достоевский от традиций изображения черта, когда трактует его под видом чиновника? Но и здесь можно найти кое-что интересное.

Известно, что в конце XVII – в начале XVIII книжные миниатюристы внесли в характеристику бесов элемент сатиры и карикатуры. Как отмечает Ф.И.Буслаев, они «стали одевать своих демонов в одежды лиц, которые, по их мнению, были предшественниками и слугами антихристовыми. Враги петровской реформы смеялись над западными костюмами и свою насмешку выражали в образе беса, одетого по европейской моде»[31]. И на картинках Д.А.Ровинского бесы изображены в европейских одеждах, в мундирах чиновников: «Повесть о том, как мыши кота хоронили». Видимо, писатель знал и об этой художественной традиции. С образом двойника, беса-чиновника в повесть входит стихия комизма, элемент сатиры, обращенной против бюрократических отношений, а что важнее всего – заявляется социальная тема беса-соблазнителя, представшего в образе добропорядочного, благонамеренного российского чиновника, олицетворяющего собой дух департамента, в целом всей государственной системы. В этом случае важно не то, что Голядкин-младший – титулярный советник, а то, что он чиновник по особым поручениям.

За мотивом особых поручений тоже скрывается двойной смысл. С одной стороны, чиновник по особым поручениям – лицо, приближенное к начальству, которому доверяют наиболее ответственную работу, нередко он присутствует при важных совещаниях, посвящен в дела государственного значения. С другой, мотив «по особому поручению» уводит к народным суевериям: именно черт может явиться по чьему-либо призыву или «по особому поручению»[32]. Сравним:

1. «Господин Голядкин-младший <...> вид имел такой официальный, такой деловой, что, казалось, всякий мог прямо прочесть на лице его – командирован по особому поручению» (1, 161);

2. «улыбнувшись официально и форменно», двойник, «прошептав скороговоркой, что он по особому поручению, юркнул в соседнюю комнату» (1, 162).

Оба примера передают прямой смысл, характерный для социально-бытового обихода, обычно принятого в департаментах. Однако в реплике героя о двойнике: «непременно по чьему-нибудь особому поручению употреблен» (1, 162) – уже появляется некая иносказательность, в дальнейшем развитии сюжета раскрывающаяся однозначно: как действие нечистой силы, как происки «врагов».

При перевоплощениях, перекидышах бес входит в чужой облик, меняет личины, его отличает способность в высшей степени виртуозно пользоваться приемами маскировки, играть роль. Достоевский дает великолепную возможность проследить за этим качеством беса в образе двойника.

Первая роль Голядкина-младшего посвящена созданию образа бедного, забитого чиновника: «гость был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды <...>, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его <...> он <...> походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он поминутно оправляет на себе короткий жилетишко, – то виляет бочком и сторонится, то заглядывает всем в глаза и прислушивается» (1, 153).

Мотив чужого платья («вицмундир взят им у кого-то на подержание» – 1, 156) сразу же вводит в текст мотив ряженого, переодетого, в облике двойника появляется что-то прячущееся, маскарадное. Это ощущение автор усиливает, прорисовывая сходство Голядкина-младшего с собачонкой, которая в известную ночь бежала подле нашего героя «бочком, торопливо,

поджав хвост и уши, по временам робко и понятливо на него поглядывая» (1, 142). Робкая понятливость, заглядывание в глаза хозяину, виляние бочком – неожиданно выдают двойника: в образе чиновника проступает что-то собачье. Оброненная писателем фраза: «*за неимением своего платья оделся в чужое*» – в контексте приобретает определенную двусмысленность: будто из собачонки бес «перекинулся» в чиновника, чтобы «найти» в господине Голядкине (1, 156). Его беспомощность, незлобивость, незатейливость, бесхитростность – кажущиеся. Подслеповатый господин Голядкин не рассмотрел своего гостя, который к а з а л с я ему «таким незатейливым, без злобы и хитростей, жалким, ничтожным» (1, 156), донельзя благонамеренным и любезным человеком. В.Е.Ветловская точно подмечает: «“Незатейливость”, “жалкость” и “ничтожное” обличье, принятое на себя двойником, – как раз проявление его «злобы» и «хитрости», его коварства»[33] . Писатель буквально по деталям собирает образ двойника-беса, в его филигранной работе важна любая мелочь.

Отметим еще одну: близнец, рассказывая свою жалкую историю скитаний и мытарств в Петербурге, утирает «слезы *синим* клетчатым платком» (1, 156; курсив мой – О.Д.). Достоевский еще и цветом платка указывает на сущность его обладателя: «*синий*», так же как и «*враг*», «*гость*», употребляется в качестве одного из эвфемизмов черта[34]. Цветовые решения в творчестве Достоевского строго продуманы. В «Двойнике» указания автора на цвет чрезвычайно редки, тем сильнее это бросается в глаза. Писатель цвет платка выбрал не коричневый, белый, голубой, а *синий*. Символика цвета, как правило, поддерживает у Достоевского неявные, подтекстовые значения, акцентирует скрываемые смыслы. Так писатель с помощью мелких деталей, объединенных одной темой, «набивает» рисунок «второго сюжета». В двойственной реальности «Двойника» образ Голядкина-младшего объединяет реальный и фантастический планы. Вот

почему так естественны переходы от одного к другому: из мундира титулярного советника выглядывает черт с собачьей повадкой.

Вторая роль двойника – роль чиновника по особым поручениям, т.е. роль избранного из многих. С молниеносной скоростью он усваивает приемы новой среды: «На все есть известная форма-с. Явитесь к секретарю его превосходительства и потом отнеситесь, как следует, к господину правителю канцелярии. Просьба есть?..» (1, 161). Двойник ведет себя как значительное лицо: «Позвольте спросить вас <...> в чьем присутствии вы так объясняетесь, перед кем стоите, в чьем кабинете находитесь?» (1, 217). Ошеломленный метаморфозой вчерашнего собрата, господин Голядкин не сразу находится: «Вы, я не знаю, Яков Петрович! вы меня просто изумляете, Яков Петрович! вы, верно, не узнаете меня или *шутите*, по *врожденной веселости* характера вашего» (1, 161; курсив мой – О.Д.). Последнее замечание героя симптоматично: по поверьям, черта иногда называют «игрец»[35] , шут, «шутошка»[36] . Превращение двойника в важную персону опять находит фантастическое объяснение: в причине его сверхъестественной природы. Вторая роль в соотнесении с первой – новый перевертыш: из незначительного - в значительное лицо, из статиста – в героя. Достоевский показывает, как «благородный нищий в заштопанном фраке и с благородным паспортом в кармане, не напрактиковавшийся еще как следует протягивать руку» (1, 154), мгновенно преображается в чиновника по особым поручениям, облеченного доверием высокого начальства.

Меняя маски–личины, двойник всюду оставляет о себе «выгодное впечатление» (1, 154): в одном месте «*прикидываясь* <...> умным и ученым человеком» (1, 203; курсив мой – О.Д.); в другом – «любезным человеком во всех отношениях» (1, 156); в третьем – «верным другом», «родным братом», «правдивой душой» (1, 157). Красноречиво здесь словечко «*прикидываясь*».

Достоевский подбирает еще одно, точно передающее специфическую способность беса к перевертыванию[37], к перевоплощению, характеризующее Голядкина-младшего, – «*вертясь*» (1, 194).

Писатель неустанно подбирает признаки, указывающие на истоки происхождения образа двойника. Например, Голядкин-младший, по намеку автора, хром: его «*коротенькая*» (1,167), «дубоватенькая» (1, 186) ножка свидетельствует не только о схожести с «лошадиным копытом»[38] (в христианской иконографии и в народной фантазии бес подобен сатиру или фавну: «он темен, рогат, хвостат, ноги его оканчиваются копытцами»[39] – разрядка моя – О.Д.), но и о хромоте беса, о чем рассказывают христианские легенды и мифы. Еще одной подсказкой в этом случае может служить и «ковыляющая» походка Голядкина-старшего (1, 127), под видом которого бес является в мир Петербурга.

Все имеет двойное значение в характеристике двойника: и «быстрота хода»[40], и способность «втихомолочку» действовать (развитие мотива «в тихом омуте черти водятся» – 1, 151), и особое качество – лягание «коротенькой», «кругленькой», «дубоватенькой» ножкой, и выделяющее свойство – «сатирическое ума направление» (1, 186). Как и полагается бесу, Голядкин-младший разыгрывает комедию, ходит в личинах, меняет маски, насмешничает, ведет свою игру. В изображении беса-шута, беса-игреца писатель мог опираться не только на устные предания, но и на житийные рассказы (о бесе, который сам грешил и других соблазнял, обличал всякую пошлость, принимая на себя роль «площадного паяца и шута»[41]), и на культурную традицию западного средневековья (мистерии, miracula), и на романтическую литературу: западноевропейскую и отечественную. Шутовство, бесчинство, глумление становятся определяющими в поведении Голядкина-младшего: он «шалун, прыгун, *лизун* (еще одна кличка черта[42] – О.Д.), хохотун, легок на язычок и на

ножку» (1, 194). В программу его действий входит разыгрывание шутовского представления: «мигнул глазом <...> вот именно сейчас и *начнется комедия*» (1, 166; курсив мой – О.Д.). «Врожденная веселость характера» в этом контексте подчеркнуто двусмысленна: «веселый по-всегдашнему, с улыбочкой по-всегдашнему, *вертлявый* тоже по-всегдашнему <...> *как и всегда, как и прежде*» (1, 194; курсив мой – О.Д.) – это предписанная веселость беса, который «отпустив только улыбочку <...> зрителям» (1, 167), «обделав их в свою пользу» (1, 195), со свойственной ему насмешливостью и «сатирическим ума направлением», способен к «немалой утехе <...> молодежи» (1, 167) вызвать состояние «с у д о р о ж н о й в е с е л о с т и»[43] (разрядка моя – О.Д.), тем самым поддеть на свой «крючок» новые жертвы.

Наконец, запущенный в людской мир бес выполняет три главные задачи: он выступает в роли сеятеля дурных, особенно душевных болезней[44] , разрушителя социальных связей, сокрушителя брачных отношений или чинителя препятствий в женитьбе[45]. Кроме того, нередко безумие, подстроенное чертом, «провоцирует на преступление, самоубийство»: так бес стремится «заполучить душу человека»[46]. Все эти мотивы достаточно легко обнаруживаются в сюжете «Двойника». Голядкин-младший, внедрившись в департамент, заместив героя, приводит в действие все необходимые рычаги, чтобы изолировать неудачливого титулярного советника, разорвать его социальные связи: сделать его изгоем в канцелярии, постоянно выставляя на посмешище, переманить Петрушку, тем самым разорив домашний очаг, окончательно испортить отношения с начальством – в итоге Голядкина-старшего увольняют со службы и увозят в сумасшедший дом. Двойник провоцирует и развитие душевной болезни героя. Причем господин Голядкин сам осознает пагубность контакта с ряженым чиновником и свое безумие: «Куда ж я его веду? *Сам я голову в петлю кладу*» (1, 153). Подстраивая интригу с

фальшивым письмом Клары Олсуфьевны, двойник вынуждает действовать Голядкина по своему плану: участвовать в спектакле увоза невесты. Сходящий с ума чиновник, влекомый чужой волей, оказывается в тупике: «Я-то <...>, дурак дураком! я-то, *самоубийца я этакой*! <...> Ну, куда я денусь теперь? ну, что я, например, *буду делать теперь над собой*? Ну куда я гожусь теперь?» (1, 212; курсив везде мой – О.Д.). Неожиданно мотив безумия сближается с мотивом самоубийства, с мотивом смерти («Какой тут вояж! <...> Тут всеобщая смерть...» – 1, 213). Сплетение указанных мотивов, их корреспондирующее значение с мотивами суеверий выявляет тайные намерения двойника: заполучить душу самоубийцы. Наконец, близнец героя, ложно и вероломно организуя дело, препятствует мнимой женитьбе господина Голядкина.

Есть еще одно суеверие, которое объясняет в повести мистическую природу образа двойника: «черт любит, говорят, пьяных по той причине, что таких людей ему легче наманивать на всякий грех , внушать дурные мысли, подсказывать черные и срамные слова»[47]. В этой связи как не вспомнить единственную сцену, когда герой решил «пожуировать жизнью», велел принести ром, составить пунш, осушил со своим приятелем-близнецом «по стакану и по два» (1, 157), затем пунш «дошел до третьих и четвертых стаканов на брата» (1, 158): Яков Петрович «сам посвятил своего гостя в некоторые секреты и тайны свои», собираясь свою «интригу вести» (1, 157), со своей стороны подкопы вести (1, 158), чтобы утереть носы врагам своим. Здесь тоже можно усмотреть мотив того, как под влиянием беса и вина проявляются «дурные мысли» жертвы.

Текст повести убеждает в том, что Достоевский чрезвычайно внимателен к спектру значений, описывающих приметы и свойства черта. Эти значения насыщают весь сюжет о двойнике, создают план «второго сюжета». Глубина образа Голядкина-младшего отражает разносторонние грани образа беса,

сформированного по законам мифологических представлений народа, отразившихся в суевериях, легендах, притчах, в агиографической и романтической литературе, в христианской иконографии. В черновиках писатель прямо говорит о «сверхъестественном могуществе» (1, 434) Голядкина-младшего. За словами Достоевского угадывается мысль, во-первых, о «сверхъестественном» происхождении двойника, во-вторых, о его полной власти над душой героя. Бес в повести выполняет роль своеобразного фермента, выявляющего сущность и меру социального зла. Он проявитель глубинной сущности натуры человека. Его цель состоит не только в обнаружении, но и в сокрытии зла, в тайном намерении захвата грешной души, в борьбе за нее. Выявленная глубина образа двойника в ином ракурсе высвечивает и события повести Достоевского, позволяет высмотреть вуалируемое, понять ускользающий смысл.

2. Мир Петербурга и мир департамента в личинах беса

Поставив образ двойника в центр композиции повести, писатель тем самым определяет главенствующую его роль, закономерное воздействие его на все произведение: социальное и мифологическое выступают здесь в неразрывном единстве. Голядкин-младший (чиновник и бес) своею личностью соединяет всю оппозицию, выстроенную против господина Голядкина: весь мир природы и весь социальный мир ополчились против него. Враги и противники героя – Андрей Филиппович, Владимир Семенович, Каролина Ивановна, департаментские чиновники и т.д. – плетут, по мнению Голядкина, интригу, в которую как вдóхновитель и руководитель замешан черт.

Петербургский мир предстает в официальных знаках государственной субординации: по чинам, наградам и заслугам. Достоевский старательно

воспроизводит чиновную «Табель о рангах»: в «Двойнике» есть некое «высокопревосходительство» (1,194), тайный советник, к которому спешит с бумагами и докладами «его превосходительство», директор одного департамента, «статский советник», генерал; в свою очередь отчитывается перед директором начальник отделения, коллежский советник Андрей Филиппович; в его подчинении находится столоначальник Антон Антонович Сеточкин; еще ниже – помощник столоначальника титулярный советник Голядкин; ну и прочие чиновники – губернский секретарь Вахрамеев, коллежские регистраторы, писари Остафьев и Писаренко, швейцар Федосеич и сторож Михеев. Причем, эта «пирамида» «одного департамента» (1, 130) являет обобщенный образ любого петербургского, а, возможно, и российского департамента. Достоевский вслед за Гоголем, но по-своему, строит соотношения чин – человек. Поэтика чина в творчестве писателя приобретает свои содержательные формы, Достоевский предлагает новые решения, принципы и формы обобщения. Например, В.Е.Ветловская находит замечательно интересное объяснение тому, почему Андрей Филиппович, будучи обычным коллежским советником, «казался чем-то другим», «был выше» (1, 129), занимал место старшего. Она пишет: «Андрей Филиппович соотнесен <...> с орденом св. Андрея Первозванного – старшим и самым крупным из российских орденов, который был утвержден Петром I в 1698 г.: именно этим можно объяснить обращение к герою по титулу «его превосходительство»[48]. Подобную соотнесенность человека и ордена можно увидеть и в другом случае: и это дает право говорить о художественном приеме Достоевского, о его собственной разработке поэтики чина. Владимир Семенович возведен в чин коллежского асессора (VIII класс) и одарен новым орденом: «С другой стороны кресел держался Владимир Семенович, в черном фраке, с новым, *своим* орденом в петличке» (1, 225; курсив мой – О.Д.). Автор интонационно выделяет слово «свой», акцентирует его.

Свой, т.е. одноименный, орден Владимира IV степени, самый нижний Владимир в статуте этого типа орденов, обычно присваиваемый чиновнику VII класса[49] , – герой получил не за выслугу, не за труды, а внеочереди, пользуясь связями, собственно, как и чин коллежского асессора. Выходит, что чиновники имя свое возымели не от святого (как это полагалось по христианскому обычаю), их тезоименитво восходит к названию ордена. Так же как Андрей Филиппович, Владимир Семенович – это человек-орден, человек-чин. Эту свою мысль писатель педалирует: «все, начиная с цветущих ланит до самого асессорского, *на нем лежавшего чина*, <...> только что не проговаривало <...> до какой *высокой степени* может благонравие довести человека» (1, 130; курсив мой – О.Д.)[50] . Авторская ирония только поддерживает проясненные смыслы.

Вместе с тем способность Андрея Филипповича казаться чем-то другим – универсальная: он прозывается медведем (1,121, 124, 147, 191); черной кошкой «норовит перебежать человеку дорогу» (1, 151); ему приписывается способность «убить взглядом» (1, 138); его форменные сапоги, почему-то более похожие на туфли, напоминают Голядкину «*турецкие* туфли» (1, 135; курсив мой – О.Д.). Все приведенные значения остраняют социальный типаж. Рядом со значениями социально-бытового уровня, из словаря чиновничьего жаргона, («медведь» – начальник; «убить взглядом» – осудить за недостойное поведение, неосторожное слово, устроить безмолвный разнос[51]) проступают и иные, почерпнутые Достоевским уже из арсенала народных верований. По этой логике, медведь – леший[52], черная кошка – синоним черта[53] , турецкие туфли – указатель антихриста[54] (к чему читатель был подготовлен и романтической литературой).

В изображении мира департамента Достоевский последовательно идет намеченным путем. Двойственная природа проявляется и в образе безымянного важного советника с голой головой (синоним: «лысой», а “лысый” – одно из

прозвищ черта[55]). Писатель продолжает подбирать ассоциации в этом направлении: голая голова советника, прикрытая париком, – такая же как у арабских эмиров, «у которых, если снять с головы зеленую чалму, которую они носят в знак родства своего с пророком Мухаммедом, то останется тоже голая, безволосая голова» (1, 135). В этом ряду сравнений лысый советник получает дополнительное определение: он еще и нехристь. Так формируется характер героя: это мрачный, «твердосердый советник в парике» (1, 226). Назначение парика тоже любопытно в возникающем контексте: это средство камуфляжа, маски – парик благородно прикрывает неблагородную сущность. Именно «лысый», бес, препровождает в последний путь Голядкина вместе с двойником героя: так складывается tandem нечистой силы.

Печать бездны видна и на ковыляющем (т.е. прихрамывающем) столоначальнике Антоне Антоновиче Сеточкине (1, 197), и на самом господине Голядкине, в к о в ы л я ю щ е й походке которого заключено, по указанию писателя, некое фантастическое свойство: «с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, *как из-под земли*, по такому же точно <...> господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длинною цепью, как вереница *гусей*, тянулись и *ковыляли* за господином Голядкиным-старшим» (1,187; курсив мой – О.Д.). В этом фрагменте самые мелкие детали наполнены иносказанием: хромая (короткая) нога сильнее ударяет в землю – по этому знаку выскакивают из-под земли б е с ы, к о в ы л я ю щ и е как вереница г у с е й. Оба выделенные признака выявляют нечистую силу.

С завидной неустанностью писатель выстраивает параллельность миров: сна и яви, фантастики и реальности, этого и того света. Департаментские чиновники в «Двойнике» как бы не имеют цельного, устойчивого, единого облика: их образ и сущность деформируются под взглядом начальства – за

человеческими лицами просматриваются звериные личины. Они, словно бесы, обладают свойствами «перекидываться», перевоплощаться, за этим не в силах иногда проследить людское воображение и самый зоркий глаз. По народным поверьям, обычно черти превращаются в черную кошку, черную собаку, «в свинью, лошадь, змею, волка, зайца, белку, мышь, лягушку, рыбу (предпочтительно в щуку), в сорóк (из птичьего рода это любимый образ)», в других птиц и животных[56]. Из других животных и птиц в этом ряду могут возникнуть: гуси (вариант гуси-лебеди), вороны, крысы (вариант мыши). Все эти животные, как правило, наделяются особыми фантастическими свойствами, описанными в русских волшебных сказках[57], и обычно являются пособниками нечистой силы, чаще всего Бабы-Яги[58].

Все вышеизложенное позволяет говорить о том, что Достоевский виртуозно владеет знанием качественных характеристик черта, отложившихся в народном сознании. И здесь авторские ассоциации могут быть разделены. С одной стороны, писатель мог их почерпнуть в сказках[59]. С другой, Достоевский явно обращается к социально-бытовой культуре, к приметам, поверьям, предрассудкам и суевериям, широко распространенным не только в низовой народной среде.

В образах чиновников, в их звериной личине открывается еще одна грань смысла. Язык сказки, пословиц, поговорок, басен (ссылки на Крылова: «А ларчик-то просто ведь открывался» – 1, 151) необходим писателю как образец иносказательности, как указатель на тайный язык «Двойника». С помощью звериных обличий, перевернутых сущностей Достоевский изображает не столько «жизнь в лесу»[60] , сколько жизнь в аду. Именно в этих значениях проясняются соотношения Андрея Филипповича с черной кошкой, двойника – с собачонкой и волком - оборотнем (1, 167), походка писаря Остафьева («писарская» походка, как говорит писатель – 1, 192) – с

крысиной походкой (1, 188), громкогласное горло Петрушки – с в о р о н ь и м горлом, способность Голядкина п р и к и н у т ь с я незаинтересованным равноценна значению «забежать вперед *зайцем*» (1, 151; курсив мой – О.Д.), герой готов превратиться в м ы ш ь, чтобы стать незаметным (1, 224), и т.д.

Есть еще одно сравнение, смысл которого становится понятным в контексте выявленного: «Ах, я *баран-голова*! <...> куда ж я веду его! Сам я *голову в петлю кладу*» (1,153; курсив мой – О.Д.), т.е. другими словами, Голядкин говорит о себе: «я самоубийца». По поверьям, самоубийца – это «ч е р т у б а р а н»[61] (разрядка моя – О.Д.); все душевнобольные, порченные отдают себя на потеху черту, «делают из себя для него «барана» – в тех случаях, когда вздумает бес прокатиться, погулять, потешить себя, а то и просто возить на них воду, как на существах совершенно безответных, беззащитных, подобно овцам, и вполне подчиненных. Для того-то, собственно, и выбрано это самое кроткое безответное животное» [62]. Уместно вспомнить, что Голядкин ощущает себя не только б а р а н о м, но и о в ц о й («отольются волку о в е ч ь и слезы» – 1, 167; курсив мой – О.Д.). Под волком подразумевается здесь, конечно, Голядкин-младший. Сама собой влечется еще одна параллель: «на с а м о у б и й ц а х на том свете сам сатана разъезжает таким образом, что запрягает одних вместо лошадей, других сажает за кучера править. Сам садится в главном месте вразвалку, понукает и подхлестывает»[63] (разрядка моя – О.Д.). Как ни странно, именно Голядкин-младший «ездит» на беззащитном Голядкине-старшем: то присваивает его труд, то заставляет заплатить за десять пирожков, то выставляет на осмеяние перед всем департаментом, то вынуждает героя к добровольному подличанью.

Пружина «адской интриги» (1, 414) затянута в «гнезде этой скаредной немки», где «кроется <...> вся главная *нечистая сила*» (1, 188; курсив мой –

О.Д.): здесь обретаются двойник, губернский секретарь Вахрамеев[64] , сюда переманивают Петрушку. Кухмистерша Каролина Ивановна – «негодная *ведьма*» (1, 188; курсив мой – О.Д.) производит «стратегическую диверсию». Ее образ обращен одновременно и к традиции сказки о Лихе[65] , и к бытовым суевериям. На последнем остановимся подробно.

В народном представлении образ ведьмы обычно связывается с образом безобразной старухи[66] (разрядка моя – О.Д.). Голядкин имеет в виду Каролину Ивановну, когда говорит о бабушках, «которые ворожат" (1, 120), о старухах (1, 121), подчеркивает ее уродливость: "немка <...> одноглазая» (1, 191).

Как правило, ведьмы входят в стачку с другой нечистой силой[67] . В сговоре с «мерзавцем» Голядкин подозревает Каролину Ивановну (1, 188).

Ведьмы, как и колдуны, владеют магией порчи, сглаза, умением наводить тоску, колдовать на след[68], отводить глаза, накликать пожар, наносить вред, вызывать черта[69], наговаривать на хмель, навевать моровое поветрие[70]. Все эти аллюзии откликаются во взаимопересекающихся и корреспондирующих мотивах повести. Каролина Ивановна свои «подкопы» вела, «*глаза отводила, смущала*» (1, 188), от нее «все сыры-боры *загораются*» (1, 213), она в «стачке» с двойником вызывает «все такие *поветрия*» (1, 148; курсив мой – О.Д.) [здесь поветрие употребляется в значении нездоровья, болезни: «Теперь все такие поветрия, немудрено жабу схватить» (1, 204), а также в значении спланированной интриги: «да, я знаю, что существуют такие поветрия» (1, 148); как вариант: «Так вот у нас какой ветерок теперь подувает» (1, 150-151); «что же за ветры такие здесь подувают» (1, 163)], она насылает порчу, тоску, подхватывает след. Необходимо учитывать, что все эти аллюзии возникают в фантастическом болезненном сознании героя, имеющего свой счет к бывшей

квартирохозяйке. Как свидетельство безумия Голядкина может быть воспринята его алогичная реплика: «ведьма добрая женщина» (1, 213). Однако и этот мотив согласуется с мотивом суеверий: наряду «с верой во вредоносных ведьм в народе существовала вера в добрых ведьм»[71] (разрядка моя - О.Д.). Во всяком случае очевидно, что образ «тоненькой немочки» (1, 202), не лишенной еще приятности, мифологизирован в определенных целях. И конечно же важным оказывается не только голядкинское восприятие, но и авторское своеволие.

Наконец, в плане двойной реальности изображен и доктор медицины и хирургии, Крестьян Иванович Рутеншпиц, лечащий врач и духовник героя. В его портрете автор выделяет одновременно признаки чиновника и приметы дьявола: доктор, «весьма здоровый, хотя уже и пожилой человек, одаренный *густыми* седеющими *бровями* и *бакенбардами*, выразительным, *сверкающим взглядом*, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни, и, наконец, *значительным орденом*, <...> *курил сигару* и прописывал от времени до времени рецепты своим пациентам» (1, 114; курсив мой – О.Д.). Выделенные качества портретной характеристики чиновного лекаря, на первый взгляд совершенно обычные, лишенные какой бы то ни было двусмысленности, в дальнейшем повествовании проявляются как признаки беса. Даже в сюжете он фигурирует под видом незнакомца (так же как поначалу и двойник): незнакомец, лицо которого было как будто знакомо Голядкину, имел высокую, плотную фигуру, был пожилых лет, одарен «весьма *густыми бровями и бакенбардами* и *выразительным* резким *взглядом*», на шее его «*был орден*, а во рту *сигарка*», которую он курил, не вынимая изо рта» (1, 216; курсив мой – О.Д.). Затем эта фигура в сюжете мифологизируется в еще большей степени, только один ее вид «оледенил господина Голядкина»: «Незнакомец был *высокий*, *плотный* человек, в черном фраке, *с значительным крестом на шее* и одаренный *густыми*, весьма

черными *бакенбардами*, недоставало только *сигарки* во рту для дальнейшего сходства» (1, 227; курсив мой – О.Д.). Ускользающее сходство незнакомца, его анонимность открывает двойник: «Это, это Крестьян Иванович Рутеншпиц» (1, 228). Сходство лекаря с дьяволом в финале повести Достоевский усиливает: «сверкающий взгляд» доктора превращается в «два огненных глаза», горящие «зловещей адской радостью» – это «*ужасный* Крестьян Иванович» (1, 229; курсив мой – О.Д.). Для возникновения нужных и точных ассоциаций писатель не случайно выбирает «густые брови и бакенбарды», таким образом сильно закрывающие лицо волосяным покровом (известная волосатость черта), а также непотухающую «сигарку во рту», атрибутирующую лекаря как главного беса, дьявола, сатану[72]. «Врач» и «духовник» выступает в дьявольской личине, как и начальник отделения, некий твердосердый советник и сам двойник: на них на всех поставлена печать двойной реальности.

Здесь сложно говорить о перекличке иерархических уровней «Табели о рангах» в мире Петербурга и в мире преисподней: таких оснований Достоевский не представляет. Но одно писатель выделяет несомненно. Он указывает немецкое происхождение главной дьяволовой нечистой силы: «гнездо» бесов обосновалось у немки-кухмистерши, доктор медицины немец Рутеншпиц (фамилия которого роднит его с темной собачьей природой, именно в немецкой культуре нашедшей символический эквивалент Мефистофеля), в этот ряд может быть поставлено и имя Клара, имеющее заимствованную этимологию[73], образы одетых в немецкое платье, скроенное со времен Петра I, чиновников с их «ковыляющими» и «крысиными» походками, наконец, сама столица с немецким именем – Петербург. В.Е.Ветловская, впервые отметившая эту тему в «Двойнике», справедливо указывает: «Немецкое происхождение черта здесь увязывается с немецким образцом русской государственности»[74]. В «немецких» аллюзиях повести заключена критика

политического характера: на русской почве Рутеншпиц всегда обращался в Шпицрутен[75].

Как ни странно, но местоположение российской столицы, заброшенной на край света, основанной на болотах, расположенной в дельте рек, имеющей множество мостов, по которой проходит граница государства, являет почти идеальное место для бытования здесь, с точки зрения народных верований, различной нечистой силы. «Болота» и «леса», «пустоши», «мосты», «границы сел», «перекрестки», «росстани дорог» – излюбленное жизненное пространство демонов различного калибра[76]. Так, мистическое восприятие Петербурга вырастает на почве самой реальности. Это сложилось исторически и закрепилось в народном сознании: Петербург – «бездна», «иное» царство. Точно так же, как Петр I – антихрист, Петербург – город дьявола, город двойной реальности. Достоевский чутко улавливает суть национальной оценки российской государственности, в верованиях народа находит опору для изображения петербургской темы в «Двойнике», вписывает свою страницу в «петербургский текст», выступает как его «сознательный строитель»[77].

3. Мотив зеркала

Голядкин, проснувшись и «выпрыгнув из постели», подбежал «к небольшому кругленькому *зеркальцу*» (1, 149; курсив мой – О.Д.). Что же он там увидел? В зеркале отразилась «заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура <...> незначительного свойства» (1, 109): так воспринимает героя сторонний объективный авторский взгляд. Но «обладатель ее остался совершенно доволен» (1, 110) своим отражением! Значит ли это, что при внешней схожести оригинала и копии зеркало как бы отразило с о в с е м

н е т о ?! Тогда зеркало наделяется какими-то особенными, фантастическими свойствами?

Исследователи давно ощущали значимость этого мотива, но не выработали метод его анализа[78]. А это представляется в высшей степени интересным и плодотворным уже потому, что именно мотив зеркала организует в повести всю тему двойничества, вводит особую игру смыслов видимого и кажущегося, открывает «вход» в иной мир, стоит на границе двух реальностей. В этой связи необходимо выяснить, в каких функциях выступает этот мотив, как автор с его помощью строит пространство «Двойника», какие отраженные смыслы вскрываются с помощью обозначенного мотива.

Главная функция мотива – отражать мир в его полном подобии, двоить его. Достоевский принцип зеркального отражения кладет в основу всех отношений двойников. Прежде всего указывается их полное внешнее сходство: «тут видно как в зеркале» (1, 148). Автор сразу выделяет функцию п р я м о г о отражения как определяющую: двойник «такого же роста, такого же склада, также одетый, с такой же лысиной <...> так что если взять да и поставить их рядом, то никто, решительно никто не взял бы на себя определить, который именно настоящий Голядкин, а кто новенький, кто оригинал и кто копия» (1, 147). Значит, по закону зеркала, прямое изображение в то же время обманчиво, поддельно, нереально, потому что эффект зеркала – в к а ж и м о с т и. Так, видимое может быть воспринято как нереальное. Голядкин отрицает очевидное: «Что же это, сон или нет <...> настоящее или продолжение вчерашнего? <...> Сплю ли я, грежу ли я?» (1, 147).

Эффект кажимости способен исказить изображение до полной неузнаваемости, и тогда появляется еще одна функция мотива зеркала: к р и в о г о изображения. Эта функция действует в тот момент, когда Голядкин разглядывает себя в зеркале и остается совершенно всем доволен. Герой увидел

себя в роли богатого жениха, накануне свадьбы покупающего в Гостином Дворе все необходимое для новой жизни: от столового серебра, обеденных и чайных сервизов, подарков невесте до мебели, которой можно было бы обставить шесть комнат. Внешняя незначительность титулярного советника оказалась восполненной значительностью ожидаемых перемен: он надеялся взять реванш на дне рождения Клары Олсуфьевны, подъехав к подъезду дома избранницы как титулованное лицо в голубой карете с гербами[79] (1, 112). Голядкин видел невидимое: во внутреннем взгляде на себя в зеркале отразилась не заспанная физиономия, а фигура на фоне готовящегося великолепия, которым он хотел сразить врагов своих, герой предвкушал лицезреть их опрокинутые лица – именно этим объясняется полная удовлетворенность Голядкина своим отражением. Он видел себя героем, а не ветошкой. Кривизна в изображении указывает на глубину обмана, обнаруживает скрываемое, объявляет тайное.

Поэтика мотива зеркала предполагает, кроме функций прямого и кривого изображения, план обратного отражения. В этом случае подобие видимого выявляет противоположность сущностного. Один из двойников явится как подлец, а другой как честный. Один нрава такого «игривого, скверного – подлец он такой», а другой – честный, добродетельный, кроткий, незлобивый, «весьма надежный на службе и к повышению чином достойный» (1, 172). Однако в зеркале реальной жизни каждый из героев оценивается в обратном значении: в департаменте подлец процветает, а честный прозябает. Многовариантность обратных отражений в высшей степени объемно характеризуют текст «Двойника».

Мотив зеркала в функции наоборот особым образом конструирует пространство повести. «Зажигательное стекло», удваивающее оригинал, наводит на героя «проказник» ради шутки и исподтишка (1, 147). Примечательно, что этот «проказник» – некто, относящийся к высшей природе: то ли сам Бог («это

уж сам господь бог устроил» – 1, 149), то ли сам Дьявол (послав «не здешнего родом» на место покойника). Таким образом, мотив зеркала, двоящий подобных, выступает в роли посредника между этим и тем светом. В разработке пространственных ракурсов и отношений Достоевский явно опирается на мифопоэтические представления народа. Этот и тот мир в «Двойнике» – зеркально-подобны и зеркально-противоположны – точно так же, как в сказках, народных рассказах, в народной поэзии[80]. В.И.Еремина сообщает: «В мифологии и фольклоре миры способны оказаться подобными в своей противоположности. В русской сказке <...> мир земной и мир «горний» оказываются перевернутыми"[81], между ними происходит постоянный взаимообмен. Именно этот принцип Достоевский кладет в основу построения петербургского пространства как социально-бытового и как метафизического.

Двойники, по поверьям, приходят, чтобы сменить умерших, подменить здравствующих или переселиться в новорожденных. Народная вера в переселение души проявлялась в передаче имени, именным воплощением. В.И.Еремина приводит пример из народных рассказов на эту тему: «Сын Степан – это мой покойный «братан», Степан же, который еще при «зывносте» сказал, что когда умрет, то ко мне придет. Когда мой Степан родился, я в ту же ночь видел во сне, что пришел покойный "братан"»[82]. Не в связи ли с этой традицией, с верой в переселение душ (Голядкин угадал «пришельца в душе» – 1, 146), двойник у Достоевского наречен так же: Яков Петрович Голядкин, а не «Петр Яковлевич», как бы этого логично потребовал принцип обратных зеркальных отражений? Конечно, такая бы проекция открыла имя человека, известного всей России, друга Пушкина и многих декабристов, объявленного сумасшедшим за дерзость иметь свое мнение и жить по своим правилам, а это было не по вкусу официальным властям. Несмотря на то, что Достоевский «ушел» от этого варианта, он несомненно предусмотрел ассоциации в этом

направлении, осложняющие образ обыкновенного титулярного советника. Например, мотив безумия чиновника, попавшего под подозрение начальства в связи с его дерзостью ощущать себя равным в кругу статских советников, оказавшегося под давлением системы государственного самовластья, может быть воспринят как отклик (хоть и в искаженном виде) на политическую ситуацию (да еще преломленную в устах молвы), которую пережил П.Я.Чаадаев. Возможно, в этой связи срабатывает намек на то, что Голядкин – «не здешний родом», т.е. не петербургский, а м о с к о в с к и й, если проникнуть в этнографические и этимологические корни его фамилии (Голядкин – от голяди)[83]. Система зеркальных отражений в повести вдруг освещает нечто невероятное, приближает непредставимое: в судьбе убогого и ничтожного героя внезапно, фантастически откликается судьба политического изгоя, знаменитого властителя дум, волею времени оказавшегося «двойником» персонажа Достоевского. «Обратное» изображение (Яков Петрович – Петр Яковлевич) предполагает ничтожность одного и великость другого, вместе с тем обобщает их судьбы одним опытом. Сам принцип зеркальных отраженностей позволяет Достоевскому вводить в повесть подготовленные и в то же время «кажущиеся» ассоциации, собирать их в фокус смыслов, размножать , обобщать, придавать им универсальное значение. Возможность такого истолкования, такого хода мысли (Яков Петрович – Петр Яковлевич) писатель подкрепляет другой парой двойников, организованной по той же схеме: Семен Иванович – Иван Семенович, сложенной тоже по типу сходства и противоположности (оба чиновника, один – бедный, семейный, многодетный, другой – богатый, живет на проценты как ростовщик, бессемейный, бездетный, один – мертвый, другой – живой).

Двойник, явившийся с целью вытеснить ж и в у щ е г о, («из пределов, занимаемых сими другими своим бытием *в этом мире*» – 1, 184; курсив мой –

О.Д.), замещает у м е р ш е г о, оказывается на месте покойника Семена Ивановича, когда «вакансия открылась» (1, 149). А уволенный со службы Голядкин-старший вытеснен со своего места Иваном Семеновичем: «на вашем месте Иван Семенович сели сегодня-с» (1, 191), будто герой уже умер. Писатель, как видим, использует принцип двойного, многофигурного отражения: напротив м е р т в о г о Семена Ивановича, как ни странно, всегда окажется ж и в о й Иван Семенович. Здесь наблюдается усложнение мотива зеркально отраженных двойников: Семен Иванович – Яков Петрович Голядкин-младший – Яков Петрович Голядкин-старший – Иван Семенович. В центр этой композиции как бы вставлено зеркало, одновременно отражающее этот и тот мир по законам перевернутой противоположности, «обратности», но одновременно и подобности. Это тоже убеждает в том, что Достоевский довольно точно воспроизводит один из принципов мифопоэтического зеркального отражения мира.

Мотив зеркала несомненно используется в «Двойнике» как мотив, обозначающий границу между тем и этим светом. Зеркало является своеобразным окном в потусторонний мир. Особенно отчетливо это видно в двух фрагментах текста: имеется в виду сцена в кофейне и сцена в доме «его превосходительства».

1. «Вдруг как будто *что-то кольнуло* господина Голядкина, он поднял глаза и – разом понял загадку, понял все колдовство <...> *В дверях* в соседнюю комнату <...> и *лицом к господину Голядкину, в дверях*, которые, между прочим, герой наш принимал доселе *за зеркало*, стоял один человечек, – стоял он, стоял сам господин Голядкин, не герой нашей повести, а другой господин Голядкин, новый господин Голядкин» (1, 173-174).

2. «Господину Голядкину стало как-то неловко; он отвел свои глаза в сторону и тут же увидел еще одного весьма странного гостя. *В дверях*, которые наш герой принимал доселе *за зеркало*, как некогда тоже случилось с ним, появился *он* (курсив автора), – известно кто <...> Господин Голядкин-младший действительно находился до сих пор в другой маленькой комнатке <...> теперь, видно, понадобилось – и он явился» (1,216; курсив везде мой – О.Д.).

Писатель дважды в повести употребляет один и тот же образ: д в е р е й, принимаемых за з е р к а л о, тем самым его подчеркивая. В обоих случаях с мотивом зеркала связан мотив колдовства («что-то кольнуло», «понял все колдовство») и мотив появления нечистой силы (Достоевский, выделяя курсивом «*он* - известно кто», пользуется приемом суеверий, тем самым указывая на сверхъестественное происхождение этого персонажа: «он» именно в третьем лице и оформлено в кавычках) – одно из прозваний черта[84]). Здесь мотив з е р к а л а трансформирован в мотив д в е р и *или же мотив двери* трансформирован в мотив зеркала, обозначающий одну функцию – функцию входа / выхода. Что для двери является естественным и первоначальным, то для зеркала – странным и фантастическим. Писатель целенаправленно вызывает аллюзии мифологического свойства. И здесь необходимо выяснить универсальные функции зеркала, то, как исторически складывалось отношение к зеркалу в России и, наконец, то, какими оформились его оценки в сознании русских людей.

В гаданиях, например, зеркалу приписываются магические качества, оно становится посредником между реальным и ирреальным миром. К гаданию на зеркалах обращаются в том случае, когда стремятся испытать судьбу, увидеть суженого, заглянуть за грань видимого и осязаемого, перенестись в другое пространство[85]. Это суеверие широко было распространено в российском быту и в XVIII, и в XIX веке. В начале XIX века оно приобрело и культурологическую

ценность, став расхожим мотивом в романтической литературе после «Светланы» Жуковского.

По древнему предубеждению, изобретателем зеркала выступает дьявол[86], с зеркалом соотносят понятие греха[87], его связывают с потусторонним миром мертвых и вечной тьмы, где обретают злые духи и всякая нечисть[88]. В этой связи издавна установилась традиция: на ночь в доме завешивать зеркала тканью, чтобы через него не проникла нечистая сила[89]. В трансформированном виде это суеверие сохранилось до сих пор: «С представлением о том, что зеркала являются окном в потусторонний мир духов, связано широко распространенное у разных народов мира поверье, в соответствии с которым при наличии в доме покойного необходимо было закрыть все находящиеся там зеркала полотенцами или тканью, либо же повернуть рефлекторной стороной к стене. Это делалось для того, чтобы отраженная в зеркале душа покойного не могла увидеть находящихся в доме людей и увести с собой их души в потусторонний мир»[90]. Еще одно существенное замечание: «Больным также не рекомендовалось смотреться в зеркало, так как считалось, что “во время болезни, когда душа может легко улететь, ее особенно опасно выпускать из тела через отражение в зеркале”»[91]. По суевериям, следовательно, зеркалу приписывается свойство похищать образ человека, через зеркало, как через открытое окно, душа мертвого, больного и живого человека способна улететь в иные миры. Значит, зеркало выполняет в этом случае функцию выхода / входа: через него можно не только у й т и в иной мир, но и в о й т и в сущий, что и становится прерогативой для нечистой силы[92]. Зеркало обладает свойством не отражать черта и того, кто ему запродал свою душу. Этот мотив широко использован в романтической литературе[93].

Отношение к зеркалам в России менялось. Если в допетровскую эпоху употребление в домах больших настенных зеркал запрещалось церковными

соборами, так как их происхождение соотносилось с деяниями дьявола (зеркало в доме означало присутствие беса), то в петровское время это суеверие начинает тускнеть. Зеркала завозятся или выписываются из-за границы, и уже в 1716 году Меншиков завел в Санкт-Петербурге первую зеркальную фабрику[94]. В народе по-прежнему на зеркало смотрели как на чужеземную забаву, но в быту, в средних слоях населения, оно все более выполняло свое практическое назначение. Тем не менее магическое действие зеркала, мистические ощущения, связанные с этим, не выветрились из народного сознания.

Отметим комплекс мотивов, устойчиво запечатлевшихся в представлении русских людей о зеркале: это мотив зеркала как мотив окна в потусторонний мир; как мотив входа в инобытие или выхода из него; как мотив дьявольского изобретения; как знак присутствия в доме беса; как мотив, похищающий облик человека, могущий увести душу в запредельное пространство; мотив зеркала как инструмент для гаданий; как мотив светской забавы; как мотив, исторически связанный с западно-европейской культурой, с петровской эпохой, с петербургской цивилизацией и т.д. – т.е. зеркало в русском быту употребляется для утилитарного использования, выполняет функцию при различных гаданиях, связано с различными предрассудками и суевериями, с колдовством, мистикой, грехом.

Присмотримся к тексту Достоевского. Совсем не случайно, в целях бóльшей выразительности, писатель рисует появление Голядкина-младшего в проеме двери, как в зеркальной раме, таким образом сразу обозначая мотив зеркала как мотив входа / выхода. В свете вышеизложенного этот мотив по меньшей мере раскрывает три функции: бытовую, социальную и символическую – входа / выхода в другое помещение; входа / выхода в другой социальный мир; входа / выхода в иное пространство – в инобытие. Первая очерчивает чисто реальную ситуацию. Вторая означает стремление Голядкина-

старшего проникнуть в мир высоких чинов, недоступный для мелкого чиновника (желание Голядкина можно сравнить с желанием Поприщина заглянуть за закрытую дверь, с его убеждением, что «подлинная жизнь – по ту сторону двери»[95]).Третья символизирует вход в дьяволов мир, существующий по законам обратной перспективы в соотнесении с миром божьим. В погоне за своим отражением (мечась «в зеркальной клетке своего одиночества», по выражению С.Н.Булгакова[96]) Голядкин-старший приближается к последней черте, заглядывает в бездну небытия, судьба заставляет его подойти к проему двери, как к зеркалу, которое ничего не отражает.

Мотив двери / зеркала в функции указателя границы между этим и тем светом проявляет свое значение и в следующем случае: «*бездна*, целая вереница совершенно *подобных Голядкиных с шумом* вламывается *во все двери* комнаты» (1, 227; курсив мой – О.Д.). Открытая дверь, пропускающая подобных Голядкиных, выполняет функцию зеркала-окна, обозначающую границу между двумя мирами. Достоевский несомненно планирует фантастичность ассоциаций: в реальность открыт коридор бесконечности, ощущается явственное дыхание бездны. Усиливают фантастико-симовлический смысл этой сцены две авторские подсказки.

Сигналом к подключению мистических смыслов становится «иудин поцелуй». Евангельский мотив в извечном значении предательства, сам собою вводящий второй план, осложняется фоном аллюзий из пушкинского стихотворения («Подражание итальянскому»): «диавол» бросил «труп живой» самоубийцы, сорвавшегося из петли[97], в «гортань гиенны гладной», где «бесы, радуясь и плеща, на рога Прияли с хохотом всемирного врага», а сатана отметил Иуду прожигающим лобзаньем (3, 367). Пушкинский текст Достоевский мог знать по изданию сочинений 1841 года. Писатель в «Двойнике» «подстраивает» сцену в доме Олсуфия Ивановича под пушкинскую сцену в аду, тоже, между

прочим, как бы зеркально отраженную. Иудин поцелуй ввергает Голядкина- «самоубийцу» (как нередко он себя называет) в состояние «живого трупа» («в голове зазвонило, в глазах потемнело»), затем героя сбывает с рук на руки бес-двойник доктору-дьяволу под «страшный, оглушительный, радостный крик», прокатившийся по всей толпе «зловещим откликом» (1, 228-229), словно отверзлись для героя врата ада. Пушкинское стихотворение несомненно проясняет подтекст финальной сцены в «Двойнике», который откликается евангельским притчам («иудин поцелуй»), апокрифическим легендам и их преображениям в литературной интерпретации.

Второе авторское указание связано с появлением в с шумом растворившихся дверях незнакомца (1, 227-228), по всем признакам мифологического свойства (они подробно анализировались выше) – самого дьявола. Открытая дверь и здесь раскрывается как символический мотив входа / выхода в инобытие.

Мотив зеркала в повести многофункционален. Но два его символические значения во многом определяют сюжетный рисунок и его подтекст. Во-первых, мотив зеркала активизирует действие двойника-беса, легко пересекающего границу между тем и этим светом. Во-вторых, мотив двери / зеркала вводит в повесть не только мотив отражения потустороннего мира, но и мотив отражения посюстороннего мира как мира инобытия.

Мотив зеркала выступает в повести, как было показано, в разных модификациях. Еще одна – мотив сходства/подобия как в зеркале, вариант которого проявляется как мотив «носом к носу»:

1. «в самых дверях столкнулся с ним вчерашний знакомец <...> Господин Голядкин-младший, кажется *не замечал* господина Голядкина-старшего, хотя сошелся с ним почти *носом к носу*» (1, 161).

2. «В последней комнате перед директорским кабинетом (т.е. опять п е р е д д в е р ь ю – О.Д.) сбежался он прямо *нос с носом* с Андреем Филипповичем и однофамильцем своим. <...> Господин Голядкин посторонился» (1, 165; курсив мой – О.Д.).

В обоих случаях герой встречается со своим двойником в д в е р я х , н о с о м к н о с у (знакомый уже мотив двери / зеркала, но иначе оформленный), и оба раза его воспринимают как пустое место. Двойник не отражает, а подменяет собой героя, похищает его образ: именно мотив зеркала помогает понять, как видимое обращается в невидимое, как наяву стирается, растворяется реальный облик. Магическое свойство зеркала обнажает фантастическое в самом заурядном быту.

Мотив «визави» – разновидность мотива «носом к носу» – тоже графически отчетливо, наглядно выявляет сходство двойников «как в зеркале».

1.«Сядьте вот здесь <...> напротив господина Голядкина <...> Тот, кто сидел теперь напротив <...> был ужас господина Голядкина <...> был сам господин Голядкин – не тот господин Голядкин, который сидел теперь на стуле с разинутым ртом и с застывшим пером в руке <...> – нет, это был другой господин Голядкин, совершенно другой, но вместе с тем совершенно похожий на первого» (1, 146-147).

2. «наш герой успел-таки взмоститься на дрожки, лицом к своему неприятелю, спиной упираясь в извозчика, коленками в коленки бесстыдного, <...> развратного и ожесточеннейшего своего однофамильца» (1, 206).

Мотив «визави» воспроизводит отражение в обратной проекции: правое как левое и левое как правое – сходство обращается противоположностью. Достоевский использует закон зеркала, чтобы с помощью оптического эффекта объяснить закономерную противоположность своих героев: таким образом

уравновесить фантастическое вполне реальными мотивировками. Мотив «визави» поддерживает и принцип пространственных отражений по закону зеркала: можно вспомнить последнюю сцену прощания, вручения души. С одной стороны усаживаются Олсуфий Иванович (в центре), по бокам его – Андрей Филиппович и Голядкин-младший, с другой, прямо напротив – лысый советник в парике и Голядкин-старший. Зеркальное отражение по типу "визави" демонстрирует прозрачную границу между реальным и фантастическим, обнажает значение наличного мира как инобытия.

Нетрудно убедиться в том, что мотив зеркала организует в «Двойнике» не только пространственно-композиционные ракурсы, но и весь комплекс мотивов сходства / подобия как в зеркале. Инвариантом последнего мотива является и мотив братства. Он проясняет планы разных значений: план естественного родства («мы так уродились, что братья-близнецы» – 1, 172); социальный план («мы <...> будем жить как рыба с водой, как братья родные» – 1, 157); план христианской доктрины: все люди братья («промысл божий создал двух совершенно подобных», как братьев-близнецов – для напоминания о вечной гармонии, в основе которой лежит идея братства – 1, 172). Мотив братства явно нагружается в повести идеологическими значениями в духе идей утопического социализма, правда искаженных сознанием чиновника, приспособленных к обиходу и употреблению в департаменте: «Начальство благодетельное, видя промысл божий, приютило двух близнецов» (1, 172). Несмотря на редуцированное звучание этого мотива, он несомненно присутствует в тексте «Двойника», выявляет авторскую мысль о том, что в социальном мире, в современной цивилизации определенная богом сущность братства искажена до противоположного смысла. В повести представлен несовершенный, отягощенный пороками мир, в котором братство является в виде вражды. Текст

Достоевского, без всяких сомнений, корреспондирует с учениями о социальной гармонии французских философов-утопистов.

На проявление утопических идей в повести указал еще В.Н.Майков, о чем впервые заметил Ф.И.Евнин[98]. Исследователь продолжил изыскания в этом русле и обнаружил в «Двойнике» отклик идей Кабэ и Леру. Приведем его переводы. Из «Le vrai christianisme suivant Jesus Christ» Кабэ: «В условиях братства нет больше места для какого бы то ни было страха, потому что братство очищает от всех пороков и предупреждает все преступления». Из «Sept discours sur la situation actuelle de la sociйtй et de l'esprit humain» Леру: «Я хотел бы видеть счастье и мир, царствующими среди людей, а вижу со всех сторон войну и бедствия...По какому роковому стечению обстоятельств стало возможно, что общество покоится лишь на борьбе и эгоизме, что оно повелевает заботиться лишь о себе самом и несчастье одного жадно используется другим... что злые в нем господствуют над добрыми... Казалось бы, природа дала каждому человеку свое предназначение <...> Но... каждый из них избирает не тот путь, который был предсказан ему природой. Они сталкиваются и борются друг с другом, убивают друг друга. И самые счастливые, шествуя по телам собратьев, приходят к концу своей жизни, не повидав ничего другого, кроме ужасной и нелепой свалки в густой тьме». Ф.И.Евнин отмечает: «подобные «возвышенные идеи» о естественном предназначении человека, о его суверенном достоинстве и явились «подводным течением» для повести, в которой изображено предельное попрание прав личности, полное отчуждение ее достоинства»[99].

Поддерживает исследователя и В.Е.Ветловская: «Представляется вполне вероятным, что усложненная структура «Двойника» в значительной степени диктовалась сознательным желанием шифровки: идейная направленность этой повести такова, что автор мог серьезно опасаться ненужных ему «последствий».

Из произведений молодого Достоевского <...> именно «Двойник» явился самым смелым, решительным и глубоким выражением социалистических убеждений начинающего писателя»[100].

Действительно, текст повести многими нитями протягивается к идейным построениям социалистов-утопистов. Кроме Кабэ и Леру, в «Двойнике» Достоевского можно усмотреть и перекличку с идеями Фурье. В черновиках 1861-1865 писатель расшифровывает свою мысль, наталкивает читателя на имя Фурье: «Младший говорит речи. Тимковский как приехавший. Система *Фурье*» (1, 435; курсив мой – О.Д.). Упоминание в черновиках о системе Фурье не связывает Достоевского с опасениями политического толка: в 60-е годы можно было говорить прямо о том, о чем умалчивалось в 40-е. В черновиках автор проясняет уже высказанное, но затемненное в повести. Ощущая воздействие Фурье на Достоевского[101], исследователи в то же время не находили конкретных перекличек между текстом «Двойника» и сочинениями французского философа. На наш взгляд, возможности для этого есть, и «система Фурье» в главных идейно-композиционных построениях отражается в повести о двойниках, в метафизических воззрениях Достоевского.

Известно, что все построения философа выполнены по принципу зеркальных отражений, по принципу аналогий[102]. Вслед за Шеллингом, Фурье убежден в том, что «душа человеческая создана по образцу божию, согласно тому, что *положительным образом* преподают религиозные учения, а по *смыслу* и учения философские в отношении всеобщей аналогии»[103]. Далее Фурье размышляет: «Вселенная устроена по образцу души человеческой, а аналогия каждой части вселенной с совокупностью ее в целом такова, что одна и та же идея постоянно отражается от целого в каждой части и от каждой части в целом»[104].

По ощущениям метафизиков и Фурье, «единство в системе мироздания» заключается в том, что «человек – это зеркало вселенной, что вселенная – зеркало самого человека»[105]. В этой связи Фурье в положении «о единстве мироздания, всеобщем законе» усматривает «двоякость, двойной распорядок в области материального движения»: *«правильный и гармонический порядок среди планет»* и *«неправильный и бессвязный порядок среди комет»*[106]. По мысли философа, божественный мир и мир земной цивилизации противоположны, а последний по отношению к первому предстает как *«мир навыворот»*[107]. Фурье утверждает, что «четыре общественных уклада – цивилизации, варварства, патриархата и дикости можно <...> полагать творением духов преисподней»[108] (везде курсив Фурье – О.Д.).

В повести о двойниках Достоевского изображено «двоякое» устройство мироздания, что отражается и на двойственной природе человека. Как и Фурье, писателю именно принцип зеркальных отражений помогает показать несовершенство мира, конкретно петербургской цивилизации, и ее дьяволову сущность, как бы выразился французский философ, – «творение духов преисподней». Автор в «Двойнике» представляет мир наоборот – м и р н а в ы в о р о т, мир, в котором не постигается смысл божьего творения («если не познают бога, то не познают и человека»[109]). Писатель указывает, как и Фурье, на несовершенство человеческой души, созданной по божьему подобию, но пораженной пороками. Он говорит о человеке, идущем не по прямому (правильному, угодному богу) пути, а по ложному, на котором братья становятся врагами, равенство предусматривается по чиновной «Табели о рангах», идея свободы исключается совсем («я бегу вольнодумства» – 1, 198). Принцип зеркальных отражений выявляет идеи Фурье, растворенные в тексте Достоевского. Мотив зеркала достаточно легко их кристаллизует, что и было показано выше.

Таким образом, мотив зеркала в его разных модификациях служит средством, с помощью которого Достоевский строит образ мироздания в «Двойнике», отзывающийся представлениям о мироздании философов-метафизиков и философов-утопистов, а также народным представлениям о соотнесенности того и этого света. Мотив зеркала позволяет удваивать героев, сюжет, двоить пространство повести, бесконечно множить ассоциации реальных отражений.

«Зеркало» Достоевский «наводит» на сам Петербург и на Россию: и тогда обнаруживаются бесчисленные «близнецы» среди казенных построек (департаментов, полков, канцелярий), выявляются похожие площади, мосты, дворцы, конные статуи, архитектурные украшения[110] не только в самой столице, но и за ее пределами (архитектурных петербургских «двойников» можно встретить и в Москве (например, Мариинская больница для бедных), и в Нижнем Новгороде, и в Екатеринбурге, и всюду по России (обязательно где-нибудь найдется пара сторожевых псов, искаженный Растрелли или Монферан) – везде «срабатывает» принцип подмены и стандарта, прямого и кривого зеркального отражения.

Двойниками выступают не только господа Голядкины, но и подобные им: чин в своем разряде уравнивает всех, отпечатывает на всех свою единосущность, множит подобных.

Двойником предстает и сам Петербург, отражая, как зеркало, чужой мир Европы, принимая на себя ее чужеродный облик, являясь «окном» (которое, по крылатым словам Пушкина, «прорубил» Петр I) в тот мир, входом / выходом в чужеземное, н е м е ц к о е пространство.

Своеобразными двойниками выступают и две российские столицы – Петербург и Москва. Эти аллюзии писатель высказывает не прямо, а косвенно, «вживив» в пространство поэмы о Петербурге «московский субстрат» (о чем

говорят фамилии: Голядкин, Берендеев – именная трансформация названий московских урочищ[111]).

Символ двойничества виден и в эмблематике государственного герба монархической России: двуглавого орла, две стороны которого зеркально отражены. Эта символика проявляет свой ассоциативный смысл на фоне других, использованных автором, государственных знаков – орденов российской империи: ордена Андрея Первозванного и ордена Владимира IV степени, зеркально отразивших свою сущность на персонажах повести, о чем говорилось выше.

Наконец, символ двойничества ощутим и в строении мироздания, в противоположных метафизических пространствах бытия бога и антибытия дьявола, что также нашло свое место в произведении Достоевского.

В многофигурных прямых и зеркальных отражениях в «Двойнике» воспроизведен мир Петербурга, в котором видимое не совпадает с сущностным, внешнее – с внутренним, социальное пространство предстает как трансцендентальное, бытие выступает в знаках инобытия. Многофигурность отражений неуклонно увеличивает масштаб обобщений: за частной историей мелкого государственного чиновника угадывается, как в зеркале, судьба любого и каждого российского подданного[112], зажатого в тисках системы, из которой может вырвать безумие или смерть, самое мизерное сопротивление повлечет самое суровое наказание, до полного обезличения человека. Двойник, подменяющий по функции зеркального подобия подлинное и самоценное, двойник как идея (прямой, обратной, искривленной зеркальной подражательности) выявляет глубинные истоки (трагические по своей сути[113]) исторического бытия России.

4. Мотив жизни и смерти как мотив пути

- Скажите мне, пожалуйста, где вы живете теперь?

- Где я живу теперь, Крестьян Иванович?

- Да... я хочу... вы прежде, кажется, жили...

- Жил, Крестьян Иванович, жил, жил и прежде. Как не жить! – отвечал господин Голядкин (1, 121).

Казалось бы, читатель становится свидетелем сугубо бытового разговора двух героев. Если бы не авторские пояснения: господин Голядкин сопровождал свои слова «маленьким смехом», смутив таким «ответом своим Крестьяна Ивановича» (1, 121). Двусмысленность реплики: «жил, жил и прежде, как не жить» – погружает в реально-бытовой план, но и уводит от него. Здесь можно заметить не только первые признаки отклонившегося от нормы сознания, но и усмотреть намеки на некое сверхъестественное, как бы повторное бытие героя. Эти с т р а н н о с т и поддерживают мистико-символический аспект сюжета.

Достоевский, подкрепляя идею двойной реальности, двойного бытия господина Голядкина, с первых слов вводит в повесть мотив т р и д е с я т о г о ц а р с т в а, параллельный мотиву яви-сна. Проснувшийся герой не сразу осознает, что он не «*в тридесятом царстве* каком-нибудь», а «в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого капитального дома, в собственной квартире своей» (1, 109; курсив мой – О.Д.). Писатель умышленно обытовляет впечатления Голядкина, вернувшегося на грешную землю из мира снов: в его комнату через тусклое окно заглянул «серый осенний день, мутный и грязный», знакомо обступили со всех сторон «зеленовато-грязные, закоптелые, пыльные стены», «комод красного дерева», «стол, окрашенный красною краскою, клеенчатый турецкий диван красноватого цвета» (1, 109). Известно, что в фольклоре мотив

«тридесятого царства» выполняет функцию путешествия на тот свет, в обитель иной жизни, в страну бессмертия, а «тридесятое царство» обозначает границу между двумя реальностями[114]. Используемый Достоевским мотив тридесятого царства вводит в «Двойник» реальность сказки[115], к которой автор обращается с целью поддержать фантастический план сюжета: из сна в явь переходит мотив путешествия и тут же определяется контраст между миром горним и дольним, сказкой и действительностью, раскрашенной в грязно-серые, грязно-зеленые и красноватые тона. Голядкин прямо из сна-рая попадает в явь-ад, из обители бессмертия в обитель смерти[116].

Вместе с тем мотив путешествия в повести трансформируется в мотив пути, получающего значения, далекие от значений сказки. Перед Голядкиным открывается путь жизни («путь жизни широк» – 1, 116), в котором он выбирает свою дорогу («дорога моя отдельно идет» – 1, 116). В замечании Голядкина: «путь жизни широк» – нетрудно усмотреть отклик евангельского мотива[117] из Нагорной проповеди Иисуса Христа, переложенной в Евангелии от Матфея. Там говорится: «***Внидите оузкими враты: ѡ пространна врата и широкпй пyть ввод й въ пагy бy, и мнузи сyть вход пи имъ***» (Входите тесными вратами; потому что широкие врата и пространный путь ведет в погибель и многие идут ими – Евангелие от Матфея, 7 гл. 13). Сразу видно, что текст Достоевского откликается церковнославянскому переводу, а не новейшему: «путь жизни широк» – «***широкпй пyть вводй въ пагy бy***», а не «пространный путь ведут в погибель». И это закономерно: в 40-е годы еще не был создан современный вариант текста Библии на русском языке[118]. Хотя, видимо, уже в XVI веке в письменной практике языка сложилась синонимичность понятий «широкий» и «пространный», употребляемых в значении евангельского текста. Например, князь Курбский сообщал в письме Кадиану Чапличу от 21 марта 1575 года о неправославном, еретическом поведении, о лжеучении Феодосия Косого

и его сподвижника Игнатия, называя последнего «истинным самочинником», который нарушил апостольские уставы «паки возвратился в мир ко *широкому* и *пространному* пути, и жену поял»[119] (курсив мой – О.Д.). С богословской точки зрения, «широкие врата и пространный путь суть образцы греховной жизни, которая ведет к духовной вечной смерти, и идущих по этому пути и этими вратами много, нерадящих о своем спасении; тесные же врата и узкий путь суть образы добродетельной жизни, ведущей в жизнь праведную и вечную и – мало людей идут этим путем, так как это путь лишений и скорбей, искушений вольных и невольных»[120] (разрядка архимандрита Михаила).

Сопоставление текста Достоевского с евангельским наталкивает на мысль о том, что герой «Двойника», выбирая «свой», «особый» путь, по заповеди святого писания, движется, по собственному мнению, по дороге добродетельной, праведной жизни в отличие от тех многих, кто предпочитает «широкий» и «пространный» путь, т.е. путь греха и погибели. Двусмысленность выражения героя «путь жизни широк» проявляет значение не только в социально-бытовом употреблении: «всем места хватит», – но и в плане этико-религиозном, нравственно-философском. Так, в самом начале повествования титулярный советник заявляет претензию на свою «особую» дорогу, выставляя себя честным, добронравным, прямодушным, угодным богу человеком. И в этой связи совершенно справедливо мнение В.Е.Ветловской о том, что мотив пути-дороги воспринимается в «Двойнике» как «путь и дорога жизни», подобно тому, как это отражено в фольклоре и в евангельском тексте[121].

С последним согласиться предпочтительнее. Необходимо уточнить, что Достоевский в герои своей повести выбирает не тип фольклорного, всем известного героя (былинного богатыря, Ивана-царевича, крестьянского сына Ивана-дурака или разбойника Ваньку Каина, т.е. героя с победительной

функцией), не тип житийного героя или спасающегося грешника, а человека с двоящимися мыслями.

Введенные в текст евангельские аллюзии заставляют к нему внимательно приглядываться. Условности религиозного сознания, отчетливо выявленные в «Двойнике» (бог – черт; рай – ад; добродетель – грех; смирение – буйство, пороки; воскресение – погибель души и т.д.), тоже этому способствуют. В связи с двоящимися мыслями героя в текст подключаются и другие мотивы религиозного значения. В «Соборном послании святого апостола Иакова», первого Иерусалимского епископа, сказано: «Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих» (гл.1, 8). Эта посылка могла стать опорой для Достоевского в изображении характера Голядкина, поисков пути героя. В «Двойнике» показан тип, лишенный твердости в своих воззрениях, устойчивости в своей жизненной позиции, смятенный в своем сознании, блуждающий по дороге жизни. Автор эту неявную аллюзию поддерживает дополнительным указанием: символом тезоименности, подталкивая таким образом ассоциации читателя к их источнику. Не случайность возникшей параллели подтверждается, на наш взгляд, еще одним обращением писателя к тексту «Посланий». Апостол Иаков говорит: «Кто слушает слово и не исполняет, тот подобен человеку, рассматривающему природные черты лица своего в зеркале: Он посмотрел на себя, отошел – и тотчас забыл, каков он» (гл.1, 23-24). Вспоминается сцена, когда Голядкин рассматривает себя в зеркале. Герой так и не увидел истинного лица своего, готовясь к маскарадному выезду в голубой карете, к ложному пути: «посмотрел на себя, отошел – и тотчас забыл, каков он». Несмотря на бытовизм этой сцены, автор намечает мотивы неузнания и ложного пути героя, тщеты его намерений в духе апостольского утверждения, и, конечно же, скрепляет оба текста мотив зеркала. Подтекстовые аллюзии осложняют отношение к голядкинской истории и пути героя.

Заметим, что писатель, рассказывая социальную повесть о титулярном советнике, претендующем на более высокую общественную роль, помещает ее в особый контекст, в особое смысловое поле. Достоевский обращает внимание на путь человека, защищающего свое право, мучающегося, страдающего, отдающего свои силы химерам, стремящегося доказать свою значимость и т.д. В психологической борьбе героя с самим собой выявляется ложность этого пути. Глубина психологического познания человека у Достоевского обнаруживает некий, как выразился В.Н.Майков, «мистический отблеск, который свойствен вообще изображениям глубоко анализируемой действительности»[122]. Писатель, несомненно, в изображении пути героя, претендует на универсализм обобщений, который он мог почерпнуть в текстах религиозного содержания. Здесь путь любого человека от рождения к смерти, вся его жизненная дорога может быть рассмотрена с двух точек зрения: как путь вечной жизни и как путь духовной смерти, греха и погибели. Между этими абсолютами лежит свободный выбор каждого. Как показывает Достоевский, человек с д в о я щ и м и с я м ы с л я м и, подобно господину Голядкину, нередко стремясь к одному, обретает другое: преследуя цель праведную и добродетельную, достигает противоположного результата, устремляясь к богу, несчастный попадает в сети дьявола. Господин Голядкин, желая идти «особой дорогой», переходит на «широкий путь», чего сам не замечает. Д в о я щ и е с я м ы с л и заставляют его искать лучшее место, значительное положение, богатую невесту, и этот «переход» сопровождается тяжкими испытаниями и искушениями. Д в о я щ и е с я м ы с л и имеют социальную почву, порождены двойным бытием. Причина их появления в том, что общественное лицемерие доведено до высшей точки: проповедуются добродетели бюрократического послушания («начальника за отца принимаю» – 1, 216), отречение от материальных благ (довольствие малым, тем, что обеспечивает служебный чин), отказ от богатства,

власти, могущества во имя спасения души – от «суеты сует», вызывающей «томление духа» (Книга Екклезиаста или проповедника. Гл.1; 2, 14), но на деле все стремятся к власти, успеху, богатству, славе. Угроза смерти исходит от самого мира, в котором идет беспощадная борьба за место под солнцем. «Широкий путь» в «Двойнике» – это путь интриг, злобы, подсиживания, вытеснения соперника, процветания пороков, жестокой конкуренции, выслуживания перед начальством, это путь, указанный в России как путь чичиковщины, путь омертвления души (об этом будет сказано ниже). В теософском плане «широкий путь» – это путь жизни бренной, что тоже учитывается в повести.

По Достоевскому, в петербургском пространстве департаментов и канцелярий сформирована особая пограничная зона, предельно обостряющая отношения человека с его собственной жизнью и смертью, его судьбой, приближающая к последней черте бытия, что рождает эсхатологические ощущения.

Раздваивающийся господин Голядкин испытывает странные чувства, погружающие его в особое состояние, промежуточное по отношению к жизни и к смерти – н и ж и в н и м е р т в .

1. «Карета с громом вкатилась в ворота и остановилась у подъезда правого фаса. Заметив одну женскую фигуру в окне второго этажа, господин Голядкин послал ей рукой поцелуй. Впрочем он не знал сам, что делает, потому что решительно был *ни жив ни мертв* в эту минуту» (1, 125);

2. «*Ни жив ни мертв* был господин Голядкин. Поведение Петрушки, намеки его весьма странные <...> весь злокачественный оборот, принимаемый делом, – все это потрясло до основания Голядкина» (1, 180; курсив мой – О.Д.).

Выражение «ни жив ни мертв» во фразеологическом словаре получает следующее объяснение: «сильно перепуган, удручен, расстроен и т.д.»[123]. Вместе с общеупотребительными смыслами в тексте Достоевского различаются и другие. Переносное значение «ни жив ни мертв» обретает в контексте двоемирия, легкого преодоления границы между тем и этим светом, взаимопроникновения реального и фантастического планов, замещения мертвого живым и наоборот – не метафорический, а эсхатологический смысл. «Усредненное» состояние героя – ни жив ни мертв (неопределенность настоящего, непредсказуемость будущего) – чревато крайними пределами: жизнью и смертью, воскресением и вечной погибелью. Повсюду в тексте рассыпаны намеки в этом смысловом ключе: «он с величайшим бы удовольствием провалился <...> сквозь землю» (1, 133); «он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну» (1, 137); «земля под ним обрывается <...> падает, увлекает его в бездну» (1, 142); «господин Голядкин возродился полной надеждой, точно из мертвых воскрес» (1, 151); «он почувствовал себя точно в раю» (1, 151) и т.д. Метафорические значения (ада и рая, падения в бездну и воскресения из мертвых) корреспондируют с целым рядом подобных реалий, образуют в повести особый язык двусмысленностей, закономерно содержащих два плана: сквозь реальный просвечивает эсхатологический.

В жизнь человека естественно входит смерть. Находясь по эту сторону бытия, господин Голядкин неоднократно «убит» (1, 138, 218), способен «обратиться в прах» (1, 139), боится умереть по погоде (1, 145), убежден в том, что «тут же умрет, если обернется» (1, 127), ощущает себя «полумертвым» (1, 134) и т.д. Чиновник испытывает постоянную угрозу со стороны социального мира, петербургской погодки, судьба героя находится в руках его начальников, обладающих «убийственным взглядом» (1, 138), убивающим не в переносном смысле, а на самом деле. Метафора незаметно, но закономерно реализуется в

прямых значениях. На глазах читателя Достоевский сферу жизни превращает в сферу смерти. В петербургском мире смерть прибирает к рукам, мертвит человека задолго до его физической кончины. Символы смерти обнаруживают свои знаки в образе двойника, выталкивающего из пределов жизни господина Голядкина, в образе доктора, помогающего герою отправиться на тот свет, в промозглом, адском климате выстроенного на болотах Петербурга, угрожающего смертельными лихорадками, жабами, флюсами, горячками, безумием. «Широкий путь» – тоже символизирует самый короткий путь к смерти, уводящий от воскресения, от жизни вечной, превращающей человека в прах, пыль, ничто.

Смерть связана не только с внешними характеристиками мира, но и с внутренним состоянием человека. По отношению к самому себе герой выступает как «душегубец» («я-то душегубец»; «я-то самоубийца» – 1, 180). При жизни, показывает Достоевский, начинается бесконечное и мучительное хождение по мытарствам: человек мечется от добра к злу, с трудом осознавая нравственные абсолюты. Повсюду расставлены силки, подготовлены крючки, чтобы отловить и поддеть «полумертвого» (1, 134), «полуубитого» (1, 163) героя. Жизнь устроена так, что человек вынужден «маяться, биться, мучиться, себя убивать» (1, 174). Итак, мотив смерти в повести соотнесен с «широким путем», а мотив жизни – с «особым», отличным, противоположным тому, каким идут все, большинство рода человеческого. На этих путях страдает и господин Голядкин, ища для себя лучшей доли и оправдания, герой с двоящимися, смещенными понятиями, затираемый «как ветошка» сильными мира, но с упорством пробивающийся в круг высших чиновников, стремящийся стать «своим» и обреченный быть «чужим», изгнанным, презренным, так и не открывшим на своем пути истину, не ощутившим ее внутренний, все озаряющий свет, герой, уходящий во мрак безумия, попавший в цепкие объятья смерти.

Мотиву жизни, мотиву смерти и мотиву пути автор «Двойника» придает мистико-символические, эсхатологические смыслы. Мотив жизни выступает в двух главных разновидностях: как мотив жизни бренной и мотив жизни вечной. Последний только намечается: «особый» путь заявлен, но не реализован. Мотив жизни бренной («широкий путь») ведет к погибели, эквивалентен мотиву смерти. Это мотив видимой жизни, мотив влечения к социальному преуспеянию. Его функция – стирать границу между добродетелью и грехом, подталкивать в смерти без воскресения. Смысл мотива бренной жизни, как и мотива смерти, проявляется и в эсхатологическом, мистическом значении – как мотив гибели души, мотив вечной смерти.

5. Мотив лестницы

Ни в одной повести Достоевского нет столько лестничных маршей, описаний парадных и черных лестниц, лестниц, ведущих в департамент, к квартире директора, к жилищу героя, в обиталище его покровителя Берендеева, к практикующему доктору Рутенштицу, чья квартира № 5 расположена во втором этаже «пятиэтажного дома на Литейной» (1, 113), к известному ресторану на Невском, к дверям квартиры начальника отделения Андрея Филипповича и т.д. Господин Голядкин то взбирается, то ковыляет, то падает стремглав, то кубарем скатывается, то сходит «семеня, торопясь и спотыкаясь» (1, 127), то с некоторою бодростью сбегает вниз (1, 171), то взлетает «с замирающим сердцем» (1, 214) по бесконечным лестницам Петербурга.

Для Достоевского мотив лестницы – настоящая драматургия. На лестницах происходят главные «повороты» сюжета, завязываются конфликтные ситуации, идет борьба соперников, разрабатываются обходные маневры,

лестница – это и путь в бездну, и путь на небо, и путь-дорога героя, и знак социальной иерархии, и символ многого другого, о чем пойдет речь ниже.

