



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

А.П. Власкин
С.В. Рудакова
А.В. Петров
Т.Е. Абрамзон
Т.Б. Зайцева

**ИСКАНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
В 1870-Е ГОДЫ**

Монография

Магнитогорск
2018

УДК 82-21.
ББК 83.3(2)

Рецензенты:

кандидат филологических наук,
заведующий центром визуальной культуры «Век»
МБУК «Объединение городских библиотек» г. Магнитогорска,
член Союза российских писателей

Н.Л. Карпичева

доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник института исторической антропологии и филологии,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова»

Е.Г. Постникова

Власкин А.П., Рудакова С.В., Петров А.В., Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б.

Искания Ф. М. Достоевского в 1870-е годы [Электронный ресурс] : монография / Александр Петрович Власкин, Светлана Викторовна Рудакова, Алексей Владимирович Петров, Татьяна Евгеньевна Абрамзон, Татьяна Борисовна Зайцева ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,10 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2018. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-9967-1284-7

Коллективная монография посвящена рассмотрению идеологических исканий Ф. М. Достоевского в 1870-е годы. Внимание автором монографии сосредоточено на поздних произведениях Ф. М. Достоевского – романах «Бесы», «Братья Карамазовы», «Подросток» и других художественных текстах автора, таких, например, как «Бобок», появившихся в 1870-е годы.

Монография написана в соответствии с типовыми программами дисциплин «История отечественной литературы», «История мировой литературы (русская)», «История русской литературы».

Монография предназначена для студентов-бакалавров направлений подготовки 44.03.01 Педагогическое образование (русский язык и литература) и 45.03.01 Филология, магистрантов направления 45.04.01 Филология, аспирантов направления 45.06.01 «Языкознание и литературоведение», студентов, изучающих русскую литературу, учителей-словесников и всех, кто интересуется историей русской литературной классики и современными методами её анализа.

УДК 82-21.
ББК 83.3(2)

ISBN 978-5-9967-1284-7

© Власкин А.П., Рудакова С.В., Петров А.П.,
Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., 2018

© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова», 2018

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА ПЕРВАЯ. ПРОБЛЕМА ОБЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО.....	9
1.1. Разнообразие форм и функций общения в романе «Бесы».....	10
1.2. Внеречевые формы общения в романе «Бесы».....	24
ГЛАВА ВТОРАЯ. РАЗРАБОТКА ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕНИЯ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО.....	30
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. СИМВОЛИКА И ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ».....	46
3.1. Символика как организующее начало в становлении идеологического контекста «Братьев Карамазовых».....	46
3.2. Центральная проблематика в идеологическом контексте «Братьев Карамазовых».....	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	106
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	108

ВВЕДЕНИЕ

В обращении к теме «Искания Ф. М. Достоевского в 1870-е годы» есть своя логика и необходимость. 1870-е годы – это самостоятельная эпоха в общественно-политической жизни России, когда перед литературой возникли новые жгучие вопросы, а некоторые прежние предстали в незнакомом и пугающем виде. Вот лишь немногие из них:

Социально-экономический прогресс и падение нравственности – существует ли между ними связь? носит ли она объективный характер? каков механизм этой связи?

Способен ли человек распорядиться своею свободой? нужны ли границы этой свободе?

Чем заменить отмирающие нормы и идеалы жизни? и возможна ли такая замена в принципе?

Ответить на эти вопросы с полной уверенностью в своей правоте в то время никто из писателей и общественных деятелей не был готов. Но искать ответы на такие вопросы как никто другой был готов Достоевский. На этот счет глубокие и убедительные суждения высказал В. В. Виноградов. Сопоставление Достоевского, как художника и мыслителя, с другими крупнейшими представителями реализма XIX века позволило исследователю прийти к выводу: «Достоевский положил начало <...> типологически новому этапу в развитии мирового реализма, всей художественной культуры человечества». Новизна при этом обусловлена тем, что автор судит мир и своих героев «...не из готовой, «до романа» существующей системы ценностей. Предоставляя своим героям выступать с тем или иным их исходным жизненным кредо... и проверяя это кредо опытом испытания его их собственной судьбой, он тем самым всякий раз как бы **ЗАНОВО ВЫВОДИТ** и обосновывает в самом романе тот или иной соответствующий итогам этой проверки нравственный принцип. И это... составляет у Достоевского всегда **ЦЕНТРАЛЬНУЮ ПРОБЛЕМУ** его романа, его **ВЕДУЩИЙ, СТЕРЖНЕВОЙ ИДЕЙНЫЙ «СЮЖЕТ»**. В результате, если в традиционном реализме «жизнь проверяется утверждаемой художником и исходной для него системой нравственно-духовных ценностей», то в «реализме в высшем смысле», утверждаемом Достоевским, – «сама эта система ценностей выводится из опыта духовного испытания жизнью и проверяется ею»¹.

По мнению И. Виноградова, вслед за Достоевским и рядом с ним в разработке и утверждении новых принципов реализма идет Л. Н. Толстой. Заметим, что в поле зрения исследователя не попадает еще один крупнейший художник пореформенной эпохи – М. Е. Салтыков-Щедрин. Но справедливость требует признать, что именно эти три реалиста, при всей разности их творческих принципов, с наибольшей глубиной сумели понять и отразить в своем творчестве эпоху 1870-х годов – эпоху «переворотившуюся» (Толстой),

¹ Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 298, 290, 291.

«заблудившуюся» (Достоевский), «вышедшую из колеи» (Щедрин). Эта эпоха должна была определить судьбу России – оттого с таким напряженным, болезненным вниманием всматривались в нее все три великих художника и «ворвались» в нее своими произведениями. И все-таки именно Достоевского можно считать особенно восприимчивым к «капитальным вопросам» пореформенной эпохи. Всем своим предшествующим творчеством он уже выходит к этим вопросам. Начиная с «Записок из подполья» и затем в «Преступлении и наказании», в «Идиоте» его герои обретают неоценимый опыт личных духовных исканий, личного выбора и личной же ответственности за него. А Достоевский обретает опыт художественный.

Традиционный герой русской жизни (о нем говорится, например, у И. Виноградова) в эпоху 70-х годов, ощущая утрату ориентиров, впервые «остаётся на самого себя». Герои же Достоевского к этому времени давно не знают иных ориентиров, кроме собственного «жизненного кредо» и своей судьбы, на которой это кредо испытывается. Об этой «особости» героев Достоевского очень верно и ярко сказал в свое время М. М. Бахтин: «Все герои русской жизни до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали... Им <...> еще доступны кусочки (уголки) земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда»².

Итак, в освещении эпохи 1870-х годов нас может интересовать именно Достоевский как особенно искушенный и даже пристрастный к решению специфических проблем исследователь жизни. Но вопрос выбора темы имеет еще одну сторону: чем может быть интересна сама эта эпоха для осознания логики исканий Достоевского? Или иначе: какую роль она сыграла в становлении его творчества?

Приведем самые общие, исходные для нашей темы соображения. Прежде всего, именно в 1870-е годы Достоевским созданы три последних романа из его «великого пятикнижия» – «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Можно считать, что они знаменуют важнейший этап исканий писателя, и вот почему. В «Преступлении и наказании» и в «Идиоте» остро поставлена и предварительно разработана проблема, ставшая для Достоевского «генеральной», обобщающей – проблема «восстановления падшего человека». На ее решение по сути сориентированы все остальные его главные проблемы – веры и безверия, уединения и воссоединения с людьми (с народом), духовной свободы и рабства, праведности и греховности, «идеала Мадонны» и «идеала содомского», и прочие. Однако Раскольников и Мышкин – это два своеобразных «полюса» указанной проблемы. В судьбе первого явлен пример обнадеживающего начала «восстановления», в образе второго – идеальный итог. Но возможен ли переход от одного к другому...

Вспомним финальные строки «Преступления и наказания»: «Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ему надо еще ее

² Бахтин М. М. Литературно – критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 523.

дорого купить.... Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его.... Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен»³. Как известно из черновиков к «Идиоту», Достоевский и предполагал в следующем романе выполнить обещанное – показать в судьбе Мышкина «постепенное перерождение человека». Этот герой изначально должен был своей судьбой во многом напоминать Раскольникова и уже на глазах у читателей становился «положительно прекрасным человеком». Однако выполнить намеченное оказалось на данном этапе невозможным. Ни опыт русской жизни, ни художественный опыт Достоевского не давали для этого оснований и необходимого материала. Поэтому закономерен и горький итог судьбы Мышкина – поражение идеала в столкновении с враждебной ему действительностью, – закономерен не только по логике сюжета, но и по логике творческих исканий автора. У князя Мышкина еще не было судьбы и закалки Раскольникова...

В записях последних лет Бахтин, углубляя свои представления о «смысле» идей у Достоевского, отмечал, что «смысл» потенциально бесконечен и может «актуализироваться, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, чтобы раскрыть новые моменты своей бесконечности (как и слово раскрывает свои значения только в контексте)»⁴. Эти суждения представляются верными в отношении не только «идей» героев Достоевского, но и всех разнообразных «смыслов», которые находят свое место в идеологическом контексте его романов. Всякий достаточно значимый момент в повествовании романа – отдельная ситуация, монолог, поступок или целая судьба героя – характеризуется идеологической напряженностью своего смысла и благодаря этому оказывается связан со всем содержанием произведения в его идеологическом контексте. Там, где сюжетные связи между отдельными повествовательными моментами недостаточно ясны, выявляются, как правило, вполне определенные связи идеологического порядка. И это не просто служебные связи, дополнительно характеризующие тот или иной образ или ситуацию, но достаточно самостоятельные и действенные силы в повествовании

Достоевского. Поэтому следует признать правоту Б. М. Энгельгардта, который называл романы Достоевского «идеологическими»⁵. Если не в жанровом отношении (по вопросам жанра убедительна полемика Бахтина с Энгельгардтом)⁶, то в качестве общей характеристики такое определение

³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Т. VI. – Л.: Наука, 1973. – С. 422. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только тома и страницы.

⁴ Бахтин М. М. Из записей 1970 – 1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 350..

⁵ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Под ред. А. С. Долинина. – М. – Л.: Мысль, 1924. С. 104 – 148.

⁶ Велик А. П. Художественные образы Ф. М. Достоевского. – М.: Наука, 1974. – С. 29 – 33.

действительно отличает основную особенность произведений Достоевского.

В свое время К. Н. Леонтьев, исследуя содержательную активность художественной формы в произведениях Л. Н. Толстого, проницательно заметил, что в романах «Война и мир» и «Анна Каренина» «веет одинаково ускоренною, современною сложностью душевной жизни» эпохи. О Достоевском же можно сказать, что в его произведениях «веет сложностью» идеологической жизни эпохи – это была сознательная авторская установка. И современный исследователь с полным правом утверждает: «Он раздвинул границы заключенной в романе действительности, представив русскую жизнь в ее, так сказать, идеологическом фазисе, добавив ее социально-идеологический анализ к анализу социально-психологическому»⁷.

Исследованием «переходных» явлений и занят Достоевский в 1870-е годы. Что губит человека, и что его возрождает? Каковы условия того и другого? Насколько самостоятелен человек в своей судьбе? Нужны ли ему «поводыри» и конечные идеалы? Каковы возможности воспитания в «восстановлении падшего человека»? Есть ли в текущей действительности обнадеживающие приметы духовного оздоровления? Эти и многие другие вопросы волнуют автора «Бесов», «Подростка» и «Братьев Карамазовых». Перед нами, несомненно, важный и самостоятельный этап исканий Достоевского.

О его самостоятельности может, помимо сказанного, свидетельствовать одно примечательное явление: в 1870-е годы рождается «Дневник писателя». Это показатель особой напряженности творческих исканий Достоевского, его настоятельной потребности не только максимально сблизить свою писательскую позицию с жизнью, но сориентировать эту позицию среди самих фактов действительности, «вжиться» в них и прямо влиять на них своим Словом.

Кроме того, «Дневник писателя» – это творческая лаборатория для поздних романов Достоевского⁸. В новых условиях, порожденных новой эпохой, писателю при созревании очередного произведения уже недостаточно прежней исключительной нацеленности на романную структуру (как это было при работе над «Преступлением и наказанием» или «Идиотом»). Теперь замысел очередного романа рождается в самом процессе работы над «Дневником» – «неприметно и неволью», по выражению самого Достоевского (т. 26, с. 126). Но внимательный читатель «Дневника» знает цену этой «неприметности»....

Наконец, именно в «Дневнике писателя» появляются новые и очень значительные звенья художественного творчества, «маленькие шедевры» Достоевского – «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека»⁹. Для них

⁷ Днепров В. Д. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского. – Л.: Советский писатель, 1978. – С. 258.

⁸ Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. – М.: Наука, 1981. – С.14 – 58, 171 – 237.

⁹ Впервые отмечено М.М.Бахтиным в его кн.: Проблемы поэтики Достоевского. Издание 4-е.

характерна необычайная художественная концентрация идейных и образных мотивов, идущих от романов и к романам. Произведения эти играют, очевидно, особую роль – и переходную, и самостоятельную, поскольку вписаны в публицистический контекст «Дневника» и в контекст романного творчества Достоевского одновременно.

Таким образом, тема «Искания Достоевского в 1870-е годы» достаточно самостоятельна и чрезвычайно широка. В настоящей монографии внимание будет сосредоточено на художественных произведениях, написанных в эти годы. Поставим себе целью определить в общем виде, но на конкретном материале основные тенденции творческих исканий Достоевского. Для этого достаточно будет обнаружить и проследить преемственные связи между произведениями этих лет в постановке и разработке отдельных важных проблем. Исходя из общей проблемы «восстановления павшего человека», примем к рассмотрению более частные – проблемы общения и воспитания.

Следует заранее признать, что в объеме данной монографии невозможно охватить все многообразие выражений, которые принимает в произведениях Достоевского любая из названных проблем. Поэтому в ущерб основательности сделаем наше рассмотрение целенаправленным – будем останавливать внимание лишь на наиболее значимых (острых, крайних, искаженных) выражениях той или иной проблемы в каждом произведении.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ПРОБЛЕМА ОБЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

«О формах и путях человеческого общения художественная литература дает нам узнать больше, чем может дать наука»¹⁰. Это справедливое замечание В. Днепровы позволяет понять, почему проблема общения часто привлекает внимание исследователей творчества того или иного писателя¹¹. Все, что может заинтересовать нас в произведении, приходит через общение – героев между собой, с самими собой и с «целым миром», а также автора с читателями. Внимание к бытию героев – это внимание к самому состоянию общения, к его содержанию и качеству. Потому что «быть – значит общаться. <...> Быть – значит быть для другого и через него – для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому или глазами другого»¹².

Достоевский и в изображении общения, как во многом другом, оказывается самобытным художником и мыслителем. Крупнейшие реалисты, его современники – И. С. Тургенев, И. А. Гончаров Л. Н. Толстой – также придавали общению героев огромное значение. У них оно могло играть важную роль в становлении и раскрытии образов героев, в движении сюжета. Но общение никогда не ставилось в произведениях этих писателей в центр внимания, никогда не становилось целью художественного исследования жизни. У Достоевского же с самых первых его шагов по творческому пути общение выводится на передний план. Уже в «Бедных людях» оно, например, прямо определяет жанр – «роман в письмах». Таким образом, вне общения Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой вообще не остается никакого содержания. Более того, оно же – общение героев – раскрывается здесь как одна из основных жизненных ценностей. Пока существует возможность общения с близкой душой, ничего для Макара до конца не потеряно. С утратой этой возможности теряется и всякая жизненная перспектива, «К кому же я письма буду писать, маточка? <...> Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья!» – восклицает герой при финальной разлуке, которая оборачивается здесь не только формальным финалом романа [Т. I, 107].

Если в первом романе Достоевского общение было главной, но однозначно понятой жизненной ценностью, в свете которой и представлено все содержание произведения, то в последующем творчестве писатель исследует эту ценность всесторонне. Его герои пытаются, например, от общения с окружающими отказываться – появляется тип «подпольного сознания». Достоевского при этом

¹⁰ Днепров В. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. – Д.: Сов. писатель, 1978. – С.150.

¹¹ См., напр.: Сливичкая О. В. «Война и мир» Л.Н.Толстого. Проблемы человеческого общения. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1988.

¹² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 312.

занимают вопросы: насколько серьезными могут быть претензии на принципиальное одиночество? может ли человек его вынести и как долго? какими последствиями для него это обернется?

Но, убедительная в одиноком сознании, эта теория дискредитирует себя нравственно в практике общения героя с Лизой, – так общение оборачивается и важнейшим критерием испытания человека и его идейных убеждений. Далее в «Преступлении и наказании» помимо уже проясненных особенностей роли общения в художественном мире Достоевского, выявляется и взаимная зависимость душевного содержания героя и его отношения к общению. Так, добровольное одиночество Раскольникова было благоприятной «питательной средой» для созревания его «идеи» (как и в «Записках из подполья»). Однако, будучи уже «зараженным» идеей, герой испытывает одиночество и невольное, тяжело переживает свою отверженность от людей, даже самых близких.

Итак, в произведениях Достоевского от характера общения могут зависеть судьбы героев, оно может являться и средством и целью художественных исканий. Самостоятельность героев Достоевского чаще всего оборачивается их разобщенностью. И тогда общение может совмещать функции средства и цели. Хорошо об этом сказано в книге В. Днепров: «Минуты светлой и полной гармонии в человеческом общении составляют постоянную цель поэзии Достоевского. Они, как зарницы, как обещания, проблескивают между трудностями повседневной жизни. И счастье таких моментов создается не только ощущаемой любовью, не только наслаждением близости, но непременно еще и состоянием духовной открытости, психологического доверия людей друг к другу»¹³.

Однако подобное общение – именно «проблески». Мир Достоевского в этом отношении достаточно мрачен, хотя мрак здесь имеет разнообразные оттенки.

1.1. Разнообразие форм и функций общения в романе «Бесы»

У Достоевского в самых разных произведениях (в ранних и поздних) можно найти всю «палитру» богатых возможностей человеческого общения. В этом отношении он сопоставим с Л. Н. Толстым¹⁴. У обоих «общение взглядом», например, «заклучает в себе целый мир психологического и даже философского содержания»¹⁵. А ведь есть еще язык интонации, мимики, жеста, позы. Все эти так называемые «невербальные компоненты» общения «подтверждают, усиливают слова или противоречат им и отменяют их, т.е. находятся с ними в сложных взаимоотношениях».

Можно ли ожидать от «Бесов» чего-то особенного в изображении

¹³ Днепров В. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. С. 173.

¹⁴ Сливницкая О. В. «Война и мир» Л.Н.Толстого. Проблемы человеческого общения. С.139.

¹⁵ Днепров В. Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского, с.152.

общения?

Прежде всего, «ожидать особенного» позволяют особенные авторские задачи в этом романе. В двух предыдущих («Преступление и наказание». «Идиот») образная структура была во многом как бы центростремительной. Несмотря на все противоречивое многообразие воспроизводимой действительности, в обоих случаях единый центр – образ главного героя – ориентировал на себя весь художественный материал и читательское внимание. У Раскольникова и Мышкина вокруг них нет «конкурентов» по значимости судьбы, образа, его роли в сюжете. В «Бесах» же конкуренты по названным показателям есть. Сразу несколько персонажей претендуют здесь на роль «центрального героя» – это Ставрогин, Петр Верховенский, Степан Трофимович Верховенский и, наконец, (согласно точке зрения Ю. Карякина) сам рассказчик-Хроникер. Таким образом, романная структура здесь скорее центробежная. Это и понятно, ведь главное в «Бесах» – не концепция образа, характера, судьбы (как в предыдущих романах), а концепция явления общественной жизни, исторического времени, для которого характерна «бесовщина»,

Очень убедителен взгляд Ю. Карякина, согласно которому «Бесы» – это «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, образ духовной смуты, означающий сбив и утрату нравственных ориентиров в мире, образ вражды к СОВЕСТИ – КУЛЬТУРЕ – ЖИЗНИ, образ смертельно опасной духовно-нравственной эпидемии. <...> «Бесы» – это и образ людей, одержимых «жаждой подвига скорого», жаждой получить «весь капитал разом», одержимых страстью <...> переделать весь мир «по новому штату» – вместо того чтобы хоть немного переделать сначала себя <...>, И нет у Достоевского, в сущности, ни одного социального слоя, группы, «института», ни одного политического движения или духовного учения, которому не угрожали бы свои бесы, – даже в православии их сколько угодно»¹⁶.

Очевидно, что и проявить себя в полной мере «бесовщина» может, и разоблачить ее автор способен – именно через общение героев в самом разнообразном его виде и содержании. Ведь бесовщина – это особое состояние героев, их отношение друг к другу, их особое «бытие». А «быть, – мы помним, – значит общаться».

Итак (отвечая на поставленный вопрос), не только особого, «бесовского» общения следует искать в «Бесах», но и в самом общении этом, в его характере, содержании и цели следует видеть важные стороны концепции романа в целом.

Начнем с традиционного средства общения – с речи персонажей. Не только значение речи, но и ее оформление – состав, звучание и другие признаки – о многом может сказать, Ю. Карякин, например, вслед за Д. Мережковским повторяет: «У Толстого лучше, больше видишь, у Достоевского – слышишь...».

¹⁶ Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель. 1989. – С. 234. Там же. С. 385.

Последнее, во всяком случае, верно: в «Бесах» царит какофония звуков, интонаций, каждый герой ведет свою «партию» с характерной для него тональностью. Вот небольшая выборка авторских ремарок, относящихся к характеру речи персонажей: «пролепетал», «отрезал», «бормотал», «протянуть», «осведомилась», «проворчал», «прошептал», «заревел», «взвизгнула», «оборвала», «прогремел», «отчеканила», «ввернул», «сыпал бисером», «возвестила», «отчасти уже пела»... К перечню этому (его можно было бы продолжить) хорошим комментарием может служить один из эпиграфов романа, из «Бесов» А. С. Пушкина:

Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?..

Разнообразие, неблагозвучие интонаций оставляет общее впечатление действительно как бы «бесовского хора» в общении. Однако в более конкретном рассмотрении открывается и вполне определенная упорядоченность в звучании голосов.

Прежде всего, в речи каждого персонажа почти всегда наблюдаются устойчивые признаки, присущие именно ему и его характеризующие. В. Днепров указывает: «Достоевский вообще любит сразу сообщить о входящем в роман персонаже нечто важное или даже основное, сразу привести его нравственную формулу или драматическую формулу противоречий. Это как бы тема, за которой следует разработка»¹⁷.

Но в «Бесах» именно с голоса, с манеры говорить или слушать часто и начинается наше знакомство с очередным персонажем.

Вот как появляется, например, Лиза Тушина: «Это он! Степан Трофимович, это вы? Вы? – раздался свежий, резвый, юный голос, как какая-то музыка подле нас» [Т. 10, с. 86]. Сочетание эпитетов и составляет общую «примету» Лизы. Интересно здесь же заметить, что сама по себе «музыкальность» интонаций еще не является облагораживающей чертой. У Лизы она сочетается со «свежестью», «резвостью» и оставляет впечатление естественности проявления чувств в общении. У Ставрогина, с момента его появления на сцене (не в пересудах других персонажей, а «лично»), в первой же реплике автор дает нам заметить тоже своеобразную «музыкальность» в обращении к Марье Лебядкиной: «Вам нельзя быть здесь, – проговорил ей Николай Всеволодович ласковым, МЕЛОДИЧЕСКИМ голосом, и в глазах его засветилась необыкновенная нежность» [Т. VI, с. 146. – Курсив наш]

Чуть ниже о «мелодическом голосе» Ставрогина автор-рассказчик упоминает еще раз, как бы давая понять, что не оговорился, что это – одна из постоянных примет образа. Для характеристики человеческого голоса более уместен эпитет «мелодичный». Видоизменяя его, Достоевский передает впечатление некой искусственности, почти безжизненности интонаций

¹⁷ Днепров В. Указанное сочинение. С.156.

Ставрогина в данной ситуации общения (как и далее во многих других).

Еще один яркий пример «интонационного вхождения» персонажа в роман с очевидным характерным признаком – появление Кармазинова: «...он медовым, хотя несколько крикливым голосом спросил меня...». Ниже Хроникер «открытым текстом» сообщает свое впечатление от интонаций Кармазинова: «Скверный крик; скверный голос!» [Т. VI, с. 71]. С каждым новым появлением на сцене этого персонажа варьируется и разрабатывается первоначальный признак – крикливость, присюсюкивающая жеманность.

Такой же первичный и постоянный признак, поясняемый самим рассказчиком, – визгливость Прасковьи Ивановны Дроздовой: «...взвизгнула она, кладя в этот взвизг, по обыкновению всех слабых, но очень раздражительных особ, всё, что накопилось раздражения» [Т. VI, с. 129].

Заметим сразу, что пояснения к интонациям и манерам речи автор допускает лишь в тех случаях, когда выводит на сцену персонажей «одномерных», не имеющих скрытого «подтекста души». Такие персонажи на всем протяжении романа совсем или почти не меняются, и в предыстории у них то же, что в настоящем. Их характеристики если и разворачиваются в романе, то только вширь, а не вглубь.

Есть в романе другие персонажи – тоже с почти неизменными свойствами, но хотя бы частично (или во многом) «закрытые» для прямых однозначных характеристик. К этой группе относятся, например, Дарья Шатова, Липутин, Лебядкин. Лиза Тушина и ряд других. Их участию в общении могут быть свойственны постоянные признаки, но лишь как «приметы», чаще всего внешние, суть характера затрагивающие, но не раскрывающие вполне. Если же и встречаются по отношению к ним «разоблачающие» характеристики, то лишь со стороны тех персонажей, кто и сам «не далеко ушел». Характеристики эти, впрочем, могут быть довольно меткими и все-таки не исчерпывающими свой «объект».

Вот, например, Дарья Шатова. Постоянный признак ее речи – ровный, тихий, по-видимости спокойный тон: «...трудно было чем-нибудь надолго изумить эту девушку и сбить ее с толку, – что бы она там про себя ни чувствовала. Проговорила она <...> свои ответы не торопясь, тотчас же отвечая на каждый вопрос с точностью», тихо, ровно, безо всякого следа первоначального своего волнения и без малейшего смущения» [Т. VI, с. 133]. Комментарий принадлежит Хроникеру, и потому здесь нет однозначного отношения. А вот Лиза, например, «заклеймила» Дашу, свою соперницу, афористично и зло: «Это ангел, но только несколько скрытный» [Т. VI, с. 98]. В самом деле, сочетание ясного, ровного, спокойного тона в общении и скрытности лишь кажется парадоксальным. Для «Бесов» это – глубоко закономерное сочетание.

Вот что сказано об одном из самых скрытных персонажей «переднего плана» при первом же его появлении – о Петре Верховенском: «Говорит он скоро, торопливо, но в то же время самоуверенно, и не лезет за словом в

карман. Его мысли спокойны, <...> отчетливы и окончательны... Выговор у него удивительно ясен; слова его сыплются, как ровные, крупные зернушки, всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам. Сначала это вам и нравится, но потом станет противно, и тленно от этого слишком уже ясного выговора» [Т. VI, с. 143]. Остановимся на образе Петра Верховенского подробнее. «Удивительно ясный выговор», слова, «всегда готовые к вашим услугам» – все это обещает полноценное по форме и содержанию общение. И во многих случаях роль, которую берет на себя и с успехом выполняет Петр Степанович, вполне как будто отвечает этим обещаниям. Это роль добровольного и «искусного» комментатора, «разъяснителя», «всеобщего примирителя». Сам герой признает: «Есть вещи, <...> о которых не только нельзя умно говорить, но о которых и начинать-то говорить неумно» «И вслед за этим он именно «умно» дает разъяснения самым запутанным ситуациям, оправдывая себя тем, что «третьему человеку гораздо легче объяснить, чем самому заинтересованному!» [Т. VI, с. 150].

Роль Петра Верховенского в такого рода «разъяснительном» общении невольно разоблачает Ставрогин, который, быть может, единственный из персонажей временами «видит его насквозь»: «Он именно строчит, когда рассказывает; в голове у него канцелярия. Заметьте, что в качестве реалиста он не может солгать и что истина ему дороже успеха... разумеется, кроме тех случаев, когда УСПЕХ ДОРОЖЕ ИСТИНЫ» [Т. VI, с. 156. – Курсив наш].

Отметим, что для понимания образа Петра Верховенского и его значения в романе важна не только готовность этого персонажа жертвовать истиной ради успеха, но и стремление его по-канцелярски точно, однозначно «прострочить» окружающую художественную действительность своими навязчивыми разъяснениями. В мире Достоевского такая канцелярская точность, «отчетливость и окончательность» – уже сами по себе не могут претендовать на истинность. Здесь полезно еще раз обратиться к проницательным формулировкам В. Днепров: «Достоевский поэтически воссоздает действительность, в которой заложенная в ней тайна, неясность и случайность, скрытый выбор между различными возможностями играют несравненно большую роль, чем в действительности, представленной в романах Толстого. <...> И как художник он только приподнимает завесу тайны, но не сдергивает ее, он прямо-таки боится показывать жизнь, лишенную тайны»¹⁸.

Вот и в общении реакция героев на неясность, таинственность бывает более выраженной, чем на ясную информацию. Например: «Причины начинающегося разрыва покамест были еще для Варвары Петровны таинственны, а стало быть, еще пуще обидны <...> до нее уже стали доходить некоторые странные слухи, тоже чрезмерно ее раздражавшие, и именно своею неопределенностью» [Т. VI, с. 129].

Но вернемся к Верховенскому. Особенно показательным, что Петр

¹⁸ Днепров В. Указанное сочинение. С. 155.

Степанович не только умело разъясняет «трудные случаи» сам – он искусен и как организатор общения, замешанного на полуправде и чреватого успехом, который «дороже истины». Тогда он и сам, несмотря на всю свою «торопливость», готов терпеливо послушать собеседника, умело настроенного на нужные тона и направленность разговора. Вот два показательных примера,

Разъяснив «благородный характер» отношений Ставрогина с Марьей Лебядкиной, Верховенский привел в восторг его мать. Варвару Петровну («О, как я хорошо сделала, что допустила вас говорить!»). Теперь она уже сама готова безудержно развивать его логику – «Петр Степанович, лишь только заметил это, весь обратился во внимание» [Т. VI, с. 151].

Еще более явное управление общением демонстрирует он в последней сцене с Кирилловым. Вначале: «...если вы чувствуете потребность, так сказать, излить себя, я к вашим услугам...». Затем: «Он не мог разрешить, выгодно или невыгодно продолжать в такую минуту такой разговор, и решился «предаться обстоятельствам»». И наконец – финал, когда Кириллов готов написать любую бумагу, которую продиктует Верховенский: «Петр Степанович схватился с места и мигом подал чернильницу, бумагу и стал диктовать, ловя минуту и трепеща за успех» [Т. VI, с. 468, 470, 472].

Итак, Петр Верховенский – виртуоз корыстного общения, в котором он может «повести за собой» собеседника к нужному итогу, всякий раз находя в человеке его слабое место и искусно направляя его слова и поступки. В случае с Варварой Петровной ему помогает ясное понимание ее натуры, в случае с Кирилловым – интуитивно взятый тон разговора, то есть в обоих случаях – как и во всех прочих ситуациях общения, непосредственно организованного этим персонажем, – он выступает фактически в роли «искусителя». Искушает он людей на сладость, на скрытую или прямую подлость, на эгоизм, на преступное легкомыслие. Искушает обычно страхом, обманчивой свободой, ложной эстетикой или попросту деньгами.

В общении роль искусителя проявляется особенно наглядно, когда Верховенский заставляет собеседника не высказаться, а напротив – УМОЛЧАТЬ о чем-то одинаково очевидном для них обоих и неясном для окружающих. Остановимся на двух примерах.

Вот Верховенский разоблачает Лебядкина, который заинтересован из корысти соблюдать тайну брака своей сестры со Ставрогиным. Теперь он «провинился», слишком явно преследуя свои интересы. Искуситель использует свой обычный прием – полуправду: он говорит о корысти, не упоминая о тайне. Необычна здесь игра Верховенского со своей жертвой. Оправдывая свою репутацию общительного, откровенного, заинтересованного в истине человека, он по-видимости предлагает Лебядкину говорить, а по сути – заставляет молчать: «...Я прошу вас только ответить: ...правда ли ВСЁ то, что я говорил, или нет? Если вы находите, что неправда, то вы можете немедленно сделать свое заявление.

– Я... вы сами знаете, Петр Степанович... – пробормотал капитан, осекся и

замолчал. <....>

– Да вы уже в самом деле не хотите ли что-нибудь заявить? – тонко поглядел он на капитана, – В таком случае сделайте одолжение, вас ждут.

– Вы знаете сами <....>, что я не могу ничего заявлять.

– Нет, я этого не знаю, в первый раз даже слышу; почему так вы не можете заявлять? <....> Если чувствуете, что мы несправедливы. то заявите это; протестуйте, заявляйте вслух ваше неудовольствие.

– Нет, ничего не нахожу» [Т. VI, с. 154].

По тому же принципу строит Петр Степанович свой диалог с Виргинским. Этот «человек редкой чистоты сердца» [Т. VI, с. 28] как будто не может согласиться с необходимостью убийства, даже если речь идет о предателе: «Я против; я всеми силами души моей протестую против такого кровавого решения! – встал с места Виргинский.

– Но? – спросил Петр Степанович.

– Что НО? – Вы сказали НО... и я жду.

– Я, кажется, не сказал НО... Я только хотел сказать, что если решаются, то...

– То?

Виргинский замолчал. <....>

– Я за общее дело, – произнес вдруг Виргинский. Все поднялись с мест» [Т. VI, с. 421].

Оба диалога роднит то, что Верховенский как будто заставляет собеседника говорить, вынуждая его в то же время отказываться от собственного «голоса», навязывая свой. Срабатывает это благодаря тому, что искуситель Верховенский умеет разглядеть в человеке иерархию принципов, побудительных стимулов и строит общение на противопоставлении этих стимулов друг другу. В случае с Лебядкиным – это корысть против человеческого достоинства, с Виргинским – принципы «общего дела» против «чистоты сердца». В обоих случаях важно, что диалог проходит «на людях». Верховенский искушает свои жертвы стыдом в глазах окружающих, делая тем самым этих окружающих своими соучастниками в общении, свидетелями «постыдного поведения» собеседника, его уклонения от «прямодушного» диалога.

Роль искусителя в общении – это скрытая роль Верховенского. Есть у него в запасе и роли демонстративные. Его ролевое поведение является важным фактором успеха в общении, которое он строит и ведет к намеченным целям. В любом общении он прежде всего – политик. А в политике он, по собственному признанию, – «мошенник, а не социалист». Это именно его «бытие», которое вполне выражает себя в каждой ситуации, непосредственно организованной этим персонажем, он выступает фактически в роли «искусителя». Искушает он людей на сладость, на скрытую или прямую подлость, на эгоизм, на преступное легкомыслие. Искушает обычно страхом, обманчивой свободой, ложной эстетикой или попросту деньгами.

Даже саморазоблачаясь в глазах, например, Ставрогина, признаваясь в своей роли «мошенника» и «бездарности», Верховенский в то же время полноценно (со своей точки зрения) общается с ним, преследует свои цели – настраивает Ставрогина на откровенность, на снисходительность: «Отправляясь сюда, <...> я, конечно, решил взять роль. Самое бы лучшее совсем без роли, свое собственное лицо, не так ли? <....> Ну-с, какое же мое собственное лицо? Золотая середина: ни глуп, ни умен, довольно бездарен <...> Но так как этот дар бездарности у меня уже есть натуральный, так почему мне им не воспользоваться искусственно? Я и пользуюсь. <....> Я вру, вру, а вдруг и умное слово скажу, именно тогда, когда они все его ищут. Они окружают меня, а я опять начну врать» [Т. VI, с. 175, 179].

Если про Дарью Шатову сказано: «Скрытный ангел», – то о Петре Верховенском с еще большим основанием можно сказать: «Откровенный бес». Хотя, как можно было убедиться, у этого явного беса и откровенность-то – мнимая. Его торопливость в фальшивых «разъяснениях» на любой случай жизни, всегдашняя услужливость в общении, «крупные зернушки» точно подобранных слов, «удивительно ясный выговор» – все это сродни ясному, ровному, спокойному тону Дарьи, которая ведь тоже умеет «тотчас отвечать на каждый вопрос с точностью». В бурлении страстей, в атмосфере тайн, болезненных заблуждений и прозрений такое как будто «правильное» общение выглядит ненормальным, подозрительным. Оно и понятно, потому что по сути своей такое общение оборачивается своей противоположностью – замкнутостью человека на самого себя. У Дарьи Шатовой – это замкнутость на роль добровольной жертвы Ставрогина. У Петра Верховенского – это замкнутость на свои мошеннические цели.

При внимательном рассмотрении оказывается, что в романе почти нет персонажей, вполне готовых и способных к нормальному, ничем не искаженному общению. Среди тех, кто может претендовать на роль центрального героя, – это лишь Хроникер. Но таким образом, проясняется единый важный признак характерности того или иного персонажа – своеобразие его «ущербности» в общении, характер присущих ему отклонений от условного «нормального» уровня. Присмотримся под этим углом зрения к некоторым образам в романе.

Один из самых ярких примеров отклонения от «нормального общения» представлен в образе Лебядкина. Поведение этого персонажа характеризует его достаточно однозначно – это неотесанный, взбалмошный, эгоистичный человек. Ему не чужды обычные претензии опустившихся людей: Дарью Шатову он «крепостною девкой Дашкой зовет» [Т. VI, с. 133], себя «благороднейшим лицом» всем рекомендует. Раньше состоял в добровольных шутах у Ставрогина, теперь жалеет, что то время прошло, и пробавляется шантажом своего «благодетеля». Образ этот остался бы плоским, если бы автор не дал Лебядкину «слова» в романе. Манера речи этого персонажа, само его отношение к общению уточняют и углубляют наше представление о нем.

Уже первая, самая краткая характеристика Лебядкина включает упоминание о его речи: «Он только умел крутить усы, пить и болтать самый неловкий вздор, какой только можно вообразить» [Т. VI, с. 29]. Во вздорной болтовне еще нет особых странностей и отклонений – это было свойственно и другим персонажам Достоевского (например, Мармеладову, Келлеру, генералу Иволгину). Но вот Хроникер более подробно характеризует манеру Лебядкина говорить и вести себя «в обществе»:

«Попав не в свое общество, такой господин обыкновенно начинает робко, но уступите ему на волосок, и он тотчас же перескочит на дерзости. Капитан уже горячился, ходил, махал руками, не слушал вопросов, говорил о себе шибко, шибко, так что язык его иногда подвертывался, и, не договорив, он перескакивал на другую тему» [Т. VI, с. 140].

В этой характеристике можно усмотреть и следы эгоизма («не слушал вопросов, говорил о себе»), и беспорядочность натуры («перескакивал на другую фразу»). В своих монологах и даже коротких репликах-ответах он путается, непрерывно поправляет себя, пытается не столько что-то сообщить, сколько заявить претензию на образованность и на глубокомыслие. Последнее дается ему с немалым трудом, но он вновь и вновь повторяет попытки пробиться сквозь путаницу ассоциаций и что-то «высказать». После одной из таких попыток, например, «он дышал тяжело, как после какого-то трудного подвига» [Т. VI, с. 139].

Но заметим, что в запутанности речи Лебядкина находит свое (пусть пародийное) выражение и одно из глубоких убеждений Достоевского. В «Идиоте» его высказывает Ипполит Терентьев: «...во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, что никак нельзя передать другим людям» [Т. VIII, с. 328]. Уже после «Бесов», в «Подростке», Достоевский возвращается к этой мысли неоднократно. Версиков, например, замечает однажды сыну: «А! и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, мой друг, и дается лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал, и к тому же всегда выскажет больше, чем нужно; про запас они любят» [Т. XIII, с. 102]. Лебядкин в своей речи часто подтверждает оба тезиса из заключения Версикова. Можно сказать, что во всех «стихах» своих он – «дурак», потому что всегда доволен ими: «Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя...» [Т. X, с. 141]. Зато в прозаических «экспромтах» ему удается порой как будто подняться до желанной «избранности» и «благородства» – ведь то и дело у него именно «мысль не идет в слова».