Вот первая сцена. Парадная лестница дома Олсуфия Ивановича. Голядкина не пустили дальше передней, но с почтением приняли его соперников. Уже спустившись, стоя внизу лестницы, разговаривая со своим начальником отделения, герой неожиданно двинулся вверх, начал наступать, шаг за шагом, преодолевая ступень за ступенью, «быстро поднялся на лестницу», Андрей же Филиппович «подался назад», «прыгнул <...> в комнату и захлопнул дверь за собою» (1, 127), потеряв самообладание, не сохранив достоинства. По авторской воле, обыкновенный лестничный марш на глазах читателя преображается в нечто другое: верх и низ лестницы читаются как знаки различных рангов чиновников. Вверху – коллежский советник, внизу – титулярный. Наступление младшего на старшего воспринимается как бунт подчиненного, нарушение иерархической субординации расценивается как «вольнодумство»: Голядкин сразу попадает с число ненадежных, опасных. Его «частное» дело (претензия жениться на генеральской дочке) немедленно переходит в разряд официального разбирательства, чему, собственно, и посвящаются 3 последующих дня голядкинской жизни.

Это значение мотива лестницы усиливается в другой сцене: чиновники в благоговейном, почтительном, торжественном ожидании застыли на разных ступенях департаментской лестницы, словно расставленные по степеням, рангам и классам, сопровождая, как шлейф, выход из присутствия его превосходительства. Мотив лестницы в «Двойнике» целенаправленно организует и символизирует всю систему бюрократической иерархии – «Табель о рангах». «Верх» и «низ» бюрократической лестницы читается в зависимости от расположения на ней значительных лиц. В этой связи вершина пирамиды произвольно устремляется то вверх, то вниз. Подчеркнем, что мотив

парадной лестницы в частном доме и мотив официальной лестницы в департаменте не разграничиваются в своих значениях.

В финальной сцене Достоевский еще раз обращается к описанию парадной лестницы в доме Берендеевых. На верхней площадке в креслах, как на троне, восседает («председал» – председает – председательствует) сам Олсуфий Иванович. Сюда выводят Голядкина, впереди которого со свечой в руках (хотя лестница ярко освещена – 1, 228) шествует его двойник, расталкивая толпы народа, указывая путь вниз, где ожидает карета «запряженная *четверней* лошадей» (1, 228; курсив мой – О.Д.), т.е. похоронный катафалк[124]. Мотив парадной лестницы, обозначавшей уровни и ранги чиновной субординации, мгновенно трансформируется в мотив лестницы, уводящей из мира живых в мир мертвых, с этого света на тот свет. Так появляется еще одно значение этого мотива, обогащенное мистическим смыслом.

Парадной лестнице в повести противопоставлена черная лестница, которая символизирует социальное неравенство, степень благонадежности чиновников: закономерно в дом Берендеевых коллежский советник попадает с парадного входа, а титулярный – с черного; один – законным, а другой – незаконным путем. Кроме того, черная лестница – площадка поражения героя, знак его не прямой дороги: стоя «между шкафом и ширмами, между всяким хламом, дрязгом и рухлядью» господин Голядкин оказался «на дороге не совсем-то прямой» (1, 131), что и предопределило его изгнание: героя вывели из бальной залы и спустили с лестницы. Падение с черной лестницы в сознании титулярного советника ассоциируется с падением в бездну. Видно, что мотив черной лестницы корреспондирует с мотивом бездны и строится с помощью переносных значений. В «Двойнике» «бездна» соотносится с адской бездной – с «зияющей пропастью», с «раскрывающейся землею» (1, 137, 142, 187): «Герой наш <...>

почувствовал, что на него надевают шинель, что ему нахлобучивают на глаза шляпу <...> наконец, он почувствовал себя в сенях, в темноте и на холоде, наконец, и на лестнице. Наконец, он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну; он хотел было вскрикнуть – и вдруг очутился во дворе» (1, 137). Нормативное значение «спустить с лестницы» явно окрашивается дополнительными. Вполне бытовая обстановка приобретает подтекстовый символический объем. Заурядная сцена выброшенного с пирушки незваного гостя, нарушившего общепринятые приличия, оборачивается чем-то другим. Автор расставляет необходимые смысловые акценты, соотнося мотив бездны с мотивом черной лестницы и с мотивом темных и холодных сеней, уподобляя их по признакам (черная, темная, холодная, страшная, ужасная) адской ледяной бездне. Неуловимые взаимопереходы смысловых оттенков высвечивают в реальной ситуации ирреальную. Возникшие ассоциации подготавливают восприятие следующей картины. «Убитый» несчастьями господин Голядкин оказывается спущенным в ад: ночь, дождь, снег, вой ветра, продувающего со всех сторон и пронимающего до костей, секущего и колющего лицо героя тысячью булавок – все это морозом подергивает по спине новой жертвы (1, 142), напоминает начало адских истязаний. В этой атмосфере появляется двойник – как заключительный аккорд, завершающий построенную автором метафору: черная лестница открывает вход в бездну, которая выпускает беса. Герой стремится выбраться из ада, пробраться в тихий уголок своей квартирки, но и здесь его опережает черт, для которого черная лестница – родная стихия: он свободно, «без затруднений и с *совершенным знанием местности*» (1, 143; курсив мой – О.Д.) скользит по ней в темноте, где другой бы переломал «себе ноги» (1, 143).

Образ черной лестницы голядкинского дома заслуживает того, чтобы на нем остановиться особо. Это «*темная, сырая и грязная*» лестница, на поворотах

которой нагромождена «*бездна* всякого *жилецкого хлама*» (1, 143; курсив мой – О.Д.). В свете смещенных смыслов, подобранных автором, мотив лестницы открывает жизнь не с фасада, а с задворок: жилецкий хлам вызывает ассоциации не только с бытовым житейским беспорядком, но и с беспорядком, олицетворяющем беспорядок в духовном состоянии Голядкина, открывает нечто такое, что герой хотел бы скрыть, прикрыть в самом себе – тот жилецкий хлам души, который накопился под влиянием выбора «широкого пути» жизни. Взбегающий по черной лестнице к своему жилищу Голядкин, стремящийся обогнать своего двойника, злокозненного интригана, хотел бы предъявить себя в виде добродетельного, смиренного, заслуживающего прощение – т.е. выставить фасад своей личности, а не ее задворки. Соревнование, поединок на черной лестнице с двойником закономерно оканчивается не в пользу героя.

Бес бездны легко скользит по всем лестницам чиновного Петербурга, играючи преодолевая служебные ступени «Табели о рангах», без труда проникая в дома «его превосходительства» и статского советника Берендеева, не зная препятствий на своем пути. Так писатель «скрепляет» образ беса с образом всех лестниц столицы: парадных, официальных, черных. Достоевский несомненно формирует многозначность мотива лестницы, выделяя его символические функции: лестница предстает в значении «официальных и социальных отношений»[125], олицетворяет «Табель о рангах», указывает путь в бездну, является соединяющим звеном дороги из этого мира в тот, из царства живых в обитель смерти, обнаруживает скопившийся в душе современного человека «жилецкий хлам».

Мотив лестницы упоминается в «Двойнике» и как мотив романтической литературы, правда, совсем не подходящий к «санкт-петербургскому климату», «известному своей сыростью и ненадежностью»: «тут не до шелковых лестниц»

(1, 219), не до «испанских серенад», не до увоза, не до венчанья, не до романтических сентиментов, не до любви. Шелковая лестница не вписывается в «систему» петербургских лестниц, из текста как бы «выпадает», так и не реализованный ее мотив.

Все модификации мотива лестницы (это варианты мотива пути героя) проясняют характеристику господина Голядкина, оценки его жизненной дороги (как явные, так и скрытые их значения), точно так же, как характеристику и оценку пути его двойника. Мотив лестницы с его определяющими функциями: верх, низ, восхождение, нисхождение – в пространстве двойной реальности «смещает» свой смысл и употребляется не только в прямых значениях (парадная, черная и т.д.), но и в переносных – метафорических, эсхатологических.

Как ни странно, «лестничные» мотивы заключены и в имени героя. Без всяких сомнений, Достоевский умышленно называет его Яковом Петровичем. Ученые давно поняли, что в имени героев Достоевского нередко спрятан шифр. Например, В.Н.Захаров считает, что «в библейском имени двух Голядкиных выявлен сюжетный архетип»[126]: в теме двойничества и в самом имени отзывается миф о рождении двух близнецов – Исава и Иакова. Продолжим размышления в этом русле, выявляя не отмеченное. Значение имени «Иаков» с еврейского переводится как «держащийся за пяту», «запинатель»[127]. На то, что писатель ориентировал имя своего героя на имя библейского патриарха Иакова, указывает запинающаяся, ковыляющая походка Голядкина. Достоевский раскрывает еще одну голядкинскую способность запинаться, в еще одном значении: «Чувствовал он, что если *запнется*, то все сразу к черту пойдет. Так и вышло – *запнулся* и завяз» (1, 133; курсив мой – О.Д.) – герой запинается в речи, в способе выражения своих мыслей, т.е. это его коренное отличие. Подкрепляет ассоциации в этом направлении и упоминание о

том, что герой в погоне за своим двойником чувствует «между прочим, даже в *пятках* у себя озноб» (1, 171; курсив мой – О.Д.). Навряд ли случайно Достоевский столь внимателен к проясняющим тонкостям. Параллельность мифа и текста, в котором этот миф преображен, можно усмотреть и в следующем случае. В V главе, предельно приближая «близнецов» – Голядкина и Незнакомца, – писатель показывает следование первого за вторым почти по отвесной лестнице (как же иначе понять авторское разъяснение о том, что настигающий двойника герой, как бы устремляющийся за п я т о й преследуемого, получил удар «два или три раза» (1, 143) по носу подолом шинели бегущего впереди). Второй опередил и похитил «первородство» и «благословение» отцов-начальников. Все эти мотивы тоже протягиваются тончайшими нитями смыслов к мифу о близнецах Исаве и Иакове. Соблазнительно выдвинуть версию о том, что Достоевский мог знать перевод имени «Иакова» – «вытесняющий», «выживающий»[128]: именно в этой функции, главной и все в нем определяющей, выступает зеркально отраженный двойник господина Голядкина. Нетрудно заметить, что расшифровка имен: «Иаков» (запинатель, держащийся за пяту), «Иакова» (вытесняющий, выживающий) – в каждом носителе вскрывает первосущностное начало.

Для Достоевского и м я – это и д е я человека, как и для Платона[129].

В истории библейского Иакова выделяются три главных мифа: 1) похищение первородства; 2) видение лестницы и восхождение на небо; 3) рассказ о богоборстве. В «Двойнике» используется первый – это установлено. Имеют ли два других какое-либо аллюзивное значение, отражаются ли в имени героя и его характере? Эти вопросы необходимо соотносить и с тем, что у Голядкина двойное имя, состоящее из двух частей: Я к о в и П е т р (Петрович). Почему писатель выбирает этот вариант, а не Яков, допустим, *Алексеевич*, *Федорович*, *Михайлович* и т.д.? Что именно соединяет эти две части?

Значит ли это, что автор нашел скрепляющий их элемент? При видимой простоте, ответить на эти вопросы не просто.

Если учесть, что имя Яков – от библейского патриарха Иакова, то в этой логике Петр (Петрович) – от апостола Петра. Может ли что-либо объединять Иакова и Петра? Оказывается, может, при всей, казалось бы, абсурдности постановки этого вопроса. Обратимся к легендам.

В сне Иакову явилось чудесное видение лестницы, соединившей землю с небом. По пробуждении он понял, что выбранное им место – «дом Божий», «врата небесные», «взял камень, который он положил изголовьем, и поставил его памятником», сказав: «этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим» (Бытие, гл. 28, 11-12). Легко увидеть, что в мифе мотив лестницы соединен с мотивом камня и с мотивом дома. От камня (основания дома божьего на земле) по лестнице вверх устремлен во сне путь Иакова к вратам небесным.

В евангельском сюжете Иисус дал своему ученику имя Петр, которое означает камень (греч. Πετρος, перевод с арамейского Kepha – Кифа, камень)[130]. В евангелии Христос говорит: «...ты – Петр и на сем камне я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; И дам тебе ключи Царства Небесного; а что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Матф., гл. 16, 18-19). И опять соединяются мотивы камня, основания для церкви (божьего дома на земле), и мотив пути к небесным вратам, который оформился в религиозном сознании как мотив лестницы и, видимо, это произошло совсем не случайно.

Камень Иакова (символ божьего дома на земле, прообраз будущего храма) и Петр – камень в основании Христовой Церкви, ключарь небесных врат, камень у божьего дома на небе – два «камня», символически

обозначающие два предела, между которыми, по библейским легендам, лежит в виде л е с т н и ц ы путь к Богу, на этом пути для человеческой души определяются или вечная жизнь, или вечная гибель. Видно, что в более позднее время происходит контаминация библейских мотивов в евангельском тексте, их преображение. Оставим в стороне выяснение причин переклички указанных текстов – это дело богословов. Обратим внимание на очевидное: оба сказания формируют христианское сознание. Идея лестницы получила широкое распространение в сочинениях отцов церкви, в апокрифах, в евангелиях.

Сразу на память приходят два популярных в православном русском мире текста: «Лествица райская» Иоанна Лествичника, выразившего идею пути непрерывного и трудного восхождения по «лестнице» духовного совершенствования[131], и рассказ св.Феодоры о хождении души по мытарствам, о ее вознесении к райским вратам, претерпевающей воздушное пространство, в слоях которого, как по ступеням лестницы, от земли до самого неба расставлены судилища демонов, уличающих человеческие души в их согрешениях[132]. Эти два текста в христианском сознании дополняли один другой. В «Послании аввы Иоанна Раифского» сказано: «Как лествица, утвержденная даже до небесных врат (Быт. XXVIII, 12), возводит производящих, чтобы они безвредно, безбедственно и невозбранно проходили полчища духов злобы, миродержателей тьмы и князей воздушных»[133], так и «Лествица» (имеется в виду «Лествица»– книга Иоанна Лествичника, к которой Иоанн Раифский писал предисловие – О.Д.) земного совершенствования облегчала путь по лестнице к раю, дорогу к которому закрывали бесы.

Библейские и евангельские сказания устойчиво сохраняются и в светском христианском сознании, и в атеистическом, удерживающем в памяти традицию, живущую в образах отточенных веками символов: к а м е н ь Иакова, л е с т н и ц а Иакова, противоборство Иакова с богом, хождение по мытарствам,

Петр / камень, открывающий для праведных врата рая и т.д. Эти символы существуют не только в христианско-религиозном обиходе, но легко и прочно переходят в литературное творчество писателей и поэтов – русских в том числе, оберегают и здесь свои первосущностные значения. Достаточно вспомнить лестницу Гоголя[134] и цветаевского богоборца Иакова[135], мотив лестницы в творчестве П.Вяземского[136] и В.Брюсова[137], «прозрачные ступени» М.Волошина[138] и «звонкий мрамор белых лестниц», протянувшихся в райский сад, С.Есенина[139], загробные мытарства у Вяч.Иванова[140] и комический образ апостола Петра у Маяковского[141]. Этот ряд можно множить и множить.

Творчество Достоевского тоже поддерживает эту традицию. Уже в «Бедных людях» библейские и евангельские мотивы пронизывают текст первого романа писателя. В их свете читаются имена главных героев[142]. Сюжеты Достоевского, взятые из современности, чрезмерно актуализированные, в то же время прорастают в глубинные слои общечеловеческой культуры, обнаруживая связь с библейскими, евангельскими, житийными прототипами. У Достоевского, как правило, имя героя выдает его в т о р о е «я», глубинную сущность. Эта особенность поэтического мышления писателя сохраняется на протяжении всего его творчества, узнается в том, например, как от значения имени строится и д е я , концепция образа: Анастасия – воскресшая; Аглая – красота («Идиот»); Дмитрий – земля, почва; Алексей – заступник, покровитель («Братья Карамазовы»). Вместе с тем эти значения выявляют связь имени героев с их прообразами: Алексея Карамазова – с Алексеем, человеком божиим[143], старца Зосимы – со св.Зосимой, основателем Соловецкого монастыря и т.д.

Имя Я к о в П е т р о в и ч в «Двойнике» точно так же привлекает, с одной стороны, ассоциации из современности 40-годов XIX века[144], с другой – из русской истории, из легенды.

У Достоевского имя героя рождается на пересечении разнообразных аллюзий, а образ господина Голядкина «учитывает» в этой связи различные прототипы: Якова Петровича Буткова и Петра Яковлевича Чаадаева[145], библейского Иакова и евангельского Петра, к которому восходит отчество[146] «Петрович». Исследователи усматривают связь отчества героя с петровскими реформами, питающую коллизии «Двойника» петровской темой[147]. На наш взгляд, этот пласт значений несомненно усложнен и библейскими аллюзиями. Если имя Яков вместе с темой близнецов вызывает в параллель имя Иаков, образ библейского патриарха, то отчество Петрович, совместно с мотивами лестницы и рая, просматриваемых в тексте Достоевского, восходит к имени апостола Петра, в честь которого и назван Петербург – Санкт-Петербург, город святого Петра. Первоверховный Петр – покровитель, патрон, отец города, а Яков Петрович – сын города, невольный наследник его истории. Любопытно, что писатель в имени своего героя «стягивает» идеи, идущие от Ветхого и от Нового Заветов, контаминирует их. Философия имени оправдывает раздвоенность и двойничество господина Голядкина, объясняет глубинные противоречия этических норм, сформированных еще в далекой древности, в историческом прошлом и в настоящем.

Есть еще одно обстоятельство, проясняющее значение имени героя Достоевского. В двух составляющих смысловых доминантах имени Яков + Петрович заложена идея вертикального и горизонтального, небесного и земного, пути восхождения и пути земных скитаний. Иаковлева лестница – это прообраз христианской аскетики, восхождения к Богу, телесного страдания, очищающего душу, напряжения всех сил человеческих на вызов Бога. Здесь лестница – это градация всех духовных ценностей и состояний в их иерархической подчиненности[148]. В русском мире со времен Петра I была выстроена лестница социальных иерархий – петровская «Табель о рангах»:

горизонтальная модель преуспеяния личности, знак ее общественных заслуг. В сущность личности Голядкина самим его именем автор изначально вкладывает таким образом особую информацию: возможного для героя духовного восхождения, как для Иакова, и его земного социального существования по правилам, установленным Петром I для всех сынов России.

Случайно ли в этой связи и Яков Петрович Голядкин то устремлен по лестнице вверх к чиновничьим успехам, то сброшен с нее в бездну, то печется о добродетелях христианина, законопослушного чиновника, то пренебрегает ими, то понимает «божий промысл» («это уж так *сам господь бог устроил*, это уж *его воля была*, и роптать на это грешно» - 1, 149), то его отвергает, проявляет своеволие, сам готов встать на место начальства и на место бога («у меня даже *идея была*, что, дескать, вот создались два совершенно подобные... – А! это *ваша идея*!..» – 1, 204; курсив мой – О.Д., – таким образом оспоривая идею высшего промысла, присваивая ее себе, противоборствуя богу, как и Иаков), герой то тверд в вере своей, то колеблется? Невольно архетипические смыслы, осветившие имя и образ героя, заставляют иначе взглянуть на реалии самого обыденного порядка и увидеть за ними смысловую глубину. Так же как у Иакова и у Петра, у Якова Петровича Голядкина своя «лестница», свой путь по ней.

«Лестница» Якова Петровича – это лестница мытарств, лестница нравственных истязаний. Повесть Достоевского можно понять как повесть о хождении грешной души по мытарствам, о маяте петербургского чиновника в пространстве между жизнью и смертью, о человеке, взыскующем правду и справедливость, но наталкивающемся на ложь и произвол, подвергающемся общественному, а жаждущему суда высшего, о человеке, в котором перепутались понятия о добре и зле, в его двоящихся мыслях постоянно

подменяются значения рая и ада, место бога и дьявола, родного отца и начальника.

Мотивы суда (пересудов, толков, осуждений, сплетен и слухов) и судилища (отыскивание вины неблагонадежного служащего) во всем своем комплексе примыкают к мотиву лестницы. Дважды читатель становится свидетелем совершившегося суда над героем, обрамляющим историю Голядкина как завершенную, с ее началом и концом[149]. В первый раз его сбрасывают с лестницы, верша таким образом суд света, суд чиновников над героем, дерзнувшим обманным путем проникнуть в праздничную залу, посягнувшим не по чину на царицу бала. В последний раз (конец мытарств) его торжественно сводят с лестницы, совершив обряд суда, отдав героя в руки дьявола.

Тема частного суда и судилищ несомненно в «Двойнике» восходит к подобной теме, известной по рассказам о мытарствах души после смерти.

Судьба каждого чиновника, как показывает Достоевский, определяется на лестнице чинов. Высшие начальники присуждают очередной чин за чиновничьи добродетели и беспорочную службу или не присуждают оный за огрехи, нерадение, лень, вольнодумство, непочтительность и другие пороки. На лестнице «Табели о рангах» каждому чиновнику воздается по счету его добродетелей и пороков. На каждого заведено «дело», в котором ведется тщательная регистрация совершенного «добра» и «зла», к нему приставлены строгие смотрители (начальники столов, отделений, департаментов), выступающие и в роли судей. По законам двойной реальности, как об этом говорилось выше, чиновный мир Петербурга – это перевернутый мир, мир навыворот.

В другом измерении, по религиозным представлениям, каждого человека сопровождают по жизненной дороге ангел и черт, заносящие в свои свитки

перечень его добрых и дурных дел, таким образом подготавливая душу к ее посмертному пути по ступеням мытарств и к страшному суду: «Правосудие Божие совершает суд над христианскими душами <...> посредством Ангелов как святых, так и злобных. Первые в течение земной жизни человека замечают все его добрые дела, а вторые замечают все его законопреступления. Когда душа христианина начнет восходить к небу <...> темные духи обличают ее неизглажденными покаянием грехами ея, как жертвами сатане, как залогами общения и одинаковой вечной участи с ним»[150].

В «Двойнике» «дело» героя «раскручивает» его близнец, выясняющий все прегрешения господина Голядкина. Он как следователь выведывает и предъявляет обвинения, «собирает» улики, наполняет «дело» новыми фактами, представляет на суд высших начальников. В вину Голядкину вменяют: 1) «неблагопристойный поступок», направленный «во вред репутации благородной девицы» из «добродетельного, почтенного и известного семейства» (1, 197); 2) такой же поступок «относительно другой девицы, хотя бедной, но зато честного иностранного происхождения» (1, 198); 3) «вероломный поступок и клевету на другое лицо» (1, 198).

В сферу социальной действительности, в расследуемое «дело» героя, в определение его вины двойник, в связи со своей мистической сущностью, вносит эсхатологические смыслы. На границе материального и духовного миров важнейшей из мук считается «встреча лицом к лицу с бесами, волю которых человек исполнял в прижизненных грехах»[151]. Таких бесов в Отеческих Писаниях называют мытарями[152].

В повести Достоевского петербургское пространство, по всем приметам, – дьяволово пространство, «опасная, демоническая зона» «космических сил зла», «падшей духовности»[153], в котором Голядкин встречается лицом к лицу с бесом–подстрекателем, мытарем, всецело овладевшим сознанием, волей, душой

героя, истязающим титулярного советника, превратившего жизнь Якова Петровича в непрерывную цепь мучений, соблазнов, предсмертную агонию. Голядкин-младший, как бес-мытарь, выявляет скрываемое («Шалишь, братец Яков Петрович, шалишь! *Хитрить мы будем с тобой*, Яков Петрович, *хитрить*!» - 1, 167), публикует, предает общественности тайную мечту героя («Это наш русский Фоблаз» – 1, 195, т.е. с о б л а з н и т е л ь Клары Олсуфьевны и Каролины Ивановны), указывает на двуличие господина Голядкина («В письме вашем вы, впрочем, не то написали» – 1, 204), уличает его в предательстве («Фоблаз ты такой, *предатель* ты этакой!» – 1, 202; курсив везде мой – О.Д.).

Бесы, ведя «частный суд», беспощадно обличают на очной ставке грешные души, усугубляя бремя грехов, добиваются их признания, чтобы овладеть ими окончательно, бессрочно, обвинив виновными[154].

Добивается признания Голядкина в собственной вине и его двойник, приставленный следить за «частным делом» героя:

- Я с умилением вспоминаю о тех счастливых минутах, которые удалось нам провести вместе под бедным, но, смею сказать, радушным кровом моим...

- В письме вашем вы, впрочем, не то написали, – отчасти с укоризною проговорил <...> Голядкин-младший.

- Яков Петрович! я заблуждался... <...> Я заблуждался. Простите меня, Яков Петрович, я совсем... я горестно заблуждался, Яков Петрович.

- Вы говорите? – довольно рассеянно и равнодушно спросил вероломный друг господина Голядкина-старшего.

- Я говорю, что я совсем заблуждался, Яков Петрович <...>

- А, ну хорошо! Это очень хорошо, что вы заблуждались, – грубо отвечал господин Голядкин-младший (1, 204).

Получив признание, двойник «добивает» свою жертву еще одним ее тайным помыслом, уличая в чинолюбии: «Прощайте, *ваше превосходительство*!» – и в его лице проступает «что-то даже *вакхическое*» (1, 204; курсив мой – О.Д.).

По учению о мытарствах, посмертная встреча с демонами – «это только особая и заключительная форма той общей битвы, которую каждая христианская душа ведет всю жизнь»[155]. И.Брянчанинов проповедует: «Земная жизнь есть не собственно жизнь, но непрестанная борьба между жизнию и смертию: попеременно мы уклоняемся то к той, то к другой, колеблемся между ними, оспориваемся ими»[156]. По его мысли, после смерти обнаруживается то, что как тайное совершалось при жизни, во время земного странствования души[157].

Текст «Двойника» убеждает в том, что Достоевский хорошо был знаком с этой православной идеей. Писатель показывает в повести беспощадную битву своего героя с искушающими его демонами, ведя игру между внешним и внутренним, явным и тайным, жизнью и смертью, бессмертием души и ее гибелью, реальным и фантастическим в своем сюжете о двух совершенно подобных.

Так в чем же бесы уличали грешников?

Подробное описание мытарств и порядок, в котором они следуют, обычно заимствуется из рассказа преподобной Феодоры[158]. Насчитывают 20 мытарств[159]: 1) истязание словом (празднословие, кощунство, сквернословие, насмешки и т.д.); 2) мытарство лжи; 3) клеветы; 4) чревоугодия; 5) лености; 6) воровства; 7) сребролюбия и скупости; 8) лихвы; 9) неправды (уличение неправедных судей); 10) зависти; 11) гордости; 12) гнева и ярости; 13) памятозлобия; 14) убийства; 15) волхвования;

16) любодеяния; 17) прелюбодейное мытарство; 18) содомское; 19) ересей; 20) немилосердия (затворить сердце свое для ближнего)[160]. В перечислении грехов легко увидеть степень их возрастания, определенную иерархичность, своеобразную ступенчатость.

Что же ищут мытари? Вот как на этот вопрос отвечает Феофан Затворник: «Того, нет ли у них (проходящих – О.Д.) ихнего товара. Товар же их какой? Страсти. Стало быть, у кого сердце непорочно и чуждо страстей, у того они не могут найти ничего такого, к чему и могли бы привязаться»[161].

Учение о мытарствах, принятое и общеизвестное на всем пространстве богослужения православной церкви, располагало еще одним аргументом: грешники проходили мытарства иногда и до смерти[162].

Достоевский как православный христианин безусловно был посвящен в это учение, и его как художника могли привлечь многие положения, например, о страстях – товаре бесов или идея о мытарствах при жизни. Писатель в своем творчестве не один раз обращается к мотиву мытарств в соответствии с общепринятым их пониманием в православном мире.

В «Бобке» мертвец-простолюдин на предложение прожить два месяца «в самой бесстыдной правде» (21, 52), обнажить скрываемые мерзости, презреть условности и сдерживающие мораль узы замечает: «Ох-хо-хо! Воистину душа по мытарствам ходит!» (21, 53). В «Братьях Карамазовых» выделено три главы: «Хождение души по мытарствам. Мытарство первое», «Мытарство второе», «Третье мытарство». И в первом, и во втором случае идет речь о страстях, об искушениях, разница лишь в том, что в «Бобке» мотив мытарств связан с миром загробным, а в «Братьях Карамазовых» – с миром земным.

Мотив мытарств в романе соотнесен со следствием по обвинению героя в отцеубийстве. Мите расставляются капканы и мышеловки, идут по следу зверя: «Я волк, а вы охотники, ну и травите волка» (14, 424); «Опять поймали лисицу!

<...> прищемили мерзавку за хвост» (14. 427). Здесь мотив мытарств Достоевский связывает с мотивом суда и с мотивом охоты. Стремясь убедить преследователей в своей невиновности, герой приводит, на его взгляд, главный аргумент: «По-моему, господа, по-моему, вот как было <...> слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновенье – не знаю, но черт был побежден» (14, 425-426). Достоевский недвусмысленно дает понять, что «побежденный черт» – это преодоленное искушение, побежденная страсть. Нельзя не заметить и того, что с мотивом искушения «подключается» в текст и мотив ангела, и мотив черта – согласно христианскому учению о том, что человека на его земном пути сопровождают ангел и бес. Любопытно вспомнить и «один такой сон» героя, часто повторяющийся: «кто-то за мной гонится, кто-то такой, которого я ужасно боюсь, гонится в темноте, ночью ищет меня, а я прячусь куда-нибудь от него за дверь или за шкап, прячусь унизительно, а главное, что ему отлично известно, куда я от него спрятался, но что он нарочно притворяется, что не знает, где я сижу, чтобы дольше помучить меня, чтобы страхом моим насладиться» (14, 424). Кто же гонится за Митей во сне? Бес? Двойник? Его измученная совесть?

Как ни странно, ощущения Дмитрия Карамазова напоминают страхи Якова Петровича Голядкина в ту страшную ночь, когда он встретил незнакомца и увидел его сидящим на собственной кровати. В обоих случаях Достоевский повторяет мотив ночного преследования, образ мучителя, упивающегося страхом своей жертвы, стремление обоих героев спрятаться хоть за дверь, хоть за шкап, хоть провалиться куда-нибудь в щель, только бы избавиться от своего кошмара, отвязаться от какой-то грозной, невидимой силы, измучившей их воображение. Сон и явь корреспондируют достаточно легко в «Двойнике» и в «Братьях Карамазовых». Страх героев находит свое реальное воплощение: для одного – в виде Голядкина-младшего, для другого – в виде искушений,

неотвратимой судьбы, безжалостной логики, приведших героя на скамью подсудимых, определивших Митины мытарства. Любопытно и то, что в обоих случаях мотив суда и мотив охоты связаны с нравственной маятой обоих героев, их внутренним смятением. Вместе с тем мотив охоты и в «Братьях Карамазовых», и в «Двойнике» связан еще и с мотивом охотников – дознателей, мытарей. В повести иносказательная фраза «птица сама летит на охотника» (1, 125) может быть воспринята и в христианской символике: птица – душа; охотник – бес.

В «Братьях Карамазовых» именно Митя – мятущийся грешник, искусивший сполна все меры и степени греха, прошедший свои мытарства: лжи, лености, пьянства, гордости, гнева и ярости, любодеяния, памятозлобия, ересей, убийства, сквернословия, немилосердия, – поддавшийся всем этим страстям и в помыслах, и в яви. В «Двойнике» Достоевский наглядно выстраивает параллелизм миров, отражающий явные и скрытые грехи героя, как в зеркале. Пренебрегая условностью двоемирия, писатель помещает два мира в одно пространство. Такое «зеркало» нередко превращается в увеличительное стекло, чтобы была возможность разглядеть собственные пороки. Человек и бес на мгновение сбегаются нос к носу, лицом к лицу, чтобы первый измучился сходством со вторым и подчинился его злой воле. На «очной» ставке грешнику, таким образом, нет возможности уклониться от разоблачения его тайных желаний, дурных мыслей и дел. Двойник, призванный в гонители героя, становится свидетелем и участником неблаговидных поступков Голядкина, очевидцем его празднословия, пьянства, сквернословия, клеветы, лености, зависти, чревоугодия, гордости, гнева и ярости, памятозлобия, немилосердия. Он словно вписывает в свой реестрик все прегрешения титулярного советника, ведя его «досье», подталкивает и провоцирует героя на новые и новые несуразности, проявляет голядкинские страсти, производит их счет, не

выпускает из своих цепких рук жертвы, препровождает ее к последней черте. Во всех сценах повести изображаются голядкинские «страсти», грехи героя: в домашней пирушке за пуншем – пьянство; в кофейном доме с одиннадцатью пирожками – чревоугодие; в доме «его превосходительства» – клевета, донос на сослуживца; у Олсуфия Ивановича – любострастие; в отношениях с двойником – гнев, ярость, немилосердие; с Владимиром Семеновичем – зависть. Сюда же можно приплюсовать чинолюбие и любоначалие, гордость и предательство, из числа грехов автор не исключает и содомского[163]. Все эти страсти сопровождают героя на его «широком» пути жизни.

Наконец, еще один аспект объясняется в «Двойнике», если учесть, что Достоевский ориентировал свою повесть на идею мытарств. Господин Голядкин смотрит на своего двойника как на противоположную ему сущность, не желая замечать единосущности. Все человеческие страсти в героях повести распределяются по полюсам: один – исключительно добродетельный, другой – исключительно злонамеренный.

Пожалуй, только на лубочных картинках на тему мытарств, получивших в России распространение с XVIII века, доступных и грамотному и неграмотному, ставших основой для народной поэзии, в частности, для духовных стихов[164], писатель мог подсмотреть этот “диалог” святости и греховности. Тема мытарств на лубочных миниатюрах, собранных Д.Ровинским, подавалась в редакции Дмитрия Ростовского[165]. Ангелы и бесы на всех судилищах ведут спор о душе, выставляя на каждый тезис – антитезис: 1) молитве – сквернословие; 2) правдолюбию – лжесвидетельство; 3) неосуждению – клевету; 4) трезвости – пьянство; 5) трудолюбию – леность; 6) честности – воровство; 7) бессеребряности – мздоимство, а щедрости – скупость; 8) прямодушию – хитрость; 9) праведности – неправедность; 10) братолюбию – братоненавидение; 11) смирению – гордыню; 12) долготерпению – гнев, ярость; 13) заступничеству

за вдов и сирот – злодейство на ближнего, преследование, хулу и лицемерие; 14) непричастности к убийству – убийство, отравление; 15) правой вере – волхвование, союз с бесами; 16, 17, 18) целомудрию – блуд, прелюбодеяние, мужеложество, кровосмесительство; 19) благочестию – идолослужение, ересь, неверие, отрицание, нигилизм; 20) милосердию – немилосердие[166]. Здесь жизнь человеческая объята целиком с позиций полюсов. Лубочная идея «диалога» на суде мытарств могла привлечь Достоевского своей общедоступностью, известностью, популярностью, узнаваемостью. Сооружая над героем нравственный суд и пуская по его следу беса, писатель рассчитывал на понимание читающей публики, уже подготовленной «Мертвыми душами» Гоголя рассуждать на темы смерти и души, темы философские и религиозно-эсхатологические, открывая их новый ракурс.

Господин Голядкин мнит о себе как о человеке честном, трудолюбивом, кротком, смиренном, бесхитростном, правдивом, братолюбивом, целомудренном, прямом, благонравном, милосердном и т.д. Доказательством этому служит его праведная, одинокая, тихая жизнь отшельника, далекого от светской суеты, готового приютить обездоленного, проявить братолюбие, удовлетвориться малым, верить в мудрость высшего начала и т.д. – т.е. здесь предложена модель типового поведения истинного христианина, патриота, примерного подданного, ориентированная на идеологию официальных установок (самодержавие, православие, народность) и на представления, сложившиеся в христианской православной культуре, вошедшие в сознание каждого (о боге и дьяволе, рае и аде, страшном суде и мытарствах). Этот тип поведения ангелы проповедуют на своих свитках, в частности, изображающих хождение души по мытарствам.

Однако, казалось бы, сформировавшийся портрет героя с выражением добродетельной физиономии искажается – и проявляется другой характер:

хитрый, лживый, завистливый, изворотливый, любострастный, расчетливый, сребролюбивый, преследующий малых, преклоняющийся перед сильными, лицемерный, немилосердный, склонный к сексуальным извращениям и т.д. – таким Голядкина видят другие, сослуживцы из департамента. Бес уличает героя в его тайных грехах, обнажает во встречах наедине и прилюдно пороки Голядкина-старшего, указывает на его расчетливость, стремление к выгоде, в угоду которой брошена бедная некрасивая (одноглазая), обманутая невеста и избрана богатая, чиновная и красивая генеральская дочь, предана дружба с Вахрамеевым, измышлена клевета из зависти на начальника отделения в связи с пересекающимися интересами, пущена хула на товарища, собрата и близнеца, высказана неблагодарность благодетелю, проявлены гордость и заносчивость перед низшими, интриганство, подкуп и т.д. А этот тип поведения изобличают бесы на своих реестриках в судный день мытарств.

Таким образом, два типа поведения – праведника и грешника, – отложившиеся в культурном сознании христианина, в том числе и под влиянием выработанных понятий о хождении души по мытарствам, явно усматриваются в системе поведения героя Достоевского.

Хождение души по мытарствам объемно воссоздает вертикаль и горизонталь человеческой жизни: восхождение души в рай, низвержение ее в ад, движение по ступеням совершенствования вверх к вечности и путь по замкнутому кругу в земном существовании. Как правило, прохождение по лестнице успехов в земной, горизонтальной плоскости (чины, выгодная женитьба, богатство, слава) пропорционально неуспеху по вертикальной лестнице духовного преображения и наоборот. Мытарства – это чистилище души, проходящей испытания при жизни и после смерти, проверка человека, его главной сути: страдание, смирение, истязание своей плоти, насильственная смерть за веру, раскаяние в грехах и т.д. – обеспечивают вечное блаженство.

Господин Голядкин проходит своей дорогой мытарств, испытывая на себе плутовство, потеху и насмешку, искательство и лесть, стремление поживиться на его счет, корыстную в нем заинтересованность и т.д. Он выглядит жертвой мытаря – беса Голядкина-младшего, – который мучит, потешается, глумится над ним, собирает дань со своего подопечного: пошлинную мыту, плату душой, жизнью. Для героя Достоевского не доступным оказывается духовное очищение: «Тут человек *пропадает*, тут *сам от себя* человек исчезает и самого себя не может сдержать» (1, 213; курсив мой – О.Д.).

Мытарства в своей двойной функции одновременно обращены к двум пределам: от святости к греху мечется в земном пространстве душа в сопровождении ангела-хранителя и беса-искусителя. В изначальной, первоприродной двойственности человека, по мысли Достоевского, заложена не только идея его противоречивости (палача и жертвы в одном), но и идея мытарств, истязаний, мучений, маяты, дорогой которых проходит каждый, испытуемый другими и испытующий себя сам.

Несмотря на то, что в тексте «Двойника» не упомянуто "мытарство" как слово (правда, писатель упоминает его синонимический смысловой эквивалент: «*маяться*, <...> *мучиться*» – 1, 171 (курсив мой – О.Д.). Сравним: маяться, по словарю В.И.Даля: мучить, изнурять <...> истязать <...>[167]; мытарство (одно из значений) – житейская мука, жизнь в суетах[168]. В богословском понимании – истязание (обличение грехов)[169] – этот смысл в сюжете очевидно воплощен, что и было доказано всем ходом анализа повести. Значения (жизнь в суетах, мучиться, изнурять, истязать, истязание как обличение) проступают на поверхность текста и видны в очерке поведения героя, в его взаимоотношениях с двойником, в событийной линии повести, в мотивационной системе сюжета, в психологическом рисунке характера Голядкина, в пространственных ракурсах произведения. Безусловно, мотив

мытарств «утоплен» в сюжетном повествовании, просматривается в подтекстовом плане. Его выявлению способствует соотнесенность с мотивом лестницы и со всей системой поэтических средств, раскрывающих авторскую идею двойной реальности.

Подведем итоги. Нет сомнений в том, что мотив лестницы в «Двойнике» выступает как символический, отражающий спектр значений: пути-дороги героя; социальной иерархии («Табель о рангах»); пути, уводящего с этого света на тот свет, является метафорой «жилецкого хлама» голядкинской души, несет идею мытарств. Этот мотив функционирует в разных вариантах: парадной, черной, официальной, шелковой лестниц, всегда употребляющихся в значениях не только прямых, но и переносных, метафорических.

Мотив лестницы в «Двойнике» получает и богословский, религиозно-христианский смысл. Подсказка кроется в имени героя (Иаков + Петр): лестница Иакова – это вертикаль, которая в христианском мире символизирует путь восхождения к Богу, а в более позднем – путь совершенствования души, оборения пороков, путь праведной жизни; «лестница» Петра – это горизонталь, олицетворяющая «Табель о рангах», путь земного, социального преуспеяния. Так, в имени, как в фокусе, автор высвечивает концепцию богословского понимания горнего и дольнего пути человека. Философия имени поддерживает, таким образом, событийную линию повести: путь маяты героя, то устремленного уловить чин, продвинуться по лестнице чиновной иерархии, то охваченного желанием добродетельной, жертвенной, смиренной жизни. Двоящийся образ Голядкина тоже получает оправдание и объяснение в его имени, в мифологическом аспекте.

Раздвоенность, противоречивость натуры героя коренятся в изначальном устройстве мироздания (бог – дьявол). По христианской символике, ангел и бес руководят человеком на его жизненной дороге, в результате чего формируются

образы добронравного или злонамеренного – как полярные. Этот "диалог" писатель «переключает» в глубину человеческой личности. В противоречивости, раздвоенности Голядкина Достоевский усматривает возможность для самого человека вглядеться в свою глубину, различить беса в себе, того внутреннего подстрекателя, который подвигает к клевете, злословию, зависти, предательству, содомскому греху, душегубству, того соглядатая, от которого нельзя увернуться на суде высшем.

В смысловое поле мотива лестницы притягиваются под воздействием всего комплекса христологических ассоциаций (о которых шла речь впереди) и мотив искушаемой души, проходящей через судилища мытарств, которую тиранит и обличает бес-мытарь. В суетливом преодолении ступени за ступенью страдающая в житейских муках душа господина Голядкина не обретает очищения. И это предусматривает сочетание двух взаимоисключающих тенденций в имени героя (Иаков + Петр – вертикаль и горизонталь), гасящих друг друга. Голядкин – герой с "нулевым" результатом, который не дерзнул на зло и не совершил добра, не продвинулся по духовной лестнице вверх, к истине, но и не продвинулся вперед – к богатству и чинам.

Текст убеждает в том, что мотив лестницы проясняет и высветляет многие смысловые грани в изображении двойной реальности в «Двойнике», без его помощи и значения так бы и оставшиеся затемненными.

* * *

Эстетическая форма «Двойника» раскрывается в отчетливом скреплении реального и фантастико-символических планов, несущих конструкцию двойной реальности. Достоевский обращается к широкому спектру мифологических и мистических воззрений народа, суевериям различного рода, христологической традиции. Социальный план повествования повсеместно осложняется и

перебивается аллюзиями внесоциального значения. На каждом образе повести лежит отпечаток по меньшей мере двух сущностей, как правило, остраняющих первоначальное представление о героях повести. Совершенно естественно в этой связи происходят их перевоплощения в бытовом пространстве произведения. Нередко слово могущественно меняет облик персонажей, освещает их с неожиданной стороны, высвечивает в них скрытую сущность. Слуга титулярного советника одновременно оказывается прислужником беса, выступает в роли бестии, смотрит волком, у него вороньe горло. Лекарь Голядкина, безобидный петербургский обыватель немецкого происхождения, самонадеянный и самодостаточный как все русские немцы, поддерживаемые своей капитальной профессией, вдруг обнаруживает свою первоприродную связь со «шпицем», собачье начало Рутеншпица формирует его дьяволову природу. Начальник отделения, где служит герой, коллежский советник Андрей Филиппович называется медведем, и на нем выставлены знаки, присоединяющие этот персонаж к демонам преисподни. Немка-кухмистерша, у которой снимал угол Голядкин, – одноглазая ведьма. Покровитель неудачника, статский советник Берендеев, седовласый старец Олсуфий Иванович и его превосходительство, директор департамента, возглавляют пирамиду зла. Наконец, двойник, Глядкин-младший – чиновник по особым поручениям и несомненный бес, пущенный по следу своей жертвы. Не противопоставлен всем персонажам и главный герой повести. Он тоже является частью зла общего мира. На Голядкине-старшем лежит чин титулярного советника, но он осознает себя и овцой, и бараном, и зайцем, и мышью. Упомянутый Достоевским зверинец (медведь, волк, собака, овца, баран, заяц, мышь, ворона и т.д.) являет арсенал демонской преисподни и пособников сатаны. Не случайно герой повести в поворотные моменты сюжета поминает черта («Черти бы взяли все это» – 1, 132 и т.д.); для автора это

становится особым художественным приемом – о в е щ е с т в л е н и е м с л о в а. На всех уровнях текста в «Двойнике» обнаруживается двойная реальность: на уровне слова, мотива, образа, композиции, сюжета, что и было показано выше в анализе истоков художественных образов (прежде всего образа двойника), мотива зеркала, мотива лестницы, мотива пути, образа Петербурга, пространство, географическое положение и климат которого (леса, болота, многочисленные реки и речки, мосты, пограничье, снег, слякоть, вьюги, дожди, холод) закономерно являют не только определенный социум, но и дьяволов мир.

На сюжетном уровне история Якова Петровича Голядкина тоже разворачивается в многофигурных ракурсах.

1. Это социальная история бунта подчиненного против «начальников» и «отцов», заявившего о своем праве на место под солнцем: многими годами беспорочной и благонамеренной службы заслужившего чин коллежского асессора (который у него похитили несправедливо и незаконно отдали другому), возжелавшего получить награду за свою многолетнюю верность и преданность патрону и покровителю в виде окончательно оформившихся между ними родственных уз, что дала бы женитьба на дочери благодетеля. Титулярный советник, неказистый, подслеповатый, оплешивевший, незначительный, не рассчитал своих возможностей, замахнулся не по чину, не адекватно соотнес себя с действительностью и получил по носу. Мгновенно последовала реакция: отказали от дома, в котором он много лет занимал место бедного родственника и считал себя с в о и м , выгнали со службы, осудили неблагодарного человека и неблагонамеренного чиновника, поднявшегося против системы, нарушившего ее главный иерархический принцип, напомнили ему о его неблагонадежности, «грешках», о неисполненном слове, данном Каролине Ивановне, о предательстве друга Вахрамеева, о его заносчивости и вольнодумстве. Частное дело героя становится предметом официального разбирательства. В короткий

срок (в 4 дня) вынесли приговор: вычеркнули из прежней жизни. Этого напряжения герой не вынес, заболел, и его отвезли в сумасшедший дом. В значительной степени социальная история о бунте бедного чиновника «утоплена» в сюжете. Необходимо приложить усилия, чтобы связать ее звенья, выявить причинно-следственные связи, понять механизм их сцеплений, логику развития действия. По всей видимости, Достоевский увел «в тень» социальный сюжет, известный читателю по творчеству Пушкина («Медный всадник») и Гоголя («Шинель») в связи с тем, что ему необходимо было выразить более важную, с его точки зрения, идею.

2. «Двойник» – это психологическая драма раздвоенного сознания, подробно описанная мания преследования, своеобразная история болезни ипохондрика, безмерно сосредоточенного на себе, на своем уединении, от чего и появляются безумные фантазии, возникает комплекс «я» как личности исключительной, незаслуженно незамеченной. История Голядкина может быть воспринята как история, в которой герой стремится до конца высказать свое «я». Смысл повести может быть сведен к проблеме характера, к тому, что титулярный советник так и не смог «переломить свой характер» (1, 115), изменить, по совету врача, образ своей жизни, превратиться из мрачного, замкнуто живущего меланхолика в веселого жуира, завсегдатая веселых компаний, посетителя театров и клубов, любителя развлечений и бутылки. Голядкин № 2 как раз воплощает образ, требуемый от пациента врачом: он душа общества, весельчак, говорун, личность компанейская и обаятельная, ему легко дается карьера, он оказывается в центре всех событий, всегда умеет кстати подслужиться, быть под рукой, не выделяясь из общей толпы чиновников своими привычками, отчетливо представляет свои интересы и не упускает случая выдвинуться, воспользоваться промахом собрата. Каждый хотел бы оказаться на его месте, быть обладателем такого счастливого характера.

Голядкин-младший, с точки зрения, например, Вахрамеева – человек достойнейший, честный, искренний сердцем, умный, верный в дружбе и в своем слове, прямодушный (1, 181-182), оклеветанный завистником. Голядкин-младший – образец чиновничьих добродетелей, вознагражденный общей любовью: и начальников, и подчиненных. Он, как все, идет общей дорогой, его путь жизни широк, а Голядкин-старший живет наособицу, любит тишину и одиночество, отдален от жизни светской, мечтает в своей квартирке в Шестилавочной о подвигах, о славе, о любви, о чинах, завидует упругой легкости других, хотел бы сам оказаться в должности чиновника по особым поручениям, быть обласканным начальством, любимцем всего департамента и зятем чиновного лица. Однако понимания и доверия он не встречает, его друзья обращаются во врагов, покровители – в преследователей. Своим характером он не вписывается в общий порядок жизни, в систему департамента, для него не остается места в чиновничьем ряду, его вытесняют более преуспевающие, ловкие, хваткие, рациональные, расчетливые, холодно интригующие карьеристы. Герой выпадает из общих связей, мечтательность перерастает в безумие. Он так и не сумел преодолеть черту, отделяющую тип неудачника от типа счастливца, тип меланхолика от типа холерика, согласовать внутренние желания с внешней формой. Этот сюжет борьбы героя с самим собой лежит на поверхности текста и может быть прочитан как сюжет о прогрессирующем безумии титулярного советника, маленького человека, изнемогшего под тяжестью своих амбиций.

Авторская идея сразу же была воспринята. В.Г.Белинский и В.Н.Майков, и еще целый ряд критиков и исследователей признали психологическую идею сюжета оригинальным достоянием молодого писателя[170]. Беспокоил только вопрос о фантастическом аспекте повести: считать его продолжением психологического (мотивировки вынужденного состояния героя) или же вполне

самостоятельным? Это и вызывало к размышлению, пробуждало желание поймать ускользающую авторскую мысль, разгадать загадку текста[171], понять его потаенный смысл.

3. Еще одна история «Двойника» – это миф о близнецах братьях, младший из которых украл первородство у старшего: Достоевский так и именует своих героев – Голядкин-с т а р ш и й и Голядкин-м л а д ш и й . Как правило, в мифах один из близнецов – агрессивный, предприимчивый, выступает в роли разбойника, другой же – его антагонист. Между близнецами-антагонистами идет непримиримая вражда[172]. Писатель осложняет мифологический сюжет о братьях, шифрует его, пронизывает идеями французских философов социалистов-утопистов (Фурье, Леру, Кабэ), идеями христианского братства. В «Двойнике» Достоевский отчетливо проводит мысль о невозможности социального братства, равенства, свободы в современном мире зла и насилия, об утопичности этих идей, о невозможности их «прививки» на русской почве, в департаментской России. Но само обращение автора к этой идее говорит о том, как она ему была дорога.

Возомнивший о равенстве и братстве, о свободе высказывания под влиянием новых п о в е т р и й (на реплику героя в первой редакции повести: «Теперь добродетели падают и гостеприимство уже не ставится в счет», – отвечает столоначальник, урезонивая его: «Это уж и вольнодумством, сударь мой, называется» – 1, 405, т.е. любое осознание своего права, достоинства, мнения встречает начальственный окрик), Голядкин-старший очень скоро ощутил на себе действие силы – того, как «решает начальство» (1, 198), как оно быстро на расправу, не щадит и невинного. Кто же может титулярного советника всерьез принять за вольнодумца, за одного из тех, кто бывал на пятницах Петрашевского, говорил речи как Тимковский или Достоевский (хотя намек на эти мотивы содержится в черновых набросках к «Двойнику» – 1, 435)?

Сюжет о братьях-близнецах и о братстве как философской идее отчетливо проявляется в повести. Вместе с тем видно, что идеологический мотив о братстве и братьях писатель «спускает» в подтекстовый план, на поверхности текста оставляя мотив мифологический – о братьях-близнецах.

4. Текст дает основание говорить и о религиозно-мистическом, эсхатологическом сюжете. Этот сюжет проявляется в реалиях порядка иного мира, в ракурсе другого измерения. Его нельзя игнорировать: он объясняет происхождение второго плана («второго сюжета»), собирает звенья двусмысленностей в цепь единого повествования, придает основному сюжету необходимую глубину. Авторская ориентация на мифологическое и религиозное сознание народа безусловная. В социальный план повествования «Двойника» естественно вливаются ассоциации мистико-религиозного, эсхатологического значения.

Является мир «навыворот» – дьяволово пространство: департамент и его чиновники – в знаках преисподни; Петербург – как адская бездна; двойник – как бес и мытарь; господин Голядкин – как жертва своих собственных грехов. Главная тема этого мистического, нравственно-религиозного, мистерийного действа – захват грешной души героя, по следу которого запущен его заместитель. Для окончательного суда над Голядкиным готовится его «досье», подбираются его бывшие и настоящие преступления против нравственности, не допускающие героя в чин добродетельного, благочестивого человека. Знаменательно, что события разворачиваются накануне с м е р т и (точнее за 4 дня до смерти: финальный уход героя может быть рассмотрен и как его смерть). Тема смерти сразу же обостряет происходящее. Жизнь человека в этом случае приобретает особый смысл – как путь земного существования и как путь к бессмертию: так проявляются мотивы «особой дороги» и «широкого пути». Голядкин проводит жизнь в суетах: завидует, клевещет, злословит, предает,

пьянствует, интригует, дает выход своему гневу и ярости, не чуждо ему и любострастие, одним словом, – д у ш е г у б е ц, губитель собственной души. Еще при жизни начинается путь его мытарств, мучений, маяты. Герой поддается искушениям беса и закономерно становится добычей дьявола. Этот сюжет, двоящий мир посюсторонний и мир потусторонний, – не только плод воображения героя, его расстроенного рассудка, но и авторский способ постижения действительности, его собственный художественный метод – «реализм в высшем смысле», проникающий за грань видимого и реального: в глубины человеческой жизни, души, в иные мироздания, в таинственные измерения, которые вместе с тем сосуществуют рядом с совершенно обыденным, заурядным, каждодневным, с исполненным сует социальным миром. Видимо, именно в этом смысле Достоевский был доволен своей художественной идеей, впервые нашедшей воплощение в «Двойнике».

Разные сюжетные уровни, здесь приведенные, как раз и составляют единый сюжет повести. Между уровнями налажена бесперебойная, постоянно корреспондирующая связь. Невозможное, абсурдное, безумное, с одной точки зрения, получает необходимое разъяснение в другой плоскости. Напротив, очевидное, разумное, логичное искажается остраняющими смыслами. Так построенный сюжет всецело передает идею «Двойника», смысл двойной реальности. При переделке повести Достоевский стремился прояснить уже сказанное, тоньше и точнее передать свою мысль, освободить произведение от перегружающих его повторов запинающегося в слове Голядкина, но ни в коем случае не снизить значение фантастико-символического, мистико-эсхатологического планов. Верность действительности писателя как раз и выражалась в принципиальном использовании фантастики. И здесь Достоевский не уступил ни В.Г.Белинскому, ни Н.А.Добролюбову, осуждавших именно

«фантастический колорит» «Двойника»[173], – не уступил, потому что это составляло для него сущность его художественного видения мира.

Эстетическая правка проявилась прежде всего в жанровой переориентации повести, в более сдержанном цитировании гоголевских текстов, вернее – в их отборе. Писатель до минимума сократил перекликающиеся мотивы в «Двойнике» и в «Носе», связанные с действием колдовок-баб. Во второй редакции он, например, убрал развивающие тему Гоголя носологические мотивы: «дескать, сударь вы мой, всякий человек собственный свой нос бережет, лелеет и охраняет его, а мы, сударь, свой сморкаем не левой ногой и т.д.» (1, 394); «Ведь вот мы теперь стоим носом к носу, – кстати подумал герой наш, – что, если б носы наши нераздельно срослись...» Тут же припомнил он сказку, в которой говорилось о колбасе, приросшей к носу одной неблагоразумной в желаниях своих жены одного старика. «Жадность к стяжанию и неблагоразумие желаний губит нас», – подумал господин Голядкин, решительно, бесстрашно и не смигнув глазом продолжая смотреть в глаза врагу своему» (1, 411). Писатель, таким образом, сосредоточил свое внимание не на внешних комических эффектах, а на внутренних увязках с гоголевскими текстами. Достоевский снизил эффект от запинающейся речи Голядкина, напоминающей спотыкающуюся речь Башмачкина. Эти непринципиальные сокращения не изменили «диалога» с текстами Гоголя в «Двойнике». Для Достоевского, несомненно, они играли роль экспериментальной лаборатории, где писатель ставил свои эстетические опыты. Этому и будет посвящена следующая подглавка.

Гоголевская тема в «Двойнике»

Еще первые читатели повести уловили связь текста Достоевского с гоголевскими. К.С.Аксаков и С.П.Шевырев видели в раннем Достоевском жалкого подражателя великому автору «Ревизора» и «Мертвых душ»[174]. Некий А.Е.Студитский, давая оценку «Двойнику», называет Достоевского «гогелистом»[175]. В.Г.Белинский, защищая молодого автора от нападок из «московского лагеря», все же признает Гоголя «отцом по творчеству» Достоевского[176]. Вместе с тем уже в те времена в критике формировалась и другая позиция по оценке творчества начинающего писателя: отторгающая его от проблемы влияния Гоголя и отстаивающая взгляд на творчество Достоевского как на оригинальное, развивающееся самобытно, выбравшее новое русло в исследовании человека, его духовного мира, и внешней среды. В.Н.Майков писал: «манера г. Достоевского в высшей степени оригинальна, и его меньше, чем кого-нибудь, можно назвать подражателем Гоголя <...>. И Гоголь и г. Достоевский изображают действительность общества. Но Гоголь – поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский – по преимуществу психологический»[177]. И Ап.Григорьев, сопоставляя творчество Достоевского и Гоголя, приходил к выводу о том, что в новых литературных школах – протокольного и сентиментального натурализма – происходит распад гоголевской художественной системы[178]. Все это дало основание для возникновения довольно прочной и устойчивой традиции, сложившейся в критике и в литературоведении: с одной стороны, сближать творчество обоих писателей и видеть перекличку гоголевских тем, мотивов, образов, приемов, ситуаций и т.д. у Достоевского по принципу притягивания, влияния и заимствования[179], с другой – утверждать их полную несовместимость, отталкивание[180].

Если опираться на первую точку зрения, имея в виду «Двойник», то и в этой проблеме обнажится спор исследователей во взгляде на то, какие именно гоголевские произведения попадают в поле зрения Достоевского в работе над повестью, какие гоголевские характеры кладутся в основу характера Голядкина. Например, В.Ф.Переверзев называет Поприщина своеобразным прототипом для многих героев Достоевского, в том числе и для Голядкина, а сюжет «Двойника» ему кажется переделкой сюжета «Записок сумасшедшего», синхронно повторяющим гоголевский общий фабульный рисунок: обстановку, существенные моменты в жизни обоих героев, кризис их сознания, социальное положение, сходность характеров и т.д.[181]. В.В.Виноградов, напротив, считает, что на постройку сюжета, стиля, рисовку характера героя оказали воздействие не «Записки сумасшедшего», а прежде всего «Нос» и «Мертвые души»[182]. Объективированная, а не исповедальная система повествования, обобщенно-стилизованная речь героя в духе «чиновничьего разговорного диалекта и канцелярской фразеологии официального характера», когда сближаются повествовательный сказ и разговорно-речевой стиль[183], по мнению ученого, уводит «Двойник» от стиля «Записок сумасшедшего».

Любопытно отметить еще одну особенность. В.Ф.Переверзев выделяет «семью образов» в творчестве Достоевского, берущих свое начало в образе Поприщина (Голядкин, Девушкин, парадоксалист, Алексей Иванович в «Игроке», Ипполит Терентьев в «Идиоте», Кириллов в «Бесах», Иван Карамазов), и «семью образов», происходящих от Башмачкина (Прохарин, Алеша Карамазов, князь Мышкин)[184]. Поприщин и Башмачкин здесь противопоставлены точно так же, как Ипполит Терентьев и князь Мышкин, Алеша Карамазов и Иван Карамазов. Это противопоставление гоголевских героев выглядит наиболее странным. Обычно Поприщина и Башмачкина

относят в один типологический ряд, а их антиподами выставляют Ковалева и Пирогова. И это тоже вызывает на раздумье.

А.Белый в «Двойнике» видит отклики не только «Записок» и «Носа», но и «Шинели»[185]. Следовательно, выяснено: на орбите повести Достоевского вращаются четыре текста Гоголя – «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего» и «Мертвые души», которые влияют на сюжет, жанр, стиль, строение характеров в произведении молодого автора. В характер Голядкина отбрасывают свою тень и Поприщин, и Ковалев, и Башмачкин, и Чичиков, т.е. четыре разных характера. Получается, что характер Голядкина рождается в синтезе уже заложенных противоречий, несет на себе печать «литературной реформации» (В.В.Виноградов). Безусловно, такой характер, хоть и связанный с гоголевским, обретает совершенно особую жизнь, является оригинальным, никем до Достоевского не увиденным и не осмысленным, открывающим в литературе новый метод постижения человека. Возможно, настало время понять, как происходит сращение разнокачественных сущностей и создается новое, чем по праву гордился Достоевский и в конце 70-х годов XIX века.

Гоголевский текст узнается с первых слов повести. Достоевский сознательно и открыто обращается порой к прямому цитированию. За этим, конечно же, кроется не подражательность, художественный плагиат, не обычное ученичество (часто гоголевские цитаты звучат как вызов), а нечто большее. Чужой текст становится для автора «Двойника» материалом при формировании сюжета повести, характера героя, жанра произведения. Безусловно, писатель учитывает начитанность читателя в творчестве Гоголя, программирует его ассоциации, подсказывает ситуации, темы, мотивы, целые картины, обнажает до предела связи собственного текста с гоголевскими, чтобы уже не было никаких сомнений. Выше указывалось, что это сбило многих читателей, даже очень искусных и искушенных, как К.С.Аксаков и С.П.Шевырев. Прослыть

графоманом, подражателем Гоголя навряд ли составляло задачу Достоевского. Нелепо предположить и другое: школьническое желание молодого автора встать вровень с великим писателем России, а Гоголь в 40-е годы XIX века воспринимался читающей публикой как национальный мессия. В обращении Достоевского к гоголевским текстам очевидно кроется какая-то особая цель.

Трудно не заметить, что писатель апеллирует к ним как к своеобразному блоку информации, несущей уже сформированный смысл. Достоевский был занят другими – не гоголевскими – идеями, искал свой путь в понимании русской жизни. Вместе с тем гениально сработанный Гоголем чиновничий тип уже нельзя было обойти. Автор «Двойника» ссылается на него как на уже сделанное, известное, ставшее частью общественной мысли, ступенью в познании человека с точки зрения художественности.

Вызывающе открытое взаимодействие текста Достоевского с гоголевским заставляет задуматься и видеть здесь не только «игру», воздействие гоголевского стиля[186], принципы стилизации и пародирования[187]. Гоголевские литературные типы, как уже вычисленные и заданные формулы, Достоевский «вживляет» в характеры своих героев, строит таким образом особые принципы собственной художественной системы, приемы типизации.

С гоголевской реминисценцией из «Носа»: «вот бы штука была, если б я сегодня манкировал в чем-нибудь, если б вышло, например, что-нибудь не так, – прыщик там вскочил какой-нибудь посторонний или произошла бы какая-нибудь неприятность» (1, 110)[188] – в текст «Двойника» входит уже готовая информация о герое, искателе чина коллежского асессора, сразу сориентированного автором на коллежского асессора Ковалева, характер которого освещен двумя главными идеями – «электричеством чина» и «электричеством женитьбы». Читатель должен обратить на это внимание: тип Голядкина предстает в свете типа Ковалева, т.е. как тип чиновника-карьериста,

на что писатель указывает сразу и только позднее развивает эту тему в «Двойнике». Любопытен здесь и «обратный» ход Достоевского: в отличие от Ковалева, увидевшего вместо носа «совершенно гладкое место» (3, 53), Голядкин вполне удовлетворен своим отражением в зеркале, нет никакой видимой (как у Гоголя) причины для грядущих неприятностей героя. Это показывает, что опора молодого писателя на гоголевский текст чревата его трансформацией, иногда приводящей к абсолютно противоположному смыслу.

Необходимо заметить, что тема карьеры и выгодной женитьбы в сюжете Достоевского отходит в тень, а высвечена другая тема – несчастного, измученного болезнью, задерганного обстоятельствами жизни, пропадающего от собственной амбиции человека. Так писатель вызывает новый ряд ассоциаций, но уже связанный с другим гоголевским героем – с Поприщиным. В голядкинской амбициозности просматривается амбициозность «испанского короля», в жалком, безумном титулярном советнике узнается персонаж Гоголя; голубая карета с гербами «рифмуется», по знакам высшего отличия, (в голубых ландо по Петербургу разъезжали лица, принадлежащие к царскому дому[189]) с королевской мантией; образ тройки коней, уносящих Поприщина «с этого света» (3, 214) соотносится с образом квадриги лошадей, увлекающих Голядкина в дом скорби, надрыв Поприщина отзывается в душевной муке героя Достоевского, в мытарствах его смятенной, раздвоенной души. Совпадения с поприщинским типом видны даже в мелочах: оба героя поднялись из разряда мелких чиновников (один – столоначальник, другой – помощник столоначальника), они немолоды, неказисты собой, влюблены не по чину в генеральскую дочку, имеют соперника в лице камер-юнкера Теплова и коллежского асессора Владимира Семеновича, критикуют начальство, сходят с ума на почве своих амбиций, оба – читатели «Северной пчелы», в отделе анекдотов которой выбирают одинаково фантастическую информацию о

говорящей рыбе в Англии («Записки» – 3, 195) и об удаве необыкновенной силы в Индии («Двойник» – 1, 157), перекликаются поприщинские и голядкинские алогизмы о распространении магометанства и о фанатизме турок, о цирюльнике в Гороховой улице (3, 208) и об «алжирской цирюльне» (1, 158), оба писателя соотносят своих героев с психологией человека, вытесняемого со своего места (1, 184), ощущающего себя «нулем» (3, 198), Голядкин и Поприщин поставлены в зависимость от своего раздвоенного сознания, компенсирующего их внутреннюю недостаточность, воплощающего их социальные амбиции – в образах «испанского короля» и Голядкина-младшего[190]. С выдвинутой В.Ф.Переверзевым параллелью Голядкин – Поприщин солидарен и Ф.И.Евнин[191]. Вместе с тем содержание повести формирует и такое мнение: «мы не можем согласиться с Ф.И.Евниным, когда он ставит в один ряд Голядкина с Башмачкиным, Поприщиным и Девушкиным. Мы думаем, что в новой «чиновничьей» повести Достоевский поставил себе задачей изучение объекта несколько более высокого интеллекта, более материально обеспеченного»[192]. Объяснить подобную противоречивость мнений можно только тем, что Достоевский дает для этого основания своим одновременным обращением к разнокачественным характерам гоголевских персонажей.

У Гоголя тема раздвоенного сознания на почве амбициозности («Записки») получает развитие в «Носе» как тема двойника. Достоевский накладывает одну над другую: образ Голядкина-старшего в этом случае корреспондирует с образами Поприщина и Ковалева, а образ Голядкина-младшего, выразителя тайных чиновных амбиций героя, прежде всего находит отклик в образе Носа.

«Носологическая» тема в «Двойнике» постоянно подчеркивается. Писатель, вслед за Гоголем, устраивает очную ставку своим героям н о с о м к н о с у. Аллюзивные символические образы: нос – пудель черной шерсти,

разыскиваемый по объявлению, и Голядкин-младший – затерянная собачонка – только поддерживают их «семейственность», родственность, деталями подкрепляется их связь. Созданное ассоциативное поле в «Двойнике» заставляет узнавать внутреннюю логику поведения обоих персонажей, его мотивационные причины. Двойники (Нос, Голядкин-младший), надевшие маску, замаскировавшиеся под статского советника и чиновника по особым поручениям, самозванцы, возложившие на себя высший чин, одинаковым образом возводят непроницаемую стену между собой и своими жертвами – майором Ковалевым и Голядкиным-старшим, отказываются признавать свою общность с ними, отстаивают свою автономность. Для сравнения выберем не отмеченное в науке:

«Нос»	«Двойник»
1. – Милостивый государь... – сказал Ковалев, внутренне убеждая себя ободриться <...> – Что вам угодно? – отвечал нос, оборотившись. <...>	1. – Ах, это вы, Яков Петрович! – сказал наш герой, хватая вчерашнего гостя за руку. <...> - Что-с? Объясните скорее-с. – Тут вчерашний гость господина Голядкина остановился как бы через силу и нехотя и поставил ухо свое прямо к носу господина Голядкина.
- Как ему объяснить? – подумал Ковалев и, собравшись с духом, начал <...>	- Я вам скажу <...> что я удивляюсь приему <...>
- Здесь все дело кажется совершенно очевидно... <...> Ведь вы мой собственный нос? <...>	- Вы, я не знаю <...> вы, верно, не узнаете меня <...> (1, 161).
- Вы ошибаетесь, милостивый	

государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству (3, 55-56).

- На все есть известная форма-с. Явитесь к секретарю его превосходительства и потом <...> к господину правителю канцелярии. Просьба есть?

2. – Я прошу... – сказал Ковалев, – случилось мошенничество или плутовство <...> Сбежал от меня... нос... <...> он разъезжает по городу и называет себя статским советником (3, 60).

2. – Не уйдешь! – сказал он опять. – А самозванством и бесстыдством <...> в наш век не берут. Самозванство и бесстыдство, милостивый мой государь, не к добру приводит... (1, 167).

В тексте Достоевского, так же как и у Гоголя, в один узел вяжется комплекс мотивов, сопровождающих выход двойников, объясняющих их характер: фантастического появления; маскировки; подмены; самозванства; значения чина, определяющего сущность личности; чиновного высокомерия; нарочного неузнавания антипода низшего по званию; наконец, мотив их нечистого, дьявольского происхождения.

С введением образа двойника в сюжете Достоевского наблюдается то же, что и в сюжете Гоголя: в обоих произведениях мотив погони за своим двойником усиливает авантюрный колорит, вносит тему законопреступлений, нарушений социальных и нравственных норм, заставляет спланировать одинаковую интригу, в которой фантастическим образом как бы участвуют, с одной стороны, штаб-офицерша Подточина со стремлением при помощи колдовок-баб оженить Ковалева на собственной дочери, с другой – одноглазая ведьма, немка-кухмистерша, якобы мстящая за свое неудавшееся замужество. В

связи с последним Голядкин, как и майор Ковалев, напряженно реагирует на происки демонических сил, отказываясь от Каролины Ивановны (гоголевский герой – от дочери Подточиной), рассчитывая на более выгодный брак. Так, перекличка сюжетных мотивов, ситуаций, перипетий, интриги в «Двойнике» и «Носе» накладывает отпечаток и на формирование характера Голядкина, стоящего в ракурсе характера Ковалева, сближает двух честолюбцев среднего достатка из чиновничьей среды. В то же время в Голядкине нет самонадеянности, легкомысленной самодостаточности Ковалева. А Ковалев никогда не мог бы сойти с ума, как Поприщин или Голядкин. Характер Голядкина как бы «вибрирует»: амбиции честолюбца в нем раздваиваются и ведут одновременно и к поприщинскому типу, и к ковалевскому.

В «Двойнике» ощутимы связи, протягивающиеся и к «Шинели» Гоголя. Достоевский опирается на известную сцену распекания. Сравним:

в «Шинели»	в «Двойнике»
- Но, ваше превосходительство, – сказал Акакий Акакиевич, стараясь собрать всю небольшую горсть присутствия духа, какая только в нем была, и чувствуя в то же время, что он вспотел ужасным образом, – я, ваше превосходительство, осмелился утрудить потому, что секретари того... ненадежный народ...	- Он подлый и развратный человек, ваше превосходительство, – сказал наш герой, не помня себя, замирая от страха и при том всем смело и решительно указывая на недостойного близнеца своего, семенившего в это мгновенье около его превосходительства <...> я на известное лицо намекаю<...>
- Что, что, что? – сказал значительное лицо. – Откуда вы набрались такого духу? Откуда вы	его превосходительство дергал в нетерпении из всех сил за снурок колокольчика, дозываясь людей <...>

мыслей таких набрались? Что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших! <...> Знаете ли вы, кому это говорите? Понимаете ли вы, кто стоит перед вами? понимаете ли вы это? я вас спрашиваю (3, 166-167).

- Позвольте спросить вас, – начал (Голядкин-младший – О.Д.) снова, предупреждая усердием своим ответ его превосходительства и обращаясь в этот раз к господину Голядкину, – позвольте спросить вас, в чьем присутствии вы так объясняетесь? Перед кем вы стоите, в чьем кабинете находитесь?... (1, 217).

Нет необходимости доказывать, что господин Голядкин оказался в положении Акакия Акакиевича Башмачкина, переживая, как и гоголевский герой, чувство страха и унижения, собирая все присутствие духа, осмеливаясь решительно заявить перед начальством о неблагонадежности службы (секретарей и чиновников по особым поручениям). В тексте Достоевского и Гоголя зримо перекликается и реакция значительного лица на бунт мелкого чиновника (в «Двойнике» ответ «его превосходительства» озвучивает Голядкин-младший). Как видим, над характером господина Голядкина «просиял» башмачкинский «нимб». Негодование героя постоянно сдерживается его смирением и кротостью, его неуверенностью, рождающую спотыкающуюся речь. В нем, как и в Башмачкине, виден мученик, на которого обрушились и сильные мира сего, и петербургская погодка. Но осознающий себя «человеком маленьким» (1, 117) и «ветошкой» (1, 168) господин Голядкин, в отличие от Башмачкина, не может удержаться на этом уровне.

Таким образом, в господине Голядкине причудливо соединены Поприщин, Ковалев, Башмачкин, какой-то частью своей сущности продолжающиеся в герое Достоевского. Башмачкинская кротость, беззащитность, заикание, неуверенность, неказистость, одинокость, незначительность, неотмирность осложняются чувством стыда за свою столь неудавшуюся, нелепую личность. Компенсацией чувства стыда выступает амбиция, с помощью которой господин Голядкин, как и Поприщин, стремится заявить о своем праве войти в тот ряд, в котором для него нет места. Он из последних сил хотел бы сыграть и ковалевскую роль беспечного, самодовольного, практичного, ценящего удовольствия жизни преуспевающего чиновника, ищущего легкого пути в приобретении чина и капиталов. Конечно же, вмещая характеры гоголевских героев и коллизии их историй, Голядкин становится обладателем совершенно нового характера, многослойного, многогранного, в художественном смысле – не гоголевского. Вместе с тем в «гранях» и «слоях» голядкинского характера причудливо просматриваются гоголевские типы.

Нет сомнений и в другом: Достоевский гоголевские «пары» (Ковалев – Нос; Башмачкин – значительное лицо; Поприщин – титулярный советник и Поприщин – испанский король) «перевыразил» в конструкции своих двойников – в Голядкине-старшем и Голядкине-младшем. Причем в фокусе характера первого собираются Ковалев, Башмачкин, Поприщин, а в фокусе характера второго – Нос, значительное лицо, наиболее отчетливо в «Двойнике» противопоставленные и взаимоотраженные. В характерах героев Достоевского проекция характеров гоголевских персонажей высвечивает уже известное, символически закрепленное в литературном типе, укорененное в сознании читателя. Автор «петербургской поэмы» как бы «надевает» уже знакомые всем из творчества Гоголя литературные маски. Писатель, отбрасывая гоголевский

путь «синтеза» и действуя «анализом» (28-1; 118), расставляет перед собой ориентиры для глубинного, индивидуального постижения человека, не заботясь, на первый взгляд, о масштабе обобщения типа героя. Однако, именно гоголевские типы, которые учитывает Достоевский, способствуют особому художественному эффекту: они увеличивают степень обобщенности типических черт в характерах Голядкина-старшего и Голядкина-младшего. Принципы типизации складываются в особом соотношении: характер человека у Достоевского зависит не только от обстоятельств среды, но формирующийся тип вбирает в себя уже готовую модель с присущей ей символической значимостью, закономерно приобретает черты социального универсализма, свойственного гоголевским типам. Тип чиновника Достоевского твердо опирается на тип чиновника Гоголя, как на свою основу. Этот принцип типизации просматривается и в образе Макара Девушкина, и в образе Прохарчина, и в образе Васи Шумкова, и в образе Юлиана Мастаковича, и конечно же в образе Голядкина.