Порой речевые затруднения в общении заставляют Лебядкина прибегать к жестам. Например, отчаявшись сказать без всякой двусмысленности о слабоумии сестры, он это «показывает»: «...в таком положении – это значит не в таком положении... в смысле, пятнающем репутацию... на последних порах...

Он вдруг оборвал <...>.

– Вот в каком положении! – внезапно заключил он, ткнув себя пальцем в

середину лба. Последовало некоторое молчание» [Т. VI, с. 138].

Конечно, этот пример никак не может свидетельствовать о «благородном страдании», о котором говорил Версиров. Здесь интересна сама возможность замены слова жестом в общении. В тех же случаях, когда Лебядкина томит «высокая» неизреченность, он прибегает к еще более характерной замене – к стихам. Роль стихов он понимает своеобразно. Они у него – именно заменитель прозы в трудных случаях. В романе сам он трижды представляет свои «шедевры» (однажды его стихи читает с эстрады Липутин). И во всех случаях стихи для него – явно не самоцель, а лишь средство. Он, например, «облагораживает» ими свое дерзкое обращение к Лизе Тушиной и сам же поясняет: «Стихи все-таки вздор и оправдывают то, что в прозе считается дерзостью» [Т. VI, с. 106]. В другом случае свою басню «Таракан» он предлагает как ответ на роковой для него вопрос о тайне, связанной с его сестрой и Ставрогиним: «Ответ на дне этой басни, огненными литерами!» [Т. X, с.141].

Подводя итог «поэтическому творчеству» Лебядкина, можно считать, что оно для него – «высокое косноязычие» в самом прямом смысле этого выражения. Он как будто спасается в рифмоплетство, когда отчаивается выйти из трудного положения прозаическим путем или когда подозревает себя в пошлости помыслов и поступков. Так спасался в свое время Мармеладов в своих монологах о собственной низости и загробном прощении, так спасался в «Идиоте» Лебедев – в толкования Апокалипсиса и в молитвы за графиню Дюбарри. Стихи Лебядкина – явление того же порядка, но с новым значением: здесь жалкий человек апеллирует не к «религии» (как Мармеладов и Лебедев), а к «искусству», в надежде найти оправдание своей пошлости.

Образ Лебядкина не следует понимать и оценивать однозначно. И дело не только в его «эстетических» наклонностях. Случается, что персонаж этот вдруг по-настоящему вырастает в наших глазах, – и случается это в общении. Возьмём уже упомянутые ситуации. Увиливая от ответа на «щекотливый вопрос» Варвары Петровны, касающийся двусмысленного положения сестры, Лебядкин вдруг обретает «дар слова»:

««Ждёте ответа на «почему»? – переговорил капитан подмигивая. – Это маленькое словечко «почему» разлито во всей вселенной с самого первого дня мироздания, сударыня, и вся природа ежеминутно кричит своему творцу: «Почему?» – и вот уже семь тысяч лет не получает ответа. Неужто отвечать одному капитану Лебядкину, и справедливо ли выйдет, сударыня?» [Т. VI, с. 140-141].

Сказано явно не экспромтом – хотя бы потому, что нет обычных для Лебядкина оговорок и путаницы в выражениях. Как видно, он хорошо прочувствовал то, о чем сказал. И смысл тирады очень глубок. В ней выразилось редкое ощущение «вопрошающей» атмосферы мира, воссозданного Достоевским в романе, И в ней же масштабная попытка отказа человека от личной ответственности за состояние этого мира, В момент произнесения этой

тирады Лебядкин становится равным по идейной значимости своей позиции таким крупным фигурам, как Шатов и Кириллов. Интересно, что логику этого его суждения унаследует позднее не кто иной, как Иван Карамазов. Таким образом, и этом случае следует видеть выражение принципиального убеждения Достоевского: «...идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым; идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, иная забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни об чем никогда не заботившемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием?» [Т. XXIV, с. 51].

Другой, менее выраженный случай минутного просветления Лебядкина – упомянутый диалог с Петром Верховенским. Как будто в ответ на издевательства последнего в Лебядкине проявляется подлинное человеческое достоинство: «Петр Степанович, вы жестоко со мной поступили, – проговорил он, точно оборвал» [Т. X, с. 154]. В эти минуты он терпеливо сносит свой «крест». Примечательно, что вслед за этим в подобной же ситуации оказывается Степан Трофимович. Он так же терпеливо будет сносить издевательства Петра, своего сына, на что Хроникер находит нужным особо заметить: «Правда, и виноват же был Степан Трофимович! Но вот что решительно изумило меня тогда: то, что он с удивительным достоинством выстоял и под «обличениями» Петруши, <...> и под «проклятием» Варвары Петровны. Откуда взялось у него столько духа?» [Т. VI, с. 162]. Уже одно то, что Верховенский-старший (несомненно, симпатичный и значительный) и Лебядкин оказываются товарищами по несчастью и с одинаковым достоинством «несут свой крест», – может многое оправдать в поведении последнего.

Уместно будет обратиться теперь к образу Марьи Лебядкиной, У них с братом «фамильная» черта – непосредственность в поведении, которая сказывается и в общении. Правда, у Марьи-Хромоножки отклонения от «нормы» общения еще более яркие, а значит – и более характерные. Это, во-первых, абсолютная открытость собеседнику, полное отсутствие какой бы то ни было задней мысли, искренность и умение доверчиво радоваться каждому моменту жизни. Радость – одна из ее постоянных примет: «Разговору я всегда рада. <.....> Не понимаю я, как это люди скучают. Тоска не скука. Мне весело» [Т. VI, с. 114-115]. Ее радость – не от инфантильности, под нее подведена своя мировоззренческая база: «И всякая тоска земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься» [Т. VI, с. 116]. Но при всей кажущейся «благодетности» образа Хромоножки, он все-таки остается явным отклонением от нормы. Это благодетность юродивой. Вот и в манере общения заметна явная ущербность. Она, например, в некоторых случаях попросту не умеет общаться и учится этому в ходе разговора, изумляя собеседников: обращается к незнакомым людям «тётя» и «Лиза» только потому, что сами они так называют

друг друга [Т. VI, с. 128]. Или другой случай: Шатов и Хроникер навестили Лебядкину, а она при этом разговаривает только о первом, абсолютно не замечая второго. Более того, в присутствии Лебядкиной Шатов свободно говорит о ней с Хроникером, поясняя: «...тех, которые не с нею говорят, она тотчас же перестает слушать и тотчас же бросается мечтать про себя; именно бросается, Мечтательница чрезвычайная...» [Т. VI, с. 115].

Все эти странности находят себе объяснение в том, что Хромоножка, в силу своей болезни, долгое время находилась в изоляции от общества нормальных людей, Потому и разучилась нормально общаться и пристрастилась «мечтать». Можно заметить, что в образе Лебядкиной многое идет от образа князя Мышкина из предыдущего романа Достоевского. И в отношении к окружающим, в общении с ними они похожи – доверчивы до наивности и проницательны до пророчества. Мышкин предвидит судьбы Настасьи Филипповны и Рогожина, а Хромоножка угадывает сокровенную суть натуры и судьбы Ставрогина: «Прочь, самозванец! <...> Гришка От-репьев а-на-фе-ма!» [Т. VI, с. 219].

Важное отличие Лебядкиной от Мышкина состоит в уже упомянутой «ненормальной» ее мечтательности. Она как будто попеременно живет то в мире реальном, то в своих иллюзиях. Вот и Ставрогин двойится в ее сознании при последней встрече: говорит она с ним – и о нем, как о постороннем. Он для нее и светлая мечта, и жуткая реальность.

«Воспоминания» о ребенке, гадание на картах, долгие часы у зеркала – все это приметы особой «мечтательности», когда человек уходит от реальности в общение с мечтой, с судьбой, с самим собою, наконец. Для себя этого вполне хватает, и потому редкое обращение к людям может быть абсолютно бескорыстным. Кроме того, такая отстраненность от мира реальности дает и особое зрение, даже пророческое. Но в мире этом пророки, юродивые всегда оставались посторонними. И их позиция уж никак не может быть нормой, потому и называли их «ненормальными». Можно предположить, что изобрази Достоевский подробно возвращение Мышкина в его исходное «ненормальное» состояние, – и мы узнали бы в нем черты Лебядкиной.

Как проявляет себя в общении Кириллов? Образ этого героя в романе очень важен, а отношение к нему Достоевского было, как известно, противоречиво. Вот одно из замечаний, оставленных автором в черновых материалах к роману: «В Кириллове народная идея – сейчас же жертвовать собою для правды. <...> Жертвовать собою и всем для правды – вот национальная черта поколения. Благослови его бог и пошли ему понимание правды. Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду. Для того и написан роман» [Т. II, с. 303].

Первая же встреча с Кирилловым позволяет проницательному Хроникеру выделить в нем самое странное и, быть может, главное для понимания этого образа – ущербность речи: «Он казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил отрывисто и как-то не грамматически, как-то странно переставлял

слова и путался, если приходилось составить фразу подлиннее» [Т. X, с. 75], Такая особенность речи требует осмысления, не сразу раскрывает свое значение.

Одна из основных, часто встречающихся «примет» Кириллова в романе – его замкнутость, необщительность. Он, подобно Раскольникову, весь погружен в свою идею, «закрит» для общения, о чем говорит и его «рассеянность», и «черные глаза без блеску». Само по себе это как будто не может служить ему в осуждение – важно, чем чревата его «задумчивость» Ведь может быть – спасительной, облагораживающей мыслью?

Не будем вдаваться в рассмотрение содержательного состава идей этого персонажа. Все это подробно прокомментировано в научной литературе¹⁹. Но показательно, что антигуманный, враждебный самой жизни характер идей Кириллова в полной мере сказывается в приметах его «бытия», в ущербности его отношений с людьми, в отклонениях от норм общения. Вот как сам персонаж определяет свою позицию в общении с людьми: «...я никогда никому не говорю. Я презираю чтобы говорить... Если есть убеждения, то для меня ясно... <...> Я не рассуждаю об тех пунктах, где совсем кончено. Я терпеть не могу рассуждать. Я никогда не хочу рассуждать...» [Т. VI, с. 77]. Из этого можно заключить, что для Кириллова его убеждения являются самоцелью, а не средством определения своей позиции в мире людей. Они – не средство приобщения к этому миру, а иллюзия обособления от него (от мира, в котором «все подлецы» и это «всё равно» – как сам он заключает). Очевидно, что попытки обособиться от мира людей, замкнутость на свои идеи (какие бы они ни были) как на самоцель, стремление пожертвовать «собой и всем» для этих идей – не может пройти даром для личности героя. Идеи по сути своей враждебны жизни и жертва «собой и всем» – принимается. Разрушение личности начинается с нарушений речи. Речь атрофируется за ненужностью, ведь Кириллов «презирает чтобы говорить». Не случайно, быть может, в романе оговаривается, что и живет этот персонаж один с «глухой старухой».

Интересно заметить, что один из наиболее думающих и близких автору персонажей – Шатов – говорит с Хроникером о Кириллове с досадой и осуждением: «Русский атеизм никогда дальше каламбура не заходил, – проворчал Шатов <...> – Нет, этот, мне показалось, не каламбурщик; он и просто говорить, кажется, не умеет, не то что каламбурить. – Люди из бумажки; от лакейства мысли всё это, – спокойно заметил Шатов» [Т. VI, с. 100]. Каламбур – это своего рода замкнутость мысли на саму себя, на оригинальность своего выражения. Не случайно каламбурирует в романе Степан Трофимович Верховенский – довольно бестолковый в общении, замкнувшийся и заблудившийся в своем либерализме персонаж. Не случайно один из самых симпатичных персонажей, Маврикий Николаевич, лишь однажды «скаламбурил», чем вызвал справедливое недоумение Лизы Тушиной: « –

¹⁹ Володин Э.Ф. Вызов и ответ (идеологические альтернативы «Бесов») // Контекст – 1988. – М.: Наука. 1989. – С.10 – 38.

Боже, да ведь он хотел сказать каламбур! – почти в ужасе воскликнула Лиза. – Маврикий Николаевич, не смейте никогда пускаться на этот путь!» [Т. VI, с. 157].

Что касается Кириллова, то Шатов не так уж далек от истины, связывая его убеждения с каламбуром. Мировоззренческое явление при этом сравнивается со «словом», замкнутым на само себя, мнимо достаточным и потому ущербным. «Слово», как и убеждения, должно быть открыто общению и служить средством соединения людей, очищения их от скверны, бесовщины любого рода. Убеждения Кириллова, да и «слова» его (предсмертная записка, например) – лишь служат Петру Верховенскому. Закономерно, что в сцене их последнего свидания возникают вспышки взаимопонимания и согласия между ними – и именно по поводу последнего обращения Кириллова к людям и ко «всему миру». Верховенский диктует ему записку: «... Стой! я хочу сверху рожу с высунутым языком. – Э, вздор! – озлился Петр Степанович. – И без рисунка можно все это выразить одним тоном. – Тонем? Это хорошо. Да, тоном, тоном! Диктуй тоном. <...> – Я хочу изругать... – пробормотал Кириллов, однако взял перо и подписался. – Я хочу изругать... – Подпишите: «Да здравствует рее публика» <фр.>. и довольно. – Bravo! – почти заревел от восторга Кириллов» [Т. VI, с. 472-473]. Здесь перед нами процесс деградации и разрушения личности, зашедший уже слишком далеко. Налицо и приметы полуразложившейся речи, когда обыкновенных слов недостаточно, и нужны «рожи с высунутым языком», лозунги на французском языке в роли ругательств и тому подобные средства.

Жизненный итог Кириллова позволяет сопоставить его образ с Раскольниковым. Их роднит во многом сходный нравственный опыт, который героем «Бесов», правда, так и не был осмыслен: «Бесчеловечная идея опровергается не логическим пересмотром, а тем, что она загоняет героя в безвыходные тупики, тем, что из нее выходит на деле...»²⁰. Кириллов, как и Раскольников, хотел бы видеть в осуществлении своей идеи «спасительную» миссию: «Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу. Только это одно спасет всех ладей и в следующем же поколении переродит физически» [Т. VI, с. 472]. На деле же он губит не только себя, но и Шатова, и жену его, и ребенка. Это опять-таки напоминает «незапланированное» убийство Раскольниковым Лизаветы (быть может, беременной).

Итак, формы и функции речевого общения персонажей в «Бесах» действительно чрезвычайно разнообразны и показательны. Фактически каждый достаточно разработанный автором образ романа можно рассмотреть под этим углом зрения и что-то дополнительно для себя в нем прояснить. Значимо ли само по себе это постоянство роли общения в структуре образа? – Несомненно. Достоевский хорошо понимая, что потребность в общении для человека – одна из самых основных и стойких. Он испытывал эту потребность «на износ», на

²⁰ Днепров В. Идеи, страсти, поступки... С. 232.

живучесть особенно пристрастно. Показательно, например, как тянутся к общению «отверженные» герои разных его произведений: Мармеладов подсаживается в трактире к Раскольникову. Сам Раскольников заговаривает после убийства с прохожими, ходит к Соне, к Порфирию Петровичу; к князю Мышкину кого только ни тянет – именно «пообщаться», а Ипполиту Терентьеву невозможно умереть, не собрав вокруг себя толпу слушателей; Шатов в «Бесах» советует Ставрогину сходить к Тихону – и тот идет; Подросток буквально мечется в поисках общения; Смердяков перед самоубийством зовет к себе Ивана Карамазова, а сам Иван из потребности общения даже раздваивается, чтобы признаться хотя бы «чёрту» в том, в чем никому не может признаться... И так далее, и так далее.

Даже в крайних, болезненных формах одиночества, как видим, герои Достоевского испытывают потребность в общении. Герои-самоубийцы тянутся к нему даже накануне смерти. Фактически только с исчезновением этой потребности порываются их последние связи с людьми и миром – и мир «отпускает» их. Ипполит Терентьев, например, не сумел изжить в себе тягу к общению. И не потому ли застрелиться ему так и не удалось?

1.2. Внеречевые формы общения в романе «Бесы»

Естественно, что у героев в болезненных состояниях и общение принимает разные болезненные формы. Как ни разнообразно речевое общение, оно весь спектр отношений героев к окружающим и к самим себе не исчерпывает. Давно отмечено, какую важную роль в романах Достоевского играют, например, сны и галлюцинации героев. Они тоже, несомненно, относятся к формам общения, пусть крайне своеобразного, искаженного.

Внеречевые формы общения в романе «Бесы» особенно многозначительны. Интересно, что Достоевский позволяет это понять и самим персонажам, даже не самым проницательным. Например, Прасковья Ивановна Дроздова замечает за Дарьей Шатовой и Ставрогиным: «Одни только обыкновенные были разговоры, да и то вслух» [Т. VI, с. 55]. Значит, возможны разговоры и «не вслух». Роман изобилует, например, «немыми сценами», в которых безмолвный поступок одного персонажа на многое открывает глаза всем остальным, причем толкуется каждым из них по-своему.

Все это подводит нас к представлению о необычной, но чрезвычайно у Достоевского существенной форме общения – через молчание. Многозначительность молчания открыта писателем не в «Бесах», а гораздо раньше. Яркий пример из «Преступления и наказания» – молчаливое признание Раскольникова Соне в совершенном преступлении:

« – Так не можешь угадать-то? – спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни. – Н-нет, – чуть слышно прошептала Соня. – Погляди-ка хорошенько. <...> Угадала? – прошептал он наконец. – Господи! – вырвался ужасный вопль из груди ее» [Т. VI, с. 315]. В этом и других подобных

случаях молчание является для героев необычным средством передачи какой-либо «информации». За молчанием скрывается, например, то, что страшно выговорить, и партнер должен это страшное угадать. Гораздо реже в молчании открывается что-то долгожданное, радостное. Так, на последних страницах «Преступления и наказания», в эпилоге, Соня угадывает в молчании Родиона свое счастье. Наконец, чрезвычайно показательны единичные случаи молчаливого общения героев Достоевского с «миром». Общение при этом приобретает метафизический смысл, не утрачивая и вполне конкретного, психологического. Тот же Раскольников, например, в своем кошмаре «общается» с месяцем: «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. «Это от месяца такая тишина, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь загадку загадывает» [Т. VI, с. 213].

Обратимся к «Бесам» – меняется ли здесь функция и содержательность молчания? Даже поверхностный обзор ситуаций «молчания» в этом романе позволяет ответить утвердительно – оно становится более разнообразным, и это по меньшей мере. Символически можно считать запоминающуюся «безобразную сцену», когда любопытствующему губернатору Ивану Осиповичу Николай Ставрогин, вместо сообщения ожидаемого «секрета», молча укусил «протянутое ухо» [Т. X, с. 42-43]. В этом романе лишь самые наивные или безмерно самоуверенные полагаются только на слух, на то, что им «скажут». Всякое сообщение здесь, как правило, оказывается ошибочным, ложным или неполным. «Имеющий уши да не услышит» – вот как можно перефразировать крылатое выражение из Библии применительно к диалогам романа «Бесы». Многочисленные «умолчания» в этих диалогах, упоминания о скрытности, замкнутости персонажей, сцены «молчаливых поединков» – все это развивает у героев и читателей особый слух на «невысказанное слово», на подтекст поведения и речи действующих лиц в каждой сцене.

«Слух на молчание» у иных персонажей развивается абсолютный, изоциренный (например, у Петра Верховенского, у Тихона); другие, напротив, обманываются, слишком полагаясь на свою проницательность. Но во всех случаях показательна сама жажда «угадать» потаенные мысли.

В этой связи многозначительна броская «примета» Шигалева: «Всего более поразили меня его уши неестественной величины, длинные, широкие и толстые, как-то особенно врозь торчавшие» [Т. VI, с. 110].

Интересны чувства партнера по общению. Рассмотрим для примера один мнимый «диалог», который ведет с Дарьей Шатовой Варвара Петровна Ставрогина. Важно обратить внимание на его построение, опуская по необходимости большую часть его пространного содержания:

« – Дарья, <...> ничего у тебя нет такого особенного, о чем хотела бы ты сообщить?

– Нет, ничего <...>

– На душе, на сердце, на совести?

– Ничего, – тихо, но с какою-то угрюмою твердостью повторила Даша.

- Так я и знала! <...> Теперь сиди и слушай <...> – хочешь замуж?

Даша отвечала вопросительным длинным взглядом, не слишком, впрочем, удивленным,

– Стой, молчи. Во-первых, есть разница в годах <...> Одним словом, Степан Трофимович, которого ты всегда уважала. Ну?

Даша посмотрела еще вопросительнее и на этот раз не только с удивлением, но и заметно покраснев.

– Стой, молчи; не спеши! <...> Стой, я не договорила: <...> Что же ты уперлась?

Даша все молчала и слушала.

– Стой, подожди еще. Он баба – но ведь тебе же лучше. <...> Понимаешь?

Даша кивнула головой утвердительно.

– Я так и знала, меньше не ждала от тебя. <...>

– Я как вам угодно, Варвара Петровна.

– Значит, согласна! Стой, молчи, куда торопишься, я не договорила: <...>« [Т. VI, с. 56-57].

Мы опустили здесь довольно подробное изложение Варварой Петровной ее доводов, которые она выдвигает как бы «в ответ» на невысказанные, но угадываемые ею доводы противной стороны. Показательны эти ее «стой, молчи!» – ей в этом случае удобнее общаться и даже спорить именно с молчаливой Дарьей. Все, что та может возразить, Варвара Петровна как бы «слышит» наперед. Но в то же время она и побаивается чего-то невысказанного, таящегося в молчании ее воспитанницы – так пусть же и остается невысказанным. Таким образом, молчание Дарьи, почти навязанное ей Варварой Петровной, становится для последней средством мнимой «передачи» одной информации (учитываемой в общении) и фактического сокрытия другой информации (неучтенной).

В приведенном случае «организованное» генеральшей Ставрогиной молчание Дарьи играет в общении пассивную роль. Молчанием этим здесь «играют», из него выбирают нужное и хоронят в нем же опасное. Еще более показательны случаи общения, в которых молчание одного партнера не менее активно, чем многословные комментарии к этому молчанию со стороны другого.

Часть первая романа «Бесы» завершается описанием чрезвычайно важной массовой сцены «собрания» в доме Варвары Петровны. Это одна из явных кульминаций романа. Сама же сцена также содержит несколько кульминационных моментов общения ее участников. Вот один из таких моментов – Варвара Петровна призывает сына: «...скажите сейчас же, не сходя с этого места: правда ли, что эта несчастная, хромая женщина <...> законная жена ваша?» [Т. VI, с. 146]. В ответ на этот напряженный, почти истеричный вопрос матери Ставрогин молча и пристально посмотрел на нее; молча подошел и поцеловал ей руку; молча перешел к Марье Лебядкиной, по поводу которой ему задан вопрос, и, обращаясь к ней «мелодическим голосом», начал

лгать, косвенно отвечая матери: «...я хоть и самый преданный друг ваш, но все же вам посторонний человек, не муж, не отец, не жених» (там же). Далее, ничего не прояснив, он «проводил» Хромоножку из комнаты. Рассказчик продолжает: «Пока шла вся эта сцена <...>, все молчали в изумлении; муху бы можно услышать; но только что они вышли, все вдруг заговорили. Говорили, впрочем, мало, а более восклицали <...> вышла сумятица» [Т. VI, с. 146-147]. Обратим внимание: на вопрос матери Ставрогин так и не отвечает ни слова, но его поведение настолько выразительно, что толпа присутствующих замерла в напряженном внимании («муху бы можно услышать»). Он по-своему «молча отвечает», все молча внимают этим «ответам», а затем – возбужденно обсуждают увиденное. Но характерно, что и обсуждение это столь же невнятно, как неясны ответы Ставрогина. Вот авторские ремарки «сумятицы»: «Воскликнул что-то Степан Трофимович по-французски.... Даже пробормотал что-то отрывисто и скоро Маврикий Николаевич. Но всех более горячился Петр Степанович; он в чем-то отчаянно убеждал Варвару Петровну.... мельком сгоряча крикнул что-то.... уж и отвечать не могла, а только пробормотала что-то, махнув рукой...».

Все эти сумбурные восклицания являются не столько комментариями к сцене «объяснения» Ставрогина с матерью, сколько «отзвуками» этой молчаливой сцены, ее своеобразным «эхом». Показательно и продолжение сумбурного обсуждения – общим вниманием завладевает, наконец, Петр Степанович Верховенский и, как искусный толкователь любого рода «молчания», все как будто разъясняет: «...тут недоразумение и на вид много чудного, а между тем дело ясное, как свечка, и простое, как палец» [Т. VI, с. 147]. Смысл и манеру его разъяснений – не столько открывающих, сколько маскирующих истину – мы здесь уже определяли [См. выше, с. 15-20]. Заметим лишь, что Ставрогин заранее на эти разъяснения полагался: «...я очень благодарен Петру Степановичу на этот раз за его торопливость (тут он обменялся с ним мгновенным взглядом)» [Т. VI, с. 156].

Как было уже сказано, собрание в доме Ставрогиных имеет несколько своих кульминаций. Одну мы рассмотрели, последняя же, и самая яркая, еще более показательна по активной роли молчания. Имеется в виду ситуация, в которой происходит молчаливое «единоборство» Шатова со Ставрогиным: «Когда Шатов молча перед ним остановился, не спуская с него глаз, все вдруг это заметили и затихли <...>. Так прошло секунд пять; выражение дерзкого недоумения сменилось в лице Николая Всеволодовича гневом, он нахмурил брови, и вдруг... И вдруг Шатов размахнулся <...> и изо всей силы ударил его по щеке» [Т. VI, с. 164]. Это первая «реплика» в своеобразном молчаливом общении двух персонажей. Очередь за Ставрогиным: «...он схватил Шатова обеими руками за плечи; но тотчас же <...> отдернул свои руки назад и скрестил их у себя за спиной. Он молчал, смотрел на Шатова и бледнел как рубашка. Но странно, взор его как бы погасал. Через десять секунд глаза его смотрели холодно <...>. Первый из них опустил глаза Шатов и, видимо, потому,

что принужден был опустить» [Т. VI, с. 166].

Не приходится удивляться тому, что в этом странном поединке победа остается за Ставрогиным. Наряду с прочими, психологическими причинами, нужно иметь в виду, что он гораздо более искушен в «употреблении» молчания в качестве универсального средства общения и воздействия на людей. Молчание у него насыщено, в зависимости от обстоятельств, то информацией, то волей (как в приведенном случае), то лукавыми вопросами, то заманчивыми обещаниями. На эту способность Ставрогина и делает ставку его «услужливый бес», Петр Верховенский. Силу его завораживающего молчания чувствуют и разгадывают многие другие персонажи романа. Кириллов, например, пронзительно замечает, что Ставрогин «третирует» Марью Лебядкину молчанием «и тем окончательно ее добивает» [Т. VI, с. 150].

Образ Ставрогина принадлежит к типу «героев-идеологов». Его предшественники – «подпольный парадоксалист», Родион Раскольников, Свидригайлов; наследники его отдельных свойств – Версиков и Иван Карамазов. Эти герои Достоевского одержимы, каждый по-своему, «бесовскими» идеями или настроениями. С одержимостью связано и особое их обаяние, и опасная сила их влияния на окружающих. Опасность, исходящая от Ставрогина, ощутима наиболее явственно.

Но для Достоевского, искавшего прежде всего панацеи от всякого рода идеологической и психологической заразы, принципиально важным во всех случаях является эффект «возмездия». Откуда же оно приходит к Ставрогину и с чем связано? Показательно, что вполне «разгадала» и заклеила его, во-первых, Марья Лебядкина. Ему остается лишь спастись позорным бегством, когда ее безумно-провидческий крик – «Гришка От-репье-ев а-на-фе-ма!» – разрывает, наконец, плену молчания и недомолвок, которая окутывала и спасала его во всех случаях. Во-вторых, возмездие приходит к нему в повторяющихся кошмарах и связано с судьбой другой его жертвы, девочки Матрешки. Для нас важно отметить, что если в первом случае Ставрогин не может вынести разоблачающий крик, то во втором – не выносит разоблачающего молчания: «...мне невыносим только один этот образ <...> с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, <...> только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить, потому что с тех пор представляется мне почти каждый день» [Т. II, с. 22]. Вспоминая в своей исповеди реальную сцену, возобновляющуюся затем в кошмарах, Ставрогин специально отмечает жуткое для него молчание девочки и свою безуспешную попытку «осторожно заговорить» с ней. Так и осталась она в его памяти и кошмарах «молчаливым» возмездием.

Этот художественный момент показателен тем, что молчание Матрешки принципиально отличается от всех других отмеченных до сих пор ситуаций молчаливого общения. Здесь перед нами особый тип молчания, которое перерастает функции средства и приобретает качества цели общения. «Угадывать» за таким молчанием ничего не нужно – все достаточно очевидно и

в то же время словами не передаваемо. Молчание составляет самую суть общения, его самодостаточную цель. Матреша со Ставрогиным «не говорит», ответами его не удостаивает, – и этим уже все сказано... Свойства подобного молчания проявляются отчасти уже и в сцене «поединка» Шатова со Ставрогиным. Однако в том случае молчание каждого из участников в принципе все-таки может быть объяснено словами достаточно полно. Там оно – только средство создания образа. Молчание же Матрешы – это полноценный «образ» уничтожающего упрека. На таком его понимании настаивает ведь и сам автор устами героя: «Нет – мне невыносим только один этот образ, <...> один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой». Такой образ молчаливого упрека глубже слов, за ним угадывается образная мысль, словами неисчерпаемая.

Итак, мы убедились, что в романе «Бесы» представлен действительно широкий диапазон средств и пестрое разнообразие содержания общения. Мы будем недалеко от истины, если посчитаем, что одной из авторских целей являлось отобразить в этом романе трагическую, катастрофическую картину «разладившегося», расстроившегося человеческого общения в современную кризисную эпоху. Разлад в общении становится у Достоевского одним из выразительнейших признаков «заблудившейся» пореформенной эпохи. В этом можно видеть постановку и осмысление гениальным писателем проблемы общения в его первом крупном произведении 1870-х годов.

ГЛАВА ВТОРАЯ. РАЗРАБОТКА ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕНИЯ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

«Поздним творчеством» мы здесь условно называем все, написанное Достоевским после романа «Бесы». И первым в художественном ряду при этом оказывается рассказ «Бобок». Появился он в 1873 году в «Дневнике писателя» и интересен во многих отношениях – даже в отношении тех чрезвычайных оценок, которых удостоился в научной литературе. Стоит прислушаться, например, к мнению М. М. Бахтина: «Маленький «Бобок» <...> Достоевского является почти микрокосмом всего его творчества. Очень многие, и притом важнейшие, идеи, темы и образы его творчества – и предшествующего и последующего – появляются здесь в предельно острой и обнаженной форме». И еще: «Бобок» благодаря своему фантастическому сюжету <...> может служить как бы комментарием к более сложным явлениям в творчестве Достоевского»²¹. Мы можем убедиться, что и в разработке интересующей нас проблемы общения рассказ этот оказывается своеобразным этапом, на котором многое действительно «обнажается и заостряется».

В определении основной идеи рассказа – в общих чертах – особых затруднений нет. Она постепенно раскрывается в репликах персонажей и героя-рассказчика. В могилах на время как бы просыпаются мертвецы. «Каким это образом?» – предвосхищает читательское недоумение один из них. Другой поясняет (не очень ясно, хотя якобы «самым простым фактом»): «...наверху, когда мы еще жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз как будто оживает <...>. Это <...> продолжается жизнь как бы по инерции. Всё сосредоточено <...> где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три» [Т. 21, с. 51]. Гораздо важнее, однако, другой вопрос: для чего оживают мертвецы? И вновь следует теперь уже достаточно ясный ответ (хотя на этот раз он характеризуется как «туманный» и «мистический»): «...тут вонь слышится, так сказать, нравственная -хе-хе! Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться <...>. Это, так сказать, последнее милосердие...» [Там же].

Таким образом, Достоевский производит оригинальный и смелый художественный эксперимент. Его персонажи получают возможность побывать после смерти в своеобразном «чистилище» и, быть может, нравственно очиститься, трезво оценить прожитую «наверху» жизнь. Им предоставлена полная, но» временная «свобода» – как от законов физиологии, так и от религиозных предначертаний. В результате же, как показывает автор, персонажи используют эту возможность не для раскаяния, не для очищения от «земной грязи», а, напротив, – для освобождения от каких бы то ни было нравственных норм. Одному из них, Клиневичу – откровенному негодяю, – принадлежит своего рода программное заявление: «На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не

²¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 167, 170.

лгать. Черт возьми, ведь значит же что-нибудь могила! <...> Все это там вверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!».

Итак, идея в общих чертах ясна. Грязью, грехами человек, быть может, и не обрастает вовсе в своей земной жизни. Грязь может составлять и самую суть его натуры и лишь проглядывать сквозь условные одежды земной морали. Но тогда «нравственно очиститься» и значит именно «заголиться и обнажиться». Правда о человеке, в таком случае, может оказаться не просто «трезвой», но прямо бесстыдной... Вся ли это будет правда? Нужна ли она такая? Что с нею такой делать и можно ли примириться? Мы еще вернемся к этим вопросам и найдем ответы, намеченные самим автором в финале рассказа. Теперь же для нас существенно другое.

В высшей степени показательно, что полная свобода, предоставленная в рассказе персонажам и обнажающая их нравственную суть, выражается не в чем ином, как в свободе ОБЩЕНИЯ. В романе «Бесы» Достоевский открыл для себя и для читателей – как разнообразно и выразительно может быть общение, как глубоко раскрывается в нем человек. Но чрезвычайная запутанность человеческих отношений, которые замешаны в «Бесах» на корысти и самоотвержении, на надежде и отчаянии, на целях ближайших и отдаленных, – предопределяла ограниченность авторской трактовки роли общения в жизни человека. Раскрывается ли в общении действительно самая суть натуры человека, или оно во всем своем составе опосредованно порождается земными, сиюминутными человеческими отношениями? В рассказе «Бобок» Достоевский находит возможным представить общение как таковое – не сиюминутное, а «запредельное», очищенное от всяких посторонних для него факторов. Персонажам в описанной ситуации не на что надеяться или рассчитывать. Отныне им дано лить «слово» или «молчание». Тем показательнее, что общение сохраняет вою свою эмоциональную и смысловую выразительность. Прежде оно казалось необходимым лишь для сохранения полноты жизни, теперь же оно выступает в роли итога этой жизни. Более того, его оказывается достаточно для подведения итогов! Чтобы убедиться в этом, нужно подключить к рассмотрению мотив «страшного суда».

Один из персонажей рассказа, генерал, приветствует «новичка», только что «проснувшегося» в свежей могиле: «Милости просим в нашу, так сказать, долину Иосафатову. Люди мы добрые, узнаете и оцените» [Т. 21, с. 47]. По библейскому преданию, именно в долине Иосафатовой в окрестностях Иерусалима при кончине мира будет проходить Страшный суд. Но, по Достоевскому, мир может кончиться уже сегодня – и для каждого человека именно в тот момент, когда он отрекается от человеческого в самом себе. «Страшный суд» люди творят над собой сами, когда при проявлении милосердия к себе окружающих, судьбы или Бога – оказываются недостойными этого милосердия. Сцену именно такого «страшного суда» мы и видим в рассказе Достоевского. Его «покойников» не нужно судить, обличать –

им стоит только предоставить «слово», и они в безумной зуде разврата («заголимся и обнажимся!») сами о себе всё скажут, «вывернутся наизнанку». В этом с ними не сравнится ни один прокурор – ни земной, ни небесный.

Мотив «страшного суда», а через него и проблема общения, прямо соотносятся с символическим смыслом названия рассказа. Какой-то «почти совсем разложившийся» труп периодически – «раз недель в шесть» – бормочет это невнятное: «Бобок». «Раз недель в шесть» – это примерно раз в сорок дней. Образ этих периодически повторяющихся «сороковин», сопровождающихся безнадежными попытками что-то выразить в невнятном и отвратительном бормотании, – образ этот, несомненно, символичен и глубок. Достоевский не раз размышлял о том, что могло бы сказать человечество в оправдание своего существования на земле, если доведется ему когда-нибудь предстать перед судом. Он говорил, например, о романе «Дон Кихот»: «Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, <...> и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» – то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?» [Т. 22, с. 147]. Но вот дана персонажам в рассказе «Бобок» возможность в течение двух-трех месяцев рассказать о себе, оправдать себя – и они с радостной готовностью льют потоки грязных воспоминаний. Развратник по убеждению, Клиневич, так и предлагает: в течение этих месяцев ничего не стыдиться «и в конце концов – БОБОК».

Само звучание этого слова истолковывалось в литературе по-разному. Предполагалось, например, намеренное созвучие с фамилией и псевдонимом П. Д. Боборыкина. Но в слове этом – «бобок» – можно услышать и звук еще пустого сосуда при сливе его содержимого. Из персонажей рассказа, из их души – уходит содержание, изливается всё, что накопилось за прожитую жизнь. И накопилась только грязь, а в конце звучит только «бобок» – никакого прекрасного, выстраданного, последнего человеческого Слова!

«Бобок» можно услышать и в романе «Бесы» – от Петра Верховенского, от Ставрогина. «Бобок» преодолевает в себе Степан Верховенский, когда торопится произнести, уже на пороге смерти, вдруг открывшуюся ему щемящую правду о себе и людях [См. т. 10, с. 499, 506].

Наконец, духовную опустошенность людей, выражающуюся и осуждаемую через общение, Достоевский делает главным объектом внимания в своем рассказе и «клеймит» ее в символическом его названии.

Интересно заметить, что невнятное бормотание – «бобок» – является своеобразным эквивалентом (смысловым и художественным) молчания. Но молчание появляется в рассказе и непосредственно, в очень выразительном виде: «И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: всё смолкло, точно на кладбище <...>. Настала истинно могильная тишина. <...>. Заключаю невольно, что все-таки у них должна быть какая-то тайна, неизвестная смертному и которую они тщательно скрывают...»

[Т. 21, с. 54]. Здесь можно видеть уподобление человеческой жизни – кладбищу человечности в людях. В «могильной тишине» сокрыт от людей земной смысл их жизни, и не сами ли они его от себя хоронят?

Достоевский не оставляет надежды прорвать пелену могильного молчания. В финале вопросы, связанные с «бесстыдной правдой» о человеке, встают перед рассказчиком – и намечаются ответы. На вопрос – вся ли это правда: «Побываю в других разрядах, ПОСЛУШАЮ ВЕЗДЕ. То-то и есть, что НАДО ПОСЛУШАТЬ ВЕЗДЕ, а не с одного только края, чтобы составить понятие. Авось наткнушь и на утешительное» [Т. VI, с. 54]. На вопрос – нужна ли такая правда: «А к тем непременно вернусь. Обещали свои биографии и разные анекдоты. Тьфу! Но пойду, непременно пойду; дело совести!». И наконец, на вопрос – можно ли мириться с такой правдой: «Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет!» [Т. VI, с. 54. – Курсив наш].

Итак, правду о человеке и его жизни можно именно «услышать», но нужно непременно «послушать везде». И Достоевский расширяет сферу своего внимания в следующем романе – «Подросток».

Этот роман по своей проблематике генетически связан с «Бесами». Особенно наглядно сказывается такая связь в черновиках к «Подростку»: «Главное. Во всем идея разложения, ибо все ВРОЗЬ к никаким не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети врозь. <...> Разложение – главная видимая мысль романа» [Т. 16, с. 16, 17]. В предыдущем романе «бесовщина» человеческих отношений разъедала связи между людьми. В «Подростке» уже – «все ВРОЗЬ и никаких не остается связей», то есть процесс разобщения доходит до определенного результата. Однако это исходная позиция автора – чего же он ищет в новом произведении? С какой целью предпринимает художественное исследование? Очевидно, ищет реальных возможностей и путей исцеления человека и общества. То есть как раз того, что в аллегорической форме предсказано «прозревшим» Степаном Верховенским в финале «Бесов»: «...и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. **НО БОЛЬНОЙ ИСЦЕЛИТСЯ И «СЯДЕТ У НОГ ИИСУСОВЫХ»... И БУДУТ ВСЕ ГЛЯДЕТЬ С ИЗУМЛЕНИЕМ**» [Т. 10, с. 499. – Курсив наш].

Потому и отказался, видимо, Достоевский от первоначального варианта названия нового романа – «Беспорядок». В нем не было энергии целеустремленности замысла. В окончательном названии – «Подросток» – эта энергия ощущается. Ее питают надежды автора на новое поколение, «подростающее» и «прорастающее» сквозь торжествующую пока «бесовщину» и трагический длящийся «беспорядок». Тип Аркадия Долгорукого и будущего Алексея Карамазова – это и есть «другой разряд», о котором идет речь в финале рассказа «Бобок» и в котором можно надеяться, «послушав», «наткнуться на утешительное».

Для Достоевского принципиально важным было увидеть и показать

нового» героя выросшим как бы «на дрожжах» бесовщины и беспорядка. Он не должен был, подобно князю Мышкину, явиться новым «мессией», изначально здоровым в больном обществе. Он, напротив, должен был пройти «бесовскую» школу жизни, чтобы усвоить все ее уроки; должен был переболеть всеми «болезнями» своей эпохи, чтобы приобрести к ним иммунитет на будущее. Поэтому не случайно художественные задачи Достоевского в этом романе включают широкое использование, освоение и преодоление в образе Аркадия Долгорукого разнородного опыта героев предыдущих произведений, особенно романа «Бесы». Решающую роль при этом играет приобретаемый Подростком опыт общения, в котором также можно найти и много знакомого, и ростки нового. Причем одно от другого отделить здесь очень трудно. Да и надо ли?

Начнем наш по необходимости краткий обзор художественного материала с замечания, что первоначальная характеристика большинства персонажей «Подростка» непременно включает в себя, как и в «Бесах», отношение к общению, манеру говорить. Вот, например, кружок Дергачева, который будоражит любопытство Аркадия. Впервые знакомясь с этими молодыми людьми, он замечает за Дергачевым: «...во всем сдержанность, некоторая беспрерывная осторожность; хоть он больше молчал, но, очевидно, управлял разговором» [Т. 13, с. 44]. О Васине: «...лицо очень открытое, но в то же время в нем что-то было как бы излишне твердое; предчувствовалось мало общительности, но взгляд решительно умный». И далее: «Из остальных я припоминаю <...> одного высокого смуглого человека, с черными бакенами, много говорившего, <...> и еще парня моих лет, в русской поддевке, – лицо со складкой, молчаливое, из прислушивающихся» [там же]. Очень характерно это колебание, противоречивое сочетание признаков в двух первых случаях: сдержанность – и умение управлять разговором, открытость – и малая общительность. И наконец, два последних «лица» противопоставлены по тому же признаку: «много говоривший» – «прислушивающийся».

Раньше других в этой сцене охарактеризован Крафт, но его образ, в отличие от прочих, здесь лишь предварительно намечен и в дальнейшем разворачивается подробнее и интереснее. Мы вернемся к нему чуть позже, а теперь – о причинах особого интереса Аркадия к компании Дергачева.

Сам центральный герой начинает в романе раскрываться с противоречивого отношения к общению с людьми, со всем миром. Еще только готовясь вступить в «большую жизнь», он уже «порешил отказаться от них всех и уйти в свою идею» [Т. 13, с. 14]. «Я буду не один, – продолжал я раскидывать <...>, – никогда теперь уже не буду один <...> со мной будет моя идея, которой я никогда не изменю, даже и в том случае, если б они мне все там понравились и дали мне счастье и я прожил бы с ними хоть десять лет! Вот это-то впечатление, замечу вперед, вот именно эта-то двойственность планов и целей моих <...> и была, кажется, одною из главнейших причин многих моих неосторожностей <...>, многих мерзостей, многих даже низостей и, уж разумеется, глупостей» [Т. VI, с. 15-16]. Так начиналась в судьбе Аркадия своеоб-

разная «школа Раскольниковова».

Опыт героя «Преступления и наказания» ощутим прежде всего в самой «идее-чувстве» подростка. Он с восторгом «принимает на себя» пояснения Васина, которые приложимы и к Раскольникову: «...у многих логический вывод обращается иногда в сильнейшее чувство, которое захватывает все существо и которое очень трудно изгнать или переделать. Чтоб вылечить такого человека, надо <...> изменить самое чувство, <...> заменив его другим, равно сильным» [Т. VI, с. 46]. Заметим далее, что, подобно Раскольникову, Аркадий верит в свою исключительность, в возможность уподобиться «сильным мира сего» (Наполеон – Ротшильд). Но при этом парадоксальным, однако логичным для новой эпохи образом избирает путь чуть ли не Лужина. Как и Раскольников, Аркадий «замыкается в своей скорлупе», бережет «идею» от окружающих. Но если первый тяготится необходимостью жить «в углу», то второй наивно мечтает об этом. Он с радостью и верой в свои силы берет на себя «крест» Раскольниковова и наивной готовностью к этому начинает напоминать маляра Миколку. Быть может, не случайно многое из характеристики, данной Миколке Порфирием Петровичем, вполне приложимо к Аркадию. Например: «Перво-наперво, это еще дитя несовершеннолетнее. <...> Невинен и ко всему восприимчив. Сердце имеет; фантаст» [Т. 6, с. 347]. Об идее добровольного страдания, принятой на себя Миколкой:

«А впрочем, сам мне все расскажет, придет. Вы думаете, выдержит? Подождите, еще отопрется!» [Т. VI, с. 348]. Аркадий, мы помним, действительно, не раз «отпирается» на практике от своей идеи, а вслед за Раскольниковым он совершает свои многие «неосторожности» и «глупости». И причина этому в обоих романах одна – противоречие между «планами» героя и его «натурой», которая вновь и вновь, вопреки «подпольному» характеру владеющей им идеи, заставляет его нетерпеливо и безрассудно откликаться на окружающее, жадно тянуться к общению и горько разочаровываться в нем.

Вернемся к знакомству Аркадия с компанией Дергачева. Этот сюжетный момент чрезвычайно характерен для отношения героя к общению и к своей идее: «Я твердо был уверен в себе, что им идею мою не выдам и не скажу; но они <...> могли мне сами сказать что-нибудь, отчего я бы сам разочаровался в моей идее, даже и не заикаясь им про нее <...>. В последние два года я даже перестал книги читать, боясь наткнуться на какое-нибудь место не в пользу «идеи», которое могло бы потрясти меня» [Т. 13, с. 47]. Как видим, не только активное, но даже пассивное участие в общении, даже приобщение к чужим мыслям и чувствам через книги воспринимается Аркадием как потенциальная угроза для его «идеи» – это ли не завораживающая власть душевного подполья? Аркадия спасает от удела Кириллова, Крафта и других «подпольных героев» Достоевского его молодость, наивная нетерпеливость и восторженность. Опасаясь за «идею», он «потому берег и хранил ее и трепетал болтовни. И вот, у Дергачева, с первого почти столкновения не выдержал: ничего не выдал, конечно, но болтал непозволительно; вышел позор. <...> Только что Васин меня

похвалил, мне вдруг нестерпимо захотелось говорить» [Т. VI, с. 48]. Так начинается в судьбе Аркадия своеобразная «школа Ипполита Терентьева» (роман «Идиот»).

При всех существенных различиях между этими героями их роднит наивность душевных движений, а более конкретно – комплекс юношеской нетерпеливости и обиды на свою судьбу и на окружающих. В этом обнаруживается сходство поразительное, явно предумышленное. Аркадий, например, так признается в их общем «грехе»: «Это желание прыгнуть на шею, чтоб признали меня за хорошего и начали меня обнимать или вроде того (словом, свинство), я считаю в себе самым мерзким <...> и подозревал его в себе еще очень давно, и именно от угла, в котором продержал себя столько лет, хотя не раскаиваюсь».

Ипполита в его «угол» загнала болезнь; Аркадия же – болезненное самолюбие, очищенное от всего «клинического», но в еще большей мере окрашенное социальными обидами. Тяга к общению – наивно доверчивая и в то же время надрывная, заранее подозревающая насмешку и враждебность, – обрекает обоих героев на ущербное общение, в котором они срываются на «вызов», никем из окружающих не принимаемый. Это хорошо было бы видно из сопоставительного рассмотрения двух сцен «исповеди» Ипполита и «дебюта» Аркадия в компании Дергачева, но оно в наши задачи не входит. Однако еще на одно, особенно характерное совпадение нужно обратить внимание.

Ипполит Терентьев, обреченный чахоткой на скорую гибель, в порыве злой досады на «суесящийся, вечно озабоченный» пропитанием «народ», восклицает: «О, никакой, никакой во мне не было жалости к этим дуракам, ни теперь, ни прежде, – я с гордостью это говорю! Зачем же он сам не Ротшильд? Кто виноват, что у него нет миллионов, как у Ротшильда...!» [Т. 8, с. 326-327]. Через шесть лет Достоевский решает вывести на сцену нового романа как бы остановившегося на «ротшильдовской идее» другого, вполне физически здорового подростка – Аркадия. Наедине с собою он развивает мимоходом брошенную (но глубоко прочувствованную) мысль Ипполита о «миллионах» до обоснованного убеждения. Даже и в компании Дергачева, ничего до конца «не выдав», он успевает сгоряча заявить главное: «...я самым пренебрежительным образом буду жить для себя, а там хоть бы все провалились!» [Т. 13, с. 49].

Как в свое время и Ипполиту, Аркадию после его вызывающей откровенности приходится переносить насмешки и недоверие со стороны окружающих: «...мало-помалу с разных концов комнаты началось хихиканье; еще тихое, но все хихикали мне прямо в глаза». И, видимо, не случайно в описании этой сцены появляется знакомый нам мотив молчания. Заметим, что сам Аркадий к этому времени уже знает возможности молчания, уже и сам умеет «обороняться» им от грубых прикосновений жизни – «молчанием защищать свое достоинство» [Т. VI, с. 19]. Теперь же ему приходится на себе испытать молчание другого типа – «третирующее», томящее

пренебрежительной безответностью. Такое молчание извели Ипполит в «Идиоте», Шатов и Хромоножка в «Бесах», и вот теперь этот опыт осваивает Подросток: «...это молчаливое отношение ко мне раздавило меня стыдом» [Т. VI, с. 50].

Глубже всех понял Аркадия после общения у Дергачева и гуманнее всех к нему отнесся Крафт: «Крафт, вы к ним и еще пойдете? – вдруг спросил я его. <...> – Простите их! – сказал вдруг Крафт» [Т. VI, с. 53]. И вновь этот эпизод отсылает нас к роману «Идиот», где Мышкин на вопрос Ипполита о том, правильно ли он себя ведет, неожиданно отвечает: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» [Т. 8, с. 433], Здесь уместным будет обратить специальное внимание и на Крафта. Этот персонаж многое унаследовал от Кириллова и прежде всего – самоубийство «по убеждению». Для нашей темы примечательны некоторые уже знакомые по «Бесам» приметы образа самоубийцы. Крафт, например, как и Кириллов, не верит в людей и презирает их. Отсюда и особенности его общения – неохотного, как бы «замирающего». Потеря интереса и сочувствия к людям и миру закономерно ведет к ущербности речи персонажа: «Из людей получше теперь все— помешанные. Сильно кутит одна середина и бездарность... Впрочем, это все не стоит. <...> Говоря, он смотрел как-то в воздух, начинал фразы и обрывал их. Особенно поражало какое-то уныние в его голосе» [Т. VI, с. 54].

К Крафту вполне можно отнести сказанное Шатовым о Кириллове:

«Его съела идея», – и показательно, что отражается это не в последнюю очередь на потребности и способности персонажа к общению. Развитие же образа (и тем самым искания автора) сказывается в том, что если для Кириллова самым насущным является «статус человека», абсолютная свобода и возможности ее выражения, – то переживания Крафта более актуализированы автором для эпохи 1870-х годов. Его волнует уже «статус России» и в связи с этим – равнодушие людей к ее и своим судьбам.

Крафт достаточно оригинален и глубок. Однако пора вернуться к Аркадию Долгорукому, образ которого в свете нашей темы не менее своеобразен даже сам по себе, вне сферы формирующих его влияний, столь важных в этом романе. Что у него «за душой»? Каков его личный опыт общения?

В самом начале романа Подросток вспоминает показательный эпизод своей «московской самостоятельности»: ему случалось донимать прохожих дам упреками, относящимися к их одежде и походке. Упреки были выражены в оригинальной форме: «Не на что было жаловаться: идет человек подле и разговаривает сам с собой. Всякий человек имеет право выражать свое убеждение на воздух. Я говорил отвлеченно, к ним не обращался. Они привязались сами: они стали браниться, они гораздо сквернее бранились, чем я...» [Т. VI, с. 26]. Общение с самим собою, обращенное к другим, – в этом есть что-то от исповедей Ипполита в «Идиоте» и Ставрогина в «Бесах». Однако есть в манере Аркадия и нечто неожиданное, искажающее форму исповеди. Это, во-первых, наступательный характер такой манеры – Подросток имеет намерение

уязвить прохожих и вполне достигает цели. Во-вторых, свое общение с окружающими он маскирует под мнимое молчание, отстаивая право говорить лишь с самим собою и тем самым «молчать» с ними. Такая манера по своей выразительности стоит косноязычия Кириллова: там поглощенность собою невольно сказывалась в искажении общения с другими, здесь же Аркадий намеренно «играет» формами речи. Еще существенней то, что манера эта показана автором в развитии – она доводит Подростка и до полной злонамеренности.

Имеется в виду «штука», которую проделывал Аркадий в Москве на пару со случайным знакомым: «...мы ходили с ним вдвоем по всем бульварам и чуть попозже замечали идущую женщину из порядочных <...>, как тотчас же приставали к ней. Не говоря с ней ни слова, мы помещались, он по одну сторону, а я по другую, и с самым спокойным видом, как будто совсем не замечая ее, начинали между собой самый неблагопристойный разговор» [Т. VI, с. 78]. Игра формами речи в обоих случаях является заигрыванием с формальностями благопристойного поведения – в самом деле, «жертве... странно как-то жаловаться». Однако если в первом случае Аркадий чувствовал себя вправе попрекать «прохожих дам их одеждой» и походкой («пыль метет», «шелк треплет из одной только моды», «гораздо сквернее бранились, чем я»), то во втором случае его поведение – откровенное и бессмысленное безобразие: «...не понимаю, как могло это мне понравиться; да и не нравилось же, а так». Позже он сам кое-что проясняет для себя завораживающим и отупляющим влиянием «идеи» [См. Т. VI, с. 79]. Однако само появление «идеи» сродни описанному поведению, у них общая причина. Она в той атмосфере равнодушия, которая с детства окутывает Аркадия и искажает его восприятие окружающих. Он приобретает к равнодушию и пренебрежению болезненную чувствительность и начинает подозревать его в любых, даже в самых обыденных отношениях. И в душе его рождается реакция на равнодушие в ее разнообразных видах. Вот и его игра формами независимого общения порождена той же реакцией: вам до меня дела нет – так и мне до вас тоже... В последнем случае безобразного поведения эта «игра» лишь доведена до своего логического конца: нам с «напарником» ни до вас, ни до приличий – ни до чего дела нет... Безнравственное содержание «независимой беседы» почти предопределено самим принципом построения общения. Это уже новый этап в понимании и воспроизведении Достоевским универсального значения общения в бытии человека.

В комментируемом случае использован и художественный опыт рассказа «Бобок». «Скверности и свинства», в которые «пускались» Аркадий со его знакомым, сродни откровениям, доносящимся из могил. Герои романа тоже находят возможным «ничего не стыдиться», тоже решают нравственно «заголиться и обнажиться». Неслучайно Аркадий упоминает соответствующий эпизод из «Исповеди» Руссо. Но еще примечательнее, что в романе находит своеобразный отзвук и само невнятное бормотание, ставшее названием

рассказа. За «партнером» Аркадия закреплена одна характерная примета: он «от времени до времени, но всегда неожиданно, производил какой-то звук, вроде «тюр-люр-лю!» [Т. VI, с. 78]. По смыслу своему это вполне соответствует могильному «бо-бок!». В обоих случаях перед нами примета крайнего разложения – не физического, так духовного.

В рассказе, мы помним, лоток грязных откровений невольно прервал центральный персонаж, неожиданно чихнув. В романе и эта деталь получает переосмысление: очередная жертва бесстыдного преследования, молодая скромная девушка, «вдруг остановилась, откинула вуаль <...> и с сверкающими глазами крикнула нам: – Ах, какие вы подлецы!». Это восклицание показывает мнимость пелены нравственной «не зависимо ста» двух зарвавшихся пошляков. Оно же открывает глаза Аркадию: «...до того мне стало вдруг стыдно, что буквально слезы стыда потекли по щекам моим. Я промучился весь вечер, всю ночь, отчасти мучаюсь и теперь». Так получил герой романа один из первых и многих уроков, в которых формируется его образ Подростка. Все чаяния Достоевского связаны были с подобными уроками.

Однако не всегда уроки эти носят в романе столь наглядный характер, и образ Подростка вовсе не складывается непосредственно из дурных и добрых влияний. Это было бы слишком просто, неправдоподобно и значит – не «по Достоевскому». Целью писателя являлось воссоздать образ самостоятельно «растущего», взрослеющего героя, делающего свой выбор между добром и злом. Другое дело, что самостоятельность Подростка вовсе не исключала и даже предполагала его ориентацию на достаточно значимые «уроки» и «примеры». Поэтому в романе рядом с Аркадием в полный рост показаны Андрей Петрович Версилов и Макарыч Долгорукий. Они-то и являются – если уж говорить об «уроках» – ведущими «учителями» Подростка. О своеобразии и степени их влияния на Аркадия будет сказано особо во второй главе настоящей работы, специально посвященной проблеме воспитания. Теперь же обратим внимание на тот опыт общения, который приносят в роман эти герои.

Следует иметь в виду, что стиль общения, свойственный Версильову и Долгорукому, имеет прежде всего типобразующий характер. Достоевскому важно подчеркнуть, что Версилов – представитель культурного слоя русского дворянства, носитель богатого и во многом противоречивого опыта этого сословия. В его «багаже» – и ряд дорогих человечеству идеалов, выработанных усилиями многих поколений и не исчерпавших своей вдохновляющей силы, и тяжкий, обессиливающий груз сомнений и заблуждений, накопленный на долгом пути европейской цивилизации. Отсюда и характерный для этого героя тон общения, в котором самые разные настроения то сменяют друг друга, то мешаются в противоречиво окрашенное единство.

Восприятие образа Версильова дано в этом романе-исповеди со стороны Аркадия, поэтому по ходу его все более близкого знакомства с отцом многое

меняется. Вначале манера Версилова говорить чаще всего негативно окрашена: «проямлил как-то странно» [Т. VI, с. 12], «брюзжал ужасно» [Т. VI, с. 19], Затем на передний план восприятия надолго выдвигается представление об искусственности тона Версилова в общении: «...Начал он свою болтовню (в высшей степени выделанно и ненатурально)» [Т. VI, с. 127]. Все более явным становится «двойное дно», сознательная противоречивость тона: «...повидимому, он само искреннее простодушие, а смотришь – все в нем одна лишь глубочайшая насмешка» так что я иной раз никак не мог разобрать его лица» [Там же]. Меняется и отношение Версилова к сыну, отражающееся в тоне и содержании его разговоров с ним, которые становятся более задушевными, однако не утрачивают до конца присущую им двойственность: «Его же тон был по-прежнему с тонкой насмешкой, хотя и чрезвычайно ласковый» [Т. VI, с. 211],

Постепенно проясняется ведущая установка Версилова, которой он неизменно следует в общении с Аркадием, – уклончивость. Она связана как с трезвой оценкой собственного культурного и жизненного опыта, так и с опасением навредить сыну, увлечь его на проторенные и тупиковые пути. В этой установке много нового, и в то же время в ней замечается явно знакомая нам основа – «ставрогинская». В самом деле, во многих признаниях Версилова можно распознать душевный опыт героя «Бесов», переданный с покаянной тональностью. Например: «...я ведь знаю, что я бесконечно силен, и чем, как ты думаешь? А вот именно эту непосредственную силою уживчивости а чем бы то ни было <...>. Меня ничем не разрушишь, ничем не истребишь и ничем не удивишь. <...> Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время и, уж конечно, не по моей воле. Но тем не менее знаю, что это бесчестно <...> И неужели земля только для таких, как мы, стоит? Всего вернее, что да; но идея эта уже слишком безотрадная. А впрочем... а впрочем, вопрос все-таки остается открытым.

Он говорил с грустью, и все-таки я не знал, искренно или нет? Была в нем всегда какая-то складка, которую он ни за что не хотел оставить» [Т. 13, с. 171].

Мы хорошо знаем эту «складку» по исповеди Ставрогина, который тоже не хотел ее «оставить», а вопрос о своей судьбе – закрывать. От своеобразного «демонического» начала в своей натуре отказаться не так легко, и для героев Достоевского – Свидригайлова, Ставрогина, Версилова – это оказывается невозможным. Версиров, например, вполне подтверждает в себе это начало, с наслаждением разбивая свято хранимый в семье образ... И все-таки Версиров – это уже не Ставрогин. Он мог бы, но остерегается заразить Аркадия какой-нибудь всецельной идеей. Так же осторожен он в беседах с другими персонажами, например, с Сергеем Сокольским. Всякое свое «заразительное» высказывание он сдобривает долей скепсиса либо вовремя умолкает. Наконец, и прямо признает: «...мне надо молчать и скитаться» [Т. VI, с. 376].

Проблема молчания в связи со значением образа Версилова раскрывает новые свои стороны. В своем использовании этой формы общения Версиров

далеко уходит от опыта Ставрогина. Особенно показательным его отношение к Софье, матери Аркадия: «Мы все наши двадцать лет <...> совершенно прожили молча. <...> Главным характером <...> связи нашей было – безмолвие. Я думаю, мы даже ни разу не поссорились» [Т. VI, с. 104]. На первый взгляд, это очень напоминает ту совместную жизнь, которую предлагает Марье Лебядкиной и затем Дарье Шатовой Ставрогин – большой мастер третировать людей молчанием. «Безмолвие» Версилова приводит к близкому результату – Софья относится к нему с пугливым почитанием, – однако на этот раз у молчания все-таки совершенно иная «подоплека». Как и в отношениях с Аркадием, Версиров лишь не хочет ни в чем близкого человека переубедить и навязывать свою «культуру»: «Там, где касается <...> того, что считается у них убеждением, <...> там просто хоть на муки. Ну а сам можешь заключить: похож ли я на мучителя. Вот почему я и предпочел почти во всем замолчать, а не потому только, что это легче, и, признаюсь, не раскаиваюсь» [Т. VI, с. 105].

Молчание Версирова – его ошибка, оно обрекло и близких, и его самого на многие душевные терзания. Лишь в финале романа Версиров и Софья обретают полное счастье в общении: «...теперь она вдруг как-то ОСМЕЛИЛАСЬ перед ним <...>. Она садится около него и говорит ему, всего чаще шепотом. Он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его» [Т. VI, с. 447]. Но прежде, на протяжении всего романа, Версиров – убежденный «молчальник».

Он поощряет «стыдливость и трезвость на язык» [Т. VI, с. 379] и в Аркадии, не раз излагая ему свои взгляды на этот счет. Например: «А! и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, мой друг, и дается лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал, и к тому же всегда выскажет больше, чем нужно» [Т. VI, с. 102]. И в другом месте: «Друг мой, вспомни, что молчать хорошо, безопасно и красиво. <...> Молчание всегда красиво, а молчаливый всегда красивее говорящего» [Т. VI, с. 173]. На практике Версиров демонстрирует свое искусство умолчаний и недомолвок во многих ситуациях общения с сыном. Только вот насколько почтенно такое искусство (какие бы цели оно в виду не имело)? Если искать ответа у Достоевского, то нельзя пройти мимо многозначительной детали, которая упоминается в романе дважды и по-своему оттеняет образ Версирова: в трактире, где Аркадий размышляет об отце, а потом и беседует с ним самим, – «...тюкал носом о дно своей клетки БЕЗГОЛОСЫЙ СОЛОВЕЙ, мрачный и задумчивый» [Т. VI, с. 62. – Курсив наш].

Интересно отметить, что сам Версиров во многом следует «уроку», преподанному ему в юности Макаром Долгоруким: «Я тогда, еще до греха, объяснил Макару Ивановичу все с необыкновенною прямою. Я теперь согласен, что многое из того не надо было объяснять вовсе, тем более с такой прямою: не говоря уже о гуманности, было бы даже вежливее. <...> и помню, он все молчал, а только я говорил. <...> Вообще они – когда ничего не говорят – всего хуже, а это был мрачный характер» [Т. VI, с. 106-107].

Аркадию, в его жадном ожидании отеческих «уроков», не довелось знать болтливого Версилова и угрюмого Долгорукого. Молодое поколение 60-х годов знало такие типы русской жизни, но Достоевский уберег от подобных впечатлений своего героя. Будущее, по мысли писателя, зависело теперь от того, сумеют ли «отцы» – в лице Версилова – уберечь сыновей от своих ошибок, а в лице Долгорукого – донести до них свою «правду». Поэтому характерно впечатление Аркадия от первой встречи с приемным отцом, Макаром Ивановичем: «Жажда общительности была болезненная <...> он смотрел на меня минутами с какою-то необыкновенною даже любовью: он ласкательно клал ладонь на мою руку, гладил меня по плечу... ну, а минутами, надо признаться, совсем как бы забывал обо мне, точно один сидел, и хотя с жаром продолжал говорить, но как бы куда-то на воздух» [Т. VI, с. 288].

В свое время А. С. Долинин проницательно указал, что образ Макара Долгорукого приобретает в «Подростке» такое же значение, какое имеет образ Платона Каратаева в «Войне и мире»²². И в самом деле, здесь много соответствий, на которых нет нужды сейчас специально останавливаться. Заметим лишь, что «странник» Макар, как и герой Толстого, в своем общении как бы распахнут навстречу любому собеседнику. Более того, одного собеседника ему как будто и мало, и он так же свободно и неудержимо «излучает» знание людей и жизни, как впитывал это знание в себя в своих странствиях. Вот почему он не раз в беседах с окружающими как бы и забывает о них. Его рассказы и поучения не имеют конкретного адресата, а вернее – они адресованы любому, Кто способен его слышать и понимать (имеющий уши да услышит!).

Нужно сказать, что такая форма общения, в представлении Достоевского, вовсе не обусловлена его «поучающим» содержанием и чуть ли не предшествует ему – по крайней мере в становлении образа Макара как персонажа из народной среды. Так, например, одно из первых упоминаний об этом герое включает в себя показательную характеристику его писем к Софье Андреевне: «Письма присылались в год по два раза, ни более и ни менее, и были чрезвычайно одно на другое похожие. Я их видел; в них мало чего-нибудь личного; напротив, по возможности одни только торжественные извещения о самых общих событиях и о самых общих чувствах <...>. Именно в этой общности и безличности и полагается, кажется, вся порядочность тона и все высшее знание обращения в этой среде» [С. 13]. Как видим, принятая «в этой среде» форма письменного общения (как, впрочем, и устного) даже определяет собой содержание и доминирует над ним. Вероятно, в этом можно видеть лишнюю «узду» для любого разгула страстей и «идей». Такой узды не хватает многим героям Достоевского, в том числе, например, и Версилову.

«Общность» и «безличность» в общении, адресованность речей Макара «как бы на воздух» вовсе не лишает персонажа способности к общению предельно конкретному, в котором он умеет распознать все «чужое» и

²² Долинин А.С. Последние романы Достоевского. – М. – Л., 1963. – С 129.

сохранить все «свое». Тому же учит он Аркадия: «Все познай, чтобы, когда повстречаешь безбожника али озорника, чтоб ты мог перед ним ответить, а он чтоб тебя неистовыми словесами не забросал и мысли твои незрелые чтобы не смутил» [Т. VI, С. 288]. В этом уроке Макар оказывается дальновиднее Версилова, понимая, что Подростку нужно не беречься от «неистовых» убеждений, а приобретать к ним иммунитет и учиться на них не менее убежденно отвечать.

Нам еще предстоит вернуться к «урокам» Версилова и Долгорукого и прояснить роль этих уроков в становлении характера Аркадия.

Теперь же обратимся к следующему произведению Достоевского, в котором проблема общения оказывается одним из главных объектов внимания автора. Имеется в виду повесть «Кроткая».

Эту своеобразную исповедь героя – всю целиком – можно рассматривать как его попытку с упрямым отчаянием продолжить общение с Кроткой героиней даже после ее самоубийства, хотя бы в форме общения с самим собой. Он хочет и рассчитаться со всем происшедшим, и отдать себе отчет – «проговорить» всю правду о себе и о кроткой жертве своей. Сам автор поясняет во вступлении: «Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». <.....> То он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» [Т. 24, с. 5-6].

Показательно, что в «Кроткой» особенно многозначительно и разнообразно именно молчание. Достоевский здесь явно развивает художественный опыт своих романов. Развитие наблюдается уже в самом масштабе обращений художника к форме молчания. Ему отводится в повести необыкновенно значимая роль. Любое важное событие так или иначе сопровождается молчанием, а иной раз и «спровоцировано» им. Инициатор молчания и его подлинный виртуоз – Ростовщик. Он и прямо декларирует предпочтение, которое отдает молчанию перед другими формами общения: «А я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча» [Т. VI, с. 14]. Молчание для этого героя – это его оружие, когда случаются конфликты с Кроткой. Тогда оба используют самые сильные свои средства: «То есть ссор не было <.....> но было молчание и – всё больше дерзкий вид с ее стороны. <.....> И всё пуще и пуще насмешливая складка... а я усиливаю молчание, а я усиливаю молчание» [Т. VI, с. 15].

Молчание – это и жизненная философия для героя: «Видите, господа, есть идеи... то есть, видите, если иную идею произнести, выговорить словами, то выйдет ужасно глупо. Выйдет стыдно самому. <.....> Потому, что мы все дрянь и правды не выносим» [Т. VI, с. 16].

Молчание становится для героя и образом жизни, его «второй натурой» – как в кризисные, так и в спокойные периоды: «Таким образом, мы и промолчали, но я каждую минуту приготовлялся про себя к будущему <.....> Вот так и прошла зима. О, я был доволен, как никогда не бывал, и это всю зиму» [Т. VI, с. 23].

Полезно было бы проследить все «акты молчания» – как с его, так и с ее стороны. Это и есть история взаимоотношений героев в примечательном ракурсе. И в истории этой обнаруживается знаменательный поворот. О нем читаем в главе «Пелена упала». Пелена упала с глаз героя-ростовщика – взгляд его «прояснел», «правда» для него воссияла. Но разрушил эту пелену, очистил душу и взгляд – не какой-либо «свет», а звук – слабое пение Кроткой. Это и стало началом очищающего кризиса: «Надтреснутая, бедненькая, порвавшаяся нотка вдруг <.....> зазвенела в душе моей. Мне дух захватывало. Падала, падала с глаз пелена!» [Т. VI, с. 27]. С этого момента в жизни героя меняется не все, но главное – он разучился молчать и сам отныне тяготится чужим молчанием. Правда, уроки полноценного общения даются с непривычки нелегко: «...я взял ее за руку и не помню, что сказал ей, то есть хотел сказать, потому что я даже и не мог говорить правильно. Голос мой срывался и не слушался. Да я и не знал, что сказать, а только задыхался.

– Поговорим... знаешь... скажи что-нибудь! – вдруг пролепетал я что-то глупое, – о, до ума ли было?» [Т. VI, С. 27-28].

В дальнейшем в повести так и идет по нарастающей – Ростовщику открылся мир общения с близкой душой. Он как будто родился заново и, похоже, совсем другим человеком. Теперь он признает; «...ведь нельзя же было совсем молчать, ведь нельзя же было не говорить вовсе! Я ей вдруг высказал, что наслаждаюсь ее разговором» [Т. VI, С. 32].

Но случившийся переворот произошел слишком поздно. Герой был прав, когда после молчаливого поединка «на жизнь и смерть», в сцене с револьвером, подвел свой итог: «Я победил, – и она была навеки побеждена!» [Т. VI, С. 22]. Совсем не случайно эта глава заканчивается такими словами: «Ночью с нею сделался бред, а наутро горячка. Она пролежала шесть недель» (там же). «Шесть недель» уже встречались в рассказе «Бобок» – это образ «сороковин», время подведения итогов для погибшей или – как в данном случае – погубленной души. Поэтому герой напрасно сетует после самоубийства Кроткой: «О, нам еще можно было сговориться. <.....> Еще бы несколько слов, два дня, не больше, и она бы все поняла» [Т. VI, С. 34]. Во-первых, он отучил ее общаться и приучил понимать только молчание. Вот как, например, она реагирует на его первую попытку «живого слова»: «Она <.....> вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг – СТРОГОЕ УДИВЛЕНИЕ выразилось в глазах ее. <.....> «Так тебе еще любви? любви?» – как будто спросилось вдруг в этом удивлении, хоть она и молчала. Но я все прочел, все» [Т. VI, С. 28]. Во-вторых, «пелена упала» поздно потому, что герой, как мы помним, «победил» Кроткую и на целую зиму буквально похоронил ее заживо, окружив атмосферой «могильного молчания», – а такое без последствий не остается. Вот и она удивляется на его запоздалые порывы: «А я думала, что вы меня оставите так, – вдруг вырвалось у ней невольно» [Т. VI, с. 29].

Самоубийство героини закономерно. Ростовщик и сам понимает это.

Перебрав семь возможных причин самоубийства, оправдывая то ее, то себя, он, наконец, формулирует восьмую причину точно и окончательно:

«Измучил я ее – вот что!» [Т. VI, с. 35].

Ушла она из жизни молча, ни перемолвившись ни с кем, ни записки не оставив, но образ богородицы, прижатый к груди, делает это молчание особенно многозначительным.

Во всех случаях молчание героев повести носит сложный, неоднозначный характер. Каждый такой случай заслуживает особого комментария. Но отметим здесь лишь черты новаторства Достоевского в использовании этой формы общения. Отмеченные в романах два типа молчания (как средство и цель) достаточно часто встречаются в «Кроткой». Но если в «Идиоте» и «Бесах», например, самодостаточное молчание Рогожина [См. т. 8, с. 340-341) и Матрешы – явления кошмаров, то в «Кроткой» подобное же «кошмарное» молчание герой делает для жены обыденным, повседневным. То есть здесь героиня – Кроткая – вынуждена ежедневно выносить то, что лишь однажды довелось испытать Ипполиту Терентьеву и время от времени испытывал Ставрогин. Стоит ли удивляться, что вслед за ними и она накладывает на себя руки.

Но самая яркая отличительная черта молчания в «Кроткой» – это его «концептуальный» характер, раскрывающийся в полной мере в финале повести: «Есть ли в поле жив человек?» – кричит русский богатырь. Кричу и я <.....>, и никто не откликается. <.....> Всё мертво и всюду мертвецы. Одни только люди. а кругом них молчание – вот земля! «Люди, любите друг друга» – кто это оказал? Чей это завет?» [Т. 24, с. 35]. Мотив аллегорического «могильного молчания», которое царит в мире людей, был отмечен нами в рассказе «Бобок». В повести «Кроткая» тот же мотив представлен в виде концептуального итога.

Узнав «историю молчания» героя и запоздалого обретения им дара речи, мы глубже понимаем и смысл его восклицаний в финале. Вот что он понял: молчание – это не глухая стена, не барьер между людьми, а скорее – гибельная для человечности «среда», которую люди сами создают вокруг, замыкаясь в себе. Нужно открываться навстречу друг другу, наполнять жизнь своим душевным содержанием. Вот и Ростовщик в финале сетует, обращаясь к загубленной жене: «Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя»...

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. СИМВОЛИКА И ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

На данном этапе работы в наши задачи входит, во-первых, рассмотрение идеологического содержания в том художественном материале, который охвачен символическим значением названия романа и эпиграфа к нему. Во-вторых, мы должны будем выявить идеологическую напряженность постановки и решения некоторых центральных для данного произведения проблем. В соответствии с этим распределим наше внимание следующим образом. В первом параграфе прокомментируем идеологически значимые связи различных моментов произведения, сориентированных на символику романа и на некоторые частные тематические мотивы в его содержании. Во втором параграфе сосредоточимся на характере постановки и решения «проклятых» проблем бытия. При этом в центре нашего рассмотрения окажутся кульминационные главы «Бунт» и «Великий инквизитор».

Намеченный ход исследования позволит уяснить некоторые закономерности распределения идеологической «нагрузки» в художественном материале «Братьев Карамазовых». Постепенное освоение идеологического содержания романа подготовит восприятие этого итогового произведения в контексте творчества Достоевского и в историко-литературном контексте эпохи.

3.1. Символика как организующее начало в становлении идеологического контекста «Братьев Карамазовых»

В «Братьях Карамазовых» невозможно выделить единую тему, организующую вокруг себя все остальные содержательные моменты произведения. Необычайная сложность его структуры позволила, например, Л. П. Гроссману предположить, что Достоевский в этом романе намеренно нарушает единство построения и стремится «... в самой форме своего создания выразить свое потрясенное видение всего распада, разрыва и разложения великого целого, благоговейно чтимого им»²³. И все-таки в «Братьях Карамазовых» существует целый ряд взаимосвязанных «генеральных» тематических линий или – лучше сказать – своеобразных смысловых потоков, которые и придают динамичную целостность этому многосложному произведению. Динамизм при этом обуславливается активностью авторской мысли, которая умеет заставить разные сюжетные ситуации, образы и другие элементы вдруг загореться светом предчувствуемого единства смысла, неизменно включающего в себя то или иное идеологическое содержание.

Одна из генеральных тематических линий романа задана (как это обычно у Достоевского) уже в самом названии – «Братья Карамазовы». Оно символично,

²³ Гроссман Л.П. Достоевский. – М.: Молодая гвардия (Жизнь замечательных людей), 1965. – С. 574.

и в его формулировке обращает на себя внимание сосредоточение смысловых потенций, многозначность предчувствуемого смысла. В этой связи приведем суждения Ю. И. Селезнева о природе символа у Достоевского: «У Достоевского символ – явление, пронизывающее и связующее воедино внешне разнородные пласты художественного мира. <...> Символика Достоевского рассчитана не на прямое, сознательное восприятие читателя,- это не указание, не подсказка автора, но создание подспудно нагнетаемой атмосферы образа. Эту черту стиля Достоевского можно охарактеризовать как стиль открывания внутреннего, сокровенного в видимом, обыденном и осуществление их взаимообусловленности, взаимосвязи через символ. Его образ не только совмещает текущее с вечным, но и объединяет их в таком единстве, которое содержит в себе все его возможные проявления, как бы уже выходящие за рамки конкретного сюжета. Своеобразный конденсатор пространства и времени – он «незавершен» и как бы требует дальнейшего развертывания заключенных в нем потенций»²⁴.

Название романа – «Братья Карамазовы» – как раз и является таким всеобъемлющим символом, и эта его основная функция заслуживает того, чтобы на ней остановиться специально.

Первый «пласт художественного мира» романа, который мы прежде всего ассоциируем с названием, – это история житейских взаимоотношений членов семейства Карамазовых. Но взаимоотношения эти принимают на страницах романа такую невозможную для семьи, такую «не обыденную» форму, что это само по себе рождает потребность какого-то иного, «не семейного» уровня осмысления событий.

Уже в заглавии книги первой («История одной семейки») Достоевский как бы варьирует общее название романа. Такая переключка достаточно значима. Возможны, например, следующие ее истолкования. Главные герои – «братья Карамазовы», и все-таки они члены не «одной семьи», а одной «семейки» (немаловажная стилевая разница). Значит, не такие уж они и «братья», и семейство их – «случайное». Весь же роман если и является, судя по названию, историей «братьев Карамазовых», то это верно лишь на первый взгляд – для первой его книги. Показательно, что стилевое оформление заглавий следующих четырех книг всякий раз как бы взрывает обыденные представления о семейных отношениях («Неуместное собрание», «Сладострастники», «Надрывы» и «За и Против»).