Чиновничьи типы Гоголя в образы чиновников Достоевского помещаются как некая постоянная величина, без которой немыслим вновь формируемый тип. Вот почему в этом случае разговор о перекличках сюжетных ситуаций, мотивов, композиционных положений, стилевых фигур не исчерпывает вопроса о взаимодействии двух художественных систем. Закономерность отражения типов чиновников Гоголя в творчестве Достоевского заставляет видеть в этом нечто большее, чем перекличку образов: комплексы характерологических черт Башмачкина, Поприщина, Ковалева участвуют, на наш взгляд, в формировании масштаба типизирующих обобщений. Достоевский на своих взаимоотраженных двойниках отпечатывает сущность типов государственных чиновников, сложившихся в творчестве Гоголя (тип бедного, забитого, бессловесного, кроткого чиновника, тип амбициозного мономана, идиота, высокомерного

бездушного чинуши и т.д.). У Достоевского в «Двойнике» чиновничьи типы Гоголя распределяются в типах Голядкина-старшего и Голядкина-младшего, во всей полноте представляющих общественную психологию российского служащего, анатомию «всех русских отношений к начальству», по выражению самого писателя (1, 432).

Достоевский, как и Гоголь, строя принципы типизации, стремится универсализировать типы своих героев уже в первых своих произведениях. Способы универсализации писатель формирует с помощью, во-первых, многократного повторения какой-либо одной типовой модели; во-вторых, выбора литературных ассоциаций, спроектированных в конструкцию образа чиновника, увеличивающих степень обобщения вновь создаваемого социального типа; в-третьих, с помощью ориентации на социально-бытовые аллюзии, расширяющие рамки типизирующих обстоятельств, учитывающих и прототипические элементы в строительстве образа (например, в Голядкине находят отражение и Яков Петрович Бутков и Петр Яковлевич Чаадаев), когда человеческая сущность постигается не в границах одной социальной среды, но и за ее пределами – как некая универсальная модель; в-четвертых, с помощью проекции на вечные образы, евангельские и библейские смыслы, мифологические и религиозные представления, также умножающие меру обобщений. Безусловно, Достоевский, во всей полноте использующий модели гоголевских типов в своих, ориентируется не только на их социальное содержание, но и на художественное: персонажи Гоголя входят в объем типов Достоевского в своей комической, гротесковой, трагической окраске, отбрасывая «тени» на образы героев Достоевского, обряжая их в трагикомические, гротесковые одежды.

Это свойство Достоевского строить свои типизирующие обобщения в ориентире на гоголевские персонажи, на художественную систему Гоголя не

прошли мимо внимания уже первых читателей «Двойника». В.Н.Майков в июле 1846 года в своей статье, посвященной анализу творчества Я.П.Буткова, писал: «господин Голядкин-старший, который так же выразителен и вместе с тем так же общ, как какой-нибудь Чичиков или Манилов. Голядкиными называете вы большую часть ваших знакомых, а подчас и себя; от фамилии Голядкин вы не могли не произвести прилагательного *голядкинский*; наконец, теперь вам досадно, зачем так нескладно выходит существительное, в котором у вас есть насущная потребность и которое соответствовало бы существительным *чичиковщина, маниловщина*»[193]. Не только «натренированный» взгляд критика способен был уловить эту особенность Достоевского. В.С.Нечаева приводит письмо рядового читателя, некоего Д.К.Малиновского, состоявшего в переписке с Гоголем и признававшегося в том, что он «сшит из высокого и самого пошлого», в себе видевшего отражение гоголевских персонажей, как и героев Достоевского: «вы не клепали ни на Ноздрева, ни на Чичикова <...> Вы еще были очень снисходительны, вы не порок описали, а целиком взяли людей с недостатками, а люди эти так похожи на людей, что и пороки на них не написаны, как будто они в самом деле живут с нами <...> Вот не читали вы повести нового писателя Достоевского: «Двойник», там кажется уже слишком пересолено <...> По сходству кой в чем героя этой повести со мною я очень его дичился и, признаюсь вам, начал стыдиться того, чего прежде на стыдился. Грубому вкусу наших читателей так и надобно побольше посолить, чтобы они расчухали и начали исправляться»[194]. И В.Г.Белинский видел универсальность голядкинского типа: «Если внимательно осмотреться кругом себя, сколько увидишь господ Голядкиных, и бедных и богатых, и глупых и умных!»[195], – не отрицая его родства с гоголевскими персонажами.

Таким образом, Достоевский, как было показано, опираясь на типажи гоголевских чиновников, строит свой универсальный тип, находящий отклик в широких социальных кругах, как и типы великого автора «Мертвых душ».

В работе с гоголевскими текстами в «Двойнике» у Достоевского есть еще одна особенность: связывать героев своей повести с персонажами, усилия которых в сюжетном развитии произведения рассчитаны на длительный хронотоп широкоохватного эпического действия. «Петербургская поэма» «Двойник» прямо поставлена в перекличку с «Мертвыми душами» Гоголя, на что неоднократно указывалось в науке[196]. Осталось выяснить механизм этого сцепления на уровне типа и на уровне жанра.

Ориентация на атмосферу гоголевской поэмы формируется с самого начала повествования, но особенно бросается в глаза в IV главе повести Достоевского. День рождения Клары Олсуфьевны – это открыто стилизованный текст «Мертвых душ», настоящий полноводный поток ассоциаций, соединяющий оба произведения. Достоевский прибегает к прямой цитации («устремивших на него полные ожидания очи» – 1, 129 // «обратило на меня полные ожидания очи» – 6, 221), называет свою повесть «поэмой» (1, 128), обращается к литературным спорам о «Мертвых душах»: в его фразе «О, если бы я был поэт! – разумеется, по крайней мере такой, как Гомер или Пушкин; с меньшим талантом соваться нельзя» (1, 128) – узнаются не только гоголевские апелляции к именам великих поэтов, но и отголоски жаркого спора о Гоголе, о его месте и значении в мировой и русской литературе между К.С.Аксаковым и В.Г.Белинским. Автор «Двойника» широко использует различные стилистические приемы Гоголя: именные, звуковые, словесные и смысловые инверсии (*Иван Семенович – Семен Иванович // Кифа Мокиевич – Мокий Кифович; любезная солидность – солидная любезность*), употребление слов и словосочетаний по стилистической фигуре «стык»

(*«запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом и – и обмер»* – 1, 133-134 // *«очутился уже в объятьях полицмейстера; полицмейстер сдал его инспектору врачебной управы; инспектор врачебной управы – откупщику; откупщик – архитектору...»* – 6, 162); интонационное построение синтаксической фразы (*«Заходила ли, например, речь о каком-нибудь сомнительном пункте, гость тотчас соглашался с мнением господина Голядкина. Если же как-нибудь, по ошибке, заходил мнением своим в контру господину Голядкину и потом замечал, что сбился с дороги, то тотчас поправлял свою речь, объяснялся и давал немедленно знать, что он все разумеет точно таким же образом, как хозяин его, мыслит так же, как он, и смотрит на все совершенно такими же глазами, как он»* – 1, 156 // *«О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, – он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о бильярдной игре – и в бильярдной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, и о них от судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком»* – 6, 17-18). Достоевский настойчиво обращается не только к стилю «Мертвых душ», но и к образам. Например, в параллель чичиковскому слуге Петрушке с его особенным запахом избран слуга Голядкина: «взглянул на кровать Петрушки; но в комнате даже не *пахло* Петрушкой» (1, 187; курсив мой – О.Д.). По принципу синекдохи Коробочкин «и н д е й с к и й п е т у х, который заболтал ему (Чичикову – О.Д.) что-то вдруг

и весьма скоро на своем странном языке» (6, 48), напоминает с а м о в а р Голядкина, который «что-то с жаром, быстро заболтал на своем мудреном языке, картавя и шепелявя господину Голядкину» (1, 110). Достоевский обыгрывает и чин Чичикова – коллежский советник есть и в «Двойнике» (Андрей Филиппович) и даже лошадок – прозывающихся «*казанскими*» (1, 112). В характерах Голядкина-старшего и особенно вездесущего Голядкина-младшего узнаются многие черты Чичикова[197]. Зачем все это нужно автору «Двойника»? Неужели для того, чтобы в наследство получить прозвище “выюрка” из Гоголя?[198] А может быть эти внешние скрепы являются залогом содержательных внутренних связей?

Достоевскому как будто тесно в рамках «петербургской повести», он в «Двойнике» стремится выйти к поэме. И связи с поэмой «Мертвые души» здесь гораздо более глубокие, чем это представляется на первый взгляд и выражается в использовании цитат, стиля, деталей, ситуаций, пародирования, грамматического ряда, интонационных фигур и т.д. Писатель этот свой «выход» к поэме Гоголя видит и строит в главных идейных, сущностных отношениях.

Достоевского тревожили загадки гоголевского текста: «Мертвые души» <...> давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли» (22, 106). Эти слова высказаны поздним Достоевским, но это не значит, что подобные мысли не приходили в голову молодому писателю.

Возможно, совсем не случайно избран в герои «петербургской поэмы» во всех отношениях «средний» чиновник – ни Башмачкин, ни Поприщин, ни Ковалев, а что-то с р е д н е е . Чичиков в поэме тоже представляет с р е д н е г о русского человека. Еще одно: двоящийся Голядкин (человек и бес) отражает словно бы двоящегося Чичикова (человека и антихриста). Образ Чичикова тоже как бы «примерен» к обоим Голядкиным.

Голядкин-старший и Чичиков имеют одну и ту же привычку подбадривать себя (ущипнув за щеку или трепнув по подбородку: «Ах ты, фигурант ты этакой!» – 1, 132 // «Ах ты мордашка эдакой! – 6, 161), они похожи и в том, как собираются на бал, с каким тщательным усердием оглаживаются и осматриваются, оба с любопытством рассматривают себя в зеркале, в их истории вплетен и мнимый мотив увоза невесты – генеральской / губернаторской дочки, у обоих слуги Петрушки с молчаливым характером, героев соотносит и мотив повытчика. Наконец, самое главное: оба они оскандалившиеся неудачники, изгнанные из общества, обоим отказано там, где прежде путь для них был открыт ("Не велено принимать-с, вам отказывать велено. Вот как!» – 1, 126 // «Не приказано принимать! <...> Да вас-то именно одних и не велено пускать, других можно» – 6, 212).

Голядкин-младший, склонный к перевоплощениям, отражает другую сторону чичиковского характера. Обоим свойственно скрывать свою глубину, таить истинную сущность, прикрывать маской скромного, потерпевшего на службе человека. История «смиренного» двойника – своеобразная цитата чичиковской истории: «Дело шло о службе где-то в палате в губернии, о прокурорах и председателях, о кое-каких канцелярских интригах, о развратe души одного из повытчиков, о ревизоре, о внезапной перемене начальства, о том, как господин Голядкин пострадал совершенно безвинно» – т.е. передается «самая пустая история» (1, 155-156) – обычная, распространенная, но и выдуманная, к н и ж н а я . В ней высказано то, о чем, например, не договаривает Чичиков: «О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначительный червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, потерпел на службе за правду,

имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь» (6, 13). Герой умалчивает о своей службе повытчиком, о внезапной перемене начальства, к которому «уж никаким образом не мог втереться» (6, 233) в доверие, и, однажды изгнанный, уже не был взят вторично на хлебное местечко в комиссию по постройке казенных зданий, о службе на таможне, о тайных сношениях с контрабандистами, о доносе компаньона, о новом изгнании. В голядкинской истории отражено и то, что не мог еще знать о себе Чичиков: о губернском городе, председателях, прокурорах. Прикрываясь книжным языком, оба прячут истину. На деле как Голядкин-младший, так и Чичиков – это ловкие, хитрые, лживые, бойкие в делах, умеющие «покурить лестью», в короткий срок способные очаровать, обольстить новые жертвы, расчетливые «подлецы», как их честят герой Достоевского и сам Гоголь. Итак, есть Голядкин-подлец и Чичиков-подлец, как есть Голядкин-неудачник и Чичиков-неудачник.

Однако есть еще один ракурс, поворот образов Голядкина-младшего и Чичикова, когда оба героя предстают как силы высшего зла, в христианском сознании – как бес и дьявол, антихрист[199]. Несомненно, ориентация образа Голядкина-младшего на образ Чичикова еще в одном разрезе – в гоголевском – вскрывает его сверхъестественную природу. Безусловно Достоевский разглядел вторую сущность Чичикова и трансформировал ее в образ своего героя. Голядкин-младший, как и Чичиков, охотится за человеческой душой. Гоголевский текст поднимает в «Двойнике» новый пласт значений, формирует мифологический контекст. Это сказывается, например, на том, как социальный тип чиновника, преуспевающего карьериста и «подлеца», сразу приобретает черты внесоциального значения, что мгновенно увеличивает масштаб типизирующих обобщений.

Эпический размах строится жанровым хронотопом и прежде всего связан с мотивом дороги[200]. Гоголь «запускает» в путь своего героя, который

одновременно следует и по дороге жизни[201]. Но это путь не только от молодости к старости, но и путь искушений, хождение по «страстям». Встречи Чичикова с Маниловым, Коробочкой, Ноздревым, Собакевичем и Плюшкиным – это еще и встречи с человеческими пороками. Герой Гоголя, подобно Данте и Вергилию, путешествует по аду, но по аду России. Это сразу же было отмечено. А.И.Герцен, например, записывает в «Дневнике» за 1842 год: «Тут (в «Мертвых душах» – О.Д.) <...> обдает ужас, с каждым шагом вязнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком *рву* ада находимся, и как Дант хотел бы перестать видеть и слышать»[202]. Позднее, отвечая И.Мишле статьей «Русский народ и социализм», А.И.Герцен еще сильнее, отчетливее нарисует образ России, уподобленной дантовскому аду: «Эта Россия начинается с императора и идет от жандарма к жандарму, от чиновника до чиновника, до последнего полицейского в самом отдаленном закоулке империи. Каждая ступень этой лестницы приобретает как в дантовских bolgi <ямах ада>, новую силу зла, новую степень разврата и жестокости»[203]. Кроме А.И.Герцена, и другие современники Гоголя сразу же уловили соотнесенность главной темы его поэмы с поэмой Данте[204]. Эсхатологические мотивы загробного странствования, тема смерти, тема страстей–пороков, тема чистилища, тройственность композиции – все это несомненно откликается в гоголевской поэме, и об этом создана большая и интересная научная литература[205].

Тема смерти вынесена в заглавие поэмы Гоголя: «Мертвые души». «Это заглавие, – писал А.И.Герцен, – само носит в себе что-то наводящее ужас. И иначе он не мог назвать; не ревизские – мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti – вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу»[206]. С темой смерти и мертвой души в поэму Гоголя входит христианско-религиозная символика. Чичиков выступает в роли антихриста,

скупающего мертвые души, захваченные грехами. А если взглянуть на галерею помещиков в поэме как на ряд картин, символизирующих христианские пороки, то получится, что Манилов олицетворяет праздность; Коробочка – стяжательство; Ноздрев – ложь, клеветничество, пьянство, лихву; Собакевич – чревоугодие; Плюшкин – скупость. Гоголевские герои, с этой точки зрения, – это грешники, которые утратили свою живую душу. Чичиков же все их пороки «собирает» в себе (чревоугодие Собакевича, стяжательство Коробочки, скупость Плюшкина, ложь и лихву Ноздрева, празднословие Манилова), «вяжет их в один узел» (В.Ф.Переверзев), выступает по отношению к каждому отражающим зеркалом, двойником. В этом ракурсе ориентация «Двойника» на «Мертвые души» приобретает особый смысл.

Как и Гоголя, Достоевского возбуждали эсхатологические идеи о душе, смерти и бессмертии. Писатель понимал, что исследование таких вопросов требует широкого эпического дыхания, особой жанровой формы. Проекция на «Мертвые души» дает Достоевскому имитацию эпической широты. Не случайно в этой связи он обращается к мотиву дороги как к организующему все повествование конструктивному элементу.

Дорога господина Голядкина – это не только путь от Шестилавочной к Измайловскому мосту, пробежки в департамент, прогулки по Невскому. Писатель придает мотиву дороги особый смысл. Шифр пространственных перемещений героя в «Двойнике» раскрыл Г.А.Федоров в своей замечательной работе «Петербург «Двойника». Исследователь обнаружил исторический подтекст на топографическом и криптографическом уровнях, конфликт Голядкина он увидел как конфликт жалкого титулярного советника с имперской столицей, с Петербургом, как конфликт человека, который «осмелился на свой путь»[207], т.е. на путь социального бунта. Выше было отмечено, что значения пути Голядкина этим смыслом не исчерпываются.

Дорога – это движение во времени и в пространстве. Мотив дороги изначально придает повествованию особый динамизм. Уже сборы в дорогу настраивают на длительность действия, придают развивающимся событиям эпический размах. Ни одна петербургская повесть не начинается с б о р а м и в д о р о г у , кроме «Двойника». Длительность, значительность путешествия героя подчеркивается еще и особым выездом – в к а р е т е , что для титулярного советника большая странность. Конечно, «голубая карета», взятая напрокат – это не чичиковский экипаж, приспособленный для долгого путешествия по расхлябанным дорогам России. И все-таки Достоевский поддерживает этот романно-поэмный мотив путешествия своего героя и его п р и к л ю ч е н и й сравнением именно с дорогой Чичикова, о п о х о ж д е н и я х которого Гоголь рассказал в «Мертвых душах». Как и Чичикова, господина Голядкина на его дороге ждут неожиданные встречи: с сослуживцами в неурочный час, с начальником – все это будет иметь нежелательный результат. Голубая карета с гербами проедется по Невскому, вернется на Литейный, будет ждать у дома № 5, где живет доктор, вновь отправится на Невский к Гостиному Двору, к известному ресторану, наконец, подкатит к Измайловскому мосту, остановится у подъезда правого фаса, вдруг сорвется и понесется вон со двора, выскочит на набережную Фонтанки, полетит прочь от Измайловского моста, воротится назад, объедет кругом весь двор и, не останавливаясь, выправит на улицу, миновав Семеновский мост, завернет в переулок и встанет у трактира. Запутанный путь голядкинского экипажа в миниатюре повторяет путь чичиковской брички, так сказать, общий рисунок пути: с неожиданными заездами, незапланированными остановками, плутанием по дорогам, простаиванием в пути. В отличие от Гоголя (въезд в город NN красивой рессорной небольшой брички “не произвел совершенно никакого шума” – 6, 7), Достоевский выезд своего героя обставляет иначе: Голядкин выезжает «с

шумом и громом, звеня и треща» (1, 112). Нельзя не заметить грохочущей кареты, умышленно противопоставленной незаметному чичиковскому экипажу.

Мотив дальней дороги не ослабевает в повести, вновь объявляется, когда возникает мотив увоза невесты. Опять кстати подворачивается карета, прочерчивается перспектива долгого пути. Дальняя дорога оборачивается для героя и дорогой на тот свет. Достоевский преодолевает законы реального времени. Эпическое время вступает в свои права, вызывая «богатую метафоризацию пути-дороги»[208].

В петербургских повестях и Пушкина, и Гоголя, и самого Достоевского мотив пути как мотив жизненной дороги, смертного пути, пожалуй, нигде не находит применения, кроме как в «Двойнике». Риторические высказывания героя – «широкий путь», «особая дорога» – вскоре сменяются отчетливым пониманием: «Стало быть жизнь в опасности!» (1, 208). Мотив гибели (пушкинского Евгения, Пискарева, Чарткова, Поприщина, Башмачкина, Васи Шумкова) ничего общего не имеет с мотивом смертного пути. Последние три дня голядкинской жизни после встречи с двойником – это путь предельного существования. Каждый шаг на этом пути пронизан символическими смыслами.

Погоня героя за своим двойником – это погоня за миражом и «миражной жизнью» (Ап.Григорьев). Достоевский дает понять, что ни чины, ни женитьба, ни другие блага для него уже не имеют значения, хотя сам Голядкин об этом еще не догадывается. Человек выходит на последнюю дорогу, а суетится, словно у него в запасе вечность. Он хотел бы глядеться как ни в чем не бывало, «ни в одном глазу» (1, 145). Но как раз это ему и не удается. Голядкин многое хотел бы отдать, чтобы не было «пришельца», голубой кареты, срама на дне рождении Клары Олсуфьевны, куда он проник самозванцем, пререканий и словесных перепалок с начальником канцелярии и т.д. – все это осознается у последней черты: «какая тут свадьба! <...> Какой тут вояж! <...> тут» (1, 173), но

двойник наманивает, наталкивает на грех, вовлекает во все новые свои интриги. Путь Голядкина поворачивается еще одной гранью смысла – как путь грешника, которого обуяли страсти, соблазны (об этом выше говорилось подробно).

Заметим, что уже в заглавии: «Двойник»– спрятана тема смерти («перед *смертью* себя *вдвойне* видела...» – 1, 149; курсив мой – О.Д.). Но не объявлена, как в «М е р т в ы х душах», не выставлена наружу: тема смерти раскрывается в повести Достоевского всем ходом развития сюжета, но и сосредоточена в образе двойника. Он выступает предвестником с м е р т и, проявителем д у ш и, ферментирующем то, от чего человек пропадает, исследователем глубинного "я". Двойник – выразитель власти той мертвенной силы, которая подчиняет себе человека, выталкивает за грань бытия. Он – держатель внутреннего и внешнего плана повести, социального и символического сюжетов, с ним связаны две главные авторские идеи – "анатомии души"[209] и "анатомии всех русских отношений к начальству". Двойник, как и Чичиков, вполне реальное, осязаемое лицо, но и лицо фантастическое, мистическое. Достоевский, вслед за Гоголем, ловцом души ставит чиновника с совершенно заурядной биографией, невыразительной внешностью, с виртуозной способностью к перевоплощениям – страстотерпца, оборачивающегося бесом и антихристом, волком, хищником, рядящимся в овечью шкуру.

Вопрос – отчего пропадает душа – одинаково был интересен Гоголю в "Мертвых душах" и Достоевскому в "Двойнике". Оба писателя отвечали на него сходным образом. По Гоголю, душа человеческая становится добычей пагубных страстей: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти <...> и все они, низкие и прекрасные, вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его» (6, 242). По Достоевскому, душа гибнет от самого же человека: «*сам от себя человек исчезает*», «самого себя не может сдержать» (1, 213; курсив мой - О.Д.), т.е. удержать себя от низких

помыслов и преступных порывов. А теперь Гоголь во втором томе «Мертвых душ» как бы подхватывает мысли Достоевского: «гибнет уже земля наша <...> *от нас самих*» (7, 126; курсив мой - О.Д.) – так могла отрезонировать идея молодого автора. Вместе с тем у писателей формируется разное отношение к состоянию души современного среднего человека. Гоголь в поэме рассказывает о душе мертвой и ищет живую, Достоевский – о душе грешной, погибающей. В «Двойнике» впервые писатель размышляет о гибнущем человеке, создает концепцию погибающей личности, представляет трагическую картину гибели человеческой души. Как видим, поэма Гоголя многое проясняет в повести Достоевского, неуловимое и скользящее. Авторские цитаты, лежащие на поверхности, иллюстрируют не только диалог стилей, но и уводят в глубину, к диалогу идей.

Безусловно, проекция «Двойника» на «Мертвые души» раскрывает стремление Достоевского придать своей повести особый эпичский объем, выявить таким образом масштабность своей идеи, поставить ее в параллель со многими темами и вопросами гоголевской поэмы: с эсхатологическими темами смерти и души, с изображением социальной действительности как ада, с размышлениями о том, почему гибнет душа человеческая, в чем коренятся причины оскудения личности, деформации ее нравственных основ, какую власть имеют над душой страсти. Этот «диалог» идей поддерживается на разных уровнях текста перекличкой сюжетных мотивов, образов, деталей, стиля.

Как и Гоголь в «Мертвых душах», Достоевский в «Двойнике» придает мотиву дороги символическое значение. Мотив пути многофункционален: это и жизненная дорога героя, и его смертный, страстной путь, и грешный путь земного странствия. Этот мотив в своих функциях объединяет два мира – этот и тот, что сразу же увеличивает повествовательное пространство произведения, формирует его подтекст, ширит эпическое действие.

Следует сказать и о внутренней перекличке заглавий поэмы о России и «петербургской поэмы». Как бы ни было далеко заглавие «Двойник» от заглавия «Мертвые души» – и то, и другое обнаруживают главную тему обоих текстов в теме гибели души. Образ двойника в этом случае естественно корреспондирует с образом Чичикова. Оба выступают зеркалом, отражающим общественные и нравственные пороки. На обоих образах поставлены знаки преисподни. Оба занимают центральное место в композиции произведений. Оба выступают проявителями авторской идеи.

В сопоставлении «диалога» идей и художественных систем двух писателей выявляется сходное и противоположное. Достоевский оказывается более искусным шифровальщиком: подтекстовые связи «Двойника» значительно сложнее, упрятаннее, чем подтекстовый план «Мертвых душ». Вместе с тем именно открыто цитируемый текст гоголевской поэмы выполняет роль указателя на этот шифруемый план, вскрывает смысловой нерв «петербургской поэмы».

В оценке причин гибели души человека и гибели мира Достоевский и Гоголь приходят к перекликающемуся выводу, но автор «Двойника» даже предвосхищает своим пониманием гоголевские раздумья, опубликованные в 1855 году во втором томе знаменитой поэмы.

Итак, в «Двойнике» отчетливо прослеживается взаимодействие художественной системы Достоевского с гоголевской на материале петербургских повестей («Нос», «Записки сумасшедшего», «Шинель») и поэмы «Мертвые души» – и в плане содержания, и в плане формы.

Средний чиновник Достоевского – это интегрированная сущность чиновничьего гоголевского типа, с помощью которого молодой писатель строит типизирующие обобщения, добивается особого масштаба универсализации своего типа. В Голядкине-старшем отзывается башмачкинско-ковалевский –

поприщинско-чичиковский типаж. В Голядкине-младшем – тип значительного лица («Шинель»), Носа («Нос»), Чичикова («Мертвые души»). В более высокой степени интеграции типов взаимоотраженные двойники воплощают идею чиновничьей «Табели о рангах».

Гоголевская тема откликается и в жанровом аспекте, обнажая связи повести с поэмой. Используя жанровые характеристики поэмы (прежде всего хронотоп дороги), Достоевский все же остается в границах «петербургской повести». Жанровое качество повести устойчиво проявляется и в том, что писатель никаким образом не использует лирическое начало, характерное для поэмного жанра вообще и для гоголевской поэмы в частности. Необходимо отметить и то, что Достоевский впервые создает в «Двойнике» концепцию гибнущей души, погибающего от самого себя человека. Однако для изображения меняющегося человека автору как бы не хватает эпического дыхания. Идея восстановления личности, восстановления погибшего человека – это уже идея романов Достоевского, в том числе и петербургских.

Загадка жанра «Двойника»

Сам Достоевский виновен в том, что в оценке жанра его повести возникла известная противоречивость: считать «Двойник» повестью, романом или поэмой. Например, Д.Кирай тип жанра «Двойника» (1-ая редакция) определяет как роман сознания, как интеллектуальный роман, в котором переосмысляются романные традиции авантюрного романа, плутовского романа, романа-пикаро[210]. Исследователь считает, что Достоевский в «Двойнике» «по-новому поставил социальную проблему русского и европейского романа-пикаро и авантюрного романа, приближая ее к проблематике «Дон-Кихота» Сервантеса и «Фауста» Гете и переоценив тем самым и проблематику «двойничества»[211]. Он видит причину гротескного решения романной темы в том, что Достоевский, поставив проблему бунта и

смирения в новых условиях – не только на фоне России, но и на фоне Европы, – показывает, что Голядкин (этот «Чацкий» из мещан) не способен довести свой бунт до конца[212]. Д.Кирай защищает свою идею о жанре «Двойника» как о жанре романа даже от самого Достоевского, предложившего во второй редакции новый подзаголовок – «петербургская поэма». По мнению исследователя, поиски писателя «новой формы при переработке «Двойника» в 60-е гг. не дали результата и явились <...> своеобразной ложной новой формой»[213]. В итоге своих изысканий он приходит к выводу о том, что «Двойник» – это интеллектуальный (на социальном уровне), психологический (на уровне внутреннего самоутверждения судьбы героя), фантастический (без условностей, на реалистическом уровне жанра) роман[214].

На ошибочность точки зрения венгерского ученого указал В.Н.Захаров, отмечая, что Д.Кирай всерьез отнесся к мистификации Достоевского, подчеркивая, что «жанровая форма «Двойника» в редакции 1846 года была прежде всего пародийной. Эту поэтическую установку автора обнаруживали и развернутые ироничные аннотации каждой из глав журнальной редакции, и несоответствие традиционных мотивов авантюрного романа сюжету «петербургской повести», ее жанровому содержанию»[215]. В оценке жанра «Двойника» как «петербургской повести» В.Н.Захаров безусловно прав. Конечно же, Достоевский, на наш взгляд, проблему жанра создает искусственно и в первой редакции, и во второй, ориентируя ее на жанр романа и на жанр поэмы. В обоих случаях это связано с тем, чтобы раздвинуть ракурс собственной идеи, придать ей значение романного или поэмного масштаба. Думается, в этом случае следует говорить не о жанре (романа или поэмы), а о жанровой форме, что все же учитывал писатель в своей петербургской повести.

Выше было показано, как корреспондируют идеи, сюжетные мотивы, образы, стиль «Двойника» с гоголевской поэмой. Здесь возникает еще один аспект: соотнесенность петербургской повести с пушкинской поэмой[216]. Наталкивает на это сравнение сам Достоевский. В подзаголовке второй редакции «Двойника» писатель акцентировал не только существительное «поэма», но и его определение – «петербургская». В.Е.Ветловская, например, пишет: «вся петербургская тематика «Двойника», включая мельком, но не случайно звучащие отсылки к «Медному Всаднику» <...>, неожиданным образом поворачивающиеся «лес» и «болото», из которых «вознесся» Петербург, но которые сохранились в нем и по сию пору; отчество «Петрович» и т.д. – все то, что позднее заставило Достоевского дать ранней повести новый подзаголовок: «Петербургская поэма»[217]. Однако в работах исследователей, кроме общих ощущений близости двух произведений, похожести их конфликта, других указаний сравнительно-типологического анализа не содержится. Было бы интересно взглянуть на эту проблему подробнее.

В тексте Достоевского звучит мотив наводнения: «далеко раздался пушечный выстрел <...> – чу! не будет ли наводнения? видно вода поднялась слишком сильно» (1, 140). Он прямо соотносит с центральным мотивом пушкинской поэмы. Как своеобразный зеркальный парафраз к подзаголовку «Медного Всадника» Достоевский использует и свой подзаголовок. У Пушкина поэма определена как «петербургская повесть», а у Достоевского повесть – как «петербургская поэма». В жанровом уточнении у обоих писателей открывается методологический аспект. На фоне широкоохватного исторического материала у Пушкина предстает жизнь частного лица, мелкого чиновника, ценность которой поэт подчеркивает параллельными сравнениями со значениями жизнедеятельных функций государства, с перспективой развития петровских реформ, личность «маленького человека» соотносится с личностью Петра I[218]. У

Достоевского жизнь частного лица, чиновника с его жалкой житейской биографией, поставлена в русло общего, принятого в департаменте порядка. Писатель определяет ее зависимость от предстоящих у власти, таким образом подготавливая типологический конфликт социально-исторического масштаба[219]. Оба произведения – «петербургскую повесть» и «петербургскую поэму» – связывают не только мотив наводнения (это предлог), не только мотивы «тьмы лесов» и «топи блат» (это географическое пространство), но общность истории. Частная жизнь двух чиновников, их личная драматическая повесть (несостоявшейся женитьбы и неудавшегося сватовства) прописана на фоне исторической ретроспективы, однако нераздельно сращенной с моментом сиюминутного действия. Именно в этой связи исторический конфликт «малых сих» с предержащими власть, отраженный в «Медном Всаднике», откликается и в «Двойнике» Достоевского[220]. В изображении философемы «человек и история» и Пушкин, и Достоевский выбирают одинаковый принцип: судьба их героев одновременно «замкнута» в пределы николаевской эпохи и «разомкнута» на всю историю России. Так, Евгений и Голядкин поставлены в принципиально типологическую зависимость от происходящего с ними, этим определяется общность их человеческих судеб.

В «Медном Всаднике» историческая ретроспектива уходит к петровской эпохе, ко времени создания государства нового типа, строительства града Петра, второй, молодой столицы («Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо как Россия» – 4, 382), к моменту «прорубания» «окна в Европу», ко времени первых наводнений. Здесь вместе с тем незримо присутствует и век Екатерины (хотя бы самим указанием на памятник Петру I, с памятью о наводнении 1862, радищевскими аллюзиями). Главное событие поэмы – наводнение 1824 – исторически сопряжено с александровской эпохой, но век Александра I словно бы отодвинут в прошлое («Покойный царь еще Россией Со славой правил» – 4,

387), и тогда в настоящем выступает эпоха Николая I с незабываемым наводнением 1833 года[221].

Достоевский в создании своей повести-поэмы во многом следует поэме–повести Пушкина, шифруя исторический контекст. Например, в фамилиях Голядкина и Берендеева отзываются русские летописи, осмысленные в «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина. Писатель не называя имени Карамзина, обращаясь к отеческим преданиям, выбирает из них этнографические реалии для образования фамилий своих героев, а Пушкин, открыто заявляя о старинной фамилии Евгения, звучавшей «под пером Карамзина в родных преданьях» (4,384), утаивает ее. Здесь шифруется разное: у Достоевского – летописи, которые он читал в изложении Карамзина[222], у Пушкина – фамилия героя. Однако, думается, именно Пушкин указал Достоевскому источник, из которого можно почерпнуть сведения для составления фамилий. Историческая ретроспектива в «Двойнике» обнаруживается и в упоминании имени Гришки Отрепьева (XVII век), и в указании на портрет шута Балакирева в первой редакции (XVIII век), и в цитировании известного анекдота о чудачествах Суворова, который «пел петухом» (конец XVIII – начало XIX века).

Топографическое пространство повести тоже крайне идеологизировано, раскрывается в знаках государственной власти, в символах царского правящего дома. Например, пять мостов, мимо которых лежит путь Голядкина (два из них не упоминаются, но все же присутствуют в реальном городском пространстве), играют роль символических указателей.

Измайловский вел к Измайловскому плацу и казармам Измайловского полка, с 1812 года входившего во 2-ю гвардейскую дивизию, командиром которой был великий князь Николай[223]. У Измайловского в момент написания

повести размещалась Римско-католическая духовная коллегия (в тексте Голядкин вспоминает об иезуитах – 1,132)[224].

Обуховский мост указывает направление к больнице для умалишенных, которую курировала царская семья. Сначала «порфироносная вдова» Мария Федоровна, а позднее сам Николай I[225]. В Обуховскую больницу был заключен и пушкинский Германн, и гоголевский Поприщин, туда же попадает, видимо, и Голядкин Достоевского.

Семеновский прокладывал путь к Семеновскому плацу и казармам Семеновского полка. Со времен Петра I этот полк играл особую роль, выступал в качестве первого полка в царской гвардии, стоявшего на защите интересов императорского дома Романовых.

Наконец, Чернышев мост, «двойник» всем предшествующим. У Чернышева моста стояло здание Министерства Внутренних Дел (здесь и был узнан Голядкиным его преследователь, Двойник)[226].

Следующий мост – это Аничков, украшенный клодтовскими усмиренными конями, символизирующими политическую эмблему николаевской эпохи[227].

Одна сторона Аничкова моста вела в Адмиралтейскую часть, где расположен Аничков дворец, «домашний» дворец Николая I, «интимная» резиденция государя-императора. Кстати сказать, в Петербурге было в 40-е годы XIX века четыре адмиралтейских части. Это довольно обширное пространство, в которое входили и Зимний дворец, и Главный штаб, и Морской штаб, и Адмиралтейство, и Сенат, и Синод, и Аничков дворец, и другие здания, имеющие смысл государственных символов. В Адмиралтейской части расположен и дом Берендеева. Другая сторона Аничкова моста открывала путь в Московскую часть и в Литейную, где и жил Голядкин на Шестилавочной улице. В этом районе Литейной части (3 участок) обычно селились личные дворяне, к

которым и принадлежал герой Достоевского, так и не перешедший в разряд потомственных дворян, так и не заслуживший искомый им чин коллежского асессора.

Писатель незаметно выстраивает пространственную оппозицию, как и Пушкин. В «Медном Всаднике» противостоят Коломна (где живет бедный Евгений) и Адмиралтейская часть (где стоит памятник), а в «Двойнике» – Литейный (внизу которого обитали мелкие чиновники) и опять Адмиралтейская часть (где находился Аничков дворец и дом Берендеева[228], два противоположных пограничных пункта в 3-ей Адмиралтейской части).

Достоевский подхватывает из пушкинской поэмы и мотив осенней непогоды, сопровождающий «встречи» Евгения с Медным Всадником («Дышал Ненастный ветер. Мрачный вал плескал на пристань <...> Дождь капал, ветер выл уныло» – 4, 394). Видимо не случайно и мотив наводнения (отсылающий к пушкинской поэме) в повести появляется накануне главной встречи героя с Двойником. Перекликается, например, момент состояния героев: как пушкинскому Евгению («Показалось Ему, что грозного царя, Мгновенно гневом возгорая Лицо тихонько обращалось... И он по площади пустой Бежит и слышит за собой – <...> Тяжело-звонкое скаканье По потрясенной мостовой» – 4, 395-396), так и Голядкину «сквозь завыванья ветра и шум непогоды» встретившийся «незнакомец <...> показался ему каким-то знакомым», «у него задрожали все жилки, колени подогнулись, ослабли, и он со стоном присел на тротуарную тумбочку» (1, 141). В обеих сценах описывается потрясение героев, переходящее в безумие.

Параллелизм просматривается не только в сходности ситуаций, а в художественной идее: в соотнесении реального и фантастического планов, в их взаимопроникновении, в том, что трудно различить границу перехода из одной плоскости в другую. Всадник Медный – зеркальный двойник Петра I – в

роковой час преследует бедного Евгения. Безумец всюду за собой слышит его «тяжело-звонкое скаканье» (4, 396). Несчастного, обезумевшего от бед героя Достоевского преследует Двойник, выходец с того света, бес, некая «галограмма». При полном внешнем различии образов Двойника и Медного Всадника их в то же время, как двойников, объединяют функции погони, торжества злой и нечеловеческой силы, функция фантастического: фантом гонится за реальным, неживое – за живым[229]. Еще раз подчеркнем: важно не внешнее сходство образов, а их внутреннее родство, единящая их природа двойничества, историческая типология, выражающаяся в идее власти над сирым, бедным, малым, безумным, в проявлении темы расправы и темы протеста. В этой связи дух непокорности естественно рождается в петербургском социуме, как и дух насилия. Достоевский, как и Пушкин, жизнь частного лица ставит в русло исторического процесса. На судьбе Голядкина типологически проявляется сущность исторического конфликта: воля бунтующего закономерно попирается сильной системой власти.

Безусловно, Достоевский при создании «Двойника» обращался к пушкинской «петербургской повести», писателя несомненно мучила фантастическая картина озаренного луной мчащегося ожившего Всадника-памятника с простертой в вышине рукой и убегающего безумного, съежившегося от страха и ужаса человека. Свет луны («И озарен луною бледной» – 4, 396) в «Двойнике» заменяет неверный свет фонаря, раскачивающегося на ветру, едва просвечивающего сквозь метель, снег и дождь. Писатель действие своей повести переносит на другие площадки Петербурга, выбирает более позднее время, наконец, образ Двойника формирует на основе народных суеверий и предрассудков, т.е. иначе, чем Пушкин. Однако он идет во след Пушкину в создании той особой атмосферы, которая сводит с ума, заставляет сжиматься от страха и ужаса человеческое сердце, он идет во след

Пушкину в создании топики поэмы как «петербургской повести», этой особой жанровой формы.

Еще одна мысль могла привлечь Достоевского: памятник-двойник – это программа исторического двойничества. Гениальная идея писателя, которой он дорожил всю свою жизнь, серьезней которой, как сам считал, не было в его творчестве, питается и оплодотворяется пушкинскими образами, творчески преображенными, трансформированными в его повести почти до неузнаваемости. Достоевский давал свой ответ на идею двойника, по его мнению, захватившего не только внешнее петербургское пространство, но проникшего и вглубь человека. Это соединение внешнего (об этом было сказано выше) и внутреннего двойничества придает особый художественный эффект его повести-поэме о Двойнике.

Таким образом, в жанровую основу своей петербургской повести Достоевский проецирует жанровую форму поэмы: поэмы-повести Пушкина и поэмы-романа Гоголя[230]. В «Двойнике» исторический охват сопряжен с современностью, с национальными проблемами кризиса сознания, состояния души среднего русского человека, путающего границу между добром и злом. В этой связи конфликт в повести Достоевского поворачивается разными гранями – как конфликт социально-исторический, как конфликт психологический и как конфликт нравственно-философский. Частная жизнь человека поставлена в зависимость от общей национальной жизни, от ее исторических особенностей, от организованного социума с его социальными законами, религиозными понятиями, народными суевериями и предрассудками.

Немаловажно и то, что писатель в изображении мира Петербурга и личности героя тоже ориентируется не столько на принципы реалистического изображения, провозглашенные в «натуральной школе», сколько опять-таки на особенности реалистического письма Пушкина и Гоголя. Реалистический план

изображения закономерно осложнен фантастико-символическим. Бытовые ситуации, социальные ракурсы, психологические аспекты, логические связи находят объяснение не только в плоскости эмпирической, видимой реальности, но и в плоскости реальности невидимой. Фантастико-символический план пушкинской поэмы (сцена преследования грозной силой бедняка, происходящая то ли наяву, то ли в сознании безумца), мистико-символические смыслы скупки мертвых душ, «охоты» за душой в поэме Гоголя становятся для Достоевского опорой в его построении художественного пространства собственной повести-поэмы. Проекция на «Медный Всадник» и «Мертвые души» позволяли писателю раздвинуть ракурс своей идеи, придать ей значение романного или поэмного масштаба, прочертить ретроспективные линии в историю, выявить ее импульсы в современности. Видимо, этим и был продиктован подзаголовок «Двойника» – «Петербургская поэма».

* * *

Проблема жанра «Двойника», конечно же, не исчерпывается вышеуказанными аналогиями. В конце сороковых годов П.В.Анненков увидел в произведениях Достоевского («Двойник», «Хозяйка») особый, «какой-то фантастически-сентиментальный род повествований, конечно не новый в истории словесности, но по крайней мере новый в той форме, какая теперь ему дается возобновителями его»[231]. То, о чем умолчал Анненков, с нескрываемой определенностью выразил Ап.Григорьев: «по прочтении «Двойника» мы невольно подумали, что если автор пойдет дальше по этому пути, то ему суждено играть в нашей литературе ту роль, какую Гофман играет в немецкой»[232].«Контактность» текста Достоевского с гофмановскими почувствовали многие[233]. Обычно, анализ исследователей строился как сопоставительный, выявляющий все новые и новые аналогии к мотивам и образам «Двойника» из творчества Гофмана.

В филологической науке параллелизм текстов Достоевского и гофмановских устанавливается прежде всего в сравнении, преломлении темы двойничества, которая и становится основой для создания в этих произведениях причудливо-фантастического сюжета. А.И.Кирпичников сопоставил «Двойник» с «Крошкой Цахес»[234]. С.Родзевич продолжил этот ряд другими произведениями Гофмана: «Элексирами сатаны», «Двойником» и «Принцессой Брамбиллой»[235]. Л.П.Гроссман в Голядкине увидел отражение целого ряда гофмановских образов[236]. Ч.Песседж открыл параллели из «Житейских воззрений кота Мурра», «Приключения в Сильвестрову ночь», из «Ошибки»[237]. Ф.И.Евнин ввел в эту орбиту сопоставлений «Выбор невесты»[238]. А.Б.Ботникова, обобщая опыт своих предшественников в науке, стремилась понять не только общность художественных проекций, но типологическое сходство мироощущений обоих писателей, особенность их художественных принципов, прежде всего проявляющихся в сочетании фантастического с реальным[239]. Определяя тему двойничества как одну из наиболее устойчивых в творчестве немецкого писателя, она расширяет ряд для возможных сопоставлений (кроме «Элексиров дьявола», «Принцессы Брамбиллы», «Двойника», «Выбора невесты» называет «Игнаца Деннера», «Артусову залу», «Песочного человека», «Состязание певцов», «Синьора Формику», «Обет»), но обращается при анализе только к трем текстам – к «Крошке Цахес», «Принцессе Брамбилле» и «Элексирам дьявола». Выделяя прямые сходные мотивы и тему двойничества, исследователь сосредоточивает свое внимание на трактовках этой темы – как комической («Принцесса Брамбилла») и как трагической («Элексиры дьявола»). А.Б.Ботникова отмечает и близость техники романа приключений Гофмана и Достоевского. Вместе с тем она подчеркивает: «Общая атмосфера «Элексиров дьявола» восходит к готическому роману тайн и в этом смысле контрастно отличается от сугубо «петербургской» повести Достоевского <...> Но

постановка проблемы формы и способы ее художественного решения во многом схожи, хотя и не составляют прямой аналогии друг другу»[240]. Переводя свои рассуждения в аспект анализа жанровой формы, исследователь относит гофмановский роман к «серьезно-смеховому жанру, который М.Бахтин назвал «мениппеей»[241]. В этой связи особая роль отводится фантастике. А.Б.Ботникова пишет: «В романе «Элексиры дьявола» фантастическое выступает в двух разных функциях. С одной стороны, оно выражает ту ворвавшуюся в жизнь героев злую силу, которая находится в н е их и неотвратимо определяет их судьбу и деяния; с другой – оно коренится в н у т р и самой личности»[242]. У Достоевского в «Двойнике», по мнению исследователя, «принцип «фантастичности» сознания» приводит «к признанию фантастичности самой жизни», сама же тема раздвоения личности решена аналогично гофмановской[243]. Кроме того, она отмечает и общность марионеточной, кукольной природы в описании человека у Гофмана и Достоевского[244]. Все эти наблюдения А.Б.Ботниковой заслуживают самого пристального внимания.

Безусловно, в «Двойнике» просматриваются связи с творчеством немецкого романтика. Отдельные мотивы повести несомненно восходят к мотивам гофмановских произведений. Укажем в дополнение никем не отмеченный: дьявол снабжает Медарда волшебным элексиром, который способствует раздвоению личности героя, а в «Двойнике» доктор-дьявол прописывает Голядкину какое-то лекарство. Разбив пузырек с красноватой жидкостью, герой вдруг понимает, что жизнь его в опасности (1,208). Корреспондирующие мотивы пузырька, лекарства, аптеки, аптекаря с Сергиевской улицы, раздвоения, имеющиеся в «Двойнике», одновременно откликаются сходным мотивам не только в «Элексирах сатаны», но и в «Песочном человеке», и в «Золотом горшке» Гофмана, а кроме того и в «Записках сумасшедшего» Гоголя. Возникает, таким образом, сложная,

многослойная структура: один и тот же мотив не всем смыслом, а только гранью соотносится с подобными у Гофмана или у Гоголя. Происходит удивительный эффект: текст «струится», плоское изображение становится объемным, заурядная, бытовая информация приобретает таинственное значение, в ряду обыкновенной реальности проявляется фантастический план. Возьмем ту же сцену с пузырьком. Голядкин «в неистощимой тоске» подошел к столу и увидел «неубранные тарелки», «замаранные салфетки», валявшиеся нож, вилку и ложку. «Кто ж это обедал? – подумал герой наш. – Неужели я? А все может быть! Пообедал, да так и не заметил себе <...> Сколько с меня, братец? – спросил наш герой трепещущим голосом» (1, 208). Ответом ему был громкий смех. Он полез за платком, чтобы хоть как-то снизить впечатление от собственного конфуза, и вытащил «склянку с каким-то лекарством, дня четыре назад прописанным Крестьяном Ивановичем. «Медикаменты в той же аптеке», – пронеслось в голове господина Голядкина... Вдруг он вздрогнул, и чуть не вскрикнул от ужаса. Новый свет проливался... Темная, красновато-отвратительная жидкость зловещим отсветом блеснула в глаза господину Голядкину... Пузырек выпал из его рук и тут же разбился. Герой наш вскрикнул и отскочил шага на два назад от пролившейся жидкости... он дрожал всеми членами, и пот пробивался у него на висках и на лбу» (1, 208). Эта сцена Достоевского принципиально отличается и от гофмановской, и от гоголевской, несмотря на то, что и перекликается с ними. Например, гофмановский фантастический мотив зловещего эликсира, раздваивающий личность Медарда, у Достоевского помещен в сугубо натуралистическую ситуацию, убедительную своей нечаянностью, случайностью, обыденностью, лишенную какой бы то ни было таинственности, мотивации стечения роковых обстоятельств: этим и объясняется новое качество соотношения реального и фантастического у Достоевского.

Трудно себе представить не только у Гофмана, но даже у Гоголя изображение сходящего с ума человека в трактире, среди множества людей – читающих, жующих, пьющих, шумящих и т.д., среди грязной посуды, бесцеремонных и грубых трактирных слуг. Безумие Поприщина проявляется наедине с самим собой, в записках. В его алогизме: «под язычком находится маленький пузырек и в нем небольшой червячок» – (3, 208) – вообще нет никакой связи с параллельной реальностью[245]. У Гофмана безумие мотивируется судьбой, вселенским злом, не от человека зависящими силами. У Достоевского патологические психические отклонения Голядкина («несдерживаемое волнение, ходьба или, лучше сказать, беготня, жестикуляция обеими руками, может быть, несколько загадочных слов, сказанных на ветер и в забывчивости» – 1, 207), явно специально изученные и натуралистически воспроизведенные[246], т.е. безусловно реалистические, вместе с тем включены в сеть художественных условностей, фантастических мотивировок, мистических ощущений героя, совсем никак не укладывающихся в рубрики новой художественной школы. Именно это и раздражало В.Г.Белинского: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведовании врачей, а не поэтов»[247]. Фантастический элемент Достоевского в «Двойнике» и в «Хозяйке» воспринимается как измена общему литературному делу. Писатель переходит в разряд изгоя, ругаемого со всех сторон: то за подражания Гоголю и Гофману, то за никем не понятую фантастику.

И все-таки очевидным выступает стремление молодого автора, а позднее и зрелого Достоевского, именно в фантастическом найти особый градус поэзии и философии, ускользающую тайну бытия, стремление проникнуть в глубину явлений, ощутить таинственные связи современности с историей, неискоренимую общность мифологического сознания нового и древнего человека. В этой связи его ориентация на жанр фантастической новеллы в

западноевропейской и русской литературе вполне закономерна. Понятно, что Достоевский, сохраняя типологические признаки жанра (романтического двоемирия, соотношения реального и фантастического планов, занимательность и напряженность сюжета, неожиданность развязки и т.д.[248]), перестраивает уже известные элементы.

Внимательный взгляд П.В.Анненкова верно подметил: в творчестве Достоевского возрождается хоть и не новый в истории, но в новой форме фантастически-сентиментальный род повествований. Оппозиция двоемирия преображается в тип двойной реальности. План фантастики имеет «подпитку» в мифологической сфере народных верований и суеверий. Образы двойников строятся не только по законам фантастической новеллы, но и в опоре на реальные исторические аллюзии. Тема безумия переводится в низкий план, лишается какого бы то ни было высокого значения, провидческих смыслов, мотивов прозрения. Иначе выстроены психологические мотивировки, сильнее и отчетливее развернуты в область социальной действительности. Наконец, тема двойничества тоже явно связана не только с традицией фантастической новеллы.

* * *

Эту тему Достоевскому подсказывала русская история. А.М.Панченко справедливо отмечает, что двойничество в «Двойнике» «включено в перспективу исторического развития России»[249]. Более того, по мнению ученого, «двойничество есть тема петербургская, порожденная и завещанная реформами Петра»[250]. Убедительны его идеи и о том, что у Достоевского раздвоение «страны и двойничество личности сливаются в мотиве отречения – от старинных обычаев, от веры предков, от заветов отцов», что раздвоение личности и двойничество писатель воплощает в «противоборстве старших и младших, иногда братьев, а чаще отцов и детей». В «Двойнике» это реализуют

Голядкин-старший и Голядкин-младший[251]. А.М.Панченко считает: «Достоевский был прав в том, что раздвоение и двойничество завещано русской историей, что это русская проблема. Но Достоевский был неправ в том, что объявлял Петра родоначальником раздвоения и двойничества. Корни этих явлений восходят к XVI в.»[252].

Здесь необходимо уточнить: писатель ощущал проблему раздвоения и двойничества как историко-социальную и культурологическую. Он ориентировал ее не только на петровскую эпоху, но в целом на русскую историю. Двойничество, например, автор «Двойника» осмысляет в функции самозванства. Голядкин-младший – не только двойник, но и самозванец, подобный Гришке Отрепьеву.

Двойничество и раздвоение выявляют и функцию ряженого, скрывающегося под маской, т.е. эта тема связана и с темой маскарадов, возникших в эпоху Петра I, получивших особенную популярность во времена Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Екатерины II. В эпоху Николая I маскарады приобрели новое значение: социально-бытовое явление получило культурологическое обобщение в литературе, в частности, в творчестве Лермонтова. В изображении человека под маской, двоящегося в своей сущности, Достоевский, разрабатывая тему двойничества и раздвоения, мог опираться, таким образом, не только на гофмановскую, но и на отечественную традицию.

Двойничество, несомненно, привлекало писателя еще одним аспектом: природой перевоплощений, амбивалентностью поведения, шутовством. И опять аналогии этому он находил в истории, в поведении реальных людей, в образе их жизни. Раздвоение и двойничество просматриваются в царских забавах Ивана Грозного и Петра I, садивших на царский трон вместо себя «ряженых» – Симеона Бекбулатовича и князь-папу Ромадановского[253]. Таким же ряженым на

«троне» выглядит покрытый величественными сединами Олсуфий Иванович Берендеев, которого выдает театрально-сказочная «царская» фамилия, «вавилонская» роскошь пиршества в его доме. Случайно ли в «Двойнике» обнаруживается давняя традиция шутовства, параллель чудачествам Суворова, на которую указывает сам автор? На «пире вальтасаровском», шутейно, пародийно описываемом повествователем, один из гостей, просто столоначальник одного департамента Антон Антонович Сеточкин, вдруг «пропел петухом», как Суворов, и «проговорил веселые вирши» (1, 130). «Веселые вирши» в данном случае – тоже знак прошедшей эпохи. Авторская ремарка не дает возможности в этом усомниться: «он таким приличным *забвением приличия*, если можно так выразиться, *рассмешил до слез* целое общество» (1, 130; курсив мой – О.Д.). Забвению приличий положили начало «бесовские трапезы» Ивана Грозного и «всешутейшие соборы» Петра I, своеобразные концепции веселья в русской истории, проложившие пути к театрализации быта.

«Вавилонский», «пир вальтасаровский», думается, в окружении исторических, библейских, евангельских аллюзий не просто риторические украшения – это и авторские отсылки к культурным знакам древних эпох. Примечательно, что эти авторские «обмолвки», на первый взгляд, никаким образом не связанные, могут быть выстроены в одну смысловую цепочку, если иметь в виду определенное культурное пространство, способное их объединить.

Заметим, что Достоевский относит все эти мотивы к одной художественной природе: они возникают как отрывки неких пьес, явно обладают драматургическими свойствами, напоминают о «комедиях» в старинном роде. Этим именно и объясняется «сценичность», «театральность» описаний. «Пир» у Берендеева – это не столько «героическая поэма»[254], сколько драматическое действие, куда «без маски» стремится попасть «наш герой».

Однако, оказавшись на театрализованном представлении (царь вальтасаровского пира – Берендеев; царица – куколка Клара Олсуфьевна; наконец, костюмированные гости: коллежский советник (чин VI класса) кажется «его превосходительством» (т.е. тайным советником, генералом IV класса), регистратор, перевоплощаясь, напоминает статского советника; здесь юноша похож на старца; дамы, «с их воздушными станами», с «их лилейно-розовыми плечами и личиками» (1, 130), претендуют на роль фей и т.д.) он подчиняется общим законам. Голядкин выбирает для себя благородную роль спасителя «царицы бала» (1, 135), роль первого галантного кавалера. Его захватывает мир ряженых кукол, он сам превращается в марионетку: «Господин Голядкин покачнулся вперед, сперва один раз, потом другой, потом поднял ножку, потом как-то пришаркнул, потом как-то притопнул, потом споткнулся...» (1, 137). Механистичность движений заводной куклы здесь повторены Достоевским с очевидной отчетливостью. Проявившаяся традиция кукольности может быть соотнесена, кроме творчества Гофмана, с картинами лубочного театра, кукольного балагана, с представлениями райка о незадачливом, постоянно попадающем впросак кавалере. Эта театральная поэтика хорошо была известна Достоевскому: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки и куколки эти двигались» (19, 71). В «Двойнике» этот поэтический принцип можно назвать ведущим в формировании образа Голядкина.

Необходимо обратить внимание на театрализованное сознание героя, именно т е а т р а л и з о в а н н о е, т.е. и г р о в о е, р о л е в о е, в значительной

степени расширительное по смыслу, чем «диалогизированное сознание»[255]. Голядкин придумывает (вернее повторяет много раз клишированное), вступает с известным в полемику, дает свою сценическую версию, вместе с тем участвуя в давно написанной пьесе, в которой для него уже выбрали роль и заставили ее играть. В его сознании «вертятся» отрывки разных сюжетов.

Первый: «во-первых, красавица вы моя, милостивая моя государыня, вас не пустят, а пустят за вами погоню, и потом под сюркуп, в монастырь. Тогда что, сударыня вы моя? тогда мне-то что делать прикажете? прикажете мне, сударыня вы моя <...> на ближний холм приходить и таять в слезах, смотря на хладные стены вашего заключения, и наконец умереть, следуя привычке некоторых скверных немецких поэтов и романистов, так ли сударыня?» (1, 221).

Второй: «дескать, так и так, убежим безнаказанно, да и того... дескать, хижинку вам на берегу моря; да и ворковать начнем и об чувствах разных рассуждать, да так и всю жизнь проведем, в довольстве и счастии; да потом заведется птенец, так мы и того... дескать, так и так, родитель наш и статский советник Олсуфий Иванович, вот, дескать, птенец завелся, так вы по сему удобному случаю снимите проклятие да благословите чету?» (1, 221).

Третий: «А в хижине, сударыня вы моя, <...> в наш век никто не живет. Оно вот что! А без благонравия в наш промышленный век, сударыня вы моя, не возьмешь <...> первое дело то, что воркованья не будет, не извольте надеяться <...> Муж, например, нынче приходит голодный из должности, – дескать, душенька, нет ли чего закусить, водочки выпить, селедочки съесть? так у вас, сударыня, должны быть сейчас наготове и водочка, и селедочка. Муж закусит себе с аппетитом, да на вас и не взглянет, а скажет: поди-ка, дескать, на кухню <...> в неделю разок поцелует, да и то равнодушно... Вот ведь как будет» (1, 221-22).

Пьеса Голядкина отличается от сочинений, придуманных на тему неравного брака в сентиментальных и романтических историях Жан Жака Руссо, Шиллера, Миллера и Жуковского (1, 496). Ситуации и роли, проигранные в сознании героя, не совпадают и с реальной комедией, в которой Голядкину определена роль шута-неудачника. Его сделали участником чужой игры, вынудили исполнить роль в чужом спектакле. По заранее спланированной комической роли влюбленного парвеню герой простаивает за дровами, ожидая свидания с невестой, в тоске сознавая, что не будет «ни шелковых лестниц», ни особого знака в виде «розовой ленточки» (1, 291). Однако, Голядкин надеется все же на с в о ю игру: «барину хочется за дровами стоять, вот он и стоит за дровами» (1, 221). Достоевский явно театрализует место действия, появляются «занавесы», зрители подготовленного представления: «замелькали фигуры, открылись занавесы, целые группы людей толпились в окнах Олсуфия Ивановича, все искали и выглядывали чего-то во дворе» (1, 224).

Л ю б о в н а я драма (тайный роман; погоня за убежавшими любовниками; их разлучение; ее – в монастырь; его – в изгнание); с е н т и м е н т а л ь н а я м е л о д р а м а (своевольный брак неравных в социальном отношении сторон, родительское проклятие, житейские мытарства, рождение «птенца», наконец, прощение и благословение); с о ц и а л ь н о - б ы т о в а я п ь е с а (реалистические отношения между мужем и женой в семье чиновника, без романтических украшений, преувеличенных чувств и риторики); к о м е д и я (воздыхатель и поклонник знатной дамы не рыцарь, а чиновник–неудачник, простак, вечно попадающий в смешные и нелепые ситуации) вдруг преображаются в сцену мистерии: раздается звонкий «предательский поцелуй» (1, 227) Иуды, и одного из братьев сводят по лестнице прямо в ад.

Режиссерская сценография Достоевского в финале «Двойника» напоминает убранство сцены, характерное для мистерий и школьных действий.

В центре последнего акта драмы о Голядкине поставлена лестница. С нее сводят героя, толпы народа расступаются перед ним, спереди со свечой идет указывающий путь Двойник. Эта горящая свеча теряет свою главную функцию на «ярко освещенной лестнице» (1, 228) – светить, освещать, разгонять тьму: света, как подчеркивает автор, достаточно. Следовательно, горящая свеча выполняет не прямую функцию, выявляет метафорический смысл. В данном случае свеча – театральный условный атрибут, символический знак в сценическом действии.

Мистерии, как известно, принадлежат к средневековому театру, однако их постановка была популярна не только в XV-XVII вв., но и в XIX. В 1816 г. в Париже играли «Жертву Авраама», «Маккавеев», в 1838 – «Избиение младенцев». В Германии в баварской деревне Оберраммергау и в Австрии, на территории Тироля в Эрле каждые десять лет ставили мистерию «Страсти Господни»[256]. Русские путешественники специально заезжали в Эрль или Оберраммергау, чтобы увидеть мистерию вживе, воочию. Даже в начале XX века эта давняя традиция мистерийных спектаклей не умерла и производила огромное впечатление на зрителей монументальностью зрелища, сближением священной истории и будничной жизни, серьезного содержания и злободневной насмешки.

Постановки мистерии происходили или в огромном сарае, где сооруженная сцена была залита светом огромного количества свеч, или на открытом пространстве, освещаемом светом факелов. Обычно в центре сцены располагалась лестница, символизирующая связь между этим светом и тем, землею и небом. По ней вверх и вниз скользили ангелы. Ближе к лестнице разыгрывались благочестивые сюжеты из жизни Христа, действующие лица которых выступали как положительные герои (например, сцена у Симона, встреча с Магдалиной, прощание с матерью, тайная вечеря и т.д.). Дальше от

нее происходили «нечестивые» сцены (суд Ирода, избиение младенцев, суд Пилата, суд в Синедрионе, суд в синагоге, суд первосвященников, отчаяние Иуды, самоубийство Иуды и т.д.)[257].

Нет никаких доказательств тому, что Достоевский видел эти мистерии. Наверняка до 1846 года он их видеть не мог ни в австрийской, ни в немецкой постановках. Остается предположить, что писатель мог познакомиться с традицией изображения средневековой духовной драмы в кукольном театре, где сохранились постановки мистерийных действ: «Страсти Господни», «Рождество Христово», «Сотворение мира»[258]. Не в этой ли связи в «Двойнике» вдруг «оживает» древняя традиция, сценическая особенность, «память» жанра (М.М.Бахтин), которая проявляется в «кукольности» изображения «пира вальтасаровского» у Берендеевых, в описании парадной лестницы в их доме, в упоминании «иудина поцелуя», сразу относящего к одному из сюжетов мистерий на тему «Страстей Господних». Возможно, «иудин поцелуй» в «Двойнике» проявляет еще один смысл, который тоже закономерно проясняется в соотнесении с сюжетными фрагментами мистерий. Дело в том, что Достоевский дает понять: Голядкин-старший и Голядкин-младший как бы связаны узами братства. Тем более трагично выглядит мотив предательства. Вернее, в мотиве предательства просматриваются древние параллели.

Примечательно, что в мистериях, и в школьных действах, и в русских драматических произведениях XVII-XVIII века (собранных Н.С.Тихонравовым) на тему «Страстей Господних» главный сюжет о Христе, его пути, проповеди учения, смерти и воскресении, «перебивается» картинами из библейской истории: о сотворении мира, об Адаме и Еве (Евве), о Каине и Авеле, об Иакове, сыне его Иосифе и его братьях, о рождении Иакова и Исая, о переходе израильтян через Чермное море и т.д. Например, и в мистерии «Страсти Господни», и в драме «Действие на страсти Христовы списанной» есть сюжет о

Каине и Авеле. Причем, в драме конца XVII века после 3 и 4 сцены сюжета о Каине следует 5 сцена, в которой Иуда стремится убить, как и Каин, брата своего Иосифа:

Ничтоже успѣют твои лестные молитвы,
Ты бо еси самъ вина твоея убитвы[259] .

А в самой мистерии сюжет о Каине закономерно появляется после предательства Иуды поцелуем[260]. В описании к 72 картине мистерии дан следующий комментарий: «Братоубийцей Каином овладело такое же чувство, как и Иудой после предательства Спасителя: «Я этого не желал». Но кровь праведника вопиет на небо, сделанное нельзя вернуть»[261]. Как видим, сам принцип сюжетного плетения в мистерии и в старинной драме заставляет соотносить далекое, но сходное. В мистерии в перекликающихся сюжетах оказываются Иуда Искариот и Каин, а в драме – Каин и Иуда, сын Иакова, желавший смерти своего брата, но продавший его в рабство. Этот принцип «нанизывания» историй, их смыслового сравнения ведет к определенному результату: так, в мистерии и в русской драме XVII века неожиданно сближаются ветхозаветный и новозаветный сюжеты о предательстве и о братоубийстве, выявляющие единосущностное значение: один Иуда предал «брата во Христе» убийцам, другой Иуда желал смерти родного брата из зависти, а Каин убил своего брата в порыве соперничества, таким образом предав его. Параллель строится мотивами братства, предательства–убийства и адского наказания. Навряд ли случайно в «Двойнике» мотив предательства и мотив братства соотнесены, как соотнесены в Новом и Ветхом Заветах Иуда и Каин. Достоевский явно опирается на традицию, отраженную в мистерийных действах. Именно эта жанровая традиция остраняет происходящее, символизирует финал произведения, подпитывает фантастико-символический сюжет.

Любопытно и то, что главная тема повести – тема братьев-близнецов, тема двойников – тоже восходит к древнейшим мистериям, в которых разыгрывается вечный «мотив жертвы и искупления, мучения, смерти и воскресения»[262]. У Достоевского эта тема братьев-близнецов выстраивается не в плане высокого, божественного перевоплощения души[263], а в плане гибели души, которую черти уносят в ад. Последний мотив чаще всего встречается в мимических мистериях, в основе которых лежит тема праздника дураков, традиционно представляющего «идею перевернутого вверх дном мира», отражающего в увеличенном размере безумие мира реального[264]. В мимических мистериях явно предчувствуется комический элемент. Как указывает П.Пекарский: «демон старинных мистерий может считаться первообразом всех карикатур и смешных изображений последующих времен»[265]. Именно бес, Голядкин-младший, разыгрывает в «Двойнике» «мимическую мистерию», плутовски подмигивая толпе, «отпуская *гримасу* какую-то в минуту иудина своего поцелуя» (1,227; курсив мой – О.Д.). Комический элемент, «ломание комедии» совсем, видимо, не случайно соотнесены в повести Достоевского с образом беса, выставляющего напоказ низкие и смешные стороны натуры преследуемой жертвы.

Наконец, в поддержку мистерийных сюжетов выступают авторские упоминания о вавилонской роскоши, блеске вальтасаровского пира с «упитанными тельцами и чиновною табелью о рангах» (1,128). Метафорические значения и ироническая интонация не снимают первоначального мистерийного смысла. Вавилон («врата бога») – символ языческого мира, погибшего из-за своеволия его жителей, стремившихся уравнять свое значение с самим богом. Миф о вавилонском столпотворении – один из фрагментов мистерий[266]. В мифе выделяются две идеи: идея рассеяния, разноязыкости, непонимания, человеческого одиночества и идея разрушения

главного устремления бунтующих людей, потерявших возможность выстроить на небо лестницу в виде вавилонской башни[267]. «Вавилонский» в этой связи может означать не только «роскошный», «богатый», но и гибельный. Значение гибельности усиливает упоминание о «вальтасаровском пире». Известно, что Валтасар был последним вавилонским царем. Во время «вальтасаровского пира» ему и всему Вавилону таинственная рука предначертала пророчество о скорой гибели[268]. В «Двойнике» Достоевского тема «пира», «праздника» не отменяет готовящейся в глубине сюжета темы гибели, выпадения человека из общей системы связей, утраты общего языка с соплеменниками, порождения в связи с этим непонимания, одиночества. Мистерийный элемент проявляется здесь в принципе соотнесения древней истории и современного момента, в перекличке смысловых, ключевых и опорных, мотивов мифа о Вавилоне.

Мотив «вавилонского столпотворения» узнается в комически сниженной функции – как мотив большого стечения разносортного народа (всей табели о рангах) на бале Берендеевых. Символ вавилонской башни-лестницы позднее трансформировался в символ лестницы Иакова[269], по которой вверх отправлялся в школьных драмах и мистериях праведник, а вниз грешник[270], что тоже откликается в «Двойнике» (Голядкина дважды низводят с лестницы дома, отмеченного "вавилонской" роскошью и гибельностью). Сложность и многофигурность мотива лестницы в повести Достоевского проясняется в символическом интеграционном значении, смыслы которого «расщепляются» и порождают образы лестницы Иакова, вавилонской лестницы, мистерийной лестницы, чиновной лестницы, лестницы парадной, корреспондирующих друг с другом, вступающих в неожиданные связи, соединяющие далекие, на первый взгляд, понятия, формирующие общий рисунок символического сюжета. Слово «вавилонский» восстанавливает всю неупоминаемую цепь ассоциаций,

связанных с этим мифом, заполняющим смысловые лакуны в повествовании, проясняющим внутренние мотивировки в развитии сюжетного действия.

Игровой момент театрального розыгрыша, скоморошьего представления, ролей под маской, комедийной сущности прочитывается и в слове «вальтасаровский». Возможно и другое его понимание – не только «роскошный, беспечный» (1, 494), не по внешнему, а по внутреннему смыслу – «халдейский», так как Валтасар – царь халдеев. В русском языке: «халдит», «халдыжит», «халдыжничает» – от «халдея» со значением "праздношатание, повесничанье, мотовство, брань, вздор, пустословие»[271]. По определению бал у Берендеевых – не только роскошный, но демонстрирующий мотовство, безоглядное веселье, повесничанье, пустословие, праздник ряженых кукол.

«Народное сознание, – пишет А.М.Панченко, – прочно связало «халдеев» с темой веселья»[272]. В XVII веке «русский зимний карнавал начинался тотчас по окончании храмового действа о трех отроках, в огненной пещи сожженных. Те лица, которые в этом действе играли роль халдеев и подпаливали «плаун-траву», выйдя за порог храма, зажигали на улицах святочные огни»[273]. А.М.Панченко указывает: «роль эту в пещном действе (в одной из первых мистерий, противопоставляющей мир христианский и мир языческий, кстати вавилонский; одному из трех волхвов в пещном действе, пророку Даниилу, пленнику Навуходоносора, было дано имя Валтасар[274] – О.Д.) из года в год исполняют одни и те же люди. Следовательно, они же открывают из года в год святочный карнавал и руководят им, выступая «заместителями» скоморохов»[275]. В XVIII веке, когда происходила секуляризация культуры, а Петр I создавал «реформу веселья» многие черты народной и религиозной концепции веселья трансформируются, упорядочиваются; перерождаются всенародные, всеобщие «шумства», вместе с тем элементы скоморошьего поведения, «халдейской» топики узнаются в элементах организации самого действа, в выборе лексики, в

игровом поведении участников «всешутейших соборов» и «Великобританского монастыря», а позднее и знаменитых петровских ассамблей. Ассамблеи в значительной мере «переводят» всеобщее веселье в домашнюю, бытовую сферу, прокладывают путь к «домашним праздникам» типа того, какой происходит в доме Берендеева у Достоевского.

Со времен Петра I театрализация быта играла фундаментальную роль в проведении светских праздников – маскарадов, карнавалов, фейерверков, балов в царских дворцах и частных домах. Причем, совпадал сам тип организации праздника, отшлифованный во времени, вне зависимости оттого, в каком доме он происходил. Поэтому легко узнать типологические черты веселья: произнесение заздравных речей, застольное остроумие, осушение кубков, чинные рассуждения и разговоры о текущем и вечном, танцы, в перерывах светское общение, позднее как тип развлечения – игра в карты и т.д. Традиция соединяет разные концы настоящего и прошлого, выявляя общее. Вот почему легко распознаются коды далекой культуры, иногда сложно переплетенные с еще более отдаленными культурными кодами, но всегда оставляющие свои «нерастворимые» значения, как, например, в «Двойнике» Достоевского значения «вавилонского», «вальтасаровского» пира, бала, веселья, возведенных автором к типу веселья XVIII века, к петровской эпохе и к более древнему времени. Бытовое «театральное» поведение героев в повести Достоевского неожиданным образом вскрывает эти связи.

Такой тип «театрального» поведения можно усмотреть и в типе поведения Голядкина. Герой как бы играет роль высокопоставленного лица, разъезжающего в карете с гербами, роль галантного кавалера на бале, роль рыцаря дамы сердца, роль неудачливого жениха, роль благодетельного человека и т.д., но всякий раз он выступает в скоморошьем обличьи, оказываясь закономерно в нелепом, комическом положении. Стремясь жить «без маски», он

постоянно прячется под нее, как бы стыдясь своего натурального лица. Его, как и скоморохов, отличает «дерганье», «кривлянье», шутовство, что, по древним понятиям, «обнаруживает присутствие беса»[276]. Достоевский, видно, учитывал эту традицию, создавая образ своего героя. Писатель в поведение Голядкина проецирует и принципы движения заводных кукол, марионеток, первых актеров балаганных театров, разыгрывавших мистерии, моралите, фарсы, вносящих в религиозное действо шутовской элемент[277]. Автор неустанно подчеркивает: «господин Голядкин быстро подался вперед, словно *пружину* какую кто тронул в нем» (1, 132-133; курсив мой – О.Д.), тем самым указывая на сходство своего персонажа с марионеткой. Любопытно и то, что «дергает» эту пружину, по всей видимости, черт.

Эта «театральная» атмосфера, «драматургия» повести вставлена автором в театральные границы «мистерийного времени»[278]. Время «Двойника» реально нельзя соотнести ни с романным временем, ни с временем поэмы. Три дня голядкинских мытарств, его предсмертного пути можно сопоставить с продолжительностью постановки мистерии, обычно идущей три дня[279]. Однако, конечно же, не это определяет особенность «мистерийного времени». Как справедливо указывает М.М.Бахтин, у Достоевского решающие мгновенья «кризисов, падений, воскресений», обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека», входят «в большие объемные хронотопы мистерийного и карнавального времени»[280].

В связи с авторской проекцией на особые состояния героя: «падения в бездну», «воскресения», «прозрения», мытарства господина Голядкина – на образы и сюжеты мистерий, на образ мироздания, устроенного по вертикальному принципу (бог – дьявол, рай – ад) и по горизонтальному (мирской путь человека) – т.е. в связи с проекцией на принцип «мистерийного времени» – три дня жизни героя воспринимаются не адекватно реально

текущему времени. Ориентация на жанровую форму мистерии позволяет Достоевскому предельно раздвинуть временные границы своей повести, создать иллюзию момента, включенного в хронотоп вечности. Первой мистерией в творчестве Достоевского Л.П.Гроссман считал «Хозяйку»[281]. Теперь же можно сказать, что первым произведением писателя, отразившем элементы мистерийного жанра, был «Двойник». В «Хозяйке» же, напротив, нет никаких следов мистерийного жанра: ни мотивов, ни сюжетных ситуаций, ни образов (образ Богородицы и образ Ильи Пророка связаны совершенно с другой традицией), ни временного воплощения, ни примет мистерийной драматургии.

Сопоставление с мистериями актуализирует в «Двойнике» изображение праведного героя и грешного, образы грехов, действующих в мистериях и в русских драмах XVII-XVIII вв. как аллегории (под масками выступают льстец, лукавец, сластолюбец, гордыня, убийство, лакомство, нечистота, вражда, леность, гнев, блуд[282]), а в повести Достоевского как черты характера Голядкина, подготавливающие его путь в адскую бездну.

Так, сам принцип игрового, театрального «кукольного» поведения героев повести, тема двойничества, театрализованное сознание Голядкина, мотивы «вавилонского», «вальтасаровского» пира, поцелуй Иуды, сценография лестницы, грехи-аллегории, вертикальное и горизонтальное построение мира (рай – ад – мирской путь жизни), течение времени, роль беса – все это воскрешает древнюю жанровую форму мистерий в «Двойнике» Достоевского. В 40-е годы, а затем и позднее в своем творчестве писатель по-новому использует то, что «ожило» в 20-30 годы XIX века под пером поэтов в их драматических поэмах, «драматических сценах», в их поэтических мистериях: у Байрона в «Каине», у Гете во второй части «Фауста», у Пушкина в «Пире во время чумы», у А.В.Тимофеева в «Последнем дне», в «Жизни и смерти», в «Елисавете Кульман», у Е.П.Ростопчиной в стихотворении «Неживая душа», у

В.С.Печерина в трилогии : [«Поликрат Самосский», «Торжество смерти» и, по предположению Е.А.Боброва, [283] «Праздник жизни» (последняя якобы была знакома Достоевскому, он ее отпародировал в поэме Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах»)]. Поддерживают Е.А.Боброва и М.О.Гершензон[284], и Е.М.Пульхритудова, считая только, что Достоевский пародировал «Торжество смерти», а не «Праздник жизни» Печерина[285]. По мнению В.С.Киселева-Сергенина, в «Бесах» избрана материалом для пародии не мистерия Печерина, а мистерии Тимофеева и Ростопчиной[286]. Указанные исследования только подтверждают, что писателя привлекали темы и образы мистерий, в них он искал с в о й материал, как Пушкин, Байрон, Гете. С помощью жанра мистерии Достоевский вторгался в область невидимого, столь наивно и примитивно выраженных в старинных мистериях, моралите и в русских драмах XVII-XVIII в.в.

Нет сомнений в том, что писатель вводит в «Двойник» жанры драматургии, целевым образом определяющие законы театрального поведения персонажей. Жанровые формы драмы (любовная драма, мелодрама, социально-бытовая пьеса, комедия, духовная драма XVII века и особенно средневековая мистерия, мимическая мистерия, самофракийская мистерия) обогащают спектр жанровых форм, использованных Достоевским в «петербургской поэме», способствуют универсализации материала, избранного автором для анализа, раздвигают границы возможностей узнавания человека и мира, переключают регистры повествовательности в план драматического действия, театрализуют сферу повести.

* * *

«Двойник» странным образом соединяется и с древнерусскими повестями: в разработке темы двойничества, в отношениях человека с бесом, с Горем-Злочастьем. Впервые об этом сказал А.М.Панченко. В своем анализе темы

двойничества и раздвоения ученый шел от Достоевского к текстам древнерусской литературы, а не наоборот[287]. И это закономерно. Обычный сравнительный метод при описании проблемы «Достоевский и...» (Шиллер, Гофман, Диккенс, Ж.Санд, Э.Сю, Пушкин, Гоголь, Толстой и т.д.) здесь невозможен. Писатель не был знаком с древнерусскими повестями, когда создавал своего «Двойника». Вместе с тем с темой двойничества и раздвоения Достоевский затронул «нерв» национальной традиции, вызвал творческую «память» жанра, которая и откликнулась в сюжетных мотивах и образах древнерусских произведений: в «Повести о Савве Грудцыне» и в «Повести о Горе-Злочастии».

Древнерусский мир «оживает» в старинном названии: «Хвалынское море» (1, 426), – упомянутом в 1-ой редакции повести, самим значением слова относящим действие к периоду Древней Руси. Функция этого внезапного и немотивированно возникшего образа такая же, как и образов «вавилонский», «пир вальтасаровский»: это авторское указание на культурный код древнего мира. Не в этой ли связи восстанавливается мотив искусителя-беса, лукавого помощника, явившегося в человеческом образе, назвавшегося братом жертвы, которую он взялся готовить для роли прислужников ада? Как инварианты образа беса «Повести о Савве Грудцыне» выступает и образ Горя-Злочастья в другом древнерусском тексте. Двойника и однофамильца своего господин Голядкин воспринимает как некий катаклизм, стихийное бедствие, как свое горе-злочастье, как свое «наказание», «несчастие» (1, 172). Герой Достоевского стремится избавиться от него любыми путями, готов принести в жертву даже «палец с правой руки» (1, 170): для чиновника, переписчика бумаг, эта жертва равносильна отказу от карьеры, но и отказу от мужского достоинства. Молодец в древнерусской повести тоже ищет всевозможные способы обмануть Горе, прервать с ним «родственные» связи («А кто в семью к нам примешается – ино

тот между нами замучится!»[288]). Исход обоих героев разный, но по функции одинаковый. И Голядкин, и молодец изолированы от общей жизни: один – в монастыре, другой – в сумасшедшем доме.

Древнерусский «код» откликается и в следующем случае. Двойник похитил не только облик господина Голядкина, но и его имя. За каждым именем, по святцам, стоит ангел-хранитель, покровительствующий святой. Похититель-самозванец «тем самым <...> «терял» ангела-хранителя и автоматически попадал в бесовские сети»[289]. А.М.Панченко указывает, вслед за Н.М.Покровским, что «в русских «богоотметных рукописаниях» репертуар условий продающего душу постоянен, скуден и скромен. Нет и речи о неслыханном богатстве, власти над миром или сверхчеловеческом знании. Эти покорнейшие просьбы касаются двух предметов – благосклонности женского пола и благоволения начальства»[290]. Значит, в русском мире закладывали черту душу или за греховную страсть к женщине, или за социальный успех на служебной лестнице. Выслужиться перед начальством – означало угодить дьяволу. А.М.Панченко отмечает, что в «Двойнике» Голядкин-младший искушает Голядкина-старшего точно так же, как лукавый брат Савву Грудцына. Оба беса стремятся установить зависимость героев от высокого начальства и царя-батюшки[291]. Здесь следует уточнить: в повести Достоевского и без наущений беса герой готов «принять начальника за отца <...> принимаю, дескать, начальника за отца и слепо вверяю судьбу свою» (1, 196) – это говорится начальнику отделения. В другом месте подобная идея высказывается директору департамента: «Я думал, рыцарское, ваше превосходительство... Что здесь, дескать, рыцарское и начальника за отца принимаю...» (1, 216). По сюжету, в финале повествования Голядкин вручает начальникам-бесам не только судьбу, но и душу. Трудно установить, каким образом Достоевский мог узнать канон «богоотметного рукописания». Однако писатель отчетливо себе

представлял грех «любоначалия», которым был заражен его герой и его современники.

«Скрепы», соединяющие «Двойник» с древнерусскими повестями («Повесть о Савве Грудцыне» и «Повесть о Горе-Злочастии») гораздо более труднодоказуемые, чем соответствия с жанровой формой мистерии. Но тем не менее эти загадочные связи отчетливо видны и в теме двойничества и раздвоения, и в теме названного брата, и в теме «богоотметных рукописаний» продажи души за любовь начальства, и в теме проклятого самозванства, похищения чужого имени, приобщения в этой связи к миру дьявола. Эти «переклички» оправдываются общностью истории, моральных установок, религиозных представлений, единством культурного кода русской жизни.

Наконец, повесть Достоевского отзывается фольклорным жанровым образованиям – сказке и быличке. Сюжеты, мотивы и образы сказки в «Двойнике» выявлены полно и убедительно в работе В.Е.Ветловской[292]. О роли былички в сюжетном рисунке повести Достоевского сказал В.П.Владимирцев[293].

Итак, в жанровой структуре «петербургской поэмы» Достоевского отразились: поэма-роман и поэма-повесть, фантастическая повесть, петербургская повесть, мистерия, драма XVII века, древнерусская повесть, сказка, быличка – т.е. жанры повествовательные и драматургические. Какая же основа скрепляет их? В основе своей все названные разнородные жанры имеют один элемент – фантастический. Природа фантастики в быличках, сказках, мистериях и, например, в фантастической романтической повести – разная. Однако функция фантастики везде одна: проникнуть в невидимый мир, вскрыть прячущееся, понять законы запредельного, выявить общность давнопрошедшего с настоящим, в реальности с помощью фантастики добраться до сути вещей, до их внутреннего смысла. То, что в мистериях и в драмах XVII-XVIII вв. имело аллегорические значения, выступало в аллегорических образах, в новой

литературе, а в данном случае у Достоевского, наполняется символическим смыслом, проявляется как черты характера героя, как мотивировки внутреннего состояния человека и социального мира.

Именно фантастико-символические смыслы становятся основной художественной опорой в поддержке главной, все определяющей в «Двойнике» темы двойничества и раздвоения. В той или иной мере эта тема проявляется в сюжетно-композиционном комплексе предложенных для сравнения с повестью Достоевского жанровых структур. Кроме того, тема двойника влечет и мотив самозванства, и мотив маскировки, т.е. семиотический принцип маскарадного, театрального поведения[294]. Тема двойника пробуждает и мистические воспоминания, отыскивающие для своего художественного воплощения жанровые формы, относящиеся к разделу исторической поэтики.

«Сплетение» разных жанровых структур и жанровых форм несомненно определяет специфику жанра «Двойника». Текст «Двойника» - экспериментальное «селекционное» пространство. Здесь соседствуют бок о бок повествовательные жанровые формы (повесть, роман, поэма) и драматургические (драма, комедия, мистерия), каждая из которых выполняет роль резонатора своей жанровой традиции и проявителя «затемненных» смыслов этого трудного произведения. Этот «жанровый симбиоз» способствует универсализации содержания петербургской повести Достоевского. Автор безусловно стремился к этому эффекту, что и заставило его дать особый подзаголовок, зафиксировав на нем внимание читателя, должного воспринимать происходящее в указанном ключе.

* * *

«Двойник» воочию показывает, что петербургская повесть появляется в русской литературе как особый художественный феномен. Универсальное содержание, отражающее проблемы национальной социально-исторической

жизни в союзе прошлого и настоящего по вопросам социальной истории, историософии, социального быта, религиозных представлений, народных суеверий и предрассудков в комплексе с культурными движениями, литературными и философскими исканиями, потребовало от Достоевского сложной формы, усложненного языка, «шифрованность» которого объясняется многими причинами.

Думается, что они не были связаны только с цензурными обстоятельствами, хотя писатель соблюдал известную осторожность. Об этом говорит, например, то, с каким искусством он вплел в сюжет «Двойника» запрещенные тогда социально-утопические идеи. В глубине текста лежат и главные идеи двух поэм – «Медного Всадника» и «Мертвых душ», – а поверхность рябит стилизацией и пародированием. В подтекст введены и религиозные идеи о душе, и апокалиптические идеи о ее гибели. В «складках» текста то прячутся, то появляются во внешнем сюжете черты и образы, приметы и поверья народных суеверий и предрассудков. Эта «маскарадность» стиля и идей, своеобразная их «мимикрия» – не самоцель. В этом видится попытка молодого автора определиться в своем пути, в своем с л о в е , заявить о своей независимости, поставить себя вне «школы», преодолеть «рубрикации», двинуть вперед мысль о человеке. В «Двойнике» заложена внутренняя полемика с эстетическими требованиями «натуральной школы», хотя сам автор, возможно, не вполне это осознавал. Вернее Достоевский понимал задачи реалистического изображения глубже и объемнее, чем это могла предложить литературная ситуация 40-х годов. Во втором своем произведении он делает шаг в будущее, еще не ясное самому себе. Этот шаг граничит с гениальностью, и эту внутреннюю в себе ценность писатель отчетливо ощущает.

«Шифровка» текста касается религиозных воззрений самого автора, культуры религиозных верований, понятий, моральных установок,

соседствующих с материалистическим мировоззрением, с рационалистическим отношением к жизни человека, с прагматическими понятиями о мире сущем. Фантастика в этой связи «сдвигает» убежденную реалистичность, натуралистичность, вскрывая сложнейшие связи человека с миром, которые не могли бы проявиться без ее помощи.

Подбор жанровых форм закономерно помогает Достоевскому поместить сюжет о господине Голядкине в особый фокус, когда сиюминутный момент жизни героя соприкасается с историей и вечностью. В «Двойнике» видна «преизливающаяся полнота содержания»[295]. Эта «преизливающаяся полнота» нередко мешает понять главное: она вместе с тем при всей своей переизбыточности имеет «провалы» и «лакуны», в которых прячется смысл. Извлекать его оттуда помогают использованные писателем жанровые формы. Достоевский ясно и прямо на них не указывает, однако их присутствие бесспорно, как бесспорна их роль и участие в структуре «Двойника».

«Вмешательство», например, мистерий поддерживает весь пласт значений религиозного миропонимания. Мотив лестницы в этой связи оправдывает целиком спектр смыслов, соотнесенных с мытарствами грешной души. А древнерусские повести проясняют финал произведения Достоевского. В «Повести о Савве Грудцыне» и в «Повести о Горе-Злочастии» оба героя спасаются в монастыре от преследований нечистой силы, и этот финал явно, казалось бы, противоречит тому, какой предуготован господину Голядкину, ставшему добычей беса по логике развития действия. Епископ Антоний Храповицкий, видя в творчестве Достоевского миссионерское значение, способное вызвать в человеке добрые ощущения и удалить злые, что составляет центральный интерес пастырского богословия, указывает: «Достоевский умел говорить с поразительной силой, особенно любя рисовать борьбу доброй природы со злою личной волей и победу первой над последнею. Правда, его

повести вмещают в себя и обратные явления, когда злая природа человека против желания выступает quasi доброй воли, например, в рассказе «Двойник» или в явлении беса Ивану Карамазову»[296]. Таким образом, богослов в «Двойнике» наблюдает торжество злой воли, т.е. воли дьявола. Возможно, сам Достоевский не был удовлетворен финалом повести. Явный мистический мотив гибели, смерти Голядкина в первой редакции был заменен во второй: увозом в дом сумасшедших («Ви получаит казенный квартир, с дровами, с лихт, и с прислугой, что ви недостоин» – 1, 229), – но реалистическая мотивировка не сняла проблемы. Однако она способствовала многосмысленному ее пониманию в форме открытого финала. Один из вариантов значений может быть прояснен с помощью мотивов древнерусской повести: злая воля хоть и овладела героем, но в его смирении и кротости, в его страдании, в жалости к нему кроется, при всей очевидности погибели души, слабая надежда на спасение одного из «малых сих», одного из «мытарей», дорого заплатившего за свое заблуждение. Учитывая, что весь финал в смысловом отношении выстроен по принципу прямо наоборот (свадьба – похороны[297], жизнь – смерть, торжество – катастрофа) в «отъезде», в уходе господина Голядкина из мира «вавилонского», губительного намечен скользящий мотив спасения, которому не на что больше опереться, кроме «смирения» и «покорности» (1, 229) героя. Прежде усмирялись и спасались в монастыре, а в новое время – в сумасшедшем доме.

Голядкин – первый «широкий» человек Достоевского наподобие Дмитрия Карамазова, человек, как и старший из братьев, без своего пути. В нем первом начинает м е ш а т ь с я, д в о и т ь с я истина, являться в двух личинах: в светлом и темном значениях. Он первый переживает апокалиптические ощущения хрупкости человеческого бытия, мирового хаоса. В нем первом дух смятен противоречиями. Однако Голядкину не достало Митиной природной почвенности. Гнилая почвенность петербургской цивилизации, департаментской

империи не могла служить опорой для духовных исканий героя, претендующего на «свой путь». Его «провалы в бездну» и «воскресения» все же другого характера, чем «провалы» и «воскресения» Мити. Однако же они оба проходят путь своих мытарств, не имея собственной идеи, устоя, опоры – вот почему так «метется» (по гоголевскому выражению) их человеческий путь. Голядкин и Митя Карамазов – звенья одной цепи, ее начало и конец в творчестве Достоевского. Один – е щ е не подпольный тип, а другой – у ж е не подпольный тип[298]. И в этом тоже укореняется идея хоть и грешной, но не «мертвой души». В «Двойнике» впервые Бог и дьявол ведут реальную борьбу за человеческую душу, полем их битвы оказывается сердце человека.

Размышления о состоянии души среднего человека у Достоевского во многом сходны с гоголевскими, но и полемически заострены: «Действительно Голядкин удался мне донельзя. Тебе он понравится даже лучше «Мертвых душ», я это знаю» (28-1. 118). Голядкин – нелепый, смешной, суетящийся, неуверенный в себе, несуразный, уязвленный своей амбицией человек. В нем все подвижно, как подвижно все в природе: опускаются моря, поднимаются горы, извергаются вулканы. В Голядкине нет односторонности гоголевских героев, их внутренней неподвижности, их самодостаточности, он в одно мгновение жалок, убог, претенциозен, пошл, труслив, слеп, проницателен, способен сделать подлость и тут же благородно удерживающий себя от нее. У Достоевского, по мысли Б.П.Вышеславцева: «Нет «Мертвых душ». Существует только кажущееся, временное засыхание и умирание бессмертного ядра человеческого духа <...> Световой центр в душе, в сердце – неистребим и может вспыхнуть всеозаряющим пламенем. На этом покоится изумительная динамичность потуханий и озарений человека, составляющая постоянную тему Достоевского»[299].

Метафизика и космология Достоевского, их бытийственный смысл обращены в его творчестве к быту, к глубинам души и сердца человека. Лестница Гоголя, например, уводит живую душу к вратам рая. Мертвые же души лишены возможности страдания и блаженства. Голядкинская лестница – это и путь в бездну, но и путь страдания. Бесконечная лестница духовного совершенствования у Гоголя – это возможность преодоления пороков, путь оживления души. Спасающая лестница Достоевского – это искупление страданием внутреннего несовершенства.

Автор «Двойника» не терпел дидактических нравоучений, не принимал их и у Гоголя: «Гоголь в своей «Переписке» слаб, хотя и характерен, Гоголь же в тех местах «Мертвых душ», где, переставая быть художником, начинает рассуждать прямо от себя, просто слаб и даже не характерен» (22, 106). В «Двойнике» Достоевский нигде не выставил «рожи сочинителя», нигде не позволил себе морализирования. Возможно, мысль писателя о том, что «Двойник» лучше «Мертвых душ» покоится на его убеждении о человеке, который, хоть и грешен, но не мертв, и в глубинах своих содержит «сокровенного человека», о чем он без лишних назидательных сентенций высказался в своем произведении.

Наконец, впервые поднятые в «петербургской поэме» тема подполья и тема заблудшего, страдающего на распутьи человеческого сердца в дальнейшем творчестве писателя многое определяют, уводят Достоевского к новым творческим рубежам. Ближайшими на этом пути оказываются «Записки из подполья», в которых писатель продолжает исследование петербургского мира в жанре повести, но уже в другую эпоху – в эпоху переустройства российского социума, в пору новых реформ, отменивших значение петровских.

---

§ 4.«Записки из подполья» и «Крокодил» как последние петербургские повести в русской литературе XIX века

Достоевский две последние свои петербургские повести создает в пореформенную эпоху. Это обстоятельство наложило на оба произведения особую печать. И «Записки из подполья», и «Крокодил», с одной стороны, определенным образом связаны и прежде всего с петербургскими повестями Гоголя: в «Записках» отзывается по преимуществу «Невский проспект», а в «Крокодиле» - «Нос», о чем пойдет речь ниже. С другой стороны, обе повести Достоевского в меньшей мере, чем «Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», соотнесены с «петровским периодом», уходящим в 60-е годы XIX века в прошлое: в них несомненно слабнет это «пуповинное» крепление, исчезает «питательная среда», создавшая и Поприщина, и Голядкина. Отметим, что в значительной степени редуцируется здесь зависимость человека от ч и н а, хотя и не отмирает совсем. Знаменательно, например, что оба героя: Парадоксалист и Иван Матвеич - взяты в неслужебный момент своей жизни. Герой из подполья пишет свои записки по воспоминаниям, покинув департамент, взяв отставку, отрешившись от официального положения, которое могло бы связать его свободную волю. Подобную, но в комическом варианте «подпольную роль» писатель приготовил и для Ивана Матвеича, получившего отпуск и мечтавшего в заслуженное им свободное время отправиться в Европу, в эту страну «святых чудес». В обеих петербургских повестях новая историческая ситуация заставляет автора иначе ставить проблему личности, весь комплекс этических и идеологических вопросов, по-новому видеть взаимоотношения человека и мира.

В 60-е годы XIX века опять поднимается застарелый вопрос 40-х: об отношении образованного сословия к народу, о пропасти, их разделяющей, о их взаимном непонимании, о «долгах» русской интеллигенции, о пути, которым

предстоит идти России, о сознании особенности национальной жизни и национального характера, о вере, о народе, упрямо пробивавшем свою дорогу, создавшем свою философию религиозного миросозерцания, искавшем свои исходы во всю историю петровского периода. Достоевский, оспаривая славянофильскую доктрину, был убежден в том, что народ не стал «хранителем старых допетровских форм, тупого старообрядчества», даже его уход в «таинственные уродливые секты» - это вызов прежде всего устоявшимся, общепринятым нормам. Вместе с тем писатель считал, что народ отказался и от реформ Петра Великого. В оценке самобытного исторического пути народа Достоевский приходит к выводу о том, что невозможно «было более отшатнуться от старого берега, невозможно было смелее жечь свои корабли, как это сделал наш народ при выходе на эти новые дороги, которые он сам себе с таким мучением отыскивал» (18, 36). По мысли писателя, новое время и новые веяния положили предел трехвековому разъединению низшего и высшего сословий, существовавшему издавна, но особенно отчетливо заявившему о себе, начиная с эпохи петровских реформ. Он проницательно замечает: *«Петровская реформа,* продолжавшаяся вплоть до нашего времени, *дошла наконец до последних своих пределов.* Дальше нельзя идти, да и некуда: *нет дороги; она вся пройдена»* (18, 36; курсив мой - О.Д.).

Что показал пройденный путь? Как считает Достоевский, все русские, «последовавшие за Петром, узнали Европу, примкнули к европейской жизни и не сделались европейцами» (18, 36). Этот исторический опыт служит основой для опорного наблюдения писателя, вскрывает очевидную закономерность: «Мы и не можем быть европейцами <...> Мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни, выжитых и выработанных Европою из собственных своих национальных начал, нам чуждых и противоположных - точно так, как мы не могли бы носить чужое платье, сшитое не по нашей мерке» (18, 36).

В начале 60-х годов складывается мировоззренческая позиция Достоевского - почвенничество, без понимания и учета которой обессмысливается анализ всего его дальнейшего творчества. Главные постулирующие положения этой идеологической установки писателя, его оценки исторического пути России и новых задач, вставших в новую пореформенную эпоху, сформулированы следующим образом. Во-первых, в связи с тем, что чужая европейская форма так и не прижилась в России и даже в самых европейских умах и последователях западного миропонимания, Достоевский считает необходимым для высшего сословия (и это первоочередная задача русской интеллигенции) создать «себе новую форму, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал»(18, 36). Во-вторых, по его мнению, не следует отказываться от прошедшего, от исторического опыта, пройденного и пережитого, необходимо осознать его разумность, не отбрасывать путь России в неведомое русло, не отгораживаться «китайскими стенами от человечества» (18, 37), осмыслить свое будущее значение «в великой семье всех народов" (18, 37). Для исполнения этой цели необходимо примирить, с точки зрения писателя, «последователей реформы Петра с народным началом» (18, 37). Это примирение Достоевский понимает как примирение цивилизации с духом народной жизни. Пафос писателя одухотворен строительным, объединяющим, а не разъединяющим, разрушающим, действием. Отныне диалог в его произведениях строится непременно как диалог понимания/непонимания, проникновения/отталкивания двух главных идей: умозрительной, отвлеченной идеи образованного сословия, основанной на опыте западной философии, на практике петровских преобразований и непосредственной, вобравшей в себя стихийные почвенные начала народной идеи.

В «Записках из подполья» только намечается этот диалог. Парадоксалист, экспансивно захвативший все пространство повествования, ведет свой монолог со всем миром, оформленный как диалог. Необходимо уточнить, как оценивать этот диалог. В словоизвержении выявляется идея героя, качественный смысл которой не просто понять. Ее трудно отнести в русло какой бы то ни было определенной европейской философской идеи: она являет некий симбиоз идей. Она обнаруживает объем познаний Парадоксалиста, его знакомство с работами европейских и отечественных философов, с идеями которых герой ведет свой спор. В этом споре-диалоге выясняется ценность не идеи, а личности. Идея еще не определена в ее качественных характеристиках, как, например, идея Раскольникова.

Достоевский исследует личность человека, утратившего естественность в выражении чувств и мыслей, над натурой которого как бы совершено насилие: книжный интеллект подавил очаги первоприродных начал. Пишущий записки сам осознает уродливость своей души, изъеденной и искореженной беснующимся самоанализом. Антипод героя Лиза еще не обладает энергией идейного противостояния, как Сонечка Мармеладова. Она только выполняет роль «естественного человека», не утратившего связи с почвой. Безусловно, диалог идей в творчестве Достоевского впервые оформляется во всей своей полноте в романе «Преступление и наказание». Жанровые границы повести не способны вместить и полноправно отразить его. В «Записках из подполья» писатель только ищет, подбирает составляющие диалога, его «pro» и «contra», его атрибутирующие знаки. В то же время не случайно повесть единодушно признана в науке произведением, прокладывающим путь к великим романам писателя по многим идеологическим и художественным проблемам, не исключая и вопроса об интеллектуальной личности, созданной культурным кодом петровского периода, связи которой с почвой, с народным началом

истончились почти до полного их исчезновения. Пожалуй, этот вопрос о личности для Достоевского в «Записках из подполья» становится определяющим: вот почему он выделяется в данном работе отдельно.

* * *

С момента своего появления повесть не встретила понимания. С.-Щедрин в памфлете «Стрижи» высмеял всех участников журнала «Эпоха», а Достоевского, «стрижа четвертого», вывел как автора «Записок», как «унылого беллетриста», больного и злого стрижа, у которого ломит поясницу, от злости пишущего о том, что «все на свете коловратно», что «всякий человек дрянь и до тех пор не сделается хорошим человеком, покуда не убедится, что он дрянь»[1]. С легкой руки сатирика-демократа, личность Достоевского стали «сливать» с личностью его героя. Н.К. Михайловский уже прямо указывал: «Подпольный человек - не просто подпольный, а до известной степени сам Достоевский»[2]. Н.Н. Страхов, будучи сотрудником «Эпохи», где печаталась повесть, не имел права критиковать своего. В статье «Наша изящная словесность» он говорит о редкой проницательности автора, рассмотревшего «всевозможные вариации этих нравственных шатаний, все виды страданий, порождаемых нравственной неустойчивостью в душе подпольного героя»[3]. Но позднее, после смерти Достоевского, в частном письме Л. Толстому от 28 ноября 1883 года критик сообщает, что наиболее близки Достоевскому по духовному состоянию были герой «Записок из подполья», Свидригайлов и Ставрогин[4].

В начале XX века эту идею развивал Л. Шестов: «в «Записках из подполья» Достоевский рассказывает свою собственную историю»[5]. Склонность соединять Достоевского с его героями была и у В.В. Розанова, который считал, что в душе писателя умещаются и мечтатель «Белых ночей» и Парадоксалист с его постыдными признаниями и гениальной диалектикой[6]. Эта линия

просматривается и в работах экзистенциалистов, взгляды которых суммировал У. Кауфман в книге «Экзистенциализм от Достоевского до Сартра»[7]. Они получили оценку и в советском литературоведении[8].

В 20-е годы XX столетия против этой уже сложившейся традиции сближать Достоевского с его героями, видеть в них автопортрет писателя, в логике разного теоретического анализа выступили А.П. Скафтымов (1925-1926) и М.М. Бахтин (1929). Первый, признавая отражение некоторых элементов эмпирической личности Достоевского в «Записках из подполья», считал, что «совпадение в свойствах персонажа с личными качествами автора не может быть показателем авторских мнений и симпатий»[9]. Второй самим обращением к анализу системы повествовательных форм в творчестве Достоевского показал разделение слова героя и слова автора: «Слово героя обрабатывается именно как чужое слово, как слово лица, характерологически или типически определенного. То есть обрабатывается как объект авторской интенции, а вовсе не с точки зрения своей собственной - предметной направленности»[10]. Позднее анализ разделения позиции автора и позиции героя в «Записках из подполья» сделан в работе Н.В. Живолуповой[11].

«Записки из подполья» рассматривали как произведение, в котором писатель распрощался со своими мечтаниями 40-х годов, идеологией мечтательства, предал идеалы юности, отрекся от утопического социализма, Жорж-Санд, Шиллера - всего «прекрасного и высокого». Л. Шестов говорит: «Записки из подполья» есть публичное - хотя и не открытое - отречение от своего прошлого»[12]. Л.П. Гроссман видит здесь «первое открытое провозглашение эгоистического и аморального индивидуализма»[13], «презрительный памфлет на идеалистов и утопистов»[14]. А.С. Долинин называет "Записки из подполья" "манифестом о полном разрыве с прошлым"[15]. В.Л. Комарович убежден в том, что Достоевский в этой повести "исповедуется в

своем отчаянии перед разрушенной верой 40-х годов"[16], что писатель последовательно отказывается от своих юношеских идеалов - "от догмы утилитаризма Чернышевского к фурьеризму 40-х годов"[17]. А.П. Скафтымов, напротив, считает, что Достоевский в "Записках" выступает "тем же идеологом любви и совести, каким он был и раньше и после до самой смерти", что «"Записки" органически сливаются со славянофильской (почвеннической) публицистикой "Времени" и "Эпохи" и защищают постоянную идею Достоевского о смирении, о необходимости отказа от индивидуалистического самоутверждения, о гибельности морального отрыва европеизированной русской интеллигенции от "народной правды"»[18].

Пожалуй, выясняя философский фон повести, следует обратить внимание не на объект личных пристрастий автора, его симпатий или антипатий, а на сам смысл столкновения разных и популярных философских каннотаций.

Легко заметить таким образом, что «Записки из подполья» поставлены в поток идей 40-х и 60-х годов XIX века, в бесконечный их диалог. С одной стороны выстраиваются философы-идеалисты и утописты (Гегель, Шеллинг, Фурье, Кабэ, Консидеран), с другой - материалисты и позитивисты (Фейербах, Конт, Чернышевский), подключены к этому диалогу и идеи Канта, Шопенгауэра, М. Штирнера. Об этом создана значительная научная литература[19], нередко противоречивая в исследовании одного и того же вопроса. Например, Р.Г. Назиров пишет о том, что «герой «Записок» нападает не только и не столько на философию Чернышевского, сколько на всю традицию европейского просветительства, равно как и на гегелевский абсолютный идеализм. Подпольный человек, как и его создатель, является своего рода антигегельянцем: для него «все действительное неразумно, все неразумное действительно»[20]. Ученый отмечает, что Достоевский в «Записках» опровергает

«объективный подход к человеку как к предмету рационального внешнего исследования», «Парадоксалист восстает против овеществления человека, против <...> замены человеческих отношений отношениями между вещами»[21]. Напротив, В.А. Бачинин, разрабатывая тему «Достоевский – Гегель», утверждает, что между «подпольем» Достоевского и «разорванностью» Гегеля немало общего[22]. Жизнь подпольного философа превращена в «исправительное наказание», говоря словами Гегеля: в «язвительную насмешку над наличным бытием, точно так же, как над хаосом целого и над самим собой»[23]. Исследователь возводит тип «разорванного» сознания антигероя Достоевского, отражающего болезненный разлад между мыслью и действительностью к феноменологическим типам сознания у Гегеля[24]. Так, одно и то же в творчестве Достоевского можно видеть с разных позиций и по-разному, что только доказывает неодномерность текста, содержащего в себе «pro» и «contra»: Гегеля и анти-Гегеля. Эта двойственность принципиально обусловливает все происходящее в «Записках»: события, тип героя, его слово, диалог с самим собой и с миром, превращающегося благодаря этой двойственности в «дурную бесконечность»[25].

В Парадоксалисте можно увидеть тип «лишнего человека» в традициях Лермонтова, Тургенева, Герцена[26] и вместе с тем наблюдать, что герой Достоевского совсем не похож ни на одного «лишнего человека» русской литературы[27]. Всерьез изучать литературные параллели к тексту «Записок»[28] как ассоциации самого Достоевского и в то же время понимать образы, возникающие в сознании героя (Сильвио, Арбенин, Печорин), как некие маски, «маскарадное общение»[29] героя, т.е. видеть опосредованное, а не непосредственное проявление «чужих» текстов - не от автора, а от героя исходящих посылок.

Так, совершенно очевидно, что в изучении «Записок из подполья» в науке разработаны несколько основных проблемных направлений: во-первых, осмысления личности героя; во-вторых, осознания философского фона повести; в-третьих, отражения авторского присутствия (биографического и мировоззренческого аспекта); в-четвертых, выявления плана реминисценций и рецепций; в-пятых, соотнесения повести с последующим творчеством писателя[30] и наконец, в-шестых, оценки ее жанра. В.Н. Захаров склонен считать «Записки из подполья» «петербургской повестью»[31]. Проявление этой жанровой специфики исследователь видит в идейно-тематическом ракурсе, композиционном строении, социально-психологическом типе героя[32]. Все им указанные особенности не вписывают тем не менее «Записки из подполья» в традицию пушкинско-гоголевскго варианта «петербургской повести» с обязательным фантастико-символическим планом, подтекстовыми глубинными течениями, конкретикой топографического петербургского пространства.

Несомненно повесть 60-х годов XIX века отличается от повести 40-х: в ней средуцирована, например, петровская тема, переформирован тип личности, особое значение придается философской проблематике. «Записки из подполья» во всей полноте отразили порубежное состояние времени и личности: уже уходила в прошлое эпоха петровских реформ, и новая реформа прокладывала пути в будущее России. Достоевский именно в «Записках» выстраивает «диалог» двух исторических периодов, перенесенный в сознание героя. То, что в больших романах будет разнесено, представлено как проблемы разных поколений, как противостояние разнополярных идей, в «Записках» во всей своей противоречивости и двойственности отразится в личности подпольного философа, сохранившего в себе опыт 40-х и накапливающего в «подполье» опыт 60-х. Нигилизм и отрицание столкнутся в Парадоксалисте с утопическим идеализмом, обнажая противоречия цивилизованного мира, культурного

европейского сознания. Достоевский в «Записках» воспроизводит не тенденцию разрыва между 40-ми и 60-ми годами, а тенденцию их соединения, переклички, дальнейшего диалектического развития. Эта мысль автора и находит воплощение в образе героя.

При изучении «Записок из подполья» как «петербургской повести» открываются не только контексты, указанные в работе К. Штедтке [1) рассказов, повестей, романов, публицистических статей, написанных Достоевским до 1864 года; 2) русской литературы 60-х годов XIX , прежде всего романа Чернышевского «Что делать?»; 3) европейской литературы и философии][33], но и контексты социально-бытового плана, топографии города, значений реалий петербургского пространства, контексты петербургских повестей Пушкина и Гоголя (особенно Гоголя), контексты религиозной литературы и символики - т.е. контексты настоящего и прошлого, имеющие значение для культурной ситуации, которую описывает Достоевский в своем произведении. В этом неизученном еще направлении и будет продвигаться мысль в предложенном исследовании.

Поначалу необходимо выяснить значение социально-бытовых реалий, упомянутых в «Записках из подполья», их роль в целом художественного текста, в формировании причин «подпольной» психологии, в выявлении скрытого плана, позволяющего понять обстоятельства, послужившие основанием для озлобленности и ущербности героя. Н.К. Михайловский, например, был обескуражен беспричинностью его жестокости: «Может быть, самое интересное в «Записках из подполья» - это беспричинность озлобления подпольного человека»[34]. Напротив, Достоевский делает все возможное, чтобы читатель понял эти причины: писатель не случайно обращается к скупым фактам биографии своего героя. «Подполье» готовится прошлым Парадоксалиста: зрелость - событиями юности, а юность - событиями детства. Увидеть эту

причинно-следственную цепочку поможет выяснение того, где учился и где служил герой.

Как в «Хозяйке», «Слабом сердце» и «Двойнике», в «Записках из подполья» особую роль играет топографическое пространство, на которое ссылается автор. Многое выясняется в жизни героя именно с помощью прямых, выявленных, а иной раз и невыявленных авторских указателей. Займемся обнаружением неявного, восстанавливающего образ Петербурга в этой повести. С Петербургом неразрывно связана и судьба героя, столь же странная и фантастическая, как и образ города. Топика Петербурга формирует и жанровую особенность повести - как петербургской повести.

Петербург «Записок из подполья»

Образ Петербурга писатель выписывает как бы в двух временных перспективах: 40-х и 60-х годов. Здесь это *как бы* - не стилистическое излишество, потому что если говорить строго, то пространство Петербурга 60-х в части «Подполье» ограничено дрянной скверной комнатой «на краю света» (5, 101). Из этой крайней точки ведет свое обозрение Петербурга герой «Записок», обитающий в «самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» (5, 101). В «Подполье» Парадоксалист выступает не как знаток Петербурга, любитель городских путешествий, а как читатель и наблюдатель, впитывающий и оценивающий животрепещущие идеи своей современности.

Петербург 40-х поднимается из воспоминаний героя о своей молодости: о годах ученья, о службе в департаменте, о книжных мечтаниях и об «истерической жажде противоречий, контрастов» (5, 127), толкающих к потаенному и грязному разврату. На первый взгляд, в “Записках” предстают два разных Петербурга: «статичный», не развернутый в топографических реалиях

60-х и «динамичный» 40-х - Петербург «подполья» и Петербург «мокрого снега». Но это один и тот же Петербург с одними и теми же любимыми маршрутами героя - город, ставший свидетелем человеческой жизни, ее исторической значимости, ценность которой может быть осмыслена только вблизи Петербурга. Фантастический город - это та среда и та почва, из которой произрастает «общечеловек». Без него ему нет и оправдания. Он с ним сросся: «Я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга! « (5, 101),- несмотря на то, что «климат петербургский <...> становится вреден» и нечем жить, но Петербург-подполье-Парадоксалист - уже нерасчленимое целое до гробовой доски, до последних апокалиптических мгновений.

Петербург - это школа жизни героя. Здесь формируется его характер и мировоззрение с юных лет, определяется жизнеотношение к окружающему. Реальное петербургское пространство молчаливо свидетельствует о драме одного из многих, таит ее причины. Выяснению этих причин способствует понимание того, где учился и где служил герой «Записок». Контекст повести позволяет это установить достаточно точно.

Парадоксалист подготовлялся к какой-то специальной службе, которую проклял вместе со школою как свое ненавистное прошлое и прахом посыпал (5, 140). С этим прошлым героя связывают школьные товарищи: Симонов, Трудолюбов, Ферфичкин и Зверков. Двое из выпускников школы пошли по военной части: Зверков (стал поручиком) и Трудолюбов *(«военный* парень, высокого роста, с холодной физиономией, довольно честный, но преклонявшийся перед всяким успехом и способный рассуждать только об одном производстве» - 5, 137; курсив мой - О.Д.). Где служат Симонов и Ферфичкин не вполне ясно. Зато очевидно их тесное и непрекращееся общение, «коллективность» интересов с военными однокашниками.

Явно выделенная тема общего школьного прошлого в настоящем проступает как тема общей военной специальности, которую они получили. Поддерживает эту догадку и странная фамилия одного из героев - *Ферфичкин.* Из ряда других: Зверков, Трудолюбов, Симонов - она зримо «выбивается». В ней ощущается некий скрытый этимологический смысл в сравнении с фамилиями Трудолюбова (любит труд, достигает успехов не умом, а трудом), Симонова (от именного: Симон) и Зверкова (от уменьшительного: зверек). Что же означает фамилия *Ферфичкин?*

Достоевский подсказывает: Ферфичкин – «из русских *немцев*» (5, 137; курсив мой - О.Д.).

Немцы в России, в том числе и обрусевшие, носили неизмененные фамилии: Остерман, Бенкендорф, Кюхельбекер и т.д. В литературе: Германн («Пиковая дама»), Рутеншпиц («Двойник»), Штольц («Обломов»). Выработалось и другое правило: немецкие фамилии переделывались по нормам образования русских фамилий: Фонвизин (von Wiesen), Сиверсов (Sievers), Эверлаков (Overlack), Брюллов (Brullo)[35].

Фамилия Ферфичк*ин* относится к фамилиям на «ин». Русские фамилии на «ин» восходят к географическим названиям (Москвитин), к обозначениям этнического происхождения (Литвин, Немчин), к названию городов (Костромин), к названиям рек (Волгин)[36]. Кроме того, есть патронимические (Мамин)[37], фамилии образованные от уменьшительных (Якушкин) или от сомнительно уменьшительных форм (Федичкин)[38], фамилии, произведенные от прозвищ (Сироткин)[39]. Наконец, нередки фамилии на «ин», связанные с профессией литературных персонажей (Кутейкин, Цыфиркин)[40]. Последний вариант можно предпочесть другим в разгадывании фамилии *Ферфичкин.*

Достоевский был мастером сочинять фамилии с «говорящим» смыслом, подчеркивающим профессиональное занятие ее носителя. Однако придуманные

писателем фамилии не были столь прямолинейными в своих значениях, как фамилии в литературных текстах XVIII века. Их приводит Б.О. Унбегаун: *Зерщиков* (тот, кто ведет игру на рулетке); *Острожский* (главный начальник острога); *Костоправов* (врач); *Шаблыкин* (Шаблыка: укр. диал.- гусар)[41]. Несомненно, *Ферфичкин* - из этой же «серии».

Образцом может служить последний пример, когда фамилия усложненно возникает на границе двух языков. В случае с фамилией *Шаблыкин* - украинского и русского, а в случае с фамилией *Ферфичкин* - немецкого и русского. Направление поисков подсказывает сам писатель. Ферфичкин - приятель двух военных и выпускник одной с ними школы. Из контекста понятно, что это «с п е ц и а л ь н а я» школа, готовящая к военной службе. А вот к какой именно и проясняет фамилия *Ферфичкин.*

Искусственность, «умышленность» этой фамилии очевидны. Странность ее заключается прежде всего в том, что она начинается с буквы «ф»: это малохарактерно для начального варианта русских фамилий. В творчестве Достоевского их наберется немного: Федяев, Филимонов, Филиппов, Филисова, Фокин, Фердыщенко, Флибустьеров[42]. На этом фоне легко увидеть «выисканность» фамилии *Ферфичкин*, ее нерусское происхождение. Безусловно, ощущается «составленность» последней, ее комический игровой эффект. Вспоминается, например, герой «Униженных и оскорбленных», с игровой фамилией *Феферкухен* (Phféfferkuchen - пряник), его еще называют *Фрауенмильх* (Frauenmilch - женское молоко), *Фейербах* (Féuerbach - огненный ручей), *Бруденршафт* (Brüdershaft - братство), что подчеркивает мечтательный, сентиментальный характер героя, «братца Шиллера» (3, 336), и одновременно обыгрывается комическое, нелепое в нем. Этот же характерологический принцип подбора фамилии просматривается и в слове *Ферфичкин: verfitzen* (разг.) - приводить в беспорядок; *verfilzen* - всклочивать, спутывать,

взъерошивать; *verwickel/n* - спутывать, мешаться (вариант с предлогами in efw)- впутывать кого-либо, вмешивать, вмешиваться; *verwirren* - сбивать с толку, вводить в замешательство. Все эти значения отзываются в поведении героя, некстати вмешивающегося в разговор, человека взъерошенного, склочного, ершистого, других вводящего в замешательство. Можно увидеть еще один путь «перевода» фамилии *Ферфичкин*. С учетом авторских указаний на специфику военной профессии героя в созвучиях его фамилии можно услышать: *féuerewerken* - заниматься пиротехникой; *Féuerewerkung* - огневое воздействие, эффект стрельбы; *féuern zwischen* - стрелять между и т.д. Если транслитерировать по-русски, то получится: фейерверкен, фейервиркунг, фейерн цвишен (здесь *цв* могут дать *ф*; *ш* - *ч*). В грубом, "обрусевшем" варианте все эти созвучия могли перейти в *Ферфичкин.* Видимо, не случайно Парадоксалист вызывает с т р е л я т ь с я именно Ферфичкина, а не кого-то другого. Еще одно: Féuer (огонь, пламя) в форме прилагательного дает значения - красный, огненный, что тоже находит отклик в обрисовке облика носителя этой фамилии.

Самой фамилией Достоевский подчеркивает, что характер Ферфичкина не согласуется с типом традиционного немецкого характера (педантичного, неторопливого, сдержанного, сосредоточенного в себе). Он порывист, скандален, дерзок, легко воспламеняется, его отличает грубость, нахальство. Любая реплика Ферфичкина напоминает маленький «взрыв», фейерверк. Сопровождается «сверканием», резкими выпадами, остервенением, криками, оскорблениями («вцепился Ферфичкин, покраснев как рак»; «вы что это, сударь мой, раскудахтались - а? вы не с ума ли уж спятили в вашем *л*епартаменте?» - 5, 144; «за это по роже бьют!» - 5, 146 и т.д.). Ферфичкин «взвизгивает», «шипит», с «пылкостью» (5, 137) ввязывается в разговор - все эти мелкие детали тоже раскрывают его характер, дописывают портрет человека с такой странной, с

точки зрения русского языка, неблагозвучной, неблагородной фамилией. Никаким образом не могущей соревноваться, например, с такими, как *Онегин, Печорин, Ордынов, Арбенин.*

Ферфичкин, таким образом, не только по звуку, но и по смыслу - фамилия, раскрывающая и характер человека, и род профессиональной деятельности героя (судя по выявленным признакам - фейерверкера, пиротехника, артиллериста).

По отношению к Парадоксалисту, гражданскому чиновнику, «штафирке», со стороны Ферфичкина наблюдается неоправданное презрение, высокомерие к бывшему собрату (в «вашем *л*епартаменте» - 5, 146). Это тоже добавляет «штрихи» к поведению героя, по праву своего служебного превосходства унижающего недостойного штатского.

Транслитерированная с немецкого на русский лад фамилия одноклассника становится еще одним указанием на военную специальность героя «Записок». Достоевский тщательно подбирает и отбирает материал для описания упомянутой специализированной военной школы, условия выживания в которой, возможно, были совершенно другими, чем в пансионе Тушара (5, 386), так же как и среда подростков, окружающих Парадоксалиста. Писатель в «Записках» документально воссоздает атмосферу времени, пользуясь принципами поэтики «натуральной школы». Сороковые годы восстановлены с очерковой точностью, со скурпулезностью петербургских «физиологий».

Что же это была за школа, в которую «сунули» героя его «дальние родственники», «забитого их попреками», «сиротливого», которая оставила о школьной жизни воспоминания как о «каторжных годах» (5, 139)?

В конце 40-х в Санкт-Петербурге было пять специальных школ: Школа гвардейских прапорщиков, которая позднее была преобразована в Кавалерийское училище; Школа Александровская, Школа Николаевская; Школа

техническая артиллерийская; Школа коновальная[44]. Последняя отпадает совсем: в коновальной школе дворянским детям делать было нечего.

Школа гвардейских прапорщиков - привилегированная. Здесь готовили для службы в лейб-гвардии и для государственного управления. Из школы, например, вышли: граф Н.Т. Баранов, князь В.А. Долгорукий, барон К.Г. Фон-Котен, барон Р.Г. Бистрома[45], князь П.А. Урусов (в Измайловский полк), В.Н. Назимов (в Семеновский полк), А.А. Волоцкой (в Преображенский полк), П.А. Степанов (в лейб-гвардии Егерский полк). Воспитанниками школы были М.Ю. Лермонтов, А.А. Столыпин-Монго, князь А.П. Барятинский, министры А.Е. Тимашев, А.Л. Потапов, Л.А. Перовский[46]. Навряд ли Парадоксалист, Трудолюбов, Ферфичкин и Зверков были юнкерами этой школы. Во-первых, не те фамилии. Во-вторых, в николаевскую эпоху неукоснительно и строго соблюдались правила различий состояний и сословий, контролировались границы иерархий любого типа. Зверков – «аристократ» по сравнению с небогатыми (Трудолюбов и Ферфичкин) или с совсем неимущими (Парадоксалист) товарищами. Его доход («наследство в двести душ» - 5, 136) несомненно уступает доходу некоего князька, гусара Коли,- «в три тысячи душ» (5, 145), приятельством с которым поручик хвастается. Однако, как справедливо замечает герой, этого нового товарища не оказывается на дружеском ужине в ресторане Hôtel de Paris.

Школа техническая артиллерийская была основана в 1828 году при Петербургском Арсенале для детей арсенальных мастеров и лиц свободных состояний. Из нее выходили технические мастера и мастера-чертежники. В офицеры производили по особому случаю[47]. Эта школа тоже предназначалась, как видим, не для дворянских детей.

Александровская и Николаевская школы находились одна за другой по Ростанной улице, занимая угол Ростанной и Безымянной (Александровская) и

угол Ростанной и Росадина (Николаевская). Это в Каретной части[48]. Обе школы относились к Петербургской богодельне, к дому призрения престарелых и увечных граждан. Этот вариант тоже приходится исключить. На какую же школу намекает Достоевский?

В тексте читаем: «Сколько прекрасных собой детей поступало к нам. Через несколько лет на них и глядеть становилось противно. *Еще в шестнадцать лет* я угрюмо на них дивился» (5, 139; курсив мой - О.Д.). Здесь обращает на себя внимание словечко "еще" - т.е. с самого начала, в самом начале, немного спустя от начала. Из контекста можно понять, что поступали в учебное заведение дети подросткового возраста: по всей видимости, пятнадцати-шестнадцати лет. Обычно в таком возрасте, а лучше п о с л е 16 лет принимали подростков в военные училища, которых в Петербурге в конце 40-х годов было два: Артиллерийское и Инженерное. Школа гвардейских прапорщиков еще не приобрела статуса Кавалерийского училища. Вероятнее всего «школа» подпольного героя - это военное училище, с младшими юнкерскими классами и старшими офицерскими. Именно этот смысл можно усмотреть в следующем признании героя: «Я особенно стал его (Зверкова - О.Д.) ненавидеть с высших классов. В низших классах он был только хорошенький, резвый мальчик»(5, 135). В пользу этой догадки может служить и то, что воспитанники школы и в каникулярное время не общались с родственниками. Обычно такие училища были закрытыми учебными заведениями[49]. Герой повести, расставшись с близкими, больше никогда их не видел (5, 139). Тип учебного заведения с его особыми правилами позволял «забыть», не беспокоиться о судьбе мальчика.

Школа, куда его отдали, - не платный пансион (как пансион Чермака, Сушарда/Драшусова/Тушара), конечно же, не лицей (в 40-е годы в лицее учились обеспеченные дворянские дети - М.Е. Салтыков, М.В. Буташевич-

Петрашевский). Несомненно, как сирота герой взят на казенный кошт. Чаще всего это случалось тогда, когда отдавали ребенка под опеку военных школ: казенное обеспечение было гарантировано на долгий срок.

Достоевский сам был воспитанником Военно-инженерного училища, и некоторые черты из быта этой среды он перевел в свою повесть. Например, почти дословно совпадают наблюдения героя и автора за нравами и порядками в этой среде, их оценки сверстников и тех, кто был постарше, перекликается анализ духа, атмосферы замкнутой жизни.

Парадоксалист вспоминает: «они (т.е. воспитанники - О.Д.) <...> уже тогда привыкли поклоняться одному успеху. Все, что было справедливо, но унижено и забито, над тем они жестокосердно и позорно смеялись. Чин почитали за ум; в шестнадцать лет уже толковали о теплых местечках. Конечно, много тут было от глупости, от дурного примера, беспрерывно окружавшего их детство и отрочество. Развратны они были до уродливости. Разумеется и тут было больше внешности, больше напускной циничности; разумеется, юность и некоторая свежесть мелькали и в них даже из-за разврата; но непривлекательна была в них даже и свежесть и проявлялась в каком-то ерничестве» (5, 139). Из письма Достоевского: «Я видел мальчиков тринадцати лет, уже рассчитывающих в себе всю жизнь: где какой чин получить, что выгоднее, как деньги загребать (я был в инженерах) и каким образом можно дотянуть до обеспеченного, независимого командирства! Это я видел и слышал собственными глазами, и не одного, не двух» (28-1, 309)[50].

Привлекает внимание еще один момент, связанный с воспоминанием о «каторжных годах». Герой говорит: «Товарищи встретили меня злобными и безжалостными насмешками за то, что я ни на кого из них не был похож. Но я не мог насмешек переносить; я не мог так дешево уживаться, как они уживались друг с другом» (5, 139). Здесь ощутим глухой намек на то, как обычно встречали

новичков. Это правило неукоснительно соблюдалось во всех военных учебных заведениях. Очевидцы иногда даже подчеркивают, что это было особенно характерно для 40-х годов прошлого века. Вот пример из юбилейной книги об Артиллерийском училище: «В сороковых годах приставание к новичкам выходит из круга шутки и начинает принимать вид более грубый, оно организуется в систему и подчиняется некоторым общим и определительным правилам. Юнкера разделяются на две категории: новички и старшие <...> неповиновение старшему наказывается беспощадно, эти наказания переходят часто пределы благоразумия и отличаются иногда своей жестокостью»[51]. О подобном сообщает и М. Максимовский в книге «Исторический очерк развития Главного инженерного училища»: «В училище плохо приходилось новичкам: они-то и считались плебеями. Права гражданства приобретались только при переходе из младшего класса в старший. До этого времени новенький считался *«рябцом»* (рябчиком - вероятно от гражданского платья, в котором поступающие являлись в училище)»[52]. Неподчинение младших иногда приводило к настоящим побоищам[53]. Подтверждает эти правила и Д.В. Григорович в своих воспоминаниях: «смотреть на рябцов, как на парий, было в обычае. Считалось особенною доблестью подвергать их всевозможным испытаниям <...> Новичок стоит где-нибудь, не смея шевельнуться; к нему подходит старший и говорит задирающим голосом: «Вы, рябец, такой-сякой, начинаете, кажется, кутить?» – «Помилуйте... я ничего...» - «то-то ничего... Смотрите вы у меня». И - затем щелчок в нос или повернут за плечи и ни за что, ни про что угостят пинком»[54]. Отстоять свою независимость и самостояние в таких условиях было совсем не просто. Требования подчинения особенно были обидны, если в младшем классе оказывался переросток, равный по возрасту старшим, а по нравственному развитию, возможно, опережавший их. По всем приметам, именно такой случай показывает Достоевский в «Записках»: борьба

со средой вырабатывает особый характер. Парадоксалисту приходилось отвоевывать свое право, свое жизненное пространство, доказывать свое равенство с помощью превосходства в учебе: «Чтобы избавить себя от их насмешек, я нарочно начал как можно лучше учиться и пробился в число самых первых. Это им внушило. К тому же все они начали помаленьку понимать, что я уже читал такие книги, которых они не могли читать, и понимал такие вещи (не входившие в состав нашего специального курса), о которых они и не слыхивали» (5, 140). Это чувство превосходства возникает как необходимость компенсации своего сиротства, бедности, неказистого, совершенно не военного вида. Парадоксалист подчеркивает, что он невысокого роста, тщедушен, нескладен, мешковат, неловок, он недоволен своей фигурой, своим лицом, с его внешними данными нельзя сделать военной карьеры, быть героем. Возможно, это одна из причин того, что он не пошел по «военной части». Нелепость его фигуры всегда и всем была видна, на него смотрели как на «букашку» (5, 145), как на «муху» (5, 130). Ему не к лицу военный мундир, их привычки и обычаи военных. Вызов Ферфичкина за нанесенную обиду на дуэль закономерно сопровождается хохотом: «Так это не шло к моей фигуре, что все, а за всеми и Ферфичкин, так и легли со смеху» (5, 146).

Писателю, несомненно, знакомы переживания героя. Он их не только наблюдал в других, но и ощущал в себе. Он тоже чувствовал свою непригодность к военной службе и считал, что отец ошибся в выборе профессии для сына. Эту особенность Достоевского замечали и другие, о чем писатель безусловно догадывался. К.А. Трутовский, например, вспоминает: «Во всем училище не было воспитанника, который бы так мало подходил к военной выправке, как Ф.М. Достоевский. Движения его были какие-то угловатые и вместе с тем порывистые. Мундир сидел неловко, а ранец, кивер, ружье - все это

на нем казалось какими-то веригами, которые временно он обязан был носить и которые его тяготили»[55].

К месту, пожалуй, будет сказать о том, что у автора и героя, как людей 40-х годов, были одинаковые кумиры, одни и те же любимые книги, писатели: Шиллер, Жорж-Санд, Гоголь. Наконец, чтение - их любимое занятие. Парадоксалист признается: «Я, во-первых, всего больше читал» (5, 127). Чтение для него стало способом «спасаться во «все прекрасное и высокое», конечно, в мечтах» (5, 132). Для Достоевского чтение всегда имело особый смысл, а в Военно-инженерном училище оно отвлекало, спасало от рутины, от общего стандарта, позволяло сохранить свою индивидуальность.

Герой подполья всегда чувствовал свое одиночество, не мог найти в среде товарищей родственную душу. Это состояние было знакомо и писателю. К.А. Трутовский указывает: «Нравственно он также резко отличался от всех своих - более или менее легкомысленных - товарищей. Всегда сосредоточенный в себе, он в свободное время постоянно задумчиво ходил взад и вперед где-нибудь в стороне, не видя и не слыша, что происходило вокруг него»[56]. Другой свидетель: “в юности он (Достоевский - О.Д.) не мог примириться с обычаями, привычками и взглядами своих сверстников-товарищей. Он не мог найти в их сотне несколько человек, искренне ему сочувствующих, его понятиям, взглядам, и только ограничился выбором одного из товарищей, *Бережецкого,* тоже кондуктора, хотя старшего класса <...> Бывало, на дежурстве мне часто приходилось видеть этих двух приятелей. Они <...> читали <...> произведения тогдашних поэтов: Жуковского, Пушкина, Вяземского <...>. Можно было видеть двух приятелей, Б<ережецкого> и Д<остоевского>, гуляющих по камерам. Когда их товарищи танцовали во вторник в обычном танцклассе или играли на плацу»[57]. Еще одно наблюдение очевидца: «Помню также, как Ф.М. Достоевский и Бережецкий увлекались совместным чтением, если не ошибаюсь,

Шиллером. Бывало, читают, читают, и вдруг заспорят, а затем скоро, очень скоро пойдут через все наши камеры и спальни, один впереди, как бы убегая, чтобы не слышать возражений другого, что делал обыкновенно Бережецкий, а его преследовал Достоевский, желая доказать ему свои мысли»[58]. По словам А.И. Савельева, Бережецкий находился "под сильным влиянием Достоевского, слушался его и повиновался ему, как преданный ученик учителю»[59]. В письме брату от 1 января 1840 года (год спустя, в 1841, Бережецкий выпустился из училища, получив звание подпоручика, ушел в отставку[60]) Достоевский писал: «Я имел у себя товарища, одно создание, которое так любил я! <...> Читал *с ним* Шиллера, я поверял *над ним* и благородного пламенного Дон Карлоса, и Маркиза Позу, и Мортимера. Эта дружба так много принесла мне и горя и наслаждения! Теперь я вечно буду молчать об этом» (28-1, 69). В «Записках» герой подполья вспоминает: «Был у меня раз как-то и друг <...> мой друг был тоже ни на одного из них (т.е. ни на одного из воспитанников - О.Д.) не похож и составлял самое редкое исключение», «он был наивная и отдающаяся душа», «я хотел вселить в него презрение к окружавшей его среде; я потребовал от него высокомерного и окончательного разрыва с этой средой» (5, 140)[61]. В «Записках из подполья» в рассказе героя о годах учения, в чем убеждает текст, отражается атмосфера жизни, характерная для военного учебного заведения закрытого типа. Признания Парадоксалиста: «я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой» (5, 140) - совсем не обязательно воспринимать как автобиографические признания писателя. Здесь, видимо, другое: военная среда воспитывает по уставу подчиненность младших - старшим, низших - высшим, слабых - сильным. Постоянно испытывая насилие над собой, герой подполья утверждает свое право насилием над другим, зависимым от него и слабым. Так воздействует на формирование его характера ненавистная и презираемая им среда, развратившая и исковеркавшая его личность.

Есть еще одна причина, по которой Парадоксалист отказался от карьеры военного. В отличие, например, от Зверкова у него не было покровителей, о чем герой и говорит: «Учился он (Зверков - О.Д.) постоянно плохо и чем дальше, тем хуже; однако же вышел из школы удачно, потому что имел покровительство» (5, 136). О протекционизме и взяточничестве в училище и в армии знал и Достоевский. А.И. Савельев сообщает: «Ф.М. знал имена начальников в войсках и на войне и на гражданском поприще, которые получали награды не по заслугам, а благодаря родству и связям с сильными мира сего. Он знал проделки бывшего инспектора классов Инженерного училища, как он помещал и поддерживал тех кондукторов, которых родители ему платили и делали подарки»[62].

В поддержку того, что Достоевский извлекает материал для «Записок из подполья» из памяти о годах, проведенных в Военно-инженерном училище, служит, например, и фамилия поручика З в е р к о в а. Харлампий Зверков только годом раньше Достоевского был выпущен из училища юнкером в саперный батальон[63]. Отзываются в повести и другие аллюзии. Совсем не случайно, например, в числе воспитанников оказывается немец Ферфичкин. В 40-е годы в училище преобладал «немецкий элемент, так как начальство и воспитанники были большей частью немцы»[64]. Это было характерно и для Инженерного, и для Артиллерийского училища.

Важно отметить: писатель дважды обращает внимание на возраст своего героя. В сорок лет («Теперь мне сорок» - 5, 99) начинает Парадоксалист свои «Записки», назвав первую их часть «Подполье». Вторая часть его исповеди «По поводу мокрого снега» поставлена в другое временное измерение, отнесена к молодости: «В то время мне было всего двадцать четыре года» (5, 124). Эти временные рубежи указаны с особой целью: они позволяют вести счет времени, догадываться о скрытом. Для поэтики Достоевского это обычный прием.

Например, Раскольников с Соней читают евангельскую притчу о Лазаре на *четвертый день* после преступления героя - *на четвертый день* после своей кончины воскресает Лазарь. В сюжете романа таким образом начинают действовать задолго до прозрения Раскольникова невидимые законы параллельного временного плана, готовящие тему воскресения героя. Как правило, писатель оставляет в тексте опоры, от которых следует вести отсчет времени: высчитать тот же *четвертый день* в романе «Преступление и наказание» или вычислить *три дня* после встречи с Двойником, оставшиеся в жизни господина Голядкина. Роман «Бесы» - весь рассчитывается по датам, что блистательно показала Л.И. Сараскина[65].

В «Записках» писатель прямо не называет время, когда Парадоксалист закончил «школу», но оно легко восстанавливается из контекста. Судя по всему (если считать от года публикации повести), год его рождения 1824. В 1848 происходят события, рассказанные в очерке «По поводу мокрого снега». Год он не видел своих товарищей, следовательно, расстался с ними в 1847. Более пяти лет в военных училищах не задерживали и выпускали с чином, заслуженным к этому времени[66]. Получается, что герой попал в «школу» 18-летним. Это не противоречит общим правилам: в военные училища принимали детей потомственных дворян от 14 до 18 лет[67], но не согласуется с текстом Достоевского (герой поступил в училище не 18, а 16 лет - 5, 139). При поступлении могли неверно указать возраст, как это было в случае с Достоевским: вместо 16 поставили 15[68]. Можно прибегнуть и к другой уловке: в Артиллерийском училище приняты были длительные производственные командировки, но в 40-е годы они были предельно сокращены[69]. По сложившейся традиции в училища принимали после 16 лет, а выпускали в 20-21, бывало и позже[70]. Можно допустить, что «просчитался» автор. И все-таки выясняется: герой не виделся с Ферфичкиным, Трудолюбовым и Зверковым не

год, как с Симоновым, а г о д ы («я не видался с ними уже годы» - 5, 135). Можно сказать точнее: три года. Училище осталось позади для героя в 1845. Несомненно, Парадоксалист провел свою юность в военном училище. Но в каком? Пожалуй, следует прислушаться к мнению А.И.Савельева: «трудно признать, по крайней мере без оговорок, чтобы Достоевский разумел своих собственных товарищей в <...> словах озлобленного героя "Подполья»[71]. Зная быт, обычаи, нравы, порядок в среде военных училищ, Достоевский отводит подозрения читателей от собственного Инженерного: нигде нет и намеков на инженерную специальность героев повести. Напротив, автор указывает на Артиллерийское: этим объясняется подбор деталей, их конкретизация, просматривающаяся, например, в фамилии «Ферфичкин» (фейерверкер, пиротехник: Артиллерийское училище выпускало специалистов по 3 специальностям[72]). Возможно, здесь играют особую роль и пространственные объекты, могущие служить подтверждением в пользу высказанной догадки.

Перебравшись в другое ведомство, в другую часть Петербурга, поменяв профессию, герой наивно полагал, что его дороги никогда не пересекутся с путями бывших одноклассников. Он выбрал окрестности Сенной или район Мещанских улиц - там, где любил гулять. А это, действительно, противоположная сторона той, где могли служить его бывшие товарищи, более далекая, чем Михайловский замок, где располагалось Военно-инженерное училище.

Артиллерийское училище помещалось на Выборгской стороне, на берегу большой Невы, против здания Литейного дома, в который упирался Литейный проспект[73]. Артиллерийский департамент, где могли по профилю служить Ферфичкин и Симонов (как и Достоевский - в Инженерном департаменте[74]), находился вверху Литейной части, на пересечении Захаровской улицы и Воскресенского проспекта[75]. В отдалении от Выборгской стороны герой как бы

чувствовал свою безопасность. В этой недосягаемой дали он выбирает и свой департамент.

На службу Парадоксалист ходит через Сенную («Я вдруг вспомнил одну сцену, которую видел утром на улице, когда озабоченно трусил в должность»: на Сенной гроб выносили из подвала - 5, 153). В этой округе располагались: Аудиторский Департамент (на углу Грязной улицы и набережной Фонтанки в 4-ой Адмиралтейской части, возле Египетского цепного моста[76]); Департамент Государственного Казначейства (угол Итальянской улицы и Большой Садовой в 3-ей Адмиралтейской части[77]), здесь же рядом стояло здание Министерства Юстиции[78]; Министерство Народного Просвещения (на пересечении Театральной улицы и Чернышева переулка[79]), Министерство Внутренних Дел (на Чернышевой площади, по набережной Фонтанки[80]), наконец, Департамент Податей и Сборов (в Московской части на Загородном проспекте, рядом с Разъезжей улицей[81]). Ни в Министерстве Юстиции, ни в Министерстве Народного Просвещения, ни в Министерстве Внутренних Дел герой служить не мог. Сомнительно, чтобы он мог служить в Департаменте Государственного Казначейства: здесь нет канцелярии[82]. В тексте же на вопрос: «Ска-а-ажите, вы... в департаменте?» - герой отвечает: «В ....й *канцелярии*» (5, 143; курсив мой - О.Д.). Через Сенную он не мог идти и в Аудиторский Департамент: даже при большой любви к пешей ходьбе, такие упражнения совершать каждый день было бы признаком очевидной невменяемости. Остается один - Департамент Податей и Сборов.

Этот департамент располагался поблизости от Пяти углов. Здесь же, у Пяти углов, живет столоначальник Антон Антонович Сеточкин, в гости к которому иногда по вторникам заходит наш герой. При департаменте состояла канцелярия[83] (канцелярии были далеко не при каждом департаменте[84]). Любопытно и то, о чем толковали серьезные и солидные чиновники в доме

столоначальника. Обычно они вели разговор на производственную тему: «Толковали про акциз, про торги в Сенате, о жалованье, о производстве, о его превосходительстве, о средстве нравиться и проч., и проч.» (5, 134). Примечательно, что вопросы об акцизах и торгах в Сенате - это производственные вопросы, находящиеся в ведении именно Департамента Податей и Сборов. Обычно здесь занимались сбором всякого рода государственных налогов и пошлин: с недвижимых имуществ, с податного народонаселения, - собирали денежные земские повинности, определяли натуральные повинности (воинскую, дорожную, постойную), следили за акцизами, т.е. следили за налогами на продукты широкого потребления (вина, табака, сахара, спичек, нефтяных масел), вели пошлины (гербовые, судебные, канцелярские, сборы за паспорта, с застрахованного имущества, с увеличенного содержания, неокладные сборы)[85].

Выясняется, таким образом, не только место службы подпольного героя и Антона Антоновича Сеточкина, но и Якова Петровича Голядкина. Теперь с очевидной отчетливостью можно проследить путь Голядкина с Шестилавочной на Литейный, через Невский на Загородный в свой департамент. Здесь же, на Загородном у Пяти углов, неподалеку, так же как и квартира столоначальника, находилась квартира его превосходительства, куда за бумагами ездил Голядкин-младший. Через два моста (Семеновский и Обуховский) на противоположной стороне Фонтанки стоял известный дом Берендеева у Измайловского моста. В департамент Голядкин мог идти через Владимирскую площадь, где стояла Владимирская церковь. Неподалеку от Загородного и Владимирской площади обитали Ордынов, Мурин и Катерина. Эта особая тяга писателя к документализму описаний городской топографии в петербургских повестях перейдет в его петербургские романы. Раскольников, как и Парадоксалист, будет кружить по Сенной, Садовой, Юсупову саду, Столярному переулку[86]. В

«Записках» Достоевский направляет дорогу героя из Адмиралтейской части через Сенную (по Обуховскому проспекту мимо домов Вяземской лавры) в Московскую часть, в Департамент Податей и Сборов. После службы он мог по набережной Фонтанки через Обухов мост пройти в Юсупов сад, а дальше через Садовую, Сенную, Кокушкин мост по Екатерининскому каналу войти в Столярный переулок и Мещанские.

Достоевский, скупо обрисовав городскую топографию, выбирает из нее символические «сюжетные» пространства: привычный в литературном тексте Невский проспект и непривычную Сенную.

Образ Невского проспекта в «Записках» напрямую обращен к образу-символу Гоголя[87]. Невский проспект - средоточие гоголевского Петербурга. Здесь пересекаются пути всех его героев: Пирогова и Пискарева, майора Ковалева, Чарткова, Поприщина и Башмачкина. Герой подполья выбрал для себя принцип «литературного» типа поведения, он мыслит себя уже в заданных образах, проходит испробованный путь, поэтому у него всегда есть возможность импровизации.

Парадоксалист создает свою новеллу на гоголевскую тему, новеллу о Невском проспекте. В ней, как и в одноименной петербургской повести, два героя: «штафирка» и офицер, романтик и практик, мечтатель и пошляк. Только вся ситуация раскрывается не в параллельном, а в конфликтном существовании двух героев, в стремлении маленького человека (который «всех умнее, всех развитее, всех благороднее»- 5, 130; но унижен и оскорблен) встать вровень с публикой «суперфлю» (5, 131) или, по крайней мере, с одним из них.

Офицер, «вершков десяти росту» (5, 128), т.е. около 186 см (5, 385), бесцеремонный и нахальный, соотнесен безоговорочно с гоголевским поручиком Пироговым: он предпочитает действовать «по начальству» или «киями» - т.е. неблагородным способом, избегая драться за честь на дуэлях. По

описанию, это натура грубая, циничная и неразвитая, он виляет, как вьюн, и сворачивает с дороги «перед генералами и перед особами сановитыми» (5, 130), но «давит» - подавляет неравных ему: гражданских чиновников, «штафирок».

Сам же Парадоксалист, исполняя роль антипода офицера поручика Пирогова, на Пискарева совсем не похож. Напротив, это во всем противоположный гоголевскому персонажу характер: один - кроток, другой - злобен; один при встрече с проституткой видит в ней Перуджинову Бианку, другой - падшую женщину. Пискарев мечтает о высокой любви, Парадоксалист попирает любовь грубым обладанием, насилием. А главное: одному уготована гибель в столкновении с действительностью, которую олицетворяет образ Невского проспекта, другому же - победа над обидчиком, торжество над публикой суперфлю.

Герою из подполья ближе амбициозный Поприщин[88] или беспокоящийся о форме, о своем внешнем виде майор Ковалев. Готовясь выступить в поединке со своим противником «на равной ноге», он следует требованиям формы, покупая у Чуркина «черные перчатки и порядочную шляпу», заводит «хорошую рубашку с белыми костяными запонками», наконец, меняет воротник на шинели: «красивый бобрик» воцаряется «на месте паскудного енота» (5, 131). И бобрик выбран исключительно потому, чтобы быть наравных («вроде как у офицеров» - 5, 131).

Текст «Записок» явно вступает в перекличку с гоголевскими текстами: шляпа и перчатки у Чуркина - с фраком от Руча («Записки сумасшедшего»), рубашка с костяными запонками - с накрахмаленными манишками («Нос»), желание героя подполья хоть бобриком приблизиться к офицерскому рангу - с желанием Ковалева приблизиться к офицерскому рангу своим чином (коллежский асессор - майор). Парадоксалист похож и на Башмачкина: во-первых, тем, что на него, как и на гоголевского героя, смотрят, словно «на

муху» (5, 130), во-вторых, общностью «дерзких мыслей» (не положить ли бобрик на воротник / «не положить ли точно куницу на воротник» - 3, 155).

На Невском проспекте, как и в гоголевские времена, после двух «графиня ходит, князь Д. ходит, вся литература ходит» (5, 131). По праздничным дням здесь продолжают совершаться экстраординарные события: 25 марта, в день Благовещенья, у майора Ковалева нос сбежал, который герой встретил в Казанском соборе, а на Невском безуспешно ловил извозчика, чтобы догнать самозванца. Парадоксалист именно по праздникам ходит на Невский (иногда даже с божьей молитвой), с целью одолеть своего врага, своего оксюморонного двойника: «Я даже молитвы читал, подходя к нему, чтоб бог вселил в меня решимость» (5, 132). Для него это становится знаком жизненного успеха, способом самоутверждения. Очередная неудача («Он преспокойно прошел по мне, и я, как мячик, отлетел в сторону») вызывает болезнь и лихорадку («В эту ночь я был опять болен и бредил» - 5, 132). Уже отказавшись от своего намерения и смирившись со своей долей вечно быть попранным, неожиданно для себя герой подполья, как Давид, одолел Голиафа, «низенький и истощенный» (5, 128) - десятивершкового верзилу, штафирка - поручика («я неожиданно решился, зажмурил глаза и - мы плотно столкнулись плечо о плечо! Я не уступил ни вершка и прошел мимо совершенно на равной ноге!» - 5, 12). Парадоксалист в «схватке» выходит победителем: «Я достиг цели, поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной ноге» (5, 132).

Невский проспект у Достоевского - место боя («я <...> в последний раз вышел на Невский» - 5, 132), место публичного поражения одного (опять вспоминается высеченный Пирогов) и успеха другого. Он свидетель бунта «малых сих», социального протеста личности, добившейся своего реванша в отличие от Пискаревых, Поприщиных и Башмачкиных. Невский проспект конца

40-х (именно это время имеется в виду, конкретно 1848 год) - это другой, не гоголевский Невский проспект. Парадоксалиста от героев Гоголя отделяет чуть более десяти лет, а от Голядкина всего лишь два года, но какая между ними ошеломляющая разница: в 1846 не было возможности «победить» - это симптом нового времени. Не случайно момент столкновения на Невском воспринимается в ряду не 40-х, а 60-х годов[89].

Герой подполья хоть и ощущает свою общность с гоголевскими персонажами и постоянно это подчеркивает в своем рассказе, наталкивая на нужные ассоциации, вместе с тем бесконечно от них далек, так же как и от Голядкина. Он образован, начитан, знает языки (немецкий и французский - как обязательные в училище[90]). Герой постоянно демонстрирует свой интеллектуализм (рассуждениями о русских и западноевропейских романтиках; философствованиями о человеческой натуре; знаниями всеобщей истории; наконец, пением итальянских арий - 5, 132). Его литературная речь и европейское развитие ни в какое сравнение не могут идти с неразвитой речью и неразвитым мышлением Башмачкина, со вкусами Поприщина, пристрастиями гоголевского героя к «Мирошкам» и «Филаткам», с пошлостью Ковалева, убогостью Голядкина. Эти отличия - не только знак образованности, но и знак нового времени.

Указанные точные даты легко позволяют высчитать время действия повести. Это конкретизация внедрена в текст «Записок» не случайно. Образ Невского изменился под давлением исторических перемен: еще раз необходимо напомнить - 1848 года. В Европе, как известно, это год революций, сокрушения устоев и основ. В России - формирования политических обществ, духа свободомыслия. Парадоксалист - одиночка, но и в его поведении просматривается тенденция времени: герой овеян «воздухом», прорвавшимся из-за границы. Это выразилось и в понимании проблем равенства, любви,

братства, и в желании защитить свое достоинство, противостоять насилию, презреть иерархическую субординацию. Революционаризм ситуации объясняет его «наскоки» на поручиков: безымянного, гремящего по полу саблей, десятивершкового роста и Зверкова. Во всех случаях цель одна: заставить признать себя равным, заявить о своем праве. Итак, Достоевский в своей петербургской повести показывает изменившийся образ Невского проспекта в сравнении с гоголевским.