Еще один нюанс, относящийся к формулировке названия романа. Словом «братья» из круга главных героев произведения формально исключен Федор Павлович Карамазов и в то же время введен Смердяков (он хотя и не «Карамазов», но все-таки «брат»). Отсутствие в этом кругу старика Карамазова

²⁴ Селезнев Ю. И. Многоголосие стилевой системы. Стиль Достоевского // Теория литературных стилей. Кн. 2. Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука. – С. 191 – 192.

как бы сигнализирует, уже с титульного листа, о его противостоянии своим сыновьям. Все четверо в контексте романа так или иначе «отрицают» его существование (например, трое из них, каждый по-своему, замешаны в его убийстве, четвертый – Алеша – является его антиподом по своей этической позиции и нравственному облику). Таким образом, они в этом аспекте связаны особыми узлами – как «братья» по единому, хотя и крайне изломанному «фронту» противостояния своему родителю. Знаменательно, что уже в их «братстве» можно усмотреть антитезу: одна линия их единения отрицает другую, так как их по-своему роднит противостояние тому, кто был связующим звеном их формального родства. Формулировка названия романа оказывается мотивированной в контексте дважды, но по принципу антитезы, а не солидарности.

Достоевский в содержании романа неоднократно подчеркивает в своих центральных героях наличие общего, родового – «карамазовского» начала. Аспект рассмотрения остается прежним – природное родство героев, но акцент и тональность отмеченной антитезы меняется: для сыновей одного отца все братья Карамазовы слишком разные люди, однако, с другой стороны, для таких разных людей они удивительный, как будто непредвиденным образом наследуют одну и ту же, карамазовскую природу. Тем самым вновь указывается на недостаточность однозначных «житейских» истолкований, на символическое значение этой семьи и сложившихся в ней отношений. В свое время острое суждение по поводу символики семейных отношений в «Братьях Карамазовых» высказал М. Волошин: «...во главе стоит сам отец лжи – Федор Павлович Карамазов. <...> Трагизм жизни всех братьев в том, что они Карамазовы, а коллизия в том, что то зло, которое они должны преодолеть и истребить в самих себе, является их отцом. На всех путях, уводивших их от их карамазовской плоти к духу, стоит отцеубийство»²⁵.

Итак, прочитанное всего лишь в тональности» семейных отношений, само название в контексте романа может демонстрировать свое противоречивое и насыщенное «звучание». Здесь еще нет идеологии Достоевского как таковой, но единый смысл уже «взрывается» противоречивыми мотивировками, уже задана интонация сомнения, спора и «переакцентировки называния»²⁶. Все это является своеобразной питательной средой для идеологического фактора, нагнетает атмосферу его предчувствия.

Название романа в его общем контексте венчает не только картину семейных отношений Карамазовых, но и панораму пореформенной России, как ее представлял Достоевский. На обобщенный смысл этой фамилии прямо указал еще С. А. Андреевский на рубеже веков: «Он (Достоевский – выделено нами) соединил в этой семье наиболее рельефные черты времени». И далее:

²⁵ Волошин М. «Братья Карамазовы» в постановке Московского художественного театра. – Ежегодник императорских театров. – 1910. – Вып. 7. – С. 155.

²⁶ Шкловский В. Б. За и против. Заметки о Достоевском. – М.: Советский писатель, 1957. – С. 147.

«Слово «карамазовщина», гораздо более широкое, чем «обломовщина», должно было бы сделаться всемирным термином для нашей эпохи»²⁷. Андреевский здесь чутко уловил те потенциальные возможности обобщения, которые несет в себе это понятие – «карамазовщина». В «эпохальном» масштабе своего прочтения название романа приобретает глубокое социально-идеологическое звучание. Ценное наблюдение сделал в связи с этим Г. К. Щенников: «Братья» – символическое в названии романа об эпохе разъединения людей, утративших братскую любовь, бросившихся искать каждый своего «угла»²⁸.

С учетом этих наблюдений название романа может быть истолковано, например, следующим образом: все русские люди – братья, потому что родина у них одна – Россия; но именно поэтому все они – «Карамазовы», ибо времена в России настали «карамазовские».

Нужно заметить, однако, что Г. К. Щенников в своей работе не придает равноправного символического значения второму смысловому компоненту в названии романа и не фиксирует внимание на антиномических отношениях между этими компонентами. Естественно поэтому, что, закономерно углубляя символизирующую функцию названия, исследователь приходит к однозначному и неверному, на наш взгляд, пониманию идейной концепции произведения: «Но сюжет построен так, что каждый из братьев (кроме Смердякова) приходит к потребности в единении с другими братьями, в единении со всем миром, к мысли, что его жизненная практика не должна расходиться с интересами общечеловеческими»²⁹. Думается, что это слишком простое и «выпрямленное» решение идейных коллизий романа Достоевского. Убедительным остается пронизательное суждение М. М. Бахтина: «...там, где видели одно качество, он (Достоевский) вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным. <...> Он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развертывались <...> как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их немолчный и безысходный спор»³⁰.

В дальнейшем мы постараемся показать, что финалы жизненных и идеологических судеб Ивана и Дмитрия Карамазовых дают гораздо меньше оснований для оптимизма, нежели как это представлено в выводах Г. К.

²⁷ Андреевский С. А. «Братья Карамазовы» // Андреевский С.А. Литературные очерки. – СПб., 1913. С. 56, 98.

²⁸ Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм 1860 – 1870 годов. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – М., 1980. – С. 72.

²⁹ Щенников Г. К. Художественное мышление Достоевского. – Свердловск: Средне – уральское кн. изд-во, 1978. – С. 72.

³⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 36.

Щенникова. Теперь же предметом нашего внимания остается пока название романа в его символизирующей функции.

В масштабах «трагедии всего человечества», символическим отражением которой является история Карамазовых, Достоевский вновь закономерно вскрывает неумолимые противоречия, коренную для его видения мира антиномию социального и антисоциального в человеке. Эту антиномию можно и, видимо, необходимо видеть уже в формулировке названия – «Братья Карамазовы». При этом оно приобретает принципиально важную для идеологического контекста романа эпопейную интонацию: рождены ли люди для братства, или они рождены для «карамазовщины»? Фактически любой значимый образ романа может быть представлен в «силовом поле» борьбы этих двух начал человеческой природы. В душе одних героев они – эти начала – борются почти на равных, у других одно из начал оказывается почти изжитым. Соответственно многочисленные антитезы, обнаруживаемые в содержании произведения, предстают как разнообразные проявления исходной, заглавной антиномии: «За» и «Против», «бог и дьявол в сердцах людей», «идеал мадонны и идеал содомский» и др. Однако это не бессмысленная череда повторений, не перепевы одного и того же мотива – это искусство, которое, по словам В. Шкловского, «исследует явление в разных его возможностях», в котором важным оказывается «... не повторение, а несходство, рождаемое опытом нового познания»³¹. Явление, которое исследует искусство Достоевского, – это человек с его извечным выбором между добром и злом и те условия, при которых человек оказывается в силах или бессилён сделать выбор. «Братья» или «Карамазовы» – возможен ли такой выбор? Свободен ли человек перед этим выбором?

Еще за пятнадцать лет до того, как Достоевский приступил к своему итоговому произведению, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он утверждал, что братство, быть может, одна из самых дорогих идей, выработанных человечеством. Но братство, по его убеждению, становится действительно жизнестойким и всех объединяющим гуманистическим мироотношением лишь при одном условии – нужно, чтобы оно «бессознательно в природе всего племени заключалось» [Т. V, с. 80]. Такое братское начало – Достоевский надеялся на это – заключено в России, «несмотря на все вековые страдания нации, несмотря на варварскую грубость и невежество, укоренившиеся в нации, несмотря на вековое рабство...» [Там же]. Именно благодаря этому началу, полагал он, возможно даже в ближайшем будущем примирение «цивилизации с народной жизнью», соединение образованных слоев общества с народом на почве братской любви [Т. XVIII, с. 37].

Но время шло, многочисленные «несмотря» находили себе все новые подтверждения в реальной действительности, а прекраснородушно «все-таки»

³¹ Эльсберг Я. Е. Литература 70 – 80 годов XIX века и русская культура // Контекст – 1975. – М.: Наука, 1976. – С. 326.

оставалось голословной надеждой. В своих публицистических выступлениях, особенно в «Дневнике писателя», Достоевский с тревогой указывает на многочисленные проявления «нравственного беспокойства» в народной среде и в образованных слоях общества. Во всех его романах одной из главных писательских задач неизменно являлась именно эта – донести до читателей свои тревоги, разбудить в них «нравственное чувство». В романе «Бесы», например, есть один момент, которому в этом отношении даже в творчестве Достоевского трудно подыскать что-нибудь равное по лаконичности, символической глубине и проблемной заостренности. Кириллов говорит Петру Верховенскому о Федьке Каторжном: «Я ему ночью Апокалипсис читал <...>. Очень слушал; даже очень, вся ночь.

- А, черт, да вы его в христианскую веру обратите!
- Он и то христианской веры. Не беспокойтесь, зарежет» [Т. 10, с. 292].
Где уж тут, казалось бы, думать о «братстве»!

Однако Достоевский предпринимает свой грандиозный художественный эксперимент со всей присущей ему строгостью. В «Братьях Карамазовых» он намерен увидеть и показать читателям реальные пути человечества к братскому единению. Но чтобы поверить самому себе, чтобы удостовериться, – что не увлекся «светлой идеей», что не погрешил против реальных условий, – Достоевский решает провести своих героев через самые трезвые «несмотря», через ситуацию отцеубийства и высочайшие взлеты «отрицающего» человеческого сознания. В своем романе писатель, по точному замечанию В.К.Кантора, «рисует ситуацию распада семейного, Бровного братства, которое, по мысли писателя, является истоком братства общественного»³².

Вернемся к нашему рассмотрению символического значения названия романа. Важно, что многозначность, неопределенность, даже сомнение характеризуют у Достоевского не только возможность разрешения антиномических отношений, но и саму форму этих отношений. Это означает, в частности, принципиальную невозможность однозначной формулировки антиномических отношений в названии романа. Оба понятия-символа – и «Братья», и «Карамазовы» – здесь сосуществуют, и именно потому относительно разных ситуаций и художественных картин романа его название может получать особые, конкретизированные толкования. Символ получает конкретное значение лишь в своих частных выражениях, в контексте. Оторванный от контекста – он впадает в однозначность. И потому конкретное значение представляет символ (либо «сквозной мотив») лишь в том случае, когда оно не претендует на однозначность, когда содержит в себе скрытый смысловой потенциал, готовый выразиться вполне лишь в контекстных отношениях. На такое понимание значений символических образов у Достоевского мы будем опираться в ходе дальнейшего рассмотрения художественного материала романа «Братья Карамазовы».

³² Кантор В. К. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 28.

В научной литературе иногда встречается досадное, как нам кажется, недоразумение – «усечение» (для краткости) названия романа до «Карамазовых». Г. К. Щенников, например, демонстрирует подобное отношение к названию непосредственно вслед за своим истолкованием символического значения слова «Братья» (!). В свете вышесказанного эта кажущаяся частность приобретает принципиальное значение. Можно не признавать наличия антиномических отношений в названии, но сама возможность такого истолкования делает недопустимыми подобные сокращения – как недопустимо, например, называние эпопеи Л. Н. Толстого одним словом «Война».

Начиная разговор о символическом значении названия, мы говорили, что в нем задана одна из генеральных тематических линий романа. Линию эту действительно можно представить пронизывающей весь (или почти весь) смысловой объем произведения, однако она не в состоянии определить собой всё его смысловое качество, все бесчисленные частные «смыслы». Центральные персонажи, сцены, проблемы и многие частные ситуации могут рассматриваться в аспекте этой тематической линии, однако это будет не единственно возможный, а во многих случаях и не самый важный угол зрения. На страницах романа поставлены и решаются многие проблемы, которые хотя и связаны так или иначе (но всегда в контексте) с обозначенной нами темой «братства» и «карамазовщины», однако имеют самостоятельное значение и могут, в свою очередь, быть организующими моментами в расстановке действующих лиц, движения сюжета и т.д. Иными словами, они могут служить общим ориентиром, основанием, необходимым условием для возникновения контекстных отношений между самыми различными элементами художественной системы романа.

Естественно было начать со специального рассмотрения символизирующей функции названия романа. В дальнейшем мы будем использовать и другие аспекты организации художественного материала в контексте произведения.

В романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» есть один исключительно широкий и емкий символ – это эпитафия из евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». В научной литературе символическая функция эпитафии довольно подробно комментировалась. Одно из наиболее интересных истолкований предлагал Н. М. Чирков. Он отмечал, что эпитафия романа «...относится прежде всего к судьбе Мити, ибо его падение и все его тяжелые мытарства <...> являются необходимым условием <...> для его бурной любви к жизни и для конечного возрождения. Смысл эпитафии прямо относится и к судьбе Илюши Снегирева. Его трагическая судьба <...> послужила условием для сближения мальчиков <...>. Слова о падшем в землю и умершем зерне относятся и к безумию Ивана Карамазова. Конечно, смысл этого эпитафия, по замыслу Достоевского, должен

охватить и центральное событие романа – убийство Федора Павловича и все последствия этого события. Это убийство, будучи наиболее ярким и наглядным выражением жизни как распада, показано как условие раскрытия всех потенций жизни»³³.

Для нас здесь особенно важна постановка в эпиграфе проблемы жизни и смерти. В контекст романа эта проблема введена, в частности, через мотив конкретной смерти, отношения к смерти и к «могилам».

В идеологических судьбах всех главных героев романа мотив смерти сказывается с поразительной закономерностью, что позволит нам соотнести их образы в этом аспекте, через этот мотив. Целесообразным будет выяснить общую картину, своеобразную «композицию» введения мотива в образную систему романа и в ходе анализа подробно остановиться на некоторых отдельных случаях.

В романе «Братья Карамазовы» есть целая глава, которая дает «и фон, и рельеф, и необходимые оттенки» всей запутанной истории убийства старика Карамазова и судьбам его сыновей, в особенности Дмитрия. Это глава «Таинственный посетитель». В ней обращает на себя внимание настойчивая, повторяющаяся тема смерти.

Человек, о котором рассказывает старец Зосима, – «таинственный посетитель» – много лет назад убил из ревности любимую женщину. Он испытывает тяжелую душевную борьбу, совершает внутренний суд над собой и, наконец, по совету Зосимы решается на публичное покаяние. Однако в противоречии с этим решением он испытывает искушение убить того, кто знает его тайну и склоняет его к всенародному признанию. Позднее он рассказывает Зосиме о том страшном для него мгновении: «Я только тебя ненавидел и отомстить тебе желал изо всех сил за все. Но господь мой поборол диавола в моем сердце. Знай, однако, что никогда ты не был ближе к смерти» [Т. XIV, с. 287].

Обращает на себя внимание явственная перекличка (вплоть до лексических соответствий), своеобразная смысловая «рифма» между этой ситуацией из рассказа Зосимы и ситуацией в романе, когда Дмитрий Карамазов оказался на грани отцеубийства. Даже во внешнем своем оформлении, по «цветовому колориту», обе сцены несостоявшегося убийства многозначительно перекликаются: герой из рассказа Зосимы испытывает искушение «среди ночного мрака», который подчеркивает его душевный мрак в эти минуты; тем более очевидно символическое звучание названия главы с описанием искушения Дмитрия – «В темноте». Душевные движения Дмитрия в этот критический для него момент внешне как будто подчеркнuto соответствуют состоянию «таинственного посетителя» в аналогичной ситуации: «Страшная, неистовая злоба закипела вдруг в сердце Мити: «Вот он, его соперник, <...> мучитель его жизни!» Это был прилив той самой внезапной мстительной и

³³ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М.: Наука, 1967. – 288 – 289.

мучительной злобы <...>. Личное омерзение нарастало нестерпимо. Себя Митя уже не помнил и вдруг выхватил медный пестик из кармана...

Бог, как сам Митя говорил потом, сторожил меня тогда...» [Т. XIV, с. 354]. Здесь характерны именно эти внешние переключки: внезапная волна мстительной злобы; отказ от преступных намерений, объясняемый вмешательством бога, непосредственным религиозным чувством («бог поборол дьявола» – «бог сторожил меня», еще раньше Митя говорит о «борьбе бога и дьявола в сердцах людей»). Весьма примечательно также, что судьбы Мити и «посетителя» как бы троекратно связаны с мотивом смерти – своей и чужой.

«Посетитель» убил свою жертву потому, что «подвернулся случай», затем ему начинает «горько мерещиться кровь убитой жертвы, кровь вопиющая об отмщении» [Т. XIV, с. 347]. Дмитрий, в свою очередь, походя ударил пестиком случайно подвернувшегося старика Григория и замарал руки его Бровью. Во время кутежа в Мокром он, не зная о том, жив ли Григорий, мучается сознанием пролитой крови и не может отвязаться от мысли о самоубийстве. «Посетитель» также признается, что «думал было убить себя». Таким образом, каждый из этих героев доходит до готовности заплатить свою кровью за пролитую ими чужую кровь. Это первый момент связи судеб героев с мотивом смерти.

Момент второй – указанный выше случай несостоявшегося покушения на убийство. Сейчас для нас важна лишь общая «формула» сходных душевных движений: «хотел убить, но не убил – бог сохранил». Н. Я. Берковский указывал именно на этот повторяющийся мотив «косвенного убийства» в «Братьях Карамазовых»: «Косвенные убийства совершаются здесь постоянно, все строится насилием над близким, пренебрежением к нему. Прямое убийство – предел. <...> За Дмитрием ходит как бы двойник убийства: он убил не отца, он поднял руку на Григория, своего воспитателя, второго отца ему...»³⁴.

Наконец, третий момент связи с мотивом смерти – это в обоих случаях финалы жизненных судеб героев. «Таинственный посетитель» после своего всенародного признания испытывает духовное возрождение и умирает в умилении и радости: «Бог сжалился надо мной и зовет к себе. Знаю, что умираю, но радость чувствую и мир <...>. Мне не верят, <...> не поверят никогда и дети. Милость божию ВИЖУ в сем к детям моим. Умру, и имя мое будет для них незапятнанным». Обратим внимание на финал истории о покаявшемся убийце: «Гроб его до могилы провожал весь город. Протоиерей сказал прочувственное слово. Оплакивали страшную болезнь, прекратившую дни его» [Т. XIV, с. 280, 281]. Знаменательно, что Дмитрия Карамазова весь Скотопригоньевск также провожал в «последний путь» на судебном заседании. Но другие «протоиереи» – прокурор и защитник – говорили о нем свои «прочувственные слова». Оба они, как и все присутствовавшие, не оплакивали, но признавали за подсудимым «страшную болезнь» – карамазовский безудерж.

³⁴ Берковский Н. Я. О «Братьях Карамазовых» // Вопросы литературы. – 1981. – № 3. – С. 205.

Дмитрий, как и «таинственный посетитель», слышит над собой «божий суд», но его душевное состояние перед вынесением приговора совершенно противоположно тому умилению, которое испытывал умиравший в рассказе Зосимы: «В словах его послышалось что-то новое, смирившееся, побежденное и приникшее. <...> «Суд мой пришел, слышу десницу Божию на себе. Конец беспутному человеку! Но как богу исповедуясь, и вам говорю: «В крови отца моего – нет, не повинен!». «Как и умиравшего убийцу из рассказа Зосимы, Дмитрия пытаются на суде представить психически ненормальным человеком. Но, в отличие от «посетителя», видевшего в этом «милость Божию» и гарантию незапятнанного имени, Дмитрий отстаивает свое честное имя по-своему: «А докторам не верьте, я в полном уме, только душе моей тяжело. <...> Но пощадите, не лишите меня бога моего, знаю себя: возропшу! Тяжело душе моей, господа... пощадите!» [Т. XV, с. 188].

«Общество» в обоих случаях оказалось недоверчивым. Его приговоры по своему содержанию противоположны, но в них слышится как бы одна и та же интонация. Раскаявшемуся убийце: не в своем уме и невиновен. Исповедующемуся невинному: в здравом уме и виновен. Для первого это означало доброе имя и кончину в радостном умилении. Для второго – гибель для общества, духовное крушение с зыбкими надеждами на будущее возрождение где-то «в Америке». В этом отношении знаменательна финальная реплика последней книги романа («Судебная ошибка»): «И покончили нашего Митеньку!» [Т. XV, с. 190].

Это сопоставление двух судеб напрямую подводит нас к оживленному обсуждению вопроса о церковном суде, воспроизведенному в самом начале романа, в описании свидания всех членов семейства Карамазовых в келье старца Зосимы. И слова самого Зосимы как бы предваряют судьбу Дмитрия, как бы настраивают наше восприятие на пристальное внимание к его трагедии: «Только сознав всю вину как сын Христова общества, то есть церкви, он сознает и вину свою перед самим обществом. <...> Что было бы, если б и церковь карала его своим отлучением тотчас же и каждый раз вослед кары государственного закона? <...> А впрочем, кто знает: может быть, случилось бы тогда страшное дело – произошла бы <...> потеря веры в отчаянном сердце преступника, и тогда что?» [Т. XIV, с. 60].

Эта «переключка» двух далеких и по видимости своей «безразличных» друг к другу повествовательных моментов выявляет, между тем, тот смысловой зацеп, который включает их в обсуждение важной идеологической проблемы, поставленной Достоевским еще в 1873 году на страницах «Дневника писателя». Идеологический контекст романа при этом вбирает в себя новый материал, новый компонент. В очерке «Среда» Достоевский утверждал: «Делая человека ответственным, христианство тем самым признает и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга...» [Т.

XXI, с. 16]. Именно таким образом, через многосторонние смысловые связи в контекстных отношениях, страстные убеждения Достоевского-публициста находили свое выражение в его художественном творчестве. Здесь они получали либо свое художественное обоснование, либо корректировались в процессе художественного исследования писателем важнейших проблем его времени.

Подобные углубления проблематики романа за счет заложенного в ней идеологического потенциала мы будем еще не раз – подробно – рассматривать в дальнейшем. Теперь же вернемся непосредственно к содержанию произведения и реализующимся в нем контекстным отношениям.

История о «таинственном посетителе» выполняет в романе символизирующую функцию. В целом рассказ Зосимы служит емким прообразом истории убийства в семье Карамазовых и потому связан с судьбами всех основных участников этой трагедии. В зависимости от аспекта ее рассмотрения, история эта поворачивается то одной, то другой своей «смысловой гранью» и соответственно оттеняет судьбы разных героев. В рассказе Зосимы есть также подробности, которые позволяют соотнести судьбу Дмитрия Карамазова на этот раз с судьбой косвенной жертвы «таинственного посетителя» – слуги, незаслуженно обвиненного в убийстве. Соответственно в облике убийцы начинают угадываться то профиль Ивана с его мучительными колебаниями и извилистым путем к непринятому всенародному признанию в собственной нравственной ответственности за смерть отца, то черты Смердякова с его дьявольской предусмотрительностью и жестокостью. Тем не менее, в аспекте отражения в ней мотива преступления, смерти и возрождения, судьба именно Дмитрия Карамазова наиболее последовательно и прямо ассоциируется с судьбой «посетителя».

Судьба Федора Павловича также может быть соотнесена с рассказом Зосимы о «таинственном посетителе», но не по трем моментам, как история Дмитрия Карамазова, а в своем закономерном итоге. Эти два противоположные пути – «от бога» и «к богу» – оба пройдены в романе до конца. Финал «таинственного посетителя» – это своего рода вариант «личного спасения»: человек протерпел падение, он мучается сознанием собственной вины, но только поборов в себе еще более страшное искушение – окончательно погубить свою душу новым убийством, – грешник приходит к возможности спасения, и «бог зовет его к себе». Совершенно противоположный случай – судьба старика Карамазова.

Об этом типе героев Достоевского – о типе «сладоэстетиков» – верные суждения высказаны в книге П. П. Гайденко «Трагедия эстетизма»: «...Если для победы над животным началом достаточно обратиться к этическому, духовному началу в самом человеке, то для победы над дьяволом, для искоренения злой воли этическим принципом долга не обойдешься <...>. Для победы над чертом нужен уже бог – своими слабыми силами человек тут ничего уже сделать не может. Вот почему у Достоевского постоянно повторяет-

ся один мотив: только пройдя через преступление, можно стать святым, только осознав в себе дьявола, человек обращается к богу, ибо здесь других путей к спасению уже нет»³⁵.

Оговоримся сразу, что даже образ Федора Павловича Карамазова – этого законченного, казалось бы, грешника – не лишен у Достоевского двойственности. Н. Чирков, например, дал этому герою пронизательную, но несколько категоричную, на наш взгляд, характеристику: «Поразительно в Федоре Павловиче то, что он сознательно, так сказать, принципиально идет по пути порока не только в силу чрезмерности своего сладострастия, но как бы в силу какой-то своеобразной полемики с «добром» <...>. Его аморализм вовсе не есть равнодушие и безразличие к морали, но ожесточенная борьба с моралью, со всем тем, что признается «святым». <...> Самое сознание существования какой-то «святыни» вызывает в нем злобу, за которой скрывается смутное ощущение своей собственной несостоятельности, отрицание самого себя <...>»³⁶.

На это можно все-таки возразить, что на страницах романа «смутное ощущение собственной несостоятельности» у Федора Павловича не только «сбывается» за его злобой к «святыне», но и неоднократно выливается в его искренних признаниях и трезвых оценках собственной жизни. Это, однако, трезвость его сердца, но не головы. Алеша Карамазов точно заметил: «Сердце у вас лучше головы» [Т. XIV, с. 124]. И именно сердце Федора Павловича иной раз устаёт в его «ожесточенной борьбе с моралью», что вполне естественно для столь живого, не ходульного образа. Сердце диктует ему, например, такие самооценки: «...слишком мы уж, сидя здесь, нагрелись. Я все помышлял о том, кто это за меня когда-нибудь помолится? <...> Я ведь на этот счет ужасно как глуп <...>. Видишь ли: я об этом, как ни глуп, а все думаю, все думаю, изредка, разумеется, не все же ведь. Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? <...> Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад, только чтобы без потолка <...>. Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А кож нет крючьев, стало быть, и все побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете? <...> потому что если бы ты знал, Алеша, какой я срамник!...» [Т. XIV, с. 23].

Можно заметить, что в этой своей тираде Федор Павлович ставит во всей глубине тот «проклятый вопрос», который у него наследует Иван Карамазов – наследует именно постановку проблемы, но не ее решение. Теперь же для нас

³⁵ Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мироотношения Серена Киркегора. – М.: Искусство, 1970. – С. 216.

³⁶ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М.: Наука, 1967. – С. 267.

важно, что старик Карамазов все-таки принимает свое решение в романе. Но принимает он его не без санкции своих сыновей.

Вначале он выслушивает Смердякова – его убедительнейшую «контроверзу». И вот его заключение: «Червонца стоит твое слово, ослица, и пришло тебе его сегодня же...» [Т. XIV, с. 120]. Затем он сталкивает Ивана и Алешу в вопросе: есть ли бог и бессмертие, и существует ли черт? Выслушав их противоположные ответы, он заключает: «Вероятно, что прав Иван. <...> Жаль» [Т. XIV, с. 123] (Курсив наш). Наконец, последним вносит свою вескую «реплику» Дмитрий в присутствии ему стилие – он не спорит, а действует. Интересно, что сам тот факт, что он врывается в дом отца, чуть не убивает его, сбивает с ног Григория (при этом как бы моделируется роковая ситуация главы «В темноте»), – сам этот факт тоже является ответом Дмитрия на вопрос «есть ли бог». Нужно помнить: Дмитрий посылает Алешу в дом отца «за чудом», уповая на то, что «бог есть», и отец даст денег. Он, однако, не дожидается «чуда» и забывает в этот момент о боге: «А не убил, так еще приду убить. Не устережете!» [Т. XIV, с. 128].

Итак, Федор Павлович выслушал своих сыновей. Окончательное свое решение он высказывает на следующий день Алеше: «...я в скверне моей до конца хочу прожить, было бы вам это известно. В стерне-то слаще <...>. А в рай твой <...> я не хочу, это было бы тебе известно, да порядочному человеку оно даже в рай-то твой и неприлично, если даже там и есть он. <...> Вот моя философия» [Т. XIV, с. 157]. Здесь действительно присутствуют элементы прямой полемики с «добром», с понятиями о «рае» как своеобразном жизненном «итоге», который для такого человека даже «неприличен». Но это – запальчивая и надрывная полемика, которая демонстрирует именно «смутное ощущение собственной несостоятельности».

В свое время Л. П. Гроссман замечал: «Сложный, но сильный и действенный прием организации психологической борьбы выработал Достоевский в своих больших романах, раскрывая постепенно трагическую ситуацию в трех встречах или трех беседах героев. Получается некоторая триада, последовательная разработка теш в маленькой трилогии с нарастанием обличения и ужаса. Это как бы «тематический триптих», единый и цельный в трех основных моментах развития драмы»³⁷. Можно заметить, что указанный Гроссманом прием используется и в идейном построении романа, но при этом как будто обнажается контекстная природа «трилогии» – вместо «последовательности» и «постепенности» решающей оказывается осмысленная связь всех трех моментов, их действенное соотношение в идеологическом контексте произведения. Так, например, решение Федора Павловича как бы сориентировано относительно трех идеологических «пунктов» – казуистики Смердякова, спора Ивана и Алеши, безбожия Дмитрия. Эти пункты – своеобразные «ростки» на трех могилах загубленных стариком Карамазовым

³⁷ Гроссман Л. П. Достоевский – художник // Творчество Ф. М. Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. – С. 350.

женщин. Триады оказывается мотивированным его путь к собственной могиле. В этих мотивировках нет согласия, их сочетание недоступно однозначному логическому осмыслению – это сочетание контекстное. Но условную итоговую черту (в контексте, где процесс «затягивается вдаль», нет исчерпывающих итогов) под рассматриваемыми в данном случае контекстными отношениями подвести все-таки можно. Одним из возможных истолкований смысла указанной «трилогии» является следующее.

Старик Карамазов построил свою жизнь на «трех могилах». И почти все, что вырастает на этих могилах – облик, убеждения, поведение трех его сыновей, – лишь подтверждает правильность избранного им жизненного пути, мотивирует его «скверну». Он мог бы, но не успокаивает себя неверием в вещественность атрибутов ада и рая (как успокаивают себя верой в них некоторые «праведники» – например, отец Ферапонт), и он находит в себе смелость быть убежденным, что после его смерти черти должны будут крючьями стащить его к себе – что бы там это ни означало. За эту его смелость и своеобразную ответственность его «сердца», которое «лучше головы», целует его, быть может, Алеша при их последнем свидании. В отличие от остальных братьев, которые своими «репликами» лишней раз мотивировали «скверну» своего отца на земле, Алеша может служить как бы единственным «оправданием» жизни Федора Павловича перед «небесами».

Своеобразная «трилогия» многозначительно представлена в судьбе Смердякова. Его рождение – прямая причина смерти его матери – Лизаветы Смердящей. Он является непосредственным убийцей своего отца. И он же сам накладывает на себя руки. Это как бы крайнее выражение жизни в ее тенденции саморазрушения – жизнь, как бы «зацикленная» на смерть: от могилы к могиле, обрубая свои родственные корни, к собственной смерти проходит Смердяков со всей возможной последовательностью. В контексте такого понимания и фамилия героя получает свое символическое значение, фатально предопределяющее отвратительный финал его судьбы: это жизнь в ее разложении, жизнь, которая уже «смердит». Но этот символический схематизм в судьбе героя не должен обеднять наши представления о его живом и сложном образе, к которому мы обратимся подробнее в свое время.

Особенно показательно раскрывается в романе идеологическое значение судеб Алеши и Ивана Карамазовых. Их судьбы открываются в контексте произведения непосредственно с мотива «могил» и их значения в жизни человека.

Об Алеше сказано, что он, приехав в родной город, принялся разыскивать могилу своей матери и довольно скоро после ее «обретения» «вдруг» объявил отцу, что хочет поступить в монастырь [Т. XIV, с. 21-23]. Это «вдруг», однако, исподволь уже подготовлено в контексте романа. Мы знаем, в частности, что с матерью у Алеши связано единственное яркое воспоминание детства: «... он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца <...>, в комнате в углу образ, перед ним зажженную лампадку, а перед

образом на коленях рыдающую мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко <...> и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих <...> к образу, как бы под покров богородицы...» [Т. XIV, с. 19. – Курсив наш]. Как видим, есть основания считать, что Алеша, «вдруг» приехавший в Скотопригоньевск и «вдруг» объявивший о своем намерении поступить в монастырь, все-таки подсознательно руководствовался дорогим для него воспоминанием о том, что мать как будто доверяла его богу, благословляла его на эту дорогу. И обрести он желал подсознательно, конечно же, не только могилу своей матери, но и то самое чувство своего предназначения, жизненную цель, которая для него была как бы предопределена самым сильным детским впечатлением.

Совершенно по-иному звучит мотив «дорогих могил» в признаниях Ивана Карамазова. Его неудержимо тянет не на родину, а в Европу: «... И ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое <...> дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я <...> буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более» [Т. XIV, с. 208].

Итак, мы видим, насколько различны мотивы, которые заставляют Алешу и Ивана стремиться к дорогим их сердцу «могилам».

Для Алеши могила матери – это целебный источник любви и смысла жизни, который заключается в идее служения богу. Иван же не хочет видеть в своих могилах ничего, кроме хотя и «дорогих», но всего лишь «покойников». Сам он признается, что даже «...не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими» [Т. XIV, с. 208].

Важно еще раз обратить внимание на то, что разобранные нюансы оказываются труднодоступными для осмысления, если отношения Ивана и Алеши к дорогим для них могилам рассматривать порознь, безотносительно друг к другу. Здесь многое получает свой неоднозначный, глубокий и перспективный смысл в «диалоге», в переключке двух и нескольких голосов и ситуаций. Это создает «объемный», богатый смысл – создает идеологический контекст, который требует своего «прочтения» и потому будит мысль читателя.

Мы видели, какую разную роль в судьбах Алеши и Ивана сыграли дорогие их сердцу «могилы», какое разное качество придали их жизненным позициям эти воспоминания. Безусловно, что все симпатии Достоевского отданы при этом тому выбору, который сделан Алешей Карамазовым. Могила его матери – это и есть «зерно, давшее много плода». Европейский утопический социализм, просветительские надежды на переустройство общества оставляют в сердце Ивана лишь беспредметную тоску – это его «могилы», его бесплодное «зерно». Однако было бы ошибкой заключить, что уже здесь Достоевский представляет «праведный» и «неправедный», истинный и ложный варианты жизненных установок. Спор здесь действительно уже открыт, но одна сторона не может

опровергнуть другую – и не из-за недостатка аргументов. Дело в том, что в ситуациях, когда оба героя приходят к новым «могилам», вскрывается несостоятельность и того, и другого.

Роман «Братья Карамазовы» композиционно разделяется на две части важнейшими для сюжета, почти совпадающими по времени событиями, которые вызывают решающий кризис в судьбе братьев Карамазовых. Одно из этих событий – убийство Федора Павловича, другое – смерть старца Зосимы. Здесь уже говорилось о том, что символический смысл эпитафия отражается в последствиях смерти старика Карамазова. Но не менее многозначительно этот смысл преломляется и в том духовном потрясении и возрождении Алеши Карамазова, которое вызвано было «бесславной» кончиной его возлюбленного старца. Вновь перед нами тот случай, когда символ получает со-ударное выражение в разных событиях и благодаря этому «укрупняет» сами эти события, углубляет их символическое значение.

В идеологическом контексте романа символика эпитафия оказывается тем общим основанием, на котором возможно возникновение контекстных отношений между двумя (и более) событиями сюжета – их взаимоориентация и углубление смысла.

Итак, о смерти Федора Павловича сказано: жизнь в ее распаде является условием раскрытия всех потенций жизни. Используя эту формулу Н. Чиркова, духовный кризис и возрождение Алеши Карамазова можно коротко прокомментировать следующим образом: его пошатнувшаяся вера показана как условие раскрытия всех потенций веры истинной. Чтобы в полной мере оценить этот поворот в идеологической судьбе героя, нам необходимо остановиться на причинах, вызвавших духовный кризис. Есть все основания полагать, что причины эти коренятся в самом характере «исходного» обращения Алеши к вере.

В тексте романа со всей определенностью вскрываются категоричные, почти надрывные свойства «начальной» веры Алеши Карамазова. Автор, например, замечает: «Едва только он <...> поразился убеждением, что бессмертие и бог существуют, то сейчас же естественно сказал себе: «Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю». Точно так же, если бы он порешил, что бессмертия и бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты...» [Т. XIV, с. 29]. Такая вера, по мнению Достоевского, неорганична, не имеет под собой истинно религиозных побуждений, которые всегда – результат многих испытаний. Долгий путь испытаний («искушений») Алеше еще только суждено пройти. Этот долгий и трудный путь завещает ему и Зосима. А пока что, в начале своего жизненного пути, он вступает на монастырскую дорогу «потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его. Прибавьте, что он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный, по природе своей требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей,

требующий скорого подвига, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью. Хотя, к несчастью, не понимают эти юноши, что жертва жизнью есть, может быть, легчайшая из всех жертв во множестве таких случаев...» [Там же].

«Дорогие воспоминания» Алеши о матери, которые во многом подвигли его вступить на монастырскую дорогу, несли в себе изрядный запас горечи и вызывали впечатления во многом болезненные. В этих воспоминаниях мать-кликуша протягивала его к образу богородицы – «в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями», – и лицо ее в этот момент было «исступленное, но прекрасное» [Т. XIV, с. 19]. Неудивительно, что воздействие этих воспоминаний на героя было противоречивым в своей основе. Они направили его на «правильную дорогу», но при этом его побуждение носило характер нетерпеливого порыва. Можно предположить, что Достоевский, коль скоро он прямо связывает Алешу с «юношами последнего времени», за каждым категоричным и нетерпеливым в жажде «подвига скорого» молодым человеком считает себя обязанным видеть и признавать горькие и тяжелые впечатления. В этих впечатлениях молодого, честного поколения должно найти себе место «исступленное, но прекрасное» лицо рыдающей матери его – России, измученной карамазовщиной. По глубокому убеждению Достоевского, Россия свое молодое поколение доверить может в этом мире только богу – подобно тому как Алешина мать протягивала его с мольбой «... из объятий своих обеими руками к образу, как бы под покров богородице... Вот картина!» [Т. XIV, с. 21].

Вступив «разом» на монастырскую дорогу, Алеша также «сразу» встретил на ней старца Зосиму. И это событие опять-таки не лишено определенной двойственности. С одной стороны, оно как будто служит своеобразным залогом верной школы жизни, которую должен будет пройти Алеша. Даже Федор Павлович с необычной для него «вдумчивостью» замечает: «Этот старец, конечно, у них самый честный монах» [Т. XIV, с. 28]. Но Достоевский и в таком явлении, как старчество, обнаруживает и подчеркивает противоречивые его качества: «Правда, пожалуй, и то, что это испытанное и уже тысячелетнее орудие для нравственного совершенствования и перерождения человека от рабства к свободе <...> может обратиться в обоюдоострое орудие, так что иного, пожалуй, приведет вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе» [Т. XIV, с. 31].

Здесь содержатся истоки важного тематического мотива, который является еще одной гранью выражения символического смысла эпиграфа в контексте всего произведения. Достоевский указывает на два возможных результата существующих особых отношений между «старцем» и «послушником». Форма этих отношений следующая: «Старец – это берущий вашу душу и вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус,

эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог, наконец, достичь <...> уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избежать участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли» [Т. XIV, с. 30]. Итак, два противоположных результата подобных отношений – нравственное перерождение к свободе и рабство сатанинской гордости. Но первое можно расценивать именно как «умирание» и плодотворное перерождение «зерна» в человеке (его мироотношения, нравственной позиции), а второе – как замкнутость в «единственности» своей личности, своей позиции, своей идеи (так называемый «моноидейный» характер мироотношения).

Если в приведенных словах Достоевского отвлечься от конфетных и крайних формулировок («старец», «послушник», «полное самоотрешение», «страшная школа жизни» и проч.), если придать этим словам известную долю обобщенности – а мы можем признать за собой такое право, – то слова эти будут ассоциироваться со многими случаями взаимоотношений героев романа. Таким образом, символический смысл эпиграфа через одну из форм своего выражения выходит к богатому конкретному содержанию произведения, воплощается в многокрасочной палитре всех своих возможных значений. Иначе говоря, символ, венчающий произведение, нисходит по ступеням своей конкретизации к его художественному материалу и становится условием возникновения в этом материале контекстных отношений.

Обратимся к примерам. В романе во множестве случаев герои пытаются переложить ответственность за свои поступки или отношения на другого или отгородиться от ответственности за чужие поступки. В других случаях герои пытаются взять на себя ответственность или вынуждены это сделать. Все это – варианты отношений «старца» и «послушника», вернее, различные попытки прийти к таким отношениям, в большинстве случаев искажающие их. И в каждом случае результат этих попыток вносит свои нюансы, по-своему конкретизирует смысл общей формулировки Достоевского. Один из очевидных, ясно очерченных примеров мы находим в главе «Надрыв в гостинной».

Катерина Ивановна в порыве торжественного самоотрешения заявляет, что свою волю и свою дальнейшую судьбу вверяет Алеше Карамазову. При этом, однако, она уже приняла свое надрывное решение – всю жизнь преследовать Дмитрия своим всепрощением, обратиться «в машину для его счастья» [Т. XIV, с. 200]. Ей необходима лишь идеологическая, христианская санкция, которую – она уверена в этом – с готовностью даст ей Алеша. Интересно, что это требовательное ожидание санкции по своим, так сказать, внешним приметам сходно с отношением Смердякова к Ивану, хотя Катерина Ивановна, разумеется, натура гораздо более порывистая и решительная, чем Смердяков. Об этом свидетельствует и следующий «изгиб» ее настроения. Когда Алеша, обманув ее ожидания, советует ей обратное тому, на что сама она уже

решилась, он вызывает ее гнев и превращается из «брата милого» в «маленького юродивого». Таким образом, вскрывается ложность ее позы «послушничества». Или, если предположить больше искренности в ее обращении к авторитету Алеши, можно сказать, что она не выдержала «этот искус», не смогла «победить себя, овладеть собою до того, чтобы достичь <...> свободы от самого себя». При этом она остается в цепях «сатанинской гордости» своего решения – одинокая, осуждаемая окружающими – Алешей, Иваном, госпожой Хохлаковой.

В своей крайне искаженной и запутанной форме отношения «старца» и «послушника» связывают Ивана и Смердякова – «главного убийцу» и «слугу Личарду верного». Оба они – каждый по-своему – вначале «безответственны», и на обоих, в конечном счете, ответственность неотвратимо обрушивается двойным гнетом.

Но вернемся к отношениям Алеши Карамазова и старца Зосимы. Смерть старца Зосимы явилась главным (однако не единственным) условием «нравственного перерождения» Алеши. Но все-таки первой реакцией была своеобразная «гордость» или, как это сказано в эпитафии, «зерно осталось одно». В причинах именно такой реакции стоит разобраться специально и подробно.

Обратим внимание на два условия, определившие исключительное значение встречи Алеши с Зосимой. Во-первых, Алеше, как «раннему человеколюбцу», не могла не импонировать человеколюбивая праведность Зосимы. Душа его рвалась «из мрака мирской злобы» – и как тут не потянуться за богомольцами, которые шли к старцу «...в страхе и беспокойстве, а выходили от него почти всегда светлыми и радостными» [Т. XIV, с. 31]. Во-вторых, Алешу, который был «даже больше, чем кто-нибудь, реалистом», не могло не поразить и наглядное воплощение подвига праведности – в лице Зосимы. А поскольку в реалисте, по словам Достоевского, «вера не от чуда рождается, а чудо от веры» [Т. XIV, с. 18], то и Алеша «...в чудесную силу старца верил беспрекословно» и «слава его была как бы собственным его торжеством» [Т. XIV, с. 32]. Последнее счастливым образом удовлетворяло «жажду подвига скорого, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью» [Т. XIV, с. 19]. Так и случилось, что между Алешей и небесами возникло «лицо возлюбленного старца», за живой наглядностью которого потускнело все отвлеченное. То, что должно было быть орудием для нравственного перерождения, обратилось само по себе смыслом жизни. Здесь наши рассуждения смыкаются с позднейшими пояснениями Достоевского, обращенными к читателям романа: «...не для торжества убеждений каких-либо понадобились тогда чудеса Алеше, <...> не для идеи какой-либо прежней, предвзятой <...>: тут во всем этом и прежде всего, на первом месте, стояло перед ним лицо, и только лицо – лицо возлюбленного старца его <...>. То-то и есть, что вся любовь, таившаяся в молодом и чистом сердце его ко «всем и вся» <...>, как бы вся временами сосредотачивалась, и, может быть, даже

неправильно, лишь на одном существе преимущественно, <...> даже и до забвения “всех и вся”» [Т. XIV, с. 352]. Очевидно, что так много личного в отношении к старцу не могло способствовать достижению «совершенной свободы». Поругание памяти усопшего старца явилось страшным личным оскорблением для Алеши и потому привело «вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к гордости...». (Гордость его, конечно же, не была «сатанинской», это было «увлечение, хотя и неразумное, но все же от великой любви происшедшее»).

Муки уязвленной гордости, личные обиды неизбежно заставляют героев романа искать ответственного, виноватого. Должные братские отношения вдруг оборачиваются отношениями «истца» и «ответчика», «кредитора» и «должника». В эти отношения втягивается и «божье провидение». В сердечном озлоблении обвиняет Алеша провидение в нарушение «высшей справедливости». При этом его позиция закономерно рифмуется, вступает в контекстные отношения с бунтом Ивана: «...какое-то смутное, но мучительное и злое впечатление от припоминания вчерашнего его разговора с братом Иваном вдруг теперь снова зашевелилось в душе его и все более и более просилось выйти на верх ее» [Т. XIV, с. 353]. Внимание Ивана, как и внимание Алеши, занято несправедливостью, царящей на земле, и оба они иск за несправедливость предъявляют на небеса. И, не принимая «мира божьего», они остаются в уязвленном одиночестве. Неслучайно они так похоже реагируют в соответствующих ситуациях на увещевания близких. После раздражительных и горьких реплик в адрес Алеши и Зосимы «Иван вдруг повернулся и пошел своей дорогой, уже не оборачиваясь. Похоже было на то, как вчера ушел от Алеши брат Дмитрий...» [Т. XIV, с. 282].

Кстати о Дмитрие. Он посылает Алешу к отцу за деньгами, понимает бессмысленность этой затеи, но – верит «чуду промысла божьего». Таким образом, он как бы переадресовывает ответственность за будущий ужас своего положения и своих поступков на небеса: «Богу известно мое сердце <...>. Неужели он попустит совершиться ужасу? Алеша, я чуду верю, иди! <...> А я буду сидеть и чуда ждать. Но если не свершится, то...» [Т. XIV, с. 132]. Условие богу поставлено, и богом оно не выполнено – Дмитрий, узнав об этом, уходит от Алеши: «Прощай. Не молись обо мне, не стою, да и не нужно совсем, совсем не нужно... не нуждаюсь вовсе! Прочь! – И он вдруг удалился, на этот раз уже совсем».

Мы упоминали уже о Катерине Ивановне, которая в своей уязвленной гордости считает, что Дмитрий должен ей – ни много ни мало – считать ее богом своим.

Наконец, и сам Алеша, разочарованный в божьем, провидении, уходит из скита, подобно тому, как братья уходили от него после своих «последних» объяснений: «Алеша вдруг криво усмехнулся, странно, очень странно воскинул на вопрошавшего отца (Паисия) свои очи, <...> и вдруг, все по-прежнему без

ответа, махнул рукой, как не заботясь даже и о почтительности, и быстрыми шагами пошел к выходным воротам вон из скита» [Т. XIV, с. 351].

Во всех этих случаях «гордый человек» не желает смириться – «зерно» не хочет «умирать» и остается «одно». Каждый из упомянутых героев так или иначе приходит к необходимости преодолеть собственную гордость, в этом смысле каждый из них может повторить вслед за Иваном: «Можно ли жить бунтом, а я хочу жить...» [Т. XIV, с. 269]. Все они попытаются найти «себя в себе», но открытия их при этом по разным причинам окажутся малоутешительными – для всех, кроме Алеши Карамазова.

Первый его шаг из скита явился и первым шагом к истинной вере, как ее понимал Достоевский. Понять суть нравственного переворота Алеши нам помогут слова Льва Шестова о Серене Киркегоре: «...он мыслил, чтобы жить, а не жил, чтобы мыслить»³⁸. Именно «жить, чтобы верить» намеревался Алеша, вступая на монастырскую дорогу: «Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю» [Т. XIV, с. 19]. Жизнь, посвященная без остатка подвигу праведности – до забвения всех и вся, - это, между прочим, удел таких героев романа, как отец Ферапонт. Не то уготовано Алеше Карамазову, не на то благословляет его и старец Зосима: «Благословляю тебя на великое послушание в миру. <...> А дела много будет. Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя. Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь. <...> Работай, неустанно работай» [Т. XIV, с. 85].

Итак, верить, чтобы жить, а не жить, чтобы верить, уготовано в романе Алеше. Здесь новое свое воплощение получает заветная мысль Достоевского о необходимости для человека сознания собственного бессмертия, о необходимости и органически религиозного сознания. Нужно отдать должное великому художнику и мыслителю в том, что даже такие ортодоксальные его убеждения проникнуты жизнеутверждающим пафосом деятельного добра.

Мы можем теперь попытаться ответить на вопрос Алеши, уязвленного бесславной кончиной старца Зосимы: «Где же провидение и перст его? К чему сокрыло оно свой перст «в самую нужную минуту» (думал Алеша) и как бы само захотело подчинить себя слепым, немым, безжалостным законам естественным?» [Т. XIV, с. 353]. Нас интересует, разумеется, авторское «провидение» Достоевского, который определил художественную необходимость введения в сюжет романа бесславной кончины старца для идейного развития Алеши. Заметим, что «указующий перст» автора не сокрыт от читателя. В авторской ремарке, непосредственно следующей за вопросом Алеши, вновь акцентируется внимание на «издержках» отношения этого героя к своему учителю: «Вот отчего точилось кровью сердце Алеши, и уж конечно, как я сказал уже, прежде всего тут стояло лицо, возлюбленное им более всего в мире и оно же «опозоренное»!». Это «возлюбленное лицо» старца заслоняло от Алеши не только «небеса», но – что важнее всего – мир живых людей с его

³⁸ Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мироотношения Серена Киркегора. – М.: Искусство, 1970. – С. 13.

дефицитом добра. Не случайно, например, в описании переживаний героя вводится такое замечание: «Он вспомнил потом сам, что в тяжелый день этот забыл совсем о брате Дмитриии; <...> забыл тоже снести отцу Илюшечки деньги, что с таким жаром намеревался исполнить тоже накануне» [Т. XIV, с. 352]. «Лицо» Зосимы должно было устраниться, чтобы оставить Алешу «лицом к лицу» с действительностью. Более того, чтобы вместить в себя новую великую любовь «ко всем и вся», душа героя должна была прежде «опустошиться» через нравственное потрясение. «Зерно осталось одно», но только для того, чтобы быть готовым дать обильные всходы.

Наряду с кончиной Зосимы, вторым и решающим условием нравственного перерождения явилась для Алеши встреча с Грушенькой. Казалось, что с уходом старца из мира исчезло все добро, но пугавшая его прежде «грешница» открывает герою новые источники добра, участия, смирения и любви. Эти источники – в душе каждого человека, но живительными они становятся лишь тогда, когда человек открывает их для ближнего своего. Эта идея содержится и в «басне» о луковке, рассказанной Грушенькой, – человека спасают лишь бескорыстные добрые поступки.

Мир, казавшийся пустым, наполняется для Алеши живительным нравственным содержанием. Он вполне сознает происходящую в себе перемену: (Ракитину) «Посмотри лучше сюда на нее: видел, как она меня пощадила? Я шел сюда злую душу найти <...> потому что я был подл и зол, а нашел сестру искреннюю, нашел сокровище – душу любящую... Аграфена Александровна, я про тебя говорю. Ты мою душу сейчас восстановила» [Т. XIV, с. 364]. Интересно, что в этой сцене состояние Алеши и Грушеньки резко оттеняется обидчивой злобой на их восторженность со стороны Ракитина, который «был очень груб в понимании чувств и ощущений ближних своих – отчасти по молодой неопытности своей, а отчасти и по великому своему эгоизму» [Там же]. В завершение главы «Луковка» Ракитин в злобном раздражении уходит от Алеши, и это опять-таки очень похоже на то, как ушли от героя Иван и Дмитрий и как сам он покинул скит. Но теперь уже через сознание самого Алеши, у которого на многое открылись глаза, Достоевский показывает сущность подобных «уходов»: «Ракитин ушел в переулочек. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить в переулочек... А дорога... дорога- то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее...»

На следующую и высшую ступень нравственного перерождения Достоевский приводит своего героя в главе «Кана Галилейская». Эта ступень состоит в обращении Алеши к истинной вере – «что-то твердое и незыблемое» сошло в душу его. Примечательно, что легенда о «Кане Галилейской» – о первом чуде Христа – Достоевским прямо связывается с притчей о луковке. Таким образом, одна из центральных идей Достоевского – идея действительности и благотворности единичного добра – обретает в романе как бы двойное звучание. Возлюбленного старца своего Алеша видит званым на пир в Кане

Галилейской. Зосима поясняет: «Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, ... кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!...» [Т. XIV, с. 373]. За одним столом с подавшими «луковку» Алеша видит в своем прозрении и Христа, который «не для одного лишь великого страшного подвига своего» сошел на землю, но и чтобы подать свою «луковку» – обратить воду в вино на бедной свадьбе и тем самым людям «из любви уподобиться» [Там же]. Человек, совершивший добро, оказывается рядом с богом – как равный. И за столом в Кане Галилейской Алеша в своем прозрении видит не братьев во Христе, но «братьев во добре».

Чрезвычайно выразительна в этой главе картина, рисующая апофеоз возрождения Алеши Карамазова. Жажда жить и жажда верить органично сливаются в его душе в единый порыв любви ко всему окружающему – земному и небесному: «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездою... Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным». Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за все и за вся, а за меня и другие простят»... [Т. XIV, с. 374]. Алеша испытывает действительно нравственное перерождение – от полного забвения до полного приятия «всего и вся», – и Достоевский подчеркивает это почти фольклорной формулировкой: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом...». Это то самое зерно, падшее на землю и переродившееся. Оно, по мысли Достоевского, должно еще принести «много плода».

Подведем некоторые итоги. Мы показали здесь символическую природу названия романа и эпиграфа к нему. В первом случае символ носит достаточно общий характер. Любой повествовательный момент, любой значимый образ произведения так или иначе могут быть сведены к символике названия, которое по праву «венчает» богатейшее содержание романа, дает представление о необъятных границах его неоднозначного смысла. Именно в силу этого общего своего характера название организует художественный материал романа всецело, но не конкретно. Оно обозначает общий смысл целого произведения, на который ориентированы в своей совокупности все реальные контекстные отношения, организует единство идеологического контекста романа.

Но реальные контекстные отношения непосредственно сориентированы на более конкретное начало, в аспекте которого самый разнообразный художественный материал оказывается осмысленно связанным. В роли такого начала, как бы замещающего в каждом отдельном случае смысл целого, в романе «Братья Карамазовы» выступает символика эпиграфа. Его емкому смыслу отвечают, как мы показали, судьбы героев, сюжетные ситуации, и благодаря этому – в свете эпиграфа – они оказываются связанными друг с другом, взаимоориентируются, вступают в контекстные отношения. Так,

например, с символикой эпитафии так или иначе связаны три своеобразные вехи в судьбе Ивана Карамазова – «европейские могилы» (в которых похоронены его юношеские идеалы), убийство отца и самоубийство Смердякова. Это позволяет увидеть их взаимосвязь в единстве идеологической судьбы героя, в ее становлении. Соответственно в судьбе Алеши Карамазова выделяется подобная же «идеологическая трилогия» – могила матери, кончина Зосимы и смерть Илюши Снегирева. Эпитафия позволяет разобраться в этих связях и увидеть идеологические позиции и судьбы Ивана и Алеши в их соотношении.

Из сказанного мы заключаем, что символический эпитафия в романе «Братья Карамазовы» является важным действенным фактором организации контекстных отношений в художественном материале этого произведения. Но это, как мы покажем далее, не единственный фактор.

3.2. Центральная проблематика в идеологическом контексте «Братьев Карамазовых»

До сих пор наше рассмотрение художественного материала носило отчасти иллюстративный характер – на различных примерах мы старались разобраться в особенностях возникновения контекстных отношений в романе. При этом нам оказалось доступно распивающееся в контексте важное идеологическое содержание произведения. На данном этапе работы мы обратимся непосредственно к идеологическому содержанию романа – к его проблематике. Характер постановки и решения тех или иных важных проблем обуславливает и расстановку действующих лиц, и движение сюжета. Понятно, что многие элементы художественной системы соотношены друг с другом и вступают в контекстные отношения в свете этих проблем. Проблематика романа, таким образом, является еще одним (наряду с его «заглавной» символикой) действенным фактором организации контекстных отношений. А поскольку проблемы, поставленные Достоевским, имеют свой генезис и прямо связаны с веяниями времени, то контекст романа выходит за рамки сюжета и вбирает в себя идеологическое содержание эпохи. Мы уже имели здесь возможность наблюдать отдельные случаи подобного расширения контекста, когда говорили о постановке в романе проблемы ответственности человека за преступление, о нетерпеливой «жажде подвига скорого», характерной для «юношей последнего времени». Эти выходы за рамки сюжета позволяют отбывать новые грани того идеологического содержания романа, которое рождается в его контексте.

В содержании романа «Братья Карамазовы» можно выделить проблему, в которой своеобразно отражается масштаб и емкий смысл символики произведения. Это проблема выбора в широком диапазоне своих значений – от каждодневного выбора человеком своей позиции и своих поступков до глобального выбора путей развития России и человечества. Проблема эта задана уже в названии романа и в эпитафии к нему. Она поставлена и решается всесторонне, в судьбах всех главных героев произведения. Но наиболее важные

результаты у Достоевского связаны с образами Алеши и Ивана Карамазовых. М. М. Бахтин справедливо утверждал, что в произведениях Достоевского «...образ идеи неотделим от образа человека – носителя этой идеи» и что в центре внимания художника находился «человек идеи»³⁹. Думается, можно добавить, что в центре внимания Достоевского-мыслителя находился образ-проблема. Образы Алеши и Ивана представляют собой как бы два сложнейших выражения и постановки проблемы выбора, и решения ее – настолько неразрывной кажется связь этой проблемы и порождаемых ею более частных мотивов с идеологическими судьбами героев. Проблема выбора соотносит образы Алеши и Ивана в идеологическом контексте романа. Эта проблема и эти образы будут находиться в центре нашего внимания на данном этапе работы.

Образ Алеши Карамазова занимает вполне определенное место в творчестве Достоевского. И в своей обусловленности всем ходом творческих поисков художника и мыслителя образ этот получает особую значимость и идеологическую актуальность. Чтобы уяснить эту актуальность, нам необходимо совершить здесь небольшой экскурс в историю общественной мысли пореформенной эпохи. Еще в 1864 году в программном объявлении об издании журнала «Эпоха» Достоевский с тревогой замечал: «Все более и более нарушается в заболевшем обществе нашем понятие о зле и добре, о вредном и полезном. Кто из нас, по совести, знает теперь, что зло и что добро? Всё обратилось в спорный пункт...» [Т. XX, с. 218]. Но в то время, под свежим еще впечатлением от крестьянской реформы, Достоевскому казалось, что будущее – близкое! – с разрешением всех спорных пунктов принадлежит «новым, неведомым здоровым русским силам, вызываемым наконец к жизни...». Однако прошло тринадцать лет, и Достоевский с еще большей тревогой вынужден констатировать: «...самая полная аберрация и в умах, и в сердцах всегда у людей возможна, а у нас и именно в наше время не только возможна, но и неминуема, судя по ходу вещей. Посмотрите, много ли согласных в том, что хорошо, что дурно. И это не то что в каких-нибудь там «истинах», а в самом первом встречном вопросе» [Т. XXV, с. 46]. Это не просто повторение – это настойчивость, отстаивание своего взгляда на действительность, правомерность которого ставили под сомнение упреки в адрес Достоевского со стороны постоянного и авторитетнейшего оппонента – М. Е. Салтыкова-Щедрина. В 1871 году на страницах «Отечественных записок» он неожиданно дал чрезвычайно высокую и проникновенную оценку творчеству Достоевского, сопроводив ее, однако, важными оговорками принципиального характера. Это мнение Щедрина неоднократно привлекало внимание исследователей. Присмотримся к нему и мы, так как оно может еще многое прояснить в идеологической позиции Достоевского.

Щедрин пишет: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют

³⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 97.

современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хоть на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа «Идиот» <...>. Это, так сказать, конечная цель, ввиду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов <...> кажутся лишь промежуточными станциями. И что же? Несмотря на лучезарность подобной задачи, поглощающей в себе все переходные формы прогресса, г. Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. <...> Где кроется причина столь глубокого противоречия? В простой ли случайности, или в нежелании автора отделить сущность вещей от тех внешних и не всегда приятных для глаз потуг, которыми всегда сопровождается рождение нового явления, – это покажет время <...>.

Жизненные вопросы, занимающие в данную минуту общество, могут, конечно, представлять большую запутанность <...>, но за этими запутанными и невыясненными вопросами стоит нечто, не представляющее уже никакой запутанности и неясности. Это ясное и незапутанное – есть стремление человеческого духа придти к равновесию, к гармонии. <...> Оно освещает и те несовершенные попытки и деяния (сущность этих попыток и деяний <...> упрощение и выяснение тех условий, в которых человеку суждено жить), которые предпринимаются ввиду основной цели...»⁴⁰ (Курсив наш).

Думается, что Достоевский – доведись ему комментировать этот отзыв на его творчество – мог поставить себе в заслугу не только позитивную оценку, но и то, что служит предметом отповеди Щедрина. Ведь критик с поразительной, до конца им самим неосознанной интуицией представил в своем упреке самую суть позиции писателя. Он назвал «глубоким противоречием» как раз то, что было логикой позиции, своеобразным кредо Достоевского: сущность новых явлений, которые достойны устремлений человечества, неотделима от тех «потуг», в которых явления эти рождаются. Иными словами, цели и пути их достижения взаимно определяют для Достоевского друг друга.

В романе «Идиот» Щедрина покорила реальность «конечной цели», явленной в образе Мышкина, «достигшего полного нравственного и духовного равновесия». Показалось, что теперь бы только и не мешать людям, «которых усилия обращены в ту самую сторону, в которую устремляется заветнейшая мысль автора». Но дело в том, что Достоевский в конце 60-х годов не видит никакой другой «промежуточной станции», ведущей к подобному идеалу, кроме изначальной оторванности героя от противоречий жизни и длительной его изоляции. Вот и всё, к чему в данном случае может привести «упрощение и

⁴⁰ Салтыков – Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – Т. IX. – С. 412.

выяснение тех условий, в которых человеку суждено жить»... Достоевский в своем отношении к идеалу, при всей утопичности, свойственной его позиции, оказался трезвее и последовательнее самого глубокого представителя демократического мировоззрения пореформенной эпохи. Еще в 1863 году сам Щедрин считал, что в жизни есть «что-то такое, что ставит разделяющую черту между идеалами человека с одной стороны, и практической, живою его деятельностью с другой»⁴¹. Однако это не нарушает его «умственного спокойствия», ведь главное для него – именно «живая деятельность», общие результаты которой при необходимости покроют все «случайные частности» и «неприятные для глаз потуги». А если современники «не видят еще этих общих результатов, то они не имеют права упускать из вида, что существует закон прогресса, несомненность которого свидетельствуется историей...»⁴². Но вот явился Достоевский со своим романом и, казалось бы, явственно показал современникам этот будущий результат, представил «лучезарную задачу, поглощающую в себе все переходные формы прогресса». И в этой лучезарности вместо с переходными формами прогресса как будто растворилась и «разделяющая черта» между идеалами и действительностью. Всё достижимо – была бы добрая воля и свободное развитие. Это, несомненно, просветительские иллюзии Щедрина, которому лишь к концу жизни «суждено было наиболее точно выразить и наиболее остро и трагически пережить кризис демократически-освободительных идей»⁴³.

Выводы Достоевского в романе «Идиот» пессимистичны, потому что он здесь пришел к пониманию именно того, от чего с готовностью отвернулся Щедрин, – обнаружилась непроходимая «разделяющая черта» между идеалами и действительностью. «Положительно прекрасному человеку» не нашлось места в реальной жизни, полной противоречий; он не мог служить примером для «недоделанных» людей. Лучезарная задача достижения подобного идеала должна была не «поглощать» в себе, а выявлять из себя переходные формы прогресса – не социального, а прогресса человеческой природы, на который уповал Достоевский. В каждой «мелочи» должно выражаться главное, «целевое»; в каждом поступке – весь человек (как это и осуществляется в образе князя Мышкина). В 1868 году Достоевский с трезвой пессимистичностью оценил показательность подобного примера. В 1877 году он уже находит возможным убеждать: «Прежде чем проповедовать людям: «как им быть» – покажите это на себе. Исполните на себе сами, и все за вами пойдут. Что тут утопического, что тут невозможного – не понимаю! <...> А чистым сердцем один совет: самообладание и самоодоление прежде всякого

⁴¹ Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – Т. V. – С. 418.

⁴² Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – Т. IX. – С. 413.

⁴³ Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – Т. XVI – 2. – С. 332.

первого шага. Исполни сам на себе прежде, чем других заставлять, – вот в чем вся тайна первого шага» [Т. XXV, с. 63. – Курсив наш].

Еще через десять лет М. Е. Салтыков-Щедрин подведет скорбные и трезвые жизненные итоги в очерке «Имярек» из цикла «Мелочи жизни». И кажется закономерным и показательным, что здесь он приходит-таки к тому же принципу, который с самого начала характеризовал позицию Достоевского, – всякая деятельность, всякое стремление должно нести уже в себе качество цели. Без этого человек так и останется с «мелочами жизни». Потому что: «...Что такое свобода – без участия в благах жизни? Что такое развитие – без ясно намеченной конечной цели? Что такое справедливость, лишенная огня самоотверженной любви? Слова, слова и слова...

Он чувствует, что сердце его горит и что <...> только теперь его мысль установилась на стезе правды...

Он простирает руки, ищет отклика, жаждет идти, возглашать...

И сознает, что сзади у него повис ворох крох и мелочей, а впереди – ничего, кроме одиночества и брошенности...»⁴⁴.

Оказывается, даже самое трезвое отношение к жизни, самая честная деятельность без ясно осознанной конечной цели неизбежно приводит к кризису. Но ясное осознание идеалов и неколебимая вера в человеческие возможности для достижения этих идеалов (даже преувеличение этих возможностей в ущерб оценке объективных условий) – способствует плодотворнейшим исследованиям человека и жизни, открывает все новые и новые ее пласты и те широчайшие сферы деятельности, в которых «и мог бы проявиться наш гражданин» (выражение Достоевского).

Итак, всякое стремление должно нести уже в себе качества цели. Сквозь призму такого понимания становится ясным, что стремиться к «равновесию и гармонии» можно, лишь определив вполне качества этой цели, а конечный выбор идеалов и жизненной позиции определяется каждодневным и непрерывным их выбором. Щедрин понял это и в достаточной степени рационалистически выразил в очерке «Счастливец» из «Мелочей жизни», где он показал, к чему приходит человек, который «принимает жизнь, как она есть, и берет от нее, что может» («Мне казалось в то время, что вот это-то и есть самое настоящее равновесие души»⁴⁵). Но как художник, Щедрин почувствовал проблему гораздо глубже и выразил свое понимание ее гораздо убедительнее (хотя и не так прямо) еще раньше – в «Господах Головлевых». Его Иудушка приходит тоже к своеобразному равновесию: «К чему привела вся его жизнь? Зачем он лгал, пустословил, притеснял, скопидомствовал?». Оказывается – чтобы придти к «оцепенению души»⁴⁶. Для достижения этого равновесия-

⁴⁴ Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – Т. XVI. – С. 324.

⁴⁵ Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – Т. XVI. – С.295

⁴⁶ Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная

оцепенения герой Щедрина избрал «пустословие», которое и заполнило его душу прахом. «Равновесия» достиг – о гармонии не может быть речи.

Какими-то незримыми нитями этот образ Щедрина как будто связан с образом князя Мышкина – хотя бы потому, что является его абсолютным антиподом. В контексте литературы той эпохи это два своеобразные полюса, определяющие границы поисков «героя времени». Сам Достоевский не мог уйти от своего образа положительно прекрасного человека «не оглядываясь», – слишком серьезна и насущна в его понимании была проблема достижения подобного идеала. Первоначальный пессимизм в оценке возможностей Мышкина увлечь и исправить своим примером «грешных» людей вполне понятен. Сумасшествие героя и художественно, психологически «уравновешивает» его неудачу. Откуда он пришел, туда и возвращается – в небытие безумия. Однако нельзя же было вообще лишать людей (и героев) такого идеала, нельзя было заказывать пути к нему. Новое и самое глубокое исследование проблемы выбора идеала, путей к нему и жизненной позиции Достоевский и предпринимает в романе «Братья Карамазовы».

К тому, что изначально присуще человеческой натуре князя Мышкина, Достоевский приводит Алешу Карамазова в последнем романе. Это и явилось преодолением пессимизма в оценке возможностей появления прекрасного человека-деятеля в противоречивой реальной действительности. Человек-деятель должен вырасти на почве этой действительности, «переболеть» ее болезнями, должен быть научен и воспитан этими болезнями. Весь тут художественный материал в романе «Братья Карамазовы», который так или иначе «работает» на образ Алеши (на этот образ-проблему), образует контекст, организованный идеологической проблемой образа. В этом аспекте в общем контексте произведения возможно последовательное прочтение «романа воспитания» положительно прекрасного человека в далекой от совершенства действительности. (Как мы увидим далее, в аспекте образа-проблемы Ивана Карамазова тот же художественный материал образует контекст романа о «новом лишнем человеке». Так многоаспектная организация идеологического контекста создает своеобразную жанровую полифонию произведения.)

В первом параграфе работы уже говорилось о судьбе Алеши, об условиях и результатах его духовного переворота, который приводит героя на позицию деятельной любви к людям. На этой позиции Алеша обретает и подлинное душевное равновесие. Теперь он имеет право и сможет (вспомним «тайну первого шага»!) увлечь за собой других людей – пока еще «мальчиков». В финале первой части задуманной диалогии, в сцене на могиле Илюши Снегирева (падшее в землю зерно, умирающее и приносящее много плода), Алеша находит нужные слова: «Будем, во-первых и прежде всего, добры, потом честны, а потом – не будем никогда выбывать друг о друге. <...> ах, милые друзья, не бойтесь жизни!» [Т. XV, с. 192]. В этих словах героя можно видеть и указание на необходимость каждодневного выбора, и «переходные формы

прогресса» человеческой природы, и общие для интеллигенции с народом устои. Достоевский не успел широко показать осуществление программы, «сформулированной» в речи Алеши. Однако он успел сделать очень важное – показал, что сам герой и мальчики, которые за ним пошли, свободы в своем выборе добра и свободно же приходят к обязательности этого выбора. Молодое поколение России, на которое уповал писатель, может и должно придти к свободному выбору, «детерминированному» лишь человечностью.

Художественному исследованию важнейших проблем, которые волнуют Достоевского, присущ некий внутренний ритм. Прямые, казалось бы, ответы, убедительные в своей ясности решения как будто «пробиваются» у писателя сквозь все возможные искажения, сквозь многочисленные «но». Ритм этот, с одной стороны, отражал противоречивую сложность реальной действительности, с другой – придавал жизнестойкость прекраснотушным представлениям Достоевского о человеческих возможностях. Ритм этот, наконец, по-своему демонстрирует целенаправленную активность контекстных отношений в произведении. Обязательное «за» после самых трезвых «против» – этот принцип творческой позиции мыслителя и художника широко и отчетливо проявился в «Братьях Карамазовых». Каждый из членов семейства Карамазовых вносит свою вескую реплику «против» в размышление о возможных путях человечества к идеалу. И показательно, что в масштабах всего произведения несмотря на все эти «против», а отчасти даже благодаря такому трезвому опыту – в финале романа художественно убедителен апофеоз Алеши Карамазова, который воспитан как будущий деятель на стезе единения людей этим самым опытом своих неудачных попыток помочь отцу и братьям. Но нравственное перерождение Алеши, его выбор деятельного добра – это все-таки слишком большой успех, слишком высокий итог выработки молодым поколением нового мироотношения. При этом как бы повисают в воздухе слова старца Зосимы, в которых он дал важнейшую характеристику такого итога: «...любовь деятельная <...> есть дело жесткое и устрашающее <...> это работа и выдержка, а для иных так, пожалуй, целая наука» [Т. XIV, с. 61]. Для оправдания этих слов нужен был и пример «жестокий и устрашающий», нужно было показать, что среди молодого поколения России находятся люди, жестоко заблуждающиеся. Иными словами, новое мироотношение должно было представать в контекстных отношениях – как их возможный итог.

Показательно, что самосознание и мироотношение Ивана Карамазова является, на наш взгляд, наиболее «добросовестным носителем» антиномии, представленной Достоевским уже в названии романа. Здесь говорилось, что явление, исследуемое писателем, – это человек с его извечным выбором между добром и злом, «братством» и «карамазовщиной», а в центре внимания Достоевского – те условия, при которых человек оказывается в силах или бессиле сделать правильный выбор. Свободен ли каждый человек перед этим выбором?

Все центральные герои романа так или иначе свой выбор делают, некоторые делают его не единожды. Митя решает «пострадать потом выбирает побег в Америку. Алеша выбирает монастырскую дорогу, затем – «послушание в миру». Федор Павлович решает открыто «жить в скверне». Смердяков, как мы помним, не без помощи Ивана выбирает безбожие и вседозволенность.

А вот сам Иван Карамазов, изощренному сознанию которого доступно самое глубокое проникновение в возможности «двух бездн», представляет новый и чрезвычайно важный ракурс проблемы: может ли человек быть свободным от выбора? по силам ли ему это?

Иван Карамазов не испытывает недостатка во внимании как со стороны автора-повествователя, так и со стороны других персонажей произведения. Многие из них вслед за Дмитрием хотели бы «в роднике у него водицы испить» [Т. ХУ, с. 78], но ни для кого этот источник не оказывается живительным. У Алеши высказывания Ивана вызывают душевную боль; у Смердякова – «беспокойство ума», самолюбивые «желания» и «почтительную фамильярность»; у Ракитина – злобную зависть; у отца – неосознанный страх; Дмитрий вообще остается с впечатлением «могильного» молчания. Все это подчеркивает принципиальную неоднозначность внутреннего облика и высказываний этого героя – «теоретика». На его образе мы и остановимся теперь подробно.

Наиболее объективное и принципиальное суждение об Иване Карамазове высказывает в романе Зосима. Тем более примечательно, что и мнение старца именно принципиально двусмысленно: Иван или «блажен», или «несчастен». Зосима поясняет: «В вас этот вопрос (о бессмертии души – комментарий наш) не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения... <...> Если не может решиться в положительную (сторону), то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца <...>. Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукой мучиться...» [Т. XIV, с. 65-66]. Для нас важно указание на противоречивое «свойство сердца» Ивана: выбор он сделать не может, но не перестает чувствовать его настоятельную необходимость. При этом Зосима видит то, что должен увидеть читатель, – подспудное желание героя уклониться от выбора, уйти от решения «проклятого» вопроса. И потому в словах старца, в самой их непоследовательности («...В вас этот вопрос не решен... Но благодарите творца») содержится как бы косвенное побуждение к верному, с его точки зрения, выбору (в подтексте можно прочесть: вы не верите в бога, но даже ваше сомневающееся сердце дал вам все-таки он).

Интересно отметить, что в своеобразной «вариации» на ту же тему к той же проблеме приходит Л. Н. Толстой. Показательно, например, что в «Отце Сергии» в подобной ситуации с сохранением ролей (беседа старца и мирянина) в керна изменен характер мироотношения двух героев. Сомневающийся отец Сергей вынужден «угovarивать» убежденного атеиста: «...была барыня с сыном. Сын этот был молодой профессор, неверующий <...>. Разговор был

очень тяжелый. Молодой человек, очевидно, не желал вступать в спор с монахом, соглашался с ним во всем, как с человеком слабым, но отец Сергей видел, что молодой человек не верит и что, несмотря на то, ему хорошо, легко и спокойно»⁴⁷. На примере этих двух взаимоотражающихся и взаимодополняющих художественных ситуаций (Зосима и Ивана – Сергей и профессор) хорошо видно, что обоим великим писателям – Достоевскому и Толстому – волнует в данном случае не столько вопрос о вере сам по себе, сколько проблема позиции человека по отношению к собственным убеждениям. У Толстого, как и у Достоевского, эта проблема всегда стоит в центре внимания, и главным для него является согласие жизни и убеждений человека с его «личной» совестью. Это предмет его постоянных и нелегких размышлений: «Люди живут не по совести, не по своей совести. Люди возьмут себе за совесть чью-нибудь другую, высшую против своей, совесть (например, Христову – самое обыкновенное) и очевидно не в силах будучи жить по чужой совести, живут не по ней и не по своей, и живут без совести, <...> И самое нужное людям это выработать, выяснить себе свою совесть, а потом и жить по ней...»⁴⁸. Сам Толстой нашел свою веру и в ответ на определение синода заявлял в 1901 году: «Я не говорю, чтобы моя вера была одна несомненно на все времена истинна, но я не вижу другой – более простой, ясной и отвечающей всем требованиям моего ума и сердца: если я узнаю такую, я сейчас же приму ее...»⁴⁹ (Курсив наш). Именно так, сквозь призму насущных требований ума и сердца, склонен был Толстой оценивать любые – и прежде всего свои – убеждения и жизненные итоги. Поэтому в «Отце Сергии» убежденный атеист оказывается сильнее и, быть может, ближе к истине, чем сомневающийся «праведник», – ведь ему «хорошо, легко и спокойно».

В «Братьях Карамазовых» убеждения Ивана не удовлетворяют требованиям его «высшего сердца». И Зосима уповает именно на «решение сердца»: «Дай вам бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле...» [Т. XIV, с. 66]. Иван же спешит принять свои меры для избавления от мучений сердечных, как бы оправдываясь при этом словами инквизитора: «Так ли создана природа человеческая, чтоб <...> в моменты самых страшных основных и мучительных душевных вопросов своих оставаться лишь со свободным решением сердца?» [Т. XIV, с. 223. – Курсив наш]. Так он приходит к своему сознательному решению – устранившись от выбора. Мир сложен, и на каждое «за» найдется и «против». Остается «только» спокойно созерцать борьбу взаимоисключающих начал.

⁴⁷ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928 – 1958. – Т. XXXI. – С. 33.

⁴⁸ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928 – 1958. – Т. XXXIV. – С. 3.

⁴⁹ Там же. – С. 252.

Однако Иван оказался слишком прав, чтобы достичь желанного «покойного довольства» (слова Смердякова). Пассивность так или иначе оборачивается активностью – это ведь тоже безысходная борьба двух начал. Кроме того, его «высшему сердцу» соответствует «высшее сознание», которое никак не успокаивается в исследовании «проклятых» вопросов бытия. Всё это и приводит к духовному разладу и, наконец, к раздвоению сознания (в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»).