Литературная топика Сенной площади в его творчестве только начинает складываться: именно в «Записках из подполья». Дальнейшее осмысление она получит в «Преступлении и наказании». Сенная открывает еще незнакомый образ Петербурга. С этой площади виден город, расположенный за спиной Медного Всадника: с его «трущобными» картинками, социальным трагизмом. В литературе он создается стилем натуралистической очерковости, передающим одномоментность драматизма. Это зарисовки по пути, как у Некрасова:

Вчерашний день, в часу шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую[91].

Сенная Некрасова «вопиет» в 1848 году о социальной несправедливости, рассказывает об изнуряющем и позорном рабстве. В «Записках из подполья» тоже выдержан этот очерковый стиль, формирующий точку зрения мимоходом: рассказ о пьяной проститутке, зарисовку о вынесенном гробе из подвала.

Но Сенная Достоевского - это еще и адское место, где кончаются все надежды и упования. Дорога на Сенную («доберешься наконец до Сенной - 5, 160) - это путь в «самый смрадный угол в подвале» (5, 161). Социальное здесь осложняется метафизическими аллюзиями. На Сенной оказываются те, кто душу продал («душу даром <...> загубила» - 5, 160; «душу, значит, продала» - 5,

161). Городская площадь, как бездна, поглощает в свои подвалы и кабаки без остатка - до смерти, физической и нравственной. Здесь окружают человека «темень и сырость», как в могиле. Достоевский подчеркивает эти связи параллельными образами. «Дурной дом» на Сенной *(«Грязь* такая была кругом... Скорлупа, сор...*пахло...мерзко* было» - 5, 153) соотнесен с петербургским кладбищем *(«Грязь* да болото - 5, 161), а подвал («темень, *сырость;* что ты, *лежа-то одна*, тогда передумаешь?» - 5, 161) - с могилой («В могиле *слякоть, мразь,* снег мокрый,- не для тебя же церемониться? «Спущай-ка ее, Ванюха; ишь ведь «учась» и тут верх ногами пошла, таковская <...> Ишь *на боку лежит*» - 5, 161; курсив мой - О.Д.). Зримо сближены мир живой и мертвый. Один становится продолжением другого. Не вызывают удивления, в связи с такой прозрачной и легко проходимой границей, трансформации обратного порядка. Здесь живой молчит, как мертвый, а мертвый возопиет, как живой: «Пустите, добрые люди, на свете пожить! « (5, 161). Фантастическая картинка, литературно обработанная Парадоксалистом, неожиданным образом оказывается убедительнее самой безусловной, осязаемой реальности. На одно мгновение судьба умершей проститутки с Сенной отзовется в судьбе Лизы: литература и жизнь сомкнутся. Натурализм очерка выявит сущностное в действительности, а фантастика обнажит внутренние связи, общность судьбы: настоящее и будущее предстанут на одной плоскости. «Литературные» мотивы незаметно становятся достоянием, неотъемлемой частью реальности. Перекликающиеся и взаимоотраженные мотивы (грязи, темени, сырости, вони, подвала, подполья, гроба, могилы) создают образ разлагающегося мира, передают его апокалиптическую сущность.

И что любопытно: в своих описаниях Сенной Парадоксалист как бы выступает ее «летописцем», отражая текущий момент времени в достоверном, документальном свидетельстве.

Это район многолюдный, шумный, торговый. Здесь сходятся разные сословия, но преимущественно Сенная - для городского сброда. В южной ее части возвышается дом, принадлежавший князю Вяземскому, прозванный в просторечном обиходе «Вяземской лаврой». Он стал «средоточием питейных заведений и притонов»[92]. Здесь находились ночлежные дома, знаменитые трактиры – «Малинник» (для самых грязных подонков)[93] и «Хрустальный дворец»[94]. В Вяземской лавре сдавали квартиры внаем, их снимали мастеровые, мещане, чернорабочие, солдаты, проститутки и прочие забулдыги[95]. В этом же доме находился 3-ий полицейский участок[96]. На Сенной располагались гауптвахта, важня, церковь Успения Божьей Матери[97]. На одном пространстве собраны: трактиры, публичные дома, гауптвахта, место для извоза, полицейский участок, наконец, церковь. Здесь толкутся солдаты, извозчики, проститутки, представители власти, городская беднота - все сирый, неприкаянный народец.

На одной параллели в реальном пространстве противостоят кабаки, трактиры, подвалы, дурные дома Вяземской лавры и церковь Успения. Сцены, рассказанные очевидцем в «Записках», происходят в ее молчаливом и невидимом присутствии. Под Новый год изгнали на мороз ревущую, пьяную, растрепанную, полунагую, избитую проститутку: «Сама набелена, а глаза в черняках; из носа, из зубов кровь течет: извозчик починил. Села она на каменной лесенке, в руках у ней какая-то соленая рыба была; она ревела, что-то причитала про свою «учась», а рыбой колотила по лестничным ступеням. А у крыльца столпились извозчики да пьяные солдаты и дразнили ее» (5, 160). Эта картинка приобретает особое значение ввиду церкви. Немедленно бытовая и обыденная сцена приоткрывает потаенный символический смысл. Блудница, с разбитым и окровавленным лицом, с «соленой рыбой» в руках, сидящая на возвышении, становится символом топоса Сенной. Эти апокалиптические и

библейские, вавилонские, аллюзии усиливаются и поддерживаются другими реалиями этого городского пространства.

В тексте «Записок» не названа, но описана именно Вяземская лавра: на Сенной нет другого места, где были бы собраны вместе «Капитальный дом», «Хрустальный дворец», «Дурной дом» и его подвалы. На это указывают прежде всего рассуждения Парадоксалиста. В его ассоциациях образ «хрустального дворца» соотносится не только с мечтой о счастливом всечеловеческом будущем, но и с реальным «курятником», с пасквильной формой, подменяющей «хрустальный дворец»: «если вместо дворца будет курятник и пойдет дождь, я, может быть, и влезу в курятник, чтоб не замочиться, но все-таки курятника не приму за дворец», *«не приму за венец желаний моих - капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту* на тысячу лет» (5, 120; курсив мой - О.Д.). Символический образ «хрустального дворца» плавно переходит в другую, противоположную сущность, а метафорический образ «курятника» соединяется с неким реальным «капитальным домом». Аналогии возникают несомненные: «курятник» и «капитальный дом с квартирами для бедных жильцов» - это Вяземская лавра. Именно здесь, будто в насмешку, подчеркивающую пасквильность ситуации, располагается и трактир «Хрустальный дворец», повторно упомянутый Достоевским в тех же функциях и значениях в романе «Преступление и наказание» (7, 373-374). Писатель умышленно, обыгрывая высокие и низкие значения идеи «Хрустального дворца», проецирует их на реалии петербургского пространства.

Двойственность, противоречивость и оксюморонность заключена в самих топонимических обозначениях. «Лавра» на Сенной по форме совпадает, а по сути амбивалентна истинному значению слова, понятию языка, точно так же, как и «Хрустальный дворец»: Вяземская л а в р а - не славная монашеская обитель, не многолюдный большой монастырь[98], а городская клоака,

человеческий муравейник, пристанище греха и порока; «Хрустальный» же «д в о р е ц» - затрапезный, низкого пошиба трактир, а не образ мировой гармонии, символ социального переустройства. Достоевский несомненно был чуток к народному слову, уловил эти значения в наименовании «Вяземская л а в р а» и выразил их в игре смыслами: «хрустальный дворец» - «курятник» - «капитальный дом с квартирами для бедных жильцов».

Сочетаемость несочетаемого, высокого и низкого в одном, чудес технического прогресса и опасности апокалиптического разрушения, нового вида вавилонской башни в образе Хрустального дворца[99] - все это как черты современного мира, а точнее Лондона, писатель отразил в «Зимних заметках о летних впечатлениях». В столице мира великолепие и роскошь («пивные лавки разубраны как дворцы» - 5, 70; «кофейни, разубранные зеркалами и золотом, на каждом углу» - 5, 71) соседствуют с дикостью, вопиющей нищетой и развратом. Контрасты старости и молодости, красоты и безобразия, одиночества в толпе, пьянства без веселья, когда пьют отцы, матери, дети до потери сознания, дописывают общую картину современного цивилизованного мира, которому мстят отделившиеся от него «подземные мормоны» и все те, кто «в поисках выхода из темного подвала, толкаясь и давя друг друга в подземной тьме», готовы отделиться даже от человеческого образа, «только бы не быть вместе с нами» (5, 71). Многие черты этой картины перенесены и на образ Петербурга в «Записках».

В Лондоне Гай-Маркет, а в Петербурге Сенная - символы нового времени. В синхронной перекличке, и там и тут, формируются образы подвалов, трактиров, пивных, разврата. Характерно пьянство, отделение от человеческого образа, «подземность», «подпольность» психологии.

Лондон, залитый искусственным газовым светом, вместе с тем оставляет впечатление мрачного, угрюмого города с угрюмыми и мрачными его

обитателями. То же в Петербурге. Улицы урочища Сенной (Столярная, Юсупов сад, Екатерининский канал, Мещанские) всегда многолюдны, полны «промышленного и ремесленного люда с озабоченными до злости лицами» (5, 165). Это Петербург с выражением «наглой прозаичности» (5, 165), сумеречный город «мокрого снега» с фонарями, мелькающими как «факелы на похоронах» (5, 151).

Как в Лондоне за внешней пышностью и великолепием всемирной выставки в «Кристальном дворце» (5, 69) шевелится хаос Вавилона и апокалипсиса, так и в Петербурге на Сенной среди разврата и разложения, пьяных драк в «Хрустальном дворце» таится смерть, подстерегающая местную блудницу с окровавленным лицом и с соленой/мертвой р ы б о й (символ Христа) в руках.

В повести С е н н а я отчетливо противостоит Н е в с к о м у п р о с п е к т у и соперничает с ним в символической значимости оценки настоящего момента. Прогулки на Невском и гульба на Сенной - это две точки зрения на Петербург.

Невский - это праздники. Сенная - будни. Невский представляет социальные верхи, Сенная - социальные низы: таким образом в изображении Петербурга в «Записках» достигается особый масштаб обобщений, охватывающий всю действительность целиком со всеми ее социальными противоречиями. Образ Сенной и образ Невского проспекта оттеняют друг друга, но ведущим у Достоевского все-таки становится первый, а не второй.

Сенная - главное жизненное пространство, средоточение коммуникаций (она подхватывает функцию гоголевского Невского проспекта), через нее лежит путь и на службу, и в могилу. Образ Сенной формируется как образ-символ буржуазного города, символ рынка, торгов любым товаром, в том числе и человеческим.

Топос Сенной в реальном пространстве содержит как бы два своеобразных контрапункта: с одной стороны, Вяземскую лавру и «Хрустальный дворец», а с другой - церковь Успения Божьей Матери[100]. Писатель, всегда столь внимательный к чертам городской топографии, не мог не заметить на Сенной церкви. Ее присутствие на площади словно уравновешивает общую атмосферу торга, разврата и разложения.

Несмотря на то, что в тексте «Записок» ни Вяземская лавра, ни «Хрустальный дворец» как трактир, ни церковь Успения прямо не названы, их значение и присутствие выясняется из контекста. В «Записках», так же как в «Двойнике» и в «Хозяйке», реалии петербургского топоса, в данном случае Сенная площадь, выполняют роль символических указателей, с помощью которых реконструируются не только реальное пространство, но и вуалируемые автором идеи.

Топос повестей и романов Достоевского, как правило, узнаваем. «Записки» - не исключение. Принцип организации топографического пространства заставляет сказать еще об одном важном свойстве поэтики Достоевского. Писатель моделирует городское пространство в тексте как видимое и указанное и как невидимое или неуказанное. Топографические реалии, процитированные в произведении, обычно находятся в соседстве тех, которые не акцентированы автором. Однако их обозначение может стать определяющим в понимании художественного целого произведения. Например, топография Кузнечного переулка в «Хозяйке» отчетливо представляет две церкви - приходскую Владимирскую церковь и старообрядческую церковь Николая Чудотворца. По описанию нетрудно убедиться в том, что Мурин и Катерина посещают Владимирский храм, а не церковь Николая Чудотворца, о чем было сказано выше. Это сразу же снимает с героев повести подозрение в том, что они старообрядцы. Невидимые и неуказанные топографические реалии

тем не менее «посылают» свои энергетические смысловые импульсы в художественный текст, нередко объясняющие поведение героев, их характеры, авторскую идею. Вот еще один пример. Невидимые и неуказанные мосты, мимо которых лежит путь Голядкина в «Двойнике»,- Чернышев и Обуховский - тоже обладают смысловой энергией и сюжетными пророчествами: Обуховский указывает дорогу к городской больнице Всех Скорбящих, куда и отвезут безумного героя, а у Чернышева моста он впервые встретится у здания Министерства Внутренних Дел со своим Двойником[101] (с этой минуты начнутся гонения и преследования Голядкина). Таким невидимым и неуказанным объектом на Сенной является в «Записках из подполья» церковь Успения Божьей Матери, поставленная в капище порока, на самом торговом месте, на самом известном рынке Петербурга.

С любой точки пространства Сенной площади видна церковь. Герой видит ее всякий раз, как идет на службу и обратно домой. В «картинках» Парадоксалиста на тему о таинствах любви, которыми он дразнит Лизу, явно просматривается в подтексте тема «святого семейства», когда «они трое, муж, жена и ребенок, вместе» (5, 158). Ввиду одной из церквей Богородицы эта идея приобретает конкретный смысл, евангельский аспект, который в свою очередь формирует обобщенный, символический план, «собирает» в единый фокус смыслов идею христианской любви и добра, страдания и счастья.

Достоевский не мог «пройти мимо», остаться равнодушным к подобным конструкциям, которые непредсказуемо выстраиваются в реальном пространстве: кабаки, публичные дома, разврат и разложение, с одной стороны, с другой же – церковь, любовь, сострадание и прощение. Эту конструкцию: кабак-церковь – писатель именно уже как идейную наглядно использует в сне Родиона Раскольникова. В «Преступлении и наказании» на пути отца и сына к кладбищенской церкви разыгрывается сцена у трактира: эти смысловые полюсы

подчеркивают противостояние греха и святости, преступления и искупления, наказания и страдания. Впервые же эта идея творчества Достоевского, еще в неразвернутых, но вполне ощутимых смыслах, проявилась в «Записках из подполья». Здесь еще очень робко формируются символы веры и христианской любви, противостоящие насилию, жестокости, злобе и ненависти.

Таким образом, изучение топографического пространства «Записок» позволяет понять, где учился и где служил Парадоксалист. Выясненные реалии во многом обогащают наши представления о герое повести, по-новому раскрывают ее внутритекстовые связи. Собранные в систему авторские намеки помогают отчетливо увидеть причины, сформировавшие странный характер: детство и юность героя, бездомность и сиротство послужили прологом к его «подполью», обусловили его ненависть к «школе» и к «товарищам».

«Школа», судя по деталям, разбросанным по тексту,- это военное училище, порядки в котором были доподлинно известны Достоевскому. Воспоминания писателя зиждятся не только на его личном опыте, но и опираются на общепринятые правила и обычаи, характерные для военных учебных заведений закрытого типа. Первое впечатление может способствовать соотнесению «школы» героя с Военно-инженерным училищем, которое закончил сам Достоевский. Такие аллюзии возникают закономерно и оправданно. Однако писатель, чтобы избегнуть недоуменных вопросов и упреков, вводит в текст повести такие детали и черты, которые призваны снять ассоциации такого толка. Обобщенный образ «школы», где учились Зверков, Трудолюбов, Ферфичкин и Парадоксалист, в то же время конкретизирован: у «школы» есть определенный адрес. Писатель прибегает к значению «говорящей» фамилии, раскрывающей род профессиональной деятельности ее носителя. В комплексе с другими указаниями на профиль военной специальности героя выясняется и профиль его училища - Артиллерийского,

выпускающего фейерверкеров, пиротехников, артиллеристов. Об этом же свидетельствуют и специальные знания Парадоксалиста: подпольный тип легко оперирует математическими формулами и точными науками. Кроме того, заметно, что он не равнодушен к знакам военных отличий, хоть и навсегда порвал со своей старой специальностью и с той карьерой, к которой его готовили в училище. Доказательством может служить еще один факт: отвращение к специальным знаниям и увлечение философским и гуманитарным - т.е. знаниями сверх комплекта, которые ставили героя в училище на особую высоту, выделяли его из общей массы.

Его выбор гражданской службы тоже, видимо, не обусловлен только бедностью героя. Здесь сыграли свою роль отсутствие внешних и физических данных, особого обаяния, в практике жизни, как правило, способствующих быстрым успехам, а также и отсутствие покровительства в военной сфере. Стремление героя вырваться из ненавистной среды, возможно, объясняется его склонностью к независимости и к полной индивидуальной свободе. Департамент, куда его приняли по протекции одного значительного лица (5, 131), не мешал Парадоксалисту погружаться в свой отдельный мир. Героя не привлекала карьера и на новом поприще: оно тоже оставалось для него чуждым, как и военное.

Топографические реалии, упомянутые в повести, позволили точно установить, в каком именно департаменте служил герой, род его новых занятий, место, где этот департамент находился. Достоевский, насытив текст необходимыми намеками и полунамеками, несомненно оставляет возможность догадаться о названии и функциях департамента - Департамента Податей и Сборов, расположенного в Московской части, на Загородном проспекте. Так, действие повести «Записки из подполья» разыгрывается в тех же районах Петербурга, где Достоевский строит действие и других

петербургских повестей. В Московской части происходят события, рассказанные в «Хозяйке». Коломненская драма (Коломна - городской район, близкий к Сенной) описывается в «Слабом сердце». В одном департаменте с Парадоксалистом и в одно время служит Яков Петрович Голядкин. По всей видимости, именно к нему можно отнести фразу героя подполья: «карьеры у него в виду не имеется, и в толчки его никогда не выгонят, а разве свезут в сумасшедший дом в виде «испанского короля», да и то если уж очень с ума сойдет». А следующая за этой, думается, высказана о Васе Шумкове: «Но ведь сходят у нас с ума только жиденькие и белокуренькие» (5, 126-127).

В «Записках», так же как в «Двойнике», в «Хозяйке» и в «Слабом сердце», конкретные реалии петербургского топоса не только восстанавливают пространство, делают его видимым (Владимирская церковь в «Хозяйке»; Сенатская площадь с Медным Всадником в центре, путь к ней от Вознесенского проспекта на Петербургскую сторону в «Слабом сердце»; пять мостов - от Измайловского к Аничкову - в «Двойнике»; Департамент Податей и Сборов, Вяземская лавра и трактир «Хрустальный дворец» в «Записках из подполья»), но и являются символическими образами, содержащими вуалируемый автором смысл (в опасении политического или религиозного цензурного вмешательства). Топография, как убеждает текст, «самого отвлеченного и умышленного города на всем земном шаре» (5, 101) обладает у Достоевского «говорящими» функциями. Автор формирует из топографических обозначений образы-символы государственной власти (Медный Всадник, Аничков дворец, Департамент). Символы веры и символы России (Владимирская церковь в «Хозяйке», Покровская церковь в «Слабом сердце», Успенская церковь в «Записках» - связанные с чудотворными иконами Богородицы, покровительствующей всему русскому миру). Так, изучение топографического пространства в петербургских повестях Достоевского позволяет уяснить

принципы поэтики писателя в освоении им петербургского социума, его топографических реалий, каннотированных как образы-символы.

В «Записках», как выяснилось, образ Петербурга строится с помощью двух разных топосов: Невского проспекта и Сенной площади. Эти пространства представляют собой два разных мира Петербурга, два разных его лика, противостояние которых чревато социальными конфликтами. Оно порождает идеи о свержении основ и переустройстве социума.

Петербург 40-х годов выписан в момент острейшего социально-политического напряжения и в Европе, и в России. В «Записках» изображен Петербург 1848 года. Некрасовская тема, открыто звучащая в повести, усиливает мотивы социальных разоблачений и оправдывает мотивы бунтарства. «Новый поэт» необходим здесь как певец нового мира. Его присутствие символизирует начало нового времени. Он формирует иные отношения к жизни, любви, женщине «горячим словом убеждения» (Н., 1, 35)[102]. Но его усилия не всегда могут преодолеть старое, консервативное, косное, замшелое, грязное и мстительное в человеческой натуре[103].

Петербург 60-х вырастает не из топографических реалий, как Петербург 40-х (Сенная, Юсупов сад, Мещанские, Московская часть). Его образ формируется столкновением идей. Идея «хрустального дворца», перевоплощенная в образ «курятника» и «капитального дома, с квартирами для бедных жильцов», с точки зрения писателя, находит свою реальную идентификацию в городском топосе - Вяземской лавре на Сенной. Именно о ней В.В. Крестовский начал печатать в «Эпохе» Достоевского (№ I, 1864) роман «Петербургские трущобы». Образ «лавры» остался неизменным и в 40-е, и в 60-е годы. Этот образ «муравейника» представительствует образ социума нового типа, социума большого буржуазного города.

По мысли Достоевского, к концу 40-х Невский проспект как образ-символ утрачивает свою могущественную власть над социальным миром, не играет той особой обобщающей роли в оценке быстротекущей жизни, как в гоголевскую эпоху, теряя свои хронотопические функции. Актуализируется в новых условиях другой топос - Сенная площадь. Все жизнедеятельное пространство повести (40-х и 60-х) связано именно с ней. Сенная - не просто рынок и городская клоака. Это символ буржуазного мира. Здесь сортируется человеческий материал на владельцев трущоб и подвалов, т.е. на хозяев мира и их рабов, безвозвратно попавших в кабалу к социальным «паукам». Оказаться на Сенной - значит опуститься на дно жизни, откуда одна дорога - в смерть. Образ Сенной писатель нагружает не только социальными значениями, но и смыслами мистическими, апокалиптическими. Подвалы Сенной - это образы кладбищенских могил: в них заживо гниют и погибают от удушья и чахотки несчастные, попавшие на «крючок» постыдного промысла - торговли собой, торговли душой.

Петербург «Записок» представляет не Медный Всадник и Невский проспект, а Сенная. Здесь образ столицы создан в традициях петербургской повести. Конкретное, документальное изображение осложняется фантастико-символическими картинами, в социальный план проникают мистические и метафизические аллюзии. Петербург Пушкина явлен в его поэме «Медный Всадник» образом-символом Медного Всадника. Гоголевский Петербург - образом-символом Невского проспекта. У Достоевского главную суть Петербурга раскрывают Вяземская лавра на Сенной, образ-символ Хрустального дворца, образ-символ Сенного рынка, обнаруживающие лик буржуазного города с его новыми противоречиями и абсурдами социальной действительности.

Проблема личности и тип героя

Оба выше указанные вопроса нельзя избежать при анализе «Записок из подполья»: они - центр произведения. Сложность их изучения, во-первых, состоит в том, что Достоевский ставит обе проблемы в зависимость от *разных* исторических эпох - 40-х и 60-х годов XIX в. (в каждую формируется своя проблема личности и свой тип героя на базе целого комплекса социальных и философских установок времени) - во-вторых, взаимосвязанные друг с другом, они соотнесены с проблемой подполья (последняя придает проблеме личности и типу героя особый смысл в «Записках», без учета которого нельзя понять главное в решении обоих вопросов).

Что же собой представляет Парадоксалист как личность и тип героя? Почему Достоевский соотносит избирательно его бытие с двумя важными историческими эпохами: 40-ми годами - эпохальными для Европы и 60-ми - для России? Развитие и становление личности подпольного, формирование его социального типа (если учесть временную канву повествования) лежит в границах двадцатилетия: от 1845 (год окончания «школы» и начало самостоятельной жизни) до 1864. Как происходила эволюция личности в самоисповеди-самоказни? Была ли эволюция, т.е. произошли ли качественные изменения в характере героя, перемена взглядов в отношении к действительности, в самооценке? Что легло в основу впервые открытого писателем нового типа, одного «из характеров протекшего времени» (5, 99), «настоящего человека *русского большинства*» (16, 329)? Очевидно, что все эти вопросы будут способствовать пониманию того, как Достоевский строит тип и личность.

Если опереться на хронологическую последовательность сюжета, обратиться к биографии героя, к его детским и юношеским годам (хоть и скупо

упомянутым), к годам учения, к службе в департаменте, наконец, к моменту его полного отъединения, ухода в «скорлупу», то несомненно вырисовывается причинно-следственная связь между прошлым Парадоксалиста и его настоящим. Писатель не упускает из виду этих необходимых элементов в строительстве личности и типа героя.

Важным в создании человека подполья становится факт его раннего сиротства. Он воспитывался на чужих руках у дальних родственников, так и не узнав чувство защищенности, возникающее под родительским кровом. Это человек, взросший без материнской любви, с самых ранних лет ощутивший свою ненужность, с укорененным стремлением к самозащите, с обостренным чувством обиды. Недоставшееся ему в «живой жизни» он компенсирует чтением, воображением, мечтаниями. К шестнадцати годам это был мальчик, забитый попреками, молчаливый, задумывающийся, дико на все озиравшийся (5, 139). Эти обстоятельства сложили особый характер: униженность в нем обернулась гордостью, зависимость - высокомерием, бесправность - властностью, заурядность - стремлением к исключительности, бедность - презрением к бедности.

Бездомность и одинокость с детства положили начало формированию характера угрюмого, замкнутого и фантастического, воспринимающего жизнь в двойном ракурсе: в ее реальном течении (грязная, пошлая, безыдеальная действительность, в которой герой занимал последнее место) и в книжном представлении, в другой идеальной реальности (в области «прекрасного и высокого»), где он не признавал для себя второстепенных ролей. В своих мечтах он выступает «знаменитым поэтом и камергером» (в отличие от Пушкина - поэта и камер-юнкера), «чуть ли не на белом коне и в лавровом венке», перед которым открывается горизонт «благотворной <...> и, главное, *совсем готовой*» (5, 133) деятельности. В мечтах его занимает не только духовная сфера,

служение под знаменем «веры, надежды, любви», но и политическая, проповедническая, социальная: он соперничает с Наполеоном, даже замещает его, играет роль пророка (по всей видимости, лермонтовского: «иду босой и голодный проповедовать новые идеи» - 5, 133), видит себя благодетелем человечества, жертвующим на его нужды «несметные миллионы» (5, 133). Парадоксалист, как и многие чиновники, возбужденные лермонтовскими романтическими мистификациями, корчит из себя Мефистофеля, как только выйдет из стен департамента (19, 59). Вместе с тем на фоне «прекрасного и высокого» особенно скудно и пошло выглядит настоящее бытие героя (нищая квартира, клеенчатый диван, «из которого мочалка торчит», лохматый ватный халат, «которым нельзя закрыться! Какие клочья...» - 5, 165). О его невыразительном лице никогда не скажешь: «бледное, благородное чело». Неказистая тщедушная фигура не способна вызвать ассоциаций с героической личностью. Заявляя: «я гордо смотрю на мою бедность. Я беден, но благороден» (5, 171) - он одновременно стыдится своей бедности, осознает в себе отсутствие благородства, ненавидит свидетелей своего «позора», т.е. ничем не прикрытой реальности. Очевидно, что пошлая действительность с однообразием впечатлений вызывает против себя ропот Парадоксалиста, спасающегося от ее скудности и мелочности в книжных мечтаниях. Однако эти книжные романтические роли в практике жизни оборачиваются жестокими и злыми поступками, высвечивающими в герое низменную сущность. Романтизм и мучительный самоанализ - это лишь «благородная лазейка» (5, 133), необходимая для оправдания подлейших сторон личности, грубейших инстинктов, предусмотренных самой природой. Такая двойственность в сознании, этике стала отличительной чертой личности, причиной, объясняющей противоречивость характера. Мечтательность и цинический реализм, пошлость и требование идеала естественно сменяют и продолжают друг друга в

состояниях героя, тем самым питая его «истерическую жажду противоречий» (5, 127), вызывая возвращения от «прекрасного и высокого» к самой грязной реальности. Удивительно как раз то, что «прекрасное и высокое» непосредственно подталкивают к самому темному, подземному разврату. Такова диалектика статики и динамики состояний подпольного человека, диалектика его двойственности.

Конфликт человека и мира по причине безыдеальности последнего, существование двух действительностей (реальной и выдуманной), «полеты» героя из одной в другую, его склонность к преувеличениям, самоедству и рефлексии, явное неумение войти в общую колею, шагать в ногу со всеми, раздираемое противоречиями сознание и т.д. - все это признаки романтического мироощущения. Свойство романтического восприятия проявляется и в том, что весь мир Парадоксалист видит через призму своего «я». Эгоцентризм личности здесь доведен до максимальной отметки.

Все эти сближения дали повод сравнивать героя подполья с романтическим типом личности, с самыми яркими представителями этого типа – «лишними людьми». По мнению Г.А. Бялого, «свои «лишние люди» были и в творчестве Достоевского: «неприспособленные к жизни романтики, мечтатели, погруженные в себя, вроде Ордынова в «Хозяйке» (1847) или героя «Белых ночей» (1848)"[104]. Развитие типа «лишнего человека» ученый просматривает и в Парадоксалисте: «В новом психологическом облике человек, разорвавший связь с миром и уединившийся навсегда, предстал много лет спустя в знаменитых «Записках из подполья» (1864)» [105]. Точку зрения Г.А. Бялого разделили и упрочили В.И. Левин, Е.И. Кийко (5, 376-377) и Н.Ф. Буданова [106]: они с уверенностью связали подпольного героя Достоевского с лермонтовским Печориным, поставили в ряд с «лишними людьми» Тургенева - с Гамлетом

Щигровского уезда, с Чулкатуриным («Дневник лишнего человека») [107], с Рудиным.

Легко заметить, что тип «лишнего человека» формируется как тип героя, не сумевшего найти цели и смысла своего существования, главного дела жизни. Печоринско-Бельтовско-Рудинские варианты определили этот тип в главных его чертах. Об этом писали многие[108]. Обычно в «лишние люди» попадали романтики и мечтатели 30-40-х и начала 50-х годов XIX века. Их поведенческую линию оправдывала идеалистическая философия Гегеля и Шеллинга (в 30-е годы), и Фурье, Консидерана, Сен-Симона, Кабэ, Оуэна (в 40-е): «лишние люди» отворачивались от несовершенной действительности, ненавидели ее, не умели в ней найти опоры для воплощения высших идеалов, погружались в свои мечтания, обвиняли весь сущий мир в своих бедах, выглядели неприкаянными, непонятыми. Романтическое мировоззрение становилось тормозом в их личном развитии и в их практической деятельности: во всяком случае так было принято думать.

Как человек 40-х годов герой подполья *исторически* сближается с типом романтика, проигрывает роли Сильвио и Арбенина, проходит искус печоринского самопознания, но не становится ни Сильвио, ни Арбениным, ни Печориным, не обладает их волей и решимостью, *определенностью* (несмотря на присущую каждому двойственность). Наиболее близким ему по духу оказывается тургеневский Чулкатурин (синхронные переклички сиротства обоих героев, их ненависть к чиновничьей службе, претензии на образованность, избранность, болезненная мнительность, ощущение вселенского одиночества, вибрирующая рефлексия и самоанализ, недовольство своей внешностью, бунт против матери-природы и т.д. несомненно связывает их). Однако Парадоксалист перещеголял и «лишнего человека» широкостью и многосторонностью своей натуры. «Лишние» заблуждались, но искали выход из самоизоляции в широкий

мир, их угнетало бездействие, они сгибались под недюжинностью собственных личностей. В отличие от них герой Достоевского эпатирует подполье, крайнее отъединение, а ничегонеделание возводит в принцип жизненного credo.

Например, *ничегонеделание из лени* для него имеет откровенно положительный смысл. Это качество, по его мнению, может составить карьеру человека: «Вопрос: кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это преприятно было слышать о себе. Значит, положительно определен, значит есть что сказать обо мне: «Лентяй! - да ведь это званье и назначенье, это карьера-с» (5, 109). Нетрудно вспомнить, что карьеру лентяя в русской литературе сделал Илья Ильич Обломов, для которого ничегонеделание из лени и нерешительности стало определяющим качеством характера.

Именно в этой связи он заключил собой ряд «лишних людей». Сентенция Парадоксалиста явно нацелена на героя Гончарова: «я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому» (5, 109). Оценки героя Достоевского ощутимо противостоят тем, какие дает Обломову, его «бессмысленно-ленивому» характеру Добролюбов[109].

Для Парадоксалиста ленность - положительное качество, наполненное особым смыслом, а не бессмыслицей, достойное уважения, а не осуждения. Ссылка на образ Обломова возникает в «Записках» безусловно в связи с ориентацией здесь типа героя на известный тип «лишних людей»: в критике Добролюбова именно Обломов предстал логическим завершением Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина и т.д.: «В самом деле - раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват», «Рудина», или «Лишнего человека», или «Гамлета Щигровского уезда» - в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова»[110]. Парадоксалист словно «подхватывает» конец этой традиции, изъявляет готовность служить ей продолжением, был бы рад и счастлив каким бы то ни было способом быть

положительно определенным, попасть хоть в «лишние люди», хоть в «лентяи и обжоры» с прекраснодушными мечтаниями - лишь бы занять место в эволюционном развитии цивилизованного общества, стать частью общей культуры. Суть парадокса Парадоксалиста заключается именно в том, что, ощущая свою родственность и с «лишними людьми», и с «романтиками», он увертывается от окончательных и положительных определений собственного типа. Эти сближения - кажущиеся, они истончаются в своих контурах и вовсе исчезают , стоит только подпольному герою повернуться какой-нибудь новой гранью своей многосторонней натуры.

Стремление осознать собственную неохватность заставляет его выдумать новую концепцию о разных типах романтиков: европейских («надзвездных») и русских. Герой из подполья, изнутри знающий эту психологию, убежден в том, что «свойства нашего романтика - это все понимать, *все видеть и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительные наши умы;* ни с кем и ни с чем не примиряться, но в то же время ничем и не брезгать; все обойти, всему уступить, со всеми поступить политично; постоянно не терять из виду полезную, практическую цель (какие-нибудь там казенные квартирки, пенсионишки, звездочки) - усматривать эту цель через все энтузиазмы и томики лирических стишков и в то же время «и прекрасное и высокое» по гроб своей жизни в себе сохранить нерушимо <...> Широкий человек наш романтик и первейший плут из всех наших плутов <...> Многосторонность необыкновенная! И какая способность к самым противоречивейшим ощущениям! <...> От того-то у нас так и много «широких натур», которые даже при самом последнем паденьи никогда не теряют своего идеала; и хоть и пальцем не пошевелят для идеала-то, хоть разбойники и воры отъявленные, а все-таки до слез свой первоначальный идеал уважают и необыкновенно в душе честны. Да-с, только между нами самый отъявленный подлец может быть совершенно и даже возвышенно честен

в душе, в то же время нисколько не переставая быть подлецом. Повторяю, ведь сплошь да рядом из наших романтиков выходят иногда такие деловые шельмы (слово «шельмы» я употребляю любя), такое чутье действительности и знание положительного вдруг оказывают, что изумленное начальство и публика только языком на них в остолбенении пощелкивают» (5, 126-127).

Как ни странно, такая характеристика подошла бы Александру Адуеву и его дяде, Петру Ивановичу Адуеву (рекомендованному в «Записках» самым положительным образом), - романтику и практику. Пожалуй, других литературных героев-романтиков, соединявших бы в себе одновременно влечение к «прекрасному и высокому» и к благам и удовольствиям сущего мира («квартиркам», «пенсионишкам», «звездочкам»), назвать трудно: в этот тип не вписываются ни Сильвио, ни Арбенин, ни Печорин, ни Бельтов, ни Рудин, ни Обломов. Все они обладатели многосторонних и противоречивых натур, контрастных склонностей, но ни одного из них не занимает строительство собственного завода, уют купленного дома, благорасположение начальства и повышение по службе. Напротив, эти романтики стремятся «свернуть» с общей дороги, попасть в «лишние люди», виртуозно испортить свою личную судьбу, мятежно сомневаться в «прекрасном и высоком», им свойственно чутко отделять добро от зла, видеть границу между честностью и подлостью, идеалом и содомом, для них не характерен лицемерный нравственный релятивизм. В обобщающем рисунке этого типа трудно рассмотреть черты вышеназванных романтиков, но легко увидеть свойства самого Парадоксалиста (его противоречивую многосторонность в первую очередь, умение «все понимать и все видеть», «ни с кем и ни с чем не мириться», «ничем не брезгать», его одновременное возвышенное ощущение честности при полном осознании своей подлости). Безусловно, герой подполья с определенной целью расширительно толкует тип русского романтика, под рубрики которого практически можно

подвести многих из интеллигентского слоя общества. В его оценке этого типа проступает явственное, осознанное приобщение к образованному интеллектуальному большинству, оценка собственного типа личности. Это, несомненно, еще и самохарактеристика, в которой сущностным определением становится «широкость натуры» (о чем Достоевский заговаривает впервые и что впоследствии займет центральное место в его понимании человека). В «лирическом» отступлении («А отступление мое мне простите» - 5, 127) Парадоксалисту через себя (это его способ познания человека) удалось заглянуть в глубину типа русского романтика и выяснить сложную диалектику переплетений высокого и низкого, благородного и подлого, идеального и пошлого; мечтательности и практицизма, циничного трезвого реалистического взгляда на действительность. Сближаясь с этим типом, он вместе с тем не совпадает с «деловыми шельмами» - романтиками, неукоснительно соблюдающими свой практический интерес: подпольному герою не удается «выбиться в люди» (это стремление он постоянно подавляет в себе, хотя оно всегда и раздражает его тщеславие и воображение). Он не способен претендовать на роль благоразумного и благополучного романтика, облагороженного собственными капиталами и идеалами из области «прекрасного и высокого». Жизнь вытесняет его из романтиков вообще в «лишние люди»: герой повсюду ощущает себя чужаком. Соприкасаясь с типом «лишних людей» и с типом русских романтиков, Парадоксалист вместе с тем несет в себе некую иную сущность, критическую и в отношении к «лишним людям», и в отношении к русским романтикам.

Герой подполья, пытаясь через себя понять некую общую суть человека, добраться до глубинных тайн личности, как мечтатель 40-х годов консолидируется с типом романтика и с типом «лишнего человека», но в 60-е годы он оспаривает роль у типа «новых людей». Бельтовых и Рудиных в

пореформенный период сменили Базаровы, Лопуховы, Кирсановы, Рахметовы. Утопические мечтания романтиков сменились практическими действиями «новых людей». Последние занялись решением вопросов: что делать и как строить «хрустальный дворец», на какие основания ставить новый мир. Парадоксалиста заботят те же проблемы, что и «новых людей», только он рассматривает их с другого конца. Герой подполья выступает как оппонент и критик различных стародавних и новомодных социальных и философских концепций по вопросам о человеке, его отношений с обществом, природой, вселенной.

В качестве доказательств в этом споре Парадоксалист выставляет собственный эксперимент: двадцатилетний опыт над самим собой, плод многолетних наблюдений и беспощадного анализа своей личности.

Проблема личности в «Записках» поставлена как проблема индивидуальности, стремящейся защититься от влияний среды, общих социальных процессов, выделиться из «муравейника», претендовать на отдельный и собственный путь. Главная задача личности - не быть «винтиком», расчетной единицей в чьих-то системах социального переустройства или даже в руках того, кто определяет «законы природы», устанавливает «каменную стену», рубежи и границы бытия мира и человека, «выводы естественных наук», «математику» и метафизику (5, 105). Вся активная воля героя направлена против этой естественной, но косной силы, которая за многие тысячелетия так и не приблизила образ мира и человека к идеальной форме. Его эксперимент заключается в том, чтобы не участвовать в ее созидательном действии, погрузиться в особую среду – «подполье», дающее возможность предельной самоизоляции, демонстрации «чистоты» опыта. Что такое «подполье», какие обстоятельства способствовали его возникновению, какие функции оно выполняет?

«Подполье» порождено крайним неудовлетворением героя окружающей средой, социальной действительностью, своим общественным положением, запутанностью отношений с людьми, психологическим состоянием, развившим крайний эгоцентризм. Очевидно, что индивидуализм героя рождается не вопреки устроенному миропорядку, а является его закономерным следствием. Он сам отделяется от мира, уходит в «подполье», но и мир вынуждает героя к отделению, уединению. Надо признать, что «подполье» изобретает не Парадоксалист, а мир, в котором он живет. Эгоцентричность его личности высказалась еще в юношеские годы: в истории первой дружбы. Уже в первой молодости Парадоксалист «носил в душе <...> подполье» (5, 128). Проявившееся в 16 лет повторилось в 24: история с Лизой - лишь модификация истории с другом юности. Именно эгоцентричность характера выявила главное свойство героя: его неспособность воспринимать другое сознание наравных с собственным, - она способствовала полному разрыву связей со средой, расторгла все отношения героя, умертвила желание двигаться, заставила личность прийти к добровольному и полному отчуждению, выбрать крайнюю степень самоизоляции.

Заключив себя на двадцать лет в «подполье», словно в пробирку, (хотя сам герой говорит о «сорока» годах подполья, т.е. указывает момент своего физического рождения), максимально и строго отъединившись от целого мира (особенно когда была подписана отставка), ощутив «подполье» - своим «материнским лоном», а себя - эмбрионом, Парадоксалист строит на своем примере универсальный тип человека, *общечеловека*, претендует выразить небывалую сущность, новую форму, дать исчерпывающий ответ на вопрос: «кто есть человек?» Более того: каков человек будущего, сознание которого нагружено достижениями цивилизации.

«Подполье» - не только особая среда и особая форма существования, но и вызов, направленный против общего социального миропорядка. В идее «подполья» проявляется неподчинение Парадоксалиста общим законам социума и универсума, его своеволие. «Подполье» становится и формой самозащиты от внешнего мира, и «почвой», и собственной вселенной героя. В «подполье» личность, хоть и поставлена в зависимость от условий и обстоятельств, в которые она заключена, хоть и несет на себе груз прошлого, отпечаток старых и новых цивилизаций, но ищет полной свободы и стремится к независимости от любых и всяких обязательств. Именно в «подполье» как бы найдена формула полной свободы. Здесь до конца реализовано желание быть самим собой, свободное от каких бы то ни было общественных правил, нормативов морали и этики. Этика «подполья» - отсутствие лжи, срывание масок. «Подполье» позволяет предстать в самом неприглядном, обнаженном виде, вывернуть все закоулки души, скрываемые, постыдные, низкие, лишенные какого бы то ни было эстетизма, романтического ореола, демонизма. Функция «подполья» проявляется не только в самообнажении героя, но и в срывании масок с людей 40-х годов, вошедших в новую эпоху 60-х (так оправдываются все сближения Парадоксалиста с типами «лишних людей» и русских романтиков), а также в компрометации идей[111] и модели поведения «новых людей», отраженных прежде всего в романе «Что делать?» Чернышевского [112].

«Подполье» дает возможность сохранить свое «я» и открывает новые горизонты для познания и самопознания. Первое условие состоявшейся личности - это условие ее развитости, интеллектуализма, ее способности к анализу мировой истории и современного момента. Главная проблема личности, как ее понимает Достоевский, заключается в том, чтобы «разрешить жизненные вопросы» (5, 121). Вопрос состоит именно в том, к а к их разрешить:

логически, разумом («логической путаницей» - 5, 121) или непосредственно, доверяя чувству.

Подпольный с детства лишен непосредственности ощущений, нравственной опоры, «почвенности». Жестокий анализ и самоанализ приучили к критической оценке мира и к беспощадной самооценке. У него навсегда в этой связи испорчены отношения с людьми (нет ни одного человека, которого бы он не презирал, включая самого себя), с обществом (он принципиально недоволен социальным устройством: тем, что есть, и тем, какое предлагается в системах утопистов, позитивистов, материалистов, сенсуалистов, идеалистов и т.д.), с мирозданием (героя раздражают «законы природы»). Его бесит логистика («дважды два – четыре»), но герою недоступно и непосредственное приятие жизни: он критикует форму познания с позиций разума, логики, науки и форму непосредственного бытия; усилия ученых деятелей, социальных преобразователей, неустанно трудящихся над усовершенствованием облика мира и человеческого рода, и потуги «непосредственных людей» (5, 103), положивших свои силы на добывание насущного хлеба, жизненного успеха, доходов, карьеры, славы, наслаждений и т.д. Всей своей жизнью и всем своим существом Парадоксалист противостоит выводам науки (системам Дарвина, Гегеля, Канта, Конта, Фейербаха, Чернышевского, Бокля и т.д.) и практическому опыту своих сослуживцев и одноклассников (Антону Антоновичу Сеточкину, Трудолюбову, Симонову, Ферфичкину, Зверкову).

Однако, критицизм «подполья» не приносит облегчения. Свобода «подполья» не облагораживает и не радует. Отчуждение и отъединение в итоге не приносят удовлетворения, мира с самим собой. Загнав себя в угол, укрывшись от всех, Парадоксалист продолжает размышлять о мировых проблемах и о сути человеческой личности. Несмотря на свое «подполье», герой не утрачивает интерес к внешней жизни: к мировой цивилизации, к Северной

Америке, к Шлезвиг-Гольштейну, к философским системам социальных преобразований, к расчетам ученых, к “хрустальному дворцу”, к законам природы - к животрепещущему настоящему. Его занимает и давнопрошедшее: времена Атиллы, Клеопатры, Стеньки Разина. Героя влечет и таинственное будущее. Забившись в «подполье», он вместе с тем постоянно «высовывается», ведет полемику с отечественными и с европейскими философами и социологами, «острит» свои аргументы в споре с Кантом, Гегелем, Фихте, Шопенгауэром, Фейербахом, Чернышевским и т.д. Он стремится связать воедино картину мира, понять исторические соотношения древней и новой цивилизации, объяснить, почему «утонченные кровопроливцы», «самые цивилизованные господа» современности недалеко ушли от Атиллы, Клеопатры и Стеньки Разина: более того, варварство и кровожадность последних не могут идти ни в какое сравнение с утонченными цивилизованными методами, когда «кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское» (5, 112).

Парадоксалист сам определяет свой метод познания: «я упражняюсь в мышлении, а следовательно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собой другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность» (5, 108). В складках его сознания накопилось разнообразное и многосоставное знание об устройстве социума и универсума, о сущности человека, о первоначалах бытия. Его понимание человека (для подпольного нет важнее проблемы, чем проблема личности) высвечивается на фоне концепций о человеке европейских философов: Руссо, Фурье, Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, О. Конта, Шопенгауэра, М. Штирнера, Бокля, Бентама. Накладываются на этот западноевропейский вариант и трансформированные на русский лад идеи Чернышевского, Добролюбова, В. Зайцева. Легко улавливается спектр вопросов и категорий, над решением которых размышляют герой Достоевского

и всемирно известные философы. В их диалектике антиномий, приложенных к модели человека, выявлены начала родовые и видовые, разум и натура, добро и зло (в оценке их первопричинности), долг и своеволие, свобода и необходимость, прекрасное и безобразное, идеальное и материальное, природное, естественное и искусственное, приобретенное и т.д. Все эти антимонии играют роль стержня, на который как бы «нанизываются» позиции и оценки разных философских школ. Парадоксалист в «Записках», с одной стороны, вступает в полемику со всей европейской философской наукой по вопросам о сущности отношений человека и мира, о понимании счастья и гармонии, пользы и выгоды, а с другой стороны - является жертвой ее философского эксперимента. Сам метод героя, его способ упражнений в мышлении, когда «первоначальная причина тотчас же тащит еще первоначальнее» предельно усложняет возможность выяснения объекта полемики: идеи Чернышевского корреспондируют, например, с идеями Фейербаха и Фурье, теории выгоды и пользы, разумного эгоизма - с идеей о всемирной гармонии; рядом с гегелевской идеей о феноменологических типах соседствует шопенгауэровская идея о своеволии, опровергающая гегелевский абсолютный идеализм; кантовская идея «чистого разума» в разных функциях проявляется у представителей других школ - позитивистов и сциентистов, математические методы в философии после Спинозы и Канта насыщают философские системы О. Конта, Милля, Чернышевского, Бокля, Тэна, Спенсера. Парадоксалист полемизирует не с отдельной, «именной» философской системой: например, Чернышевского или Гегеля, а со всем философским знанием, прежде всего с европейским знанием, претендующим на универсализм оценок состояний социума, универсума и человека как создания мира и Бога. Потоки идей сталкиваются и оспоривают друг друга в бесконечном диалоге.

Давно замечена, например в тексте «Записок» отраженность формулы Канта. Его «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1764)[113] у Достоевского преображены в выражение чувства «прекрасного и высокого», отношение к которым в 40-е годы уже были переосмыслены, вызывали ироническую оценку (5, 383). И если к одной позиции Канта герой проявляет недоверие и насмешливость, то другую идею философа - о «чистом», «спекулятивном» разуме - он явно разделяет, ощущает ее воздействие на себе, использует ее в споре с другими оппонентами, особенно с предложениями позитивистов.

Последние, например, математику считали высшей наукой, с помощью которой они предприняли попытку рассчитать, как по таблице логарифмов, историю человеческой цивилизации, подчинить математическим законам человеческую жизнь, предусмотреть каждый шаг и каждый вздох человека, предельно регламентировать его поведение. Такая математика, стремящаяся человека превратить в «фортепьянную клавишу», в «органный штифтик», вызывает особенно яростное сопротивление Парадоксалиста. Он не может смириться с тем, что все «поступки человеческие, само собою, будут расчислены тогда по этим законам, математически, вроде таблицы логарифмов, до 108 000, и занесены в календарь; или еще лучше того, появятся некоторые благонамеренные издания, вроде теперешних энциклопедических лексиконов, в которых все будет так точно исчислено и обозначено, что на свете уже не будет ни поступков, ни приключений» (5, 113).

Отношение Достоевского к идеологии позитивистов выражено в оценках героя «Записок», что убедительно показано в работе В.Н. Белопольского. Исследователь утверждает, что писатель подвергает критике прежде всего «положительную философию основателя позитивизма Огюста Конта[114]. В.Н. Белопольский убежден в том, что «понятие «стены», обрекающее героя на

безделье, инерцию, базируется на выводах естественных наук, математики и весьма близко философии Конта», что Парадоксалист отрицает действие науки и здравого смысла в контовском понимании[115].

Против трактовки человека Контом, его ограниченного представления о свойствах человеческого разума герой «Записок» выдвигает свои аргументы на основании того, что человек «еще далеко не *приучился* поступать так, как ему разум и науки указывают» (5, 112). По его мнению, для человека характерна непредсказуемость его поступков и приключений. И это опровергает любые математические методы («человек устроен комически <...> Я согласен, что дважды два четыре - превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять - премилая иногда вещица» - 5, 119), чему и послужили примером «приключения» и «поступки» самого Парадоксалиста, его мечтания, которые трудно вписать в какую-либо разумную систему позитивистов. «Устройство» разума героя подполья явно корреспондирует не с контовским, а с кантовским. Кант писал: «Математика, естествознание, законы, искусства, даже мораль и т.д. не заполняют душу целиком; все еще остается в ней место, которое намечено для чистого и спекулятивного разума и незаполненность которого заставляет нас искать в причудливом, или в пустяках, или же в мечтательстве видимость занятия, а в сущности развлечение, чтобы заглушить обременяющий зов разума"[116]. «Незаполненные» места души героя Достоевского заставляют его разум искать «видимость занятия», вынуждают подпольного «острить» свой разум в полемике с философской мыслью его времени. Его «спекулятивный», «чистый» разум упражняется в эквилибристике, в жонглировании умозрительными «вещами» и образами, целыми системами мирового обустройства, что и является для Парадоксалиста своеобразным развлечением, заглушающим естественную потребность действия, переводящим действие в план эфемерных представлений и размышлений. «Математика» и «разум» Конта

не могут предсказать отзыв «незаполненных мест души», что отчетливо понимает герой Достоевского. «Математика» и «разум» Конта, «польза» и «выгода» Чернышевского не способны помешать «поступкам» и «приключениям» вопреки морали и праву, разумности и «интересу»: всегда находится «лазейка» (выражение Фихте[117]), чтобы ускользнуть, освободиться человеку от «разумного инстинкта, первого принципа жизни рода»[118], защитить свою индивидуальность, проявить своеволие.

Именно «хотение» и «своеволие» становятся оселком в споре с разумом и «арифметикой». Как понимает «своеволие» Парадоксалист, на чью идею опирается , что вносит в это понятие своеобычного?

Первым в ассоциативном ряду философов нового времени, обратившихся к исследованию и оценке своеволия, оказывается Ф. Шеллинг. По его мнению, своеволие есть проявление самости частной воли, которая приводит к обособленности и способствует пробуждению зла в природе человека. Жизнь по законам своеволия, как считает философ, нельзя назвать нормальной: это жизнь, «хоть и особая, но ложная жизнь, жизнь лжи, удел беспокойства и гибели. Всего вернее будет сравнивать эту жизнь с болезнью»[119]. Наблюдение Шеллинга о сущности своеволия Достоевский несомненно использует при построении образа своего героя: Парадоксалист, основавший свою жизнь на самости и своеволии, сам ощущает, что его подпольное существование не спасение, а болезнь. Вместе с тем, если для Шеллинга в своеволии обнаруживается гибельный, отрицательный смысл, для подпольного героя в своеволии заключена положительная идея: в своеволии он видит идею свободного выбора, свободного проявления личности. Философ в своеволии читает ложное значение сущности человеческой свободы, а Парадоксалист - истинное.

Идея «своеволия» героя Достоевского может быть воспринята как трансформированная идея воли Шопенгауэра. В.Я. Кирпотин прямо пишет:

«Хотенье» подпольного человека восходит к «воле» Шопенгауэра»[120]. Отметим несказанное и уточним известное. Во-первых, для Шопенгауэра «хотенье» становилось «наиболее полным выражением сущности, натуры человека»[121]. Во-вторых, бессознательную волю (не контролируемую разумом) философ считал метафизической сущностью мироздания, связывал ее с первоприродными началами. В своей книге «Мир как воля и представление» Шопенгауэр приходит к крайне пессимистическому выводу об участи индивида: по мысли ученого, человек законами природы обречен на страдание, его удел в жизни - это «лишение, горе, плач, мука и смерть»[122]. Парадоксалист Достоевского страдание человека возводит в сан идеи: страдание - не только удел человека, но его необходимейшая потребность («страдание-то ему равно настолько же и выгодно, как благоденствие» - 5, 119). Странным образом своеволие откликается в идее страдания: по убеждению Парадоксалиста, человек нередко по своей воле выбирает страдание, потому что «иногда ужасно любит страдание, до страсти» (5, 119).

Свое понимание «своеволия», «хотения» герой Достоевского противопоставляет истолкованию этого философского понятия В. Зайцевым, попытавшимся соединить Чернышевского и Шопенгауэра, провозгласить «добродетельное хотение». В статье «Последний философ-идеалист» (1864) критик «Русского слова» писал: «Желания отличаются от хотений тем, что в них специально выражаются страсти и инстинкты, т.е. вообще внутренние ощущения; хотения же суть отраженные явления, происходящие от внешних ощущений»[123]. Далее он, опираясь на положения Шопенгауэра, размышлял: «Шопенгауэр учил, что все существующее в сознании человека есть продукт внешних и внутренних ощущений. Конечно, ощущения эти могут быть неприятны, и человек может через них страдать, но зато они же дают ему наслаждения»[124]. Зайцев, настаивая на том, что нельзя признать непреложным

законом положение: страданий больше, чем наслаждений - считал, что страдания порождаются внешним социальным миром и приносят вред, они указатели границ вреда, а наслаждения связаны только с тем, что полезно. В конечном итоге он приходил к выводу: «Итак, если страдание обусловливается влиянием вредных предметов, а наслаждение ограничивается тем, что полезно, то совершенно нет причины отчаиваться, подобно Шопенгауэру, в человеческом благополучии и считать его недостижимым. Между тем такой взгляд на страдание и наслаждение - единственный, который можно вывести из главных положений Шопенгауэра. Если же он не нашел ничего лучшего, как проповедовать факирство и выдавать за идеал аббата Ла-Граппа, то в этом, конечно, всего менее виноваты положения, принятые им в основание своих воззрений»[125]. Вот как Зайцев, согласно идеям Чернышевского, поправлял Шопенгауэра: «если доселе страдание преобладало в человечестве над счастьем, то это происходило от неразвитости людей, большинство которых не понимало, что наслаждаться можно только полезным <...>Люди вышли из естественного состояния наги и сиры; вместо того, чтобы сразу понять, что прежде всего им нужно необходимое, они бросились на погремушки. Это было весьма естественно, иначе и быть не могло, потому что люди были невежественны и несообразительны <...> Когда понятие наслаждения станет понятием пользы, тогда люди избавятся от большей части страданий»[126]. Эти сентенции о страдании и благоденствии невыносимы для образованного и развитого героя Достоевского, поэтому одним махом он отрицает и Шопенгауэра, и Чернышевского, и Зайцева, стремившегося примирить непримиримое: идеализм с материализмом, хотение с пользой. Парадоксалист провозглашает: «Я ведь тут собственно не за страдание стою, да и не за благоденствие. Стою я ... за свой каприз и за то, чтоб он был мне гарантирован, когда понадобится» (5, 119). Жить «по своей глупой воле», заявить свой каприз, хотеть против собственной

выгоды «иногда и *положительно должно* (это уж моя идея)» - признается герой подполья (5, 113). Для него «пропущенная, самая выгодная выгода», которая ни под какую классификацию не подходит (Шеллинга, Шопенгауэра, Чернышевского, Зайцева - О.Д.) и от которой все системы и теории «разлетаются к черту» - это «собственное, вольное и свободное хотение, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хотя бы даже до сумасшествия», потому что человеку надо – «одного только *самостоятельного* хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» (5, 113).

С этим метафизическим качеством человека, по убеждению подпольного героя, сложно рассчитывать построение «хрустального дворца» и надеяться на общечеловеческое счастье. Нет необходимости подробно останавливаться на анализе того, чьи идеи «стекаются» к понятию «хрустального дворца»: об этом многие писали[127]. Важно понять, что Парадоксалист, отрицая социальные утопии Фурье и Чернышевского, вместе с тем не отказывается от «некоторых старинных и нерациональных привычек» своего поколения. Он отвергает «хрустальное здание», потому что не считает эту идею убедительной, потому что «такого здания, которому бы можно было бы и не выставлять языка, из всех ваших зданий (т.е. систем Фурье и Чернышевского, Гегеля и Конта, Шопенгауэра и Зайцева, Шеллинга и Бокля - О.Д.) до сих пор не находится» (5, 120). Но если бы ему кто-то представил «что-нибудь лучше» взамен его желаний и идеалов, своеволий и хотений, рассчитанных «хрустальных дворцов» и «календарей» жизненного поведения, где каждый человек - только «фортепьянная клавиша» или «органный штифтик», то и подпольный, с упрямством отстаивающий «своеволие», свою индивидуальность и право самостоятельного сознания, готов отступить и признаться: «я за вами пойду» (5, 120). Пока же ни среди старых, ни среди новых идей нет той единственной

универсальной, которая бы заставила его отказаться от «подполья». Несмотря на эпатаж: «лучше ничего не делать! Лучше сознательная инерция! Итак, да здравствует подполье!» - Парадоксалист со всей отчетливостью сознает, что "подполье" - не выход: «Эх! Да ведь я и тут вру! Вру, потому что и сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду!» (5, 121).

Весь его эксперимент предпринят ради того, чтобы найти настоящее, истину. Но ищет он ее не в «живой жизни», а в умозрительном знании. Не доверяя разуму, герой подполья ни на что другое не может опереться, кроме разума. Все свои знания он почерпнул из "книжки" и по "книжке" построил свою жизнь (его «подполье» - искусственное умозрительное пространство-состояние): стремясь к своеволию как к неограниченной форме свободы, Парадоксалист заковал себя в «сознательную инерцию», подчинился законам «подполья», так и не найдя искомого.

Выход из «подполья» - диалог. Но диалог героя - это диалог с самим собой, с разными сторонами своего противоречивого сознания, отражающего историю европейской философской мысли. Желая оппонента, другого сознания, он не признает его наравных, поэтому ведет спор с самим собой о самом себе. Его «я» не в состоянии выйти за собственные пределы. Вместе с тем свое отраженное «я» герой видит в обобщенном образе некоего джентльмента с «ретроградной и насмешливою физиономией», который «упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом» (5, 113), за копейку продаст все «прекрасное и высокое», чтобы его только не беспокоили («Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» - 5, 174) - именно так и устроен человек, как считает герой Достоевского, на себе самом установив и испробовав свой эксперимент. «Новый человек», в его

понимании, - не человек системы (Базаров ли, Лопухов или Кирсанов), а человек вне какой бы то ни было системы, содержащий в себе эмбрион раздражающего своеволия, хаоса и разрушения, сотканный из противоречий - с самого первого появления своего на свет божий и до своего предельного существования, от первых осознанных шагов человечества до настоящего момента цивилизации, без существенных изменений и в будущем. Парадоксалист ощущает себя одновременно человеком прошлого, настоящего и будущего, неся в себе идею «общечеловека».

Итак, как же создан тип героя, какие избраны для его построения принципы типизации и обобщения?

В тип подпольного писатель вводит тип романтика и тип «лишнего человека» со всеми присущими им чертами и особенностями мировоззрения, поведения, социальных функций. Этот тип исторически соотносится с 40-ми годами. Кроме того, на эту предельно обобщенную структуру «надевается» модель человека будущего, нового человека - абсолютно свободного и абсолютно индивидуального, взращенного в единственном экземпляре в подполье-пробирке, появившегося не от живого отца, а от идеи и претендующего на роль «общечеловека». Этот новый тип Парадоксалист характеризует как тип современный, созданный по «книжке» (сравним с Рахметовым, Кирсановым, Лопуховым, Верой Павловной, построивших свою жизнь по «теории»), как небывалый тип нового времени, 60-х годов. К этой породе принадлежит и герой подполья, впервые свое «я» соединивший с обобщенным «мы»: «Мы мертворожденные» (5, 179). Он подводит черту под своим опытом: «Что же, собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя», - таким образом приобщая свой эксперимент к всеобщему

результату, имеющему значение *«всемства»* (5, 178). Его тип как будто бы укладывается в рамки культурно-исторического (термин Л.В. Пумпянского) традиционного типа («лишних людей» и «новых людей»), несет на себе отпечаток их закономерностей, схем и систем и одновременно сохраняет свою индивидуальность, стремясь к качественно-новому определению и еще небывалому масштабу обобщения и универсализма, находясь вне схем и систем живого и человеческого мира.

Человек «из реторты», усиленно сознающий и размышляющий, сам себя признает «за *мышь*, а не за человека» (5, 104; курсив мой - О.Д.). Почему бы ему не признать себя кротом или еще какой-нибудь подземной, подпольной тварью? Соотнесение с мышью, с точки зрения мифологического сознания, добавляет в образ Парадоксалиста новые черты, соединяет его с миром бесов. В связке с другими элементами и деталями «подпольная мышь» способна преобразиться в проповедника и искусителя, в ловца молодых и доверчивых душ («Да и как с молодой такой душой не справиться?...» - 5, 156). Лиза ему «*сродни*» (курсив автора), потому что оказавшись в сетях разврата, она словно бы продала душу дьяволу («Все равно что черту душу...» - 5, 155). В сценах с Лизой (VI, VII, IX, X главы второй части) сквозь обыденный ряд жизни просвечивает иной - метафизический, трансцендентальный. Именно здесь наиболее густо рассыпаны поминания черта, и следует уточнить: в особых случаях, когда начинается бесстыдная игра в благородство, когда порок и разврат рядятся в одежды добродетели, когда «плутовство <...> легко уживается с чувством» (5, 156), когда злорадное удовольствие (“вот этими-то картинками тебя надо! - 5, 158) выдается за сочувствие, желание власти и обладания - за желание спасения грешной души, дьявольское, мефистофельское («бесчестная лживая маска» - 5, 166) - за божеское, высшее («как будто я, как

какое-нибудь высшее существо, должен был знать все без объяснений» - 5, 163). Поминания черта всюду выявляют подмену.

В этих сценах речь идет об универсальных ценностях: любви, семье, справедливости, нравственной чистоте, доброте, дороге жизни - не просто правильной или неправильной («На хорошей ты дороге, а?» - 5, 155), а именно праведной или неправедной, грешной, губительной для души. Именно здесь появляются метафизические мотивы высшего значения и назначения (например, спасения грешной заблудшей души) и мотивы смрадного ада, мертвого мира, придвинутого к своему апокалиптическому пределу (мотивы могил и кладбища, мерцающих, как факелы на похоронах, фонарей, мотивы холода и снега, липкого, мокрого, погружающего в небытие, отгораживающего от света). Все эти мелкие детали и черты отбрасывают тень символических значений и на тип героя, умножают степень обобщения типизирующих обстоятельств.

В роли спасителя Парадоксалист претендует на роль Христа, дарующего чудесное воскресение, проповедующего любовь как залог возрождения: «в любви-то и заключается все воскресение, все спасение от какой бы ни было гибели и все возрождение» (5, 176). В то же время он только «прикидывается» спасителем, им руководят дьявольские принципы обладания, стремление «повернуть всю человеческую душу по-своему» (5, 166), чувства ненависти и господства, желание мучительства - все это выходит наружу, являет антихристову природу.

Аллюзии связей героя с миром антихриста поддерживают, во-первых, его безымянность (нет имени - значит нет святого защитника, ангела-хранителя, нравственного руководителя в земной жизни), во-вторых, тенденция к самозванству: свойство перевоплощения способствует тому, что герой легко меняет игровые маски, надевает чужие личины (например, a la Napoleon), без труда усваивает чуждое ролевое поведение, его сущность мгновенно

трансформируется в звериную (в мышь, червяка, паршивую, лохматую шавку). Неожиданность, непредсказуемость переходов из образа в образ («Воскреситель-то, бывший-то герой, бросается, как паршивая лохматая шавка»; обнаруживается, что он «самый завистливый из всех на земле червяков» - 5, 174) ширит возможности типизирующих обобщений, с одной стороны, с другой - фантастически остраняет образ: и то, и другое способствуют символизации и универсализации изображенного Достоевским типа.

Очевидно, что тип героя формируется не только в русле литературной традиции, в высшем культурном слое (Сильвио, Арбенин, Печорин, Обломов, Пискарев, Ковалев, Башмачкин, Лопухов), сосредоточив в себе типы чиновника, романтика, «лишнего человека», "новых людей", учитывает христианско-религиозную символику (Христос, антихрист, Наполеон как демон, как персонаж романтической культуры, как вариант антихриста), но и вбирает низшую ступень эволюционного развития (червяк, муха, мышь, пес/шавка): гомункул подполья объединяет таким образом земное и неземное, человеческое и нечеловеческое, низшую и высшую ветви эволюции, естественное и искусственное начало, реальное и фантастическое.

Что же получается из этой «смеси»? Здесь два ответа. Парадоксалист, как и многие другие, норовит быть каким-то небывалым «общечеловеком»: именно к этому типовому масштабу устремлены приведенные выше степени обобщения и интеграции. Вместе с тем подпольный герой, подводя итог под своим экспериментом, признается: «Я <...> ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (5, 100).

Как же соотнести «общечеловека» (высшая мера эволюционного, культурно-исторического обобщения) с «ничем», с практическим нулем, с мистической пустотой, с отсутствием , прекращением эволюции (высшим признаком предела сущего - земного и космического универсума)?

Достоевский понятие «общечеловека» связывает с апокалиптическими представлениями о конце цивилизации, о Страшном Суде, о пределе земного бытия, изложенных в «Откровении» св. Иоанна Богослова. В Евангелии, принадлежавшем писателю, им в ряде стихов Апокалипсиса сделаны пометы. Достоевский на полях против гл. 17, ст. 11: «И зверь, который был и *которого* нет, есть восьмый, и из *числа* семи, и пойдет в погибель» - приписывает: «общечеловек». Понятия современности он соотносит с образами Священного Писания: «социализм» - с образом земного зверя, у которого «два рога, подобные агнчим» и который говорит «как дракон» (гл. 13, ст. 11); «цивилизацию» - с образами «семи гор», на которых сидит жена» (гл. 17, ст. 9)[128]. Появление «общечеловека» - апокалиптического зверя, если учесть последовательность помет Достоевского, необходимо воспринимать как результат определенных событий, соединенных звеньев общей цепи, закономерного развития исторического процесса: социализм - цивилизация - общечеловек. Все эти понятия были предметом рассмотрения в «Записках из подполья»: здесь шел спор о социализме, новой и старой цивилизации и, наконец, о «мертворожденном» «общечеловеке»-«звере» как о результате социального противоестественного эксперимента - его исходе из «реторты».

Не произвольны ли эти сближения? Исследователи склонны соотносить появление указанных помет Достоевского с творчеством писателя второй половины 60-х годов и 70-ми (7,399). Думается, внесенные автором в текст «Записок» ассоциации с апокалиптическими мотивами (мотивы разложения, мертвения цивилизации Петербурга, современного Вавилона), впервые разработанный образ безымянного героя, человека-зверя, «общечеловека», как его называет сам писатель, несомненно говорят о том, что понимание апокалиптических образов в сознании Достоевского сформировалось в творческий период начала 60-х годов, проявилось уже в «Зимних заметках о

летних впечатлениях», в «Записках из подполья», позднее в «Преступлении и наказании», а затем – в «Идиоте» и в «Бесах». Именно собственный интерес к Апокалипсису и толкование его мотивов и образов могли обусловить интерес Достоевского к переводу «Апокалипсиса» А.Н. Майкова (1868), что видно из писем (28-2, 282). Писатель, отмечая: «Ваш перевод Апокалипсиса великолепен» – сожалел: «но жаль, что не все» (28-2, 298). Возможно, Достоевский хотел убедиться в точности своих ощущений или в перекличке своих ассоциаций с майковскими, но не нашел в переводе своего друга ни 13 (ст. 11), ни 17 (ст. 9, 11) глав – тех, которые он прокомментировал в своем Евангелии.

Здесь уместно обратиться к традиционным богословским толкованиям этих мест Апокалипсиса в XIX веке с целью прояснить их значения , о которых Достоевский знал безусловно. Дело в том, что в гл. 13, ст. 11 и в гл. 17, ст. 8-11 идет речь о «звере», исходящем из «земли» (по Достоевскому, это – социализм) и из «бездны» (по Достоевскому, это – «общечеловек»). В обоих случаях толкователи Апокалипсиса появление этого «зверя» связывают с приходом «антихриста», «лжепророка».

Например, Н. Виноградов, опираясь на суждения св. Иринея (II в.), епископа Лионского, ученика св. Поликарпа, св. Кирилла Иерусалимского (IV в.) считает, что «зверь из земли или лжепророк будет высказывать мысли, возбуждающие не беспокойные страсти, но учение планообразное, строго обдуманное, основанное на знании человеческих обычаев и правил, только приправленное мишурным блеском сатанинской мудрости»[129] . Эта мудрость рядится под христианство, но «обрезывает в нем все, что есть сверхъестественного в истории спасения, в пособиях веры, в славных ея обетованиях, словом, все существенное»[130]. Лжепророк и антихрист лицемерно выступают под видом истинного Пророка и Христа, в чем и видится опасность

зверя с «двумя агнчими рогами», о котором сообщается в гл. 13, ст. 11. Не эти ли толкования сформировали отношение Достоевского к социализму как к лжеучению («учение планосообразное, строго обдуманное») и к социалистам – как к лжепророкам, а к царству социализма – как к царству антихристову, к царству Инквизитора?

П. Орлов, вслед за многими свидетельствами отцов и учителей церкви, склонен признать сходство между «человеком греха» и «зверем из бездны». Он пишет: «Итак, если признавать «зверя из бездны» за антихриста <...>, то необходимо допустить так же, что он есть отдельный человек, конкрет, индивидуум, отдельная личность, и именно одаренная большой силой и властью, которая соединит в себе все свойства мирского боговраждебного могущества, существовавшие прежде нее»[131]. Антихрист, по разумению богословов, - это *личность* прежде всего, деятель религиозной или политической сферы[132]. Нет необходимости напоминать, что в русской истории антихристом объявляли то патриарха Никона, то царя Алексея Михайловича, то Петра I, то в 1812 году Наполеона. Не в этой ли связи Парадоксалист стремится подражать Наполеону, жаждет властвовать, заявлять свое могущество над слабым и бессловесным, подчинять своей воле душу падшей женщины, возвеличиваясь над ней в качестве Спасителя, на самом же деле являясь лжепророком? Не в этой ли связи появляется понятие Достоевского – «общечеловек»: как понятие, соединившее в себе по апокалиптическому коду хищность зверя («хищный тип») и его погибельность («мертворожденный»)? Черты «общечеловека», т.е. черты антихриста, узнаются и в образе Парадоксалиста, и в образе Раскольникова, и в образе Ставрогина. Писатель символические образы Апокалипсиса переносит в социум, переживающий нравственные изломы, испытывающий предельное духовное оскудение, подтверждающий апокалиптические подмены. Несомненно, в строительстве

образа героя подполья участвуют апокалиптические мотивы: Парадоксалист несет в себе значения «общечеловека» как лжепророка и антихриста.

В контексте аллюзий из Апокалипсиса еще одно место повести обращает на себя особое внимание. Имеется в виду замечание героя «Записок»: «Я <…> ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (5, 100). Не проявляются ли здесь идеи Послания Спасителя к Ангелу Лаодикийской Церкви, многократно использованные Достоевским в собственном творчестве?

Смысл Послания – в упреках Господа жителям Лаодикии в том, что они ни холодны, ни горячи, а теплы (гл. 13, ст. 15). М. Барсов пишет: «*Теплый* колеблется между истиной и ложью, между добром и злом, не причисляет себя к злым, но не может назваться добрым; желал бы иногда жить благочестиво и избегать пороков, но боится подвигов добродетели и убегает борьбы с пороком <…>. Он мог сделаться добрым, если бы не было сильных искушений, но, при сих искушениях, при первом случае, впадает в тяжкие грехи; он не видит ясно опасности своего положения, но, хотя бы и видел, не придумает средств для избавления; если б и придумал, не умел бы ими воспользоваться, потому что решимость его воли колеблется от всякого ветра учения, от самого легкого дуновения страстей. Он ни истинный христианин, ни закоренелый язычник <…> кое-что знает, но знание его безжизненно и бесплодно <...> боится сделаться явным злодеем, но никогда не решится явно на великий подвиг самоотвержения <…>. Такая духовная теплота в некоторых отношениях хуже холодности. Теплота выражает что-то несовершенное, недоконченное, неопределенное, вялое, немощное, дряхлое, показывает в человеке слабость и мелкость души <…>. Человек *теплый* <…> никому не угоден. Во всех он возбуждает омерзение, отвращение, презрение»[133].

Удивительно, что оценка комментатора «теплого» человека в Апокалипсисе совпадает с характеристикой Достоевского героя подполья в «Записках», являющегося ни добрым, ни злым, ни верным, ни неверным, ни христианином, ни атеистом, знания которого бесполезны и бесплодны, представляющего собой существо неопределенное, недоконченное, с мелкой душой, слабой волей, далекое от совершенства, вызывающего к себе чувство отвращения, презрения. Все эти сближения не случайны. Они показывают, что писатель безусловно учитывает весь этот комплекс символических черт *теплого человека* из Апокалипсиса в построении характера своего героя.

Важно при сближении ассоциаций из «Откровения» св. Иоанна и повести отметить еще один факт: во всех своих обращениях к тексту вышеуказанного Послания Достоевский выделяет один и тот же момент – момент призыва *теплого* человека к раскаянию, момент прозрения грешника, не ведающего своей вины, момент пробуждения способности понимать, что в своем видимом благополучии *теплый* человек «несчастен и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (гл. 3, ст. 17). Эта идея пробуждения человека чрезвычайно дорога писателю. К ней он не раз возвращается в своем творчестве и именно в ракурсе постановки этой идеи в Апокалипсисе, выраженной в обращении к прихожанам Лаодикийской Церкви: и Лебедев в «Идиоте» (8, 167), и Степан Трофимович Верховенский в «Бесах» (10, 497-498), и Парадоксалист в «Записках» способны увидеть себя со стороны, осознать в критический момент свою нищету духа, постыдную слепоту, заблуждение и наготу, обнаружившихся в их поиске правды. Размышляя над этой проблемой, над состоянием растерявшегося, лишенного нравственного устоя человека в 60-е и в последующие послереформенные годы (а это состояние в определенной степени переживают и Лебедев, и Степан Трофимович Верховенский и Парадоксалист, которое еще обостряется и тем, что каждый из них далек от

почвы и народных корней), Достоевский объясняет в «Дневнике писателя» за 1873 год в статье «Смятенный вид» причину того, почему русский человек, даже весь народ может пренебречь своими привычками, традициями, вековыми святынями: «Причина, может быть, очень общая – та, что воссиял ему свет новой жизни с 19 февраля. Он мог споткнуться и упасть с первых шагов на новом пути; но очнуться надо было непременно, а очнувшись, он вдруг увидал, как он «жалок и беден, и слеп, и нищ, и наг». Главное правды захотелось, правды во что бы то ни стало, даже жертвуя всем, что было до сих пор ему свято. Потому что никаким развратом, никаким давлением и никаким унижением не истребишь, не замертвишь и не искоренишь в сердце народа нашего жажду правды, ибо эта жажда ему дороже всего. Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он всего только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда и что эта правда выше всего» (21, 58).