Создавая образ Ивана, рисуя его судьбу, Достоевский совершает как бы художественное «заклание» своего героя, который приобретает черты мученика. Ведь только благодаря мучительной работе его сознания, сталкивающего в непримиримой борьбе свои «за» и «против», перед нами раскрываются глубины человеческого духа, а это в свою очередь подготавливает и оттеняет изображение духовной высоты Алеши Карамазова. Такое взаимоотношение образов на новом, высшем уровне отражает ситуацию, подобную той, которая сложилась в русской общественной жизни 40-60-х годов и запечатлена была в литературе того времени. М. Е. Салтыков-Щедрин тогда поторопился приговорить тип «лишнего человека» из дворянской среды и с надеждой всматривался в среду народную, из которой должен был появиться новый тип демографического деятеля. В конечном счете ближайшее будущее оказалось за разночинной интеллигенцией. Однако и этот тип человека с больной совестью по логике истории пришел к своему кризису в жизни и литературе. Уже в 1876 году Достоевский писал в «Дневнике писателя» о первых симптомах такого кризиса: «Право, мне всё кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего «обособления». Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. <...> Разрываются прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается. <...> Между тем, ни в чем почти нет нравственного соглашения; всё разбилось и разбивается и даже не на кучки, а уж на единицы» [Т. XXII, с. 80]. После этого Достоевский в творчестве своем прошел через неопределенные надежды на молодое поколение в лице Аркадия Долгорукого в «Подростке» – к определенным надеждам на будущего и уже «начавшегося» деятеля Алешу Карамазова. И не случайно в этом последнем случае рядом с образом Алеши (и даже несколько заслоняя его) представлен чрезвычайно яркий образ «нового лишнего человека» Ивана Карамазова. Начинался кризис этого типа обособляющегося сознания с того, что всё разбивалось «...и даже не на кучки, а уж на единицы», а заканчивается, как показывает писатель в романе, – неизбежными глубочайшими противоречиями личности. Иван Карамазов оказывается в этом ряду хотя бы потому, что о себе он говорит (в редакции чërта): «...всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. <...> даже хотя бы одному в целом мире...» [Т. XV, с. 83]. Но «один в целом мире» – это лишний для мира...

Вот почему М. Е. Салтыков-Щедрин, видимо, поторопился в 1868 году со своим окончательным «приговором» типу лишнего человека, проницательнейшая характеристика которого во многом очень подходит к образу Ивана Карамазова: «Сомнение – вот та крайняя грань, далее которой он не может идти; сомнение и, вместе с тем, полнейшее бессилие. Лучшие люди <...> не находят иного выхода, кроме сомнения, и хотя с первого же раза ясно, что тут нет собственно никакого выхода, но те отвлеченные извороты, та умственная игра, которые являются неизбежными спутниками неустановившейся <...> мысли, до того привлекательны, что очень многих заставляют забывать о бессилии, которые ими прикрывается. Происходит умственный мираж: кажется, что сомнение уже само по себе составляет известную поправку к жизни» что можно прожить целую жизнь, не имея никакой ноши, кроме болезненных колебаний мысли, и что в результате получится <...> нечто существенное, имеющее все признаки серьезной и плодотворной работы»⁵⁰.

Иван Карамазов в романе именно вносит постоянные «поправки» к жизни и к тем ситуациям выбора, в которых он неизбежно оказывается, а умственный мираж его переходит в кошмар, в котором он терпит издевательства над всеми своими «твердыми решениями» и над самими своими сомнениями. На этом художественном и во многом идеологическом феномене необходимо остановиться специально.

Со всей полнотой и со всей необходимой для этого двусмысленностью позиция Ивана изложена им Алеше. Книга пятая романа, содержащая эти признания героя, многозначительно озаглавлена – «За и Против». Как и в названии всего романа (см. об этом в первом параграфе настоящей работы), здесь сама форма антиномических отношений предполагает не только противостояние, но – более широко и неоднозначно – сосуществование двух противоположностей. Иными словами, после значительного упрощения можно бы назвать эту книгу романа «За или против»; гораздо точнее, ближе к сути будет – «Ни за, ни против»; у Достоевского же книга названа «За и Против» – с обманчивой простотой и безукоризненно точно.

Центральные главы этой книги – «Бунт» и «Великий инквизитор» – справедливо называют одним из кульминационных пунктов романа. Кульминационный их характер во многом обусловлен тем, что здесь идеологические проблемы оказываются в центре внимания самих героев. «Идеологическое слово о мире» здесь не приходится вычитывать в «слове героя о себе самом»⁵¹ – оно выведено на поверхность повествования. Это, однако, не упрощает освоение идеологического содержания романа на материале данных глав, ведь характерной особенностью самовыражения героев по-прежнему

⁵⁰ Салтыков – Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977. – IX. – С. 10.

⁵¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 90.

остается, по словам М. Бахтина, «слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей»⁵².

Если для общей характеристики повествования Достоевского справедливо утверждение А. С. Долинина («...идеологический момент всегда является у него главной организующей силой»⁵³), то в указанных главах приходится считаться с переакцентировкой повествования – организующим фактором становится личность «идеолога». В данном случае это личность Ивана Карамазова. В первую очередь именно его самосознание и мироотношение определяет расстановку идеологических акцентов, композиционно оформляет содержание кульминационных глав романа. Иными словами, сложная идеологическая проблематика здесь раскрывается во многом лишь в русле прихотливого сознания героя, который демонстрирует собеседнику (Алеше) свое мироотношение с неоднозначной, не до конца осознанной, – но определенной целью. – Присутствие автора здесь сведено до минимума. Его художественная воля проявляется достаточно определенно лишь на более общем композиционном уровне, как бы «ограничивая» в буквальном смысле самовыражение героя. Автор лишь «строит» контекст. В этом отношении характерно, например, что главы «Бунт» и «Великий инквизитор» многозначительно обрамлены двумя другими, в которых главной и зловещей фигурой оказывается Смердяков. Не менее характерны – но уже в своем роде – интонации идеологического соперничества по отношению к собственному герою, которые можно «услышать» в известном письме Достоевского к Победоносцеву: «Ответу на все эти атеистические положения у меня пока не оказалось, а их надо. То-то и есть и в этом- то теперь моя забота и все мое беспокойство. Ибо ответом на всю эту отрицательную сторону я и предположил быть вот этой 6-й книге «Русский инок» <...>. А потому и трепещу за нее в том смысле: будет ли она достаточным ответом»⁵⁴.

Итак, Иван Карамазов говорит о мир. При этом сложность идеологических проблем усугубляется сложностью его субъективного отношения к этим проблемам, которое само по себе идеологически значимо и заслуживает самого пристального внимания. Позиция героя и будет являться для нас аспектом рассмотрения художественного материала кульминационных глав романа. Эту позицию мы уже характеризовали как «созерцательную». Чтобы конкретизировать такое общее ее определение, нам необходимо сделать небольшое отступление»

До сих пор одной из самых «горячих» проблем науки о Достоевском остается проблема жанровой природы его произведений. В последнее время как будто установился новый уровень подходов к ее решению – большинством

⁵² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 89.

⁵³ Гроссман Л. П. Достоевский – художник // Ф. М. Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. – С. 12.

⁵⁴ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1 – 4. – М. – Л.: ГИЗ – Гослитиздат, 1928 – 1959. – Т. IV. – С. 109.

исследователей признается сложность, синтетический характер жанровой природы, которая противится каким-либо однозначным своим определениям. Б. Любимов, например, указывает, что Достоевский использует «...всевозможные сочетания разнородных и разноплановых начал, органически переплавляя трагедию и сатиру, комедию и трагедию, роман и драму, называя это иногда поэмой»⁵⁵. Такой творческий принцип сочетания разнородных начал, дополняющих друг друга, способствовал, с одной стороны, более адекватному отражению сложных явлений реальной действительности, с другой – тому своеобразию, которое улавливает Н. Н. Арденс, когда говорит о «гениально надуманном» мире Достоевского в отличие от «гениально увиденного» мифа Толстого⁵⁶.

Для нас в этой связи важно, что Достоевский действительно стремится, по словам Б. Любимова, «драматизировать композицию своих произведений и театрализовать поведение своих персонажей»⁵⁷. Обращаясь к «Братьям Карамазовым», мы вправе говорить об углублении драматизации, о выведении этого авторского творческого принципа на уровень сознания и мироотношения некоторых героев романа. При этом структурообразующая функция сочетается со смыслообразующей. От того, как и с какой целью драматизирует тот или иной герой романную действительность, во многом зависит смысловое наполнение образа этого героя.

Так, например, внешне сходные роли выбирают себе Ракитин и Иван Карамазов в сцене собрания в келье старца Зосимы. Ракитин относится ко всему увиденному и услышанному, как к спектаклю, и ведет себя при этом, как сторонний наблюдатель, заинтересованный зритель. По его поведению можно отчасти судить о характере этого «нравственного эмбриона», который не только является сторонним наблюдателем разыгрываемой драмы, но и сознательно выбирает себе эту роль, злорадствуя над участниками и предвкушая близкую развязку.

Гораздо сложнее, конечно, роль Ивана Карамазова. Он является тайным инициатором встречи (вспомним реплику Федора Павловича: «...ты весь этот монастырь затеял, сам подстрекал, сам одобрял...» [Т. XIV, с. 84]), но подобно Ракитину, «опустив глаза», т.е. пряча свое впечатление, он не прочь со стороны понаблюдать за тем, как юродствует перед старцем его отец: «Иван Федорович <...> сидел теперь совсем неподвижно на своем стуле, опустив глаза и, по-видимому, с каким-то даже любознательным любопытством ожидал, чем это все кончится, точно сам он был совершенно тут посторонний человек» [Т. XIV, с. 40]. В дальнейшем Иван, казалось бы, принимает более или менее активное

⁵⁵ Любимов Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности // Достоевский и театр. – Л.: Искусство, 1983. – С. 163.

⁵⁶ См.: Абрамович Г. Л. К вопросу о природе и характере реализма Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. – С. 36.

⁵⁷ Любимов Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности // Достоевский и театр. – Л.: Искусство, 1983. – С. 162.

участие в разговоре, но – если продолжить «театральные» сравнения – ему больше подходит роль «драматурга», который заинтересованно наблюдает, как обходятся с его идейным материалом (статья о церковном суде, теория о возможном исчезновении нравственного закона) другие участники «спектакля».

Наконец, опять-таки чрезвычайно показательна роль Ивана в доме отца, когда после поездки в монастырь он – на этот раз в качестве «педагоганаставника» – с интересом наблюдает новый спектакль, поставленный «воспитанником» Смердяковым. Федор Павлович пронизательно это замечает в своем чисто «зрительском» перешептывании с сыном во время представления: «Иван! Нагнись ко мне к самому уху. Это он для тебя все это устроил, хочет, чтобы ты его похвалил. Ты похвали», «Иван, опять ко мне к самому уху нагнись...» [Т. XIV, с. 118]. Характерно и «обсуждение спектакля» всеми присутствующими после его завершения.

Важная особенность созерцательного мироотношения Ивана Карамазова состоит, на наш взгляд, в том, что он силой своего «драматизирующего» сознания ставит между реальной жизнью и своим «высшим сердцем» сцену, на которую проецируется непримиримая борьба добра и зла. Противоречия действительности преобразуются для этого героя в драму идей и лишь затем питают страстные его монологи. Такая особенность его мироотношения по-своему препятствует обратному ходу к «живой жизни». Поэтому он и лелеет надежду, что до времени («до тридцати лет, может быть...») «избегнет» деятельного участия в борьбе добра и зла, оставаясь ее созерцателем. Контекст действительности, какой она Ивану представляется, кажется ему достаточно прозрачным и неприглядным. Герой не намерен в нем «участвовать» – ему довольно того, что он контекст действительности «свободно читает». А между тем, его позиция – уже один из центральных и не самых свободных элементов этого контекста.

В главе «Бунт» мы находим характерное признание Ивана, которое органично входит в контекст понимания его образа как образа созерцателя, опустившего или даже «скрестившего на груди» свои руки. Этот герой именно собиратель «впечатлений» или «картинок». Он сам говорит об этом Алеше, и в его словах, кроме горькой иронии, есть и неоспоримая истина о себе самом: «...я, видишь ли, любитель и собиратель некоторых фактиков и, веришь ли, записываю и собираю из газет и рассказов, откуда попало, некоторого рода анекдотики, и у меня уже хорошая коллекция» [Т. XIУ, с. 216]. Иван и рассказывает Алеше свои «фактики» – как будто показывает их: «Одну, только одну еще картинку, и то из любопытства, очень уж характерная, и главное, только что прочел ...» [Т. XIV, с. 219]. На эту его особенность пассивного созерцания своих «картинок» обратили внимание, например, Р. Гальцева и И. Роднянская: «...характерно, что «факты» из коллекции Ивана все без

исключения относятся к прошлому либо к дальним краям; они едва ли не намеренно изъяты из сферы достижимости и деятельной помощи»⁵⁸.

Дело, конечно, не столько в пространственно-временной отдаленности «фактов» Ивана, сколько в характере отношения к ним самого героя-созерцателя. Приведем лишь один, но достаточно показательный пример.

Иван «показывает» Алеше свою «картинку» – ту самую, «очень уж характерную» о мальчике, затравленном собаками генерала: «Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? <....>

- Расстрелять! – тихо проговорил Алеша <...>.

- Bravo! – завопил Иван *в каком-то восторге,- уж коли ты сказал, значит...* Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алеша Карамазов!

- Я сказал нелепость, но...

- То-то и есть что но... – кричал Иван.- Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит <...>. Мы знаем что знаем!

- Что ты знаешь?

- Я ничего не понимаю,- продолжал Иван как бы в бреду,- я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать» [Т. XIV, с. 220].

Реплика Алеши – «расстрелять!» – явилась неожиданной для Ивана, и это была, видимо, не совсем приятная неожиданность («воплъ восторга» *некрасив*, и потому, по Достоевскому, *неубедителен*). Дело в том, что Алеша продемонстрировал брату подлинно человеческое отношение к жизненному факту – продемонстрировал мгновенный нерассуждающий «выбор», и Иван растерян: «...уж коли ты сказал, значит...». Добавим: значит, выбор действительно необходим.

«Бесенок», который сидит в сердце Алеши,- это его *способность* без рассуждений активно откликаться на совершающееся зло. «Высшее сердце» Ивана жестоко мучается *потребностью* такого же отклика. Но для него участвовать в «нелепостях», на которых «мир стоит», – значит все-таки принять этот мир и понять свое место в нем; значит признать, что все зло, совершаемое в мире, все «фактики» и «картинки» могут и должны быть «уравновешены» чем-то – личной активностью каждого, конечным смыслом жизни всех. Как раз этого и не вмещает его сознание. Поэтому он и «не хочет теперь ничего понимать» – хочет «оставаться при факте», то есть фактически оставаться на месте, негодовать безысходно. «Высшее сердце» героя требует принять участие в борьбе добра и зла, его сознание же отказывается понять и принять условия этой борьбы («Разве это возможно?»): «Лучше уж я останусь при <...>

⁵⁸ Гальцева Р., Роднянская И. «Братья Карамазовы» как нравственный завет Достоевского. – Север. – 1981. – № 8. – С. 105.

неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*» [Т. XIV, с. 223]. Думается, что автор выделил эту фразу курсивом для того, чтобы подчеркнуть разлад сознания героя с его совестью – сознательно решая «оставаться при факте», он предчувствует, что совесть его никогда не согласится с этим. Решение героя принимает значение «бунта» против собственной совести. Этим словом и названа анализируемая глава романа.

Сам Иван, однако, «не хотел бы такого слова», потому что – «Можно ли жить бунтом, а я хочу жить» [Т. XIV, с. 223]. Если его негодование перед картинами зла и несправедливости ищет выхода, то он найдет ему выход. И выход находится в идее неприятия божьего мироустройства, будущей все оправдывающей гармонии. С одной стороны, это как будто наивысшее проявление активности, отвечающее максимализму героя. Но с другой стороны, этот отказ от «гармонии», будучи заявленным, предполагает лишь один «благороднейший» – а значит, согласный с совестью – исход – пассивно-созерцательная позиция по отношению к несправедливому миру. Так идея Ивана закономерным образом смыкается с убеждением Федора Павловича в том, что «...порядочному человеку оно даже в рай-то <...> и неприлично, если даже там и есть он» [Т. XIV, с. 157]. И Иван Карамазов, уже после смерти отца, утверждает его правоту: «Федор Павлович, <...> папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно» [Т. XIV, с. 32]. Таким образом, обнаруживается один из первых и самых важных пунктов, по которым возможна и необходима полемика с этим героем-идеологом. Самим этим сближением двух принципиальных выводов, сделанных, казалось бы, с позиций противоположных, идеологически компрометируется благородный пафос Ивана Карамазова: никакой пафос не может оправдать человека, если сам он в своих выводах оказывается рядом с теми, кто исповедует измененную жизненную практику. Именно в контекстных отношениях двух выводов – Ивана и Федора Павловича – рождается этот глубокий критерий оценки жизненных позиций человека.

Итак, Иван Карамазов приходит к идее неприятия «божьего мироустройства», и в ней находит выход своему негодованию. Р. Гальцева и И. Роднянская в своей статье замечают: «Согласно этике «Братьев Карамазовых», обращенный <...> человек станет адресовать вину за беспорядок и горечь жизни *не кому-либо другому*, а самому себе. Он <...> останется доступен состраданию, - но не так, как Иван, у которого энергия отделяется от наглядного предмета жалости и целиком переливается в *Абстрактное негодование*»⁵⁹. Мы позволим себе уточнить выделенные здесь формулировки, ориентируясь на контекст романа.

Принципиально важным представляется тот факт, что Иван адресует вину за беспорядок жизни не «кому-либо другому», а именно богу с его премудростью и будущей гармонией. При этом он как будто убежден, что

⁵⁹ Гальцева Р., Роднянская И. «Братья Карамазовы» как нравственный завет Достоевского. – Север. – 1981. – № 8. – С. 104.

«...действительно, человек выдумал бога». И, однако, объявляет Алеше: «...принимаю бога прямо и просто» [Т. XIV, с. 249]. Мотивирует герой свою «простоту» смиренным сознанием, что у него «нет никаких способностей разрешать такие вопросы, <...> а потому где нам решать о том, что не от мира сего» [Там же]. За этой кажущейся небрежной уступкой, с одной стороны, Алеше Карамазову («Ну, представь же себе, может быть, и я принимаю бога, – засмеялся Иван...»), с другой – непознаваемости всего, что «не от мира сего», – за уступкой этой можно услышать две интонации. Во-первых, безусловно, перед нами оскорбленное гордое сознание, которому если и отказано в понимании причин, то не заказано неприятие следствий. Во-вторых, нужно отметить и возможность прочтения реплик Ивана в интонации удовлетворенной готовности: «Итак, принимаю бога, и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость его, и цель его, <...> верую в порядок, в смысл жизни, верую в вечную гармонию... и т.д.» [Т. XIV, с. 249]. В этом контексте мимоходом процитированные слова: «...если бы не было бога, то следовало бы его выдумать», – приобретают глубоко личное для героя значение. Парадоксальным образом Иван находит «простую и прямую» возможность гордо уединиться со своим *конкретным негодованием* («останусь с неотмщенными страданиями»), избрав *Формального* («выдуманного» или «принятого» – но не «абстрактного») *адресата* этого негодования. Иначе говоря, герой «принимает» бога лишь для того, чтобы было кому заявить свое неприятие несправедливого мироустройства. А так как мысль о необходимости бога «свята», «премудра» и «делает честь человеку» [Т. XIV, с. 214], то неприятие божьего провидения – достаточно серьезный и ответственный шаг, чтобы, по мнению Ивана, служить компенсацией за пассивно-созерцательный характер его позиции по отношению к реальным событиям, к реальному злу. Не случайно, видимо, свой отказ от «будущей гармонии» Иван и сам стремится воспринимать, и Алеше представить как некое действие, акт, пластический жест: «...свой билет на вход спешу возвратить обратно. <...> я только билет почтительнейше возвращаю» [Т. XIV, с. 223]. Он как бы выразил себя тем самым в действии раз и навсегда – и этого должно быть более чем достаточно для «честного человека» («И если только я честный человек, то обязан возвратить его заранее»).

Таким образом, Иван Карамазов как бы застраховал для себя свою гордую одинокую позицию от первой возможности, предусмотренной его идеей, – «если бог есть...». Но у его идеи есть и второй тезис, подхваченный на словах Дмитрием и на деле Смердяковым, который в редакции черта выражается следующим образом: «...так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно, даже хотя бы одному в целом мире, <...> с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится» [Т. XI, с. 143].

Эти два тезиса идеи Ивана Карамазова – неприятие «мира божьего» и вседозволенность в «безбожном мире» – не два полюса, но два условия, между

которыми, по мнению Зосимы и самого Ивана, выбор ему сделать опять-таки пока невозможно, и потому оба условия должны явиться как бы альтернативным обеспечением созерцательной позиции героя. Трагедия Ивана как раз и выражалась, в частности, в том, что силою своей логики он свел два взаимоисключающих условия своего «спокойствия» в такое единство, которое разъедало его душу, но освободиться от него он сам оказался не в силах.

Уникальность идеологической позиции Ивана состоит именно в совмещении этих двух, по-видимости взаимоисключающих принципов мироотношения. Оба тезиса – о бунте против мироустройства и о вседозволенности «нового» человека, – взятые порознь, находят себе соответствия в других романах Достоевского. Эти тезисы – из тех идей, которые «...летают в воздухе <...> живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым» [Т. XXIV, с. 51]. Мы помним, насколько долгой и трудной была борьба «нравственного чувства» Родиона Раскольников с заразившей его сознание идеей о человеке «право имеющем», Гордый вызов мироустройству, оскорбляющему человека, бросили – каждый по-своему – герой «Приговора» и Ипполит Терентьев в романе «Идиот». Сами эти идеи представляли, в глазах Достоевского, действительно опасные *явления* времени, которым, однако, было что противопоставить – «живую жизнь», человечность, идеалы будущего. И все-таки, несмотря на серьезность задачи разоблачения мировоззренческих «трихин», одною этой задачей не объяснить постоянное, настойчивое возвращение Достоевского к теме заразительности подобных идей. Гораздо тревожнее было то, что писатель называл «абберрацией в умах»: губительные для человека идеи переставали противостоять его нравственному чувству, овладевали его природой, дезориентировали его нравственно, – и в этом начинала проявляться *тенденция* времени. К любому из «заблудших идеологов» Достоевского в той или иной мере подходят слова, сказанные о Кириллове: «...мыслит неверно, но его поведение относительно того, что принято за истину, соответствует наивысшему критерию человеческого»⁶⁰.

В идеологическом контексте творчества Достоевского в целом можно видеть этот постепенный перевод внимания художника в новый аспект: от вполне отчетливого противостояния идеи и человеческой природы в «Преступлении и наказании» – через высокий трагизм заблуждения Кириллова в «Бесах» – к сознательной ориентации на противоречия жизни и собственной личности Ивана в «Братьях Карамазовых»,

Достоевский – именно потому, что глубоко понимал свойства человеческой природы, – умел разглядеть действительно опасные идеологические веяния пореформенной кризисной эпохи. И он, конечно, не остался одиноким в своих тревогах. Его внимание к тенденциям времени, его постановка проблем – все это было достаточно действенным, чтобы возбуждать реакцию в ответной

⁶⁰ Днепров В. Д. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского. – Л.: Советский писатель, 1978. – С. 290.

(согласной или полемизирующей) мысли его современников. В свою очередь, и сами эти тенденции и проблемы были объективно сложны и требовали пристального к себе внимания и всестороннего своего решения. Это определяло условия для возникновения идеологического контекста эпохи, в котором немаловажным фактором являлась творческая мысль Достоевского. В контекстных отношениях, в совместных (не всегда согласных) усилиях передовых деятелей русской литературы рождались глубокие проникновения в злободневные и в вечные проблемы бытия человека и общества. Достоевский не претендовал на завершающее слово о мире; он сознательно включался в общий контекст, вносил в него свою вескую «реплику». Этот художник-мыслитель, по замечанию В. А. Туниманова, не признавал «только доктринерские мнения, *уничтожающие идею* свободной и демократической дискуссии (в процессе которой только и можно прийти к согласию, сбалансировать противоречия, разрешить вековые проблемы)»⁶¹ (Курсив наш). Как в публицистике, так и в художественном творчестве «свободная дискуссия» для Достоевского носила системообразующий, характер, – это была одна из *идей*, определявших его подход и к реальной действительности, и к художественному миру.

Закономерно, что в постановке общих мировоззренческих и нравственных проблем Достоевский часто оказывался рядом с другим великим художником и мыслителем – Л. Н. Толстым. Так, например, продолжая разговор о мировоззренческой позиции Ивана Карамазова, нелишним будет обратить внимание на тот факт, что к идее непосредственной связи преступления с безбожием обращается в своем творчестве и Толстой. При этом есть основания говорить о влиянии Достоевского, потому что в написанном Толстым «Окончании малороссийской легенды «Сорок лет»» (1886) некоторые художественные детали прямо напоминают роман «Братья Карамазовы». Герой легенды, разбогатевший в результате убийства купца мужик, к концу жизни начинает испытывать страх и недоверие ко всем окружающим: «Трофим стал вспоминать взгляды и слова сына, и во всем он видел то, что сын желает его смерти. И не может не желать. «Л если желает и он – образованный человек, без суеверий, так он должен меня убить». <...> Он сам переносился в душу лакея и говорил себе: «Что, если бы я был бедняк лакей <...>, и за пять комнат от меня спал бы богач с деньгами, и я бы твердо знал, как я знаю теперь, что нет бога, нет и суда. Что я сделал бы? Я сделал бы, что я сделал с купцом». Он чувствовал, что если все узнают, <...> что бога и суда нет, то тоща никакие силы не сохранят его»⁶². Здесь легко заметить и Ивана Карамазова и особенно лакея Смердякова. Кроме того, герой легенды напоминает и Федора Павловича – не только в связи с расстановкой действующих лиц, но и по своему

⁶¹ Туниманов В.А. Творчество Достоевского (1854–1862). – Л.: Наука, 1980. – С. 286.

⁶² Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928–1958. – С. 115.

отношению к вере. Сам утратив веру в бога, он прячется от людей за церковь: «Одно было спасение: <...>, внушать им, что есть бог, что есть суд». К такому же «извороту» приходит старик Карамазов, когда Иван объясняет ему, что если «эта истина («бога нет» – комментарий наш) воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят. – Ба! А ведь, пожалуй, ты прав <...>, – вскинулся вдруг Федор Павлович <...>. – Ну, так пусть стоит твой монастырек, Алешка, коли так. А мы, умные люди, будем в тепле сидеть да коньячком пользоваться» [Т. XXIV, с. 123].

Еще более знаменательным представляется характер обращения Толстого к проблемам бога и мироустройства в «Исповеди». Как верно отметил В. И. Кулешов, «Толстой после 1881 года во многом продолжал Достоевского»⁶³. Это особенно заметно именно в «Исповеди», написанной как бы «по свежим следам» проблематики Достоевского. Многие формулировки Толстого, относящиеся к этапам, пройденным им на пути к «своей вере», могут служить прямым дополнением к страстным монологам Ивана Карамазова и других героев Достоевского. На характер соотношения идейных: поисков двух великих художников могут отчасти пролить свет некоторые замечания самого Толстого. В 1890 году в «Дневнике» он, например, записал: «Пророк, настоящий пророк, или, еще лучше, поэт <...> (делающий) – это человек, который вперед думает и понимает, что люди и сам он будет чувствовать. Я сам для себя такой пророк»⁶⁴. В известном смысле будет верным утверждение, что Достоевский и Толстой были друг для друга такими поэтами-пророками. Во всяком случае, сам Толстой нашел нужным признать: «Достоевский был для меня <...>, может быть, единственный, которого я мог бы спросить о многом и который бы мне на многое мог ответить!»⁶⁵.

Наконец, достоин здесь упоминания и тот многозначительный до необъяснимости факт, что Толстой, не раз отзывавшийся резко о романе «Братья Карамазовы», взял с собой в свой последний путь именно эту книгу.

Итак, в «Исповеди» Толстой решает для себя многие из тех проблем, которые были поставлены Достоевским в «Братьях Карамазовых». Сопоставительное рассмотрение этих двух – столь различных! – произведений могло бы лечь в основу особой работы. Мы же здесь и далее обратим внимание лишь на некоторые частные переключки, прямо относящиеся к теме нашего исследования.

Дистанция между атеистом-героем «Приговора» и Иваном Карамазовым, принимающим бога «прямо и просто», как будто вся в свернутом виде заключена в следующем представлении Толстого: «Душевное состояние это

⁶³ Кожин В. В. Три шедевра русской классики. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 224.

⁶⁴ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. (Юбилейное) – М.: Гослитиздат, 1928 – 1958. – Т. 1. – С. 7.

⁶⁵ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное) – М.: Гослитиздат, 1928 – 1958. – Т. 1. – С. 43.

выражалось для меня так: жизнь моя есть какая-то кем-то сыгранная надо мной глупая и злая шутка. Несмотря на то, что я не признавал никакого «кого-то», который бы меня сотворил, *эта Форма представления*, что кто-то надо мной подшутил зло и глупо, <....> *была самая естественная мне Форма представления*»⁶⁶ (Курсив наш). Именно так относится к миру герой «Приговора»: бога он не признает, но жизнь без бога для него – по Достоевскому – не может иметь смысла; в результате он также «естественно» ставит на место бога «Злую Природу» и бунтует против нее, лишая себя жизни». Это настоящий герой-бунтовщик, поступающий по вымученному, но свободному решению совести, – достойный уважения Великого инквизитора. Однако, по убеждению Достоевского, даже с таким отношением к миру, даже с таким *непониманием* его все-таки жить – гораздо достойнее для человека, чем умереть. На эту ступень человечности герой «Приговора» не поднялся.

У Ивана Карамазова в его мироотношении можно наблюдать иную, нежели у Толстого в «Исповеди», зависимость между признанием бога и формой представления о божественном миропорядке. *Несмотря на неестественность* для сознания героя этой формы представления («Все это вопросы совершенно несвойственные уму...» [Т. XIV, 209, 14, 209], *он принимает бога* «прямо и просто» (как в театре), но лишь для того, чтобы не принять обещанной «будущей гармонии» (как спектакль, билет на который он «почтительнейше возвращает»). Здесь очень важна эта «перестановка акцентов»: не от неприятия к естественности (как Толстой), но *через приятие неестественного к благородному жесту отказа от него* движется герой Достоевского. Это и есть идеологически неправомерный «переходный этап» сознания, искажающий и благородство, и истинность человеколюбия героя. Мы говорили уже в связи с анализом рецензии Щедрина на роман «Идиот», что для Достоевского всякое стремление должно нести уже в самом себе качества цели, чтобы быть *естественным* в своей целеустремленности. Думается, что теперь мы можем перефразировать упрек чёрта в адрес Ивана (что будет отвечать и художественному назначению этого *потустороннего* истолкователя помыслов героя): если захотел истины, то зачем бы еще, кажется, мошенничать перед самим собою? Иначе говоря, нельзя через такую вседозволенность мысли обосновывать смысл своей жизни.

Новое обращение к Толстому поможет нам более конкретизировано представить идеологическое заблуждение Ивана Карамазова.

Толстой в поисках смысла жизни понял для себя, «что, как ни неразумны и уродливы ответы, даваемые верою, они имеют то преимущество, что вводят в каждый ответ отношение конечного к бесконечному, без которого не может быть ответа»⁶⁷. И он стал естественным для себя образом всматриваться в

⁶⁶ Там же. – Т. XXIII. – С. 24.

⁶⁷ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928 – 1958. – Т. XXIII. – С. 38.

бесконечное и захотел понять его так, «чтобы все то, что необъяснимо, было таково не потому, что требования моего ума неправильны, <...> но потому, что я вижу пределы своего ума. Я хочу понять так, чтобы всякое необъяснимое положение представлялось мне как необходимость разума же, а не как обязательство поверить»⁶⁸.

На этом пути, по которому Толстой шел не один, как будто расставлены уже Достоевским предупреждающие знаки там, где оступался Иван Карамазов, - не для Толстого, так для многих других. Для героя Достоевского необходимость «отношения конечного к бесконечному» была также очевидна – как очевидна она стала для Толстого, как очевидна сегодня для нас (ведь это и отношение нашей конечной жизни к осуществлению вечных идеалов человека и мироустройства). Но у Ивана Карамазова это отношение умозрительно строится на взаимоотрицании одного другим. Он «заранее» бунтует даже против собственного *естественного* признания в будущем какого бы то ни было соглашения конечного с бесконечным. В романе читаем: «Видишь ли, Алеша, ведь, *может быть и действительно так случится*» что когда я сам доживу до того момента <...>, то и *сам я, пожалуй, воскликну* со всеми <...>: «Прав ты, господи!», но я не хочу тогда восклицать. Пока еще время, *спешу оградить себя*, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь» [Т. XIV, с. 223 – курсив наш].

Суть здесь нужно видеть не в религиозных обещаниях «высшей гармонии», которые действительно, по выражению Толстого, «неразумны и уродливы». Иван сам их декламирует, сам и «не принимает». Не случайно он «с неожиданным чувством» вдруг заключает свою тираду о «неприятии мира божьего»: «Не о боге тебе нужно было, а лишь нужно было узнать, чем живет твой любимый тобою брат. Я и сказал» [Т. XIV, с. 215]. Суть в том, что живет Иван «подпольно», «спешит оградить себя» – ни много, ни мало – от *естественности* собственного мироотношения (здесь постоянно подчеркивалось это слово). Так или иначе (а вернее: то так, то иначе) он тем самым нарушает главное условие подлинно достойного отношения к жизни. За это условие в равной степени ратовали и Достоевский, и Толстой. Достоевский был убежден: «Надо делать только то, что велит сердце <...> Будьте только искренни и простодушны <...> Всякий, кто искренно захотел истины, тот уже страшно силен» [Т. XXV, с. 61]. Толстой, в свою очередь, мог бы сказать об Иване словами одного из наиболее близких себе героев (Николая Ивановича из драмы «И свет во тьме светит»): «Я бы одно ему посоветовал: не делать ничего по рассуждению, а только тогда, когда этого требует все существо. А то нет хуже»⁶⁹.

Оба великих писателя, столь согласные в определении одного из главных условий подлинно человеческой жизнедеятельности, демонстрировали тем самым свое глубокое доверие к человеку, к его природе. Люди по природе

⁶⁸ Там же. – С. 49.

⁶⁹ Там же. – Т. XXXI. – С. 156.

своей никогда не остановятся в поисках общей правды, а значит – найдут ее и научатся жить по ней. Это наиболее общий пункт, на котором сходились не только Достоевский и Толстой, но и другие русские писатели-гуманисты. От этого пункта берут начало многие более частные творческие и мировоззренческие их контакты; и от этого же пункта, нисходя по ступеням конкретизации нравственно-философской проблематики творчества Достоевского и Толстого, приходим мы неизбежно к многозначительным их диссонансам или даже прямой полемике по одним и тем же вопросам.

В своей содержательной работе В.К.Кантор сделал в целом верное, на наш взгляд, замечание: «...Достоевскому и самоспасение, самоочищение кажется весьма важным делом. Здесь он совпадает с Львом Толстым, хотя, в отличие от своего великого современника, полагавшего, что едва ли не единственный путь исправления мира – это самоисправление каждого человека, он все же не видит в этом пути «сердцевину целого», к которой должны прибиться «остальные люди», от нее «оторвавшиеся». Этот путь – «минимум», путь уменьшения зла, но не избавления от него»⁷⁰. Такое сопоставление Достоевского с Толстым, понятое однозначно, будет выглядеть неоправданно категоричным. В самом деле, ведь и у Толстого есть проникновенные слова о необходимости соединения людей общей для всех «истиной». Он прямо говорит и о «сердцевине целого», и об «оторвавшихся людях»: «Люди хотят соединиться <...>, а пренебрегают одним несомненным средством соединения – стремлением к истине. Вроде того как если бы люди в огромном здании, где *свет падает сверху в середине*, старались соединиться по углам кучками, вместо того чтобы *всем идти к свету*»⁷¹ (Курсив наш). И все-таки сразу вслед за этим следует «рецепт»: «Нам, каждому, надо спасать душу, делать самому дело божие...». И Достоевский по-своему как бы вторит Толстому, когда говорит, что в «неустанной дисциплине и в непрерывной работе самому над собой и мог бы проявиться наш гражданин» [Т. XXV, с. 47].

Слова В. К. Кантора, однако, остаются в целом верным *обобщением* действительной разности поисков Достоевского и Толстого. Они по-разному понимают и «свет истины» и «дело божие», и значение Христа для человека. Уж конечно, не один и тот же характер «истины» имеют они в виду, выражая свое отношение к ней в прямо противоположных высказываниях. Достоевский: «...если б кто мне доказал, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оттаваться со Христом, нежели с истиной»⁷². Толстой: «...богу ничего, кроме истины, не нужно. <...> Я начал с того, что полюбил свою православную веру

⁷⁰ Кантор В. К. «Братья Карамазовы» Ф.Достоевского. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 156.

⁷¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928-1958. – Т. XXXI. – С. 131.

⁷² Достоевский Ф. М. Письма. – Т.1-4. – М.-Л.: Гослитиздат, 1928-1959. – Т. 1. – С. 142.

более своего спокойствия, потом полюбил христианство более своей церкви, теперь же люблю истину более всего на свете»⁷³.

Все эти проблемы – природа человеческая и божеская, отношение к авторитетной точке зрения, отношение к истине – с необыкновенной глубиной и напряженностью ставятся Достоевским в главе «Великий инквизитор», которая в идеологическом контексте романа занимает чрезвычайно важное место. К ее непосредственному рассмотрению мы теперь и обратимся.

Изучение одной только главы «Великий инквизитор» имеет уже свою «историю вопроса» Но внимание исследователей до сих пор в основном сосредотачивалось на особых символических свойствах и функциях этой «поэмы» в романе. Начало такому подходу положил еще В. В. Розанов, посвятивший большую работу исключительно «Легенде о великом инквизиторе». Он, в частности, утверждал, что «Легенда» «...составляет только эпизод в последнем произведении его (Достоевского – комментарий наш), «Братья Карамазовы», но связь ее с фабулой этого романа так слаба, что ее можно рассматривать как отдельное произведение. Но зато вместо внешней связи между романом и «Легендой» есть связь внутренняя: именно, «Легенда» составляет как бы душу всего произведения, которое только группируется около нее, как вариации около своей темы; в ней схоронена заветная мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман, но и многие другие произведения его...»⁷⁴.

Советские исследователи давно и обоснованно опровергли многие суждения В. В. Розанова, выраженные в его книге. Однако вышеприведенная характеристика художественных свойств «Легенды» как будто разделяется большинством комментаторов. Оно и понятно – подход к «Великому инквизитору» как к «центральной внефабульной символической структуре» в «Братьях Карамазовых» далеко не исчерпал себя, и можно согласиться с тем, что «...при всей важности разработанных ракурсов проблемы нужно констатировать, что еще не раскрыто значение поэмы «Великий инквизитор» как компонента внутреннего мира романа»⁷⁵. Однако при исключительном внимании к одному всегда есть опасность упустить из виду другое. Как ни велика художественная самостоятельность «поэмы о Великом инквизиторе», как ни широк диапазон внефабульных, ассоциативных связей, благодаря которым ее символический смысл приобретает исключительную емкость, - все-таки содержание этой главы не охватить таким «суженным» взглядом. «Великий инквизитор» – это не только и даже не столько «особая философско-символическая «надстройка» над другими главами [Т. XV, с. 461], сколько

⁷³ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928-1958. – Т. XXXIV. – С. 253.

⁷⁴ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. – СПб., 1894. – С. 4.

⁷⁵ Савченко Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского: пособие по спецкурсу. – М.: Изд. МГУ, 1982. – С. 160.

важнейший *сюжетно-фабульный компонент*. уникальный по своим художественным свойствам. Нелишним будет еще раз подчеркнуть, что в этой главе, как и в предыдущей, сложная идеологическая проблематика раскрывается в русле прихотливого сознания Ивана Карамазова. При этом опять-таки сложность самих проблем усугубляется сложностью субъективного к ним отношения, которое само по себе чрезвычайно значимо. Поэтому, не задаваясь целью охватить идеологическую проблематику «Великого инквизитора» во всем ее объеме, мы избираем здесь лишь один аспект ее рассмотрения – идеологическую значимость позиции героя, излагающего свою символическую «поэму».

Все то, что до сих пор говорилось нами об идеологической позиции Ивана Карамазова, получает свое углубленное, многозначительное воплощение в «поэме» о Великом инквизиторе, – как в форме ее, так и в содержании. Иван, рассказывающий «поэму», в полной мере проявляет способность *созерцать* возможности «двух бездн», борьбу добра и зла. Уже сама символическая природа легенды, обобщенность ее смысла, помимо структурных функций в рамках целого произведения, подчеркивает и остраненность позиции героя – ее автора и «исполнителя». Такая ее особенность позволила, например, Н. К. Савченко правомерно заключить: «Поэма – это порождение «книжного ума» Ивана, которому противится живая еще душа его. Поэма содержит внутренний спор Ивана, его сомнения, муки разума. **В какой-то мере она обращена к Алеше как вопрос**»⁷⁶ (Курсив наш). Попробуем все-таки разобраться – в какой же мере?

Как всеобъемлющий символ, так или иначе связанный со всем содержанием романа, поэма о Великом инквизиторе включает в себе постановку кардинальных вопросов бытия. И на вопросы эти предлагается ответить в первую очередь именно Алеше Карамазову. Однако поэма действительно *обращена* к Алеше. Подразумеваются ли в самой этой обращенности вопросительные интонации? Чем вообще мотивирован переход к поэме в контексте разговора? Обратим внимание на этот переходный момент.

Алеша, выслушав заявление Ивана о неприятии им «мира божьего», вдруг выдвигает свое возражение – он указывает на Христа как на единственное существо, имеющее право всех и за всё простить: «Ты забыл о нем, а на нем-то и созиждется здание...» [Т. XIV, с. 223]. Заметим, что именно здесь в разговоре впервые возникают отчетливые элементы спора. И знаменательна реакция Ивана: «А, это «единый безгрешный» и его кровь! Нет, не забыл о нем и удивлялся, напротив, все время, как ты его долго не выводишь, ибо **обыкновенно в спорах все ваши его выставляют** прежде всего. Знаешь, Алеша, ты не смейся, я когда-то сочинил поэму <...> Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель. **Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя**, – усмехнулся Иван» [XIV, с. 224. – Курсив наш]. Иван здесь как

⁷⁶ Савченко Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского: пособие по спецкурсу. – М.: Изд. МГУ, 1982. – С. 98.

будто «между прочим» предлагает вниманию Алеши свою поэму и сам иронически подчеркивает ее якобы случайный для разговора характер. И всё-таки поэма обусловлена и вызвана именно возражением Алеши, в котором Иван видит «обыкновенное» – за неимением других аргументов – обращение к авторитету Христа. Он вовсе не уводит разговор в сторону (как может показаться), но принимает этот новый грандиозный его масштаб. Коль скоро его «идею» противопоставляют «идею Христа» (так он это понимает), то он **в ответ** тоже «выставляет» целую символическую поэму, в которой идея Христа сталкивается с идеей Великого инквизитора. Поэма Ивана, таким образом, приобретает черты грандиозной реплики, своеобразного **риторического вопроса** типа: а что ты на это скажешь? Алеша найдёт что сказать, но об этом позже.

В известном смысле можно сказать, что Иван Карамазов, как автор «поэмы», по-своему опирается на те самые творческие принципы, которые лежали в основе замысла «Жития великого грешника», где Достоевский намеревался свести лицом к лицу людей разных лагерей и эпох – Чаадаева, Белинского, Грановского, Пушкина, Тихона Задонского и других. Естественно, что при этом писатель предполагал показать столкновение не столько характеров, сколько образов мысли, точек зрения, характерных для той или иной эпохи, того или иного лагеря. В «замысле» поэмы Ивана Карамазова тот же творческий принцип сказывается еще резче, рельефнее – сталкиваются всего две, но уже колоссальные фигуры; противопоставляются пятнадцативековой опыт человеческой истории и вечная вера в человеческие возможности. Обычно комментаторы поэмы о Великом инквизиторе – как бы вслед за Алешей Карамазовым – подразумевают безусловную солидарность Ивана Карамазова с обличителем Христа. Отчасти это напоминает даже ситуацию, когда во многих героях Достоевского настойчиво пытались усмотреть лик самого автора. В результате появляются категоричные утверждения, вроде следующего: «Иван <...> считает Христа самым страшным грешником, обманувшим человечество, возложившим на него непомерное бремя, а потому, несмотря на свои высокие намерения, заслуживающим решительного осуждения со стороны истинных гуманистов. Однако «истинным гуманистом» в поэме Ивана предстает <...> вдохновенный проповедник рабства и деспотизма – средневековый инквизитор»⁷⁷. Такое понимание позиции Ивана вызывает принципиальные возражения. И первое из них состоит в том, что решительное неприятие «мира божьего» со всеми его страданиями и несправедливостями, столь сильно заявленное в главе «Бунт», плохо вяжется с активным отношением к истории страдающего человечества со стороны инквизитора, **исправляющего подвиг** Христа (выделено Достоевским) [Т. XIV, с. 237] по мере сил своих. Собственно говоря, для Ивана Карамазова, каким мы его «уже знаем» (в границах предыдущего контекста романа), – для этого уклоняющегося от борьбы страдающего скептика – нет другой позиции

⁷⁷ Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. – М.: Наука, 1981. – С. 220.

по отношению к столкновению Христа и инквизитора, кроме сторонней позиции заинтересованного созерцателя. Он сам выбрал себе эту позицию и уже затем сориентировал относительно неё свою «поэму» (а не наоборот).

Нужно помнить также, что обе главы – «Бунт» и «Великий инквизитор» – призваны обосновать общее для них ёмкое название всей книги «За и Против». И, конечно же, редкие неразвернутые реплики Алеши Карамазова в этих главах не уравновесят якобы безусловное богоборчество Ивана. Со своей альтернативной позиции он сам способен «в пределах *разумного*» оценить идею Христа и ее значение для человечества. Она для него столь же бесконечно значима, как и идея инквизитора, но чем убедительнее для него одно, тем пристальнее он всматривается во второе, пытаясь сам удержаться в стороне и упоая в этом на «силу низости карамазовской». На бесконечное противостояние полюсов альтернативы в сознании этого героя обращает внимание В. Я. Кирпотин во втором издании своей книги «Мир Достоевского»⁷⁸. И действительно, пера уже понять заблуждение Алеши Карамазова, который в порыве отчаяния, под впечатлением пафоса инквизитора, с упреком восклицает: «И ты вместе с ним, и ты?» [Т. XIV, с. 239].

Идеологическая уклончивость автора «поэмы» заметна и в содержании ее, и в самом изложении. Эта уклончивость носит контекстный характер. Если «истинный гуманист» инквизитор в контексте предстает проповедником рабства и деспотизма, то в этом оказывается и воля автора «поэмы» – Ивана Карамазова, от внимания которого не ускользает ни «зловещий огонь» во взгляде инквизитора, ни «лучи Света, Просвещения и Силы», истекающие из очей Христа и «сотрясающие сердца ответного любовью» [Т. XIV, с. 227]. Но эти детали (и многие другие) говорят не столько о тех или иных пристрастиях Ивана, сколько о его стремлении «отдать должное» и тому, и другому. Можно заметить, что пока «не остыла» реплика Алеши (о Христе, который «может все простить, всех <...> и за всё...»), пафос Ивана в изложении «поэмы» целиком на стороне жесткой логики инквизитора. Но когда реакция Алеши показывает ему, что он «хватил через край», что создается впечатление его полной солидарности с позицией инквизитора, – он тут же вводит сильнейший дискредитирующий логику момент: Христос «...вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в его *бескровные <...> уста*» Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. *Что-то шевельнулось в концах губ его*: он <...> выпускает его на «темные стогна града». <...> *Поцелуй горит на его сердце*, но старик остается в прежней идее» [Т. XIV, с. 239. – Курсив наш]. Что-то пробилось сквозь жесткую логику, шевельнуло «бескровные уста». И если сознанием инквизитора по-прежнему владеет его «идея», то сердце его все-таки уязвлено какой-то «правдой вместо истины». Об этом очень точно сказано у Н. И.

⁷⁸ Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 399.

Пруцкова в его исследовании Легенды: «...существует, помимо жесткой и бескрылой истины, еще и возвышающая человека нравственная правда...»⁷⁹.

В 1881 году Достоевский вернулся к своей заветной мысли: «Христос ошибался – доказано! <...> лучше я останусь с ошибкой, с Христом, чем с вами...»⁸⁰. За этими словами стоит и опыт инквизитора, цепляющегося за «безошибочную истину» – бескрылую и бескровную, и опыт Ивана Карамазова, которому доступно созерцание столкновения истины и правды, но который в этом «не хочет ничего понимать», хочет «оставаться при факте» этого столкновения (такая соотнесенность «Бунта» и «Великого инквизитора» в едином контексте здесь вполне оправданна). Наконец, сам Иван откровенно и открыто констатирует свое отношение к столкновению двух идей в ответ на упрек Алеши: «К чему ты в такой серьез берешь? Уж не думаешь ли ты, что я прямо поеду теперь туда, к иезуитам, чтобы стать в сонме людей, поправляющих его подвиг? О господи, какое мне дело! Я ведь тебе сказал: мне бы только до тридцати лет дотянуть...» [Т. XIV, с. 239]. Интересно отметить, что эта уклончивость Ивана напоминает юродствование капитана Лебядкина в «Бесах»: «Ждете ответа на «почему»? – переговорил капитан подмигивая. – Это маленькое словечко «почему» разлито во всей

вселенной с самого первого дня мироздания, <...> и вся природа ежеминутно кричит своему творцу: «Почему?» – и вот уже семь тысяч лет не получает ответа. Неужто отвечать одному капитану Лебядкину, и справедливо ли выйдет...?» [Т. XIV, с. 140]. В адрес этого героя Иван мог бы сказать то же самое, что сказал он в адрес своего отца: поросенок, но мыслил правильно... Не «вся природа», но вся история человеческая ставит свои жесткие «почему» – и неужто отвечать Ивану Карамазову с его «жалким эвклидовским умом», коль не могут договориться между собой Христос и инквизитор?

Если Достоевский «болел бессилием идеального Христа в реальном мире торжествующего зла»⁸¹, то его герой готов спекулировать на этом бессилии ради собственного душевного здоровья, нарушенного созерцанием несправедливости, царящей в мире. Если для Толстого пытаться жить не по своей, а «по высшей для себя» совести Христа, равнозначно тому, чтобы жить без совести, – то у Достоевского герой начинает терять свою совесть, как только признает: «Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. <...> он был бог. Но мы-то не боги» (слова Ивана) [Т. XIV, с. 216]. Ивану мнится, что он сохранит свою «умную» совесть честного человека, обособив ее в равной степени от совести Христа и совести инквизитора. Но, как говорил Аполлон Григорьев, сам ужасаясь зловещему смыслу этих слов из

⁷⁹ Пруцков Н. И. Достоевский и Владимир Соловьев. («Великий инквизитор» и «Антихрист») // Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. – Л.: Наука, 1974. – С. 152.

⁸⁰ Литературное наследство. – М.: Наука, 1971. – Т. 83. – С. 676.

⁸¹ Волжский А.С. Религиозно-нравственная проблема у Достоевского. – Мир божий. – 1905. – № 8. – С. 144.

Писания, «...Чего мы боимся, то именно к нам и приходит ...». Герой Достоевского примерит это на себе впоследствии, когда черт будет доказывать ему (и успешно), что он слишком долго уклонялся от выбора, чтобы сохранить способность к нему. Оказывается, жить по совести, а не оберегать ее от жизни должен человек, чтобы сохранить ее свободной и считать себя честным человеком. Иван заблудился в идеологических построениях со своей, «спрятанной совестью», и черт – это «воплощение самых гадких мыслей и чувств» героя – сможет, наконец, с удовлетворением ему открыться: «Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверять, что я не сон, а есмь на самом деле, **я тебя уж знаю...**» [Т. XV, с. 80. – Курсив наш]. «...Я тебя уж знаю», - потому что рассказана уже поэма о Великом инквизиторе, и в тайниках своего сознания (которые черт и раскрывает) Иван подозревает, что «поэмой» подспудно движет его постыдная готовность встать на сторону **даже инквизитора, даже Христа** – а что тут для него постыднее? – если это дает ему право оставаться в гордой позе созерцателя «с неотомщенными страданиями своими». Не желает он поступиться ни «правдой», ни «истиной», т. е. ни сердечным чувством, ни здравым смыслом, – и потому **по логике своей** он удовлетворяется только их борьбой, **а по логике этой борьбы** он теряет и то, и другое.

Этико-идеологическая напряженность постановки кардинальных вопросов бытия в «поэме» непосредственно связана с исключительным своеобразием ее художественной формы. Здесь говорилось уже о «драматизирующей» особенности сознания Ивана, который между реальной жизнью и своим «высшим сердцем» как бы ставит сцену и на нее проецирует непримиримую борьбу добра и зла. Противоречия действительности при этом преобразуются в драму идей и лишь затем питают пафос повествования. Легенда о Великом инквизиторе – случай исключительный и потому особый. Здесь способность героя драматизировать противоречия действительности прямо направлена на создание пафоса «поэмы» и потому выступает в новом своем качестве, демонстрирует новые свои возможности. Теперь уже не из противоречий самой действительности исходит Иван Карамазов (как это было, например, в главе «Бунт»), но прямо представляет Алеше драму двух идей. А поскольку идеи эти «бесконечны» и столкновение их безысходно, то вся поэма – эта грандиозная символическая сцена – отражает в своем емком смысле все решающие «за» и «против», все возможные противоречия романной действительности. При этом не поэма сориентирована на богатое содержание романа, но напротив, любой образ его, любой конфликт, поворот сюжета могут быть с тем или иным эффектом сориентированы на поэму, рассмотрены сквозь призму ее символического смысла. Благодаря этому поэма о Великом инквизиторе становится еще одним, дополнительным – наряду с названием романа и эпиграфом к нему – центром организации идеологического контекста произведения.

Интересно отметить, что поэму Ивана Карамазова в жанровом отношении можно считать «идеологической» именно в том смысле, какой придавал этому термину Б. М. Энгельгардт⁸². М. М. Бахтин указывал на основную ошибку, которая, по его мнению, «была сделана Энгельгардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского. Идея как предмет изображения занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек... <...> Поэтому не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействие сознаний в сфере идей (но не только идей) изображал Достоевский»⁸³. Если относительно творчества Достоевского в целом эти поправки следует признать в известной мере справедливыми, то художественные особенности собственно «поэмы» о Великом инквизиторе прямо отвечают характеристикам Энгельгардта. Это действительно *поэма об идее* (Энгельгардт: «романы об идее»), в которой принципом «ориентировки героя (т.е. в данном случае Христа и инквизитора – комментарий наш) в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру»⁸⁴. И именно об Иване Карамазове, как авторе «поэмы», можно сказать то, что сказано о самом Достоевском: «...материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея»⁸⁵.

Современный исследователь творчества Достоевского – В. Д. Днепров – очень убедительно говорит о характере функционирования идей в романах писателя: «Все большие идеи у Достоевского в последнем счете – социальные. В своем развитии они неизбежно достигают сферы конкретной человеческой жизни и идеалов этой жизни. Конечно, многое зависит от духовной последовательности той или иной личности, ее готовности следовать за идеей и не играть ею, от решимости не останавливаться на полдороге, – соотношение между идеей и основной установкой личности составляет у Достоевского одно из важнейших измерений характера. Но как бы там ни было, вопрос о том, есть бог или бога нет, и другие подобные вопросы, касающиеся мира в целом, непременно имеют у него свой человечески-практический аспект, из них вырастает определенная логика человеческого поведения, и на их основе в значительной мере формируется человеческая психология»⁸⁶.

Идеи Христа и инквизитора в изложении Ивана Карамазова (согласно его «основной установке») ограничены рамками «поэмы», и здесь они как бы предоставлены самим себе и своему безысходному столкновению. Поэтому они не развиваются, не достигают «сферы конкретной человеческой жизни» – но «свертываются» в грандиозный символ. Используя термин Днепров, можно сказать, что это «идеологический фазис действительности» в чистом виде, не

⁸² Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Под ред. А. С. Долинина. – М.-Л.: Мысль, 1924. – С. 104-148.

⁸³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 38-39.

⁸⁴ Там же. – С. 93.

⁸⁵ Там же. – С. 90.

⁸⁶ Днепров В. Д. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского. – Л.: Советский писатель, 1978. – С. 256.

осложненный социально-психологическим её анализом. Однако «поэма» введена в контекст романа, она высказана одним из главных героев и воспринята другим. Идеи, в ней представленные, начинают широко реализовываться возможностями своей конкретизации на материале богатейшего содержания всего произведения – находят себе подтверждения и опровержения, получают многозначительное развитие. Если в рамках «поэмы» они абстрактны, то в сюжете романа становятся действенными, благотворны или опасны. В этом своем качестве они оживляют, активизируют идеологический контекст произведения, придают ему особую глубину. Используем из наблюдений Н. К. Савченко один убедительный пример, который позволяет подойти к пониманию глубинной, контекстуальной идеологической связи между двумя символами романа – поэмой о Великом инквизиторе и эпитафией.

«Мотив тления тела старца Зосимы – важный в идеологическом плане. Происходит проявление мотива свободы выбора по совести (Христос) или слепого поклонения «чуду, тайне и авторитету» (инквизитор). Смерть старца освобождает Алешу от давления авторитета, тление его останков исключает преклонение перед чудом и тайной загробного мира, ставит Алешу перед проблемой свободного выбора. В том, что Алеша преодолел искус бунта против «мира божьего», получает опровержение идея инквизитора о непосильной тяжести духовной свободы как «страшного бремени» для человека»⁸⁷.

Мы достаточно подробно говорили уже о том, каким конкретным содержанием наполняет история духовного перерождения Алеши символику эпитафии. Как видим теперь, – для судьбы Алеши очень небезразлична и символика «поэмы». Один и тот же художественный материал оказывается как бы в «силовом поле» двух узловых моментов идеологического контекста романа. Созвучие эпитафии и «поэмы» в истории духовного перерождения Алеши Карамазова может быть представлено коротко примерно следующим образом.

То «зерно», что умирает в Алеше и дает в результате обильные плоды, – это слабосильная, рабская природа человека, о которой инквизитор не устает восклицать: «Так ли создана природа человеческая, чтоб <...> оставаться лишь со свободным решением сердца?» И он, по мысли Достоевского, безусловно прав – природа человека создана *не так*. Мы уже знаем это на примере Алеши. Но на его же примере мы знаем, что человек создан *для этого*: он должен пройти через «нравственное перерождение от рабства к свободе», «совершенной свободе, то есть свободе от самого себя» [Т. XIV, с. 30] – вот что значат в свете «поэмы» эти слова из главы «Старцы».

Инквизитор утверждает: «Есть три силы <...>, могущие навеки *победить и пленить совесть* <...> слабосильных бунтовщиков <...> эти силы: чудо, тайна и авторитет» [Т. XIV, с. 230]. И опять-таки он, безусловно, прав. Только через

⁸⁷ Савченко Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского, Пособие по спецкурсу. – М.: Изд. МГУ, 1982. – С. 100.

нравственное перерождение (освобождение от прежней, «рабской» совести) взбунтовавшийся было против «небесного провидения» Алеша приходит, наконец, к *духовной* свободе – что можно понять как свободу от власти трех сил «*духа* самоуничтожения и небытия», искушавшего в пустыне Христа.

Сам инквизитор хорошо знает, что такое «духовная свобода», – он видит ее в отказе Христа последовать советам «могучего духа»: «О, конечно, ты поступил тут гордо и великолепно как бог, но люди-то, но слабое бунтующее племя это – они-то боги ли?» [Т. XIV, с. 230]. Люди не боги, но – по страстному убеждению Достоевского – жить, «имея лишь в руководстве твой (Христа – комментарий наш) образ перед собою», поступать «*как боги*» они способны, и в этом их предназначение и свобода. Алеша Карамазов понимает это в момент апофеоза своего духовного перерождения – понимает, что «не для одного лишь великого страшного подвига своего сошел он (Христос – комментарий наш) тогда...» [Т. XIV, с. 373], но и для того, чтобы научить людей делать добро. Алеша и ощущает себя после этого причастившимся к великому «братству во добре», в котором человек и Христос – на равных. Для человека переродившегося, освободившегося от «рабской» своей природы (вспомним проникновенные слова А. П. Чехова о необходимости «по капле выдавливать из себя раба») в окружающем мире с его дефицитом добра и участия открывается бесконечное поле деятельности – это и есть обильные всходы «умершего зерна».

Даже за богоборческим, демоническим бунтом угадывается Достоевским рабская природа человека, слабосильная в своей единичности. И напротив, за самым смиренным актом любви и участия открывается «бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества» /80,с.203/. Казалось бы, безмерно силен старик инквизитор, «по первому мановению» которого «послушное стадо <...> бросится подгрести горячие угли к костру...» [Т. XIV, с. 237]. Но сам он, по его признанию, не прошел до конца по той «хрустальной» дороге нравственного перерождения: «Я воротился и примкнул к сонму тех, которые исправили подвиг твой» [Там же]. Сам он не избавился от власти «чуда, тайны и авторитета». Дело не в том, что он принял советы «могучего духа» для руководства «послушным стадом» – взял в свои руки эти при силы «вместо Христа». Над ним самим тяготеет поработощающая власть тех же сил. О первой из них инквизитор восклицает: «...если было когда-нибудь на земле совершено настоящее *громовое чудо*, то это в тот день, в день этих трех искушений. Именно в появлении этих трех вопросов и заключалось чудо» [Т. XIV, с. 229]. Во власти над собой второй силы он признается Христу: «...мы не с тобой, а с **ним** (имеется в виду «дух самоуничтожения и небытия» – комментарий наш), вот наша **тайна!**» [Т. XIV, с. 234. – Курсив наш]. Наконец, третья сила, поработившая инквизитора, это *авторитет* «могучего духа», власть которого сказывается в обоих приведенных признаниях. *Исправляя подвиг* Христа, инквизитор неизбежно приходит «...к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе» (слова из главы «Старцы») [Т. XIV, с.

30]. Ведь он «свободен» лишь в использовании чуда, тайны и авторитета для порабощения «послушного стада», но его собственная природа находится во власти «трех сил», и через это он не в силах перешагнуть.

Один из главных «секретов» страстного монолога инквизитора, быть может, в том и состоит, что это, по словам В. Розанова (сказанным, впрочем, совсем по другому поводу) «...горький его плач, когда, потеряв невинность и оставленный богом, он вдруг понял, что теперь совершенно один, со своею слабостью, со своим грехом, с борьбою света и тьмы в душе своей»⁸⁸. Иными словами, инквизитор – тоже «слабосильный бунтовщик», отличающийся от «послушного стада» тем, что он гордится своим вызовом Христу, а человек из его «стада», по словам самого инквизитора, «бунтует против нашей власти и гордится, что он бунтует» [Т. XIV, с. 232]. Но для обоих случаев верно – «Это гордость ребенка и школьника» [Там же]. Хотя инквизитор не собирается в раскаянии обливаться «глупыми слезами своими», но он *несчастен* подобно им, «ибо природа человеческая не выносит богохульства и в конце концов сама же всегда и отомстит за него» [Там же], – а ведь инквизитор природу человеческую в себе не изжил, «зерно» его «не умирает». Еще одно его отличие от «стада» состоит в том, что он обладает мудростью человеческой истории. Но именно поэтому он способен видеть заблуждение людей, ему подвластных: «Они будут дивиться на нас и *будут считать нас за богов...*» [Т. XIV, с. 231]. Про себя инквизитор знает, что не является ни богом, ни человеком, способным поступать вопреки своей природе – «как бог». Себя он противопоставляет «могучим и сильным избранникам» Христа, которые «вытерпели десятки лет голодной и нагой пустыни, питаясь акридами и кореньями, – уж, конечно, ты можешь с гордостью указать на этих детей свободы, свободной любви, свободной и великолепной жертвы их во имя твое» [Т. XIV, с. 234]. И он, конечно, имеет право гордо сказать: «...они спасли лишь самих себя, а мы спасли всех» [Т. XIV, с. 236]. Но при этом инквизитор противопоставляет *повторению* «страшного подвига» – его *исправление*. «Повторяющих» подвиг было «всего только несколько тысяч, *да и то богов*, а остальные?» [Т. XIV, с. 234].

Думается, что на этот последний вопрос Вл. Соловьев, например, не смог бы ответить с той же убедительностью, с какой он делает многие свои замечания, касающиеся особенностей мировоззрения Достоевского. Как религиозный мыслитель и публицист, Достоевский и сам считал, что «...ответу на все эти атеистические положения у меня пока не оказалось, а их надо»⁸⁹. Как действительный ученик и последователь Достоевского – религиозного мыслителя, Соловьев с видимой объективностью утверждает: «Итак – Церковь, как положительный общественный идеал, как основа и цель всех наших мыслей и дел, и всенародный подвиг, как прямой путь для осуществления этого идеала:

⁸⁸ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. – СПб., 1894. – С. 4.

⁸⁹ Достоевский Ф.М. Письма. – Т. 1-4. - М.-Л.: Гослитиздат, 1928-1959. – Т. IV. – С. 109.

– вот последнее слово, до которого дошел Достоевский, и которое озарило всю его деятельность пророческим светом»⁹⁰.

Но как же быть с «последним словом» Великого инквизитора, с его действительной истиной о человеческой природе и человеческой истории? «Всенародному подвигу» нет места ни в «церковном мире» инквизитора, ни в «пустыне» немногих «могучих и сильных».

Дело в том, что в *художественной* деятельности великого писателя тонут все его высказанные «последние слова». Они скромно занимают в ней свое место, чтобы включиться в идеологический контекст. Здесь – в контексте – найдется и ответ на вопрос инквизитора. Этим ответом может послужить следующее соображение.

Ни повторение, ни исправление «подвига Христа» не удовлетворит «бесконечность человеческой души». Первый – божественный, – путь уводит «могучих и сильных» от страдающего человечества. Повторим еще раз слова В. К. Кантора о расхождении Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Автор «Братьев Карамазовых» «...в отличие от своего великого современника, полагавшего, что едва ли не единственный путь исправления мира – это самоисправление каждого человека, <...> все же не видит в этом пути «сердцевину целого», к которой должны прибиться «остальные люди», от нее «оторвавшиеся»⁹¹.

Второй путь – «исправление подвига» – это инквизиторский отказ от Христа ради миллионов «слабосильных бунтовщиков». По этому поводу верно, но несколько отвлеченно выразился В. Розанов: «...нет возможности другим способом устроить, сбересть и пожалеть племя извращенных существ, как приняв это самое извращение в основу – собрать их рассыпавшееся стадо извращенною мыслью, ложь которой ответила бы лжи их природы»⁹². Эту мысль Розанова уточняет современный исследователь, Н. И. Пруцков: «Любя реальных людей и решив устроить их благополучие помимо беспочвенного Христа, Инквизитор взял в качестве исходного пункта не то, чем должен и чем может стать человек, не его возможности, а <...> то, чем он является в действительности <...>. Но снизойдя в своей любви до реальных людей, он принизил их»⁹³. И еще: «Нельзя его характеризовать в качестве просто лжеца, который убежден, что лгать полезно для хорошей цели. Он не знает такой цели. Историю человечества и исход этой истории он оценивает трагически <...>».

⁹⁰ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Полное собрание сочинений. - СПб., 1896. - Т. 3. – С. 198.

⁹¹ Кантор В. К. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 156.

⁹² Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. - СПб., 1894. – С. 132.

⁹³ Пруцков Н. И. Достоевский и Владимир Соловьев. («Великий инквизитор» и «Антихрист»). // Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. – Л.: Наука, 1974. – С. 143.

Удивительный, но характерный для Достоевского факт – перед нами страдающий, несчастный инквизитор»⁹⁴.

Продолжая логику исследователя и опираясь на опыт нашего рассмотрения Легенды, добавим, что выводы инквизитора убедительны и во многом неопровержимы, потому что он научен историей – цели и пути их достижения взаимно определяют друг друга (об этом важном моменте в художественном познании Достоевского уже подробно говорилось). Но инквизитор вместе с тем нравственно неправ и даже преступен. Всем *своим человеческим существом* он убежден в том, что бессмертие – обман, и он увлекает свое «стадо» к этой *цели*, действительно не зная другой, «хорошей цели» (см. выше у Н. И. Пруцкова): «Тихо умрут они <...> и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и <...> будем манить их наградой небесною и вечною» [Т. XIV, с. 237]. Он обманом влечет их к обману – стремление к цели несет в себе самом ее качества. Основа его гуманизма в том, что *человек* для него цель и средство (и это истинный гуманизм), но цель и средства эти – *обманутый человек* (и гуманизм оборачивается преступлением против человечества).

Увлекая «послушное стадо» за собой, по пути извращения подлинного (по Достоевскому) христианства, инквизитор руководствуется собственным опытом, «бескрылой истиной» – он не узнал божественной «правды». Своим пессимизмом он заслоняет ее от обманутых людей. Но она существует, и пути к ней в романе проложены.

Третий путь – это не повторение и не исправление подвига Христа, это не «человекобог» и не «человек вместо бога». Третий путь представлен в судьбе Алеши Карамазова – это бесконечные возможности человека в его стремлении к идеалу Христа, «человек как бог» в большом и малом. По мысли Достоевского, по этому пути люди смогут идти все шесте и к подлинно высокому идеалу. И если Великий инквизитор справедливо противопоставляет себя «могучим и сильным» человекобогам, оставившим людей, то ему самому в идеологическом контексте романа противопоставлен Алеша, оставшийся с людьми и с Христом. Алеша избавился от власти «чуда, тайны и авторитета», но он не слабее, а сильнее инквизитора. По убеждению инквизитора, «есть три силы <...>, могущие навеки победить и пленить совесть...». По убеждению Алеши, есть силы, могущие вечно, непрестанно будить эту совесть, – это доброта, ответственность и братская любовь. Уж если быть точным, то «последним словом» оказываются слова Алеши, уже цитировавшиеся нами: «Будем, во-первых и прежде всего, добры, потом честны, а потом – не будем никогда забывать друг об друге» [Т. XV, с. 196]. В этих словах можно видеть и осуществившееся чудо, и раскрывшуюся тайну, и неподвластную сомнениям авторитетность. Все это – нужно помнить – плоды «падшего в землю и умершего зерна», в отличие от бесплодия инквизитора. Христос *«тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста»* – за самообман и личные страда-

⁹⁴ Там же. – С. 151.

ния; но поцелуй «горит на его сердце», обжигая его, – за обманутое игл спадающее человечество. И эта двусмысленность здесь очень важна. Она – одно из выражений истины, рождающейся в контексте.

Мы начинали наше рассмотрение идеологического контекста романа с выяснения символической природы названия – «Братья Карамазовы». Естественным будет предположить, что этот всеобъемлющий символ произведения «объемлет» и такой важный для идеологического контекста «момент», каковым представлена здесь Легенда о Великом инквизиторе. И действительно, созвучие названия романа и

введенной в него «поэмы» чрезвычайно многообразно. О двух этих символах здесь сказано уже достаточно, и нам остается лишь указать на прямо возникающие между ними смысловые связи.

Прежде всего, в формулировке названия главы, как и в названии романа, сразу задан масштаб символики – «ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР». В свете опыта предшествующего анализа это название можно истолковать следующим образом. Человек, обладающий безмерной властью над себе подобными, оказывается *в силах* манипулировать ими и потому *вправе* назвать себя перед ними «великим». Но его величие при этом оказывается сродни его гуманизму – величие низменно, извращено, а гуманизм преступен. И то, и другое несет страдания ему самому и окружающим. Чем более велик инквизитор, возвышающийся среди окружающих «стада», тем более одинок он среди людей. Величие человека определяется тем благом, которое он несет другим людям. Инквизитор несет людям *благо обмана*, и величие его обманчиво. Безусловное благо для людей – это их единение. Инквизитор объединяет их – но в *стадо*, и этому стаду рано или поздно не избежать «обрыва», к которому приведет его «великий» пастырь. Так символическое значение «поэмы», расширяясь за рамки романа, входит в контекст творчества и обогащается глубоким смыслом эпиграфа из романа «Бесы».

Подлинное величие человека определяется его участием в «братском» единении людей. В идеологическом контексте романа «братство» и «стадо» – как два противоположенных потока, как «карамазовщина» и «величие». Человека, способного увлечь заблудившихся людей за собой, своим примером (вспомним слова Достоевского: «...исполни сам на себе прежде, чем других заставлять,- вот в чем вся тайна первого шага»), привести заблудших к «сердцевине целого»,- такого человека ближние его *вправе* назвать «великим», и он *в силах* будет оправдать это высокое человеческое звание. Эта переакцентировка в отношениях «силы» и «права» (сравним с предыдущей характеристикой величия инквизитора) достаточно идеологически значима: сила лишь тогда человечна, когда оправдана, Право сильного бесплодно и обманчиво, сила правого благотворна и всепобеждающа. Поэтому будущее – за «великим» «братством», хотя бы вся история человечества свидетельствовала об «инквизиции» и «карамазовщине».

Таковы в общих чертах те «линии» идеологического контекста романа «Братья Карамазовы», по которым наблюдается созвучие центральной символики произведения. Это созвучие как будто настраивает богатейший и разнообразнейший художественный материал романа на раскрытие важных тем, на постановку и решение кардинальных идеологических проблем – настраивает на контекстные отношения. К результату всей совокупности контекстных отношений (т.е. к единому смыслу идеологического контекста романа) сложное содержание произведения не сводится, но ради него, с нацеленностью на него это содержание порождено творческим воображением писателя. И здесь, в творческих принципах, в самой поэтике произведения, по-своему выражается убеждение Достоевского в том, что всякое стремление должно нести в себе самое качества цели. В неустанной, страстной и всесторонней постановке важнейших идеологических проблем у Достоевского уже осуществлялось отчасти их художественное решение. И в художественном материале, взятом в контекстных отношениях, – достаточно понять, *как и какой* рождается в нем новый смысл, чтобы приобщиться к тому, *для чего* он рождается. В смысле этом, «как солнце в малой капле вод», находят свое отражение горизонты идеологического контекста целого романа.

Итак, в настоящей главе было предпринято рассмотрение интересующего нас художественного материала романа «Братья Карамазовы» в свете его символики и проблематики. Такое «прочтение» идеологического контекста позволяет пополнить представления как об особенностях художественного мастерства Достоевского, так и о направлении и глубине его исканий – эстетических и идейных.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настало время и есть возможность подвести некоторые итоги нашему рассмотрению проблемы общения в постановке и разработке ее Достоевским в 1870-е годы» Как можно было убедиться, искания писателя в это последнее десятилетие его творческого пути выражались, кроме всего прочего, в постепенном расширении роли и значения общения в художественном мире его произведений. Общение во всех его формах – речевых и неречевых – понято и показано автором как универсальное, чрезвычайно гибкое средство самовыражения героев, раскрытия их характеров. Гибкость проявляется, однако, и в том, что общение может служить средством как соединения, так и разобщения людей. Наконец, общение отчасти и перерастает свою служебную роль, перестает быть только средством и приобретает качества цели бытия героев.

Все это достаточно многообразно проявилось уже в романе «Бесы» и стало исходным художественным опытом для после дующих произведений Достоевского. В дальнейшей разработке проблемы со всей определенностью проясняется, что общение может и должно рассматриваться как критерий нравственной оценки земного бытия и итогов судьбы человека. Оно же раскрывается как необходимая среда бытия человека и как необходимое условие сохранения им в себе человечности.

При сравнении повести «Кроткая» с романом «Бедные люди» особенно наглядно сказывается дистанция, пройденная Достоевским к этому времени (1876) в его художественном исследовании проблемы общения. Показательно, что и в первом романе писателя общение – средство и цель. смысл и условие бытия героев. Но там оно «дано» героям изначально, а вернее – оставлено им как единственная жизненная ценность. Общением между собой Макар и Варенька в значительной степени ограничены психологически и художественно. В результате же, быть может, именно благодаря оставленному им общению герои и сами остаются в полной мере «людьми» вопреки всем искажающим их природу условиям и влияниям жизни (что и отмечалось неоднократно критиками и исследователями этого романа как новаторство писателя-гуманиста).

Однако многим ли подарено судьбой общение с близкой душой?

Вот ведь и Макар Девушкин лишается его к финалу романа. И многие ли умеют распорядиться общением «по-людски»? И что в нем еще открывается, кроме человечности? И всякое ли общение благотворно? Эти и многие другие вопросы приводят Достоевского через 30 лет к повести «Кроткая», где и сам герой изменился до неузнаваемости, и в героине не признает близкую душу (это открылось ему лишь в финале), и общение с ней строит не на «говорливости сердца», как Девушкин, а на иссушающем молчании. В обоих случаях утрата подруги оборачивается для героев жизненной катастрофой. Они обречены на мертвящее одиночество. Но принципиальная разница в том, что

Макар страдает незаслуженно, тогда как Ростовщик осознает всю меру своей ответственности за смерть Кроткой. Это совершенно разный опыт и разный гуманизм автора. Идеальная реакция читателя в первом случае – живое, но стороннее сочувствие («Ведь он тоже человек!»), а во втором – приобщение к боли за себя и за других («Ведь я тоже во многом виновен!»). Это последнее, по убеждению Достоевского, его читателям теперь, в новую эпоху, гораздо нужнее.

От произведения к произведению, по мере усиления роли и значения общения, его все труднее удерживать в поле зрения как самостоятельный объект внимания. Уже отмечалось, что у Достоевского все важное мы узнаем через общение героев с самими собой и друг с другом. Это тот угол зрения, под которым художественный мир писателя раскрывается «из конца в конец». Общение становится своеобразным «силовым полем», которым в немалой степени держится все сложное единство каждого произведения. Оно же является «питательной средой», в которой взрослеют герои, решаются проблемы, движется сюжет. Поэтому иметь в виду «только» общение в конечном счете означает иметь в виду «все что угодно». Это хорошо видно в самой форме большинства поздних произведений Достоевского: «Бобок», «Подросток», «Кроткая», «Сон смешного человека» написаны в исповедальной форме и представляют собой развернутые акты надсюжетного общения центральных персонажей с самими собой и с читателями.