В герое подполья тоже живет это неистребимое стремление к истине, к правде, это тревожащее чувство своей неправоты и неистинности, эта жажда окончательной гармонии и совершенства, как во всяком русском. И именно в этом направлении открывается для него, с точки зрения автора, выход из подполья, перспектива другой жизни, прикосновение к народной правде. Закономерна в этой связи встреча Парадоксалиста с Лизой. Исследователи давно заметили и неоднократно повторяли, что в повести именно героиня - носитель почвенного, народного начала[134]. Лиза со всей присущей народному духу трезвостью и холодностью признает свою вину и сурово себя судит, но она вместе с тем с горячностью верит, что сможет выбраться из омута порока и разврата на новую чистую дорогу. В ней сосредоточена некая нравственная сила, правда и чистота, которые заставляют спустя многие годы Парадоксалиста краснеть, испытывать жгучий стыд даже в своих воспоминаниях, видеть под

влиянием взгляда Лизы и ее невидимого присутствия наготу и нищету духа своего, мелкость души, низость, нравственное безобразие. Это воспоминание никогда не даст герою возможности успокоиться. Для Парадоксалиста Лиза становится единственным упреком, которым он никогда не сможет пренебречь, закрыться от него с помощью своей философской диалектики, системой самозащиты, увильнуть в лазейку самооправданий. Лиза в повести исполняет функцию исправительного наказания для героя, она «выталкивает» его из подполья, разрушает на мгновенье его эгоизм, пробуждает в нем желания раскаяния и прощения.

В «Идиоте», в «Бесах» и в «Дневнике писателя» Достоевский вводит в свой текст открытую цитату из Апокалипсиса, извлекая из нее один и тот же эффект: эффект преображения в момент прикосновения к истине. В «Записках» цитата отсутствует, но многочисленные подтекстовые связи, ассоциативный ряд мотивов, восходящих к текстам Апокалипсиса, принципы разработки характера подпольного героя, контекст символических образов и евангельских аллюзий восстанавливают невидимые, ощутимые значения и идеи, устремляющиеся к своим смысловым первоистокам: так реконструируется в повести Достоевского тайнопись апокалиптических откровений. Здесь уместно высказать еще одно замечание, проясняющее понимание образов Послания Ангелу Лаодикийской Церкви писателем. Для Достоевского момент соприкосновения человека с евангельской истиной, с христианским учением всегда означает и приобщение к народной правде, пробуждение в его героях, отшатнувшихся от своих основ, забывших о своих корнях, национального православного начала, мгновенно соединяющего отщепенца с общенародной жизнью, пробуждающего в нем чувство собственного несовершенства и раскаяния («несчастлив и жалок, и нищ, и слеп, и наг»). Такие переживания свойственны и герою подполья. Достоевский, формируя характер и тип героя в «Записках», привлекая в орбиту

образа евангельские и апокалиптические мотивы, добивается по крайней мере двух результатов: универсализации типа, его всечеловеческой общности и одновременно его национальной общности. В общечеловеке, отражающем европейский культурно-исторический тип, просматривается русский человек с его особым отношением к истине, великой способностью к самобичеванию и самоосмыслению, с неудержимым стремлением доходить до последней черты в своем поиске правды. Разве нет общей точки в том, что Парадоксалист, интеллектуальный герой, недовольный социальным и нравственным состоянием России и русского человека, ушел в подполье с целью переустройства всего мира, а, например, темное необразованное население в Херсонской губернии, ища новых, чистых форм жизни, отступили от православия, отвернулись от обрядов, примкнули к секте штундистов, стали собираться по-лютерански и «петь псалмы по книжке» (21, 58), изменив свой образ жизни, прекратив пьянство и безобразие? Строя в «Записках» «тип русского большинства», Достоевский учитывает аспекты и национальной жизни, указывая таким образом на то, что культурно-исторический, искусственно выращенный европейский тип на русской почве со времен петровских реформ, несмотря ни на какие превратности развития исторического процесса, все еще связан со своими истоками: именно в этом и кроется надежда и вера писателя в возможность преображения личности подпольного героя, которое уже начинается с его понимания своей жестокости, трусости, низости, себялюбия и безобразия. Осознание своих пороков еще не означает их преодоления, но свидетельствует о первом шаге на пути человека к правде, в самоисповеди искавшего свою дорогу из подполья к свету истины, что и обнаруживает в нем, по Достоевскому, «потребность веры в Христа» (28-2, 73): главную мысль автора в этой петербургской повести. Реконструированные апокалиптические мотивы в тексте «Записок», по-видимому вытравленные цензорской правкой,

всецело поддерживают идею «потребности веры в Христа», в которой и торжествует смысл восстановления личности героя. Прояснение этих мотивов снимает многие темные противоречия повести, до конца освещает образ подпольного. Разработка типа и личности героя в «Записках» подкрепляется и жанровыми особенностями данного произведения.

«Записки из подполья»: жанровый аспект

Писатель в ходе повествования «роняет», видимо, не случайные жанровые определения: «записки», «исповедь» (5, 122), «повесть» (5, 123; 178), «роман» (5, 178). По первоначальному замыслу Достоевский ориентировал «Записки» на «большой роман» с названием «Исповедь» (28-1, 351)[135], но в ходе работы и публикации произведения в журнале «Эпоха» от идеи «целой книги» отказался и остановился на «повести», вынеся это определение в подзаголовок текста 1865 года. Однако «осколки» большой формы в виде «исповеди» безусловно узнаются. Несомненно, писатель опирается в жанровом аспекте на лермонтовский роман «Герой нашего времени»: как и у Лермонтова в «Записках» сохранены принципы новеллистического повествования («Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань», «Мери», «Фаталист» // «Подполье» – первая часть, «По поводу мокрого снега» – вторая часть), принципы дневниковых записей (каждая часть поделена на подглавки, знаменующие собой повороты новой темы, выделяющие очередную историю или размышление рассказчика). При сопоставлении сходство во многих чертах обоих произведений отчетливо бросается в глаза. Например, сам тип исповеди, отличный от типа исповеди Руссо, что подчеркивается и в тексте Лермонтова[136], и в тексте Достоевского (5,

122): записи Печорина и записи Парадоксалиста не предназначены для чтения, не предполагают читателя, чужого взгляда, оценщика. Кроме того, соотносит оба текста жесточайший самоанализ, не оставляющий возможности налгать, преувеличить или преуменьшить, превращающийся в беспрецедентный психологический эксперимент над личностью, наконец, оба произведения сближает сам тип личности – скорее *антигероя*, чем героя. Парадоксалист старательно повторяет многие печоринские сентенции, хотя и доводит их до крайнего смысла.

Печорин:	Парадоксалист:
1. «Я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого <…> рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае – труд утомительный» (6, 93).	1. «Был у меня раз как-то и друг <…> Когда он отдался мне весь, я тотчас же возненавидел его и оттолкнул от себя, - точно он и нужен был мне только для одержания над ним победы, для одного его подчинения» (5, 140).
2. Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины, напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть (6, 106).	2. «Любить у меня – значило тиранствовать и нравственно превосходствовать <…> иначе и не представлял себе любви, как борьбою, начинал ее всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить себе не мог, что делать с покоренным предметом» (5, 176).

Приведенные примеры лишь усиливают переклички обоих произведений. Однако необходимо заметить, что Достоевского интересует в лермонтовском романе не столько тип героя, сколько способы его изображения в жанровых

законах исповеди: самопознание, самоказнь, уроки формирования и самовоспитания личности. Исповедь для Лермонтова и Достоевского – не безыскусный, правдивый рассказ о поступках, падениях, чувствах, тайных переживаниях, пороках и страстях человека. Исповедь нужна для иллюстрации *процесса сознания*, который обладает удивительным свойством: не прекращаться даже со смертью героя – длиться в другом сознании. Именно это качество исповеди как жанровой формы придает эпический размах и «Журналу» Печорина и «Запискам» Парадоксалиста. Исповедь обладает обнаженностью повествования, исчерпанностью объяснений и мотивировок и одновременно хранит некую загадку, тайну самого человека, при всей своей открытости не ставшим открытым. Жанровая форма исповеди, учитывая последнее, провоцирует неожиданные признания, непредсказуемые сюжетные повороты, возможности двусмысленных толкований, появление подтекста, символизации и универсализации образов и мотивов. Так, сохраняя камерность пространства и индивидуальность исповедывающегося сознания, жанровая форма исповеди не исключает обобщений всеобщего масштаба: «я» выступает частью целого, общества, человечества. Субъективное, лирическое начало в исповеди становится основой для объективации и символизации изображения. Можно в этой связи припомнить, к примеру, петербургские ночные фонари, угрюмо мелькающие в снежной мгле, как «факелы на похоронах» (5, 151): субъективное восприятие героя наглядно способствует символизации образов объективной действительности. Исповедь для Достоевского – емкая форма, соединяющая разноплановые возможности эпического и лирического, объективного и субъективного, реального и фантастического, индивидуального и всеобщего.

«Записки из подполья», с точки зрения жанра, – это *исповедь*, в которую внедрены и другие жанровые формы. С формой исповеди, например, «сотрудничает» форма очерка из серии петербургских физиологий. Вот почему

образ героя предельно обобщен. Он – некий петербуржец, *один коллежский асессор*, человек без имени, тип среднего русского большинства, напоминающий, на первый взгляд, крайне типизированных героев физиологических очерков: петербургских дворников, петербургских шарманщиков, петербургских мечтателей, петербургских чиновников, обезличенных своим представительством в типе. По законам *физиологического очерка* здесь тщательно прописывается и среда обитания героя, его место службы и место жительства, маршрут прогулок, круг знакомых, увлечения и пристрастия. Точность соответствий с реальной действительностью претендует на документ: факт возводится в степень истины в последней инстанции. Очерковость стиля, рассказ мимоходом, моментальность зарисовки вступают в свои права. Сенная и ее окрестности становятся для Парадоксалиста предметом его писательских упражнений. «Картинки», нарисованные для Лизы, – серия физиологических очерков. Главным аргументом в увещеваниях героя выбираются законы социальной среды: литературные категории среды и человека выступают в прямопропорциональной зависимости. «Среда», как грозная, все себе подчиняющая сила, нависает над человеком, стирая его индивидуальность, превращая в одного из подобных, из многих, уравнивая под ранжир саму судьбу , открывая варианты только для типологических исходов. Грубая, без прикрас реальность физиологического очерка занимает свое место в повествовательном ряду петербургской повести.

Свою «партию» играет в «Записках» и жанровая форма *новеллы.* Она вводит в текст неожиданность сюжетных развязок (например, новелла о Невском проспекте, рассказывающая о столкновении героя с офицером десятивершкового роста). Жанровые новеллистические «провокации» проявляются и в фантастических смешениях живого и мертвого. Новеллистичность стиля побуждает к литературным подражаниям,

использованию многочисленных цитат, пересказу известных сюжетов, объясняет условность литературного текста. Если жанр очерка заставляет свидетельствовать, то жанр новеллы призывает фантазировать, изображать самые невероятные сплетения человеческих судеб, оправдывать любые, самые фантастические обстоятельства. Безусловно, новеллистические черты можно усмотреть в следующем рассказе героя подполья, если предположить, что он реально оскорбит пощечиной честь офицера: «Разумеется, после этого все уже кончено! Департамент исчез с лица земли. Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет! Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога! Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь… Я скажу: «Смотри, изверг, смотри на мои провалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все – карьеру, счастье, искусство, науку, *любимую женщину*, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и … и прощаю тебя». Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу» (5, 150). Искушенность Парадоксалиста в литературном творчестве позволяет ему с легкостью использовать известные сюжетные схемы, изысканные жанровые формы, чувствовать особенность их стилевой палитры.

Для своего повествования герой выбирает форму *записок* – самую свободную и простую с точки зрения жанровых определений, не ограниченную рамками строгих жанровых правил. Записки как жанровая форма дают возможность проявиться и исповедальному (субъективному, лирическому) и документальному (объективному, эпическому) стилям, позволяют обращаться к любой точке пространства, уходить в воспоминания, жить в настоящем, заглядывать в будущее, произвольно менять временные планы, использовать чужой текст в подтверждение чувствам и мыслям рассказчика, вводить разные

игровые ситуации в соответствии с избранными жанровыми формами, принимать всевозможные правила игры, строить речь монологически или в общении с собеседником, повествователю выступать под различными ролевыми масками и т.д. Поистине жанровые возможности *записок* безграничны: они способны вместить любой объем информации любого эпического масштаба. *Записки* могут принять форму и очерка, и новеллы, и повести, и романа, соединять их в своем повествовании.

Нетрудно увидеть, что Достоевский выбрал *записки* как жанр, способный легко трансформироваться из романа в повесть, а в самой повести сохранять возможность обращения к разнообразным жанровым формам – очерку, новелле, исповеди. «Записки из подполья» – *повесть* в форме записок и исповеди, видовая жанровая конструкция которой соединяется внутри творчества писателя с типом *петербургской повести*, в то же время занявшей в русской литературе прочное место, проложившей свою традицию в пушкинско-гоголевском варианте. Соприкасание «Записок» с петербурской повестью Гоголя – с «Невским проспектом», «Носом», «Шинелью» – выше было показано: Достоевский варьировал в своей гоголевские темы, сюжетные мотивы, характерологические черты героев, следовал принципам построения образа Петербурга как образа-символа, разработал в соответствии с новыми историческими условиями образ-символ Сенной, передающего внутреннюю суть петербургского социума, использовал открытый финал, подал повод соотносить со своей в плане ведения повествования и формирования типа героя и его сознания «Записки сумасшедшего»[137], наконец, в традициях *петербургской повести* использовал действие подтекста, евангельских и апокалиптических мотивов, слагающих фантастико-символический план произведения. Таким образом, «Записки», так же как «Двойник» и «Хозяйка», с точки зрения жанра, представляют *петербургскую повесть*, являющую собой

синтетическую форму, соединяющую в своей жанровой конструкции различные жанровые образования, о чем и шла речь впереди. «Записки из подполья» можно было бы назвать последней петербургской повестью, если бы не «Крокодил», который побудил Достоевского еще раз высказаться по проблемам петербургской цивилизации, типа «общечеловека», идеологическим и философским вопросам времени, только на этот раз прибегая к форме гротеска и к комическому пафосу в изображении сходного с «Записками из подполья» материала.

Петербург «Крокодила»

В отношении к этой повести странно даже обращение к вышеуказанной проблеме. Где можно высмотреть *Петербург,* если повествование ограничивается одной точкой, единственным местом действия? И все же попробуем здесь высветить принципы Достоевского в изображении образа Петербурга.

Писатель предельно скуп в отборе топографического петербургского пространства. Событие повести происходит на Невском, в Пассаже, в крокодильнике. Вместе с тем в этой точке пространства сходятся лучи, расширяющие зримый пространственный обзор. Из крокодильника “виден” не только Петербург, но и Москва, Россия, Европа, даже Египет, т.е. Африка, родина крокодилов. Присмотримся к этим значениям и к их функциям. За авторскими указаниями петербургского, российского, европейского и иного пространства отчетливо проступают животрепещущие идеи современности, исторические символы, политические акции.

Например, «в двух шагах от той самой залы, где, может быть, в эту самую минуту господин Лавров читал публичную лекцию» (5, 184), в «самом сердце Пассажа» (5, 183) происходит необычайное происшествие: крокодил заглатывает чиновника.

В этот же миг жена, на глазах у которой муж исчез в крокодиловом чреве, в естественном порыве спасительной помощи гибнущему возопила: «Вспороть, вспороть, вспороть!» - что окружающими было воспринято как «ретроградное желание», варварское, не европейское, не цивилизованное стремление «наказать крокодила розгами» (5, 183), хотя Елена Ивановна разумела совершенно другое. Ее требование «вспороть» означало не «выпороть», а «взрезать» брюхо животного, только что пообедавшего ее супругом. Параллельно, как видим, строится игра смыслами в слове и игра смыслами в пространстве. Рядом с крокодильником невзначай оказывается знаменитый П.Л. Лавров, теоретик революционного народничества, читавший *в Пассаже* лекции в пользу Литературного фонда. Лавров – ученый и философ, рассуждавший в своих лекциях на тему о значении современной философии. Вряд ли случайно Достоевский для своей повести местом действия избирает *Пассаж*, где и проглоченный чиновник тщится просвещать толпу как *новый Фурье*, а следовательно, чтение лекций в Пассаже, по логике развивающихся здесь событий, небезопасно и может угрожать П.Л.Лаврову непредвиденными провокациями. Так, совершенно безобидное происшествие и нейтральное место действия приобретают с помощью смысловых стяжений политический подтекст, а сам герой «Крокодила» поставлен автором в позицию сравнения с реальными лицами, оппозиционно настроенными по отношению к официальным властям.

Случай в Пассаже получает, как это обычно происходит в действительности, огласку в публикациях газет. «Волос» / «Голос» и «Листок» / «Петербургский Листок», являющиеся принадлежностью петербургского пространства, формируют общественное мнение, создают мифологизированные образы События, Чиновника и Крокодила в соответствии со своим «направлением», в итоге ежедневно одномоментно высвечивая главное в образе Петербурга. «Волос», например, как газета с европейским, прогрессивным и

гуманным направлением, поддерживающим и проповедующим идеи капитала, частной собственности и новой промышленности, возмущается случившимся и сочувствует немцу, владельцу крокодила и его «домашнему» животному: «вчера, в половине пятого пополудни в магазине иностранца-собственника является некто необычайной толщины и в нетрезвом виде, платит за вход и тотчас же, безо всякого предуведомления, лезет в пасть крокодила, который, разумеется, принужден был проглотить его хотя бы из чувства самосохранения, чтоб не подавиться». Далее автором статьи строится реакция участников события на действия хулигана: «Ни крики иностранца-собственника, ни вопли его испуганного семейства, ни угрозы обратиться к помощи не оказывают никакого впечатления. Из внутри крокодила слышен лишь хохот и обещание расправиться розгами (sic), а бедное млекопитающее, принужденное проглотить такую массу, тщетно проливает слезы» (5, 205-206). Эту выходящему из рамок приличия и гуманности, с точки зрения европейских обычаев, случаю придается российский масштаб: «подобные варварские факты», констатирует газета, свидетельствуют «о нашей незрелости», марают «нас в глазах иностранцев. Размашистость русской натуры нашла себе достойное применение» (5, 206). Подбирая причины столь дикому поведению, автор статьи иронизирует: «Спрашивается, чего хотелось непрошенному посетителю? Теплого и комфортного помещения? Но в столице существует много прекрасных домов с дешевыми и весьма комфортными квартирами, с проведенной невской водой и с освещенной газовой лестницей, при которой заводится нередко от хозяев швейцар» (5, 206). Однако же, продолжает свои обличительные обвинения газета с европейским направлением, «несмотря на европейское освещение, на европейские тротуары, на европейскую постройку домов, нам еще долго не отстать от заветных наших предрассудков» (5, 206). Наконец, в просвещенной Европе в отличие от России имеется в законодательстве статья: за негуманное

обращение с «домашними животными» преследовать судом. На фоне благоприятных и цивилизованных европейских обычаев отчетливее в своих очертаниях проступают русское хамство и отсталость. «Заезжий крокодил», экземпляр «домашнего животного» оказывается жертвой русского варвара необъятных размеров безнаказанно, из хулиганских побуждений поместившегося, нахально влезшего в крокодилово брюхо, будто в теплое комфортное помещение, и таким образом ставшего причиной нестерпимых страданий бедного животного, ожидающего смерти. Заметим, что фантастические события в Пассаже в этой же статье плавно связываются с рядом бытовых происшествий на *Петербургской стороне* и на *Выборгской* в том же ключе сравнения европейских и российских порядков, с осуждением последних. Так, в повести выстраивается особенный пространственный огляд: конкретно реальные Пассаж, зала для чтения публичных лекций, крокодильник, Петербургская сторона, дом купца Лукьянова, Выборгская сторона и дворники, счищающие здесь грязь с деревянных тротуаров, вообще петербургские дома с европейским обличьем – с одной стороны, а с другой – в этой реальности происходящие невероятные факты: какой-то толстяк, бурбон и хам, влезший в крокодила, как в удобное помещение, и, уверенный в своей безопасности и недосягаемости, глумящийся хохотом над угрозами послать за полицией. Очевидно, что реальное и фантастическое в петербургском пространстве строятся в одном измерении. Нельзя не заметить, что *фантастичность* события возрастает в перетолкованном изложении репортера, то ли ослепленного направлением газеты и нахлынувшими на Россию европейскими образцами демократии, то ли намеренно скрывшего истину от читателей в угоду редактору и собственной выгоде, то ли по свойству собственной аберрации зрения, то ли по российской привычке ругать отечественное и хвалить зарубежное, чужое, рабски преклоняться перед европейскими порядками.

В публикации «Листка» информация о происшествии в Пассаже подана в параболически обратном смысловом варианте: здесь сообщается о том, что «Некто N., известный гастроном из высшего общества, вероятно наскучив кухнею Бореля и -ского клуба, вошел в здание Пассажа, в то место, где показывается огромный, только что привезенный в столицу крокодил, и потребовал, чтоб ему изготовили его на обед <…> тут же принялся пожирать его <…> еще живьем, отрезая сочные куски перочинным ножичком и глотая их с чрезвычайной поспешностью. Мало-помалу весь крокодил исчез в его «тучных недрах» (5, 204). «Гастрономический» случай в Пассаже рассматривается в «Листке» как своеобразная реклама нового продукта, давно известного иностранцам. Расширяя познания своих читателей, автор этой статьи рассказывает о том, что крокодилов ловят в Египте целыми партиями английские лорды и обычные англичане-путешественники, а затем «употребляют хребет чудовища в виде бифштекса, с горчицей, луком и картофелем» (5, 205). В отличие от англичан и им в пику, французы, «наехавшие с Лессепсом», предпочитают крокодиловы «лапы, испеченные в горячей золе» (5, 205). По прогнозам репортера газеты, оба способа – английских и французских гурманов – приживутся и в России. Остается лишь дело за тем, чтобы поставить этот новый продукт на промышленную основу, акклиматизировать крокодилов на российских просторах и начать разводить их в прудах *Парголова* и *Павловска под Петербургом,* а в *Москве – в Пресненских прудах и на Самотеке.* Экономическая выгода от этого предприятия высчитывается тут же: кроме удовлетворения гастрономических потребностей русских гурманов, крокодилы были бы полезны детям при изучении «естественной истории», наконец, купцам, чьи засаленные кредитки тысячами могли бы улечься в крокодиловой коже, из которой бы изготовляли «футляры, чемоданы, папиросочницы и бумажники» (5, 205).

Несмотря на различие информации, сам принцип ее подачи одинаковый: здесь также реальное и фантастическое не различимы, находятся в неразложимом единстве. Сложно поверить сообщению о гурмане, с помощью перочинного ножичка живьем съевшего огромного крокодила, как в достоверный факт, но невозможно в него и не поверить, зная, что кровавые бифштексы из крокодилов едят англичане, а французы запекают крокодиловы лапы в золе: абсурд, умноженный на абсурд, придает абсурду черты реальности.

Кроме того, при всем различии нетрудно увидеть общность обеих публикаций еще в одном ракурсе: оба автора проповедуют в соответствии с веяниями времени экономический интерес, стоят на защите частной собственности, в своих оценках капитала, промышленности и общественной жизни оборачиваются на Западную Европу. В науке давно восстановлены объекты пародирования и реальный контекст полемики Достоевского. Как ни странно, в один ряд оппонентов писателя попадают по вопросам «экономического интереса», «привлечения иностранных капиталов в наше отечество» (5, 186), западнической идеологии и другим не только редакторы «Голоса», «Петербургских ведомостей», «Петербургского Листка», «Русского Листка», отвечающие за «направление» своих изданий, (А.А. Краевский, В.Ф. Корш, В.Д. Скарятин)[138], отстаивающие либеральные воззрения, но и представители «правого» крыла в русской журналистике, например, М.Н. Катков[139], и теоретики демократического лагеря, радикалы из «Современника», «Русского слова», «Искры», «Книжного вестника» (Н.Г. Чернышевский, Г.Е. Благосветлов, В.А. Зайцев, Н.А. Степанов, В.С. Курочкин, Г.З. Елисеев и т.д.)[140]. Порой бывает трудно, а иногда невозможно вычленить *индивидуальные* «голоса» в полемике, указать, кто главный, а кто «подголосок». Вместе с тем упомянутые в тексте «Крокодила» газеты («Волос» и «Листок»), преподносящие информацию, гротескно искривленную в зеркале их «направлений», отражают

общие вопросы времени, занимающие сознание среднего русского большинства: в фантастическом просматривается обнаженная реальность. Подчеркнем еще одно общее место: «Волос» и «Листок» – эти голоса молвы – избегают, по своеволию Достоевского, политических комментариев о событии в Пассаже. Первоначальный намек на Лаврова как бы повисает в воздухе.

Необходимо также отметить, что обе газеты в своих репортажах функционально расширяют петербургское пространство, включая в свой текст географические и топографические названия, мгновенно обогащающие информацию разными смыслами и ассоциациями: Петербург в точке Пассажа по теме крокодила откликается и Москве, и Франции, и Англии, и Египту, и Германии.

Проглоченный чиновник тоже связан с петербургским пространством: где-то расположен его департамент и собственная квартира, квартиры его начальников и друга семьи. Достоевский очерчивает социальную среду обитания Ивана Матвеича, выбирая жизненно сущностные точки: дом (квартиру) - службу (департамент) – отдых (Пассаж, крокодильник), таким образом всецело охватывая сферу бытия именно с л у ж а щ е г о .

Совершенно очевидно, что Достоевский, строя главное действие повести только в Пассаже, в крокодильнике, вместе с тем не ограничивает петербургское пространство этим местом. Образ Петербурга восстанавливается в своих формах упоминанием его улиц (Невский проспект, Гороховая, Морская, Вознесенский проспект), его частей (Петербургская сторона и Выборгская сторона), его загородных районов (Павловск, Парголово). Европейская столица России реконструируется в своем общем виде указанием на ее европейское градостроительство: дома, тротуары, газовое освещение, водопровод. В обыденном и обычном ряду действительности строится именно тип чиновника как представителя среднего большинства петербургского социума. В этой связи

в повести ограничиваются пространственные пути: дом – департамент – крокодильник – сослуживцы – начальники. Однако на этом автор не останавливается. За образом Петербурга проступает и географическое пространство Москвы с районами Самотека и Пресненских прудов. Наконец вдали для сравнения угадываются очертания Франции, Англии, Германии, Швейцарии, Италии, Египта. Пространство, таким образом, явлено как бытовое, ощутимое, узнаваемое в своих социальных и топографических контурах. Для достоверности и документальности Достоевский вводит в текст повести уточняющие конкретные реалии (пруды Парголова и Павловска, пруды Пресненские и на Самотеке, дом купца Лукьянова на Петербургской стороне, залу в Пассаже, где читал лекции Лавров, ресторан Бореля и т.д.), которые вместе с тем при всей объективной своей фактурности «растворяются» в пространстве, становятся невесомыми, нематериальными, существующими в слове, в репортажном описании. Так, во-первых, предельно локализованное пространство, ограниченное Пассажем, а конкретнее – крокодильником, одновременно расширяется, во-вторых, очевидные реальные предметы, пространственные объекты и понятия в то же время эфемерны, мифологичны, фантастичны. Образ Петербурга в «Крокодиле» формируется как фантастический. Петербургское пространство пронизывается и насыщается аллюзиями, вызывающими появление многосмыслового поля, играющего роль опоры для символизации текста. Все образы, мотивы, сюжетные линии, идеи повести испытывают воздействие этого поля и несут на себе определенный груз символических значений. Прежде всего следует выделить из ряда других образ крокодила как безусловно конструктивный в построении всей художественной системы произведения.

Крокодил в «Крокодиле»

По своей сути образ крокодила – это образ-символ, многослойный, многофункциональный, «ощетинившийся» разнообразными смыслами, которые и необходимо выяснить. Сначала выпишем ряд приложенных к нему в тексте значений. Крокодил – это животное с ареалом обитания в Африке. Крокодил – это иностранец в России, капитал крокодильщика-немца, частная собственность, олицетворяющая экономический принцип в буржуазном мире. Крокодил – это реторта для эксперимента. Крокодил – это западная идея, олицетворение европейской цивилизации. Вместе с тем значения, лежащие на поверхности, осложняются своими глубинными смыслами.

Герой повести стремится выяснить еще и этимологические корни слова «крокодил»: «Crocodillo, - есть слово, очевидно, итальянское, современное, может быть, древним фараонам египетским и, очевидно, происходящее от французского корня: croquer, что означает съесть, скушать и вообще употребить в пищу» (5, 196). Отодвинув в сторону до времени ироническую тональность этимологического толкования, укажем на два очевидные признака, обнаруживающие синхронную связь субъекта и слова, его означающего, с миром современным, европейским, и с миром древним, египетским царством эпохи фараонов: так, образ крокодила в повести становится своеобразным «мостом» между прошлым и настоящим, историей и современностью, Европой и Россией. Здесь не исключается и игра смыслами слов «croquer» (франц.) и «Crocodillo» (итал.). В этом случае почему бы не обозначить итальянское «crocodillo» французским «le crocodile»? Несомненно, Ивану Матвеичу важно указать не только на наименование предмета, но и на его функцию: «съесть, скушать и вообще употреблять в пищу» (5, 196), т.е. указать на прожорливость животного.

В связи с этимологическим толкованием совсем не последнюю роль играет тот факт, что крокодил вывезен из Германии и его показывают немцы, владельцы маленького зверинца, в котором имеются еще обезьяны и попугай. По логике этимологических связей, крокодила должны бы возить по России итальянцы или французы, но Достоевский выбирает немцев. Этот выбор должен поставить читателя в тупик, заставить его поднимать вопросы и искать на них ответы. Тем более, что крокодил немцев – особенный.

Фантастическое устройство чудовища напоминает совершенно пустой огромный мешок, как будто бы сделанный из резинки: «вроде тех резиновых изделий, которые распространены у нас в Гороховой, в Морской и, если не ошибаюсь, на Вознесенском проспекте» – так свидетельствует герой повести (5, 196). Странным образом крокодил-иностранец как изделие природы, завезенный немцами из Германии, сближается с чисто петербургскими изделиями, какие можно найти в *Гороховой, Морской и на Вознесенском.* Трудно судить о том, что еще можно найти на этих петербургских улицах, кроме резиновых изделий, но, думается, совсем не случайно упомянуты именно эти улицы, хотя принцип случайности, периферийности ускользающей информации здесь тоже ощущается. Гороховая, Морская, Вознесенский – центр Петербурга, средоточие места действия петербургских повестей и Пушкина, и Гоголя, и Достоевского. Вознесенский, например, прямо ведет в Коломну и к Медному Всаднику, к Неве. О Вознесенском, о безносых торговках, торгующих здесь апельсинами, упоминает в «Носе» майор Ковалев. В этом районе в канун Нового года в магазине мадам Леру оказывается Вася Шумков, герой повести «Слабое сердце». О каком-то цирюльнике в Гороховой, который изготовляет особые пузырьки, наполненные честолюбием, фантазирует безумный Поприщин. На Морской стоит дом графини – Пиковой дамы. Втянутый в петербургское пространство заморский крокодил тоже становится его принадлежностью,

откликается образам российской истории. Крокодилово чрево, напоминающее резиновые изделия, - еще и пространство для узника: эти значения сразу же подключают к бытовому, но фантастическому происшествию политические аллюзии.

Крокодил, заглотивший «сына отечества», вызывает ассоциации с узилищем, крепостью, с символом русской государственности, с символом власти. Вольно или невольно в этой связи оказывается оправданным замечание о том, что крокодил не итальянского или французского, а *немецкого* «подданства»: в России императорский дом, начиная с Петра I, роднился, искал невест в Германии, немецкая кровь текла в жилах русских царей, немцы занимали первенствующие места в государстве, Петр создал Петропавловскую крепость как цитадель города, оплот имперской власти, построил столицу с немецким именем – Петербург. Не потому ли немец-крокодильщик требует для себя каменный дом в Гороховой, собственную аптеку и чин *русского полковника* (5, 200), отчетливо осознавая свои законные, как бы исторические преимущества, которые ему дают права владения крокодилом–крепостью?

Встают и другие вопросы: имеет ли связь сам крокодил, столь чужестранное и экзотическое существо, с русской культурой, историей, народными представлениями? А если имеет, то какие именно?

Любопытно, например, что «*крокодил*, виденный во сне, означает несчастье и гонение от врагов скрытных»[141]. В повести присутствует мотив сна («Порой мне, право, казалось, что все это какой-то чудовищный сон <...> о чудовище» – 5, 193). Для Ивана Матвеича крокодил – суровейшая реальность, материально ощутимая, хотя герой свое положение в крокодиле не считает несчастьем и не видит здесь гонения своих врагов. Тем не менее события повести балансируют на грани яви-сна, реальности-фантастики, участь чиновника зависит от необыкновенной удачи стать знаменитым и всем

известным или превратиться в ничто, здесь знамения новой жизни могут привести к бесславной смерти. Мотив политических гонений и несчастья как бы стоит «за кадром», убран в подтекст, так же как и мотив сна, пробуждающий мифологические аллюзии.

В словаре А.И. Даля слово «крокодил» объясняется следующим образом: «зубастое, болотное животное, в роде огромной ящерицы»[142]. Толкование как бы «подогнано» под понятия и ассоциации русского человека. Почему бы такой большой ящерице не поселиться в петербургских болотах?

Крокодил как герой известен и русскому лубку. Одна из лубочных картинок из собрания Д.А. Ровинского называется: «Яга-баба едет с крокодилом драться на свинье с пестом да у них же под кустом скляница с вино». Эта картинка относится к XVII веку. Она – из сюжетов, вышедших из старообрядческой среды, критикующих Петра I и его реформы. На этом сатирическом листке изображена Яга-Баба верхом на свинье с пестом в руках, угрожающая крокодилу, который поднял на нее свои лапы и присел на хвост. Здесь же, под крокодилом, как эмблема выполнена заставка, на которой оттиснут маленький корабль, а в середине композиции – куст, под ним – «скляница с вином». Кто же скрывается за этими сатирическими аллегориями? Крокодил – Петр I, а Яга-Баба – Екатерина I. Корабль-эмблема – символ петровского флота, в котором значилось небольшое судно под названием “Крокодил”, легкоманевренное, гроза для неприятеля, ужасное с виду и стойкое в бою. Это название корабля в сатирическом лубке перенесено на царскую персону, а листок рассказывает о семейных ссорах супружеской императорской четы, любившей причаститься к «склянице с вином»[143].

В повести Достоевского несомненна ориентация на лубочную художественную манеру: в «Крокодиле» безусловно слышен особый язык лубка, в сюжетах которого бойкий герой невредимым спасается из утробы

чудовища[144]. Думается, писатель знал и сатирический листок с героем-крокодилом, указанный выше. Сюжет этого лубка красноречиво поддерживает связь образа крокодила в петербургской повести с мотивом российской государственности, с мотивом отнесенности современных реформ – к эпохе петровских преобразований, устанавливает перекличку подтекстовых мотивов, пародийное соотношение между двумя супружескими парами: русским императором-западником и немцем-крокодильщиком, требующим для себя чин русского полковника, их скандальными женами-немками.

О крокодиле – лютом звере рассказывают и древние сказания, похожие на сказки. Народное сознание восприняло образ крокодила уже в XIII веке. В «Сказании об индийском царстве» сформировалось представление о некой земле, по которой «в одну сторону нужно идти десять месяцев, а до другой дойти невозможно, потому что там небо с землею встречается»[145]. Среди фантастических людей (немых, рогатых, девяти сажен (великанов), с четырьмя руками, с собачьими головами и т.д.) упоминаются нефантастические, но для русского сознания экзотические животные: слоны, крокодилы, двугорбые верблюды, обладающие чудесными свойствами. Так, здесь сказано: «Крокодил – лютый зверь: если он, разгневавшись на что-нибудь помочится – на дерево или на что-либо иное, - тотчас же оно сгорает огнем»[146]. Эти народные фантазии могли быть известны и Достоевскому, как многим его современникам. Странница Феклуша из «Грозы» Островского упоминает, например, о «людях с песьими головами»[147], тем самым “озвучивая” знание автора, цитату из «Сказания об индийском царстве». Главное, что несомненно бросается в глаза: крокодил, столь нетрадиционный для русского пространственного ареала, входит в число фольклорных образов, отражается в старинных сказаниях, в сознании старообрядцев, наконец, в мифологических представлениях народа, в его словарном составе. Нетрудно заметить, что у этого образа ограниченные

функциональные возможности, а, следовательно, невелик перечень их значений: крокодил - лютый зверь, символ несчастья и гонения скрытых врагов, болотное животное, напоминающее большую ящерицу, историческое название корабля петровского флота, герой лубочных картинок (в одном случае играющий роль самого Петра I, в другом – исполняющий функцию иного пространства, другого мира, небытия, инвариантную функции в сказках тридесятому царству, тридевятому государству, из которого герой, как правило, возвращается невредимым, обновленным, счастливым победителем).

Возможно, лубочная версия, рассказывающая о человеке, попавшем в чрево чудовища и чудесным образом спасшегося, корреспондирует с библейским мифом об Ионе, по велению бога Яхве оказавшегося в чреве огромной рыбы (в славянском изложении Библии – кита), находившегося там три дня и извергнутого после молитв и покаяния без повреждений на свет божий. В другом варианте легенды Иона побывал в двух рыбах. Первая была большая, внутренность ее представляла собой просторное полое помещение, освещенное алмазом. Эта рыба открыла Ионе тайны, скрытые от взора человека и не причинила ему никакого вреда, отпустив через три дня. Другая рыба, так как находилась в период метания икры, оказалась неудобной и тесной для Ионы: тогда только он стал молить бога об избавлении[148]. Распространенный мифологический сюжет проглатывания и изрыгновения человека чудовищем несет на себе, как известно, отголоски обряда инициаций, традиции, предложенной экзегетами, которые видели в этом образе символ вавилонского пленения, наконец, новозаветной христианской традиции смерти и воскресения на третий день[149].

Конечно же Достоевский использовал в своей повести этот универсальный мифологический сюжет: у него собраны в неразложимое единство мотив чудовища, мотив его утробы, напоминающей просторное помещение (Иван

Матвеич приглашает к себе и своего друга, и жену), писатель не упускает и мотив темноты, мотив пленения, мотив заглатывания («благодаря всевышнего проглочен без всякого повреждения» – 5, 185), мотив приобщения к чудесному пророческому знанию («Из крокодила выйдет теперь правда и свет» – 5, 194), пространственный мотив «иного мира». Однако чрезвычайно знаменательно то, что Достоевский выбирает, не образ рыбы, а образ *крокодила*, выполняющего все вышеназванные функции универсального мифологического сюжета, и, несмотря на свою экзотичность, имеющего связь с русским фольклором, с русской лубочной культурой. Универсальный сюжет в этой связи пронизывается дополнительными мотивами русского фольклора и русского лубка: например, мотивом заглатывания героя именно крокодилом, самим мотивом крокодила соотнесенным с мифологическими народными представлениями и с историческими реалиями, возносящимися в своих значениях к петровской теме, отраженной в народной культуре, осмеянной здесь в образах ряженых.

Достоевский, строя образ крокодила, формирует его как образ пространственных значений, что способствует восприятию этого образа как фантастического. Например: попасть в крокодила – значит быть «командированным в недра» (5, 191-192), числиться за границей (5, 191), осматривать в крокодиле «европейские земли» (5, 189). Крокодил является границей, разделяющей этот и тот свет. Автор подчеркивает эти значения, выделяя их курсивом: «Если буду знаменит *здесь*, то хочу, чтоб она была знаменита *там*» (5, 194). Таким образом, зримо противопоставлены пространство крокодила и пространство Петербурга, как два разных бытия. Кроме того, крокодил является *ретортой, недрами природы* (5, 196), где происходит эксперимент эпохального значения: из рядового чиновника формируется национальный мессия. Наконец, крокодил для Ивана Матвеича –

«темница» (5, 198): его супруга может потребовать своего законного супруга и с целью его вызволения затеять «судебный процесс» (5, 200).

Образ крокодила несет на себе ряд значений, откликающихся идеям буржуазного века, его социально-экономическим принципам. Во-первых, крокодил – символ частной собственности, предмет купли-продажи, благодетельный пример привлечения иностранных капиталов в Россию (5, 186): вспороть брюхо крокодилу – то же самое, что «основному капиталу брюхо вспороть» (5, 190). В этой связи Иван Матвеич выполняет роль сына отечества, так как «собою ценность иностранного крокодила удвоил, а пожалуй, еще и утроил» (5, 190). Его пример привлечет и другого, и третьего иностранца, который «уже двух и трех зараз привезет» крокодилов, а «около них капиталы группируются. Вот и буржуазия» (5, 190). Кроме сказанного, в этом пласте значений образ крокодила, если следовать его художественной природе, выступает в роли аллегории: Европа явилась в Россию в виде зубастого крокодила (иностранного капитала), проглотила чиновника среднего достатка, начав таким образом «прививку» экономических инстинктов, чтобы способствовать формированию среднего сословия в России, помочь *родить* «так называемую буржуазию» (5, 189).

Мотив буржуазной Европы безусловно связан с мотивом привлечения иностранных капиталов в Россию, которым надо дать ход «для скупки по участкам наших земель» (5, 189). В этой логике понятно требование крокодильщика, возжелавшего приобрести собственный дом в Гороховой улице Петербурга, а не в какой-нибудь schtrasse Гамбурга, Берлина или Дрездена. Распродажа земли имеет, по Достоевскому, не только экономический, но и политический эффект: «Когда <…> вся земля будет у привлеченных иностранных компаний в руках, тогда <…> можно какую угодно цену за аренду назначить. Стало быть, мужик будет работать <…> из одного насущного хлеба

<…> будет покорен, прилежен и втрое за ту же цену выработает» (5, 190) – Европа, таким образом, поможет не только собственную буржуазию создать, но и «услужливых пролетариев».

Образ крокодила выполняет еще и идеологическую функцию. В части своих значений: как крокодил-*реторта* – этот образ откликается образу *реторты*-подполья «Записок», несущего идею отъединения от национальных корней, отчуждающую героев от почвы под воздействием европейских знаний и западных идеалов. Идеологическая функция образов крокодила-*реторты* и *реторты*-подполья заключается в задаче создания особого вида – общечеловека, всемирного *гомункула*: «стоит только приложить плоды европейской цивилизации» (5, 59).

Что же получается в итоге? Нет никаких сомнений в том, что образ крокодила – это образ-символ, раскрывающий свои смыслы в разных ракурсах: пространственном, историческом, фольклорном, мифологическом, идеологическом, социальном и политическом. При наложении разных функций и формируется этот образ-символ последней петербургской повести. Технику этого образа Достоевский заимствует в русском лубке, в библейских мифах, в образах-аллегориях. Такая техника дает возможность соединять быстротекущий момент с вечностью, газетную информацию, проблемы проходящего дня – с философскими вопросами, историческими аллюзиями, за одномерностью аллегории видеть многомерность образа-символа. Конечно же образ-символ создает вокруг себя особое символическое пространство, которое позволяет не только главные образы «Крокодила», но даже маргинальные прочитывать как многослойные.

Здесь уместно напомнить, как, например, при наложении разных функций меняется образ немца-крокодильщика, тупого, жадного, корыстолюбивого обывателя, на мгновенье с помощью своего чудесного крокодила способного

стать «русским полковником», утвердиться своим родом, домом и аптекой в русской земле, как и множество его соотечественников, находящихся, как известно, под особым покровительством русского императорского двора. Фантастико-символические характеристики образа-символа постоянно провоцируют неожиданные ситуации и повороты в сюжете, намечая, как правило, разнообразные возможности для развития сюжетного действия и толкования образов повести. Совсем не просто разобраться в их многослойности. Наибольший интерес для комментирования, исходя из заданных художественных критериев, представляет образ Ивана Матвеича: то ли жертвы крокодила, то ли объекта для небывалого эксперимента, то ли обыкновенного чиновника, то ли пророка… Но об этом – ниже.

Кто такой Иван Матвеич?

Вопрос кажется излишним, потому что на него дан прямой ответ: Иван Матвеич – чиновник с «недостаточным чином» (5, 195), взявший трехмесячный отпуск, чтобы отправиться с женой за границу, в Европу, посетить Швейцарию, родину Вильгельмя Телля, Италию: хотел в Неаполе «встретить весну», осмотреть «музей, нравы, животных» (5, 188), познакомиться с достопримечательностями, приобщиться к европейской цивилизации, к этой стране «святых чудес». Известно также, что Иван Матвеич – чиновник амбициозный, самонадеянный, ратующий за прогресс, в тайне мечтающий о значительной карьере («Прыток-с, заносчив даже» – 5, 187), вызывающий к себе со стороны консервативных старых чиновников подозрительное отношение. В дополнение к характеристике Ивана Матвеича сообщается, что он поэт (5, 190), т.е. человек легкомысленный, ненадежный, мечтатель, от которого следует ожидать какой-либо каверзы, непредвиденного пассажа, необычного поведения.

Так появляется внутреннее противоречие: солидный чиновник, «человек известного чина, состоящий в законном браке» (5, 190), т.е. во всех смыслах человек благонадежный, но и неблагонамеренный прогрессист по своей легкомысленности и любознательности угодивший в крокодила.

К этому событию можно было бы отнестись как к курьезному случаю (чего только не бывает!), если бы не многозначительное замечание: «мы не знаем заранее судьбы своей!» (5, 180), которое должно насторожить читателя и заставить его искать в жизни Ивана Матвеича каких-то особых знаков, того, что на роду написано, однако не имеющих места во внешнем существовании героя. Родовую связь с роком могут обнажить фамилия или имя. В этой связи присмотримся к имени бесфамильного героя Достоевского. Случайно ли он *Иван Матвеич*? Почему писатель выбрал это сочетание, а не другое? Какой смысл за ним скрывается? Обращаясь к толкованию имени, необходимо учитывать фантастическую экстраординарную ситуацию, в которую попадает герой: оставаясь в живых, каждую минуту рискуя стать мертвым, во-первых; во-вторых, по логике объективно-реального мира, должный умереть и вопреки этой логике – живущий.

Эта ситуация характерна не для реальности мира сущего, онтологического, а для реальности сказки и мифа, мира условного, мифологического, мистического, эсхатологического. Безусловно, ситуация проглоченного и оставшегося в живых чиновника заключает в себе некое таинство, волшебное свойство. В этой связи и раскрывается значение имени героя.

Иван – имя, широко используемое в русских народных сказках, ставшее предпочтительным в обозначении русского национального характера, имеющее обобщенное предназначение в оценке целого народа: *русский Иван* – значит, любой и каждый представитель русской России. Само имя несет особую степень

обобщенности и свой спектр значений. В сказках, например, *Иван*, как правило, *дурак* и *победитель,* справляющийся с самыми трудными искушениями и заданиями, выходящий невредимым из пекла, с того света, это герой, обманувший смерть. У Достоевского в имени *Иван* Матвеич эти значения просматриваются. Герой «Крокодила» повел себя по-дурацки («кто же велел ему влезать в крокодила? Человек солидный, человек известного чина, состоящий в законном браке, и вдруг такой шаг! Сообразно ли это?» – 5, 190); впоследствии его прямо называют: «беспечная, праздная голова!» (5, 197), т.е. глупая, и даже «болваном» (5, 200); он подвергается испытанию смерти и сверхъестественным образом, как Иван-дурак из сказок, остается в живых («проглочен без всякого повреждения» – 5, 185, «несмотря на то, что случай слишком сверхъестественный» – 5, 195). Кроме того, в чреве крокодила *Иван* Матвеич выполняет геройский долг, долг «сына отечества», как бы играет роль национального героя («вы требуете почти *неестественного самоотвержения* от *бедного Ивана* Матвеича!» – 5, 190; курсив мой – О.Д., т.е. подвига, героической жертвенности, имеющей шанс закончиться смертельным исходом: здесь указателем становится слово «бедный» в значении «обреченный»).

Столь же любопытно использование Достоевским отчества героя – *Матвеич.* В творчестве писателя до «Крокодила» только в «Записках из мертвого дома» был пристав с палочкой, надзиратель за работой каторжников с таким же точно именем, как имя у героя последней петербургской повести, – Иван Матвеич. Однако этот персонаж в «Записках из Мертвого дома» не заслуживает пристального внимания автора, имеет периферийное значение, упоминается в тексте один раз и появляется для того, чтобы определить задание для каторжан – разобрать барку (4, 74). Имя ему дано для обозначения лица и выполняет в данном случае назывную, предметную функцию. Есть и еще один *Матвеич* – Афанасий Матвеич, супруг Марьи Александровны Москалевой,

деревенский житель, играющий роль домашнего шута, которого, как вещь, выписывают из деревни в город Мордасов для представления жениху дочери Зины («Дядюшкин сон»). Эти отчество и имя тоже не обладают символическими каннотациями. По-другому обстоит дело с отчеством героя «Крокодила»: здесь в фантастико-символической атмосфере ничем не примечательное отчество *Матвеич* обогащается именно подтекстовыми значениями. Смыслы, заключенные в отчестве чиновника, - это еще один указатель поисков мотивации сюжетных фантастических коллизий. Отчество *Матвеич* поставлено здесь, думается, для определенной цели.

Из четырех канонических Евангелий только в Евангелии от *Матфея* рассказывается об Ионе, проглоченном огромной рыбой, Ионе – младшем пророке, наделенном божественным откровением, сокровенным знанием, должного призвать жителей Ниневии к покаянию, к искреннему раскаянию во имя их спасения. Миссия Ионы отдалила на два века погибель этого города[150]. В «Крокодиле» Достоевский несомненно *отчество* героя *Матвеич* использует в качестве указателя на еще один источник легенды об Ионе: Евангелие от *Матфея.*

Сначала необходимо понять само значение имени Матвей/Матфей. А.В. Суперанская объясняет: «Матвей, цсл. Матфей и Матфий из др. евр. м*аттитьяху* дар бога Яхве»[151]. Из легенды, о которой рассказывает апостол Матфей, известно, что Иона, ослушавшийся повеления бога Яхве, в наказание оказался в чреве рыбы. Это случилось в Средиземном море. Прислушаемся к комментарию богослова: «еврейские слова, которые переводятся словами – к и т ъ в е л и к і й , не означают непременно кита, а означают вообще большую рыбу какого-либо рода. Можно думать, что это была а к у л а , которая может свободно проглотить целиком человека; сохранение человека во чреве акулы живым в продолжение трех суток, без сомнения, есть действие чудесное»[152]. В

толковании евангельского текста обращают на себя внимание конкретные детали: упоминание Средиземного моря, рассказ о рыбе-кит, которая трансформируется в акулу, так как киты «редко встречаются в Средиземном море»[153], история о чудесном трехдневном спасении по божьему повелению. Все эти подробности и детали могли быть известны Достоевскому. Совсем, видимо, не случайно писатель границы Средиземного моря очерчивает указанием прибрежных стран: Египта, Италии, Франции. Более того, в повести Достоевского каждая из них претендует на приоритетность своей исторической связи с крокодилом (а может быть «с каким-нибудь другим ископаемым»– 5, 198 – т.е. с трансформацией огромной рыбы), еще со времен «фараонова царства», т.е. с очень давних, исторически близких легенде об Ионе (вторая половина VIII в. до н.э.), поселившимся в этих местах: Египет – самим фактом первоприродного ареала, а Италия и Франция – стремлением назвать предмет, дать существующему имя, определить его функции, т.е. дать крокодилу «жизнь» в слове, означив таким образом древнюю границу начала. Знаменательно и то, что писатель использует и мотив фатального наказания (момент заглатывания), и мотив благодарения богу за сохраненную жизнь («*благодаря всевышнего* проглочен без всякого повреждения» – 5, 185; курсив мой – О.Д.), и мотив чудесного спасения героя, и мотив божественного предопределения, и мотив спасения человечества пророческим словом. Кроме того, в тексте Достоевского несомненно откликается идея, хоть до конца не воплощенная, трехдневного пребывания героя в чреве чудовища с последующим воскресением (в повести описаны только 2 дня). Для воскресения, освобождения из крокодила, для счастливой развязки не хватает одного дня: повесть остается не законченной, хотя потенциальная возможность для такой развязки именно в связи с мифологическим библейским («Книга пророка Ионы») и евангельским (Евангелие от Матфея) сюжетами не исключена (в черновых вариантах мотив

«изрыгновения» – 5, 328 планировался однозначно). Вызванные писателем ассоциации закономерно подготавливают пробужденный в Иване *Матвеиче* пророческий дар и уже неотъемлемую апостольскую миссию. Так, в отчестве героя *Матвеич* (сын Матвея/Матфея) издавно, первородно заключено значение особого божьего дара, способного привести героя, как и Матфея, как и Иону к роли апостола и пророка в случае особого испытания или судьбоносной встречи.

Имя и отчество героя, как видим, обнажают подтекстовые связи, которые раздвигают границы понимания образа, его характера, подкрепляют и связывают мотивы и мотивации в систему, участвуют в формировании символического сюжетного действия, способствуют переводу заурядных и обыденных понятий и значений в регистр странных, многослойных. Поэтика имени у Достоевского в «Крокодиле», как и в других петербургских повестях, выявляет идею образа, сущность человеческой личности: Иван Матвеич своим именем поставлен не только в круг чиновничьей жизни, порядков, условностей, субординации служебных отношений (полное имя «Иван Матвеич», как «Семен Семеныч», «Прохор Саввич», «Тимофей Семеныч», «Андрей Осипыч», солидно и благонадежно, ничем не выделяется из этого ряда), но и в круг избранных, что проясняет курьезный случай в крокодильнике. Именно курьезность, несообразность странного, «дикого» случая набрасывает «тень» на идею избранности героя, придает ей комический эффект, невозможный в палитре библейского мотива. «Двуличье» имени, несовпадение пропорций в нем выставляет Ивана Матвеича в смешном виде. В свете сказанного: Иван Матвеич – «пророк» в кавычках, а не Пророк, ложный, а не истинный. Здесь на виду явление энантиотропии слова, изменение его смысла на противоположный[154]. Тем не менее Достоевскому важно выяснить эти значения.

В XIX веке в русской культуре сложилась устойчивая традиция: считать пророком поэта (писателя), общественного деятеля. Думается, именно в этой связи Достоевский намечает, например, мотив поэта, правда, не в высоком, а в сниженном значении: герой повести пописывает «стишки» (5, 190). Уместно напомнить, что в европейской культуре, в отличие от русской, на роль провозвестников Нового мира, оракулов будущего общества претендовали именно философы, построившие особенным образом свои отношения с социумом и космосом, отразившие свои воззрения в системах социального переустройства. Вот почему Иван Матвеич совершенно оправданно собирается играть роль «нового Фурье» (5, 194). Герой убежден: «Стоит только быть мудрым и добродетельным, и непременно станешь на пьедестал» (5, 199), как Сократ или Диоген. Вряд ли случайно выбраны именно эти философы.

Диоген – последний киник, презревший нормы общественного поведения, критиковавший сословные различия, призывавший ограничиться удовлетворением лишь необходимых потребностей, отвергавший религиозные культы вместе с богами. Кроме того, он требовал общности жен и детей. Развил «сократовскую идею самосозерцания до идеи внутреннего аскетизма»[155], искал Человека при свете дня с фонарем в руках. В анекдотах о нем рассказывают как о философе, который жил в бочке. Вспоминают случай, когда Александр Македонский пообещал исполнить любую просьбу Диогена, а философ попросил царя отойти и не заслонять солнце[156]. У Ивана Матвеича есть основания сравнивать себя с Диогеном: он находится в крокодиле, как Диоген в бочке («только лежа на боку и можно перевернуть судьбу человечества» – 5, 197), как у греческого философа, у него появляется необходимость свои потребности свести к крайнему минимуму («вероятнее всего, теперь уже никогда не буду употреблять пищи» – 5, 197; «я сыт одними великими идеями, озарившими ночь, меня окружившую» – 5, 198; возможное кормление кофе и

бульоном с размоченным в нем белым хлебом воспринимается им как «излишняя роскошь» – 5, 198; в своем «тесном жилище» герою остается только воспарять духом – 5, 198). Можно усмотреть и параллельное использование символического мотива света как света истины: «Из крокодила выйдет теперь правда и *свет*» (5, 194; курсив мой – О.Д.). Несомненно, Достоевский подбирает перекликающиеся детали, таким образом оправдывая ассоциации своего героя: быть Диогеном.

Иван Матвеич следует и сократовскому чувству умеренности в своих потребностях. Как Сократ, заключенный в темницу, герой-узник оказывается в темнице-крокодиле, откуда обращает свои лучшие речи к другу («я буду диктовать тебе мои мысли» – 5, 199), как и философ-узник – к своим друзьям, записавшим сократовские изречения; оба именно в тюрьме/темнице/узилище испытывают духовный подъем[157]. В судьбе Ивана Матвеича, таким образом, пересекаются черты, известные по жизнеописаниям античных философов – Диогена и Сократа: именно поэтому в сознании героя возникает мотив соединить «то и другое вместе» (5, 199), чтобы означить свою будущую роль в человечестве.

Столь же универсальна идея героя Достоевского изобрести «целый рай для всего человечества» (5, 197). Идея разработки социального всечеловеческого рая занимала многих философов, лучших людей всего мира: Томаса Мора, Томмазо Кампанеллу, Роберта Оуэна, Шарля Фурье и других, предложивших свои системы социального переустройства. Иван Матвеич тоже занят изобретением подобных систем: «изобрел уже три системы, теперь изготовляю четвертую» (5, 197). У него даже сложился свой метод по их составлению, правда, широкораспространенный в его время: «сначала надо все опровергнуть; но из крокодила так легко опровергать; мало того, из крокодила как будто все это виднее становится (5, 197), так как идеи эти рождаются «лежа

на боку», т.е. «произведены лежебоками», почему и «называют их идеями кабинетными» (5, 197). Нет сомнений, что Иван Матвеич числит себя в ряду европейских философов-мечтателей, утопистов, оторванных от низкой реальности, которых отличает «кабинетное» мышление. Однако, авторская ирония распространяется не на европейских мечтателей, а на Ивана Матвеича, не по рангу возомнившего себя «*новым* Фурье» (5, 194; курсив мой – О.Д.).

Как за идеей всечеловеческого рая просматриваются настоящие имена ее создателей, точно так же за мнением Ивана Матвеича («я живой и потому сопротивляюсь переварению меня всею моею волею»), за его опасением («хоть днем я этого ни за что не допущу и не позволю, но по ночам, во сне, когда воля отлетает от человека, меня может постичь самая унизительная участь какого-нибудь картофеля, блинов или телятины» – 5, 198), за его рассуждением о значении *воли* встает учение Шопенгауэра «Мир как воля и представление». По Шопенгауэру, воля является внутренней сущностью индивида, исходя из опыта его тела: «являющему себя как индивид субъекту познания дано слово разгадки, и это слово именуется *волей*. Оно, и только оно, ведет его к пониманию своей собственной явленности, открывает ему смысл, показывает внутренний механизм его существа, его действий, его движений»[158]. Иван Матвеич, судя по Шопенгауэру, решением воли подает импульс телу для сопротивления угрожающей среде, проявляет волю к жизни, формирует свой характер с помощью акта воли: тело и эмпирический характер – не что иное, по учению философа, как зримые выражения воли[159], препятствующей узким, только физиологическим объяснениям развития вегетативной жизни[160]. Иван Матвеич, как и Шопенгауэр, подчеркивает примат воли, от которой зависит вся жизнь. В крокодиле герой Достоевского рассчитывает прожить «тысячу лет», преодолев таким образом время, пространство, условность смерти, так как жизнь в «тысячу лет» – это практически бессмертие. Важно, что такая длинная жизнь

обеспечивается *волей* (5, 198). Знаменательно, что процесс питания, т.е. мотив переваренияя, который можно толковать как мотив вегетативной жизни и как мотив смерти, связан и с мотивом сна и с мотивом воли, и с мотивом природы («поощрять привоз сукон английских, которые <…> дольше будут сопротивляться *природе*»), и с мотивом идеи («Такая *идея* (процесса переваренияя во сне – О.Д.) приводит меня в бешенство» – 5, 198; курсив мой – О.Д.). Все эти мотивы имеют комплексное отражение в философской системе Шопенгауэра. С точки зрения автора книги «Мир как воля и представление», сон – не есть смерть, но сон – брат смерти»[161], во сне «продолжается <…> вегетативная жизнь, воля действует соответственно своей изначальной существенной природе <…> во сне вся сила воли направлена на сохранение <…> организма»[162], во сне «должен начаться *процесс питания*»[163], но и сон – это «расточительство природы»[164], увеличение времени сна приводит к тупости сознания[165], «каждый акт воли имеет мотив»[166], в каждом человеке *воля к жизни* проявляется как «неутомимый механизм», а «слепая воля» выступает как влечение к жизни, стойкость, которая, если ослабнет, то приведет к смерти[167], весь мир и весь человек зависят от *воли,* но *воля* ни от чего и ни от кого не зависит: как «вещь в себе» она лежит «в основе каждого индивидуального явления, свободна от всего, связанного с временными определениями», но воля «боится смерти», хоть смертью не затрагивается[168]. В *идее* Ивана Матвеича прожить «тысячу лет» с помощью *воли*, таким образом, откликается идея Шопенгауэра: особенно поддерживают главную идею о воле ряд связанных с ней мотивов (мотив воли, обеспечивающей всю жизнь, мотив сна – смерти, сна, способствующего развитию вегетативной жизни, сна, благотворного для процесса питания, пищеварения, сна, во времени увеличивающего тупость сознания (сравним: Иван Матвеич в крокодиле, с точки зрения друга, поглупел),

наконец, мотив воли, боящейся смерти), убедительно удостоверяющих эту перекличку.

Вместе с тем необходимо отметить существенное: Иван Матвеич – не Диоген, не Сократ, не Фурье, не Шопенгауэр. Идеи великих философов преломляются в его идеях гротескно, искаженно, явлены в комическом варианте. Герой «Крокодила» – *новый* Фурье, *новый* Шопенгауэр, *новый* некто, соединяющий в себе Диогена и Сократа вместе, - некто, кто им не может быть равным.

Легко убедиться и в том, что в повести идея экономического принципа, жизненно важная для Ивана Матвеича, получила точно такое же преломление, как и идея рая для всего человечества, идея воли, идея аскетизма и т.д. Эта идея прежде всего обращена к настоящему моменту – к веку торжествующего торгового кризиса, когда вызволить героя из его заключения нельзя без денежного вознаграждения (5, 185), когда поступками людей руководит экономический принцип, который определяет и их нравственные нормы поведения (5, 200). «Происхождение» идеи экономического принципа можно отыскать во многих статьях, заметках, трактатах 60-х годов XIX века и у многих авторов, по-разному его толковавших. В этом ряду окажутся представители разных направлений, партий, мировоззрений: консерваторы, либералы, революционные демократы. В пореформенную эпоху все общество ощутило на себе действие экономических принципов: практики, вроде А.А. Краевского и М.Н. Каткова, стремились подвести под эти принципы практический интерес, а теоретики, вроде Н.Г. Чернышевского, старались придать им теоретические обоснования. Если позиции А.А. Краевского, М.Н. Каткова, В.Д. Скарятина просматриваются в публикациях газет и в сентенциях Тимофея Семеныча, то образ Н.Г. Чернышевского, теоретика-мечтателя, общественного деятеля и кабинетного ученого с работами по политической экономии, проповедника

новой морали и нравственности, ратовавшего за женскую эмансипацию и «перемену декораций», ведущих к новому всечеловеческому раю, с некоторыми чертами биографии можно через увеличительное стекло увидеть в незадачливом чиновнике, угодившем в крокодила. Для этого сближения, пожалуй, есть все основания: по детальным чертам характеристики здесь наблюдается сходство между Еленой Ивановной, женой Ивана Матвеича, и Ольгой Сократовной, женой Н.Г. Чернышевского, - обе легкомысленны, кокетливы, жизнерадостны, окружены вниманием мужчин, обаятельны, хороши собой; в визгливом менторском голосе Ивана Матвеича слышатся интонации Чернышевского; в подтексте связываются нити биографических мотивов (оба по чину незначительные чиновники, оба намеревались отправиться за границу, обоих постигла участь заключения в темницу; перекликаются и мотивы, спрятанные за словами, - дело, процесс, узник, неблагонамеренность, темница; ассоциативный ряд формируют мотивы идеологического спектра (идеи преображения социального мира, экономические идеи («изобрету новую собственную теорию экономических отношений» – 5, 194), идеологические системы как способы мирового переустройства); наконец, оба претендуют на роль социальных пророков, ощущают себя первенствующими фигурами в политическом «наборе» лидеров, являются «кафедрами», стремятся поучать человечество (5, 194). Весь этот круг значений с интересными подробностями и неожиданными соответствиями представлен в блистательной статье, насыщенной богатым фактическим материалом эпохи, в работе Л.А. Иезуитовой, по-новому формирующей взгляд на повесть Достоевского[169]. Несомненно, что и современники писателя уловили эти невольно возникающие сближения и заслуженно корили Достоевского[170].

Казалось бы, в этой связи не может возникнуть сомнений. Однако, в работах достоевистов сам факт пародирования образа Чернышевского в образе

Ивана Матвеича с негодованием отвергался[171]. Как правило, исследователи опирались на тщательный текстовой анализ черновых набросков произведения и на собственные комментарии писателя, высказанные много лет спустя после выхода повести “Крокодил” в свет. Что же говорил Достоевский?

В «Дневнике писателя» за 1873 год он восклицал: «Ведь нужно иметь ум и поэтическое чутье Булгарина, чтобы в этой безделке, повести для смеху, прочитать между строк такую «гражданскую» аллегорию, да еще на Чернышевского! Если б вы знали, как глупа эта натяжка!» (21, 24). Ниже Достоевский отмечает: «Просто тут была тупость, угрюмая, мнительная тупость, засевшая в какую-нибудь голову «с направлением». Я убежден, что эта многодумная голова совершенно уверена до сих пор, что не ошиблась и что я непременно глумился над несчастным Чернышевским. Убежден даже, что никакими объяснениями и извинениями не изменю взгляда ее в свою пользу даже и теперь» (21, 28). И, наконец, последнее: «Значит, предположили, что я, сам бывший ссыльный и каторжный, обрадовался ссылке другого «несчастного»; мало того – написал на этот случай радостный пашквиль. Но где же тому доказательства; в аллегории? Но принесите мне что хотите… «Записки сумасшедшего», оду «Бог», «Юрия Милославского», стихи Фета – что хотите – и я берусь вам вывести тотчас же из первых десяти строк, вами указанных, что тут именно аллегория о франко-прусской войне или пашквиль на актера Горбунова» (21, 29). Нет оснований подозревать Достоевского в лицемерии, скрываемых умыслах. Более того, свои объяснения он считает не уместными, так как не стремится никого переубеждать, особенно «многодумные головы» «с направлением». Писатель подчеркивает, что не писал «радостного пашквиля» на Чернышевского, и в этой связи не поддерживает «талант» проницательного читателя вычитывать «между строк» «гражданскую аллегорию». Самозащита Достоевского убедила ученых видеть в тексте «Крокодила» лишь отголоски

полемики 1861-1864 гг., пародирование стиля научных работ и идеологии романа «Что делать?» Чернышевского[172], но не пародирование образа самого Чернышевского. Даже в последней работе о повести автор, приводя изобильное количество фактов в пользу параллельности образов Ивана Матвеича и Чернышевского, склонен считать, что в текстах Достоевского («Крокодил» и «Нечто личное») не изображено пародирование, осмеяние «несчастного», узника Петропавловской крепости, а представлена «миражная жизнь», комическая и трагическая в своем проявлении, вскрывающая «противоречия между рационалистически-отвлеченной утопией социалиста и живой – прекрасной и безобразной – жизнью, обращающей утопию в антиутопию»[173]. И все-таки следует сказать: Достоевский строит свой текст и образ героя так, что несомненно возникают аллюзии с биографическими мотивами жизни Чернышевского, привычками и особенностями революционного демократа, с его научным и художественным стилем, с его идеями, однако одновременно образ Ивана Матвеича, его «системы» и идеи, стиль его речи, события жизни героя, его биографические данные гротескно искажены. Иван Матвеич – не великий мыслитель, а средний чиновник с амбициями, претензиями, с непомерным тщеславием, для которого «попасть в крокодила» после первых минут ужаса – означает прославиться, первенствовать, влиять на государственную политику, изрекать афоризмы, поучать толпу. Иван Матвеич – представитель петербургского чиновничества, среднего большинства, через сознание которого, как через фильтр, проходят и преломляются современные животрепещущие идеи (Чернышевского, Шопенгауэра, Фурье), идеи, исторически отдаленные (Сократа, Диогена). В этом случае идеи и «системы» самого Ивана Матвеича с огромной долей натяжки можно приравнять к идеям и системам всемирно известных философов, но однако же, несмотря ни на что, связи с идеями указанных имен не исчезают и даже весьма ощутимы, только

представлены будто бы в кривом зеркале. Здесь важно понять: писатель, во-первых, связывает «идеи» своего героя с европейскими философскими традициями, с западническими идеалами и ориентацией, во-вторых, эти идеи формируют в повести образ Ивана Матвеича как образ героя-идеолога. Вот *какого* идеолога – это уже другой вопрос.

Кроме того, герой Достоевского в своих тщеславных мечтаниях хотел бы сыграть роль не только философа, известного мечтателя, но и государственного мужа («Этот человек мог быть иностранным министром и управлять королевством» – 5, 195). Герой не сомневается в том, что он не хуже «какого-нибудь Гарнье-Пажесишки» (5, 195), с 1864 года члена законодательного корпуса в правительстве Франции, участника двух революций (1830 и 1848), политического деятеля.

Интересно, что Иван Матвеич не совсем точно цитирует Н.М. Карамзина: «Люди (народы – О.Д.) дикие любят независимость, люди (народы – О.Д.) мудрые любят порядок» (5, 198), - однако употребляет фразу без кавычек и таким образом себе присваивает эту мысль. Герой словно бы надевает на себя маску известного писателя. Образ Ивана Матвеича зримо наделяется особым свойством метаморфозы: «Государственному мужу сообщу мои проекты; с поэтом буду говорить в рифму; с дамами буду забавен и нравственно мил <…> Всем остальным буду служить примером покорности судьбе и воле провидения» (5, 195).

Совершенно очевидно, что герой в крокодиле претерпевает разные превращения: чиновник выступает в роли ученого-естествоиспытателя, философа, политического деятеля, властителя дум, государственной персоны, поэта, пророка. Образ Ивана Матвеича формируется в нарастающих степенях обобщения: происходящий с ним эксперимент в крокодиловом чреве, как в «недрах природы», как в *реторте*, должен закончиться чем-то

сверхвыдающимся – созданием нового типа человека, который способен «перевернуть судьбу человечества» (5, 197).

В конструировании типа героя играют роль объективные и субъективные факторы: оценка Ивана Матвеича другими героями и его самооценка. В крокодиле-реторте обнаружилось в чиновнике то, что было скрыто и что гнездилось в его сознании: субъективное получило максимальные возможности выявления. «Заеденный самолюбием», «полуобразованный» «дурак» (21, 26), как его оценивает автор, возомнил себя великим человеком и чуть ли ни гением, оставаясь в глазах окружающих человеком пустейшим, хвастливым, зараженным манией величия, не думающим о последствиях (во-первых, быть переваренным, несмотря на волю и негодование героя, великого человека, и, во-вторых, о необходимости отвечать по начальству, объяснять небывалый случай, оправдывать свои прогрессивные идеи, склонность к самозванству, тенденции к нигилизму, если закончится «командировка» и произойдет «изрыгновение»). Встречно направленные субъективные и объективные оценки типа и характера героя затемняют, ретушируют, нивелируют сущностное в нем, остраняют его, переводят в план гротескного изображения: комическое спешит сменить абсурдное и наоборот – преувеличения балансируют на грани реальности и фантастики, каждую минуту угрожая обернуться не только смехом и шуткой, но и вскрыть несмешные глубинные противоречия. Антиномии в характере и в типе «перебивают» друг друга: Иван Матвеич одновременно умен и глуп, философ и профан, пророк и лжепророк, государственный муж и самозванец, верноподанный солидный чиновник и нигилист, тщеславная, уязвленная самолюбием заурядная личность и сын отечества, размышляющий о судьбах человечества. Из этого пестрого смешения нелегко извлечь рациональное зерно, понять, кто же такой Иван Матвеич.

Вот версия Семена Семеныча, за которой угадывается и авторское отношение: «Это был все тот же обыкновенный и ежедневный Иван Матвеич, но наблюдаемый в стекло, в двадцать раз увеличивающее» (5, 195). В типе героя узнается средний человек, личность которого может обернуться разными социальными масками, личинами: чиновника, нигилиста, министра, сына отечества (то ли бунтаря и мятежника, то ли патриота и героя), мечтателя и пошляка и т.д.

Его образ овеян высокими идеями, в орбите образа вращаются идеи Сократа, Диогена, Фурье, Шопенгауэра, Чернышевского, но Иван Матвеич – пример того, как «какая-нибудь идея отражается на человеке рутинном, бездарном, пустом, на мещанине», который «стал нигилистом из самолюбия, боясь свистков» (5, 324). Последнее замечание Достоевского в его творчестве обретает особое значение при характеристике героев-идеологов низкого плана: Иван Матвеич, так же как Лужин («Преступление и наказание»), - выразители высоких идей (например, Чернышевского), преломленных в низких натурах. В типе героя писатель выявляет еще одно важное качество: кроме всего прочего (тип чиновника, тип пошляка, тип мечтателя), Иван Матвеич – тип псевдо-идеолога, обобщившего в гротескной сущности идеи старого и нового образца.

Необходимо обратить внимание на еще один аспект - аспект превращений, тоже важный при формировании типа героя. Сам момент превращений способствует трансформациям из старого качества в новое, подчеркивает переход, границу гротескных сущностей, фантастико-символическую природу видоизменений. Обыкновенный чиновник посредством увеличительного стекла, искажающего изображение в «двадцать раз», предстает в разных социально-ролевых типах: за типом чиновника просматриваются в различных ракурсах и контурах тип «кабинетного» мыслителя, ученого-естествоиспытателя и политического деятеля, министра, государственного мужа

– т.е. тип чиновника раскрывается здесь как универсальная сущность, проявляющаяся на неравных социальных уровнях. Таким образом, тип чиновника обобщает всю социальную сферу превращений как средний тип.

Нельзя забыть о главном эксперименте, готовящем главное превращение: чиновник – эмбрион – общечеловек. Иван Матвеич в этом эксперименте должен пережить второе рождение. Чиновник возвращается в лоно природы, в крокодилово пустое чрево в качестве эмбриона, принимает позу эмбриона («лежа на боку»), выполняет функцию эмбриона («питая собою крокодила, я, обратно, получаю и от него питание; следовательно – мы взаимно кормим друг друга» – 5, 197). В реторте-крокодиле готовится и формируется супер-человек, для которого нет тайн в природе и преград в социальном мире. По логике нового рождения, качественного превращения из чиновника должен образоваться совершенно новый некто, несущий на себе печать формирующих его типов, соединяющий их всех в себе, являющий собой какой-то универсальный синтез, предельно обобщенный образ: к этому главному превращению, безусловно, устремляется вся энергия сюжетного действия повести, весь смысл повествования.

Несмотря на то, что произведение осталось незавершенным, писатель и в основном тексте, и в черновых набросках указывает на возможный результат превращений: герой, по замыслу Достоевского, должен трансформироваться в «нигилиста поневоле» (5, 329), отрицателя и сотрясателя основ из самолюбия, от страха, что нигилисты поднимут его на смех (5, 199). Иван Матвеич – первая комическая фигура нигилиста в творчестве Достоевского («Не глист, нигилист. Сначала-то был глист, а потом нигилист» – 5, 338), комическое воплощение эмбриона в «общечеловека». Эту мысль поддерживает сам принцип типизирующих обобщений: тип «общечеловека» строится как тип среднего большинства, как универсальная модель нового человека. Первая проба пера в

изображении нигилиста в творчестве писателя состоялась в комическом пафосе: «общечеловек» в «Крокодиле» в отличие от «общечеловека» в «Записках из подполья» лишен апокалиптических аллюзий, трагических «котурнов», трагическое в повести не получает реализации (даже возможное небытие героя, его переход в новое качество, которое, как правило, ожидается после процесса пищеварения и становится уделом для телятины и картофеля, лишено трагических оттенков). За уродливыми гротесковыми превращениями чиновника не стоит ничего, кроме смеха. Здесь следует еще раз особо подчеркнуть: Достоевский исключал трагический исход уже в творческих замыслах повести. В пользу благополучного финала свидетельствуют и вплетенные автором в сюжет «Крокодила» мотивы библейского мифа об Ионе.

Что же вырисовывается в итоге? Образ Ивана Матвеича формируется в широком спектре разнообразных культурно-исторических аллюзий (Иона, Сократ, Диоген, Фурье, Шопенгауэр, Карамзин, Чернышевский, Гарнье-Пажесс). Весь этот аллюзивный материал направлен в сферу идеологических значений и их определяет. В этой связи образ героя предстает как образ с разными социальными функциями: пророка, философа, кабинетного ученого-теоретика, государственного мужа. Есть основание считать, что Иван Матвеич «заражен» и новомодными идеями своего времени, вобравшими старые идеи аскетизма, филантропизма, пессимизма и утопического социализма. Герой «Крокодила» неуклонно движется в своих превращениях к типу «нигилиста поневоле».

Необходимо подчеркнуть: в создании образа героя Достоевский следует принципам синтеза, постоянно увеличивая масштаб обобщений, используя разные уровни (высокого и низкого), соединяя различные социальные типажи (чиновника, поэта, проповедника, министра, ученого и т.д.) и идеологические (мечтателя, нигилиста). Писатель строит тип героя, положив в его основу тип

среднего большинства, предельно универсализируя типовую модель, формируя «общечеловека» и одновременно конкретизируя новый экспериментальный тип, подготовляемый в реторте к новому рождению, как тип «нигилиста поневоле».

Вместе с тем по своей художественной природе образ Ивана Матвеича – это гротескный образ. Художественная идея образа – в его недовоплощенности, взятой в момент умирания старого и рождающегося нового, в момент превращений, еще не закончившихся результатом. М.М. Бахтин, осмысливший сущность гротескного образа теоретически, писал: «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления»[174]. По мнению исследователя, гротескный образ обладает двумя конститутивными чертами: амбивалентностью (содержащей начало и конец метаморфозы) и состоянием временной незавершенности[175]. Гротескный образ всегда обращен к глубинам народно-поэтической фольклорной природы и одновременно открыто публицистичен, задиристо современен. Его двусоставность (низ – верх), двойственность, двумирность, когда чудо объединяет два мира, «растворяет земное в сверхъестественном»[176], «слитность» антиномий, амбивалентность сущностей как морфологические составляющие находят отражение в художественной природе образа Ивана Матвеича. Печать двойственности, двуличья поставлена на имени героя, на его характере. Иван Матвеич помещен в двумирное пространство, разделяющее жизнь и смерть и в то же время способствующее новому рождению. Проявляется и еще одна конститутивная черта гротеска (кроме превращений, амбивалентности, незавершенности) – чудо, с помощью которого объединяется тот и этот мир: сверхъестественное входит в ряд обыденного земного существования. Наконец, гротесковая природа образа создает атмосферу смеха и парадокса. Образы крокодила и Ивана Матвеича построены по художественному принципу «смешных страшилок»

(М.М. Бахтин), берущему свой исток в народной смеховой культуре, родственному и русскому лубку, выявляющему скрываемое с помощью смеха. Предельное существование героя только по началу всех повергает в ужас. С первыми признаками его жизни все успокаиваются, относятся к событию вполне обыденно: жена требует развода («мне развод дадут, потому что Иван Матвеич теперь уже не будет получать жалованья»; «он там будет сидеть в крокодиле и, пожалуй, всю жизнь не придет, а я здесь его дожидайся! « – 5, 302); друг хлопочет об официальной командировке для героя («если суждено ему оставаться в недрах чудовища и, волею провидения, сохранится его живот, нельзя подать ему прошение о том, чтобы числиться на службе? <…> В виде командировки» – 5, 191). В связи с пребыванием чиновника в крокодиловых недрах поднимается ряд бюрократических вопросов (считать его в отпуске или на службе, обычным чиновником или чиновником по особым поручениям, командированным для собирания неизвестных фактов), обсуждается штатное расписание, по которому командировки в крокодила не предусмотрены («с появлением живых крокодилов начнут исчезать служащие и потом, на основании того, что там тепло и мягко, будут требовать туда командировок, а потом лежать на боку… Согласитесь сами – дурной пример-с. Ведь эдак, пожалуй, всякий туда полезет даром деньги-то брать» – 5, 192), наконец, формируется отношение к статистике, к новым фактам («Вы говорите: факты, - мы и без того завалены фактами и не знаем, что с ними делать. Притом же эта статистика опасна» – 5, 191), высказываются размышления в адрес нововведений («А разве можно служить, лежа на боку? Это уж опять нововведение, и притом опасное-с; и опять-таки примера такого не было» – 5, 192). Так, художественная природа гротеска пробуждает вполне закономерный, ею запланированный обыденный абсурд. Кроме того, искаженные формы действительности и облик героя под воздействием гротеска не только

остраннены, но и переведены в область другой реальности, в план представления, спектакля, игрового пространства («публики сегодня приходила целая бездна. К вечеру не хватило места и для порядка явилась полиция. В восемь часов, то есть ранее обыкновенного, хозяин нашел даже нужным запереть магазин и прекратить представление» – 5, 194). Следует авторское уточнение относительно места, где строится спектакль: «завтра соберется целая *ярмарка*» (5, 194; курсив мой – О.Д.). Здесь упоминание о *ярмарке* целенаправленно: оно указывает на характер представления как ярмарочного, т.е. всенародного. Любопытно отметить, что вход в крокодильник драпирован «*занавесью*», как в балаганах, например (5, 184). Элементы театральной условности, действия не взаправду отбрасывают «тень» значений и на образ героя и на ситуацию, в которой он оказался: к ним формируется особое отношение, словно бы действие происходит не в жизни, а передвинуто на сцену. Вряд ли всерьез можно воспринимать балаганную действительность и ее пошлых героев: трагедийное исключено из комического, фарсового представления, отсутствует здесь и трагический пафос. Трудно представить, что Достоевский в своей «фантастической сказке» предполагал изображение трагической судьбы героя, более того, даже существование этой трагической темы в подтексте[177]. В «Крокодиле» писатель вопросы своей современности решает, как и Гоголь в «Носе», в ракурсе фантастико-символических смыслов, осмеивая в бюрократическом Петербурге превращения его обитателей, возбужденных идеологией нового времени. Гоголевская тема необходима автору для подражания именно в плане художественности, в аспекте построения повести как произведения фантастического рода (21, 26). Как же гоголевский «Нос» помогает Достоевскому достичь успехов в создании «Крокодила»? Ниже займемся исследованием жанровой соотнесенности обеих петербургских повестей.

«Крокодил» и «Нос»

Связи обеих повестей лежат на поверхности. Сам Достоевский указывает на них в «Дневнике писателя». Казалось бы, что же в этом случае анализировать, если все ясно и без всякого анализа. Однако, думается, следует присмотреться к тому, как автор «Крокодила» шаг за шагом постигает структуру гоголевского «Носа» и «набивает» свой рисунок на выявленный им, свободный от старого сюжета, каркас, что именно выбирает в качестве сюжетного аналога, чем пренебрегает, какие детали имеют для него значение в построении фантастического действия.

Сразу же бросается в глаза то, что оба писателя в центр повествования выдвигают фантастическое событие, необыкновенное происшествие: в одном случае у чиновника сбежал нос, в другом – крокодил проглотил задиравшего его чиновника, который остался в то же время жив и невредим. Обе фантастические ситуации выявляют одну и ту же характерологическую черту в обоих персонажах. С помощью фантастики обнаруживается их непомерное честолюбие, открывается потаенное: оба стремятся к жизненному реваншу, означить свое существование и масштаб личности – один, желая быть чином повыше, а другой, мечтая сыграть роль великого человека, считая себя «чуть не за гения» (21, 26).

Оба писателя связали фантастическое происшествие в своих повестях со знаменательной датой. Нет никаких сомнений в том, что Достоевский заметил гоголевскую мысль, спрятанную за числом *25 марта*. Сам он избрал *13 января*, канун старого нового года как день заглатывания, как день необыкновенного события, как время народных гуляний и увеселений. Писатель указывает и на то, что это время особое: наступил «мясоед» (5, 194), т.е. рождественский мясоед[178], длящийся от Рождества Христова до Великого Поста. Это время

маскарадов («Ну что вы вчера делали? Были в маскараде?; «Еще вчера ввечеру, когда вы веселились в маскараде» – 5, 202; «чуть было в маскарад со мной не поехал» – 5, 204). Есть в повести и прямой, параллельный к странным превращениям, намек на святочные переодевания в связи с крокодилом и его узником: «Голос его (Ивана Матвеича – О.Д.) был заглушенный <…> Похоже было на то, когда какой-либо шутник <…> закрыв рот <…> подушкой, начинает кричать <…>, желая представить <…> публике, как перекликаются два мужика в пустыне <…>, что я имел удовольствие слышать однажды у моих знакомых на *святках»* (5, 185; курсив мой – О.Д.).

С числом *25 марта* в «Носе» появляется тема чернокнижных гаданий, «колдовок-баб», в отместку лишивших майора Ковалева значимой и самой выдающейся части лица[179]: таким образом число определяет и главную тему повести – тему пропавшего носа. С числом *13 января* в «Крокодиле» программируется тема ряженья, маскарада, превращений – центральная тема «фантастической сказки». В обоих случаях авторы прибегают к тайнописи, к символике чисел, за которой скрываются не прямые смыслы, а связанные с суевериями и предрассудками. Выбор числа, конкретизирующий, документирующий происшествие, усиливающий его фактографичность, одновременно подчеркивает фантастичность бытовых проявлений. Внимательный читатель неудачный поход Ивана Матвеича в крокодильник, закончившийся исчезновением героя, непременно свяжет с выставленным автором числом – *13 января.* Фантастика превращений кроется в символике числа: с точки зрения мифологического сознания, 13 *(тринадцатое)* планирует несчастье, будто бы кем-то подготовленное заранее, кем-то подстроившим легкомысленное поведение героя, пожелавшего перед женой покрасоваться своей храбростью («И зачем, зачем это его *дергало* смотреть крокодила» – 5, 192; курсив мой – О.Д.: обычно *дергает* черт). Символическое число беса

вводит в действие некую невидимую сверхъестественную силу, которая обнаруживается вместе с тем в таинственном поведении Тимофея Семеныча, почему-то без объявления уже знавшего о случившимся («Тимофей Семеныч встретил меня как-то торопливо и как будто немного смешавшись. Он провел меня в свой тесный кабинет и плотно притворил дверь: «Чтобы дети не мешали» – проговорил он с видимым беспокойством»; «Я удивился, что, по-видимому, *он уже все знает*»– 5, 187; курсив мой – О.Д.). Несмотря на то, что непосредственное присутствие беса не выявляется: ни в случайно оброненном слове, ни в его мистическом образе, как, например, в «Двойнике», – тем не менее его «усеченное» подтекстовое существование ощутимо (в использовании автором символического числа, в самом сверхъестественном событии, в подозрительности и таинственности поведения сослуживцев, в дурных наклонностях и пороках жертвы-чиновника, в сокращенной идиоме «черт тебя дернул», наконец, в образе крокодила).

Знаменательно, что у Достоевского и у Гоголя символическое число связано с центральными образами-символами обеих повестей, вскрывающими потаенное в главных героях. Образ-символ носа поставлен у Гоголя в ряд параллельных образов («пуделя черной шерсти» – казначея в департаменте), несущих на себе печать преисподней , отраженной и на самом образе носа. Образ-символ крокодила, кроме вышеуказанных, наделен еще одним. В христианской символике, в массонской интерпретации, в египетской мифологии крокодил – мистерийное животное: это дьявол Тифон, символ зла, демон-разрушитель, поджидающий свои жертвы между землей и Елисейскими Полями[180]. Во-первых, это аллюзивное значение проясняет, почему раскольники на своих лубочных картинках антихриста Петра I представили в виде крокодила-дьявола. Во-вторых, в плане мистерийных значений выявляется еще один смысл. О попавшем в крокодила чиновнике сказано: «наш милый Иван

Матвеич, по всей вероятности, парит теперь где-нибудь в эмпиреях» (5, 184). Кроме других, «парить в эмпиреях» обозначает: находиться между небом и землей[181]. Именно в таком состоянии оказывается герой Достоевского. Важно уяснить и синонимичность значений «Елисейские поля» и «эмпиреи» как неземных пространств, в античной мифологии предназначенных для богов и героев. В русском языке после Пушкина «отправиться в Елисейские поля» – умереть[182]. В подобном значении и Достоевский употребляет выражение «парить в эмпиреях».

Любопытно еще и то, что у египтян среди животных, обладающих мистической силой, был и ручной крокодил, которого они считали персонификацией добра[183]. Знаменательно, что в тексте Достоевского образ крокодила двоится: это и «ручной», простодушный, беззлобный, спокойный крокодил, дрессированный немцами, но и «ужасный» крокодил («крокодил ужасен» – 5, 181), «обитатель фараонова царства» - агрессивное «коварное чудовище» (5, 181). Уместно напомнить, что злой крокодил - Тифон, изрыгающий пламя, в своих мифологических функциях и значениях параллелен крокодилу из вышеназванного «Сказания об индийском царстве», лютому зверю, гнев которого сопровождается огнем. Это проникаемость и синхронность значений только подчеркивают универсальность фольклорных образов: в данном случае образа крокодила. По всей видимости, писателю были известны эти мифологические значения, приложенные к мистерийному животному.

В «комплексе» с крокодилом в функции чудесного, мистического, мистерийного существа могут быть восприняты и *обезьяны,* подобранные автором в «компанию» к крокодилу. В экзотическом зверинце крокодильщика не оказалось, например, жирафа, зебры, ихневмона, но именно – обезьяны. Возможно, «обезьяны» в тексте Достоевского появились согласно сложившейся на Руси пословице: «Хитер немец: обезьяну выдумал!»- чтобы выявить качество

ловких чужестранцев, обирающих народ на праздниках. Однако возможно и другое понимание появившегося сюжетного мотива: обезьяны, по мистерийным воззрениям, «представляют падение человека, лишенного божественной природы в результате вырождения»[184]. У Достоевского Елена Ивановна «вскрикивала от удовольствия <…> и хохотала от замечаемого ею сходства сих мартышек с ее короткими знакомыми и друзьями» (5, 182). Обезьянник крокодильщика, таким образом, отражает смешные качества и бездуховность коротких знакомых и друзей супружеской четы – Ивана Матвеича и Елены Ивановны. Обезьянник подготавливает в тексте мотивы превращений, кривляний, подражаний - в этом его символическая функция. Иван Матвеич, подражающий, копирующий Сократа, Диогена, Фурье, Чернышевского, напоминает мартышку: недаром после посещения в крокодильнике «великого человека», каким представляется герой, его потрясенный и рассерженный друг признается: «Всю ночь снились мне только одни обезьяны» (5, 201). Эти аллюзии, служащие для переклички образов «великого человека» и обезьяны, в творчестве Достоевского чрезвычайно значимы. В «Бесах», например, Кириллов говорит, обращаясь к Верховенскому-младшему: «Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить. Молчи, ты не поймешь ничего. Если нет бога, то я бог» (10, 470). Писатель вводит в образ и в поведение инженера-маньяка нечто обезьянье: человекобог кривляется, как низшее существо, как бездуховная тварь, в предвестии своего небытия, чаемого бессмертия (10, 472-476). Гордый «gentilhomme <…> ef citoyen du monde civilise» (10, 473), «гражданин мира», ратующий за эволюцию от *человека к богу*, претерпевает обратный путь: от *человека к обезьяне*. Его утверждение: «Бог есть боль страха смерти. Кто победит боль и страх, тот сам станет бог. <…> Тогда историю будут делить на две части: *от гориллы до уничтожения бога* и от уничтожения бога <…> До перемены земли и человека физически <…> Кто смеет убить себя, тот бог» (10,

94; курсив мой – О.Д.) – оправдывается в другой пропорции, в другом эволюционном процессе, реализует путь от уничтожения бога до гориллы (10, 94), на что и указывает герою хроникер романа. Судя по ассоциациям самого писателя, образ обезьяны для него сопряжен с образом беса, с образом нигилиста, с образом «общечеловека». Думается, начало такой разработки положено в «Крокодиле».

Образ носа и образ крокодила действуют в обеих повестях функционально одинаково: во-первых, оба образа являют собой некие инфернальные силы, несут идею зла, связаны с демонологической мифологией, во-вторых, оба образа становятся проявителями пороков обоих чиновников, их принадлежности к миру бездны.

В майоре Ковалеве Гоголь высвечивает низкие человеческие страсти: тщеславие, честолюбие, любострастие, ложь (самозванство), хитрость, мздоимство, преследование вдов и сирот (например, преследование вдовы Подточиной и ее дочери, сопровождающееся блудливыми намерениями героя, неправедными целями, обманом). Майор Ковалев – грешник, захваченный смертной скверной, закономерно оказавшийся жертвой беса, наглядно отмеченный печатью порока прелюбодеяния: «провалившимся», пропавшим носом. В Иване Матвеиче Достоевский под “толщей” крокодилова тела проявляет безумную гордость, заносчивость, тщеславие, честолюбие, словоблудие, ложную мудрость. С точки зрения христианской добродетельной морали, гордость (а на этом пороке поставлен акцент) есть «потеря богатства духовного и всех трудов», гордость – страсть, которая стала *виновницей падения* бывшего ангела: «Надлежит помнить, что от одной страсти, безо всякой другой, *некто* ниспал с неба»[185]. Безумная гордость, обуявшая героя «Крокодила», приобщает его не к смиренным и к кротким (этот мотив роли кроткого и смиренного лицедея, меняющего маски, присутствует в повести), а к грешным,

преступным, заслуживающим наказания, испытания. Как выясняется, греховность, порочность обоих героев – майора Ковалева и Ивана Матвеича – становится причиной фантастического происшествия: в их судьбу вмешиваются сверхъестественные силы (божественное предопределение, бесовская нечисть, на что в текстах обеих повестей имеются ссылки авторов). В свою очередь «выход» на сцену сверхъестественных вмешательств подготовлен временной отметкой – *числом*: 25 марта, днем Благовещенья, возвещающим о чудесном непорочном зачатии сына Бога, и 13 января, отнесенным как день несчастий к проискам беса.

Наконец, Достоевский в конструировании фантастического события своей повести, как и Гоголь, выбирает главную сюжетную мотивировку – *не сон,* - постоянно стремящуюся изменить свою сущность на противоположную – быть мотивировкой сна, вполне объясняющей фантастические коллизии. Такая мотивировка в обеих повестях "приземляет" фантастическое происшествие, стремящееся «улететь» в область сновидений, несообразностей, оправдывающих действия сбежавшего носа, разгуливающего по Петербургу, и проглоченного чиновника, вопреки логике и природе оставшегося в живых да еще претендующего на роль мессии. Несомненная явь настолько недопустима и несуразна в реальности, что постоянно вызывает в ее свидетелях желание этому не поверить:

В «Носе»	В «Крокодиле»
«Это, верно, или во сне снится, или просто грезится <…> майор ущипнул себя <…> Эта боль совершенно уверила его, что он действует и живет наяву» (3, 65).	«Порой мне, право, казалось, что все это какой-то чудовищный сон <…> И однако ж, это был не сон, а настоящая, несомненная действительность» (5, 193).

В мотив параллельности сна и действительности и Гоголь, и Достоевский вкладывают одно содержание[186], определенное А. Григорьевым как «миражная жизнь» - «та жизнь, в которой все может случиться»[187]. Этот мотив безусловно участвует в создании особого художественного плана повести, сводящего действие в одно пространство, соотносящего реальное – фантастическое – символическое.

Можно отметить и одинаковое восприятие обоими писателями художественной природы образов-символов носа и крокодила, берущих свое начало, как выяснилось, в русском лубке. Выше об этом говорилось подробнее. Здесь же еще раз необходимо подчеркнуть, что мотивы, техника и поэтика лубка: публицистичность, отзывчивость на «горячие», актуальные темы современности, газетные новости, ориентация на «театральность», на типы игрового поведения[188], на социально-бытовую культуру, на бытовые факты (например, сам Достоевский указывает как на факт действительности: «Тогда в Петербурге в Пассаже какой-то немец показывал за деньги крокодила» – 21, 26) – формируют не только гротесковую реальность повестей, но и участвуют в конструировании жанровой формы фантастической повести в такой же мере, как и мотив яви/сна, мотив символического числа, мотивы превращений, образы-символы.

Нетрудно заметить, что Достоевский, вслед за Гоголем, фантастические мотивы черпает из арсенала предрассудков и суеверий народа, мифологических представлений, с одной стороны, с другой – связывает фантастические элементы своей повести с самой обыденной и прозаической реальностью. Фантастическая повесть в жанровом аспекте опирается на миф, сказку («фантастическая сказка», т.е. небылица), на лубок, но и на газетный репортаж (этот стиль заявляется с самого начала, очевидец с места события ведет повествование, в дальнейшем пародийно преломленное в репортажах

петербургских газет), на анекдот с его парадоксальным, алогичным комическим стилем, на тип чиновничьей повести с ее «натуральным» слогом (5, 187), в центре которой поставлен «один петербургский чиновник» (21, 26), «член петербургской администрации» (21, 27), ее «новый феномен», с одной стороны, мыслящий, как гоголевский Ковалев, в системе полицейско-бюрократических мер («действовать прямо через контору надзирателя» – 5, 184), с другой – как человек «не от мира сего» (21, 27), вроде гоголевского Поприщина или Хлестакова, рядовой чиновник, возомнивший из крокодила «вправе давать советы и изрекать приговоры» (5, 27) государственным сановникам.

Нет сомнений в том, что Достоевский ориентируется в создании своей фантастической повести «Крокодил» на тип гоголевской петербургской повести. Его герой, как его рекомендует сам автор, – чиновник «среднего круга», «из тех, которые имеют некоторое независимое состояние, еще молодой, но заеденный самолюбием; прежде всего дурак, как и незабвенный майор Ковалев, потерявший свой нос» (21, 26). Иван Матвеич, как Поприщин, «полуобразован», но почитает себя «за гения»- как Поприщин себя – за «испанского короля». В департаменте героя, как и Хлестакова, принимают «за человека пустейшего», отчего он, как Поприщин, «постоянно обижен всеобщим к нему невниманием» (21, 27). В черновых редакциях сходство с Хлестаковым, этим *явлением* петербургского пространства, когда важнее *казаться*, чем быть, было еще сильнее. Достоевский учитывает при построении образа Ивана Матвеича не только его претензии на важнейшую социальную роль в бюрократической иерархии (у Хлестакова – быть коллежским асессором, директором департамента, главнокомандующим, быть значительнее государственного сената), но и желание сыграть роль ученого мужа, властителя дум, известного писателя: «Я утопил уж «Читальню» <…> Выдумал лекцию о воспитании <…> «Читали: «Откуда», «Покуда», «Накануне», «Послезавтра», «Зачем», «Почему».-

Стало быть, вы ничего не читали. Это все я написал. «Как?» – То есть как-с? – Роман «Как?» (5, 326). Здесь прозрачны парафразы хлестаковских сентенций: «Моих, впрочем, много есть сочинений: «Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма» <…> Все это, что было под именем барона Брамбеуса, «Фрегат «Надежды» и «Московский телеграф»… все это я написал»[189]. Одним словом – с «Пушкиным на дружеской ноге» (4, 45). Только Иван Матвеич оказывается на «дружеской ноге» – с Тургеневым («Накануне»), с Лесковым («Некуда»), с Чернышевским («Что делать?»).

Безусловно, Ковалев, Хлестаков и Поприщин – единый, развивающийся тип в творчестве Гоголя, накрепко связанный с идеей чина, обуянный чиноманией – до гротесковых, фантастических воплощений. Достоевский унаследовал гоголевский образ чванливого, тщащегося ничтожества и показал его в образе чиновника Ивана Матвеича – этого «нового феномена». Автор «Крокодила» в типе гоголевского чиновника выбирает для своего героя комические черты, лишая его, например, трагических проявлений Поприщина. Думается, искать в образе героя «Крокодила» трагическое наполнение – излишество литературоведческой мысли: сам Достоевский отстаивает право представить действительность и ее героя в комических положениях с целью их осмеяния.

В проекциях своей повести на гоголевский «Нос» Достоевский выбирает, как видим, аналогично повторяя, функцию символического числа, принципы построения характера и типа главного героя, образов-символов, сюжетные мотивы (яви/сна, превращений, мифологические, социально-бюрократические и т.д.), жанровую ориентацию на лубок, анекдот, тип чиновничьей повести. Свою «фантастическую сказку» писатель связывает прежде всего с типом петербургской повести Гоголя, с выводами своего предшественника о Петербурге как об особом пространстве, бюрократическом социуме, в котором

закономерны алогизмы и несуразности, который по причине своей бездуховности взрывается фантастическими превращениями, невероятными событиями, который формирует определенный тип чиновника, подвластного соблазнам беса, мнимых ценностей, предпочитающего *казаться*, а не быть, устремленного в погоню за чином, самой системой бюрократической иерархии подталкиваемого к тому, чтобы «выскочить» из своих мерок и претендовать на роль *первого* как свободного от зависимости в социальной пирамиде (Иван Матвеич говорит: «Если хочешь знать все, то крокодил – моя свобода» – 5, 324). Подобные безумства в петербургском социуме «захватывают» всех чиновников, от самого малого чина (Хлестаков – коллежский регистратор) до среднего (Поприщин – титулярный советник, Ковалев – коллежский асессор) и высшего (Нос – статский советник). Только в 30-40-е годы *чин* определяет все существование чиновника: его положение, благосостояние, – а в 60-е годы особую ценность чиновнику придает еще общественная слава. Тяга подняться на ступеньку выше неотвратима, граничит с аномалиями разного рода и даже с патологическим безумием. Эту гоголевскую мысль Достоевский вплел в свой сюжет: тщеславие Ивана Матвеича напоминает болезнь («он был больной, а больному надо уважить» – 5, 199), тщеславие немца-крокодильщика , потребовавшего чин полковника – безумие («Какой вы подвиг совершили, какую службу заслужили, какой военной славы добились? Ну, не безумец ли вы после этого?» – 5, 200). И все же следует оговориться: мотив безумия в «Крокодиле» по сути комический, выявляющий низкую сторону натуры героев.

Автор «Крокодила» всю художественную систему своей петербургской повести выстраивает, как и Гоголь, в соотношении реального–фантастического–символического планов, таким образом формируя внешний и внутренний сюжет, текст и подтекст. В этом случае внешние связи обогащаются из глубины излучаемыми смыслами: сюжет о «рождении» носа, 25 марта, в день

Благовещенья, найденном в хлебце (может быть, синониме просфорки), «прикрывает» миф о непорочном зачатии[190]; сюжет о попавшем в крокодила чиновнике – миф об Ионе.

В построении сюжета петербургской повести важное место занимает финал. Гоголь сформировал тип открытого финала. Достоевский следует и этому конструктивному правилу жанра петербургской повести. Открытый финал – незавершенный финал, т.е. не исчерпавший действие до конца, переводящий его в план другого времени и реальности, это – финал, рождающий вопросы. «Нос», как и другие петербургские повести Гоголя, обладает открытым финалом несмотря на то, что нос-гуляка возвратился на свое место между двух пышных щек майора Ковалева. Фантастическое путешествие по Петербургу Носа не снимается никаким его благообразным возвращением. Автор в финале напоминает: «Что кто ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, - редко, но бывают» (3, 75). Это словечко «бывают» – длит действие, не обрывает его энергически, пробирается в состояние незавершенности: *бывают* всегда, время от времени повторяются , вновь появляются и т.д. Несовершенный вид глагола способствует незавершенности действия, открытости финала. Поддерживает функцию открытого финала не только глагол несовершенного вида, но, главное, авторская позиция: в финале Гоголь проводит “школу воспитания”, стремится пробудить сознание современника, открыть глаза ослепленным мнимыми ценностями[191], но писатель не рассчитывает на мгновенную реакцию, на моментальный отзыв, так как дело воспитания – это дело времени. Таким образом, возвращение носа не исчерпывает конфликта между истинным и ложным, реальным и фантастическим, не разрешает его: майор Ковалев так и не понял, почему у него нос пропадал, героя не изменило испытание – и это тоже способствует конструированию поэтики открытого финала.

В «Крокодиле» Достоевский, как считает Л.А. Иезуитова, меняет тип концовки, строит финал повести не по-гоголевски[192]. По мнению ученого, новый финал определен новым типом композиции: «гоголевская композиция не срабатывала»[193] – нос вернулся на свое место, а чиновнику выбраться из крокодиловой утробы не пришлось. Здесь необходимо напомнить, что Достоевский свою повесть не дописал, но «изрыгновение» чиновника в черновиках планировалось: с этой точки зрения, композиция никоим образом не была нарушена. Если же принять недописанную повесть как вариант завершенный, то и в этом случае говорить об открытом финале вполне оправданно. Более того, очевидно, что даже измененная композиция не повлияла на поэтику концовки.

В первой задуманной автором редакции извергнутый из чрева чиновник – это посрамленный мессия: «Когда вылез: «Примут ли на службу? Правда, меня показывали за деньги». Однако мимолетная неловкость, совестливость мгновенно сменяется наступательным настроением, все оправдывающим, снимающим чувство стыда: «Но кто же не показывает себя за деньги?» (5, 326). Такое самочувствие героя сродни ощущениям майора Ковалева, в одну минуту забывшего свой дискомфорт без носа, сразу же освободившегося от угрызений совести, от мысли об ужасном уродстве, от страха быть выброшенным за границы чиновной иерархии, вытесненным за пределы пространства жизненных благ и удовольствий. Достоевский, несомненно, уловил эти нюансы, эти настроения, их переливы, хваткую способность пошлого человека к самооправданию, переходы от неуверенности к торжествующему самодовольству. Навряд ли писатель не закончил повесть в связи с ожиданием положительной или какой-либо другой развязки дела Чернышевского: «изрыгновения» политического преступника из Петропавловской крепости, торжества официальной справедливости и посрамления гордого мессии, лидера

отечественных нигилистов[194] – этот очевидно низкий расчет трудно совместить с личностью писателя, даже если предположить, что Достоевский покушался в таком образе сложившейся незавершенности осмеять не Чернышевского, а «миражную жизнь». Логика характера Ивана Матвеича отчетливо отражена в аналогичной модели характера майора Ковалева, и эту логику писатель не изменил. В этой связи момент «изрыгновения» композиционно и по сути связан с гоголевским «Носом», со всей его художественной системой в целом (с сюжетными мотивами, с конструкцией сюжета и композиции, с разработкой характера, с жанровыми формами). Другое дело, что масштаб обобщений и принципы типизации, легшие в основу построения образов чиновника Ивана Матвеича и майора Ковалева, способны вызвать ассоциации любого рода, в пределах Российской империи и за ее пределами (например, происшествие с Ламбером во Франции). Однако в этом случае нельзя упрекать авторов в намеренности конкретных аллюзий, в злоумысле, в карикатуре: их образы – символы обобщений действительности. Итак, планируемый вариант открытого финала в «Крокодиле» несомненно параллелен открытому финалу в гоголевском «Носе».

Рассмотрим вторую, оставшуюся в каноническом тексте концовку, без мотива «изрыгновения». Что же изменилось в этом случае и изменилось ли? Запланированная открытость финала, неоконченность повести возвращают читателя к эпиграфу: «Ohe, Lambert! Ou est Lambert? As-tu vu Lambert?» – Эй, Ламбер! Где Ламбер? Видел ли ты Ламбера? (5, 180). Вопросом изучения смысла эпиграфа и его участия в сюжетном действии петербургской повести Достоевского подробно занимались многие исследователи[195]. Л.А. Иезуитова после М.П. Алексеева делает совершенно верный ход: «В найденных М.П. Алексеевым свидетельствах красной нитью проходят два мотива: неожиданно пропавшего супруга некоей женщины (1), сумасшедших волнений народа и

версий печати по поводу его личности и исчезновения (2). Но это же основные сюжетные мотивы «Крокодила»[196]. Французский случай повторяется на русской почве: странное положение женщины, потерявшей мужа, не могущей себя считать ни женой, ни вдовой, странное положение мужа, исчезнувшего необъяснимо, фантастически; странные отклики газет, по преимуществу носящие насмешливый, сатирический характер. Русские газеты по примеру французских описывают свой случай в Пассаже, как те – случай на карнавале: «А что же-с? Зверя даже, *млекопитающего,* и того пожалели. Чем же не Европа-с? <…> Хи-хи-хи» (5, 207). В эпиграфе недостигающий результата крик в форме риторических вопросов и восклицаний оборачивается многоточием в финале: заранее суждено мужу пропасть безвозвратно, а действию остаться незавершенным, в свободном абсурде действительности концовка способна принимать различные «очертания» формы – «изрыгновение» чиновника, его не «изрыгновение», что принципиально неважно. Нет оснований видеть в финале «Крокодила» отступление от финала «Носа»: в обеих петербургских повестях финал выступает в одной форме – как открытый финал.

Подводя итог, еще раз убеждаемся в том, что Достоевский, идя вслед за Гоголем в разработке своей «фантастической сказки», извлекал ее содержание из своей современности, создавал новый феномен, но близкий по духу «Носу». Принципы сближения «Крокодила» и «Носа», безусловно, коренятся в их общей жанровой природе, определяющей развитие действия, основной комплекс сюжетных мотивов, композиционную последовательность, качество финала, принципы типизации и обобщения, наличие образов-символов, соотношение реального – фантастического – символического планов. Эти сближения повести Достоевского с «Носом», во-первых, явственно относят «Крокодил» к типу петербургской повести по всем признакам этого жанра, избранного самим Достоевским в качестве материала и образца, во-вторых: эти сближения - еще

одно «алиби» писателя, не имевшего цели создать карикатуру на Чернышевского.

* * *

Еще одно доказательство авторской целевой установки в оценке пафоса «Крокодила» содержится внутри творчества. Смеховую, комическую природу последней петербургской повести особенно оттеняет ее сравнение с трагическим вариантом - с «Записками из подполья». Это сравнение Достоевский провоцирует в черновых набросках «Крокодила». Все повторы идей, мотивов и образов «Записок из подполья» в «Крокодиле» меняют свой знак на полярно противоположный: трагическое оборачивается комическим, серьезное – смешным; высокое – низким.

Иван Матвеич намерен, например, как и герой подполья, писать: *«Записки из крокодила»* (5, 336). Он, как и Парадоксалист, – подпольный тип, но в сниженном, смешном варианте, обладающий непомерным самолюбием, но не знающий трагических душевных надрывов, нравственных изломов, страшной изматывающей тоски, опустошающего одиночества. Наивный Иван Матвеич не подозревает, в какие бездны порока, зла и разврата заглядывал герой подполья, для которого признание: «Мне не дают …Я не могу быть добрым!» (5, 175) – становится существенным проявлением его личности. Трагическое: «не дают <…> быть добрым» амбивалентно по сути самодовольным утверждениям героя «Крокодила»: «Я добр от природы, но не могу не раздражаться при неестественностях» (5, 336). Оба высказывания героев – это цитата, чужая мысль, идея, характерная и для философов-романтиков, и для философов-утопистов, прежде всего для Шеллинга и для Фурье. В обоих случаях она искажена, но по-разному: «В Записках из подполья» смещенность ее смысла очевидна в сторону серьезного плана, в «Крокодиле» - в сторону смешного.

Оба героя Достоевского испытывают на себе влияние новых агрессивных идеологий, оба философствуют. Однако Парадоксалист спорит и критикует, чтобы понять и выяснить их рациональное зерно, универсальность их назначения, а Иван Матвеич – лицо подставное, попка-дурак, попугай, лицедей: один выясняет истину всерьез, другой – кривляется, как шут, его повторы идей окарикатурены.

Несмотря на то, что оба героя – подпольные типы, для каждого из них подполье имеет разное значение. Один уходит в подполье сознательно, отрекаясь от мира и людей. Парадоксалист – отшельник, который в подполье ищет свободу и общую, для всех единую истину, мучая себя анализом, в себе отыскивая препятствия для торжества идеи всечеловеческого счастья. Другой оказывается в «подполье»-крокодиле случайно, бравирует своей свободой, ищет не истину, а славу. По своим воззрениям Парадоксалист - отрицатель, нигилист в широком смысле слова, а Иван Матвеич –«нигилист поневоле», ложный ниспровергатель. Все его идеи в крокодиле, как и он сам, подвергаются опасности естественной физиологической функции: быть переваренными самым прозаическим способом. Иван Матвеич, как и Парадоксалист в своем «подполье», оторваны, по мысли Достоевского, от почвы. Однако, для одного писатель приоткрывает смысл идеи, способной соединить интеллектуального героя с народными, почвенными силами, а для другого эти идеи закрыты вполне. Показывая утопизм «подполья» и обоих «подпольщиков», автор по-разному относится к мечтателям-утопистам, к своим героям подполья. Это выражается в отборе идей философов и политических лидеров разного толка и разных времен, причем и в «Записках из подполья» , и в «Крокодиле» – одних и тех же (Фурье, Шопенгауэра, Чернышевского, Зайцева и т.д.), но в одном случае полемика с ними ведется всерьез, в другом же – шутовски. Парадоксалист стремится выявить несуразность утопических идей, в практической жизни

совершенно неприемлемых, их безнадежный утопизм, сам себя ощущая в то же время мечтателем и борясь с самим собой и со своим мечтательством. Иван Матвеич – не мечтатель в высоком смысле, он обычный заурядный чиновник, но с претензиями, которые все же нельзя принять за идеи. Он оглашает, «озвучивает» чужие идеи, не имея своей, обезьянничает, компрометируя их своей пошлостью. Герой «Крокодила» претендует на роль героя идеолога, вместе с тем всей своей сущностью доказывая ложность и неправомерность своих претензий. Таким образом, герой «Записок» – герой-идеолог с трагическим ощущением мира и своего места в нем, а герой «Крокодила» – псевдо-идеолог низкого плана, выявляет комическую сущность мира и своего в нем положения.

Как видим, Достоевский в последних своих петербургских повестях показал трагический и комический варианты положения среднего русского интеллигента, среднего чиновника, двух «общечеловеков», поклонившихся западноевропейской цивилизации, сориентированных на прогресс в стране «святых чудес», на ее философию, науку, образ жизни. Оба героя принадлежат к культурно-историческому типу, еще со времен петровских преобразований оторванного от своего народа, исторически с ним разъединенного, не знающего ни его истории, ни его нужд, ни его нравственных символов, отторгнутого от почвы, утерявшего свой коренной устой. Тема петровской эпохи в «Записках» и в «Крокодиле» звучит приглушенно, но все же еще слышна, хотя безусловно она теряет здесь свою приоритетность, ее отодвигают идеи нового времени.

Одна из них - европейская идея «хрустального дворца», всечеловеческого социального рая, вновь явившаяся для обсуждения в русском обществе в 60-е годы, в момент переустройства социума России, в эпоху торжества экономического принципа, привлечения в страну иностранного капитала, формирования отечественного, разговоров о распродаже российской земли по

частям иностранным компаниям, отдачи ее в аренду мужику за такую цену, что тот будет работать «втрое , из одного насущного хлеба» (5, 190), чтобы с голоду не помереть, таким образом способствуя появлению собственной буржуазии и собственных пролетариев. Достоевский обращает внимание на утопизм этой идеи в условиях нового времени. Его Парадоксалист выступает ее критиком, не желая насильного «рая», оберегая свою индивидуальную свободу, область своих желаний и «хотений», пусть самых пустейших и нерациональных. Ивану Матвеичу писатель отдает роль рупора этой идеи, комическую роль ее проповедника. Достоевский показывает, что один «марает» идею «хрустального дворца» своим индивидуализмом, другой - своей пошлостью, так как оба утратили главную национальную сущность, проявляющуюся в чувстве соборности, в христианской заповеди братства, с точки зрения писателя, характерных для русского человека и совершенно чуждых для человека западного.

Достоевскому ясен утопизм идеи социального рая не только в связи с несовершенством человека, с его нравственной ущербностью, но и в связи с социальными и экономическими процессами, наметившими после 1864-65 годов (когда были созданы последние петербургские повести) эпоху контрреформ. Опять отодвигались в сторону вопросы настоящей легальной всеобщей свободы (парадоксально возможной только в подполье, в крокодиле). Новые реформы, отменив старые, не вели к чаемому благу, намечали новые противоречия.

Что же способно спасти человека и мир России в этом случае? В чем искать опору? По мысли писателя, очищающая сила - в страдании, в выстраданности своего собственного пути, своей идеи, соединяющейся с идеей народной. В крестном пути к собственному народу видит Достоевский путь русской интеллигенции, что особенно отчетливо и значимо проявится в его

романах. Следует подчеркнуть, что эта мысль в творчестве писателя впервые прозвучала в «Записках».

В этой связи для Парадоксалиста не закрыта возможность преображений, реторта-подполье в *страдании* героя, как в особой питательной среде, определит перспективу нового развития «эмбриона», «общечеловека», его путь к Человеку с идеей добра. Для Ивана Матвеича, напротив, реторта-крокодил не может выполнить такую благотворную функцию, «эмбрион» в крокодиле не готов к роли Человека, потому что даже страдание этот невольный мученик переводит в план самолюбования и игры («представляю из себя пример величия и смирения перед судьбою! <…> не только не ропщу на давешний случай, но твердо надеюсь на блистательнейшую из карьер» – 5, 194). Метафизический план «Записок» насыщен апокалиптическими мотивами и образами, ставящими вопросы повести на грань их трагических разрешений. Метафизический план «Крокодила» выявляет не трагическую, а комическую сущность человеческого бытия. В «Крокодиле» нет трагедийного и трагического планов[197]: шевелящийся хаос политических идей и человеческих судеб показан Достоевским в фарсовом варианте человеческой комедии.

Нет никаких сомнений в том, что образ Ивана Матвеича задуман писателем в параллель образу Парадоксалиста. Однако оба героя наглядно амбивалентны друг другу. Это отражается и в жанровом аспекте. Если «Записки» – драматическая самоисповедь, то «Крокодил» – «фантасти-ческая сказка». Трагическое «Записок» обратилось комическим в «Крокодиле» не случайно. Иван Матвеич рассуждает: «Трагическое также смешно, как и комическое. Боюсь смешного» (5, 328), - странным образом смешивая два противоположных пафоса. А их смешивать нельзя: быть смешным - означает перестать быть трагичным и наоборот. Думается, претенциозную сентенцию Ивана Матвеича следует понимать, по подсказке Достоевского, следующим

образом: даже трагическое в положении героя «Крокодила» нелепо, несуразно и смешно. Достоевский предопределил своему герою комическую роль, роль шута (21, 26 – 28). Существует даже мнение, что «Крокодил» – автопародия на «Записки из подполья»[198]. А, как известно, «пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического)»[199]. «Записки» и «Крокодил» – два ответа писателя на события своей эпохи, которые разнятся в своем художественном пафосе. Автор видит одни и те же идеи современности, преломленными в комическом и в трагическом сознании героев «Крокодила» и «Записок из подполья», несущих каждый свою правду в оценке окружающего их мира. Таким образом, два гомункула, два общечеловека, два экспериментальных подпольных экземпляра отразили в двух противоположных вариантах поток философских идей, формирующих общую картину мира с первых шагов человечества и цивилизации до предельного момента, представив смысл бытия, саму суть человека, политическую историю в плане трагедии и в плане фарса.

Примечания

§ 1. «Хозяйка» как петербургская повесть

[1]Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 10. С. 350.

[2]Ермилов В.В., Ф.М. Достоевский. М.: Худ. лит, 1956. С. 80; Гроссман Л.П., Ф.М. Достоевский.- М., 1965. С. 95; Terras Victor. The Young Dostoevsky (1846-1849). A critical study. The Hague-Paris, 1969. P. 69; Свительский В.А. Романтическая повесть Достоевского//Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1978 и другие.

[3]К.П. Статья //Санктпетербургские Ведомости, 1848. № 12. (Фельетон. Библиография) С. 24; Бем А.Л. Драматизация бреда //О Достоевском. Сб. ст.

под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929. Т. 1. С. 82-124; Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. М., 1949. С. 260-269; Порошенков Е.П. Язык и стиль повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» //Уч зап. Моск. гос. пед. ин-та им.В.И. Ленина. Вопросы русской литературы. М., 1968. № 288. С. 181-200; Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского //Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С. 112-115; Маркин П.Ф. Повесть Ф.М. Достоевского «Хозяйка» //Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983. С. 56-65 и другие.

[4]Родзевич С. К истории русского романтизма (Э.Т.А. Гофман и 30-40 г.г. в нашей литературе) //Русский филологический вестник, 1977. № 77. С. 232; Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. С. 174-180; Аврамец И.А. «Портрет» Н.В. Гоголя и «Хозяйка» Ф.М. Достоевского (к проблеме типологического родства) //Уч. зап. Тарт. ун-та. Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 42-49 и другие.

[5]Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М., 1967. С. 6-15; Аврамец И.А. Повесть «Хозяйка» и последующее творчество Достоевского //Уч.зап. Тарт. гос. ун-та. Единство и изменчивость истрико-литературного процесса. Труды по русской и славянской филологи. Литературоведение. Тарту, 1982. С. 81-89 и другие.

[6]Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30-ти т.т. Л., 1985. Т.28-1. С. 139. Далее цитируется по этому изданию. В скобках указываются том и страницы.

[7]Истомин К.К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости //Творческий путь Достоевского. Сб. ст. под ред. Н.Л. Бродского. Л., 1924. С. 38.

[8]См.: Покровский И.М. Русские епархии в XVI-XIX в.в.: в 2-х т.т. Казань, 1913; Сказания о земной жизни Пресвятые Богородицы с изложением пророчеств и прообразований, относящихся к Ней, учения Церкви о Ней, чудес

и чудотворных икон Ея, на основании Священного Писания, свидетельств Св. отцев и церковных преданий. М., 1904.

[9]Цылов Н. Атлас тридцати частей Санкт-Петербурга. СПб., 1949. С. 186; Пушкарев И. Путеводитель по Санкт-Петербургу и окрестностям его. СПб., 1843. С. 266.

[10]См.: Цылов Н. Атлас тринадцати частей Санкт-Петербурга. С. 186.

[11]Санкт-Петербург. Исследования по истории, топографии и статистике. СПб., 1870. Т. 2. С. 135.

[12]Там же.

[13]Пушкарев И. Указ соч. С. 448, 449; Пушкарев И. Исторический указатель достопримечательностей Санкт-Петербурга. СПб., 1846. С. 188.

[14]Пушкарев И. Указ. соч. (1843). С. 75.

[15]Бывшую хозяйку Ордынова хорошо знал полицейский чиновник Ярослав Ильич, действующее лицо рассказа «Господин Прохарчин»: здесь указаны места третьего участка Московской части, например, Кривой переулок (1, 247).

[16]Снегирев И.М. Памятники московской древности, с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы. М., 1842-1845. С. 14.

[17]В XVIII в. она звалась церковью св. Бессеребряников Космы и Дамиана. См.: Снегирев И.М. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города. М., 1865. Т. 1. С. 40; 75.

[18]План столичного города Москвы и его окрестностей. М., 1848.

[19]Сказания... - С. 267.

[20]Старообрядческий церковный календарь. Екатеринбург, 1994. С.40.

[21]О жизни православных святых, иконах и праздниках (согласно церковному преданию). Л., 1991.

[22]См.: Федоров Г. Петербург «Двойника» //Знание - сила, 1974. № 5. Топоров В.Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского //Finitus duodecim Lustris. Сб. ст. к 60-летию Ю.М. Лотмана. Таллин, 1982.

[23]Топоров В.Н. Указ. соч. С. 128.

[24]Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.95.

[25]Унбенгаун Б.О. Русские фамилии. М., 1989.

[26]Баскаков Н.А. Русские фамилии тюркского происхождения. М., 1979. С. 250.

[27]Веселовский С.Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии. М., 1974. С. 232.

[28]Волгин И.Л. Родиться в России. М., 1991. С. 265.

[29]Митрополит Филарет (Дроздов). Собрание мнений и отзывов. СПб., 1885. Т. 3. С. 52-54.

[30]Прот. Флоровский Г. Пути русского богословия. Третье издание. YMCA-PRESS, 1983. С. 179.

[31]Там же. С. 180.

[32]Там же. С. 176.

[33]См.: Алексеев М.П. Ранний друг Ф.М. Достоевского. Одесса, 1921. С. 26.

[34]См.: Карташев А.В. Очерки по истории русской церкви. В 2-х т.т. М.: TERRA, 1993. Т. 1. С. 23.

[35]Жихарев М.И. Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве //Русское общество 30-х годов XIX в. Мемуары современников. М., 1989. С. 87.

[36]Там же.

[37]Русское общество 40-50-х годов XIX в. Часть 1. Записки А.И. Кошелева. М., 1991. С. 83.

[38]См.: Грановский Т.Н. Соч. М., 1856. Т. 1. С. 284.

[39]Самарин Ю. Стефан Яворский и Феофан Прокопович как проповедники. М., 1844. С. 28; 49; 121-122.

[40]Карсавин Л.П. Прредисловие //А.С. Хомяков. О церкви. Берлин, 1926. С. 19.

[41]См.: Чаадаев П.Я.- Полн. собр. соч. и избранные письма. М., 1991. Т.2. С. 490.

[42]Записки А.И. Кошелева. С. 115.

[43]Карсавин Л.П. Указ. соч. С. 17.

[44]См. подробнее: Кошелев В.А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов в 1840-1850-е годы. Л., 1984.

[45]В.Л. Комарович считает, что Белинский в первую очередь не принимал «гуманического космополитизма» Достоевского и кружка Бекетовых, скорее соглашаясь со славянофилами: Комарович В.Л. Юность Достоевского //Былое. 1924. № 23. С. 18-22.

[46]Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 10. С. 350.

[47]Там же. С. 351.

[48]Белинский В.Г. Письмо к Н.В. Гоголю. Указ. соч. Т. 10. С.216.

[49]Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 10. С. 351.

[50]Гуральник У.А. Достоевский, славянофилы и почвенничество //Достоевский художник и мыслитель. М., 1972. С. 433.

[51]См.: Комарович В.Л. Указ. соч. Шульман Р.Е. Творчество раннего Достоевского //Уч. зап. Сталинградского пед. ин-та. Сталинград, 1939. С. 36-37 и другие.

[52]См.: Проскурина Ю.М. Повествователь-рассказчик, в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи» //Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 1966. № 2. С. 127; 131.

[53]См.: Шеншин В. О некоторых особенностях сюжетной экспрессии в ранних произведениях Достоевского //Литературоведение. Уч. зап. Пермского пед. ин-та. № 193. Пермь, 1968. С. 228; Маркин П.Ф. Указ. соч. С. 57.

[54]Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 150.

[55]Там же. С. 151.

[56]Там же. С. 151-152.

[57]См.: Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. 1982. С. 41.

[58]Аврамец И.А. Повесть «Хозяйка» и последующее творчество Достоевского. С. 85 и другие.

[59]Волгин И.Л. Указ. соч. С. 265.

[60]Русское общество 40-50-х годов XIX в. Часть II. Воспоминания Б.Н. Чичерина. М., 1991. С. 173.

[61]Записки А.И. Кошелева. С. 85.

[62]Прот. Флоровский Г. Указ. соч. С. 202.

[63]Там же. С. 175.

[64]Там же. С. 203.

[65]Хомяков А.С. О возможности русской художественной школы //Московский литературный и учебный сборник. М., 1847. С. 353.

[66]Три статьи г-на Имярек (Аксаков К.С.) //Московский литературный и учебный сборник. С. 33-34.

[67]Еще одним доказательством того, что Достоевский внимательно читал весь журнал служит расположенная в его конце, в разделе «Смесь», переведенная повесть Диккенса «Нелли», отдельные сюжетные мотивы которой писатель позднее использовал в романе «Униженные и оскорбленные».

[68]Хомяков А.С. Указ. соч. С. 333.

[69]М...З...К... (Самарин Ю.Ф.). О мнениях «Современника» исторических и литературных //Москвитянин. Часть 2, 1847. С. 203.

[70]Хомяков А.С. Указ. соч. С. 343.

[71]Самарин Ю.Ф. Указ. соч. С. 203.

[72]Хомяков А.С. Указ. соч. С. 335.

[73]Там же.

[74]Там же. С. 345-346.

[75]Самарин Ю.Ф. Указ. соч. С. 204.

[76]Хомяков А.С. Указ. соч. С. 336-337.

[77]См.: Родзевич С. Указ. соч. С. 110-111; Истомин К.К. Указ. соч. С.39 и другие.

[78]Этот силлогизм Гегеля приводит в своих записках П.Я. Чаадаев. См.: Чаадаев П.Я. Указ. соч. в 2-х т.т. Т. 1. С. 498.

[79]Гете И.В. Собр. соч.: в 10-ти т.т. М., 1975. Т. 1. С. 295-298.

[80]Белинский В.Г. Указ. соч. Т.10. С. 17-22; 24-31.

[81]Анненков П.В. Замечательное десятилетие. 1838-1848 //Литературные воспоминания. М., 1989. С. 138-139; 199 и другие.

[82]Истомин К.К. Указ. соч. С. 46-48.

[83]Там же. С. 44.

[84]Там же. С. 45.

[85]Там же. С. 46.

[86]Там же.

[87]Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Философия духа. М., 1977. Т. 3. С. 310.

[88]Гегель Г.В.Ф. Соч. в 14-ти т.т. М., 1930. Т. 4. С. 434.

[89]Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. С. 24.

[90] Там же.

[91]Еще один немец! К.К. Истомин именно ему отводит роль «учителя» Ордынова, который должен преподать герою уроки немецкой идеалистической философии и эстетики. (Указ. соч. С. 48). Навряд ли петербургский обыватель из немцев, сочувственно относящийся к научному знанию своего жильца, способен на роль учителя. Тем более, что Достоевский подчеркивает их чуждость друг другу. У Шписов Ордынов совершенно одичал, в чем хозяева ему нисколько не мешали. Их параллельное существование не имеет контактов, в особенности духовных. Не свидетельствует ли это о том, что в Ордынове происходит работа, отторгающая героя от приоритетов немецкой идеалистической философии и эстетики? Думается, что растворенные в тексте «Хозяйки» элементы немецкой культуры, повлиявшие на формирование сознания и идеи Ордынова, находят поддержку и в фамилии его квартирохозяина Шписа, но этим значение немецкой фамилии ограничивается. Даже прокравшиеся в сознание героя «мистицизм и предопределение» (1, 318), по-видимому, имеют уже универсальные истоки - не только восходящие к немецкой философии, эстетике и литературе.

[92]Хомяков А.С. Указ. соч. С. 355-356.

[93]Бем А.Л. Указ. соч. С. 94.

[94]Истомин К.К. Указ. соч. С. 43.

[95]Там же.

[96]См.: Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. С. 268; Чирков Н.М. Указ. соч. С. 13 и другие.

[97]Маркин П.Ф. Указ. соч. С. 61.

[98]Волгин И.Л. Указ соч. С. 265.

[99]Там же.

[100]См.:Надеждин Н.И. Исследование о Скопческой Ереси. СПб., 1845. С. 177-182; 198; 218; 226-229; 249; 289-290; Мельников П.И. Тайные секты //Рус.

Вестник. 1868. Т. LXXV.N3. С.7; 10-11; Мельников П.И. Белые голуби //Рус. Вестник. 1869. Т. LXXX. N3. С. 313 и другие.

[101]Там же. С. 264.

[102]Мельников П.И. Материалы по истории хлыстовской и скопческой ереси //Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1872. Кн. 3. С. 288-294.

[103]Пыляев М.И. Старый Петербург. М., 1990. С. 352.

[104]Там же.

[105]Ливанов Ф.В. Раскольники и острожники. СПб., 1868. С.423-424.

[106]Там же. С. 430.

[107]Мельников П.И. Белые голуби //Рус. Вестник. 1869. № 3, 4. С. 358.

[108]Унбергаун Б.О. Указ. соч. с. 160.

[109]М.С. Альтман происхождение фамилии Кошмаров связывает только с кошмарами Ордынова. См.: Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 163; 199.

[110]Цылов Н. Атлас тринадцати частей Санкт-Петербурга. С. 108.

[111]См.: Иоанов Андрей (Журавлев). Полное историческое известие о древних стригольниках и новых раскольниках, так называемых старообрядцах. СПб., 1855. С. 17-32; С. 107; Смирнов Л.С. Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII в. СПб., 1909; Гурьянова Н.С. Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск, 1988 и другие.

[112]Мельников П.И. Белые голуби //Рус. Вестник. 1869. № 5-6. С. 255.

[113] Захаров В.Н. Указ. соч. С. 95.

[114]См.: Дело о скопце камергере Еленском //Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1862. Кн. 4. С. 81.

[115]Так, в «Великих Минеях Четьих» есть «слово ѿ моуринѣ „древосѣчцѣ" и „памѧть прп҃бнаго ѿц҃а нашеⷣ моѵсїа моѵрина"», а также (в составе «Патерика Египетского») сказание «ѿ моѵсїи миринѣ (моуринѣ)».....[Иосиф 1892, стлб. 18, 20 (1-й пагинации), 277, 438 (2-пагинации); ср.: Ундольский В. Оглавление Четиих Миней Всероссийского митрополита Макария, хранящихся в Московском Успенском Соборе, составленное справщиком, монахом Евфимием. М., 1847. Т. 2. С. 72] оба сюжета к скопчеству никакого касательства не имеют.

[116]По наблюдению И.А.Аврамец, «почти все герои» муринского типа у Достоевского – «не православные: атеисты, католики (итальянец, француз, поляки), и дьявол. Известно, с какой легкостью в народном сознании отсутствие «правильной» веры превращается в знак дьявола»: Аврамец И.А. Повесть «Хозяйка» и последующее творчество Достоевского С. 88 – 89.

[117]Надеждин Н.И. Указ. соч. С. 232.

[118]См.: Мельников П.И. Материалы для истории хлыстовской и скопческой ереси. С. 95.

[119]См.: Красавин Л.П. Святые отцы и учители церкви. М., 1994. С.77.

[120]Там же. С. 77.

[121]См.: Мельников П.И. Материалы для истории хлыстовской и скопческой ересей. С. 83; 94; 134.

[122]Там же. С. 50.

[123]Карсавин Л.П. Указ. соч. С. 64; 67-69; 73.

[124]См.: Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 121; Дело о скопце... Еленском. С. 81.

[125]Реформатский А.А. Введение в языкознание. М., 1960. С. 44-45.

[126] Мельников П.И. Белые голуби. № 3-4. С. 367.

[127]Щапов А.П. Земство и раскол //Сочинения. СПб., 1906. Т. 1. С. 69; в книге Ю.И. Мармеладова соотнесенность образа Мурина и Ильи-пророка рассматривается в другом ракурсе. Данная работа не повторяет наблюдений исследователя: Мармеладов Ю.И. Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб., 1992. С. 67-87; Афанасьев А. Политические воззрения славян на природу: в 3-х т.т. М., 1994. Т. 1. С. 469-483.

[128]См.: Киселев А. Чудотворные иконы Божией матери в русской истории. М., 1992. С. 33.

[129]См.: Смирнова Э.С. Живопись Древней Руси (Находки и открытия). Л., 1970. Илл. 6; 8; 36; Вздорнов Г.И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. Илл. 1.15; 1000-летие русской художественной культуры. М., 1988. С. 51; 68; 104; 165 и т.д.

[130]1000-летие русской художественной культуры. С.51.

[131]Библейская энциклопедия. М., 1991. С. 295.

[132]1000-летие русской художественной культуры. С. 165.; интересно, что на иконах Ильи-пророка иконописцы изображали Моисея Мурина. См.: Мармеладов Ю.И. Указ. соч. С. 81.

[133]См.: Коновалов Д.Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. Сергиев Посад, 1908. Часть 1. Вып. 1. С. 201; 212; Мельников П.И. Белые голуби. № 3-4. С. 355.

[134]Механизм селивановских пророчеств раскрыт у М.И.Пыляева: «Лица, приставленные к пришельцам, незаметно выведывали от последних про их домашние нужды и обстоятельства и затем все передавали Селиванову, который этим при разговорах с ними и пользовался. Таким образом, слава лже-пророка росла, как и усердные приношения в его кассу» (Пыляев М.И. Старый Петербург. СПб., 1889. С. 352). Приношения со своих посетителей не забывал собирать и Мурин: по словам дворника, он «все знает, книжка много читала, читала, читала, все читала и другим правда сказывала. Так, пришла кто: два рубля, три рубля, сорок рубля, а не хошь, как хошь; книжка смотрит, увидит и всю правду скажет. А деньги на стол, тотчас на стол – без деньга ни!» (1, 282).

[135]Ср.: известное пророчество Илии, предсказавшего смерть израильскому царю Охозии: «И умер он по слову Господню, которое изрек Илия» (4 Цар. 1, 17).

[136]Мельников П.И. Белые голуби. № 3-4. С. 350.

[137]Мельников П.И. Белые голуби. № 3-4. С. 272; Надеждин Н.И. Указ. соч. С. 289-290.

[138]Щапов А.П. Указ. соч. С. 636.

[139]Ливанов Ф.В. Раскольники и острожники. С. 437.

[140]Щапов А.П. Указ. соч. С. 623.

[141]Там же. С. 607; 618-620.

[142]Там же. С. 623.

[143]Волгин И.Л. Указ. соч. С. 265.

[144] См.: Мельников П.И. Материалы для истории хлыстовской и скопческой ереси. С. 177; Ливанов Ф.В. Указ. соч. С. 77-78; 122; Щапов А.П. Указ. соч. С. 622.

[145]См.: Щапов А.П. Указ. соч. С. 622.

[146]Мельников П.И. Материалы для истории хлыстовской и скопческой ереси. С. 174.

[147]См.: Щапов А.П. Указ. соч. С. 618.

[148]См.: Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. Очерки. М., 1979. С. 195-257.

[149]См.: Надеждин Н.И. Исследование о скопческой ереси. С. 250; Мельников П.И. Материалы для истории хлыстовской и скопческой ереси. С. 141-142; Щапов А.П. Указ. соч. С. 603-604.

[150]См.: Щапов А.П. Указ. соч. С. 621.

[151]Там же. С. 602.

[152]Коновалов Д.Г. Указ. соч. С. 201.

[153]Там же. С. 255.

[154]Щапов А.П. Указ. соч. С. 603.

[155]Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1994. С. 98.

[156] Там же. С. 93.

[157]См.: Щапов А.П. Указ. соч. С. 611; 612; 622.

[158]Там же. С. 612.

[159]Там же. С. 607.

[160]Там же. С. 471.

[161]См., например: Гурьянова Н.С. Указ. соч. и другие.

[162]Щапов А.П. Указ. соч. С. 606.

[163]Там же. С. 606-607.

[164]См.: Ливанов Ф.В. Раскольники и острожники. С. 425.

[165]Там же. С. 30-39.

[166]Там же. С. 437.

[167]Там же.

[168]См.: Русское православие. Вехи истории. М., 1989. С. 585.

[169]Ливанов Ф.В. Раскольники и острожники. С. 69-77.

[170]Русское православие. Вехи истории. С. 584-587.

[171]См.: Реутский Н. Люди божьи и скопцы. М., 1872. С. 166.

[172]Надеждин Н.И. Указ. соч. С. 212.

[173] См.: Русское православие. Вехи истории. С. 574.

[174]См.: Чистов К.В. Русские народные легенды XVII-XIX вв. М., 1967. С. 226-329.

[175]Там же. С. 247-328; 329.

[176] Известно, что в политическом отношении идеи скопцов не были безопасны, потому что их пророчества предрекали неминуемое низвержение существующего порядка (см.: Мельников П.И. Материалы для истории хлыстовской и скопческой ереси. - С. 165). Идеология и Ордынова, и Мурина, как видим, - противоправительственная, отрицающая существующую систему государства.

[177]См.: Киселев А. Чудотворные иконы Божией матери в русской истории. С. 27-32.

[178]Там же. С. 15; 33.

[179]Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 641-642.

[180]Суперанская А.В. Имя через века и страны. М., 1990. 155.

[181]См.: О жизни православных святых, иконах и праздниках. Свердловск, 1991. С. 91-92.

[182]См.: Флоровский Г.В. Восточные отцы IV века. Из чтений в Православном Богословском институте в Париже. Париж, 1931. С. 61-62.

[183]См.: Кирпотин В. Достоевский в шестидесятые годы.- М., 1966. С. 49-56; Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время». 1861-1863. М.,

1972. С. 195-200; Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха». 1864-1865. М., 1975. С. 113-114.

[184]Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т. 10. С. 350.

[185]См.: Чулков Г. Как работал Достоевский в 40-х годах //Лит. Учеба. 1938. № 4. С. 46-76; Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. С. 268; Свительский В.А. Указ. соч. С. 46-55.

[186]См.: Маркин П.Ф. Указ. соч. С. 56-65.

[187]См.: Драгомирецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. - М., 1991. С. 84.

[188]Михнюкевич В.А. Проблемы изучения фольклоризма Ф.М. Достоевского //Проблемы творчества Ф.М. Достоевского. Поэтика и традиции. Тюмень, 1982. С. 42.

[189]Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск, 1994. С. 88.

[190]Владимирцев В.П. Дополнения к комментарию. Беглые фольклорные цитаты //Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 140.

[191]Там же.

[192]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 178.

[193]Там же. С. 189; 191; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 353; Елеонская Е.Н. Сказка, заговор и колдовство в России. Сб. трудов. М., 1994. С. 45.

[194]Пропп В.Я. Русская сказка. С. 189.

[195]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С. 177-179; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Смотреть по разделам книги.

[196]Пропп В.Я. Русская сказка. С. 177; 207.

[197]Там же. С. 207-208.

[198]Щенников Г.К. Синтез русских и западно-европейских традиций в творчестве Ф.М. Достоевского //Творчество Ф.М. Достоевского. Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 39.

[199]Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. С. 50.

[200]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С. 181-183.

[201]Суперанская А.В. Указ. соч. С. 155.

[202]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С. 191-192.

[203]См.: Там же. С. 195.

[204]Там же.

[205]Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии- М., 1980. С. 17.

[206]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С. 197-200.

[207]См.: Там же. С. 193.

[208]См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 77.

[209]Там же. С. 58-64; 98-103.

[210]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С. 191.

[211]Буслаев Ф.И. Русская народная поэзия. СПб., 1861. С. 308.

[212]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С. 110-127.

[213]Там же. С. 42.

[214]См., например: Белый А. Мастерство Гоголя. 1934. С. 288-289.

[215]О книге как сакральном предмете см.: Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1961. С. 19.

[216]См.: Никитина Н.А. К вопросу о русских колдунах //Сб. Музея антропологии и этнографии. VII. - Л., 1928. С. 304-315.

[217]Амфитеатров А.В. Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков //Собр. соч. СПб., 1913. Т. 18. С. 52.

[218]См.: Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 127; 292-298.

[219]См.: Иванов Вяч. Вс. Категория «видимого» и «невидимого» в текстах архаических структур //Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, V, 1973. С. 36; Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987. С. 58-61.

[220]Это было характерно не только для западного мира, но для мира православного: Гуревич А.Я. Указ. соч. С. 114-116; 122-141.

[221]Там же. С. 145-146.

[222]Там же. С. 158-159; 60-61.

[223]Там же. С. 61.

[224]Рождественская М.В. Хождение Богородицы по мукам //Памятники литературы древней Руси. XII век. М., 1980. С. 651.

[225]Хождение Богородицы по мукам //Памятники литературы древней Руси. С. 179.

[226]Там же. С. 183.

[227]См.: Ветловская В.Е. Достоевский и поэтический мир Древней Руси. //ТОДРЛ. Л., 1974. Т. XXVIII. С. 298-300; Кусков В.В. Мотивы древнерусской литературы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» //Вестник МГУ, серия X, филология, 1971. № 5. С. 22-28; Михнюкевич В.А. Духовные стихи в системе поэтики Достоевского //Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 79.

[228]См.: Рождественская М.В. Указ. соч. С. 651.

[229]Никитина С.Е. «Стихи духовные» Г. Федотова и русские духовные стихи //Г. Федотов. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 142.

[230]Там же. С. 141.

[231]Хождение Богородицы по мукам. С. 171.

[232]Федотов Г. Указ. соч. С. 53.

[233]Там же.

[234]Там же. С. 13.

[235]Киреевский П. Русские народные песни. М., 1848. Часть 1. С. 65.

[236]Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С.156-157.

[237]Имеется в виду, например, «Стих о трех дарах». См.: Киреевский П.В. Указ. соч. С. 65.

[238]Собрание народных песен П.В. Киреевского. Л., 1986. Т. 2. С.8-10.

[239]Федотов Г. Указ. соч. С. 55.

[240]Там же. С. 13.

[241]Чирков Н.М. Указ. соч. С. 13 и другие.

[242]Собрание народных песен П.В. Киреевского. Тула, 1986. С. 112; 368; 397.

[243]Там же. С. 352.

[244]Там же. С. 371.

[245]См.: Лирические песни. М., 1990. С. 294.

[246]Собрание народных песен П.В. Киреевского. Л., 1986. Т. 2. С.138.

[247]Там же. С. 83.

[248]Аристов Н. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875. С. 51-52.

[249]См.: Собрание народных песен П.В. Киреевского. Л., 1977. Т. 1. С.93-96.

[250]См., например: Исторические песни. Баллады. Сокровищница русского фольклора. М., 1991. С. 359-382.

[251]См.: Щапов А.П. Указ. соч. С. 685; 726; Буганов В.И., Богданов А.П. Бунтари и правдоискатели в русской православной церкви. М., 1991. С.340-341.

[252]См.: Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М., 1991. Т. 2. С. 327.

[253]См.: Щапов А.П. Указ. соч. С. 726-731.

[254]Федотов Г. Указ. соч. С. 11.

[255]Самарин Ю.Ф. Указ. соч. С. 133.

§ 2. «Слабое сердце» в свете жанровой традиции петербургской повести (поэтика содержательных форм)

[1]См.: Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. С.321-322; Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. Л., 1964. С.361; Селезнев Ю.И. Достоевский. Ж.З.Л. М., 1981. С.129.

[2]Например, см.: Нечаева В.С. Ранний Достоевский (1821-1849). М., 1979.

[3]Достоевский М. Сигналы литературные //Пантеон и Репертуар русской сцены. СПб., 1848. № 3. С.100.

[4]См.: Бем А.Л. У истоков творчества Достоевского. Грибоедов. Пушкин. Гоголь. Толстой и Достоевский. Прага, 1936.- С. 45-46; Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского //Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С.115-116.

[5]Например, В.Я.Кирпотин относит «Слабое сердце» к повестям о мечтателях: Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. С. 264.

[6]См.: Просвященный Антоний (митрополит Киевский и Галицкий). Словарь к творениям Достоевского. Не должно отчаиваться. София, 1921. С.105;

Нечаева В.С. Два лица мещанской интеллигенции в ранних произведениях Достоевского // Рус. язык в сов. школе. 1930. № 1. С.23.

[7]Анциферов Н.П. «Непостижимый город»... С. 213; Туниманов В.А. Сюжеты и герои повестей натуральной школы, 4 //Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 303.

[8]Например, как рассказ (Селезнев Ю.И. Указ. соч. С. 129) или как «петербургскую повесть» (Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.100-101).

[9]Имярек (Аксаков К.С.) Статья //Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. С.33-34.

[10]Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском. Сб. ст. Прага, 1933. Т. 2. С.21.

[11]Бем А.Л. У истоков творчества Достоевского. Грибоедов. Пушкин. Гоголь. Толстой и Достоевский. С.132.

[12]Шепелев Л.Е. Отмененные историей чины, звания и титулы в российской империи. Л., 1977. С.53.

[13]См.: Росписание должностей гражданской службы по классам от XIV до V включительно. СПб., 1835. С.39.

[14]См.: Дилакторская О.Г. Указ. соч. С.163.

[15]См.: Манн Ю. Диалектика художественного образа. М., 1987. С.75.

[16]Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 тт. М., 1963. Т.4. С.393. Далее цитируется по этому изданию. В скобках указывается том и страница.

[17]См.: Жилякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С.183-186.

[18]См.: Бем А.Л. У истоков творчества Достоевского... С.40-41. В образе Лизы, кроме отраженного образа Лизаветы Ивановны (“Пиковая дама”),

усматривают и черты бедной Лизы (“Бедная Лиза” Карамзина); и облик Дуни (“Станционный смотритель” Пушкина): см.: Жилякова Э.М. Указ. соч. С.185-186.

[19]См.: Макогоненко Г.П. А.С. Пушкин в 1830-е годы (1833-1836). Л., 1982. С.211.

[20]См.: Дилакторская О.Г. Указ. соч. С.77-80.

[21]См.: Первые русские социалисты. Воспоминания участников кружков петрашевцев в Петербурге. Л., 1984. С.26; 60; 63; 78-79; 100-102; Брегова Д.Д. Дорога исканий. Молодость Достоевского. М., 1971. С.455.

[22]Образцова Н.Ю. Михаил Васильевич Петрашевский //Первые русские социалисты... С.345.

[23]Например, в письмах о лицеисте М.Е. Салтыкове читаем: «Мишенька <...>, надеюсь, что постарается приготовить себя к выгодному 9 классу при своем выпуске». При полном нерадении «ежели уже его хотя бы выпустили 12 классом» (Макашин С.А. и Никитина Н.С. Из родового архива Салтыковых. Материалы для биографии писателя //Салтыков-Щедрин. 1826-1976. Л., 1976. С.261; 262).

[24]Ахшарумов Д.Д. Из моих воспоминаний //Первые русские социалисты... С.254.

[25]Майков А.Н. [О петрашевцах] //Первые русские социалисты...- С.335.

[26]Сен-Симон К.А. Новое христианство //Избранные соч. М.-Л., 1948. Т. 2. С.364-435; Ламенне Ф.-Р. «Слова верующего», в переводе читавшиеся на «пятницах» Петрашевского //Первые русские социалисты. С.121, 136; Никитина Ф.Г. Петрашевцы и Ламенне //Философские науки. 1978. № 6 и т.д.

[27]Sand George. Jeanne (Жанно). P., 1853. Т.2. Вып.9. С.3.

[28]Комарович В.Л. Юность Достоевского. С.4-5.

[29]Жилякова Э.М. Указ. соч. С.179-183.

[30]Комарович В.Л. Указ. соч. С.5.

[31]См.: Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» //Проблемы типологии русского реализма. М., 1969; Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С.64-108.

[32]См.: Измайлов Н.В. «Медный Всадник» А.С.Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения //Пушкин А.С. Медный Всадник. Л., 1978. С.230.

[33]Там же. С.84.

[34]Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. С.330-331. Так же поступает и Д.Д.Благой. См.: Благой Д.Д. Достоевский и Пушкин - художник и мыслитель. М., 1972. С.365-367.

[35]Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальну повесть сохранить». М., 1987. С.93.

[36]Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. С.331.

[37]Там же.

[38]Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т.1. С.152; Словарь языка Пушкина в 4-х т.т. М., 1956. Т.1. С.72-73.

[39]Белинский В.Г. Указ. соч. Т.7. С.545.

[40]Там же. С.547.

[41]См.: Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель. Вместе с тем исследователь не видит многие нити, протягивающиеся от текстов Достоевского к текстам его предшественников. В данной работе восполняется пропущенное.

[42]Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» С.193.

[43]Титов В.П. Уединенный домик на Васильевском //Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л., 1991. С.188.

[44]См.: Ахматова А.А. Пушкин и Невское взморье //Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С.517.

[45]Томашевский Б.В. Петербург в творчестве Пушкина //Пушкинский Петербург. Л., 1949. С.27.

[46]Анциферов Н.П. Указ. соч. С.192.

[47]Там же. С.191.

[48]См.: Измайлов Н.В. Указ. соч. С.231.

[49]Медведева К.А. Проблема нового человека в творчестве А.Блока и В.Маяковского. Владивосток, 1989. С.64.

[50]Измайлов Н.В. Указ. соч. С.232.

[51]См.: Бем А.Л. Достоевский - гениальный читатель. С.19.

[52]Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 7. С.542.

[53]Там же.

[54]Там же.

[55]Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.101.

[56]Еще М.С.Альтман указывал на то, что в творчестве Достоевского герои с именем «Петр» и отчеством «Петрович» ориентированы автором на дух петровских реформ, западничество, беспочвенничество, на нигилизм первого преобразователя России. Правда, в кругу указанных не названы ни Вася Шумков (Василий *Петрович*), ни Яков *Петрович* Голядкин, ни многие другие. Возможно, анализ нюансировки этих значений ждет своего исследователя (Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. С.187-189).

[57]Гачев Г.Д. Космос Достоевского //Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. ст. Саранск, 1973. С.118.

[58]См.: Ключевский В.О. Указ соч. Т.4. С.94-97; Шмурло Е. Петр Великий в оценке современников и потомков. СПб., 1912. Вып. I (XVIII в.). С.21; Князьков С. Из прошлого русской земли. Время Петра Великого М., 1991. С.316-323; 423-425 и другие.

[59]См.: Евреинов В.А. Гражданское чинопроизводство в России. СПб., 1888. С.70. Хотя по указу 1729 канцелярским служащим за уклонение от службы грозила отдача в солдаты. См.: Канцелярские служители //Энциклопедический словарь под ред. Ф.А.Брокгауза и И.А.Эфрона. М., 1991. Т.27.

[60]См.: Альтман М.С. Указ. соч. С.17-19.

[61]Белинский В.Г. Указ.соч. Т.6. С.127.

[62]Там же. С.132-133.

[63]Полежаев А.И. Стихотворения. Поэмы. М., 1981. С.74.

[64]Там же. С.99.

[65]См.: Белозерский Е. К биографии поэта А.И. Полежаева //Исторический вестник. 1895. Кн.11. С.205; Муравьев В. Стихи и жизнь Александра Полежаева //Полежаев А.И. Стихотворения. Поэмы. М., 1981. С.4-5; 12.

[66]См.: Благой Д. Миф Пушкина о декабристах //Печать и революция. 1926. № 4; Ахматова А.А. Указ. соч. С.517-522; Медведева К.А. Указ. соч. С. 93-127; Могилянский А.П. Проблема истолкования поэмы Пушкина «Медный Всадник» //Неизданный Пушкин. СПб., 1994. С.31-87.

[67]См.: Анненков П.В. Отдел критики //Современник. 1849. № 1. Отд. III. С.3.

§ 3. «Двойник»: «петербургская поэма»

[1]См.: Аванесов Р.И. Достоевский в работе над «Двойником» //Творческая история. Исследования по русской литературе. М., 1927. С.124-191.

[2]Захаров В.Н. Проблемы изучения Достоевского. Учебное пособие по спецкурсу. Петрозаводск, 1978. С.23-46; 53-71.

[3]Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.75-81; 76.

[4]Захаров В.Н. Там же. С.81.

[5]Захаров В.Н. Там же. С.81.

[6]См.: Добролюбов Н.А. Собр. соч. в 9-ти тт. М.-Л., 1963. Т.7. С.256-260; Михайловский Н.К. Жестокий талант //Он же. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. Л., 1989. С.190-193;210-121; Осипов Н.Е. «Двойник. Петербургская поэма» Ф.М.Достоевского (Заметки психиатра) //О Достоевском. Сб. ст. Прага, 1929. Т.1. С.39-42; Чижевский Д. К проблеме Двойника (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском. Т.1. С.12 и другие.

[7]Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.80.

[8]См.: Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского //Филологические науки. Научные доклады высшей школы. № 5. 1971. С.8-13; Кирпичников А.И. Очерки по истории новой русской литературы. М., 1903. Т.1. С.332-333; Родзевич С. Указ соч. С.222-230; Евнин Ф.И. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник») //Рус. лит. 1965. № 3. С.17-19 и другие.

[9]Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. С.115.

[10]В логике такого представления о реальности в тексте «Двойника» странными выглядят доказательства В.Н.Захарова, который мотивирует видимое существование Голядкина-младшего тем, что, кроме героя, и Петрушка ощущает его присутствие, следовательно, двойник – не фантом болезненного воображения, а субъект реальности, подтверждающий «верность

действительности» автора «петербургской поэмы». См.: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.75-81. Здесь видится другой поворот объяснения соотношения фантастического и реального у Достоевского: писатель использует фантастическое по «технологии» народных суеверий, не снижает значения фантастики («нефантастическая фантастика»), а являет ее с уровня другой реальности.

[11]Сахаров И.П. Сказания русского народа //Сказания о чудесах. М., 1990. Т.1. С.312-313; Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1990.С. 230-231.

[12]Сахаров И.П. Сказания русского народа. С.313.

[13]См.: Толстая С.М. Нечистая сила //Мифологический словарь. М., 1991. С.396. Стлб.2.

[14]Петрухин В.Я. Черт //Мифологический словарь. С.611. Стлб.2.

[15]См.: Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С.6. В подстр.

[16]Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.3; Максимов С.В. Указ. соч. С.13-16.

[17]См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С.284; с «ледяным адом» Достоевский мог познакомиться и в «Божественной комедии» Данте.

[18]См.: Мифы народов мира. М., 1980. Т.1. С.51-52; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С.174-180.

[19]Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.80.

[20]См.: Ефименко П.С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии //Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. С.159.

[21]Колчин А. Сотворение мира и человека, происхождение нечистой силы //Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. С.257.

[22]Ср.: Ветловская В.Е. Ф.М.Достоевский //Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С.42-45. В предлагаемой читателю работе многие мотивы развернуты, уточнены в своем значении, открыты неожиданные связи.

[23]См.: Владимирцев В.П. Русские былички и поверья у Достоевского //Жанр и композиция литературного произведения. Историко-литературные и теоретические исследования. Межвуз. сб. Петрозаводск, 1989.

[24]Буслаев Ф.И. Бес // Звездочтец. Русская фантастика XVII в. М., 1990. Т.2. С.369.

[25]Максимов С.В. Указ соч. С.13.

[26]Потебня А.А. Мысль и язык. Киев, 1993. С.123.

[27]Аверинцев С.С. Бесы // Мифологический словарь. С.92. Стлб.3.

[28]Максимов С.В. Указ. соч. С.16.

[29]Петрухин В.Я. Черт. С.611. Стлб.2.

[30]Аверинцев С.С. Бесы. С.92. Стлб.3.

[31]Буслаев Ф.И. Указ. соч. С.365.

[32]Ср.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.43.

[33]Там же.

[34]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.6.; Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.2-3.

[35]См.: Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.3.

[36]Максимов С.В. Указ. соч. С.6.

[37]См.: Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.2.

[38]Ср.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.44-45.

[39]Аверинцев С.С. Бесы. С.93. Стлб.1.

[40]О скорости передвижения, хромоте, функции прельщения, одурачивания, смущения соблазнами см.: Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.2.

[41]См., например: Буслаев Ф.И. Бес. С.371.

[42]См.: Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.3.

[43]Аверинцев С.С. Бесы. С.92. Стлб.3.

[44]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.25.

[45]См.: Аверинцев С.С. Бесы. С.92. Стлб.2.

[46]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.25; Петрухин В.Я. Черт. С.611. Стлб.2.

[47]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.19.

[48]Ветловская В.Е. Достоевский. С.35-36.

[49]См.: Полянский А. Форменная одежда гражданских чиновников всех ведомств и учреждений. М., 1898. С.15; Шепелев Л.Е. Указ. соч. С.20.

[50]"Высокая степень» благонравия может быть вознаграждена чем-то более материальным: Владимир Семенович, получив орден Владимира IV степени, способен претендовать на более высокое положение – на чин надворного советника (VII класс). См.: Шепелев Л.Е. Указ. соч. С.53.

[51]В способности начальника «убить взглядом» можно усмотреть и аналогию с особенным взглядом Николая I: многих после аудиенции с ним выносили замертво. Этот прием, видимо, практиковался и на нижних ступенях бюрократической лестницы: в России подчиненные, как правило, корчат своего патрона.

[52]Аверинцев С.С. Бесы. С.96. Стлб.2.

[53]Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.2.

[54]Ср.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.31, 32, 36, 50.

[55]Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.2.

[56]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.12.

[57]Например, по народным сказаниям, Бабы-Яги «глазами в поле г у с е й пасут» (разрядка моя – О.Д.): Максимов С.В. Указ. соч. С113; также ср.: Сказки в 3-х тт.: Библиотека русского фольклора. М., 1988. Т.2. С.63; С.294-296 и т.д.

[58]См.: Пропп В.Я. Русская сказка. С.299-315; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С.77.

[59]Ср.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.50.

[60]Там же.

[61]Максимов С.В. Указ. соч. С.17.

[62]Там же.

[63]Там же.

[64]Фамилия *Вахрамеев* именного происхождения: от Вахрамея → Варфоломея, сына Толомея. (См.: Твое святое имя. Смысл и значение христианского имени. М., 1997. С.36. Вахрамей – п р о с т о р е ч н о е от Варфоломей. См.: Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. М., 1995. С.85). Достоевский несомненно знал этот именной оттенок. Его Вахрамеев – из Вятской губернии, из провинции, видимо, из мещан: вот почему фамилии придана просторечная форма (1, 413). Это, однако, просторечное значение не закрывает основного: Варфоломей → Варфоломеев. Достоевскому, видимо, была известна повесть В.П.Титова (Тита Космократова) «Уединенный домик на Васильевском», которая появилась в 1829 году в альманахе «Северные цветы». Беса в ней именовали «В а р ф о л о м е й». В контексте мифологических аллюзий начинает «играть» смыслами и фамилия «В а х р а м е е в», героя, тоже связанного со всей бесовской «стачкой», живущего на квартире у «ведьмы» и влюбленного в нее.

[65]См.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.56-59.

[66]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.113.

[67]Там же. С.115.

[68]Там же. С.98-99.

[69]Петрухин В.Я. Колдуны //Мифологический словарь. С.119. Стлб.2.

[70]Максимов С.В. Указ. соч. С.110; 117.

[71]Гуревич А.Я. Ведьмы //Мифологический словарь. С.119. Стлб.2.

[72]Образ курящего беса Достоевский мог подсмотреть на лубочных картинках: например, «О вреде табака» (недаром в тексте «Двойника» упоминаются герои лубочного романа – «турецкий визирь Марцимирис» и «прекрасная маркграфиня Луиза» – 1, 131), на картинках на тему «Страшного суда» и т.д. Во всяком случае традиция изображения дьявола с сигаркой /с сигарой доходит до романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита».

[73]Н.А.Петровский указывает, что имя «Клара» заимствовано из европейских языков (Clara – лат. *чистая*). См.: Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. С.12; 174; В.Е.Ветловская называет его происхождение «полунемецким». См.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.35-36.

[74]Ветловская В.Е. Достоевский. С.55-56.

[75]Ср.: Ветловская В.Е. Там же. С.61.

[76]Толстая С.М. Указ. соч. С.396. Стлб.1.

[77]Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст в русской литературе //Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам. XVIII Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1984. С.15.

[78]См.: Осипов Н.Е. Указ. соч. С.58; Печерская Т.И. Поэтика повестей Ф.М.Достоевского 1840-1860-х гг. Автореферат дисс... на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Томск, 1989. С.14. В последней работе этот мотив не точно определяется как «эффект зазеркалья»; Ветловская В.Е. Достоевский. С.44.

[79]См.: Левин В. Почему карета голубая? //Лит. учеба. 1978. № 1. С.237-238.

[80]См.: Еремина В.И. Ритуал и фольклор. Л., 1991. С.31.

[81]Там же. С.32.

[82]Там же. С.29.

[83]Топоров В.Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского. С.128.

[84]См.: Максимов С.В. Указ. соч. С.6.

[85]Забылин М. Русский народ. Его обычаи, образы, предания, суеверия и поэзия. С.23-26.

[86]Успенский Г. Опыт повествования о древностях русских. Харьков, 1811. Ч. I. С.37 (подстр.).

[87]См.: Забылин М. Русский народ. Его обычаи, образы, предания, суеверия и поэзия. С.265-266; Чулков М.Д. Абевега русских суеверий //Сказания о чудесах. М., 1990. Т.1. С.199-200.

[88]См.: Шавкунов Э.В. Тайны древних зеркал. Владивосток, 1993. С.18. Стлб.2.

[89]См.: Толстая С.М. Указ. соч. С.397. Стлб.1.

[90]Шавкунов Э.В. Указ. соч. С.15. Стлб.2.

[91]Там же.

[92]Там же. С.17. Стлб.2.

[93]Неотражение в зеркале релевантно неотбрасыванию тени: и в том, и в другом случае это признак продажи души дьяволу. См., например: «Удивительные приключения Петера Шлемиля» //Шамиссо А. Избранное. М., 1974. Е.Маркович указывает: «<...> покупающий тень у бедняги Шлемиля, это и есть дьявол, торгующий у него душу» (Там же. С.13). И далее: «у Андерсена тень превращается в антипода, в заклятого врага» (С.16) – так же как и Голядкин-младший в «Двойнике».

[94]См.: Успенский Г. Опыт повествования о древностях русских. Ч. 2. С.37.

[95]Лотман Ю.М. О Хлестакове //Он же. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.304.

[96]Осипов Н.Е. Указ. соч. С.58.

[97]См.: Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С.277.

[98]См.: Евнин Ф.И. Указ. соч. С.22.

[99]Там же. С.23.

[100]Ветловская В.Е. Достоевский. С.35.

[101]См.: Комарович В.Л. Юность Достоевского. С.37.

[102]Зильберфарб И. Особенности языка Фурье и проблемы его перевода //Фурье Ш. Избранные сочинения: в 4-х тт. М.-Л., 1951. Т.2. С.307.

[103]Фурье Ш. Указ. соч. Т.4. С.408.

[104]Там же. С.398.

[105]Там же. С.398-399.

[106]Там же. С.399.

[107]Там же. Т.3. С.50.

[108]Там же. Т.4. С.225.

[109]Там же. С.408.

[110]См.: Федоров Г. Петербург «Двойника». С.43-48.

[111]См.: Топоров В.Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского. С.128.

[112]См.: Майков В.Н. Нечто о русской литературе в 1846 году //Он же. Литературная критика. Л., 1985. С.182; Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821-1849. С.160.

[113]Как тут не вспомнить благородных и неблагородных самозванцев, штурмующих русский престол: от Гришки Отрепьева до Екатерины II.

[114]См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С.281-287.

[115]Ср.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.17-18.

[116]Там же. С.53.

[117]Там же. С.18.

[118]См.: Чистович И.А. История перевода Библии на русский язык. СПб., 1899; Астафьев Н.А. Опыт истории Библии в России. СПб., 1889; Корсунский И.Н. Труды Московской Академии по переводу Св.Писания на русский язык //Прибавления к творениям Св.Отцов. Сергиев Посад, 1889; Флоровский Г., прот. Указ. соч. С.147-166; Рижский М.И. История переводов Библии в России. Новосибирск, 1978; Логачев К.И. Русская Библия вчера, сегодня и завтра //Лит. учеба. 1990. № 1.

[119]Русская историческая библиотека: в 39-ти тт. СПб., 1914. Т.31. Стлб.439-443.

[120]Толковое Евангелие. Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна на славянском и русском наречии. С предисловиями и подробными объяснительными примечаниями архимандрита Михаила. СПб., 1870. Кн.1. Евангелие от Матфея. С.125.

[121]См.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.18.

[122]Майков В.Н. Указ. соч. С.182.

[123]Фразеологический словарь русского языка. М., 1967. С.155.

[124]Ср.: Федоров Г. Указ. соч. С.46.

[125]Ср.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.18.

[126]Захаров В.Н. Библейский архетип «Двойника» Достоевского //Проблемы исторической поэтики. Исследования и материалы. Межвуз. сб. Петрозаводск, 1990. С.104.

[127]Христианство: Энцикл. словарь. М.,1993. Т.1. С. 563. Стлб. 1.

[128]Библейская энциклопедия. С.310.

[129]С.Н.Булгаков считает: «Имя есть сила, корень индивидуального бытия, по отношению к которому носителем, землею, или почвой, является именуемый, и для него именование имеет поэтому фатальный, определяющий характер. Он может удаться или не удаться как носитель своего имени, но все же это будет –

плохой или хороший – его именной экземпляр. Имя есть идея человека в платоновском смысле» (Булгаков С., протоиерей. Философия имени. М., 1997. С. 190).

[130]См.: Нестерова О.Е. Петр //Мифы народов мира. С.307. Стлб.3.

[131]См.: Архангельский А.С. Творения отцов церкви в древнерусской письменности //Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1888. № 8.

[132]См.: Епископ Игнатий Брянчанинов. Слово о смерти. М., 1991. С.136-183.

[133]См.: Иеромонах Серафим (Роуз). Душа после смерти. Издание Сретенского монастыря, 1997. С.234.

[134]См.: Тарасенков А.Т. Последние дни жизни Гоголя //Отечест-венные записки. 1856. № 12. С.404; 416.

[135]Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7-ми тт. М., 1994. Т.1. С.317-318; 370; 604.

[136]Вяземский П.А. Стихотворения. Л.. 1986. С.236.

[137]Брюсов В.Я. Соч.: в 2-х тт. М., 1987. Т.1. С.117.

[138]Волошин М. Стихотворения. М., 1989. С.79.

[139]Есенин С. Стихотворения. Поэмы. М., 1973. С.53.

[140]Иванов Вяч.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С.312.

[141]Маяковский В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 1969. С.405.

[142]См.: Ветловская В.Е. Роман Ф.М.Достоевского “Бедные люди”. Л., 1988. С.56-65.

[143]См.: Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы» Л., 1977. С.174.

[144]См.: Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. С.16.

[145]Любопытно отметить: Петр Яковлевич Чаадаев создал своего слугу Ивана Яковлевича как свое собственное повторение, сделал его своим

настоящим двойником. Игра Чаадаева в двойника не прошла мимо внимания современников, людей романтической эпохи. И А.С.Пушкин, и Д.Н.Свербеев разглядели чаадаевского камердинера и его роль (Свербеев Д.Н. Записки. М.. 1899. Т.2. С.240). Москвич Достоевский мог знать или слышать об этой странности опального Чаадаева. Возможно, повторение отчества Голядкина в имени его слуги – Петрушки, которого в минуту особой доверительности хозяин зовет: «Петр», уважая его личность, – не случайно, выполняет функцию связи между барином и слугой, указывает на их своеобразную зеркальную отраженность. В контексте отношений барина и слуги выявляется не только гоголевская реминисценция (Петрушка Голядкина и Петрушка Чичикова), но и другая. Достоевского в игре Чаадаева могла привлечь не идея литературного стереотипа, тема двойничества, а некие внутренние коллизии, лежащие в основе этого социально-психологического феномена, эксперимента. В чаадаевской идее удвоения собственной личности современный исследователь увидел «трагическую несводимость внутренних обликов Чаадаева в единство личности», попытку «примирить «параллелизм двух миров» в синхронном двуобличном существовании» (Исупов К.Г. Пушкинский анализ исторического процесса и синтетическая историософия П.Я.Чаадаева //Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т.15. С.18). Достоевский несомненно в этом явлении рассмотрел его трагическую гротескную природу, идею «двуобличного» синхронного и одновременно параллельного существования. В тексте «Двойника» явно ощутим чаадаевский синдром и в главной авторской идее, и в мелких деталях развития сюжетного действия, и в ономастике, в подборе имени и отчества героев.

[146]О значении отчеств в раннем творчестве Достоевского см.: Ветловская В.Е. Роман Ф.М.Достоевского «Бедные люди». С.56.

[147]См.: Ветловская В.Е. Достоевский. С.55-56; Захаров В.Н. Библейский архетип «Двойника» Достоевского. С.103.

[148]См.: Котельников В.А. Восточнохристианская аскетика на русской почве //Христианство и русская культура. Сб. ст. СПб., 1994. С.92.

[149]Мотивы «суда» и «дела» впервые выделены в работе В.Е.Ветловской, но рассмотрены иначе: Ветловская В.Е. Достоевский. С.60-63.

[150]Епископ Игнатий Брянчанинов. Указ. соч. С.136.

[151]Аверинцев С.С. Мытарства //Мифы народов мира. Т.2. С.189.

[152]См.: Епископ Игнатий Брянчанинов. Указ. соч. С.136.

[153]Аверинцев С.С. Мытарства //Мифы народов мира. Т.2. С.189.

[154]См.: Иеромонах Серафим (Роуз). Указ. соч. С.92, 94, 96.

[155]Там же. С.96.

[156]Епископ Игнатий Брянчанинов. Указ. соч. С.171.

[157]Там же. С.159.

[158]См.: Вилинский С.Г. Житие св. Василия Нового в русской литературе. Одесса, 1911. Ч.2. С.978-995.

[159]В. Сахаров указывает другое число мытарств – 21: «первое – оклеветание, второе – поругание, третье – зависти, четвертое – лжи, пятое – гнева, шестое – гордости, седьмое – празднословие и сквернословие, восьмое – лихвы и лести, девятое – неправды и тщеславия, десятое – сребролюбия, одиннадцатое – пьянства, двенадцатое – злопомнения, тринадцатое – обаяния, четырнадцатое – объядения и чревоугодия, пятнадцатое – идолослужения, шестнадцатое – мужеложества, семнадцатое – любодеяния, восемнадцатое – разбойства, девятнадцатое – татьбы, двадцатое – блуда, двадцать первое – немилосердия и жестокости». (Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на духовные стихи. Тула,

1879. С.168-169). В работе Сахарова не совпадает не только число мытарств, но и их порядок следования с тем, что принято в богословской литературе.

[160]Епископ Игнатий Брянчанинов. Указ. соч. С.151-157.

[161]Иеромонах Серафим (Роуз). Указ. соч. С.100-101.

[162]Там же. С.230.

[163]Намек на дружбу Голядкина с двойником Н.Е.Осипов рассматривает, например, как проявление «сублимированной гомосексуальности» (см.: Осипов Н.Е. Указ. соч. С.55).

[164]Вилинский С.Г. Указ. соч. С.322-325.

[165]Там же. С.322.

[166]Там же. С.978-995.

[167]Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.3. С.310.

[168]Там же. С.366.

[169]Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1995. Т.2. С.185.

[170]См.: Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т.9. С.563-566; Майков В.Н. Указ. соч. С.180-182; Григорьев А. Петербургский сборник //Финский вестник. 1846. № 9. Отд. V. С.30; Добролюбов Н.А. Указ. собр. соч. Т.7. С.256-260; Д.И.Чижевский называет анализ Достоевского "трансцендентально-психологическим": Чижевский Д. Указ. соч. С.12; Н.Е.Осипов психологическую проблему видит как проблему «паранояльную»: см.: Осипов Н.Е. Указ. соч. С.40 и т.д.

[171]См.: Порошенков Е.П. Об одной идее повести Ф.М.Достоевского «Двойник» //Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В.И.Ленина. Очерки по истории русской литературы. М., 1967. Ч.I. № 256; Магазанник Е. Заметки о многозначности образа в «Двойнике» Достоевского //Труды Самаркандского гос. ун-та им. А.Навои. Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1974. Вып.254; Тюнькин К. Ф.М.Достоевский //Развитие реализма в русской

литературе. М.. 1973. Т.2.; Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» //Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т.2. С.62-65; Захаров В.Н. Проблемы изучения Достоевского; Подчиненов А.В. Модификация концепции «маленького человека» в ранних произведениях Ф.М.Достоевского //Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988. С.57-58; Удодов А.Б. К спорам о повести Ф.М.Достоевского «Двойник» //Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1978. С.37-45 и т.д.

[172]См.: Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства //Ранние формы искусства. М., 1972. С.178-179.

[173]См.: Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т.10. С.40-41; Добролюбов Н.А. Указ. собр. соч. Т.7. С.260.

[174]См.: Имярек (К.Аксаков). Петербургский сборник, изданный Некрасовым //Московский ученый и литературный сборник на 1847. Критика. С.33-36; Шевырев Степан. Петербургский сборник, изданный Н.Некрасовым //Москвитянин. 1846. № 2. Раздел критики. С.172-173.

[175]Студитский А. Русские литературные журналы //Москвитянин. 1846. № 3. С.194.

[176]См.: Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т.9. С.551.

[177]Майков В.Н. Указ. соч. С.180.

[178]См.: Григорьев Ап. Полн. собр. соч. и писем: в 12-ти тт. М., 1918. Т.1. С.152-152.

[179]См., например: Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.. 1982. С.196-204; Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник» //Он же. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С.106-120 и др.

[180]См., например: Розанов В.В. «Легенда о великом инквизиторе» Ф.М.Достоевского. Опыт критического комментария //Он же. Несовместные контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С.47-48; Бем А.Л. У истоков творчества Достоевского. Грибоедов. Пушкин. Гоголь. Толстой и Достоевский. С.132 и другие.

[181]Переверзев В.Ф. Указ. соч. С.202-203.

[182]Виноградов В.В. Указ. соч. С.116-140.

[183]Там же. С.135.

[184]Переверзев В.Ф. Указ. соч. С.202-204.

[185]Белый А. Мастерство Гоголя. М.. 1996. С.304.

[186]См.: Виноградов В.В. Указ. соч.; Белый А. Указ. соч. С.304-310.

[187]См.: Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь //Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М.. 1977. С.199; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.389.

[188]Ср.: Виноградов В.В. Указ. соч. С.117. Исследователю эта цитата нужна для других целей.

[189]См.: Левин В. Указ. соч. С.237.

[190]Многие перечисленные аллюзивные мотивы не указаны в работе В.Ф.Переверзева (С.202-203)

[191]Евнин Ф.И. Указ. соч. С.9.

[192]Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821-1849. С.154.

[193]Майков В.Н. Указ. соч. С.261.

[194]Цит.: Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821-1849. С.159-160.

[195]Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т.9. С.563-564.

[196]См., например, Виноградов В.В. Указ. соч. С.117; Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.88.

[197]Ср.: Храпченко Б.М. Творчество Гоголя. М., 1959. С.577.

[198]Белый А. Указ. соч. С.304.

[199]См.: Маркович В.М. Указ. соч. С.31.

[201]См.: Маркович В.М. Указ. соч. С.25-27 и другие.

[202]Герцен А.И. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1954. Т.2. С.220.

[203]Там же. Т.7. С.329.

[204]См., например, Шевырев С. «Похождения Чичикова, или «Мертвые души» Н.В.Гоголя //Москвитянин. 1842. Ч.4. № 8. С.359, 362; Вяземский П.А. Русский архив. 1866. № 7. Стлб.1081-1082.

[205]См.: Веселовский Алексей Н. Этюды и характеристики. М., 1912. Т.2. С.234; Шкловский В.Б. Повести в прозе. Размышления и разборы. М., 1966. Т.2. С.147; Илюшин А.А. Реминисценции из «Божественной комедии» в русской литературе XIX в. //Дантовские чтения. 1968. М. .1968. С.153; Смирнова Е.А. О многосмысленности «Мертвых душ» // Контекст. 1982. М., 1983; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1966. С.318-324; 430-442 и другие.

[206]Герцен А.И. Указ. собр. соч. Т.2. С.220.

[207]Федоров Г. Указ. соч. С.182.

[208]Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе //Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.392.

[209]Майков В.Н. Указ. соч. С.182.

[210]Кирай Д. Структура романа Достоевского “Двойник” //Studia Slavica Academiae scientarum Hungaricae. Budapest, 1970. T.XVI. C.269-278.

[211]Там же. С.279.

[212]Там же. С.281-286.

[213]Там же. С.290.

[214]Там же. С.295.

[215]Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.87-88.

[216]См.: Измайлов Н.В. «Медный Всадник» А.С.Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения. С.248; Федоров Г. Указ. соч. С.46.

[217]Ветловская В.Е. Достоевский. С.55-56.

[218]См.: Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.. 1957. С.401-413; Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1830 -1833). Л.. 1974. С.314-328; Измайлов Н.В. «Медный Всадник» А.С.Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения. С. 248 и другие.

[219]Например, В.Е.Ветловская отмечает: «Дом статского советника Берендеева на Фонтанке у Измайловского моста, к которому то и дело возвращается господин Голядкин, в повествовании соотнесен с другим домом, у другой реки <...> «Безножие» Олсуфия Ивановича и его прикрепленность к креслу в свете этих отношений, безусловно, такая же отсылка к трону. «Несерьезная» сказочно-маскарадная фамилия героя (Берендеев), его дочь («царица») оборачиваются серьезной стороной, и за ними встает реальная царица и, главное, вся царствующая фамилия с ее полуазиатской (Олсуфий), полунемецкой (Клара) закваской" (Ветловская В.Е. Достоевский. С.35-36). Еще одно мнение, к которому самостоятельно приходит В.Н.Захаров: «Дом у Измайловского моста, в котором помещалась квартира Берендеева, играет роковую роль в судьбе героя <...> Фамилия статского советника Берендеева <...> Это память народа о службе берендеев русским князьям; кроме того – и это подтверждается летописными сообщениями – берендеи принимали деятельное участие в междоусобных тяжбах о праве на престол. <...> Таким местом, где в судьбе героя возникают неодолимые препятствия, которые опрокидывают все расчеты господина Голядкина на «свой путь», «свое» место в жизни, и был дом Берендеевых, с нескрываемым сарказмом описанный в IV главе повести еще и как ревностный оплот петровской табели о рангах, чиновного благополучия и

благоразумия» (Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.91-92). Наконец, третья позиция, которую защищает Г.А.Федоров: «Мне кажется, явно напрашивается параллель между берендеевским кругом и «аничковским обществом». Характерна реакция на своеволие господина Голядкина: герой наказан в традициях царского Петербурга. Отнято у него все свое: от имени, внешности до места под солнцем, – и он удален из мира в дом сумасшедших» (Федоров Г. Указ. соч. С.44).

[220]Ср.: Федоров Г. Указ. соч. С.44-46.

[221]См.: Измайлов Н.В. «Медный Всадник» А.С.Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения. С. 154-156; Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1833 -1836). Л., 1982. С.160-178; Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальну повесть сохранить...» М., 1985. С.9, 13.

[222]См.: Топоров В.Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского. С.127-128.

[223]Полиевктов М. Николай I. Биография и обзор царствования. М., 1918. С.32.

[224]См.: Топоров В.Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского. С.127.

[225]См.: Лебедев П. Больница Всех Скорбящих. СПб., 1858. С.2-17.

[226]См.: Федоров Г. Указ. соч. С.44.

[227]Там же. С.45.

[228]В.Н.Захаров указывает: «пространственная оппозиция «Измайловский мост – Шестилавочная улица» зафиксирована в многозначительной оппозиции фамилий героев «Голядкин – Берендеев», т.е. налицо оппозиция бедности (голь, нищета) и богатства (царь Берендей, берендеи служили русским князьям и т.д.); бесправия и власти: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С.90.

[229]Ср.: Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина //Он же. Работы по поэтике. М.. 1987. С.149.

[230]Отметим, что I и II редакции не противостоят друг другу. В «Двойнике» гоголевский «синдром» проявляется и в специфике романного жанра, и в особенностях поэмного (ср.: Кирпотин В.Я. У истоков романа-трагедии. Достоевский – Пушкин – Гоголь //Достоевский и русские писатели. М.. 1971. С.54. В «Мертвых душах» Гоголя с момента их появления усматривали и традицию жанровой формы романа (романа-путешествия, романа-воспитания, плутовского романа, романа-пикаро, социального романа и т.д.) и традицию жанра поэмы (эпической поэмы, героической поэмы, философской поэмы, «божественной» поэмы и т.д.). Заложили эти две традиции В.Г.Белинский статьями о «Мертвых душах» и К.С.Аксаков. Первый отстаивал взгляд на произведение Гоголя как на критический социальный роман, подвергающий осмеянию современную российскую действительность, а второй – как на поэму в духе Гомера. Им последовали: Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. М.. 1912. Т.2; Тамарченко Д.Е. Из истории русского классического романа. М.: Л., 1961; Степанов Н.Л. Н.В.Гоголь. М., 1959; Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М.. 1972; Егоров И.В. Проблемы типологии эпических жанров и жанровая природа «Мертвых душ» Н.В.Гоголя (автореф. канд. дисс.). Донецк, 1974; Гончаров С.А. Жанровая структура «Мертвых душ» Н.В.Гоголя и традиции русской прозы (автореф. канд. дисс.) Л., 1985; Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж, 1985; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.. 1966.

[231]Анненков П.В. Заметки о русской литературе прошлого года //Современник, 1849. Т.XIII. Ч.I. С.1.

[232]Григорьев Ап. Петербургский сборник //Финский вестник. 1846. № 9. С.30.

[233]См., например: Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т.10. С.351.

[234]См.: Кирпичников А.И. Указ. соч. С.332-333.

[235]См.: Родзевич С. Указ. соч. С.222-230.

[236]См.: Гроссман Л.П. Гофман, Бальзак и Достоевский //София, 1914. № 5. С.92-93.

[237]См.:Passage Charles E. The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963. P.197-200

[238]См.: Евнин Ф.И. Указ. соч. С.17-19.

[239]См.: Ботникова А.Б. Э.Т.А.Гофман и русская литература (первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977. С.156.

[240]Там же. С.164.

[241]Там же. С.165.

[242]Там же. С.168.

[243]Там же. С.167-171.

[244]Там же. С.166-167.

[247]Белинский В.Г. Указ. собр. соч. Т.10. С.41.

[248]См.: Эйхенбаум Б.М. О'Генри и теория новеллы //Он же. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С.171-182; Виноградов И.А. О теории новеллы //Он же. Борьба за стиль. Л., 1937. С.14-57; Ботникова А.Б. Указ. соч.; Николюкин Н.А. К типологии романтической повести //К истории русского романтизма. М., 1973 и другие.

[249]Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С.143.

[250]Там же.

[251]Там же. С.144-145.

[252]Там же. С.145.

[253]Там же.

[254]Виноградов В.В. Указ. соч. С.137.

[255]М.М.Бахтин: "Двойник" – "первая драматизированная исповедь". Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.368.

[256]См.: Паушкин М.М. Средневековый театр. М., 1913. С.75.

[257]См.: Гиляровская Н. "Страсти Господни" в Эрле. М.. 1915; Мистерии в Оберъ-Аммергау 1900 года, изображающие Последние дни земной жизни Спасителя. СПб., 1903.

[258]См.: Паушкин М.М. Указ. соч. С.75.

[259]Русские драматические произведения 1672-1725 годов. К 200-летнему юбилею русского театра. Собраны и объяснены Николаем Тихонравовым. СПб., 1874.Т.1. 516.

[260]Мистерии в Оберъ-Аммергау 1900 года, изображающие Последние дни земной жизни Спасителя. С.18.

[261]Там же.

[262]Павлинова Н. Самофракийские мистерии. СПб., 1914. С.1.

[263]Там же. С.7.

[264]Паушкин М.М. Указ. соч. С.72.

[265]Пекарский П. Средневековые мистерии в Европе и России //Древнерусские драматические произведения. СПб., 1898. С.99.

[266]Паушкин М.М. Указ. соч. С.49.

[267]Левин Иосиф. Вавилон //Мифологический словарь. М., 1990. С.110. Стлб.2.

[268]Токарев С.А. Валтасар //Мифологический словарь. С.113. Стл.1-2.

[269]См.: Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С.116.

[270]См.: Софронова Л.А. Некоторые черты художественной прозы польского и русского театров XVII-XVIII вв. //Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С.177.

[271]Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.4. С.541.

[272]Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. С.132.

[273]Там же. С.130.

[274]Токарев С.А. Валтасар. С.113. Стлб.2.

[275]Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. С.130-131.

[276]Там же. С.79.

[277]См.: Паушкин М.М. Указ. соч. С.50-51; 75; Крыжицкий Г. Христос и Арлекин Л., 1924. С.43-50.

[278]Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. С.397.

[279]См.: Паушкин М.М. Указ. соч. С.44.

[280]Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С.397.

[281]Си.: Гроссман Л.П. Путь Достоевского. Л.. 1924. С.72.

[282]См.: Русские драматические произведения. Т.1. С.528-538.

[283]См.: Бобров Е.А. Литература и просвещение в России XIX в. Материалы, исследования и заметки. Казань, 1902. Т.4. С.56.

[284]См.: Гершензон М. Жизнь В.С.Печерина. М.. 1910. С.89-90.

[285]См.: Пульхритудова Е.М. Печерин //КЛЭ. М.. 1968. Т.5. С.735.

[286]См.: Киселев-Сергенин В.С. В.С.Печерин //Поэты 1820-1830-х годов. Л.. 1972. Т.2. С.735-736.

[287]См.: Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. С.143-161.

[288]Повесть о Горе-Злочастии //Русская повесть XVII века. М., 1954. С.114.

[289]Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. С.156.

[290]Там же.

[291]Там же. С.158.

[292]См.: Ветловская В.Е. Достоевский //Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX в. С.12-75.

[293]См.: Владимирцев В.П. Русские былички и поверья у Ф.М.Достоевского. С.95-103.

[294]Ср.: Печерская Т.И. Маскарад как явление русской культуры //Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII-XX вв. Таллин, 1985. С.68-69.

[295]Епископ Антоний Храповицкий. Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Ф.М.Достоевского //Властитель дум. Ф.М.Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. СПб., 1997. С.137-138.

[296]Там же. С.157.

[297]Ветловская В.Е. Достоевский. С.21-22.

[298]См.: Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского //Властелин дум. Ф.М.Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. С.578.

[299]Вышеславцев Б. Значение сердца в религии //Путь. № 1. 1925. С.70.

§ 4. «Записки из подполья и «Крокодил» как последние петербургские повести в русской литературе XIX века

[1]Салтыков-Щедрин М.Е. Полн. собр. соч.: в 20-ти т.т. М., 1968. Т. 6. С. 493.

[2]Михайловский Н.К. Указ. соч. – С. 226.

[3]Страхов Н.Н. Наша изящная словесность //Отечественные записки. 1867. № 2. С. 555-556.

[4]См.: Переписка Л. Толстого с Н.Н. Страховым (1870-1894). СПб., 1903. С. 308.

[5]Шестов Л. Достоевский и Нитше. Философия трагедии. СПб., 1903 (YMCA-PRESS, Paris, 1971). С. 54.

[6]См.: Розанов В.В. «Легенда о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского. СПб., 1902. С. 20.

[7]См.: Existentialism from Dostoevsky to Sartre. Ed. By W. Kaufmana. N.Y., 1957. P. 14.

[8]См.: Соловьев Э.Ю. Экзистенциализм и научное познание. М., 1966. С. 135-138; Латынина А.Т. Достоевский и экзистенциализм //Достоевский – художник и мыслитель. М., 1972. С. 221-258.

[9]Скафтымов А.П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского //Он же. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 89 (подстр.).

[10]Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 319.

[11]Живолупова Н.В. Герой и автор в сюжете «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского //Вопросы сюжета и композиции в русской литературе. Межвуз. сб. Горький, 1988. С. 56-62.

[12]Шестов Л. Достоевский и Нитше. С. 53.

[13]Гроссман Л.П. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 191.

[14]Там же. С. 188.

[15]Долинин А. С. Достоевский и Суслова //Достоевский. Статьи и материалы. Л., 1924. Т. 2. С. 160.

[16]Комарович В.Л. Мировая гармония Достоевского //Властитель дум… С. 601.

[17]Там же. С. 600.

[18]Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 90.

[19]См.: Бродский Н.Л. Н.Г. Чернышевский и читатели 60-х годов //Вестник воспитания 1914. № 9. С. 155-179; Комарович В.Л. Мировая гармония. С. 594-600; Отверженный Н (Булычев Н.Г.). Штирнер и Достоевский. М., 1925. С. 25-38; Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821-1859). М., 1960. С.

496-497; Кирпотин В.Я. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского //Рус. литература. 1964. № 1. С. 30-32; Голосовкер Я.Э. Достоевский и Кант. М., 1963. Белопольский В.Н. Достоевский и позитивизм. Ростов н/Д, 1985; Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Ростов н/Д, 1987 и другие.

[20]Назиров Р.Г. Об этической проблематике повести «Записки из подполья» //Достоевский и его время. Л., 1971. С. 146.

[21]Там же.

[22]Бачинин В.А. Достоевский и Гегель (К проблеме «разорванного сознания») //Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 18.

[23]Гегель Г.В. Соч. М., 1959. Т. 4. С. 279.

[24]См.: Бачинин В.А. Указ. соч. С. 19-20.

[25]См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 394.

[26]См., например: Бялый Г.А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) //Рус. литература. 1968. № 4. С. 34-50; Левин В.И. Достоевский «подпольный парадоксалист» и Лермонтов //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1972. № 2. С. 142-156; Гиголов М.Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского //Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 66-67 и другие.

[27]См.: Кирпотин В.Я. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского. С. 28.

[28]См.: Поддубная Р.Н. Герой и его литературное развитие (отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) //Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 55-59.

[29]См.: Печерская Т.И. О культурно-типологической модели в произведении Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» //Художественное

целое как предмет типологического анализа. Межвуз. сб. Кемерово, 1981. С. 48-51.

[30]См.: Гус М.С. Идеи и образы Достоевского. М., 1971. С. 289 и другие.

[31]См.: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С. 70-71.

[32]См.: Там же. С. 101-102.

[33]См.: Штедтке К. О различных контекстах «Записок из подполья» //Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 76-81.

[34]Михайловский Н.К. Указ. соч. С. 163.

[35]Унбегаун Б.О. Указ. соч. С. 269.

[36]Там же. С. 114-115.

[37]Там же. С. 18.

[38]Там же. С. 80.

[39]Там же. С. 147.

[40]Там же. С. 191.

[41]Там же.

[42]См.: Бем А.Л. Словарь личных имен у Достоевского //О Достоевском. Сб. ст. Прага, 1933. Т. 2. С. 73-74.

[43]Цылов Н. Указания к «Атласу тринадцати частей С-Петербурга». С. 23.

[44]См.: Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища. Школа гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров. 1823-1873. СПб., 1873. С. 90-91.

[45]Там же. С. 47-48.

[46]Там же. С. 108.

[47]См.: Энциклопедический словарь под ред. Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. СПб., 1901.Т. 33. С. 121. Стлб. 1.

[48]См.: Цылов Н. Атлас тринадцати частей С-Петербурга. С. 153.

[49]См.: Чертков Г. О преобразовании военно-учебных заведений. СПб., 1862. С. 5.

[50]Ср.: Волгин И.Л. Указ. соч. С. 292.

[51]Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища. 1820-1870. СПб., 1870. С. 179.

[52]Максимовский М. Исторический очерк развития Главного инженерного училища. 1819-1869. СПб., 1869. С. 101.

[53]Там же. С. 104.

[54]Григорович Д.В. Литературные воспоминания //Рус. мысль. 1892. № 12. С. 14.

[55]Трутовский К.А. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском //Рус. обозрение. 1893. № 1. С. 213.

[56]Там же. С. 213-214.

[57]Савельев А.И. Воспоминание о Ф.М. Достоевском //Рус. старина. 1918. № 1—2. С. 15.

[58]Хлебников К.Д. Рус. архив. 1907. Кн. 1. С. 377.

[59]Миллер О.Ф. Биография, письма, заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883. С. 38.

[60]Максимовский М. Указ. соч. С. 98.

[61]Ср.: Волгин И.Л. Указ. соч. С. 296.

[62]Савельев А.И. Указ. соч. С. 19.

[63]См.: Максимовский М. Указ. соч. С. 100.

[64]Савельев А.И. Указ. соч. С. 14.

[65]Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.

[66]См.: Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища. Школа гвардейских прапорщиков. С. 167.

[67]См.: Максимовский М. Указ. соч. С. 82.

[68]См.: Волгин И.Л. Указ. соч. С. 282.

[69]См.: Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища. С. 122; 174.

[70]См.: Максимовский М. Указ. соч. С. 78.

[71]Биография, письма, заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. С. 46.

[72]См.: Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища. С. 169.

[73]Там же. С. 3.

[74]См.: Трутовский К. Указ. соч. С. 214.

[75]Цылов Н. Атлас тринадцати частей С-Петербурга. С. 187.

[76]Там же. С. 52.

[77]Там же. С. 37

[78]Там же. С. 42.

[79]Там же. С. 35.

[80]Там же. С. 45.

[81]Там же. С. 122.

[82]См.: Кривенко В. Сборник кратких сведений о правительственных учреждениях. СПб., 1889. С. 118.

[83]Там же. С. 126.

[84]Канцелярии были при Государственном совете, Министерстве императорского двора, Министерстве иностранных дел, Военном министерстве, Министерстве финансов, Министерстве внутренних дел, Министерстве юстиции, Министерстве путей сообщения. См.: Кривенко В. Указ. соч.

[85]Кривенко В. Указ. соч. С. 126.

[86]Ср.: Анциферов Н.П. Указ. соч. С. 255-256.

[87]См.: Дилакторская О.Г. Указ. соч. С. 24-27; 37-39.

[88]Одиноков В.Г. Об одной литературной реминисценции в «Записках из подполья» //Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 6. С. 73.

[89]См.: Кирпотин В.Я. «Записки из подполья» Достоевского. С. 36-37.

[90]См.: Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища. С. 162; Максимовский М. Указ. соч. С. 92.

[91]Некрасов Н.А. Полн. собр. соч.; в 15-ти т.т. Л., 1981. Т.1. С. 69.

[92]Анциферов Н.П. Указ. соч. С. 319.

[93]Михневич Вл. Петербург весь на ладони. СПб., 1874. С. 473.

[94]См.: Анциферов Н.П. Указ. соч. С. 245.

[95]Свешников Н. Петербургские Вяземские трущобы и их обитатели. СПб., 1900. С. 10-12.

[96]Там же. С. 5.

[97]См.: Начатки. Собрание разнородных статей, в прозе. А.Т. СПб., 1842. С. 27.

[98]См.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 232.

[99]Ср.: Селезнев Ю.И. В мире Достоевского. М., 1980. С. 176.

[100]Цылов Н. Атлас тринадцати частей С-Петербурга. С. 38.

[101]Федоров Г. Указ. соч. С. 44.

[102]Ср.: Гин М.М. Достоевский и Некрасов. Петрозаводск, 1985. С. 80-83; Корман Б.О. Лирический герой Некрасова в «Записках из подполья» Достоевского //Некрасов и его время. М., 1975. С. 99-105; Siegel G. The fallen women nineteen sentury Russian litrature //Harvard Slavicstudies. Cambridge, Massachussets, 1970. V. 5. P. 81-107.

[103]Не обязательно видеть в «Записках» пародию на поэзию Н.А. Некрасова. Ср.: Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха» (1864-1865). С. 185.

[104]Бялый Г.А. Две школы психологического реализма (Тургенев и Достоевский) //Он же. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 31.

[105]Там же.

[106]См.: Левин В.И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов. С. 142-156; Буданова Н.Ф. «Подпольный человек» в ряду лишних людей //Рус. литература. 1976. № 3. С. 110-122.

[107]См.: Страхов Н.Н. Наша изящная словесность. С. 555.

[108]Начиная со статей Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous»), Н.А. Добролюбова («Что такое обломовщина?») и А.И. Герцена («Лишние люди и желчевики») до настоящего времени, кроме вышеназванных, укажем работы последних лет: Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1981; Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. С. 7-64; 109-133; Маркович В.М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы //Рус. литература. 1984. № 3. С. 95-115.

[109]Добролюбов Н.А. Указ. соч. Т. 4. С. 317.

[110]Там же. С. 321.

[111]См.: Шкловский В.Б. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 154-157; 160-162; Туниманов В.А. Чернышевский и Достоевский //Н.Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика. М., 1979. С. 193-208 и другие.

[112]См.: Кирпотин В.Я. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского. С. 36-37.

[113]См.: Кант И. Собр. соч.: в 6-ти т.т. М., 1963-1966. Т. 2.

[114]См.: Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция личности. С. 13.

[115]Там же.

[116]Кант И. Указ. собр. соч. Т. 4-1. С. 207.

[117]См.: Фихте И. Основные черты современной эпохи. СПб., 1906. С. 23.

[118]Там же. С. 22.

[119]Шеллинг Ф. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908. С. 32.

[120]Кирпотин В.Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966. С. 497.

[121]Там же. С. 293.

[122]Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1888. С. 430.

[123]Зайцев В.А. Избр. Соч. В 2-х т.т. М., 1934. Т. 1. С. 286.

[124]Там же. С. 293.

[125]Там же. С. 294.

[126]Там же. С. 297.

[127]См.: Кирпотин В.Я. Достоевский в шестидесятые годы. С. 506-507; Белопольский В.Н. Указ. соч. С. 114-116 и другие.

[128]Г.Ф. Коган и Л.Д. Опульская, комментаторы помет Достоевского в евангельском тексте, склонны соотносить их появление с 60-ми годами (когда создавался текст «Преступления и наказания»), но не исключают и того, что эти отметки писателя могли возникнуть в 70-е годы (7, 399). Текст «Записок из подполья» может служить еще одним доказательным подтверждением того, что Достоевский свои уточнения к апокалиптическим образам - «социализм», «цивилизация», «общечеловек» - внес в начале 60-х годов: именно тогда, когда шла его работа над последней петербургской повестью, в которую вводится впервые понятие «общечеловек» в соотнесении с образом «зверя».

[129]Виноградов Н. Толкование на XIII и XVII гл. в приложении к антихристу (XIII, 1-12; XVII 8-14) //Апокалипсис в истолковательном и

назидательном чтении. Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Апокалипсиса с библиографическим указателем. Составил инспектор симбирской Духовной Семинарии М. Барсов. Издательская группа Свято-Троице-Серафимо-Дивеевского женского монастыря «Скит».- М., 1994. С. 328.

[130]Там же. С. 329.

[131]Орлов П. Толкование на XIII и XVII гл. в приложении к антихристу (XIII, 1-12; XVII, 8-14) //Апокалипсис... С. 319.

[132]Там же. С. 322.

[133]Барсов М. Послание от Господа Иисуса Христа Ангелу Лаодикийской Церкви (3, 14-22) //Апокалипсис... С. 141-142.

[134]См., например: Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 105-109; Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция личности. С. 157-158.

[135]См.: Комарович В.Л. Юность Достоевского. С. 31.

[136]См.: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 6-ти т.т. М., 1950. Т. 6. С. 67. Далее цитирую по этому изданию. В скобках - том и страница.

[137]Одиноков В.Г. Об одной литературной реминисценции в «Записках из подполья». Исследователь, например говорит о сходном способе построения повествования (с. 87), о структурной и типологической общности в формировании типа «сверхчеловека», одержимого «бесом величия», пренебрегающего своей средой и находящегося в плену ложных представлений, как и гоголевский Поприщин (с. 86).

[138]См.: Иезуитова Л.А. Повесть Достоевского «Крокодил» //От Пушкина до Белого. СПб., 1992. С. 199-200; 215.

[139]См.: Туниманов В.А. Чернышевский и Достоевский. С. 205.

[140]См.: Дороватовская-Любимова В.С. Достоевский и шестидесятники //Достоевский. Сб. ст. Труды Гос. Ак. Худ. Наук. Литературная секция. Вып. 3.

М., 1928. С. 12-54; Бельчиков Н. Чернышевский и Достоевский //Печать и революция. 1928. № 5. С. 43; Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского //Литературное наследие. М., 1971. Т. 83. С. 44-46; Кийко Е.И. В комментариях к полному собранию сочинений (5, 392).

[141]Новейший снотолкователь //Сказания о чудесах. Библиотека русской фантастики. М., 1990. Т. 1. С. 460. Текст печатается по изданию: Новейший снотолкователь. М., 1829.

[142]Даль В.И. Толковый словарь. Т. 2. С. 197.

[143]См.: Ровинский Д.А. Лубочные картинки. СПб., 1839. Т. 1. № 37. Т.4. С. 158-159. Т. 5. С. 158; Le loubok. Limagene populaire russe XVIIe-XIXe siecles. Л., 1984. №. 27.

[144]Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 194; 205.

[145]Сказание об индийском царстве //Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981. С. 468.

[146]Там же.

[147]Островский А.Н. Собр. соч.: в 10-ти т.т. М., 1959. Т. 2. С. 241.

[148]См.: Мейлах М.Б. Иона //Мифы древнего мира. Т. 1. С. 555. Стлб. 2-3.

[150]См.: Толковое Евангелие. Часть I. Евангелие от Матфея. С предисловиями и подробными объяснительными примечаниями архимандрита Михаила. М., 1993 //М., 1870. С. 229.

[151]Суперанская А.В. Указ. соч. С. 166.

[152]Толковое Евангелие. Часть I. С. 227.

[153]Там же.

[154]См.: Крицкая С.Ю. Использование термина «энантиотропия» в современной лингвистической терминологии //Тезисы докл. научно-

методической конференции. Проблемы научно-технической терминологии. Владивосток, 1981. С. 16-19.

[155]Философский энциклопедический словарь. М., 1997. С. 137: «Диоген Синопский».

[156]См.: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 246-247.

[157]См.: Там же. С. 111.

[158]Шопенгауэр А. О четверояком корне… Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. М., 1993. Т. 1. С. 228.

[159]Там же. С. 235.

[160]Там же. С. 236.

[161]Там же. Т. 2. С. 482.

[162]Там же. С. 302.

[163]Там же. С. 303.

[164]Там же. С. 304.

[165]Там же. С. 303.

[166]Там же. С. 397.

[167]Там же. С. 397.

[168]Там же. С. 506.

[169]Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 203-221; 224.

[170]См.: «Голос», 1865, 3 апреля, № 93 «Вседневная жизнь»; Милюков А.П. Ф.М. Достоевский //Рус. старина, 1881. № 5. С. 42.

[171]См.: Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. С. 45; Туниманов В.А. Чернышевский и Достоевский. С. 194-195 и другие.

[172]См.: Дороватовская-Любимова В.С. Указ. соч. С. 51-54.

[173]Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 223.

[174]Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 31.

[175]Там же.

[176]Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 302; 318.

[177]Ср.: Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 229.

[178]См.: Зеленин А.В. Мясопуст и мясоед //Русская речь, 1998. № 1. С. 103, 105.

[179]Об этом мне приходилось писать; см.: Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. С. 86-90.

[180]См.: Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. Т. 1. С. 312, 327.

[181]См.: Фразеологический словарь. Указ. соч.: витать (парить). С. 69.

[182]Мэнли П. Холл. Указ. соч. Т. 1. С. 312.

[183]См.: Ботвинник М.Н., Коган Б.М., Рабинович М.Б., Селецкий Б.П. Мифологический словарь. М., 1985. С. 163.

[184]Мэнли П. Холл. Указ. соч. С. 327.

[185]Лествица добродетелей. Уроки христианского усовершенствования, по руководству «Лествицы» преподобного отца нашего Иоанна, игумена сионской горы, Лествичника. М., 1996. С. 65.

[186]Об этой функции сна/яви мне приходилось писать в книге «Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя». С 106-107; на подобное в “Крокодиле” указала позднее Л.А. Иезуитова: Указ. соч. С. 201.

[187]Грирорьев А.А. Достоевский и школа сентиментального реализма //Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М.: Л., 1936. Т. 1. С. 232.

[188]Ср.: Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок //Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX в.в. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского). М., 1976. С. 251-255; 262.

[189]Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7-ми т.т. М., 1985. Т. 4. С. 45.

[190]См.: Вайскопф М. Сюжеты Гоголя. М., 1993. С. 231-234.

[191]Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя //Гоголь Н.В. Петербургские повести. СПб., 1995. С. 227.

[192]Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 223.

[193]Там же.

[194]Там же. С. 205-206.

[195]См.: Алексеев М.П. Об одном эпиграфе Достоевского //Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 370; Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевский «Эпоха» (1864-1865). С. 81-85; Орнатская Т.И. «Крокодил». «Подросток» (Дополнения к комментарию) //Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 169; Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 194-198.

[196] Иезуитова Л.А. Указ. соч. С. 195.

[197]Там же. С. 224-225.

[198]См.: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. С. 108.

[199]Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). С. 201.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как выяснилось, появление типа петербургской повести в русской литературе XIX века обусловлено целым историческим периодом, получившим название в отечественной истории «петровской эпохи», продолжительность которой измеряется с момента правления Петра I до 1861 года – времени отмены крепостного права и начала новых реформ. Текст петербургских повестей накрепко связан с этим периодом, с его идеями, обычаями, бюрократической иерархией, юридическими и социальными законами, со сложившейся структурой социальных сословий, с культурными ценностями, с историческими, социальными и религиозными конфликтами – в целом со всем тем, что внесли в жизнь России за 150 лет действия петровские преобразования. Знаменательно, что осмысление значения комплексного воздействия реформ Петра Великого на историю и современность России впервые в русской литературе было показано в «Медном Всаднике» Пушкина. В пушкинском варианте художественный феномен под видом петербургской повести начал свой путь в русской литературе.

Петровская реформа дисциплинировала и оформила систему власти в иерархических принципах государственного служения – в «Табели о рангах», изобразив государственную бюрократию и чиновничество как социокультурное явление. Без преувеличения все петербургские повести – это повести о чиновниках (гражданских и военных, служащих и в отставке), о самых ярких представителях петербургского социума. С помощью поэтики чина во всех петербургских повестях выявляется смысл бюрократических ценностей, формируется значение человека. В главных соотношениях табельных рангов, формы и содержания, наблюдаются фантастические, противоестественные нарушения, аномалии, мутации. Чин заступает на место человека, шинель

определяет ценность личности, нос величается в генеральском мундире, должностное рвение приводит к сумасшествию, в погоне за чинами утрачивается в человеке первоприродное начало и искажается смысл его жизненного пути. Постоянное внимание авторов петербургских повестей к обозначению ценности человека через призму чина, должности заставляет исследователей относиться к этому как к фундаментальному и типологическому признаку поэтической системы петербургской повести, ее жанрово-композиционной характеристики. Именно в этой связи удалось рассмотреть в Германне не маленького человека с непомерными амбициями, не человека, стремящегося стать вровень с Томскими, Нарумовыми, а человека, желающего возвыситься над ними, высокомерие и избранность которого, как раз и объясняется его инженерной специальностью, выделенной императором Николаем I в особо поощряемую специальную категорию. Пушкин в «Пиковой даме» только обозначил эту проблему соотношения человека и должности, а Гоголь и Достоевский разработали в своих петербургских повестях настоящую философию чина, подробно описав коды осоциокультурного сознания и поведения героев-чиновников, винтиков в системе государственной машины – «Табели о рангах».

В департаменте, в этом своеобразном символе «Табели о рангах», олицетворяющем низ и верх чиновничьего служения (в одном и том же, как нарочно), служат почти все чиновники петербургских повестей, начиная с Акакия Акакиевича Башмачкина: Яков Петрович Голядкин и Парадоксалист, Вася Шумков и Аркадий Нефедевич. Похоже на то, что здесь служит и Иван Матвеич. Этот департамент имеет точный адрес: он расположен на Загородном проспекте, рядом с Чернышовым переулком, неподалеку от Невского, от Пассажа, от Аничкова дворца – Департамент податей и сборов (Гоголь прозвал его пародийно: «департамент подлостей и вздоров»,[1] где собирают сведения о

пошлинах и сведения об акцизах, доходах от аренды, ведут счет податям, оформляют гербовые бумаги и паспорта. Сюда из Свечного переулка Московской части спешит на службу Башмачкин, с Шестилавочной – Голядкин, с Петербургской стороны – Вася Шумков и Аркадий Нефедевич, со стороны Пяти углов – Антон Антонович Сеточкин (герой «Двойника» и «Записок из подполья»), со стороны Мещанских улиц – Парадоксалист. Департамент, таким образом, в контексте эволюции жанра петербургской повести, от Гоголя к Достоевскому, от «Шинели» к «Двойнику» и «Запискам из подполья», от 40-х к 60-м годам, приобретает вполне реальные очертания, но при этом не утрачивает своей обобщенной символической функции. Департамент как обобщенно-символический образ в петербургских повестях приобретает значение незыблемой бюрократической твердыни, установленной со времен Петра I.

Петровская реформа заложила основы для диалога России и Европы, Востока и Запада. С этого периода из Европы транслируются философские идеи, европейская культура оказывает влияние на формирование дворянской и чиновничьей культуры, на формы государственного устройства. Эти отношения развиваются в форме взаимопроникновения и взаимоотталкивания. Трансформация европейской культуры в России высветила творческое и нетворческое ее восприятие; плодотворное и тлетворное, созидательное и разрушительное.

Диалог культур в петербургских повестях Пушкина, Гоголя и Достоевского отразился прежде всего в диалоге русской и европейских литератур (в аналогиях героев петербургских повестей с героями Шекспира, Сервантеса, Гете, Шиллера, Байрона, Метьюрина, Жан Жанена, де Квинси, Гофмана, Бальзака, Стендаля и других. Философское значение петербургских повестей Пушкина и Гоголя, прежде всего, проистекало из «общения» с общеевропейскими символами – Наполеона, Фауста и Мефистофеля, Гамлета и

Дон Кихота, осмысленными в социокультурном пространстве Петербурга («Пиковая дама», «Портрет», «Записки сумасшедшего»). Кроме того, диалог культур отразился в диалоге философских идей. В «Записках» Гоголя просматривается отражение социальной утопии Фурье, просветительских идей о добронравном монархе. Но особенно это характерно для петербургской повести Достоевского. Каждая повесть писателя словно бы помещена в координату пересечений философских идей современности и давней истории. В «Двойнике» отзываются мысли об идее братства в варианте христианской апологетики и в варианте систем французских социалистов-утопистов – Фурье, Кабэ, Консидерана. В «Хозяйке» философский фон повести отражает полемику гегельянцев, русских западников и славянофилов: Т. Грановского и Ю. Самарина, А. Герцена и А. Хомякова. В «Слабом сердце» исторические традиции, бюрократические символы петровских реформ вступают в противоречия с идеями нового времени, воспринятыми из Франции (Ж. Санд, К.А. Сен-Симон, Ф.Р. Ламенне). В «Записках из подполья» и «Крокодиле» одновременно смешиваются и поляризуются идеи старого и нового времени (И. Кант, Ш. Фурье, А. Шопенгауэр – Н.Г. Чернышевский, В.А. Зайцев; О.Конт – Н.Г. Чернышевский; Сократ, Диоген – Н.Г. Чернышевский). Отзвуки старого в новом, европейской мысли в русской мысли, с одной стороны, позволяет увидеть даль преемственности и исторического развития, с другой – синхронность повторения идей свидетельствует об их универсальности. Философский фон петербургских повестей Достоевского закономерно участвует в конструкции мироздания, которую выстраивает писатель: в одном пространстве «снуются» мистические, утопические, социальные, идеалистические, материалистические и т.д. идеи, создающие символические картины мира сущего и будущего.

Петровская реформа выявила *раскол* как фундаментальную черту национальной жизни. Раскол в социуме, в культуре стал причиной контрастного разделения сословий, закрепощения крестьянства, появления податного населения среди мещан, разночинского элемента, дифференциации культур на дворянскую и народную. Раскол в вере спровоцировал отторжение народа в сектантскую стихию, а дворянства – в масонскую, католическую (уход в иезуиты), нигилистическую. Лучше всего этот аспект представлен в «Хозяйке»,[2] отчасти эта проблема отразилась и в «Слабом сердце», и в «Записках из подполья» Достоевского, отчасти – в «Записках сумасшедшего» Гоголя.

Петровская реформа выделила Петербург как имперскую столицу, определила его местоположение в пространстве, пронизанном холодом, морозом, снегом, дождем, где происходят гибельные наводнения, дуют ветра, буйствуют метели. Эти качественные показатели физического пространства во всех петербургских повестях становятся определителями нравственного состояния социума. Такая атмосфера предельно усложняет возможности для выживания, возможности для того, чтобы остаться человеком. Петербург закономерно устанавливает форму жизни как форму борьбы, бесконечной и бескомпромиссной. В этой борьбе побеждает сильнейший (тот, кто облечен властью) и погибает слабейший (тот, кто зависит от нее). Именно в таких параметрах и вырисовывается образ Петербурга во всех петербургских повестях.

Петровская реформа способствовала культивированию разных форм насилия над природой, народом, человеком. Это стало причиной неизменного выплеска кризисов: социальных, нравственных, политических, спровоцированных рукотворной цивилизацией. Петербург в этом отношении занимает историческое место, уникальное место во всей России. Здесь предусмотрено самой природой возникновение исторических конфликтов, явление кризисов, разрешимых только с позиций силы, насилия. Этот план

значений тоже питает петербургскую повесть, а социально-исторический конфликт приобретает в произведениях Пушкина, Гоголя и Достоевского типологическое значение для жанра петербургской повести.

Тип петербургской повести формируется, как это было показано в исследовательских главах, и образом-символом Петербурга. Под пером Пушкина, Гоголя и Достоевского сложились определенные поэтические параметры, измеряющие петербургское пространство, формирующие образ Петербурга и черты жанра петербургской повести.

Мир Петербурга складывается как мир *пограничный*. Петербургское пространство строится границами двух стихий – земли и воды, вечно противостоящими. В Петербурге пересекаются границы между разными культурными пространствами – России (Азии) и Европы, Востока и Запада.

Пограничье как явление таит в себе буйство, «беспорядок природы», непредсказуемость, катаклизмы, контрастность онтологического и эсхатологического планов, сближения *этого* и *того* света, мира социально-бытового и мира фантастического, мистического.

Пограничье в сфере быта и бытия по отношению к человеку чаще всего враждебно, гибельно.

Пограничье в человеческой природе проявляется как ежесекундная опасность сумасшествия, безумие проглядывает в крайностях сознания. Сходят с ума герои Пушкина (Евгений, Германн), герои Гоголя (Поприщин, Чартков), герои Достоевского (Голядкин, Вася Шумков), абсурд мономании проникает в Пискарева и Башмачкина; Ордынова, Парадоксалиста и Ивана Матвеича.

Пограничье фиксирует момент, когда мир выбивается из природного порядка, из естественного хода вещей, из рядового существования. По сути пограничье заключает в себе двойственные начала, влекущие уродливые

метаморфозы, оборотничество, двойничество, гротескные проявления, фантазмы Петербурга.[3]

Пограничность Петербурга закономерно обусловливает и воспроизводит парадигму вышеуказанных признаков, распространяет их вокруг себя. Пушкин эти особенности петербургского мира показал в «Медном Всаднике» и «Пиковой даме», Гоголь – в «Невском проспекте», в «Носе», «Портрете», в «Записках сумасшедшего», Достоевский – в «Двойнике», в «Слабом сердце», в «Записках из подполья» и в «Крокодиле». Всюду под влиянием географического, климатического, топографического пространства образ Петербурга культивируется как образ-символ. От Пушкина к Гоголю, а затем к Достоевскому этот образ, сохраняя типологические черты, приобретает новые формы и сущностное выражение. Для Пушкина весь Петербург отливается в Медном Всаднике, для Гоголя – в Невском проспекте, для Достоевского – в Сенной площади.

Петербург как самый фантастический город на свете создает условия для отражения действительности в трех ее планах: реальном, фантастическом и символическом. В этой связи изображение приобретает объемные формы, становится многомерным. Узнаваемые петербургские улицы (Садовая, Шестилавочная, Итальянская, Малая Морская, Гороховая, Мещанские, Столярная, улицы-линии на Васильевском острове), проспекты (Невский, Вознесенский, Литейный, Загородный), площади (Сенатская / Петровская, Владимирская, Сенная), церкви (Казанский собор, Владимирская, Успенская, Покровская, церковь в *** монастыре, набережные (Английская, р.Фонтанки, Екатерининского канала), районы (Коломны, Песков, Васильевского острова, Петербургской стороны, Выборгской стороны), рестораны (Бореля, Hôtel de Paris), трактиры (уединенный, где обедал Германн после похорон графини, «Хрустальный дворец»), части столицы (Московская,

Литейная, Адмиралтейская I, II и III, Выборгская), мосты (Полицейский, Кокушкин, Калинкин, Исакиевский, Обухов, Аничков, Измайловский, Семеновский) абсолютно осязаемы, реальны и одновременно фантастичны, теряют реальные очертания в петербургском мороке, тумане, при неверном свете фонарей, в морозном паре, когда мир этот и мир тот предельно сближаются, разрушается разделяющая их граница, становится проницаемым путь в обе стороны – бытия и небытия. Очевидно, что повесть получила название петербургской в связи с главным ее героем – Петербургом, по праву здесь все закономерно определяющему: социально-исторический план, фантастико-символическое пространство, мистические идеи.

В связи с особым методом исследования действительности, выбранном Пушкиным, Гоголем и Достоевским, художественный текст петербургских повестей просматривается в трех планах (реальном, фантастическом и символическом), кроме того, в трех временных пластах (давно прошедшем, прошедшем, настоящем), в двух измерениях (диахронном и синхронном), здесь все служит, каждый художественный элемент, созданию особых принципов типизации характеров, лепке особых масштабов обобщений. Ни один герой петербургских повестей не удерживается в границах социального типа, его сущность обязательно универсализируется разными способами: постигается на глубине исторических типов, всеобщих символов (Гамлет, Дон Кихот, Наполеон, Фауст, Мефистофель), известных героев мифов, сказок, житий апокалиптических и библейских героев, мистических персонажей, (Евгений - богоборец; Германн – дьявол, Башмачкин – святой Акакий, Чартков – одержимый бесом; Голядкин-старший – жертва мытаря; Голядкин-младший – Иуда, Каин; Мурин – Илья Пророк и бес; Парадоксалист – апокалиптический «зверь», «общечеловек»; Иван Матвеич – Иона и т.д.); во взаимоотражении двойников, олицетворяющих полярные, амбивалентные сущности (Евгений –

Медный Всадник; Пискарев – Пирогов, Ковалев – Нос, Поприщин-чиновник – Поприщин-испанский король; Голядкин-старший – Голядкин-младший; Ордынов – Мурин; Вася Шумков – Аркадий Нефедевич; Парадоксалист – Иван Матвеич).

Художественная установка авторов петербургских повестей на сложное и многомерное изучение природы, рукотворной и нерукотворной, ее беспорядка, на понимание человеческой сущности поддерживается и особым строением сюжета. Как правило, сюжет двоится: внешние обстоятельства событий объясняются внутренними причинами, имеющими свой исток в глубине истории, в мифе, в подсознании. Взаимоотраженность первого и второго сюжетов создает особое поле, формирующее основу для появления символических мотивов и образов. Первый и второй сюжеты соотносятся как текст и подтекст. Структурной особенностью сюжета петербургских повестей, везде повторяющейся, можно назвать и открытый финал, к которому, как правило, устремляется символическая энергия произведения, создающая многомерность финального действия, так и не проясняющего до конца судьбу героев, оставляющего вопросы, неподдающиеся однозначному решению.

В плане жанровой структуры петербургские повести Пушкина, Гоголя и Достоевского представляют собой своеобразный художественный феномен. Здесь наблюдается органичное сосуществование различных жанровых форм. Авторы, в основу выбрав повесть, опираются на эпические (летопись, сказка, миф, житие, сакральная пародия, притча, апокриф, аполог, анекдот, быличка, новелла, исповедь, записки, очерк, роман), на лиро-эпические (поэма), на лирические (ода, дума, идиллия, духовные стихи, лирические и исторические песни) и драматические (комедия, мелодрама, социальная пьеса, мистерия) жанровые формы. В этом жанровом синтезе, в сплетении жанровых форм рождается художественный феномен петербургской повести.

Необходимо отметить еще один аспект: петербургская повесть, сформировавшись как жанр в творчестве каждого писателя, безусловно, эволюционирует в истории литературного процесса 30-х – 60-х годов XIX века. Петербургская повесть Пушкина, в своей волевой интенции, обращена на Запад. «Медный Всадник» и «Пиковая дама» открыты европейскому миру. Пушкинский Петербург сообщается с цивилизацией западной Европы. Петербургская повесть Гоголя самодостаточна, замкнута границами Петербурга, исследует петербургскую цивилизацию в ее социально-бытовых, бюрократических, фантастических и мистических проявлениях всецело. У Достоевского пространство петербургских повестей открывается большому миру России. Новая столица всегда учитывает в неуловимых чертах связей столицу древнюю, влияние и присутствие которой узнается или в названии городской части (Московская часть, где происходит действие «Хозяйки», где расположен департамент), или в фамилиях героев (произошедших от названий московских урочищ – Голядкин, Берендеев, Ордынов), или в топографических обозначениях московского городского ареала – Пресненские пруды и пруды на Самотеке.

Кроме того, от автора к автору петербургская повесть, приобретая новые черты, строится по принципу «приращения» материала к уже известному образу, мотиву, сюжетному повороту из собственного арсенала. К примеру, в «Шинели» просматривается «Медный Всадник», в «Невском проспекте» в главном описании «всеобщей коммуникации Петербурга» явно видны перекликающиеся черты с описанием Петербурга в «Медном Всаднике». Петербургские повести Достоевского повторяют, оспаривают уже известное, демонстрируют эволюционное движение в понимании исторических конфликтов, здесь передвигается исторический центр Петербурга, обновляется выражающий его символ и т.д. В «Двойнике» отражаются «Медный Всадник»,

«Шинель», «Нос», «Записки сумасшедшего»; в «Хозяйке» - «Портрет»;[4] в «Слабом сердце» - «Медный Всадник», «Пиковая дама», «Шинель»; в «Записках из подполья» - «Пиковая дама», «Невский проспект», «Шинель», «Записки сумасшедшего»; в «Крокодиле» - «Нос».

Петербургская повесть, таким образом, как художественное явление, как своеобразный феномен появилась в момент осмысления всего пути, пройденного Россией под влиянием петровских реформ. К 30-м – 40-м годам наступил момент их полной стабилизации, устойчивости, возникла даже опасность инерции, неподвижности, социально-политической стагнации, виднее стали результаты пройденного пути, высветились яснее исторические противоречия, отчетливее сформировались типы социальных сословий (дворянство и чиновничество) с учетом их исторического развития, окончательно отчеканился и образ Петербурга в своих главных очертаниях, в законченности своих исторических форм, своего исторического центра.

С окончанием петровского периода из русской литературы «ушла» и петербургская повесть. В прошлое ушла целая эпоха, увела свои темы, сюжеты, тип человека и т.д. После «Записок из подполья» (1864) в законченной форме петербургская повесть больше не встречается. Совсем не случайно «Крокодил» остался незавершенным. Это, безусловно, было связано с наступившими социальными переменами, которые характеризовали 60-е годы XIX века. В контексте нового времени изменился облик героя петербургской повести, перестроилась его зависимость от петербургского социума, от бюрократических символов: чин еще имеет власть над чиновником, но его могущество явно ослабевает. В сознании героев двух последних петербургских повестей самовластно внедрялись разные формы идей, владычно определив их отношения с социальным миром и со всем универсумом, заставив их забыть, на время отрешиться или совсем разорвать узы с образом департаментской жизни.

Это новое качество становится главным элементом, разрушившим традиционный тип чиновника, героя петербургских повестей. В «Крокодиле» тип чиновника закономерно вступал в неразрешимое противоречие с типом нигилиста – одно исключало другое. Даже склонность Ивана Матвеича к перевоплощениям не решала существа вопроса: человек ускользал из системы бюрократического учета, исчезало что-то, исторически оправдывающее эту связь. Петровский период закончился, но он входил в более широкий спектр проблем новой эпохи как ее часть, утратив, однако, свою прежнюю значимость. Эти процессы и повлияли на художественный замысел, препятствовали его завершению в «Крокодиле».

Многообразие коллизий, отраженных в свидетельствах Пушкина, Гоголя и Достоевского о Петербурге и петровской цивилизации, исторически, документально воссозданы в их петербургских повестях. Именно *повесть* способна была воплотить эту функцию, потому что повесть несла правдивую *весть* о сущности петровских реформ, выделив главным героем Санкт-Петербург. Все остальные герои петербургских повестей – лишь приложение к петербургскому социуму, всегда зависимые от петербургских стихий, всегда жертвы символической власти города, всегда вторичны по отношению к главному герою – символу имперского могущества и бюрократического государства. Ни один из героев петербургских повестей вследствие своей вторичности не смог бы стать героем петербургского романа, претендовать на центральное место, самостоятельно решать свою собственную судьбу и судьбу России. Властелин города Медный Всадник не признавал равенства с собою чиновных людишек и дворянских отпрысков. Когда же зависимость от его власти ослабла в пореформенную эпоху, явился герой нового времени, сам способный влиять на ход исторических событий – Родион Раскольников,

ставший в творчестве Достоевского первым в ряду бунтарей, которому не нравился «лик мира сего».

Петербургская повесть сначала в творчестве Достоевского, а затем и в русской литературе переросла в петербургский роман. Новая эпоха реформ подводила итог не только под петровскими преобразованиями, но практически под царственным домом Романовых. Новая реформа и быстроразвивающееся общество способствовали тем необратимым переменам, которые ожидали страну в начале XX века. Когда Петербург потерял значение столицы, *центра* петровской цивилизации – тогда исчез и петербургский роман.

Так получилось, что не в романе, а в повести, именно в петербургской повести, была дана оценка содержанию целой эпохи русской жизни, сосредоточившей свои исторические идеи и символы в образе новой, европейского типа столицы, чуждой народному миру России, но и чужой, азиатской – для мира Европы.[5] Сама история Петербурга, легенды и мифы о нем сформировали его фантастический облик. Здесь учитывалось все: географическое положение посреди болот; стихийные бедствия в виде наводнений, оказывающие сопротивление искусственному культурному пространству, инженерной мысли; происхождение города, выстроенного на человеческих костях, трудами невероятных усилий всей нации; расположение у края земли на границе с водой; разноязыкость народонаселения, столпотворение, напоминающее о вавилонском мифе. Образ города врастал в общечеловеческую историю, в то же время создавая свою. Сама петербургская действительность с ее реальным - фантастическим - символическим выражением становится опорной моделью в воспроизведении художественного пространства петербургских повестей, определяет жанровую разновидность повести, заставляет обращаться к особым способам измерения и осмысления

своей культурной цивилизации, формирует свой язык, который оказался внятен только гениям – Пушкину, Гоголю, Достоевскому.

Примечания

[1] Гоголь Н.В. Петербургские повести. СПб.,1995. С. 194 (Лит. памятники).

[2] См.: Дилакторская О.Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка») // Philologica. М.,1995. Т.2. № 3 / 4. С.59-84.

[3] См.: Дилакторская О.Г. Петербургская повесть как явление культуры периода петровских реформ // Новое видение культуры мира в XXI веке. Владивосток, 2000. С. 102-104.

[4] См.: Аврамец И.А. «Портрет» Н.В. Гоголя и «Хозяйка» Ф.М. Достоевского (к проблеме типологического родства) // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Типология литературных взаимодействий / Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 42-49.

[5] См.: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С. 25.