Из сказанного следует, что искания Достоевского в 1870-е годы выразились не только и не столько в изменениях статуса общения, сколько в его содержании и результатах, в том, что за ним открывается. И потому удерживать проблему общения в роли единственного ориентира для прояснения вопроса об исканиях писателя можно лишь до известного предела. Мы вынуждены, в частности, остановиться перед многоплановым и чрезвычайно емким по смыслу романом «Братья Карамазовы». Это произведение стало итогом творческих исканий Достоевского, но аспект общения для рассмотрения и уяснения его содержания слишком широк и явно недостаточен. Возьми мы любую значимую сцену романа – свидание членов «семейки» в келье Зосимы, разговор Ивана и Алеши в трактире, встреча Дмитрия и Алеши в беседке, свидания Ивана и Смердякова, и проч., – всякий раз это будет характерное общение, но его закономерностями содержание каждой такой сцены ни исчерпать, ни разъяснить невозможно. В свете общей темы настоящего спецкурса роман «Братья Карамазовы» представляется чрезвычайно важным, но необъятным объектом внимания – объектом настолько сложным и самостоятельным, что для его осмысления необходимо специальное большое исследование. Кстати заметим, что недостатка в таких исследованиях нет. Фактически любая заметная работа о романе «Братья Карамазовы» делает свой вклад в уяснение его итогового характера и так или иначе касается проблемы общения. Некоторые из этих работ указаны в списке рекомендуемой литературы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Достоевский, Ф. М. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1973.
2. Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1 – 4. – М. – Л.: ГИЗ – Гослитиздат, 1928 – 1959.
3. Абрамзон, Т. Е. «Билетцы» и гадательные двустипшия А. П. Сумарокова: парадигма любовного чувства // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2013. – № 3 (41). – С. 180-186.
4. Абрамзон, Т. Е. «Любовная гадательная книжка» А. П. Сумарокова в контексте культуры XVIII века, или Литературная безделка от «северного Расина». – М.: ОГИ, 2013.
5. Абрамзон, Т. Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 116-133.
6. Абрамзон, Т. Е. Об одном ломоносовском стихе // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 31. – С. 161-168.
7. Абрамзон, Т. Е., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Романтическая концепция красоты в рассказе Чехова «Красавицы» // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 2 (52). – С. 343-355.
8. Абрамзон, Т. Е., Петров А. В. «О просвещенная Великая княгиня!..»: загадка посвящения журнала «Трудолюбивая Пчела» А. П. Сумарокова (к 300-летию со дня рождения писателя) // Libri Magistri. Выпуск 3. Филология в XXI век. – 2017. – С. 39-48.
9. Абрамзон, Т. Е., Петров А. В. Одические версии «общественного договора» в России XVIII века // Quaestio Rossica. – 2017. – Т. 5. – № 2. – С. 406-424.
10. Абрамович, Г. Л. К вопросу о природе и характере реализма Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. – С. 55-64.
11. Абрамович, Н. Я. Христос Достоевского. – М., 1914. – 164 с.
12. Альми, И. Л. Поэтика образов праведников в поздних романах Достоевского // Достоевский: материалы и исследования: сборник статей / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. – СПб : Наука, 2000. – Т. 15. – С. 264 – 272.
13. Андреев, Ю. А. Художественная литература и идеология // Взаимодействие наук при изучении литературы. – Л.: Наука, 1981. –С. 158-190.
14. Андреевский, С. А. «Братья Карамазовы» // Андреевский С. А. Литературные очерки. – СПб., 1913. – С. 30-100.
15. Арденс, Н. Н. (Апостолов Н. Н.) Достоевский и Толстой. – М.: Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина, 1970. – 372 с.
16. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.:

Художественная литература, 1986. – 543 с.

17. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975.

18. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 16-182.

19. Бахтин, М. М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 224-249.

20. Бахтин, М. М. К эстетике слова // Контекст-1973. Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1974. – С. 38-84.

21. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 8-76.

22. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.

23. Бахтин, М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 77-158.

24. Бедрикова, М. Л. Концепт «душа» в поздней прозе и публицистике В. Распутина // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 74-83.

25. Белкин, А. А. «Братья Карамазовы». Социально-философская проблематика // Творчество Ф.М.Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. – С. 14-54.

26. Белкин, А. А. Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. – М.: Художественная литература, 1973. – 288 с.

27. Белов, С. В. Еще одна версия о продолжении «Братьев Карамазовых» // Вопросы литературы. – 1971. – № 10. – С. 254-255.

28. Белов, С. В. О художественном мастерстве Достоевского // Русская речь. – 1971. – № 5. – С. 3-10.

29. Бельчиков, Н. Ф. О золотом веке у Достоевского // История и теория литературы. – М.: Изд. МГУ, 1971. – С. 81-98.

30. Берков, П. Н. Об авторском понимании идеи произведения и степени его обязательности для литературоведения // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. – Л.: Художественная литература, 1981. – С. 71-81.

31. Берковский, Н. Я. О «Братьях Карамазовых» // Вопросы литературы. – 1981. – № 3. – С. 46-64.

32. Берковский, Н. Я. О «Братьях Карамазовых» // Вопросы литературы. – 1981. – № 3. – С.46-64.

33. Берковский, Н. Я. О мировом значении русской литературы. Наука, 1975. – 236 с.

34. Билинкис, Я. С. Романы Достоевского и трагедия Пушкина «Борис Годунов» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. – Л.: Наука, 1976. – С. 164-168.

35. Бицилли, П. М. Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника»? // О Достоевском. – Т. 2. – Прага: Петрополис; 1933. – С. 25-38.
36. Благой, Д. Д. Путь Алеши Карамазова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1974. – Т. 33. – № I. – С. 8-26.
37. Богданов, В. А. О сюжетно-композиционной структуре и жанре «Братьев Карамазовых» // Писатель и время. – М.: Советский писатель, 1981. – С. 44-76.
38. Борщевский, С. С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. – М.: Гослитиздат, 1956. – 288 с.
39. Буданова, Н. Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. – Л.: Наука, 1974. – С. 164-188.
40. Булгаков, С. Н. Иван Карамазов как философский тип // Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму. – СПб., 1903. – С. 83-112.
41. Бурсов, Б. И. Толстой и Достоевский // Вопросы литературы. – 1964. – № 7. – С. 66-92.
42. Бурсов, Б. И. Личность Достоевского. Роман-исследование. – Л.: Советский писатель, 1979. – 448 с.
43. Бушмин, А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. – Л.: Наука, 1975. – 325 с.
44. Бялик, Б. А. К спорам о «Бесах» (полемические заметки) // Вопросы литературы. – 1983. – № I. – С. 136-176.
45. Ваняшина, В. Ф. К проблеме характера в социологии Достоевского // Герценовские чтения. Вып. 23. Вопросы философии и социальной психологии. – Л.: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена, 1970. – С. 99-104.
46. Васильева, Т. И., Карпичева, Н. Л., Цуркан, В. В. Антология художественных концептов русской литературы XX века. – М.: Флинта, 2013. – 356 с.
47. Васильева, Т. И., Карпичева, Н. Л., Цуркан, В. В. Антология художественных концептов русской литературы XX века. – М.: Флинта, 2013. – 356 с.
48. Велик, А. П. Художественные образы Ф. М. Достоевского. – М.: Наука, 1974. – 224 с.
49. Вершинина, Н. Л. Особенности лиризма «второстепенного» поэта (к вопросу о художественной антропологии А. Н. Яхонтова) // Libri Magistri. Выпуск 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 94-101.
50. Ветловская, В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Л.: Наука, 1977. – 198 с.
51. Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики. – М.: Советский писатель, 1987. – 384 с.
52. Виноградов, В. В. О теории художественной прозы. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
53. Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б. Аксиологическое содержание романа

М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2017. – Т. 1. – № 1. – С. 108-114.

54. Власкин, А. П. «В горе счастья ищи...»: эвдемонические параметры душевных состояний героев в романах Достоевского // Libri Magistri. Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 102-109.

55. Власкин, А. П. Аксиологические возможности в современном прочтении Пушкина // Пушкин: альманах. Магнитогорск, 2002. – С. 205-213.

56. Власкин, А. П. Дифференциация образной системы в романах Достоевского // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 95-102.

57. Власкин, А. П. Идеологический контекст в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». – Челябинск: Изд. ЧГПИ, 1987.

58. Власкин, А. П. Мужское и женское: перспективы непонимания в художественной среде Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2003. – № 13. – С. 450-458.

59. Власкин, А. П. Народная религиозная культура в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литература. – 1996. – Т. 2. – С. 220-289.

60. Власкин, А. П. Проект «Энциклопедия Ф. М. Достоевского» в контексте развития лексикографии // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2009. – № 24. – С. 780-785.

61. Власкин, А. П. Творчество Ф. Достоевского и народная религиозная культура. – Челябинск: ЧелГУ, 1994. – 92 с.

62. Власкин, А. П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. – 2010. – № 27. – С. 170-176.

63. Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Рудакова, С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и Наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2017. – Т. 2. – № 56. – С. 196-205.

64. Волжский, А. С. Религиозно-нравственная проблема у Достоевского. – Мир божий. – 1905. – № 8. – С. 102-145.

65. Володин Э.Ф. Вызов и ответ (идеологические альтернативы «Бесов») // Контекст – 1988. – М.: Наука. 1989. – С.10-38.

66. Волошин, М. «Братья Карамазовы» в постановке Московского художественного театра. – Ежегодник императорских театров. – 1910. – Вып. 7. – С. 153-165.

67. Гайденок, П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мироотношения Серена Киркегора. – М.: Искусство, 1970. – 247 с.

68. Галактионов, А. А., Никандров, П. Ф. Русская философия XI-XIX веков. – Л.: Наука, 1970. – 445 с.

69. Гальцева, Р., Роднянская, И. «Братья Карамазовы» как нравственный завет Достоевского // Север. – 1981. – №8. – С. 102-112.

70. Гачев, Г. Д. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Кн. 1. – М.: АН СССР (ИМЛИ), 1962. С. 186-311.

71. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 286 с.
72. Гей, Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
73. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. – Л.: Советский писатель, 1971. – 448 с.
74. Гинзбург, Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л.: Советский писатель, 1982. – 342 с.
75. Гиршман, М. М. Совмещение противоположностей. (О стиле Достоевского) // Теория литературных стилей. Кн.2. Типология стиливого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. С. 224-228.
76. Голосовкер, Н. Э. Достоевский и Кант. – М.: АН СССР, 1963. – 101 с.
77. Григорьев, М. С. Литература и идеология. – М.: Никитинские субботники, 1929. – 359 с.
78. Гроссман, Л. П. Достоевский – художник // Творчество Ф. М. Достоевского. – М.: АН СССР, 1959. –С. 65-128.
79. Гроссман, Л. П. Достоевский. – М.: Молодая гвардия (Жизнь замечательных людей), 1965. – 422 с.
80. Десницкий, В. А. Публицистика и литература в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Десницкий В.А. На литературные темы. – М.-Л.: ГИ, 1933. – С. 31-56.
81. Днепров, В. Д. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского. – Л.: Советский писатель, 1978. – 384 с.
82. Добролюбов, Н. А. Забитые люди // Ф. М. Достоевский в русской критике. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 39-95.
83. Долинин, А. С. К истории создания «Братьев Карамазовых» // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: АН СССР, 1935. – С. 9-80.
84. Долинин, А. С. Последние романы Достоевского. – М.-Л.: Советский писатель, 1963. – 375 с.
85. Достоевский и мировая литература. Беседа в редакции журнала «Иностранная литература» // Иностранная литература. 1981. – № I. – С. 166-188.
86. Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты / А. В. Петров, В. В. Цуркан, С. В.Рудакова, Т. Е. Абрамзон, Т. Б.Зайцева, А. П. Власкин : коллективная монография. – Магнитогорск: ООО «ВГ КАТРАН», 2017. – 182 с.
87. Евнин, Ф. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С. 408-455.
88. Егоренкова, Г. И. Сюжетность композиции. Некоторые особенности художественной структуры романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Филологические науки. 1976. – № 6. – С. 14-24.
89. Ермакова, М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в

русской литературе XX века. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1973. – 186 с.

90. Ермилов, В. В. Ф. М. Достоевский. – М.: Гослитиздат, 1956. – 280 с.

91. Жаравина, Л. В. Визуально-образная доминанта в поэтической аксиологии М. Ю. Лермонтова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – № 7 – С. 140–144.

92. Жаравина, Л. В. От Пушкина до Шаламова: Русская литература в духовном измерении. – Волгоград: Перемена, 2003. – 249 с.

93. Зайцева, Т. Б. Драма Чехова «Три сестры» как парафраза стихотворения Лермонтова «Три пальмы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – №7 (18). – С.90-93.

94. Зайцева, Т. Б. К вопросу «Лермонтов и Киркегор» // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 134-139.

95. Зайцева, Т. Б. Концепт «Любовь» в творчестве А. П. Чехова // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 3. – 2011. – С. 705-710.

96. Зайцева, Т. Б. Русская литература XIX века и Киркегор: из истории изучения вопроса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 5-2 (35). – С. 84-88.

97. Зайцева, Т. Б. Чехов и Киркегор: к вопросу о типологических и генетических связях // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2012. – № 1. – С. 265-273.

98. Зайцева, Т. Б. Категория отчаяния или «болезнь к смерти» в философии Сёрена Киркегора // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 11-1. – С. 65-68.

99. Зайцева, Т.Б. Художественная антропология А.П. Чехова экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореферат дис. ... доктора филологических наук / Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург, 2015. – 22 с.

100. Зайцева, Т. Б. Экзистенциалистская точка зрения А.П. Чехова на феномен смерти // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 19. – С. 271-282.

101. Закржевский, А. Карамазовщина. Психологические параллели. – Киев: Искусство, 1912. – 161 с.

102. Зунделович, Я. О. Романы Достоевского. Статьи. – Ташкент: Средняя и высшая школа, 1963. – 232 с.

103. Иванов, Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. – Мусaget, 1916. – С. 3-72.

104. Иванов, Вяч. Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского // Родное и вселенское. – М., 1918. – С. 125-169.

105. Ильинская, Н. И. Концепт «Русский Христос» в стихотворении А. Блока «Вот он – Христос – в цепях и розах...» // Libri Magistri. Вып. 1.

Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 61-69.

106. Кайгородов, В. И. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Человек, история, идеал). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1978. – 16 с.

107. Каминский, В. Гносеология художественной идеи в литературе // Классическое наследие и современность. – Л.: Наука, 1981. – С. 5-13.

108. Каминский, В. Основные идейно-художественные тенденции в русской литературе конца XIX века и их трактовка в современной науке // Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. – Л.: Наука, 1975. – С. 272-319.

109. Кантор, В. К. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. – М.: Художественная литература, 1983. – 190 с.

110. Карякин, Ю. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989.

111. Карякин, Ю. Ф. Зачем хроникер в «Бесах»? // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. – Л.: Наука, 1983. – С. 113-131.

112. Карякин, Ю. Ф. Самообман Раскольникова: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». – М.: Художественная литература, 1976. – 144 с.

113. Кашина, Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского. – М.: Высшая школа, 1975. – 287 с.

114. Кийко, Е. И. Из истории создания «Братьев Карамазовых» (Иван и Смердяков) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. – Л.: Наука, 1976. – С. 125-129.

115. Кирай, Д. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа // Достоевский. Материалы и исследования. – Т.1. – Л.: Наука, 1974. – С. 83-99.

116. Кирпотин, В. Я. Достоевский – художник. Этюды и исследования. – М.: Советский писатель, 1972. – 295 с.

117. Кирпотин, В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. – М.: ГИХЛ, 1966. – 388 с.

118. Кирпотин, В. Я. Мир Достоевского. – М.: Советский писатель, 1983. – 365 с.

119. Кирпотин, В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – М.: Советский писатель, 1970. – 322 с.

120. Киселева, Л. Ф. О стилевой доминанте // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 301-319.

121. Кишкин, Л. С. Литература в контексте художественной культуры // Взаимодействие наук при изучении литературы. – Л.: Наука, 1981. – С. 244-276.

122. Кожинов, В. В. Три шедевра русской классики. – М.: Художественная литература, 1971. – 278 с.

123. Кожинов, В. В. Художественный образ и действительность // Теория литературы. – Кн.1. – М.: АН СССР (ИМЛИ), 1962. – С. 58-71.

124. Колесникова О. Ю., Скворцова, М. Л. Особенности Функционирования Мотива «Порок» в античной комедии // Наука вчера, сегодня, завтра. Сборник статей студентов, аспирантов, молодых ученых и преподавателей. – Уфа, 2015. – С. 159-163.
125. Колесникова, О. Ю. «Успешный порок» в творчестве Джона Ванбру. – Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2016. – 106 с.
126. Комарович, В. Л. «Мировая гармония» Достоевского. – М.: Атеней, 1924. – Кн.:I-2. – С. 112-142.
127. Комарович, В. Л. Роман «Подросток» как художественное единство // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. – Л.: Мысль, 1924. – С. 31-71.
128. Коноплев, Н. С. О некоторых противоречиях мировоззрения Достоевского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 1970. – 16 с.
129. Контекст-1972. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1973. – 348 с.
130. Коровин, В. Л. К истолкованию «Оды, выбранной из Иова» М. В. Ломоносова: (богословский аспект) // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 18-24.
131. Кубиков, И. Н. Образ Смердякова и его обобщающий смысл // Достоевский. Сборник статей. – М., 1928. – С. 199-217.
132. Кудрявцев, Ю. Г. Бунт или религия. О мировоззрении Ф. М. Достоевского. – М.: Изд. МГУ, 1969. – 171 с.
133. Кудрявцев, Ю. Г. Три круга Достоевского: Событийное. Социальное. Философское. – М.: Изд. МГУ, 1979. – 326 с.
134. Кулешов, В. И. О реализме Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского // Кулешов В.И. Этюды о русских писателях. – М.: Изд. МГУ, 1982. – С. 226-244.
135. Лакшин, В. Суд над Иваном Карамазовым // Подъем. – 1982. – № I. – С.124-138.
136. Лапшин, И. Как сложилась «Легенда о Великом Инквизиторе»? // О Достоевском. Т. 1. – Прага: Петрополис, 1929. – С. 34-57.
137. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3 тт. / ред. Г. М. Фридлендер. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
138. Литературное наследство. – М.: Наука, 1971. – Т. 83. – 728 с.
139. Лихачев, Д. С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1979. – С. 46-62.
140. Лихачев, Д. С. В поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. – Л.: Наука, 1974. – С. 5-13.
141. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
142. Лосев, А. Ф. Диалектика творческого акта // Контекст- 1981. – М.: Наука, 1982. – С. 48-78.
143. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

144. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд. МГУ, 1982. – 479 с.
145. Лосский, Н. О. Бог и мировое зло. – М.: Республика, 1994.
146. Лосский, Н. О. История русской философии. – М.: Советский писатель, 1991.
147. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
148. Любимов, Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности // Достоевский и театр. – Л.: Искусство, 1983. – С. 154-171.
149. Макаричев, Ф. В. «Беззаконные кометы в кругу расчисленных светил...» // Вопросы литературы. – 2014. – № 1. – С. 196-225.
150. Макаричев, Ф. В. Миражи эстетических ориентаций героев Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. – № 26 – СПб: 2009. – С. 83 – 90.
151. Макаричев, Ф. В. О женском начале в мужских характерах в произведениях Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. XVI/2. – 42. – 2006. – № XVI/2. – С. 248-258
152. Макаричев, Ф. В. Случайно расширившийся персонаж в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. № 3. – 2012. – С. 177-184.
153. Макаричев, Ф. В. Стихия сумасбродства в художественном мире Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. № 2. – 2011. – С. 280-289.
154. Макаричев, Ф. В. Художественная индивидуология Ф. М. Достоевского. – СПб: ООО «ЭлекСис», 2016 – 374 с.
155. Макаричев, Ф. В. Юродство и юродивые в произведениях Ф. М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2003. – С. 58-65.
156. Мейер, И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского // IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. 1. – М., 1962. – С. 600-601.
157. Мейлах, Б. На рубеже науки и искусства. Спор о двух сферах познания и творчества. – Л.: Наука, 1971. – 247 с.
158. Мейлах, Б. Талант писателя и процессы творчества. – Л.: Советский писатель, 1969. – 446 с.
159. Мережковский, Д. С. Лев Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия // Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. Т.7. – СПбтМ., 1912. – 326 с.
160. Мильдон, В. И. Переживание мира в художественной литературе // Вопросы философии. – 1971. – № 9. – С. 116-127.
161. Михайловский, Н. К. Жестокий талант // Ф. М. Достоевский в русской критике. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 306-385.
162. Назиров, Р. Г. Творческие принципы Ф.М.Достоевского. – Саратов: Изд. Саратовского университета, 1982. – 183 с.
163. Налегач, Н. В. Мотив «опустошенного» слова в лирике И.

Анненского и его развитие в поэзии постсимволизма // Известия Уральского государственного университета. – Серия 2: Гуманитарные науки. – 2011. – Т. 87. – № 1. – С. 104-111.

164. Налегач, Н. В. Символика свечи в поэзии Иннокентия Анненского // Libri Magistri. Выпуск 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 27-34.

165. Наохито, Саису. Образы двух Тихонов в творчестве Ф. М. Достоевского и русский святой Тихон Задонский // Libri Magistri. – Вып. 1. – Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 85-95.

166. Николаева, Л. А. Проблема «злободневности» в русском политическом романе 70-х годов. (Тургенев и Достоевский) // Проблемы реализма русской литературы XIX века. – М.-Л.: АН СССР, 1961. – С. 379-409.

167. Нинов, А. В. Введение // Достоевский и театр. – Л.: Искусство, 1983. – С. 3-28.

168. Обломиевский, Д. Д. Князь Мышкин // Достоевский. Материалы и исследования, т.2. – Л.: Наука, 1976. – С. 284-293.

169. Одинокое, В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1981. – 145 с.

170. Одинокое, В. Г. Художественная системность русского классического романа. – Новосибирск: Наука, 1976. – 196 с.

171. Опитц, Р. Человечность Достоевского (роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т.4. – Л.: Наука, 1980. – С. 75-95.

172. Осповат, А. Л. Заметки о почвенничестве // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4. – Л.: Наука, 1980. – С. 168-174.

173. Палиевский, П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы, кн.1. – М.: АН СССР (ИМЛИ), 1962. – С. 72-114.

174. Переверзев, В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М.: Советский писатель, 1982. – 509 с.

175. Петров, А. В. «Борис Годунов» А. С. Пушкина и «Дмитрий Самозванец» Д. С. Мережковского (к проблеме «цитатного слова») // Пушкин: К 200-летию со дня рождения. Альманах. № 1. – Магнитогорск, 1999. – С. 58-75.

176. Петров, А. В. «Миф творения» в «метафизических» и «физико-теологических» стихотворениях русских поэтов конца XVIII – начала XIX вв. // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2011. – № 3 (32). – С. 108-129.

177. Петров, А. В. «Осьмнадцатое столетие» А. Н. Радищева: исторические открытия просветительского сознания // Филологические науки. – 2004. – № 2. – С. 21-30.

178. Петров, А. В. «Увы, я всего только старый Державин!»: миф о XVIII веке в книге стихов «Блистательный Санкт-Петербург» Н. Я. Агнивцева // Поэтика Г. Р. Державина и литературные диалоги: коллективная монография

/ под ред. А.Н. Пашкурова, А.Ф. Галимуллиной. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2017. – С. 114-120.

179. Петров, А. В. «Эротико-политические формулы» в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топосов) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3 (33). – С. 342-346.

180. Петров, А. В. Духовидческие стихи С. С. Боброва на кончину императрицы Екатерины II // *Libri Magistri*. Выпуск 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 18-26.

181. Петров, А. В. Историческая традиция русской литературы XIX века и драма Д. С. Мережковского «Павел I» (проблема власти): дис. ...канд. филол. наук. – М., 1999

182. Петров, А. В. Некоторые аспекты проблемы «Человек и власть» в трилогии Д. С. Мережковского «Царство Зверя» (образы Павла I и Александра I) // Проблемы истории, филологии, культуры. Выпуск III. – М.; Магнитогорск, 1996. – С. 304-309.

183. Петров, А. В. Одическая топика во вступлении к «Петербургской повести» А. С. Пушкина «Медный Всадник» // Пушкин: Альманах. Вып. 4. – Магнитогорск: МаГУ, 2004. – С. 135-153.

184. Петров, А. В. Оды «на Новый год», или Открытие Времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века: Монография. – Магнитогорск: МаГУ, 2005.

185. Петров, А. В. Поэты и История: Очерки русской художественной историософии: XVIII век: Монография. – Магнитогорск: МаГУ, 2010.

186. Петров, А. В. Эпиталамические циклы в поэзии Г. Р. Державина 1790-х годов // *Libri Magistri*. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 26-41.

187. Петров, А. В., Цуркан, В. В., Рудакова, С. В., Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Власкин, А. П. Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты. – Магнитогорск: «ВГ Катран», 2017. – 182 с.

188. Писарев, Д. И. Борьба за жизнь // Ф. М. Достоевский в русской критике. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 162-228.

189. Поддубная, Р. Н. Особенности художественной структуры романа «Преступление и наказание» // *Метод и мастерство*. Вып. I. – Вологда, 1970. – С. 178-194.

190. Покровский, Г. А. Мученик богоискательства. Ф. М. Достоевский и религия. – М.: Атеист, 1929.

191. Полехина, М. М. Репрезентация концепта в поэтическом творчестве Марины Цветаевой // *Polilog: Studia Neofilologiczne*. – 2012. – № 2

192. Полехина, М. М. Творчество Марины Цветаевой в контексте культуры: учебное пособие. – М.: Флинта, 2016.

193. Поляков, М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978. – 446 с.

194. Попов, В. П. Проблема народа у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4. – Л.: Наука, 1980. – С. 41-54.
195. Попович, Т. М. Европеизм и античность в повести Гоголя «Старосветские помещики» // Stephanos. – М., 2014. – № 8. – Ноябрь. Филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова. – С. 61-68.
196. Попович, Т. М. Жанр романа в мировой литературе XX века и наследие Ф. М. Достоевского // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 104-110.
197. Попович, Т. М. Этюды о сравнительном литературоведении. – Белград, 2007.
198. Попович, Т. М. Ф. М. Достоевский и античная трагедия (hamartia i hibris в романе Братья Карамазовы) // Сборник Матице српске за славистику. – 2005, бр. 68. – С. 39-46.
199. Поспелов, Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. Сборник статей. – М.: Изд. МГУ, 1983. – 336 с.
200. Поспелов, Г. Н. Достоевский и реализм русских романов 1860-х годов // Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство. – М.: Советский писатель, 1971. – С. 139-183.
201. Постникова, Е. Г. Власть в творчестве Ф. М. Достоевского: мифопоэтический и художественно-философский аспекты. Магнитогорск: МаГУ, 2014. – 202 с.
202. Постникова, Е. Г. Достоевский и Грэм Грин: идеальные герои и архетип грехопадения (по романам «Идиот» и «Суть дела») // Libri Magistri. Вып. 3. – Филология в XXI век. – 2017. – С. 74-89.
203. Постникова, Е. Г. Женская активность в художественном мире Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность Материалы XVIII Международных Старорусских чтений. Научный редактор: В.В. Дудкин. – 2004. – С. 149-157.
204. Постникова, Е. Г. Тема власти в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина и Ф.М. Достоевского (мифопоэтический и художественно-философский аспекты) : автореф. дис. ...доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2014. – 44 с.
205. Постникова, Е. Г. Феномен власти в «Двойнике» Ф. М. Достоевского // Известия Уральского федерального университета. – Серия 2: Гуманитарные науки. – 2013. – Т. 117. – № 3. – С. 197-209.
206. Пруцков, Н. И. Достоевский и Владимир Соловьев. («Великий инквизитор» и «Антихрист») // Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. – Л.: Наука, 1974. – С. 45-88.
207. Пруцков, Н. И. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский // Пруцков Н.И. Русская литература XIX века и революционная Россия. – М.: Просвещение, 1979. – С. 33-98.
208. Пяткин, С. Н. Стихотворение С. А. Есенина «Пушкин»: мифотворческий контекст // Libri Magistri. Вып. 2. Русская поэзия в контексте

мировой культуры. – 2015. – С. 35-44.

209. Ребель, Г. М. Проблемы изучения Достоевского // Вопросы литературы. – 2010. – № 3. – С. 427-458.

210. Реизов, Б. Г. Из истории европейских литератур. – Л.: Изд. ЛГУ, 1970. – 373 с.

211. Роднянская, И. Б. Вяч. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4. – Л.: Наука, 1980. – С. 218-238.

212. Розанов, В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. – СПб., 1894. – 166 с.

213. Розенблюм, Л. М. Творческие дневники Достоевского. – М.: Наука, 1981. – 288 с.

214. Рудакова, С. В. Антиутопические мотивы в лирике Е. А. Боратынского // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи Коллективная монография. – Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. – С. 22-27.

215. Рудакова, С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни // Libri Magistri. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 50-59.

216. Рудакова, С. В. Меж отчаянием и верой (об экзистенциальных и теодицейных мотивах в творчестве Е. А. Боратынского) // Церковь и время. – 2013. – № 3. – С. 205-220.

217. Рудакова С. В. Мотив огня в лирике М. Ю. Лермонтова // Libri Magistri. Выпуск 3. Филология в XXI век. – Магнитогорск, 2017. – С. 56–64.

218. Рудакова, С. В. «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» как один из композиционных центров книги стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4 (15). – С. 80–85.

219. Рудакова, С. В. Мотив разуверения в лирике Е. А. Боратынского // Вестник славянских культур. – 2013. – № 1 (Т. 27). – С. 63–70.

220. Рудакова, С. В. Мотив смерти в поэтическом мире Е. А. Боратынского // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 34. – С. 91-95.

221. Рудакова С. В. Мотив сна в лирике Е. А. Боратынского // Rhema. Рема. – 2012. – № 3. – С. 55–62.

222. Рудакова С. В. Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е. А. Боратынского // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 22. – С. 299–310.

223. Рудакова, С. В. Трагедия человека в «Недоноске» Е. А. Боратынского // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2013. – № 5-4. – С. 9-16.

224. Савельев, К. Н. Декаданс в системе художественных ценностей

XIX века: опыт культурологического осмысления // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № S9. С. 51-56.

225. Савельев, К. Н. Декаданс и теории циклической истории // *Libri Magistri*. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 151-157.

226. Савельев, К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» // *Знание. Понимание. Умение*. – 2007. – № 1. – С. 141-147.

227. Савченко, Н. К. О нравственно-философской концепции романа «Бесы» // *Филологические науки*. – 1971. – № 5. – С. 15-27.

228. Савченко, Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского, Пособие по спецкурсу. – М.: Изд. МГУ, 1982. – 122 с.

229. Салтыков – Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1977.

230. Сапченко, Л. А. Тема «Русского помещика» в «Селе Степанчикове...» Ф. М. Достоевского: пародийно-полемические аспекты // *Libri Magistri*. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – С. 77-84.

231. Свидерский, В. И. О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании. – М.: Соцэгиз, 1962. – 275 с.

232. Свительский, В. А. Достоевский и роль творчески индивидуального в историко-литературном процессе // *Проблемы художественного метода*. – Рига, 1970. – С. 81-96. (Ученые записки Латвийского ун-та, т.125).

233. Свительский, В. А. Композиционное мышление и авторская оценка в романах Достоевского 1860-1870-х годов // *Русская литература 1870-1890 годов*. Сб. 7. – Свердловск: Изд. Уральского государственного ун-та, 1974. – С. 44-78.

234. Свительский, В. А. Композиция как одно из средств выражения авторской оценки в произведениях Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2. – Л.: Наука. – С. 34-48.

235. Селезнев, Ю. И. Достоевский. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 543 с. (Жизнь замечательных людей).

236. Селезнев, Ю. И. В мире Достоевского. – М.: Современник, 1980. – 376 с.

237. Селезнев, Ю. И. Многоголосие стилевой системы. (Стиль Достоевского) // *Теория литературных стилей*. Кн.2. Типология стилевого развития XIX века. – М.: Наука. – С. 229-244.

238. Семенов, Е. И. К вопросу о месте главы «Бунт» в романе «Братья Карамазовы» // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2. – Л.: Наука, 1976. – С. 25-38.

239. Семенов, Е. И. Роман Достоевского «Подросток». Проблематика и жанр. – Л.: Наука, 1979. – 284 с.

240. Сердюченко, В.Л. Этико-философские предпосылки подхода к человеку у позднего Достоевского, Автореф. дисс ... канд. филол. наук. –

Вильнюс, 1970. – 16 с.

241. Скафтымов, А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – 364 с.

242. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972.

243. Скафтымов, А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 14-68.

244. Скворцова, М. Л. Творчество И. К. Готшеда в контексте раннего немецкого просвещения: дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2004. – 194 с.

245. Сливицкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблемы человеческого общения. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. – 192 с.

246. Слонимский, А. Ф. М. Достоевский. Творчество и религия. Очерк. – Пг., 1915. – 240 с.

247. Смирнов, Е. Структура «Братьев Карамазовых» // Вопросы литературы. – 1970. – № 5. – С. 42-66.

248. Соловьев, В. С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В. С. Полное собрание сочинений. – Т. 3. – СПб., 1896. – С. 182-216.

249. Соловьев, Э. Верование и вера Ивана Карамазова // Наука и религия. – 1971. – № 11. – С. 31-40.

250. Соркина, Д. Л. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» и общественно-литературная борьба 1860-х годов. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – Л., 1956. – 14 с.

251. Старикова, Е. В. На пути к синтезу. Ф. М. Достоевский // Время и судьбы русских писателей. – М.: Наука, 1981. – С. 187-248.

252. Сучков, Б. Л. Великий русский писатель // Достоевский художник и мыслитель. – М.: Художественная литература. – С. 5-28.

253. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). – М.: Гослитиздат, 1928 – 1958.

254. Топоров, В. И. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск: Изд. Саранского ун-та. – С. 82-98.

255. Туниманов, В. А. О литературных и исторических «прототипах» Великого инквизитора // Ученые записки Чечено-ингушского педагогического института, серия филологии. – 1968. – Вып. 15. – № 27. – С. 28-36.

256. Туниманов, В. А. Творчество Достоевского (1854-1862). – Л.: Наука, 1980. – 294 с.

257. Тюнькин, К. И. Творчество Достоевского как историко-литературная проблема // Вестник МГУ. Филология. – 1971. – № 5. – С. 3-12.

258. Урнов, Д. М. Диалектика становления стиля // Теория литературных стилей, кн.4. (Современные аспекты изучения). – М.: Наука,

1982. – С. 60-75.

259. Урнов, Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». – М.: Наука, 1982. – 263 с.

260. Урнов, Д. М. О социально-исторической ориентации писателя // Контекст-1981. – М.: Наука, 1982. – С. 231-242.

261. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.

262. Фарбер, Л. М. Иван Карамазов. К вопросу о характере противоречий в творчестве Ф. М. Достоевского // Ученые записки Горьковского педагогического института. – 1958. – Т. 23. – С. 208-235.

263. Флоря, А. В. Система образов и философские нюансы драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня» // Libri Magistri. – Вып. – 4. – 2017. – С. 36-43

264. Фокин, П. Е. К вопросу о генезисе «Дневника писателя» 1876–1877 гг. (биографический аспект) // Достоевский и мировая культура: альманах / гл. ред. К. А. Степанян. – СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, 1994. – № 2. – С. 119 – 126.

265. Фридендер, Г. М. Достоевский и мировая литература. – М.: Художественная литература, 1979. – 388 с.

266. Фридендер, Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 4. – Л.: Наука, 1980. – С. 3-12.

267. Фридендер, Г. М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. – Л.: Наука, 1971. – 293 с.

268. Фридендер, Г. М. Реализм Достоевского. – М.-Л.: Наука, 1964. – 404 с.

269. Фридендер, Г. М. Художественный мир Достоевского и современность // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. – Л.: Наука, 1983. – С. 3-18.

270. Хатем, И. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». (Творческая история, проблематика, композиция). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1971. – 16 с.

271. Холодова, Г.М. Концепция личности в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы». Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М., 1975. – 16 с.

272. Храпченко, М. Б. Горизонты художественного образа // Контекст-1980. – М.: Наука, 1981. – С. 10-104.

273. Храпченко, М. Б. Художественное творчество. Действительность. Человек. – М.: Советский писатель, 1976. – 363 с.

274. Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: сборник научных статей / ред. и сост. М. М. Полехина. – Магнитогорск: МаГУ, 2010. – Выпуск II. – 355 с.

275. Царева, Н. А. Особенности герменевтического подхода к тексту в русском символизме // Libri Magistri. Вып. 3. Филология в XXI век. – 2017. – С.

29-38.

276. Цуркан, В. В. Г. Адамович о художниках серебряного века // Libri Magistri. Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 110-114.

277. Цуркан, В. В. Достоевский в литературно-философском сознании русского зарубежья // От текста к контексту. Межвузовский сборник научных работ. Выпуск 8. – Ишим, 2009. – С.15-18.

278. Цуркан, В. В. Концепт «игра» в творчестве А. Битова 1960-70-Х ГГ // Libri Magistri. – 2015. – Т. 1. – С. 168-173.

279. Червинскене, Е. П. Внутреннее единство и системность творчества писателя. Ф. М. Достоевский. Л. Н. Толстой. А. П. Чехов. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – М., 1980. – 28 с.

280. Червинскене, Е. П. Свобода личности в мире идей Достоевского Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. – Л.: Наука, 1980. – С. 68-74.

281. Черепнин, Л. В. Историческое мировоззрение Ф. М. Достоевского // Черепнин Л.В. Исторические взгляды классиков русской литературы. – М.: Мысль, 1968. – С. 145-183.

282. Чирков, Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М.: Наука, 1967. – 288 с.

283. Чичерин, А. В. Достоевский – искусство прозы // Чичерин А. В. Ритм образа. – М.: Советский писатель, 1980. – С. 126-150.

284. Чулков, Г.И. Как работал Достоевский. – М.: Советский писатель, 1939. – 340 с.

285. Шарапова, Г. Формирование художественного метода Достоевского в 40-е годы. (К вопросу о взаимодействии художественного и публицистического начал в творчестве Достоевского). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1969. – 16 с.

286. Шкловский, В. Б. За и против. Заметки о Достоевском. – М.: Советский писатель, 1957. – 258 с.

287. Шкловский, В. Б. Тетива. О несходстве сходного. – М.: Художественная литература, 1970. – 375 с.

288. Щенников, Г. К. Достоевский и русский реализм 1860-1870 годов: автореф. дисс. на соиск. учен. степ, д-ра филол. наук. – М., 1980. – 28 с.

289. Щенников, Г. К. Достоевский и русский реализм. – Свердловск: Изд. УГУ, 1987.

290. Щенников, Г. К. Духовный мир героев Достоевского // Ученые записки Уральского ун-та. – Свердловск. – 1969. – № 75. – Серия Филол. наук, вып.7. – С. 84-100.

291. Щенников, Г. К. Суд и правосудие в «Братьях Карамазовых» и идеалы Достоевского // Русская литература 1870-1890 годов. – Сб. 7. – 1974. – С. 34-49.

292. Щенников, Г. К. Художественное мышление Достоевского. – Свердловск: Средне-уральское кн. изд-во, 1978. – 188 с.

293. Щербина, В. Р. Ленинские теоретические принципы исследования литературного процесса // Контекст-1982. – М.: Наука, 1983. – С. 27-67.
294. Эльсберг, Я. Е. Литература 70-80 годов XIX века и русская культура // Контекст-1975. – М.: Наука, 1976. – С. 183-210.
295. Энгельгардт, Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Под ред. А. С. Долинина. – М.-Л.: Мысль, 1924. – С. 104-148.
296. Этов, В. И. Достоевский. Очерк творчества. – М.: Просвещение, 1968. – 172 с.
297. Якубова, Р. Х. Идеино-композиционное единство романов Ф. М. Достоевского конца 1860 – начала 1870 годов («Идиот», «Бесы»). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Л., 1981. – 16 с.
298. Abramzon, T. E., Rudakova, S. V., Zaitseva, T. B., Koz'ko, N. A., Tulina, E.V. The consistency of lyric artistic thinking // International Journal of Environmental and Science Education. – 2016. – Т. 11. – № 17. – С. 10185-10196.
299. Abramzon, T. E., Zaitseva, T. B., Kozko, N. A., Rudakova, S. V. Cultural mythology in the 18th century Russia: definition, typology, ways of functioning // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM 2016 Conference Proceedings. – 2016. – С. 651-658.
300. Moretti, F. Modern epic: the world system from Goethe to Garcia Marquez / F. Moretti. – New York, L.: Verso, 1996. – 256 p.
301. Postnikova, E. G., Volkova, V. B., Tsurkan, V. V., Kozko, N. A. Mythology of power in works of M.Y. Saltykov-Shchedrin and F.M. Dostoevsky // SGEM International Multidisciplinary Scientific Conference on Social sciences and Arts. – 2017. – № 6-2. – С. 547-554.
302. Volkova V., Postnikova E., Ovcharova S., Rudakova T., Moiseeva S. The concept in the trans textual space of artistic discourse. Literature study research methodology // Modern Journal of Language Teaching Methods. – 2018. – Vol. 8. – Issue 6. – June 2018. – С. 13-31.

Научное текстовое электронное издание

**Власкин Александр Петрович
Рудакова Светлана Викторовна
Петров Алексей Владимирович
Абрамзон Татьяна Евгеньевна
Зайцева Татьяна Борисовна**

**ИСКАНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
В 1870-Е ГОДЫ**

Монография

1,10 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2018 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра языкознания и литературоведения
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru