

Василий Шукшин в гриме Достоевского. Фотопроба. 1969 (?)

ОБЩЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО
ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ПЕТЕРБУРГСКИЙ АЛЬМАНАХ № 40

 СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2022

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Д 70

Сороковой номер петербургского альманаха «Достоевский и мировая культура» включает статьи известных ученых из С.-Петербурга и Москвы, а также из подмосковной Коломны. Публикуемые статьи представляют широкий спектр вопросов изучения духовного наследия Достоевского, рецепции его творчества в литературе и искусстве XX в. В центре внимания авторов альманаха находятся как масштабные художественные создания писателя (роман «Бесы»), так и менее известные произведения малой прозы («Хозяйка», «Крокодил»), а также публицистика «Дневника писателя». С настоящего выпуска начинается публикация материалов из архива «Мосфильма», освещающих историю создания кинолент о жизни Достоевского, а также экранизаций его произведений.

На обложке:

Кабинет Ф. М. Достоевского в последней квартире писателя
в Кузнецком переулке. Фотография В. Таубе. 1881
(Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля)

Главный редактор
Б. Н. Тихомиров

Редакционный совет
Н. Т. Ашимбаева, В. А. Викторovich,
А. Г. Гачева, В. Н. Захаров, Т. А. Касаткина,
Л. И. Сараскина, П. Е. Фокин

Составители номера
Н. Т. Ашимбаева, Б. Н. Тихомиров

ISSN 1561-2031

© Литературно-мемориальный музей
Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге.
Составление, 2022
© Коллектив авторов, 2022
© В. В. Уржумцев. Оформление, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 5

ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ

Карпачева Т. С. (Москва)

ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ ИЛЬИ МУРИНА
В ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО «ХОЗЯЙКА» 9

Тихомиров Б. Н. (Санкт-Петербург)

ПОВЕСТЬ ДОСТОЕВСКОГО «КРОКОДИЛ»
Попытка интерпретации 27

Сараскина Л. И. (Москва)

СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ СЛЕД В «БЕСАХ»
Эпизоды дороманных биографий генерала Ставрогина,
поэта Лебякина и книгоноши Улитиной 44

Есаулов И. А. (Москва)

«...ЭТО СО ВСЕМИРНО-ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ЯЗЫКА БУДЕТ
ПЕРЕВОД-С, А НЕ С ОДНОГО ТОЛЬКО ФРАНЦУЗСКОГО!»
Драма русского западника в историко-культурной перспективе 65

Прохоров Г. С. (Коломна)

ДОСТОЕВСКИЙ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А. КОВНЕРА
Личное и публичное 73

ДОКЛАДЫ

Захаров В. Н. (Москва)

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ ДОСТОЕВСКОГО 97

Долгих Е. Н. (Санкт-Петербург)

«ПОГОВОРИЮ ЛУЧШЕ О ТАЛАНТЕ...»
К портрету адвоката В. Д. Спасовича в «Дневнике писателя» 111

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

Евлампов И. И. (Санкт-Петербург)

ВЛИЯНИЕ ГНОСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ ТВОРЧЕСТВА
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО НА ТВОРЧЕСТВО В. В. НАБОКОВА
На материале романа «Подвиг» 127

ПУБЛИКАЦИИ

Степанян К. А.

«ДОСТОЕВСКИЙ УЧИТ ТОМУ, ЧТОБЫ ПОПЫТАТЬСЯ
ПОНЯТЬ ОППОНЕНТА...»

Интервью после дискуссии на тему «Достоевский и ислам».

Беседовала **Ольга Семина** (Москва) 151

ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИУ

Тихомиров Б. Н. (Санкт-Петербург)

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ДОСТОЕВСКОГО

Дополнения, уточнения, исправления 157

РАЗЫСКАНИЯ

Рублев С. А. (Москва) ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ФИЛЬМА

«ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО»

Неснятый фильм Самсона Самсонова «Петербургский роман» 199

ПОРТРЕТЫ

Тоичкина А. В. (Санкт-Петербург)

БИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД

В РАБОТАХ К. В. МОЧУЛЬСКОГО О ДОСТОЕВСКОМ 239

СВОЙ ВЗГЛЯД

Козырева Н. М. (Санкт-Петербург)

ИЛЛЮСТРАЦИИ МИХАИЛА БЫЧКОВА К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

ДОСТОЕВСКОГО «КРОКОДИЛ, ИЛИ ПАССАЖ В ПАССАЖЕ»

И «ЧУЖАЯ ЖЕНА И МУЖ ПОД КРОВАТЬЮ» 255

СОБЫТИЯ / РЕЦЕНЗИИ

Ашимбаева Н. Т. (Санкт-Петербург)

МАДОННА РАФАЭЛЯ В КАБИНЕТЕ ДОСТОЕВСКОГО 265

Вениамин Широков. (Санкт-Петербург)

ОСТОРОЖНО: ХАЛТУРА,

ИЛИ ВЗГЛЯД НА ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЕВСКОГО

С ВЫСОТЫ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ 281

ОТ РЕДАКТОРА

Сороковой выпуск петербургского альманаха «Достоевский и мировая культура» включает статьи известных исследователей жизни и творчества писателя из Санкт-Петербурга и Москвы, а также из подмосковной Коломны. Публикуемые работы представляют широкий спектр вопросов изучения духовного наследия Достоевского, рецепции его творчества в литературе и искусстве XX века. В центре внимания авторов альманаха находятся как прославленные крупные художественные создания писателя (роман «Бесы»), так и менее известные произведения малой прозы («Хозяйка», «Крокодил»), а также публицистика «Дневника писателя» (глава февральского выпуска 1876 г., написанная по материалам судебного «дела Кроненберга»). Личности одного из корреспондентов писателя, переписка с которым отразилась в главе «Еврейский вопрос» мартовского выпуска «Дневника...» 1877 г., посвящена статья «Достоевский в жизни и творчестве А. Ковнера». Серия публикаций в ставшей уже традиционной рубрике «Дополнения к комментарию» восполняет пропуски и исправляет ошибки, вкравшиеся, к сожалению, в аппарат нового академического Полного собрания сочинений Достоевского. В учрежденной некоторое время назад рубрике «Портреты» публикуется статья об одном из крупнейших исследователей творчества Достоевского, представителе первой волны русской эмиграции — Константине Мочульском (1892–1948). Памяти основателя и главного редактора (1993–2017) альманаха «Достоевский и мировая культура» Карена Степаняна посвящена публикация его интервью, данного в 2015 г. после дискуссии в московском музее писателя на Божedomке на тему «Достоевский и ислам». После долгого перерыва возобновлена рубрика «Свой взгляд», в которой печатаются статьи и эссе о восприятии наследия Достоевского

деятелями творческих профессий (композиторами, режиссерами, актерами, etc.). В настоящем выпуске опубликовано эссе об иллюстрациях замечательного петербургского художника Михаила Бычкова к комическим произведениям писателя («Чужая жена и муж под кроватью» и «Крокодил»), вошедшим в оригинально задуманную книгу «Происшествие и событие необыкновенное», выпущенную в 2021 г. издательством «Дом детской книги» (бывш. «Детгиз»). В рубрике «Разыскания» мы начинаем серию публикаций материалов из архива «Мосфильма», в которых будем знакомить читателей с непростыми историями создания кинолент по произведениям Достоевского. В настоящем выпуске печатаются документы, освещающие предысторию известного фильма «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». Скрытой от глаз посетителей экспозиционной работе сотрудников Литературно-мемориального музея писателя в С.-Петербурге посвящена статья его директора «Мадонна Рафаэля в кабинете Достоевского».

Все правила оформления публикаций остаются теми же, как они сложились за тридцать лет издания (об этом наиболее часто спрашивают потенциальные авторы). Как и в предыдущих выпусках, цитаты из произведений Достоевского, материалов творческой лаборатории, писем и т. п. приводятся по Полному собранию сочинений Достоевского в 30 томах (Л.: Наука, 1972–1990). При цитатах указываются арабскими цифрами том и страница; для томов 28–30 — также номер полутома (книги). Случаи цитирования по новейшему 2-му академическому Полному собранию сочинений, исправленному и дополненному, когда обращение к этому изданию вызвано решением особых текстологических задач, оговаривается специально. Текст в цитатах, выделенный самим Достоевским или другим цитируемым автором, дается курсивом; подчеркнутое в цитате автором статьи — полужирным шрифтом. Написание в цитатах из Полного собрания сочинений Достоевского сакральных имен и названий (Бог, Богородица, Пасха, Рождество и др.) приводится в соответствие с принципами, принятыми в предшествующих номерах альманаха.

ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ

Т. С. Карпачева

ПРЕСТУПЛЕНИЕ БЕЗ НАКАЗАНИЯ ИЛЬИ МУРИНА В ПОВЕСТИ ДОСТОЕВСКОГО «ХОЗЯЙКА»

Демонический облик Мурина, героя повести Достоевского «Хозяйка», предвестие в нем черт, присущих впоследствии образу Великого Инквизитора, в основном не вызывает сомнений исследователей.¹ Большинство ученых, обращавшихся к изучению этого образа, соотносят его с нечистой силой, с колдуном (притом как в прямом смысле, акцентируя внимание на характере его занятий, так и в переносном, понимая сюжет повести как сказочный). Г. И. Чулков

© Т. С. Карпачева, 2022

¹ См.: Бем А. Л. Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском: Сб. статей под ред. А. Л. Бема. ПРАГА 1929 / 1933 / 1936. М., 2007. С. 217; Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 257; Реузов Б. Г. «Хозяйка» Ф. М. Достоевского (к проблеме жанра) // Русская литература. 1976. № 1. С. 147; Маркин П. Ф. Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983. С. 53–69; Ветловская В. Е. Фольклорно-христианские мотивы раннего творчества Ф. М. Достоевского // Средневековая и новая Россия. Сб. науч. статей. К 60-летию профессора Игоря Яковлевича Фроянова. СПб., 1996. С. 571–592; Якубович И. Д. Проблема человеческой свободы в «Хозяйке» Достоевского и «Грозе» А. Н. Островского (Две Катерины) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 108–116; Нездвецкий В. А. Право на личность и ее тайну («Бедные люди» и «Слабое сердце» Ф. М. Достоевского) // Статьи о русской литературе XIX–XX веков. Научная публицистика. Воспоминания. Нальчик, 2011. С. 319; Беляева И. А. Ранняя проза Ф. М. Достоевского и лермонтовская традиция 1840-х гг. // Художественные искания русских и зарубежных писателей: Вопросы поэтики. Межвуз. сб. науч. статей. М., 2002. С. 57; Криницин А. Б. Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. М., 2017. С. 164.

сравнивает Катерину со «сказочной царевной, заколдованной волшебником Муриным»². «Типичным русским колдуном» называет Мурина К.К.Истомин³, впервые сделавший предположение о принадлежности героев к секте. Такое понимание получило развитие в работах И.Л.Волгина⁴, О.Г.Дилакторской⁵, Л.Н.Цой⁶, Т.С.Карпачевой⁷. При всей глубине осмысления К.К.Истоминым этого образа (здесь ученым, пожалуй, впервые применительно к повести затронута тема психологических манипуляций лидера секты для порабощения и удержания жертвы), нельзя всё же согласиться с тем, что в повести изображен «типичный колдун»: слишком широк «послужной список» преступных деяний Мурина для всякой типичности: помимо предсказаний на возмездной основе, которыми он промышляет в Петербурге, по словам Алеши, он, в первую очередь, «разбойник и душегубец» (1; 300), а торговые дела являются лишь прикрытием разбойничьего промысла. Убийство родителей Катерины, принадлежность с большой долей вероятности к хлыстовству (в котором лидер в восприятии адептов занимает место Бога), сожительство с собственной дочерью выводит этот образ из всех возможных границ изображения и понимания в литературе даже героев-преступников, поэтому, на наш взгляд, здесь невозможно говорить о какой-либо «типичности». И следует, пожалуй, согласиться с И.А.Беляевой, называющей Мурина «персонализированным злом», «демоном в человеческом обличи»⁸. В.Е.Ветловская совершенно справедливо замечает, что вся власть Мурина строится на «силе лжи и обмана», и в сцене «пира-борьбы», в тот мо-

² См.: Чулков Г.И. Как работал Достоевский. М., 1939. С. 44.

³ См.: Истомин К.К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Творческий путь Достоевского. Сб. статей / Под ред. Н.Л.Бродского Л., 1924. С. 34. П.Ф.Маркин также соглашается с этим определением (см.: Маркин П.Ф. Повесть Ф.М.Достоевского «Хозяйка». С. 67).

⁴ См.: Волгин И.Л. Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах. М., 1991. С. 264–265.

⁵ См.: Дилакторская О.Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского: (К истолкованию повести «Хозяйка») // Philologica: Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии. 1995. Т. 2, № 3/4. С. 59–84.

⁶ См.: Цой Л.Н. Проблема раскола и народных ересей в творчестве Достоевского. Якутск, 1995. С. 25–26.

⁷ См.: Карпачева Т.С. 1) «Хлыстовский след» в повести Ф.М.Достоевского «Хозяйка» // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2016. № 34. С. 30–39; 2) Кошмар Кошмарова: секта и криминал в раннем творчестве Ф.М.Достоевского // Вестник МГОУ. Филологические науки, М., 2019. № 4. С. 99–112 и др.

⁸ Беляева И.А. Ранняя проза Ф.М.Достоевского и лермонтовская традиция 1840-х гг. С. 57.

мент, когда Катерина бросается к ногам Мурина с криком: «Алеша! Алеша!», — «колдовские чары» его «пропадают, и <...> Ордынов <видит> наглуго, торжествующую силу преступника»⁹.

И если «колдовские чары» Мурина неоднократно были осмыслены в достоевсковедении, то его реальные преступные деяния, которые, собственно, и создают этот демонический облик, гораздо реже привлекают внимание исследователей, даже сами факты этих деяний вызывают разногласие. И. Л. Волгин, например, ограничивается лишь определением Мурина как «загадочного» «фольклорного разбойника»¹⁰. Г. М. Фридендер в примечаниях к «Хозяйке» в ПСС называет Мурина «купцом-сектантом», «религиозным фанатиком, с уголовными связями и темным прошлым», веря при этом, что тот терзается «мучениями совести» (1; 509). Между тем ничего не указывает в тексте на мучения совести Мурина: даже после убийства родителей Катерины, когда он говорит: «Не отмолить мне этой ночи проклятой! Разве вместе будем молиться!» (1; 297), — Катерина понимает, что он лишь смеялся, «злой человек» (Там же). «Дьявольский», «леденящий» (1; 310), «бесстыдный» (1; 311) хохот Мурина, звучащий в конце повести, абсолютно исключает всякую возможность покаяния и убеждает Ордынова, который при соприкосновении с ним всегда чувствует ужас (Там же), в его абсолютно демонической сущности.¹¹

Видеть Мурина кающимся считает возможным и О. Г. Дилакторская. Несмотря на то что его образ в ее исследовании также соотносится с антихристом, бесом, демоном¹², одновременно исследовательница отмечает, что «о Мурине говорится как о разбойнике и убийце, который, оставив прежние подвиги, „находился несколько лет под покаянием“, отмаливая свои грехи»¹³. Мурина и Катерину

⁹ *Ветловская В. Е.* Фольклорно-христианские мотивы раннего творчества Ф. М. Достоевского. С. 581. Автор считает, что в этой сцене в «помраченном сознании» Катерины вместо Ордынова возникает «загубленный Муриным Алеша». С таким пониманием вполне можно согласиться. Таким образом, своим криком она как бы напоминает Мурину об Алеше и просит пощадить Ордынова, не совершать новое убийство. Здесь же старик убеждается в своей власти над Катериной, потому и смеется «обнаженным, бесстыдным смехом» (1; 311).

¹⁰ *Волгин И. Л.* Родиться в России. С. 264.

¹¹ На «обстановку страха», сопровождающую «всякое общение с нечистой силой», указывает, в частности, Ю. М. Лотман (см.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 2014. С. 323).

¹² См.: *Дилакторская О. Г.* Петербургская повесть в русской литературе XIX века: Пушкин, Гоголь, Достоевский // Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. С. 209.

¹³ Там же. С. 199–200.

Дилакторская называет «людьми религиозными, в облике и поведении которых бросаются в глаза их патриархальные черты, следование старинным обычаям», а также считает их «выразителями народного сознания, народного духа»¹⁴. С таким утверждением вряд ли можно согласиться, иначе придется согласиться с тем, что «обычаями» и «выражением народного сознания и духа» являются убийство, разбой и инцест. На соотношение Мурина с «кающимся грешником» исследователя наталкивают слова Ярослава Ильича: «...находился несколько лет под покаянием» (1; 286). Однако словосочетание «находиться под покаянием» — это юридический термин, означающий назначение церковного покаяния как дополнительного вида наказания, и, с учетом «человеческого фактора», оно вовсе не обязательно должно сопровождаться реальной молитвой и покаянием того лица, которому назначено. Ближе к правовому осмыслению «покаяния» Мурина подходит С.В.Березкина, которая объясняет слова Ярослава Ильича так: «...речь идет о ссылке в монастырь на покаяние, как одном из видов исправительных наказаний в России, причем старообрядцев ему не подвергали»¹⁵. Как считает исследовательница, «Мурин был отправлен туда, во-первых, за покушение на убийство, а во-вторых, за попытку самоубийства (за это также полагалась монастырская епитимья на несколько лет). <...> Поскольку дело шло о церковном покаянии, Ордыннов мог заключить, что Алеша, выброшенный Муриным из лодки, сумел доплыть до берега»¹⁶. Однако если Мурин провёл несколько лет в монастыре после нападения на Алешу, то возникает вопрос: где была в это время Катерина? По тексту повести понятно, что Мурин не отпускает ее от себя ни на шаг, памятуя ту историю с Алешей, когда он на год оставил ее у своей «названной матушки»¹⁷, а она, затосковав, хотела сбежать от него.

Итак, для раскрытия смысла слов Ярослава Ильича, имеющих прямое отношение и к пониманию образа героя (можно ли Мурина

¹⁴ Там же. С. 182.

¹⁵ Березкина С.В. О повести Ф.М.Достоевского «Хозяйка» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 292. О проблеме старообрядцев и церковного покаяния см. далее.

¹⁶ Там же. С. 293.

¹⁷ Наличие у Мурина некоей «названной матушки» является еще одним признаком, подтверждающим его принадлежность к хлыстовству: хлысты так называемое «духовное» родство ставили выше родства по плоти, и «отцом» считался тот, кто «родил духовно», то есть заманил в секту (см. об этом, например: Дехтевич О.И. Хлыстовское движение в России во второй половине XIX — начале XX в. // Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2009. С. 88).

считать «кающимся грешником?»), и к самой фабульной ситуации повести (был ли Мурин в каком-либо монастыре?), необходимо обратиться к юридической дефиниции церковного покаяния по уголовному законодательству, действовавшему на момент написания повести, а также рассмотреть с правовой точки зрения деяния Мурина на предмет соответствия преступления и наказания.

Церковное покаяние, согласно ст. 61 Уложения о наказаниях уголовных и исправительных 1845 г., определялось как дополнительное наказание, то есть присоединялось «к наказаниям как уголовным, так и исправительным в некоторых определяемых законом случаях <...> ...по распоряжению духовного начальства осужденных»¹⁸. В примечании к этой статье значилось, что «виды церковного покаяния и сроки продолжения оного определяются церковным начальством. Ссылаемые в Сибирь на поселение или на житье, если они с тем вместе приговорены и к церковному покаянию, предаются оному в месте ссылки на срок, назначаемый тамошним епархиальным начальством»¹⁹. Впоследствии Н. С. Таганцевым будет дано разъяснение о том, что «дополнительные наказания (кроме церковного покаяния, к таковым относилась и конфискация имущества. — Т.К.) не входят в общую лестницу наказаний», и в этой связи «к ним не могут быть применяемы правила о совокупности»²⁰. В некоторых случаях церковное покаяние назначалось и как единственное наказание, например в ст. 1944, предусматривающей наказание в виде церковного покаяния за попытку самоубийства («не в безумии»)²¹. Интересно отметить, что на неопределенность этой санкции неоднократно обращали внимание ученые, современники Достоевского, но не в 1840-е гг., когда писалась «Хозяйка», а значительно позже, уже во второй половине XIX в., когда в юридической науке возрос интерес к соотношению права и религии. Так, на то, что «род и срок продолжения церковного покаяния не определен Уложением» и, не ограниченное ничем, кроме воли церковного начальства, оно «может быть даже вечным», а также на субъективные критерии раскаяния (искренно оно или нет), указывал известный юрист А. В. Лохвицкий.²² Так что совершенно необязательно,

¹⁸ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 20.

¹⁹ Там же. С. 21.

²⁰ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года. Изд. 7-е, пересм. и доп. / Изд. Н. С. Таганцевым. СПб., 1892. С. 55.

²¹ Там же. С. 754.

²² См.: Курс русского права. Сочинение Александра Лохвицкого, доктора прав. 2-е изд., испр. и доп., сведенное с кассационными решениями. СПб., 1871. С. 5.

чтобы церковное покаяние назначалось именно в монастыре — лицо могло быть просто направлено в ведение «духовного начальства» по месту жительства. Интересно также, что в некоторых случаях церковное покаяние было просто рекомендуемой, а не обязательной санкцией. Так, ст. 1937 Уложения, предусматривавшая ответственность за причинение смерти «без намерения совершить убийство», однако путем совершения «действия, противного ограждающим личную безопасность и общественный порядок постановлениям» (аналог современной ст. 109 УК РФ «Причинение смерти по неосторожности»), влекла за собой уголовную ответственность в виде заключения в тюрьму на срок от 3 до 6 месяцев, а также, «буде <преступник> принадлежит к одному из христианских вероисповеданий», церковное покаяние по усмотрению своего духовного начальства.²³ А ст. 1941 Уложения вообще исключала ответственность за причинение смерти другому человеку вследствие несчастного случая. Эта норма была сформулирована следующим образом: «Кто случайно, не только без намерения, но и без всякой с его стороны неосторожности, причинит смерть человеку, тот не подвергается никакому за сие наказанию, и самое церковное покаяние может быть на него налагаемо не иначе, как по его собственному желанию или особому постановлению духовного начальства»²⁴. Также в Общей части Уложения содержалась норма (аналог современной ст. 28 УК РФ «Невиновное причинение вреда»), согласно которой «зло, последовавшее случайно и непреднамеренно, не вменяется содеявшему в вину <...> сверх сего, в некоторых законом определенных случаях, для успокоения совести, он предаётся церковному покаянию»²⁵. Таким образом, церковное покаяние в некоторых случаях признавалось исключительно «делом совести» (такую ситуацию, в частности, описывает И. С. Шмелев в «Богомолье», когда его герой, Горкин, рассказывает о несчастном случае, произошедшем с его помощником на стройке, и тот, хоть и не был виновен, но находился, по собственному желанию, «под покаянием»). Поправка же о том, что церковное покаяние не назначается раскольникам (не старообрядцам!), была введена в Уложение лишь в редакции 1885 г. на основании Высочайшего повеления от 25 апреля 1866 г., а также Указа Александра III от 3 мая 1883 г. «О даровании раскольникам некоторых прав гражданских и по отпращиванию духовных грёб», со-

²³ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 751.

²⁴ Там же. С. 752.

²⁵ Там же. С. 32.

гласно которому раскольники (речь шла, конечно, о старообрядцах-поповцах) получали свободу общественного богослужения, им было официально разрешено использовать принадлежавшие им часовни и другие молитвенные здания.²⁶ Действительно, в Уложении 1885 г. к ст. 58 (ранее ст. 61) было сделано разъяснение о том, что «раскольники к церковному покаянию в тех случаях, где оно назначено уложением, не приговариваются»²⁷, однако эта поправка не имеет отношения к событиям «Хозяйки», так как а) была введена значительно позже; б) если даже предположить, что она могла действовать в 40-е гг. XIX в., непринадлежность Мурина к старообрядчеству, на наш взгляд, вполне убедительно доказана, в частности, в обширной и системной статье О.Г. Дилакторской.²⁸

Ярослав Ильич говорит о назначении Мурина церковного покаяния в связи с посягательством на жизнь «одного молодого купца, которого <он> прежде чрезвычайно любил», совершенным «в болезненном припадке сумасшествия» (1; 286). Понятно, что речь идет об Алеше, и рассказ Ярослава Ильича повторяет рассказ Катерины, но совсем с другой стороны. В эту «другую сторону», как нетрудно

²⁶ См.: Попов А. В. Суд и наказания за преступления против веры и нравственности по русскому праву. Казань, 1904. С. 351. Автор поясняет, что хотя этот закон и отказался от прежней классификации раскольничьих толков (деления сект на вреднейшие, вредные и менее вредные. — Т. К.), но «так как он имеет в виду главным образом раскольников в собственном смысле, то практическое действие его не распространяется на сектантов» (Там же). Само же наименование «старообрядцы» на официальном уровне стало употребляться лишь после Указа Николая II «Об укреплении начал веротерпимости» от 17 апреля 1905 г. С этого времени в официальных документах было разрешено использовать название «старообрядчество» вместо «раскол», и тем самым старообрядчество и сектантство было окончательно дифференцировано (см.: Именной высочайший указ Правительствующему Сенату «Об укреплении начал веротерпимости» // Законодательные акты переходного времени 1904–1906 гг. Сб. законов, манифестов, относящихся к преобразованию государственного строя России, с приложением алфавитного предметного указателя. Изд. 2-е, пересм. и доп. по 1 января 1907 г. СПб., 1907. С. 48–49).

²⁷ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года. С. 55.

²⁸ Дилакторская О. Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского: (К истолкованию повести «Хозяйка»). С. 59–84. Здесь мы не можем согласиться с предположением автора о принадлежности героев к скопчеству, иначе крайне странно выглядит любовная линия «Мурин — Катерина» и «Мурин — мать Катерины», и вообще сам образ Мурина, влезającego в окно к «красной девице» и хватающего ее на «могучие руки», с образом скопца явно не соотносится. Но принадлежность героев к секте, а не к старообрядчеству («поповцам») показана автором вполне убедительно, с опорой на целый ряд исторических фактов.

заметить, сумел повернуть все события сам Мурин, сыграв помешательство и (или) представив гибель Алеши как несчастный случай. С.В.Березкина, впрочем, предлагает и другую версию: Алеша сумел доплыть до берега, и именно поэтому дело стало известно органам правопорядка.²⁹ Поскольку рассказ Катерины не закончен, такое развитие событий тоже можно рассматривать как вероятное, наравне и с гибелью Алеши (но всё же демонизм Мурина, несущий смерть всем окружающим, ярко выражен в повести, и притом трагический крик Катерины «Алеша! Алеша!», звучащий как бы напоминанием Мурину о содеянном, более понятен в случае гибели героя). Очевидно, однако, что посягательство на жизнь молодого купца было намеренным, ему предшествовал разговор в лодке о том, что ей «не сносить троих» (1; 301), явно избобличающий цель Мурина. Алеша признается, что не сможет доплыть до берега, Мурин предлагает Катерине сделать выбор, но она молчит: «Я слова моего не сказала тогда» (1; 301). Молчаливое согласие Катерины со злодеяниями Мурина делает ее, безусловно, соучастницей его преступлений, чего не замечают многие исследователи, считая ее «чистой», основываясь лишь на значении имени.³⁰ Тут следует отметить, что «помешательство» Мурина, на котором настаивает Ярослав Ильич, видимо, удачно им разыгранное, могло и вообще освободить его от уголовной ответственности. Среди причин, исключающих уголовную ответственность, значились: «безумие, сумасшествие и припадки болезни, приводящие в умоисступление или совершенное беспамятство»³¹. Согласно ст. 102 Уложения, «не вменяются в вину преступления и проступки, учиненные больным в точно доказанном припадке умоисступления или совершенного беспамятства. Совершивший в таком припадке болезни смертоубийство или же посягнувший на жизнь другого или свою собственную, или на зажитательство (поджог. — *Т.К.*), отдается вместо дома умалишенных на

²⁹ См.: *Березкина С.В.* О повести Ф.М.Достоевского «Хозяйка». С. 293.

³⁰ Начиная с К.В.Мочульского (см.: *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 256), эту тенденцию — считать Катерину, соучастницу преступлений Мурина и едва не ставшую соучастницей нового убийства, к которому уже был готов Ордын, «чистой» — неоднократно подхватывали исследователи. Так, М.Г.Шерварлы сравнивает Катерину с золотом: «Катерина — „вечно чистая“, «как вечно блестящее золото, не отражающее на своем прекрасном внешнем облике всех ужасов, произошедших из-за него, оно остается вечно чистым среди ужасной грязи множества преступлений» (*Шерварлы М.Г.* Философия владычества в повести «Хозяйка» [Электронный ресурс]. URL: <http://pandia.ru/text/78/411/58884.php> (09.09.2022)).

³¹ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 31.

попечение родителям, родственникам, опекунам или, с согласия их, и посторонним, с обязательством иметь за ним тщательное непрерывное смотрение...»³². Так что, когда Ярослав Ильич говорит: «за ним **был** некоторое время сильный присмотр» (1; 287), здесь может идти речь как о надзоре полиции в связи с предсказаниями Мурина посещавшей его публике, так и о «присмотре» за «умоиступленным» героем, которое взял на себя, разумеется, за определенную плату, Ярослав Ильич, к обоюдному удовлетворению сторон. Непроста он проникается таким сочувствием к Мурину, склонен оправдывать его деяния «следствием бед, обрушившихся на него одна за другою» (1; 286), а в сцене в участке, когда там сходятся Мурин и Ордынов, Ордынов находит Ярослава Ильича «вполне счастливого таким посещением» (1; 311). Предположение о взяточничестве Ярослава Ильича, с учетом того, что в конце повести он отрастил бакенбарды, то есть уволился (либо был уволен) с государственной службы, уже было сделано Е. Ю. Сафроновой³³, считающей, что «Ярослав Ильич является носителем ошибочного мнения о личности Мурина и создает ложный ход в деле раскрытия его тайного преступления»³⁴. Однако в производстве у Ярослава Ильича на момент событий повести не содержится дела в отношении Ильи Мурина: обо всех событиях он рассказывает в прошедшем времени: Мурин «**был** под покаянием» (1; 286), «за ним **был** некоторое время сильный присмотр» (1; 287). На момент сюжетного действия Мурин формально чист перед законом, фактически же, с учетом его деяний, должен уже давно находиться на каторжных работах.

Итак, если выстроить уголовный сюжет повести, начиная с особо тяжких преступлений Мурина, и квалифицировать их согласно действующему на момент создания повести законодательству, получится примерно следующая картина. Мурин, промышлявший на Волге разбоем и убийствами (здесь о количестве жертв ничего не известно, равно как и о самих преступлениях мы узнаем лишь со слов Алеши, поэтому какая-то конкретизация невозможна) и имевший «для отвода глаз» торговый промысел, убивает родителей Катерины: мать, свою бывшую любовницу, и ее мужа, своего родственника.³⁵ И если Катерина абсолютно однозначно признает и свою вину в убийстве матери

³² Там же. С. 32–33.

³³ См.: Сафронова Е. Ю. Дискурс права в творчестве Ф. М. Достоевского 1846–1862 гг. Барнаул, 2013. С. 46.

³⁴ Там же. С. 47.

³⁵ Со слов Ярослава Ильича, отец Катерины был управляющим на заводе Мурина, однако из рассказа самой Катерины следует, что хозяин завода — ее отец.

(неоднократно она повторяет Ордынову, что она «родную мать загубила», называет себя «душегубкой», «окаянной дочерью»), то многие исследователи «не хотят верить» этому сюжету, считая, что Мурин убил только отца Катерины.³⁶ Тем не менее Катерина пускает Мурина в дом, через окно, а затем, услышав крик, который ничьим, кроме крика ее матери, быть не мог, так как они находились одни в доме, скрывает преступника, выпуская его также через окно, и убегает вместе с ним. Для подтверждения сюжетного положения убийства матери Достоевский вводит следующий диалог: убегая с Муриным, Катерина спрашивает его: «А отчего у тебя руки в крови?» — «Руки в крови, моя родимая? а ваших собак порезал, разлалялись больно на позднего гостя» (1; 298). Такое объяснение «на ходу» придумывает Мурин, и, разумеется, он не может сказать Катерине: «руки в крови, потому что я только что убил твою мать». Однако и Катерине, и читателю всё понятно: Мурин постоянно носит при себе нож, который еще ранее определен Катериной как «нечистый» (1; 295), мать лежит больная, так что зарезать ее для Мурина не составляет труда («знала я, что она с жизнью расстается, третьи сутки на смертной постели лежит, знала я, окаянная дочь» — 1; 297). Поджог завода Мурин организовал, по всей видимости, раньше: Катерина сначала услышала крик о том, что горит завод, затем «слабый, словно ребенок вскрикнул, когда во сне испугается», крик матери, а затем увидела, как с завода несут мертвого отца, который «оступился, с лестницы, в котел раскаленный упал, зная, нечистый его туда подтолкнул» (1; 297). Катерина думает, что близка ее погибель, но оказалось, что Мурин всё это устроил ради того, чтобы увести ее.

Убийство, совершенное общеопасным способом, в том числе путем поджога, было квалифицированным составом преступления

³⁶ Глубоким «почитателем» Мурина является И.И.Евлампов. Он считает этого героя наделенным «религиозной одаренностью» (степень которой, по-видимому, исчисляется количеством преступлений), ставит «по ту сторону добра и зла» и утверждает, что Катерина «признает его высшим человеком». В такое понимание убийство матери «не вписывается», поэтому И.И.Евлампов обходит его стороной и говорит только об убийстве отца, притом совершенном не физическим, а каким-то мистическим способом (см.: *Евлампов И.И. Повесть «Хозяйка» в контексте религиозно-философских исканий Ф.М.Достоевского // Ценности и смыслы*, 2010. № 6. С. 77–89 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povest-hozyayka-v-kontekste-religiozno-filosofskih-iskaniy-f-m-dostoevskogo> (09.09.2022)). Е. Ю. Сафронова, рассматривая криминальный сюжет повести как центральный, тем не менее также не говорит об убийстве Муриным матери Катерины, а лишь ограничивается убийством отца (см.: *Сафронова Е.Ю. Дискурс права в творчестве Ф.М.Достоевского 1846–1862 гг.* С. 51).

(ст. 1924 Уложения) и предполагало наказание в виде ссылки в каторжную работу в рудниках от 15 до 20 лет.³⁷ До сведения органов правопорядка события поджога и убийства дошли в искаженном виде, притом, видимо, Мурин и перевернул смысл, выдав себя за купца, которым на самом деле был отец Катерины. Ярослав Ильич передает Ордынову, что барки с грузом, разбитые на реке, принадлежали Мурину — с этого якобы и началось его помешательство; со слов же Катерины, барки принадлежали ее отцу: «у отца барки на реке бурей разбило» (1; 294). Мурин пользуется обычным приемом криминального мира: выдает себя за другого, чтобы скрыть свою настоящую личность.

Совершил ли Мурин убийство Алеши или только покушение на него, так и остается неизвестным, но в этом случае ему не удалось скрыться. Следовательно, удачно сыгранное им «умоиступление» и «помешательство» либо совсем избавило его от уголовной ответственности, и тогда церковное покаяние он как бы «принял добровольно», будто бы «для успокоения совести», на самом же деле, чтобы отвести от себя дальнейшие подозрения (так как в действительности над покаянием он, «злой человек», по меткому определению Катерины, лишь смеется), либо, если всё же было назначено церковное покаяние, «умоиступление» было учтено в качестве болезни как смягчающее обстоятельство. На это не решенное в тексте противоречие — всё же частично признанной виновности Мурина или его полного освобождения от уголовной ответственности ввиду «помешательства», в глазах представителей власти, — уже указывала Е. Ю. Сафронова.³⁸ В любом случае, совершив преступление против жизни, находясь при этом на самом деле вполне в здравом рассудке, Мурин не только избежал наказания, но и приобрел «покровителя» в лице Ярослава Ильича.

На соучастие Катерины в преступлениях Мурина указала еще в 1919 г. Т. К. Розенталь: «Он увел девушку из родного дома, сделал ее соучастницей преступления и своей возлюбленной и борется за неустанную власть над ней»³⁹. Е. Ю. Сафронова совершенно справедливо называет Катерину «и соучастницей, и жертвой злодейства»⁴⁰ Мурина. И при таком понимании очень точно определены парадоксы

³⁷ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 743.

³⁸ Сафронова Е. Ю. Дискурс права в творчестве Ф. М. Достоевского 1846–1862 гг. С. 51.

³⁹ Розенталь Т. К. Страдание в творчестве Достоевского. Психогенетическое исследование // Вопросы изучения и воспитания личности. 1919. № 1. С. 89.

⁴⁰ Сафронова Е. Ю. Дискурс права в творчестве Ф. М. Достоевского 1846–1862 гг. С. 47.

«сектантских» преступлений, которые лишь в наши дни стали предметом изучения в юридической науке. Так, В.А.Бурковская в качестве отличительной черты тоталитарных сект замечает то, что в них «индивид зачастую одновременно является и жертвой, и преступником»⁴¹. А.А.Арямов осмысливает состояние зависимости лица при совершении им преступных деяний и приходит к выводу о том, что оно (такое состояние. — Т.К.), хоть и не уничтожает полностью свободу воли лица, совершившего преступление, но в существенной мере ее ограничивает⁴², при этом «воля зависимого лица есть лишь отражение воли доминанта»⁴³. Зависимое лицо, по наблюдению ученого, проявляет «в „своем“ общественно-опасном деянии „чужие“ принципы и установки» «вопреки своей нравственной и психической ориентации»⁴⁴, что и присуще Катерине, боящейся противоречить Мурину. Так, в момент убийства Муриным ее родителей она находится как бы в онемении: «...сама леденею, закрылась руками, глянуть боюсь» (1; 297). Фактически в этом состоянии страха она и остается, живя с Муриным. При первой же встрече с Катериной в церкви Ордынов одновременно поражен и ее ослепительной красотой, и выражением «детского страха и таинственного ужаса» в ее лице (1; 268). «Я все боюсь, все боюсь» (с. 277), «...он, погубитель мой!.. Я душу ему продала...» (1; 293) и т. д. — Катерина испытывает мистический страх перед Муриным и одновременно привязанность к нему — именно такая типичная гамма чувств человека, ставшего адептом деструктивного культа. Здесь с уверенностью можно говорить о «криминологическом открытии» Достоевского, предвосхитившем современную юридическую и психологическую науку более чем на полтора столетия.

Вид соучастия Катерины, по Уложению о наказаниях уголовных и исправительных 1845 г., определяется ст. 16 как «прикосновенность» «к делу и преступлению». «Прикосновенными» считались: а) попустители — «те, которые имел власть или возможность предупредить преступление, с намерением или по крайней мере заведомо допустили содеяние оно»⁴⁵ и б) укрыватели — «те, которые не имел никакого

⁴¹ Бурковская В.А. Криминальный религиозный экстремизм: уголовно-правовые и криминологические основы противодействия // Автореф. дис. ... д-ра юр. наук. М., 2006. С. 114.

⁴² См.: Арямов А.А. Уголовно-правовая категория «зависимость» // Автореф. дис. ... канд. юр. наук. Свердловск, 1991. С. 22.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 23.

⁴⁵ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 4.

участия в самом содеянии преступления, только по совершении уже одного заведомо участвовали в сокрытии или истреблении следов его, или же в сокрытии самих преступников, или также заведомо взяли к себе или приняли на сбережение или же передали или продали другим похищенные или отнятые у кого-либо или же иным противозаконным способом добытые вещи»⁴⁶. Исходя из этой классификации, в эпизоде убийства Муриным родителей Катерины ее деяние квалифицировалось бы как укрывательство, в случае же вероятного убийства Алеши — как попустительство.

На первый взгляд, может показаться, что, приехав в Петербург, Мурин, в силу возраста, а также чтобы не «терять из виду», ни на минуту не оставлял Катерину, от своей преступной деятельности отказался. Однако в конце повести вдруг «неожиданно» (хотя, на самом деле, вполне ожидаемо) оказывается, что дом Кошмарова представлял собой «притон» «воров, контрабандистов и мошенников», из которых «иных переловили, за другими еще только гоняются» (1; 320). Мурин же с Катериной успели скрыться. Притон этот «злодейский притон» Ордынцов увидел, лишь только поселившись в квартире Мурина, в своем болезненно-пророческом сне: «...догадывался, что забрел в какой-то темный, злодейский притон» (1; 279). Начальником шайки, по словам Ярослава Ильича, оказался хозяин дома Кошмаров, «богомольный, почтенный с виду...» (1; 320), однако, учитывая, что Кошмаров боялся Мурина⁴⁷, можно сделать вывод, что руководил «шайкой бандитов и мошенников» сам Мурин. Кошмаров же, скорее всего, сыграл роль подставного лица, поплатившегося за преступления Мурина, который в очередной раз избежал наказания.

Наряду с преступлениями против жизни, «чернокнижие» Мурина, его оккультные практики и предсказания кажутся уже просто

⁴⁶ Там же. С. 5.

⁴⁷ Подробнее об этом см.: *Дилакторская О.Г.* Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка»). С. 69; *Карпачева Т.С.* Кошмар Кошмарова: секта и криминал в раннем творчестве Ф.М. Достоевского. С. 99–112. Здесь нельзя согласиться с Е.Ю. Сафроновой, считающей, что притон разбойников в доме Кошмарова никак не связан с Муриным: «...но Мурина это дело не коснулось, да и писателя такого рода преступления не интересовали» (*Сафронова Е.Ю.* Дискурс права в творчестве Ф.М. Достоевского 1846–1862 гг. С. 54). Напротив, целый ряд деталей: дворник-татарчонок, следящий за входящими во двор посторонними, его мать, служащая у Мурина, хозяин дома, робеющий перед Муриным, и т. д. — всё это говорит о том, что Мурин собрал вокруг себя «своих» людей и продолжал свои «темные дела».

«детскими забавами», более того, и Ярослав Ильич уже готов поверить в его «способности»: «...он не шарлатан. Сам Пушкин упоминает о чем-то подобном в своих сочинениях» (1; 287). Однако Мурин, конечно же, шарлатан, в то время как Ярослав Ильич, говоря словами Пушкина, «сам обманываться рад»: ему хочется верить в то, что он «покрывает» не мошенника, а «мистика».

В Уложении о наказаниях уголовных и исправительных колдовство, предсказания и прочие оккультные практики были криминализованы ст.ст. 1159–1164 и входили в группу уголовно-правовых норм, объединенных названием «О подложном проявлении чудес и других сего рода обманах», в главе III «О нарушении общественного спокойствия, порядка и ограждающих оные постановлениях» раздела VIII «О преступлениях и проступках против общественного благоустройства и благочиния». В ст. 1159 было криминализовано ложное разглашение о «каком-либо случившемся чуде» или выдача приготовленного действия «легковерным за чудо»⁴⁸ (подразумевалось, что это ложное чудо должно соотноситься с христианскими святынями, так как деяние было определено как «обман», «до предметов святыни касающийся»⁴⁹). В статье были указаны возможные мотивы такого преступления: «ради корысти, суетной славы или другой личной выгоды», то есть для законодателя уже тогда было очевидно, что религиозные чувства «легковерных» граждан мошенники-колдуны и колдуны-мошенники используют в своих интересах. Ст. 1160 запрещала, «пользуясь простотой и легковерием каких-либо людей, выдавать себя за колдунов и чародеев» и употреблять «для своих лжепредсказаний и лжепредзнаменований <...> предметы, христианскому богослужению посвященные»⁵⁰. Ст. 1164 устанавливала уголовную ответственность лица, выдающего себя за «одаренного какою-либо сверхъестественною силою или святостью», с тем чтобы «посредством возбужденного сим обманом уверения, произвести в народе тревогу, волнение, или уныние, или же неповиновение установленной законом власти»⁵¹. В строгом смысле слова ни одно из этих деяний не соответствует тому,

⁴⁸ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 476.

⁴⁹ Там же. Следует отметить, что в более раннем акте, в Своде законов Российской Империи, нормы о «ложных чудесах» были отнесены не к нарушению «общественного благоустройства и благочиния», а входили в раздел II «О преступлениях противу веры».

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. С. 479.

чем занимался Мурин. Совпадает лишь описание потерпевших как «простых и легковверных людей». Со слов Ярослава Ильича, Мурин стяжал себе славу «предсказателя» и «специализировался» большей частью на предсказаниях смерти: «Этот человек имел ужасное влияние на приходивших к нему» (1; 287), и все от него выходило «бледные, как платок», и в слезах. Однако Ярослав Ильич, хотя сам и очарован Муриным, утверждает, что в настоящее время он этим не занимается, так как «Строжайше запрещено-с» (1; 287). Вероятно, Мурину было сделано предупреждение, чтобы он не собирал людей открыто. В пользу того, что он все же продолжает заниматься своими практиками, говорит следующая сразу же за диалогом с Ярославом Ильичом сцена с выбегающим от Мурина в ужасе Кошмаровым, видимо, тоже услышавшим какое-то страшное «пророчество» (1; 288). Запрет на любые «лжепредзнаменования и лжепредсказания» содержался в Уставе о предупреждении и пресечении преступлений — законодательном акте, направленном большей частью на профилактику правонарушений. Статьей 32-й Устава запрещались «лжепредсказания и лжепредзнаменования», а статьей 33-й — «выдавать себя за колдуна или чародея и употреблять подобные обманы, основанные на суеверии, невежестве и мошенничестве»⁵². Злоупотребляя доверием людей, запугивая их смертью или иного рода страшными «предсказаниями», Мурин сам, видимо, верил в свои «магические способности», чувствуя свою неограниченную власть над людьми и этим оправдывая свои преступления — как прошлые, так, возможно, и будущие. Предсказательства на возмездной основе: «деньга на стол, тотчас на стол — без деньга ни!» (1; 282), — как совершенно однозначно определил корыстную цель его практик дворник-татарчонок, служат еще дополнительным подтверждением принадлежности Мурина к хлыстовству. Такого рода практики были характерны для хлыстовской среды и очень в ней почитаемы. По наблюдению А. П. Щапова, выводящего происхождение хлыстов напрямую из язычества, хлыстовские «пророки» и «пророчицы» предсказывали урожай или неурожай, «удачи и неудачи разных промыслов» и т. д., ничем не отличаясь от деревенских колдунов. «Когда стал возникать раскол, — отмечает ученый, — волхвы и чародеи, шаманы и кудесники стали обращаться в пророков и расколоучителей»⁵³, а «про

⁵² Устав о предупреждении и пресечении преступлений. СПб., 1876. С. 8.

⁵³ Щапов А. П. Умственные направления русского раскола // Сочинения А. Щапова: В 3 т. СПб., 1906, Т. 1. С. 600.

чародейства и волшебнические действия Данилы Филиппова (полу-легендарного персонажа середины XVII в., считающегося основателем хлыстовщины и называвшего себя Богом Саваофом («самаофом». — *Т.К.*) и Ивана Тимофеевича Сулова (активного распространителя хлыстовства, называвшего себя Христом. — *Т.К.*) сохраняются <...> легенды и мифы»⁵⁴. И если для христианства сочетание веры в Бога, участия в церковных службах и оккультизма (колдовства, гаданий и т. д.) абсолютно неприемлемо, то для хлыстовства это было вполне типичным явлением.

С уголовно-правовой стороны принадлежность Мурина предположительно к хлыстовству сложно квалифицировать, так как, хотя в тексте и содержится множество намеков на это, но всё же окончательную разгадку этой тайны Достоевский оставил читателю, поэтому повесть до сих пор вызывает столько споров. Между тем целый ряд деяний был криминализован в отделении II «О ересьях и расколах» гл. II «О отступлении от веры и постановлений церкви» раздела II «О преступлениях против веры и о нарушении ограждающих оную постановлений». В ряде норм криминализировано «совращение» (то есть вовлечение) в секту других людей. Так, ст. 206 запрещалось как распространение уже существующих «ересей и расколов», так и «заведение новых». Сам облик Мурина, умеющего подчинять себе людей, хитрить, лгать и «договариваться» с органами правопорядка, вполне соответствует образу сектантского лидера, необязательно хлыстовской, а, возможно, и какой-либо абсолютно новой сектантской общины. В ст. 212 была сделана попытка систематизировать некоторые общие признаки сект, отражающие их общественную опасность: «свиреп<ое> изуверств<о>», «фанатическ<ое> посягательств<о> на жизнь свою или других» или «противонравственны<е> гнусны<е> действия»⁵⁵ (последний пункт подразумевал беспорядочные половые связи либо буквально оргии, которыми нередко заканчивались хлыстовские радения⁵⁶). Еще одно преступление Мурина, о котором можно

⁵⁴ Там же. С. 604.

⁵⁵ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 75.

⁵⁶ В конце XIX — начале XX в. наметилась тенденция считать эти обвинения в отношении хлыстов клеветой, но всё же большинство ученых, обращавшихся к изучению хлыстовщины, не отрицают такого деструктивного явления в качестве характерной для хлыстов особенности. Тем более, что в секте существовал «вероучительный» запрет на брак, и взамен заключения брака предлагалось иметь любовь «как голубь с голубкою» (об этом см.: *Щапов А.П.* Умственные направления русского раскола. С. 594–595; *Варадинов Н.В.* История Министерства

говорить лишь предположительно, — это, если верить намеку матери Катерины на то, что Мурин ее отец («Уж я скажу ему, чья ты дочь, беззаконница» — 1; 296), кровосмешение, которое, кстати, по Уложению, наказывалось весьма сурово. Ст. 2087 предполагала уголовную ответственность «за кровосмешение с родственником или родственницею по прямой, восходящей или нисходящей линии, в какой бы то ни было степени»⁵⁷. В качестве наказания следовало лишение всех прав состояния, наказание плетью через палачей (для низших сословий) и «ссылка в отдаленнейшие места Сибири для заключения там вместо поселения в тюрьме в уединении на 10 лет», а затем поселение в монастыре «на всю жизнь для употребления в тяжкие в оном работы»⁵⁸. Этот список был дополнен церковным покаянием.

Итак, по количеству преступлений Мурина с ним мог бы «сравняться», пожалуй, любой рецидивист «пожизненник». Из наказаний к нему было применено лишь церковное покаяние и то в «облегченной форме», так как с уверенностью можно говорить о том, что в монастыре на покаянии он не был. Таким образом, все преступления Мурина остались фактически безнаказанными. Весь облик Мурина, его «дьявольский», «леденящий» смех, поучительный тон в разговоре с Ордыновым о «связывании воли» слабого человека — всё это говорит о том, что к раскаянию он не способен, да и способен ли демон к раскаянию? Безусловно, в изображении героя присутствует мотив оборотничества (Мурин «дурит» Ярослава Ильича, выдавая себя за бывшего богатого купца, потерявшего товар; из рассказа Катерины следует, что облик Мурина всегда был овечьим тайной: никто не знал, где он бывает и когда придет вновь). Однако наряду с этим в повести поставлен и осмыслен целый ряд проблем криминологического характера, над которыми современники автора еще не задумывались, а некоторые из них стали предметом рассмотрения в науке лишь в наши дни:

а) вседозволенность лидера некоей квазирелигиозной общины либо лица, объявившего себя наделенным «сверхъестественным даром» и «магическими способностями», неизбежно ведет к криминальному поведению такого лица;

внутренних дел. СПб., 1863. Кн. 8, доп.: История распоряжений по расколу. С. 23–24, 153, 546–547; *Маргаритов С.Д.* История русских мистических и рационалистических сект. Изд. 3-е, испр. и доп. Симферополь, 1910. С. 29; *Плотников К.Н.* История и обличение русского сектантства. Изд. 2-е, перераб. Петроград, 1914. С. 20; *Мельников П. И.* (Андрей Печерский) Белые голуби // Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 6. С. 314 и след.

⁵⁷ Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 818.

⁵⁸ Там же.

б) преступления с «религиозным фактором» характеризуются высокой степенью латентности, которая объясняется не столько недостаточно эффективной работой правоохранительных органов⁵⁹ (такой «обличительный пафос» всё же практически не свойственен Достоевскому), сколько склонностью к суеверию (или «легковерию», по терминологии Уложения) самого широкого круга лиц, и в том числе представителей власти. Ярослав Ильич не только получает взятки — этот образ гораздо более сложен, чем образ простого взяточника, он сам склонен верить в «чудеса» Мурина;

в) столкнувшись с криминальным миром, с невозможностью противостоять злу, человек чувствует бессилие («досада» и «бессильная злость», охватившие Ордынова в начале повести, есть предвестие его ощущения безысходности в конце; см.: 1; 269), а решив сразиться с организованной преступной группой в одиночку, рискует сам совершить преступление (Ордынов хватается за нож, чтобы убить Мурина);

г) зависимое положение жертвы, вовлекаемой в преступление, которое «в существенной мере ограничивает» ее волю, и отражение в воле зависимого лица лишь «воли доминанта» — такое понимание проблемы, сформулированное в современной юридической науке, было известно Достоевскому более полутора столетий назад и точно иллюстрируется словами Катерины: «...жизнь-то моя не моя, а чужая, и волношка связана» (1; 291).

⁵⁹ На это указала Е.Ю.Сафронова (см.: *Сафронова Е.Ю.* Дискурс права в творчестве Ф.М.Достоевского 1846–1862 гг. С. 46).

Б. Н. Тихомиров

ПОВЕСТЬ ДОСТОЕВСКОГО «КРОКОДИЛ»

Попытка интерпретации

«Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже» — одно из самых оригинальных созданий Достоевского-художника. В этой, к сожалению, незавершенной петербургской повести разносторонний талант писателя заиграл новыми, небывалыми ранее гранями. Юмор, сатира, гротеск были присущи его творчеству и прежде, хотя редко становились главной, определяющей доминантой в построении художественного целого. В «Крокодиле» смеховая стихия впервые облекается Достоевским в откровенно фантастическую форму, не только нарушающую, но дерзко взрывающую традиционные для литературы эпохи законы и принципы реалистического жизнеподобия. Следуя по стопам Гоголя, поведавшего миру историю о том, как «у некоего майора Ковалева однажды утром сбежал с лица его собственный нос и расхаживал потом в мундире и шляпе с плюмажем в Таврическом саду и по Невскому проспекту» (5; 345, варианты), Достоевский предлагает своим читателям «справедливую повесть о том, как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, весь без остатка, и что из этого вышло» (5; 180). Таково невероятное происшествие, положенное писателем в основу сюжета его произведения. И однако, подчеркнутый вымысел, гиперболическая условность повествования не помешали повести Достоевского быть созданием исключительно злободневным. Фантастический комизм сюжетных положений оказался накрепко спаян в ней с идейной атмосферой середины 1860-х гг.: насыщенность идеологической полемикой, пародийными ходами, рискованными экивоками обусловила близость этой «литературной шалости» (21; 26), как охарактеризовал «Крокодила» сам автор, жанру памфлета.

Начало повести было напечатано в февральском выпуске журнала «Эпоха» за 1865 г. В записных тетрадях Достоевского сохранилось множество набросков, намечающих развитие и завершение сюжета «Крокодила». Однако из-за финансового банкротства журнала,

прекратившего свое существование весной этого же года, произведение осталось незавершенным.

Началу работы Достоевского над повестью предшествовало следующее событие. В декабре 1864 — январе 1865 г. в ведущих столичных газетах можно было прочитать любопытное объявление:

«ВЫСТАВКА КРОКОДИЛОВ. В Пассаже, в нижней галерее, в № 42, можно видеть два КРОКОДИЛА-ВЕЛИКАНА, самые большие, до сих пор в Европе показанные; равным образом и другие звери, между коими значительное число вновь привезенных попугаев и обезьян. Кормление крокодилов бывает по четвергам [так!] и воскресеньям в 6 часов. Здесь же продают и покупают попугаев, обезьян и раковины»¹.

Неизвестно, побывал ли сам Достоевский на выставке крокодилов или только прочитал о ней в газетах, но можно с высокой степенью вероятности предположить, что именно это *реальное событие* дало толчок его художественной фантазии, прихотливый полет которой создал в творческом воображении писателя одновременно жуткую и смешную картину того, как любопытствующий чиновник-простофиля по собственной неосторожности и по недосмотру хозяина-немца оказался проглоченным «пассажным крокодилom».

Фантастика творческого вымысла Достоевского начинается, однако, не с этого мало-, но всё же вероятного происшествия, а с того, что, оказавшись в утробе рептилии живым и невредимым, чиновник устроился там вполне комфортно и, прельщенный наплывом публики, бросившейся в Пассаж с целью собственными глазами засвидетельствовать невероятное происшествие, вознамерился вещать «из крокодила» *urbi et orbi** великие истины, призванные изменить ход истории и благодетельствовать всё человечество. В этом сюжетном положении фантастика у Достоевского соприкоснулась с абсурдом.

Впрочем, абсурдной ситуация выглядит при оценке ее с точки зрения, так сказать, житейской. При подходе же мифопоэтическому картина представляется существенно иной. В исследовательской литературе героя «Крокодила», чиновника Ивана Матвейча, не однажды сопоставляли с ветхозаветным пророком Иной, который также живьем был проглочен чудовищной морской рыбой (в славянском тексте Библии — китом), провел в ее чреве «три дня и три ночи»

¹ С.-Петербургские ведомости. 1864. 29 дек. № 305; Голос. 1865. 2 янв. № 2.

* всем и каждому (букв. городу и миру) (лат.).

и затем невредимым был извергнут на сушу.² В набросках продолжения повести Достоевским также планировалось «изрыгнувание» (5; 328) Ивана Матвеича из крокодиловых недр. Таким образом, в плане внешнего сюжета совпадение с ветхозаветным прототипом оказывается достаточно полным.

Достоевский хорошо знал и особо ценил этот ветхозаветный рассказ, специально выделяя его центральное сюжетное положение — «чудное сказание о пророке Ионе во чреве китове» (14; 267). Поэтому указанный параллелизм фабульных ситуаций нельзя посчитать случайным. Но тем более важно подчеркнуть, что при ближайшем рассмотрении образы двух проглоченных чудовищами героев соотносятся отнюдь не прямо, а образуют *контрастную* параллель. Пророком Ионой заключение в утробе огромной рыбы однозначно переживается как пребывание в «аду» (Ион. 2: 7): для него это наказание и боль, его вопль из «чрева преисподней» (Ион. 2: 3) исполнен ужаса богооставленности и рыданий глубокого раскаяния. Героем Достоевского, напротив, попадание «в недра чудовища» воспринимается как звездный час его «карьеры»³. «Никогда еще я не был более счастлив и спокоен духом, как теперь...» (5; 330) — заявляет он из утробы крокодила (в черновых набросках). Иона в скорби и изнеможении души молит Господа о вызволении его из «бездны», в которую он заключен; Иван Матвеич питает надежду пробыть внутри рептилии «по крайней мере тысячу лет» (5; 198).

Библейский Иона «во чреве китове» менее всего вспоминает, что он «пророк»: его разрыв с Господом и богоотступничество лишают его пророческого дара. Герой Достоевского, напротив, только попав в крокодила и обретя в его недрах, «так сказать, кафедру» (5; 194), приходит к сознанию своей пророческой миссии — «поучать человечество» (Там же). Причем не неся людям слово Божие, но сугубо «от себя»: «Из крокодила выйдет теперь правда и свет» (Там же).

Именно обнаружение контрастной параллели с сюжетом библейского пророка Ионы позволяет выявить авторскую доминанту образа Ивана Матвеича, особенно резко означенную указанной проекцией его ситуации на ветхозаветный рассказ: перед нами герой,

² См., например: Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 307–309; Живолупова Н. В. Сюжетная метафора в рассказе Достоевского «Крокодил» // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15. С. 75–76.

³ «... Не только не ропщу на давешний случай, — заявляет Иван Матвеич из чрева чудовища, — но твердо надеюсь на блистательнейшую из карьер» (5; 194).

возомнивший себя пророком, иными словами — лжепророк, самозванец.

Выявленный мотив самозванства делает более различимыми в герое «Крокодила» хлестаковские черты. Гоголь так объяснял роль своего персонажа в знаменитой «сцене вранья», когда все окружающие слушают его, раскрыв рот: «Хлестаков сам по себе ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. <...> Обрываемый и обрезаемый доселе во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, **он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя.** <...> Он чувствует, что он в литературе господин, и на балах не последний, и сам дает балы, и, наконец, что он — государственный человек. <...> Чем далее, тем более входит всеми чувствами в то, что говорит, и потому выражает многое почти с жаром»⁴. Эту характеристику без каких бы то ни было оговорок можно прямо приложить и к герою Достоевского. Существенно разными художественными средствами, но оба великих писателя создают уникальные ситуации, провоцирующие их персонажей, двух «фитюлек» (как задним числом аттестует Хлестакова Городничий), «развернуться» — извлечь из самого глубокого «подполья» своей ущемленной личности затаенные, дотоле никак и ни в чем не проявившиеся, даже, возможно, не осознававшиеся ими ранее чувства, мечты, стремления. «Давно жаждал случая, чтоб все говорили обо мне, но не мог достигнуть, скованный малым значением и недостаточным чином» (5; 195), — впадая от восторга в открытость, выбалтывает свою суть герой «Крокодила», почитавшийся «в своем департаменте за человека пустейшего» и постоянно обиженный «всеобщим к нему невниманием» (21; 27)⁵.

При таком взгляде вполне можно согласиться с теми исследователями, кто считает, что Иван Матвеев «сродни подпольному парадоксалисту»⁶ из написанных за год до «Крокодила» «Записок из подполья». При ничтожестве социального статуса размах притязаний у обоих героев Достоевского одинаково всемирный. Я, мечтает Подпольный человек, «над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе

⁴ Гоголь Н.В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 4. С. 451.

⁵ Позднейшая авторская оценка героя «Крокодила», данная в «Дневнике писателя» 1873 г.

⁶ Захаров В.Н. Имя автора — Достоевский: Очерк творчества. М., 2013. С. 256.

и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий <...>. Все плачут и целуют меня <...> а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (5; 133). Нельзя не согласиться, что тут, действительно, много общего. Но только у Подпольного парадоксалиста это не более чем бесплотные грезы, несбыточность которых он сам трагически сознает, а у Ивана Матвеича — и в этом существенное различие — реальные прожекты, изрекая которые, он самозабвенно верит в их самое скорое осуществление.

Стоит, кстати, отметить и то, как в сюжете «Крокодила», истинно по-хлестаковски, в пределах одного монолога героя, «скачком» происходит резкое возрастание масштаба его грядущей миссии: «Слушай, — начал он повелительно, — публики сегодня приходило целая бездна. К вечеру не хватило места и для порядка явилась полиция. <...> Знаю, что завтра соберется целая ярмарка. Таким образом, надо полагать, что все образованнейшие люди столицы, дамы высшего общества, иноземные посланники, юристы и прочие здесь перебивают. Мало того: станут наезжать из многосторонних провинций нашей обширной и любопытной империи. В результате — я у всех на виду, и хоть спрятанный, но первенствую. **Стану поучать праздную толпу.** Наученный опытом, представлю из себя пример величия и смирения перед судьбою! Буду, так сказать, кафедрой, с которой **начну поучать человечество**» (5; 194). «Все образованнейшие люди столицы, дамы высшего общества, иноземные посланники» — это явно позаимствовано из монологов Хлестакова; но и сама легкость, с которой Иван Матвеич, «воспаряя, по его собственным словам, духом» (5; 198), «перескакивает» от пассажной «праздной толпы» ко всему «человечеству», также совершенно в духе гоголевского героя.

Оставим, однако, на время «фитюльку» Хлестакова. Персонаж «Ревизора» достиг предела своих притязаний, восклицая: «Меня сам Государственный совет боится. <...> Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш<алы>...»⁷ Иван Матвеич претендует не менее, чем «перевернуть судьбу человечества» (5; 197). И тут для героя Достоевского приходится искать уже другие прототипы.

⁷ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 4. С. 242 (последнее слово недоговорено Хлестаковым, так как он «поскальзывается и чуть не шлепается на пол»).

Присмотримся повнимательнее к его прожектам: Иван Матвееч печется «об улучшении судьбы всего человечества»; он намерен изобрести «новую собственную теорию новых экономических отношений». «Опровергну всё и буду новый Фурье», — заявляет он своему собеседнику (5; 194). И в этом герой «Крокодила» уже антипод Подпольного парадоксалиста, который в «Записках из подполья» страстно и язвительно полемизировал с любыми и всяческими социальными утопиями. Обращаясь к своим идеологическим противникам, Подпольный человек иронизировал: «Тогда-то, — это всё вы говорите, — **настанут новые экономические отношения, совсем уж готовые и тоже вычисленные с математической точностью**, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. **Тогда выстроится хрустальный дворец**. <...> Конечно, никак нельзя гарантировать (это уж я теперь говорю), что тогда не будет, например, ужасно скучно (потому что что ж и делать-то, когда все будет расчислено по табличке), зато всё будет чрезвычайно благоразумно» (5; 113). Эти слова Подпольного парадоксалиста звучат так, как будто он обращается к Ивану Матвеечу — герою повести «Крокодил», и если не могут быть адресованы ему непосредственно, то только потому, что тот лишь заявляет намерение изобрести «целый рай для человечества» (5; 197), но в написанном тексте еще не предложил никаких конкретных решений. Однако идеологами эпохи 1860-х гг. такие решения разрабатывались и пропагандировались. Упоминание «хрустального дворца» в монологе героя «Записок из подполья» позволяет назвать одно из важнейших имен — Николай Гаврилович Чернышевский, автор романа «Что делать?» (1863).

И здесь мы с необходимостью должны обратиться к вопросу, который вот уже полтора столетия дискутируется в литературе о повести «Крокодил»: был ли писатель, публицист и мыслитель-утопист Н.Г.Чернышевский прототипом героя Достоевского, проглоченного пассажным «чудовищем»?

Исследователями накоплено значительное число наблюдений, свидетельствующих как pro, так и contra этой гипотезы. Высказывался по этому вопросу в «Дневнике писателя» 1873 г. и сам Достоевский (о чем пойдет речь ниже). Итоговой общепринятой точки зрения на данный вопрос еще не выработано. Приступая к рассмотрению этой «щекотливой» материи, я вполне солидаризируюсь с Л.А.Иезуитовой, осуществившей скрупулезный анализ данного аспекта содержа-

ния «Крокодила» и пришедшей к заключению, что при чтении повести «в голову читателю обязательно придет мысль о глубинной связи между судьбой Ивана Матвевича и судьбой русского мечтателя-утописта, хотя бы и Чернышевского»⁸.

12 июня 1862 г. ведущий публицист журнала «Современник» Николай Чернышевский был арестован и заключен в секретный дом Алексеевского рavelина Петропавловской крепости — самую мрачную тюрьму Российской империи. Здесь он находился без малого два года: 7 февраля 1864 г. ему был объявлен приговор — семь лет каторжных работ в Сибири. Немаловажно отметить, что, находясь под следствием в одиночной камере Алексеевского рavelина, Чернышевский занимался напряженным литературным трудом: за время заключения им написано около 200 авторских листов разнообразных текстов, в том числе знаменитый роман «Что делать?» — воплощение политических, экономических и философских идей автора, ставший идеологическим знаменем российской революционной демократии. Вопиющим парадоксом ситуации явился тот факт, что произведение находившегося в заключении политического арестанта тогда же было опубликовано в журнале «Современник» (1863. № 3–5) — самом радикальном периодическом издании эпохи.

Фабульная ситуация повести Достоевского, в которой проглоченный пассажным крокодилом герой намеревается использовать само свое нахождение в утробе чудовища как обстоятельство, способствующее тому, чтобы его идеи о преобразовании существующего строя жизни, необходимости принципиально новой экономической системы для достижения рая на земле и т. п. зазвучали максимально громко, получив всеобщий резонанс, на таком историко-политическом фоне однозначно была воспринята как прозрачная аллегория «казуса Чернышевского». «Читатель должен был догадаться, что речь шла о главном узнике страны»⁹.

Как отмечают некоторые исследователи¹⁰, возникновению соответствующих ассоциаций могло способствовать и другое обстоятельство. В 1864 г. в переводе на русский язык вышел в свет и тут же был конфискован цензурой трактат английского философа XVII в.

⁸ *Иезуитова Л.А.* Повесть Достоевского «Крокодил» // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX — начала XX века. СПб., 1992. С. 224.

⁹ Там же. С. 208.

¹⁰ См.: *Живолупова Н.В.* Сюжетная метафора в рассказе Достоевского «Крокодил». С. 74.

Томаса Гоббса «Левиафан, или О сущности, форме и власти государства»¹¹. Факт цензурного преследования должен был привлечь дополнительное внимание общества к этой книге. В заглавие своего труда Т.Гоббс вынес имя библейского чудовища, неоднократно упомянутого в Священном Писании, которое он использует как метафору тотальной подавляющей мощи государства. Со времени выхода в свет трактата английского философа (1651) образ Левиафана стал в европейской культуре символом всемогущей государственной власти.

Совершенно замечательным является тот факт, что в европейской и наследующей ей русской поэтической традиции XVIII в. загадочный библейский левиафан интерпретировался то как кит, то как крокодил. «Змийственным крокодилом» назван левиафан в переложении 73-го псалма у В.К.Тредиаковского.¹² В виде крокодила предстает левиафан и в переложении из Книги Иова исключительно популярного в России на рубеже XVIII–XIX вв. английского поэта Эдуарда Юнга. Эта традиция истолкования библейского левиафана как крокодила в сочетании с символикой, восходящей к трактату Т.Гоббса, еще больше должна была способствовать читательскому восприятию образа проглоченного пассажным «чудовищем» героя Достоевского как аллюзии на Чернышевского, заключенного в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости.

Масса мелких аллюзионных деталей дополнительно укрепляла читателей в правомочности такого прочтения. В частности, слова героя Достоевского: «...буду новый Фурье» — не могли не вызвать у читателей середины 1860-х гг. ассоциаций со знаменитым «хрустальным дворцом» из романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?» — зримым образом грядущей социальной гармонии (глава «Четвертый сон Веры Павловны»). В критике он неоднократно ставился в параллель с описанными в сочинениях Шарля Фурье фаланстерами — величественными по архитектуре и рационально организованными по своей планировке колоссальными зданиями дворцового типа для совместного проживания фаланги — основной ячейки будущего гармонического общества. Как произведение, пропагандирующее в русском обществе идеи Фурье, рассматривал роман «Что делать?» Г.В.Плеханов, который отмечал, что «Чернышевский придал идеям Фурье небывалое до тех

¹¹ См.: Гоббс Т. Сочинения: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 625, примеч.

¹² Этот и следующие примеры приведены по статье: Коровин В.Л. Книга Иова в поэтических переложениях XVIII–XIX вв. (фрагмент о бегемоте и левиафане) // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2016. Т. 75, № 1. С. 20.

пор у нас распространение». «В снах Веры Павловны, — писал он, — яркими красками рисуются социалистические идеалы автора. Картина социалистического общежития нарисована им целиком по Фурье»¹³.

Равно и теория «разумного эгоизма, исповедуемая героями романа «Что делать?», воспринималась читателями как развитие «теории страстей» Шарля Фурье. В набросках к продолжению «Крокодила» мотив, травестирующий философию «разумного эгоизма», намечен репликой героя: «Какая гуманность? Всякий живет для себя» (5; 333).

Еще пример. «А экономический принцип прежде всего!» — утверждает Иван Матвеич. — «Несомненно изобрету новую собственную теорию новых экономических отношений и буду гордиться ею...» (5; 189, 194). «Экономизм в то время характерен был не для одного Чернышевского, — комментирует В.С.Дороватовская-Любимова. — Но нужно, конечно, отметить, что в основу романа „Что делать?“ также был положен „новый экономический принцип“, причем у Чернышевского неоднократно употребляется именно это самое выражение со словарной точностью: „Мы учим других жить по нашим экономическим принципам <...>. Вы не слышали? Есть опыт применения к делу тех принципов, которые выработаны в последнее время экономической наукой: вы знаете их?“ и т. д.»¹⁴.

К роману «Что делать?», несомненно, восходит и следующий бурлескный мотив. «Иван Матвеич сделал весьма ясный намек, — сообщает его супруге повествователь Семен Семенович, — что не только вам обоим, но даже и мне в качестве домашнего друга можно бы поместиться с вами вместе (в утробе крокодила. — *Б.Т.*), втроем, особенно если б я захотел того...» (5; 203). Это, конечно же, явная аллюзия на столь шокировавшую современников программу «любви втроем», которую излагает в романе Чернышевского «особенный человек» Рахметов.

Или, скажем, амбициозные слова героя из крокодила: «Если не Сократ, то Диоген, или то и другое вместе, и вот будущая роль моя в человечестве» (5; 199). Они встают в близкую параллель с заявлением, сделанным Чернышевским в письме к жене из Петропавловской крепости от 5 октября 1862 г.: «Со времени Аристотеля не было сделано еще никем того, что я хочу сделать, и буду я добрым учителем

¹³ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения: В 5 т. М., 1958. Т. 4. С. 163.

¹⁴ Дороватовская-Любимова В.С. Достоевский и шестидесятники («Искра», «Современник», Чернышевский) // Достоевский: [Сб. статей]. М., 1928. С. 51.

людей в течение веков, как был Аристотель»¹⁵. И тут еще надо подумать, чья декларация является более претенциозной и воспринимается как пародия — героя Достоевского или узника Алексеевского равелина.

Слова Ивана Матвевича «будущая роль моя в человечестве» перекликались и с другим местом из указанного письма Чернышевского, где он писал жене: «Скажу тебе одно: **наша с тобой жизнь принадлежит истории; пройдут сотни лет, а наши имена всё еще будут милы людям; и будут вспоминать о нас с благодарностью, когда уже забудут почти всех, кто жил в одно время с нами**»¹⁶. Это письмо из крепости было задержано следственной комиссией, при обвинении Чернышевского оно использовалось в качестве уличающего документа. В силу сказанного текст письма вполне мог получить огласку и стать известным в обществе. И эти примеры можно еще умножить.

Казалось бы, аргументов, удостоверяющих, что прототипом витийствующего из утробы крокодила чиновника Ивана Матвевича стал Н.Г.Чернышевский, более чем достаточно. И тем не менее такой вывод представляется весьма поспешным. Иные наблюдения — над построением повести «Крокодил», ее художественной архитектоникой — заставляют существенно его откорректировать.

При аналитическом рассмотрении обнаруживается, что художественная структура повести «Крокодил» весьма не просто организована. Воплощенное в ней идейное содержание реализуется в тексте как результат сложного взаимодействия нескольких сюжетно-композиционных планов. Достоевский в позднейшем автокомментарии охарактеризовал «Крокодил» как «фантастическую сказку» и «литературную шалость» (21; 26). Применительно к первому, ближайшему плану содержания повести, это вполне справедливо. План этот составляет невероятное, фантастическое событие: пассажный крокодил проглатывает зазевавшегося чиновника, а тот целым и невредимым устраивается в его брюхе и вступает оттуда в переговоры с находящимися в зверинце женой и другом. Масса изобразительных деталей, организующих *конкретный сюжет* повести, принадлежит исключительно этому плану и напрочь лишена какой-либо иносказательности. Это прежде всего подробно изображенный процесс заглатывания героя рептилией. Затем обнаружение, что крокодил внутри совершенно пустой и утроба его растяжима и представляет собою что-то

¹⁵ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 14. С. 455 (цитата приведена, не вполне точно, в указ. статье Л.А.Иезуитовой).

¹⁶ Там же.

вроде резиновых изделий, которые продаются на Вознесенском проспекте и Гороховой улице. Сюда же надо отнести и звук голоса Ивана Матвеича, который слышится из чрева чудовища как бы сквозь подушку, и планы хозяина зверинца кормить героя бульоном и кофе с помощью специальной дудочки, и оставшиеся без ответов вопросы собеседников, как же герой будет в крокодиле отправлять физиологические потребности, и многое подобное.

К этому же плану непосредственного сюжета относятся и комические реакции на произошедшее фантастическое событие иных персонажей: немца-крокодилщика и его «муттер», супруги Ивана Матвеича — Елены Ивановны, его старшего друга — чиновника Тимофея Семеныча и отчасти повествователя. Страх хозяина потерять источник доходов и сменившая его радость от наплыва публики; требование в качестве компенсации за утрату крокодила каменного дома с аптекой и чина русского полковника. Ветреность жены героя, ее удовлетворение от обретенного статуса «как бы вдовы» и одновременно обеспокоенность потерей мужем жалования, ее намерение подать на развод. Наконец, пространные разглагольствования об экономической стороне дела, чрезмерная чиновничья осторожность сослуживца Тимофея Семеныча. Всё это подпадает под определение «обыденный абсурд»¹⁷. Названные персонажи в возникшей фантастической ситуации ведут себя абсолютно так же, как они и прежде вели себя в повседневных житейских обстоятельствах, и это налагает на их изображение печать гротеска и авторского сарказма.

К этому плану примыкает, не сливаясь с ним, план литературно-пародийный. Судя по подготовительным материалам, он должен был занять в продолжении повести значительное место, но в напечатанных главах его составляют всего два эпизода. Во-первых, это инвективы безымянного прогрессиста, который уличает Елену Ивановну, требующую «вспороть» крокодила, в ретроградстве и грозит ей, что она будет освистана в «хронике прогресса» (5; 184). Здесь в фантастический мир повести вторгается стихия журнальной полемики, возникают аллюзии на конкретные периодические издания и даже на суждения отдельных публицистов (например, В.Зайцева о фосфоре¹⁸). В повествовании о фантастическом событии начинают звучать сатирические ноты.

¹⁷ Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. С. 318.

¹⁸ В академическом ПСС к реплике «прогрессивного незнакомца», обращенной к Елене Ивановне: «Такое ретроградное желание, сударыня, <...> не делает чести вашему развитию и обусловливается недостатком фосфору в ваших мозгах», — комментаторами сделано примечание: «Намек на следующее рассуждение

Этому же плану принадлежат и завершающие опубликованную часть повести две пародийные заметки в столичных газетах «Листок» и «Волос», в гротескном ключе переворачивающие «с ног на голову» необыкновенное событие, произошедшее в Пассаже. Они также представляют собою образцы сатиры Достоевского и содержат аллюзии на конкретные столичные периодические издания («Петербургский листок» и «Голос»).

Общее с первым планом (не говоря уже о сугубой фантастичности излагаемых в заметках «слухов» о «пассаже в Пассаже») заключается в том, что пародийный план также не содержит в себе элементов иносказания. Плотнo занимая три главы из четырех (I, II и IV), оба охарактеризованных плана составляют содержание повести, идеально укладываемое в авторское определение — «фантастическая сказка» и «литературная шалость». Не будь в составе произведения главы III (а еще точнее — двух десятков строк, почти исключительно представляющих собою реплики Ивана Матвевича¹⁹), повесть Достоевского «Крокодил» не вызвала бы в обществе такого бурного обсуждения, не навлекла бы на автора серьезнейших обвинений в глумлении²⁰ и вообще, скорее всего, осталась бы малозамеченной.

Действительно, кем предстает герой «Крокодила» в первых главах повествования? Служащим чиновником, скуповатым, педантичным, немного ревнующим жену, боящимся начальства и ищущим руководства у старшего товарища по службе. Правда, рассказчик величает его «образованный друг мой» (5; 180, 182). Но позднее оказывается, что это лишь этикетная форма, принятая в первой главе в силу важности предмета изложения, «слог, приличный рассказанному событию» (5; 187). В дальнейшем же Иван Матвевич получит у своего

В.Зайцева, содержащееся в его рецензии на книгу Я.Молешота <...>: «...люди, принужденные обстоятельствами питаться веществами, содержащими в себе самое ничтожное количество фосфорного жира <...> обнаруживают самое вредное влияние на умственные способности» (5; 395).

¹⁹ Любопытно, что, пересказывая в 1873 г. на страницах «Дневника писателя» сюжет «Крокодила», этот аспект Достоевский полностью опускает (см.: 21: 26–28).

²⁰ Намек на «бестактную» аллегория, содержащуюся в фабульной ситуации повести «Крокодил», был сделан анонимным обозревателем газеты А.А.Краевского «Голос», который писал: «Совета нашего, конечно, г<-н> Ф.Достоевский не примет, но мы все-таки посоветовали бы ему остановиться на четвертой главе этого крайне бестактного рассказа, о котором ходят уже толки, весьма неблагоприятные для репутации журнала „Эпоха“ и для самого г<-на> Достоевского как автора. <...> Мы говорим собственно о крокодиле и о господине, проглоченном крокодилом, а равно и о хорошенькой супруге господина, кокетке, радующейся, что мужа крокодил проглотил...» (Голос. 1865. 3 апр. № 93).

друга иные характеристики — и «легкомысленная башка», и даже «болван» (5; 194, 201). Тимофей Семеныч в свою очередь будет аттестовать своего партнера по ералашу как «заносчивого» и «прыткого» человека (5; 187). Но и этот отзыв до поры до времени воспринимается читателями лишь как брюзжание пожилого сухаря-чиновника.

Попадание в утробу крокодила *такого* персонажа никаких подозрений в том, что здесь имеет место *аллегория*, ни у кого вызвать не может. И так обстоит дело ровно до середины повествования. Разрозненные отдельные детали, которые отчасти окажутся значимыми ретроспективно: скажем, пара реплик в адрес Ивана Матвевича всё того же брюзжащего Тимофея Семеныча, особенно: «...я всегда полагал, что с ним непременно **это** случится» (5; 187; пожалуй, первый намек на возможность аллегии; ср.: «*что-нибудь подобное* случится»), — общего характера восприятия читателем первых двух глав изменить не могут. Сюжетно-композиционный сдвиг в архитектонике повести, обнаруживающий и намечающий третий, иносказательный план содержания, совершается лишь в главе III-й.

Первое, что необходимо здесь отметить, — это качественный скачок, который совершается в нравственно-психологическом сюжете героя повести, обнаружение к середине написанного текста подлинной завязки произведения. Если в отношении фабулы (то есть внешней событийной канвы) завязкой является эпизод проглатывания Ивана Матвевича пассажным крокодиллом, то в отношении глубинного сюжета — обнаружение уже отмеченных выше хлестаковских черт героя. Фантастика, которая имела до сих пор чисто внешний, «декоративный» характер, теперь становится фактором, обуславливающим трансформации в психике «фитюльки»-чиновника. Происходит, если воспользоваться выражением их черновых набросков к повести, «ассоциация крокодила с чиновником» (5; 324). Совместно они — герой и рептилия — образуют то, что Иван Матвевич называет «кафедрой». Как уже было отмечено, всеобщее внимание нахлынувшей в Пассаж толпы провоцирует кураж героя, способствует высвобождению его «подполья», порождает ненасытимую жажду первенства. Исключительность фантастической ситуации незаметно переходит в маниакальное сознание исключительности собственной личности. Заурядный чиновник первых двух глав превращается в героя-идеолога или, точнее, псевдо-идеолога (поскольку всё это совершается в плоскости хлестаковского сюжета). Причем превращается не столько внешней волей автора, сколько вследствие самодвижения нравственно-психологического сюжета.

Выше уже приводилась точка зрения В.Н.Захарова, согласно которой в повести «Крокодил» получила «оригинальное развитие» тема, первоначально разработанная в «Записках из подполья». Иван Матвееч охарактеризован исследователем также как «подпольный тип», но иной разновидности, нежели герой-парадоксалист из «Записок...». Гротескно-фантастическая разработка этого типа — серьезный аспект содержания комической повести «Крокодил». Кульминация в развитии этой темы — *превращение* Ивана Матвееча в своих собственных глазах из ничтожного чиновника в Учителя и Спасителя человечества. Наряду с хлестаковской здесь начинает звучать и другая гоголевская тема — поприщинская.

В герое «Крокодила» на глазах прогрессирует мания величия. Но каждая эпоха предлагает больному сознанию свои эталоны великих деятелей. Для гоголевского Поприщина это испанский король, для «шестидесятника» Ивана Матвееча — кто-то из «властителей дум» современной эпохи *наподобие Чернышевского*. Примеряя на себя роль «нового Фурье», мыслителя, пекущегося «об улучшении судьбы всего человечества», несущего современникам «свет и правду», создателя «собственной теории новых экономических отношений», герой «Крокодила» утверждает свой новый статус с *оглядкой на Чернышевского*. Отсюда происходят и многие отмеченные выше переключки образа Ивана Матвееча с крупнейшим мыслителем-утопистом современности.

Отожествление героя «Крокодила» с Чернышевским, превращение его в прозрачную маску, за которой легко узнается узник Алексеевского равелина, лишает повесть Достоевского ее существенного содержания, разрушает нравственно-психологический сюжет произведения, превращает первые две главы в «дымовую завесу», с помощью которой маскируется плоская аллегория III-й главы повести. В биографии Чернышевского отнюдь не было того «поворота», который является важнейшей художественной кульминацией «Крокодила»: он и до ареста и заключения в Петропавловскую крепость был признанным «властителем дум» эпохи. «Подполье» Ивана Матвееча, до попадания в крокодила «скованного малым значением и недостаточным чином», не имеет к личности Чернышевского никакого отношения.

Но маниакальный герой, «повихнувшийся», условно говоря, на том, что он «новый Чернышевский» (пусть и не называемый им по имени, однако узнаваемый в присваиваемых героем «Крокодила» самохарактеристиках), был важен для Достоевского не только в плане

раскрытия новой вариации подпольного типа, но и для реализации полемического задания повести. Отражение черт мыслителя и идеолога Чернышевского в «кривом зеркале» маниакального сознания чиновника Ивана Матвейча принадлежит тому же пародийному плану содержания повести, что и публикации в газетах «Волос» и «Листок», которыми Достоевский продолжал в художественном произведении полемику с теми органами печати, с которыми средствами публицистики ранее вел литературную войну на страницах журналов «Время» и «Эпоха».

И тут мы подошли к самому сложному пункту интерпретации рассматриваемой ситуации. Сегодня, через полтора столетия после создания Достоевским повести «Крокодил», совершенно невозможно проникнуть в тайну зарождения художественного замысла и ответить на вопрос, что было раньше — «курица или яйцо»? Родился ли в творческом воображении писателя сначала замысел повести «О муже, съеденном крокодилом» (5; 322) как идея фантастического художественного эксперимента, в условиях которого раскрываются подпольные глубины чиновничьего сознания, и лишь позднее как момент реализации этого замысла пришло решение придать герою ряд пародийно акцентированных черт Чернышевского? Или, напротив, Чернышевский как объект полемики Достоевского изначально находился в центре замысла писателя? Прослеженная выше динамика нравственно-психологического сюжета «Крокодила», а также полное отсутствие упоминаний имени Чернышевского в обширном массиве сохранившихся подготовительных материалов скорее свидетельствуют в пользу первого ответа.²¹

В придачу тут важно учесть указанное выше обстоятельство: Достоевский не выдумывал немца-гастролера, который за плату показывал крокодилов и обезьян в Пассаже, но это было *реальное* событие «культурной жизни» Петербурга 1864–1865 гг., давшее толчок художественному воображению писателя. Поэтому более вероятным и естественным представляется такое движение творческой фантазии Достоевского (реконструируемое, конечно же, вполне условно и схематично): 1) увидел (предпочтительнее, чем прочел в газете) крокодила, демонстрируемого в пассажном магазине, возможно во время кормления; 2) вообразил незадачливого городского обывателя, по неосторожности угодившего в утробу рептилии; 3) ассоциативно связал

²¹ Наблюдение и вывод Л. М. Розенблум; см.: *Розенблум Л. М.* Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 86.

своего героя с библейским пророком Ионой, проглоченным морским чудовищем (китом) и проведенным в его чреве трое суток; 4) задался вопросом, какие метаморфозы могут происходить с его персонажем, обосновавшимся в «недрах крокодила»; 5) наделил героя, возмнившего себя пророком грядущего рая на земле, чертами крупнейшего мыслителя-утописта эпохи Н.Г.Чернышевского. Какие-то внутренние звенья этой цепи могли следовать в ином порядке, например возникать параллельно. Но принципиально важно, что в этой схеме — точно так же, как и в сюжетной динамике повести, — аллюзии на Чернышевского, подобным которому мнит себя проглоченный персонаж, возникают лишь тогда, когда в условиях фантастического художественного эксперимента, каковым стало попадание «фитюльки» Ивана Матвеича в брюхо крокодила, вполне проявились его хлестаковско-поприщинские черты.

И несопоставимо менее вероятна противоположная творческая цепочка: 1) изначально существует намерение представить пародийный портрет Н.Г.Чернышевского — философа-утописта, заключенного в Петропавловской крепости; 2) благодаря появившемуся в это время русскому переводу трактата Т.Гоббса «Левиафан» возникает (пока еще вполне абстрактно) образ проглотившего героя библейского чудовища, символизирующего, с одной стороны, российскую государственную власть, а с другой (метонимический перенос) — каземат Алексеевского рavelина, где томится мыслитель и писатель; 3) с ветхозаветным левиафаном, изобразить которого в условиях петербургского сюжета не представляется возможным, ассоциируется недавно увиденный (но без творческих последствий) реальный крокодил, демонстрируемый в Пассаже немцем-хозяином; 4) Чернышевский «умалывается» до образа незначительного, но скрыто амбициозного петербургского чиновника, который, 5) лишь будучи проглоченным рептилией, обнажает свое «подполье», претендуя на исключительную роль в истории человечества в качестве его Учителя и Спасителя.

Эта творческая цепочка в целом ряде своих звеньев представляется гораздо более искусственной, и, может быть, главный недостаток, делающий ее малоубедительной, заключается в том, что непосредственное впечатление писателя от увиденного в Пассаже реального крокодила включается в развитие замысла лишь ретроспективно, когда идея проглоченного чудовищем (левиафаном) героя, прототип которого — заключенный в крепости Н.Г.Чернышевский, уже вполне сложилась. То есть в этой схеме сюжетобразующий мотив «прогла-

тивания» возникает прежде появления в замысле немца-крокодилщика и его возлюбленного Карльхена, прежде заглавного «пассажа в Пассаже». И это противоречие вызывает законное скептическое отношение. Однако в движении творческой мысли «от Чернышевского» иную логику выхода к реальному пассажному крокодилу представить затруднительно.

Что же следует из приведенных соображений? Субъективно Достоевский, очевидно, не ставил перед собой задачи создания пародии на личность и тем более драматические обстоятельства биографии Чернышевского. Отнюдь не это было стимулом его творческой работы. Но, разрабатывая новую вариацию образа «подпольного человека», придумав фантастическую ситуацию с вещающим из утробы крокодила героем, возмнившим, что он «великий человек», писатель заставил его вообразить себя не испанским королем, как гоголевский Поприщин, и не «необыкновенной личностью» à la Наполеон, как Родион Раскольников, а философствующим социальным утопистом типа Чернышевского. Писать «радостный пашквиль», а тем более «надругаться над несчастным ссыльным и окарикатурить его» (21; 26) нисколько не входило в его намерения. Предположение, что он, «сам бывший ссыльный и каторжный, обрадовался ссылке другого „несчастливого“», Достоевский охарактеризовал как «тупость, угрюмую, мнительную тупость, засевшую в какую-нибудь голову с „направлением“» (21; 28, 29).

У Достоевского было намерение когда-нибудь непременно дописать «Крокодила». Возможно, заверченный текст повести рассеял бы сомнения, которые порождает в том числе и недовоплощенность образа главного героя. Во всяком случае «изрыгнутие» Ивана Матвевича из утробы крокодила, запланированное в черновиках, и его опасения, «когда вылез: Примут ли на службу?» (5; 326) — уже никак не соотносятся с судьбой Чернышевского, ослабляя впечатление «аллегории» и «пасквиля». Но, к сожалению, эти планы писателя остались неосуществленными. И поэтому споры вокруг «щекотливого» вопроса продолжают.

Л. И. Сараскина

СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ СЛЕД В «БЕСАХ»

Эпизоды дороманных биографий генерала Ставрогина, поэта Лебядкина и книгоноши Улитиной

Мы живем на земле не для себя только; вспомни, что пред нами разыгрывается великая драма, которой следствия отзовутся, может быть, чрез целые столетия; грешно, сложив руки, быть одним только праздным зрителем, кому Бог дал хоть какую-нибудь возможность участвовать в ней. <...> Тому, у кого не остыло еще сердце для высокого и святого, нельзя смотреть на всё, что делается вокруг нас, смотреть односторонним эгоистическим взглядом...

Н.И.Пирогов. Письмо А.А.Пироговой от 6 декабря 1854 г.¹

Мне уже приходилось писать о том, что Крымская военная кампания, или Восточная война 1853–1856 гг., стала центральным историческим событием и экзистенциальным переживанием не только для Ф.М.Достоевского. Она формировала Льва Толстого, участника обороны Севастополя, с его «Севастопольскими рассказами»; Николая Некрасова с его стихотворением «Внимая ужасам войны...» и журнальной работой военного времени; Николая Лескова с его «Левшой»; а также Федора Тютчева, Аполлона Майкова, Николая Данилевского, Федора Глинку, Петра Вяземского, Евдокию Ростопчину и многих других, кто смог понять, что Крымская военная кампания — это повторение в более грозном варианте Отечественной войны 1812 года и реванш европейской коалиции за поражение Наполеона Бонапарта и его тогдашних союзников.² Сходные чувства испытали и художники

© Л. И. Сараскина, 2022

¹ Севастопольские письма Н.И.Пирогова. 1854–1855 / Под ред. и с примеч. Ю.Г.Малиса. СПб.: Тип. М.Меркушева, 1907. С. 80.

² Об этом см.: Сараскина Л.И. «Надо сказать правду»: Ф.М.Достоевский и его современники в споре об итогах Крымской кампании // Достоевский и мировая культура: Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 96–140.

(в частности, Иван Айвазовский с его картинами морских сражений русского военно-морского флота или Василий Тимм с его «Русским художественным листком»), создававшие свои полотна на бастионах Севастополя, под бомбами и минометным огнем.

В Крымской войне Европа объединилась против России, и самой жизнью был поставлен вопрос: Европа ли Россия?

Тени, звуки и отголоски **«войны с Европой»** — именно так назвал ее Достоевский в романе «Подросток» (13; 65) — мерцают и звучат во многих крупных произведениях писателя; за малыми строками, за скупыми, нарочито невыразительными характеристиками иных персонажей, за вроде бы случайными оговорками Хроникера Антона Лаврентьевича Г-бова («Бесы») встают огромные пласты грозных событий, переживаний и страданий — надо лишь захотеть их увидеть. Попробуем.

I

Речь в настоящей статье пойдет об отношении героев Достоевского к этой войне: одни знают о ней не понаслышке, ибо были либо участниками, либо свидетелями, либо жертвами. Другие молча помнят, но никогда не вспоминают — очень тяжело. Третьи — живут ее легендами и даже воображают себя ее героями. Реалии и персоналии севастопольской страды никак не могли появиться в докаторжном периоде творчества Достоевского — поэтому оно вполне имеет право именоваться не только *докаторжным*, но и *довоенным*. Однако, начиная с «Преступления и наказания», писатель так или иначе отдает ей дань.

Но — сосредоточусь на романе «Бесы». Он был начат в 1869-м и завершен в 1871 г., спустя 15–16 лет после войны. Память о ее событиях и утратах свежа у многих, раны еще не зажили. Даже карикатурный оратор-маньяк, «третий чтец», скандально выступивший на «литературных чтениях», гневно обличает Россию, какой он ее запомнил «накануне войны с пол-Европой» (10; 374).³

Медленное чтение романа дает возможность подробнее разглядеть будоражащие следы той войны.

Назовем опорный пункт в датировке *дороманных* событий «Бесов».

«Это было **в пятьдесят пятом году, весной, в мае месяце**, именно после того как в Скворешниках получилось известие о кончине

³ О прототипе «третьего чтеца», либеральном профессоре русской истории и истории искусства П.В.Павлове, см.: ПСС. 12; 312–313, примеч.).

генерал-лейтенанта Ставрогина, старца легкомысленного, скончавшегося от расстройства в желудке, по дороге в Крым, куда он спешил по назначению в действующую армию. Варвара Петровна осталась вдовой и облеклась в полный траур. Правда, не могла она горевать очень много, ибо в последние четыре года жила с мужем в совершенной разлуке, по несходству характеров, и производила ему пенсией. (У самого генерал-лейтенанта было всего только полтора ста душ и жалование, кроме того знатность и связи; а всё богатство и Скворешники принадлежали Варваре Петровне, единственной дочери одного очень богатого откупщика.) Тем не менее она была потрясена неожиданностью известия и удалилась в полное уединение» (10; 17).

Что в этом известии было неожиданным для Варвары Петровны? Чтó ее потрясло? Неужели супруга Всеволода Николаевича Ставрогина не знала, что на юге империи идет война? Ведь отец ее единственного сына спешно отправился на войну, которая длится уже два года, и сведения из газет дают равнодушным читателям информацию о событиях на фронте; к тому же воспитатель ее сына «находился при ней неотлучно» (Там же) и мог снабжать ее нужными сведениями. Надо ли понимать потрясение «неожиданностью» как глухой намек автора на то в общем-то заурядное обстоятельство, что жителям внутренних губерний, где не ощущались грохот, огонь и дым войны, хотелось жить своей жизнью, отворачиваясь от неприятных слухов? Следует ли видеть в этой пресловутой «неожиданности» скрытый упрек автора по адресу равнодушных к беде Отечества граждан империи?

Май 1855 г. — самое, пожалуй, тяжелое время Крымской войны, разгар обороны Севастополя. В марте 1855 г. простужается и, не оправившись от гриппа и последующей пневмонии, умирает император Николай I. В середине мая союзная эскадра бомбардирует Керчь, после чего 16-тысячный десант захватывает город, обреченный на разграбление. Десанты союзников высаживаются в Бердянске, Ейске, Темрюке, уничтожая запасы фуража и продовольствия. На море союзники топят и жгут все застигнутые ими суда, всё вплоть до рыбачьих лодок. Жестоким бомбардировкам подвергаются города Бердянск и Таганрог.

«Май был в полном расцвете, вечера стояли удивительные» (Там же), — читаем мы. В русском губернском городе, где в будущем развернутся события «Бесов», война в Крыму как будто не ощущается. Меж тем продолжают бомбардировки Севастополя, после которых союзники выходят к Малахову кургану — ключу к обороне города. Спустя месяц во время одного из объездов передовых укреплений

будет смертельно ранен пулей в голову на Малаховом кургане адмирал Нахимов, руководивший обороной.

Второй из «Севастопольских рассказов» Л.Н.Толстого так и назывался: «Севастополь в мае». Завершая его в конце апреля 1855-го, Толстой пишет о героях, которые в те тяжелые времена «не упали, а возвышались духом и с наслаждением готовились к смерти, не за город, а за родину. Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...»⁴.

Будто в унисон Толстому, но независимо от него, в те же месяцы Достоевский, находясь в Семипалатинской ссылке, пишет стихотворение «На первое июля 1855 года», которое начинается так:

Когда настала вновь для русского народа
Эпоха славных жертв двенадцатого года
И матери, отдав царю своих сынов,
Благословили их на брань против врагов,
И облилась земля их жертвенною кровью
И засияла Русь геройством и любовью... (2; 407).

Ставрогин-старший, не доехавший до фронта и умерший «по дороге в Крым» от «расстройства в желудке», будь он реальным, а не романским генерал-лейтенантом, скорее всего погиб бы в Севастополе, в самые горячие дни его обороны. Потому-то он так спешил в воюющую армию, что дела там были крайне тяжелые. К тому времени уже погибли реальные высшие боевые командиры: начальник штаба Черноморского флота В.А.Корнилов (октябрь 1854), контр-адмирал русского флота В.И.Истомин (март 1855), руководитель обороны Севастополя адмирал П.С.Нахимов (июль 1855).

Нельзя не сказать и о бушевавшей в те месяцы эпидемии холеры, от которой, по всей видимости, и скончался под Севастополем командующий британским флотом фельдмаршал Фицрой Джеймс Генри Сомерсет, 1-й барон лорд Раглан (1788–1855). Это случилось за несколько дней до гибели Нахимова. Болезнь «расстройства в желудке» фельдмаршала оказалось холерой и не пощадила британского военачальника (в английской печати причиной смерти лорда Раглана принято считать дизентерию и депрессию⁵). «Через несколько дней

⁴ Толстой Л.Н. Севастополь в мае // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 2: Повести и рассказы (1852–1856). С. 124.

⁵ Британский биограф фельдмаршала Раглана писатель К.Хибберт (Ch. Hibbert) в своей книге «The Destruction of Lord Raglan» (London, 1961) писал: «Он умер

после смерти, 3 июля 1855 г., гроб с телом фельдмаршала был погружен на борт корабля „Saradoc“ и отправлен в Британию <...>. 24 июля 1855 года „Saradoc“ прибыл в Бристоль, а через два дня, 26 июля, останки лорда Раглана были захоронены в фамильном склепе в Бэдминтоне⁶.

«Бесы» деликатно напоминают о точке боли, сосредоточенной в Севастополе в трагическом моменте времени — мае 1855 г. Генерал-лейтенант Вс.Н.Ставрогин — первая упомянутая в романе жертва этой войны, как и оставшаяся после него 35–36-летняя, то есть еще вполне молодая, вдова Варвара Петровна Ставрогина, которая в романе предстает *пятидесятилетней дамой* (см.: 10; 19). Осиротел и единственный сын-подросток генерал-лейтенанта (в 1855-м Николаю должно было быть лет четырнадцать-пятнадцать). Но рядом с ним давно был не отец, а приглашенный матерью воспитатель, Степан Трофимович Верховенский: «Мальчику было тогда лет восемь, а легкомысленный генерал Ставрогин, отец его, жил в то время уже в разлуке с его мамашей, так что ребенок возрос под одним только ее попечением» (10; 34–35).

Дважды названный в романе *легкомысленным* генерал-лейтенант Ставрогин, небогатый, но знатный, давно живший отдельно от жены и сына, скорее всего был мужчиной средних лет; чин же его означал, что, во-первых, он не был флотским генералом и командовал сухопутными частями — дивизией или армейским корпусом. Наверняка он прошел войны 1830–1840-х гг., в которых участвовала Российская империя, иначе его не направили бы в действующую армию. Всеволода Николаевича возможно представить весьма видным и темпераментным мужчиной, ибо от кого же унаследовал неотразимый красавец Nicolas эти оба качества, как не от него. Вспомним: «Варвара Петровна не совсем походила на красавицу: это была высокая, желтая, костлявая женщина, с чрезмерно длинным лицом, напоминавшим что-то лошадиное» (10; 18).

След, который Ставрогин-старший оставил в душах и в памяти его вдовы и сына, — одна из загадок романа. Вдову генерала «очень

без видимых причин. Это не была холера, легкое расстройство желудка, не более того. Его единственным недугом была тяжелейшая депрессия. Он скрывал ее за всегдашней внешней невозмутимостью» (*Хибберт К.* Крымская кампания 1854–1855 гг. Трагедия лорда Раглана [Электронный ресурс]. URL: http://www.k2x2.info/istorija/krymskaja_kampanija_1854_1855_gg_tragedija_lorda_raglana/p22.php (29.10.2022).

⁶ *Иванов В.Б.* Секретная операция «Аргонавт» [Электронный ресурс]. URL: <http://ivb.com.ua/stat39.htm> (29.10.2022).

интересовали успехи сына в высшем петербургском обществе. Что не удалось ей, то удалось молодому офицеру, богатому и с надеждами. Он возобновил такие знакомства, о которых она и мечтать уже не могла, и везде был принят с большим удовольствием» (10; 36). То есть Николай Всеволодович возобновил связи покойного отца, о которых следует только догадываться и которые легко можно вообразить, памятуя о таинственном графе К..., «весьма влиятельном в Петербурге лице», в семействе которого, в Париже, Nicolas «принят как родной сын, так что почти живет у графа» (10; 46).

В романе назван только один сослуживец генерал-лейтенанта Ставрогина — генерал Дроздов, отчим Лизы Тушиной, почивший незадолго до начала романских событий. Но упомянут и родной отец Лизы: «Отставной штаб-ротмистр Тушин и сам был человек со средствами и с некоторыми способностями. Умирая, он завещал своей семилетней и единственной дочери Лизе хороший капитал» (Там же). В романе Лизе Тушиной «около двадцати двух лет» (Там же). Значит, ее отец умер пятнадцатью годами раньше.⁷ Предполагая, что время действия «Бесов» — осень 1869 г.⁸, и задумываясь о возможной причине ранней смерти штаб-ротмистра Тушина, мы снова упираемся в трагические даты обороны Севастополя (1854–1855 гг.). Что случилось с молодым штаб-ротмистром (обер-офицерский чин 10 класса), отцом семилетней дочери? Можно осторожно предположить, что он был тяжело ранен в сражениях, вышел в отставку и умер от ран. Значит, мать Лизы Тушиной, Прасковья Ивановна Дроздова, по своему первому браку тоже осталась после смерти мужа молодой военной вдовой, как и ее пансионская подруга Варвара Петровна...

И вот что особенно интересно: когда Степан Трофимович Верховенский, пребывая в восторженном восхищении от застенчивой улыбки и потупленных глаз своей новой знакомой, книгоноши Софьи Матвеевны Улитиной, станет вдохновенно рассказывать ей разные истории из своей прошлой жизни, он придумает, будто супруг Варвары Петровны Ставрогиной «умер, „сраженный в Севастополе пулей“, единственно лишь потому, что чувствовал себя недостойным любви

⁷ В дороманной истории персонажей «Бесов» временной отрезок «*пятнадцать лет назад*» значим для многих из них. См., например, сообщение Петра Верховенского: «Здесь в городе и около бродит теперь один Федька Каторжный, беглый из Сибири, представьте, мой бывший дворовый человек, которого папаша лет пятнадцать тому в солдаты упек и деньги взял» (10; 181).

⁸ См.: Сараскина Л. И. Художественный календарь романа «Бесы» // Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. С. 53–57.

ее и уступая сопернику, то есть всё тому же Степану Трофимовичу...» (10; 494).

Вряд ли Верховенский-старший не знал правды об истинных обстоятельствах смерти Всеволода Николаевича Ставрогина. Наверняка Варвара Петровна не приукрашивала картину гибели мужа: при жестоких фронтовых обстоятельствах мая 1855 г. смерть генерал-лейтенанта от желудочного расстройства по дороге к театру военных действий, в холерный Крым, не была ни унижительной, ни смешной. Но, героизируя Ставрогина-старшего, воспитатель Ставрогина-младшего стремится выглядеть в глазах молодой знакомой как победитель в давнем любовном поединке.

В причудливой фантазии Степана Трофимовича возникает умопомрачительная, но весьма лестная для фантазера картина: «сраженный в Севастополе пулей», то есть пока только раненый, генерал-лейтенант Ставрогин не пожелал лечиться от пулевого ранения, не стал бороться за жизнь и предпочел умереть, чтобы не мешать счастью покинутой им супруги в ее новых отношениях с более достойным и привлекательным мужчиной.

Но главное и совсем не случайное в этой фантазии — обстоятельство, время и место полученного ранения: Крымская война, осажденный неприятелем Севастополь, превратности судьбы военного человека там и тогда, где и когда свистят пули и падают бомбы. Для такого человека *быть сраженным в Севастополе пулей* (понятно, почему фразу из рассказа Степана Трофимовича Хроникер заключил в кавычки) — трагическая, но высокая участь.

II

Второе семейство, кого так или иначе коснулись события Крымской войны, — брат и сестра Лебядкины. Отставному капитану Игнату Тимофеевичу Лебядкину, поэту и пьянице, «плотному парню, лет сорока, <...> довольно неприятного вида» (10; 136), было во время войны около двадцати пяти лет, так что он вполне мог бы оказаться на бастионах Севастополя как его защитник — матрос, солдат или младший офицер. Но проходил Лебядкин свою военную службу далеко от Севастополя. Вспомним его шутовской проект так называемого завещания: «Попробуй я завещать мою кожу на барабан, примерно в Акмолинский пехотный полк, в котором имел честь начать службу, с тем чтобы каждый день выбивать на нем пред полком русский национальный гимн, сочтут за либерализм, запретят мою кожу... и потому ограничился одними студентами. Хочу завещать мой скелет в акаде-

мию, но с тем, однако, чтобы на лбу его был наклеен на веки веков ярлык со словами: „Раскаившийся вольнодумец“» (10; 209).

Достоверно известно: среди формирований русской императорской армии, участвовавших в Крымской военной кампании, Отдельный Сибирский корпус⁹, куда в составе Омской Сибирской стрелковой дивизии должен был бы входить и Акмолинский пехотный полк (еще одна фантазия Лебядкина?¹⁰), на Крымский фронт послан не был.¹¹ К боевым задачам Отдельного Сибирского корпуса относилось в основном военное прикрытие территории Сибири.

Замечу кстати: первая рота 7-го Сибирского линейного батальона, куда причислен был ссыльный солдат Достоевский, как раз и входила в Отдельный Сибирский корпус, которым командовал известный по биографии писателя генерал-лейтенант Г.Х.Гасфорд, начальником штаба корпуса служил также упоминаемый его биографами генерал-лейтенант И.А.Яковлев. Лебядкин, подчеркнем, помещен в известное автору военное формирование.

Но сам Лебядкин тяготится воспоминаниями об пресловутом Акмолинске. В своих нетрезвых мечтах он воображает себя защитником Севастополя, героем боевых сражений, получившим тяжелое ранение, перенесшим ампутацию и лишившимся руки. Лизе Тушиной, поэтической музе, Игнат Тимофеевич посвящает стихи:

Любви пылающей граната
Лопнула в груди Игната.
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий (10; 95).

В стихах, посвященных прекрасной даме, влюбленному поэту обычно дозволено многое: можно преувеличить чувства, можно даже сколько-то прилгнуть. Однако в комментарии к своему четверостишию поэт Лебядкин честен: «Хоть в Севастополе не был и даже не безрукий, но каковы же рифмы!» (Там же).

⁹ Соколовский И. Р. Отдельный Сибирский корпус [Электронный ресурс]. URL: <http://bsk.nios.ru/enciklodediya/otdelnyy-sibirskiy-korpus> (03.10.2022).

¹⁰ В справочниках по истории столицы Казахстана Астаны (нынешнее название Акмолинска) о существовании в 1850-х гг. в форпосте Акмолинск войск регулярной русской армии не упоминается. Только в 1863 г. Акмолинск получил статус уездного города.

¹¹ Войны и конфликты России в 1800–1914 гг. Крымская (Восточная) война 1853–1856 гг. [Электронный ресурс]. URL: https://runivers.ru/conflicts/conflict/c2/krymskaya_vostochnaya_voyna_1853_1856_gg/ (03.10.2022).

Рифма (*мукой* и *безрукий*) в письменной версии не совсем точна, но в устном произношении хорошо звучит, не банальна и прямо попадает в цель — представить поэта в образе героя-страдальца. Геройство, правда, в биографии стихотворца Игната и не ночевало, но из его комического комментария рвется наружу сильнейший синдром: *мания Севастополя* — ибо где же еще поэту времен Крымской войны можно было проявить себя «рыцарем чести» (10; 96), как ни в сражении с врагом на поле боя!

Поэтический зуд Лебядкина неуемен и неудержим; написав четверостишие «Любови пылающей граната...», стихотворец повышает ставки и предьявляет слушателям (Хроникеру, Липутину, Кириллову) еще один свой шедевр — гимн «Звезде-амазонке»:

И порхает звезда на коне
В хороводе других амазонок;
Улыбается с лошади мне
Ари-сто-кратический ребенок (10; 95).

С подленьким энтузиазмом выбалтывает главный сплетник губернского города Липутин тайну назначения и продвижения гимна: «Стишки-то слышали? Ну, вот он эти самые стихи к „Звезде-амазонке“ запечатал и завтра посылает к Лизавете Николаевне за своею полною подписью» (10; 96).

И Лебядкин действительно и запечатывает, и посылает Лизе оба четверостишия. Пьяная дерзость Лебядкина не знает границ. Письмо, адресованное «совершенству девицы Тушиной» (10; 106), с новыми, на грани (или за гранью) приличия стихами и брачным предложением, полным темных намеков и угроз в адрес «человеконенавистника», то есть барина-благотетеля и соперника, Николая Ставрогина, начинается с признания по поводу первого из виршей: «Всех более жалею себя, что в Севастополе не лишился руки для славы, не быв там вовсе, а служил всю кампанию по сдаче подлого провианта, считая низостью» (Там же).

Оставим в стороне несбыточные брачные притязания Лебядкина: он, конечно, и сам понимает, что его мечты о свадьбе с Лизой Тушиной — мыльный пузырь. Не будем здесь касаться и его сложных, многосоставных отношений с барином-благотетелем. Отметим очевидные пункты его взбалмошного признания. Во-первых, еще раз Лебядкин повторяет, что в Севастополе вовсе не был. Во-вторых, сознается, что ранение и потеря руки нужны было ему *для славы*;

славы, однако, не случилось, о чем он очень («всех более») сожалеет — нечем хвастать!

Признание Лебядкина ставит под большое сомнение и военную биографию их с сестрой Марией безымянного деда, которого Игнат Тимофеевич именуется штаб-офицером, «убитым на Кавказе, на глазах самого Ермолова» (10; 139). А.П.Ермолов командовал русскими войсками на Кавказе с 1817 по 1827 гг., и гипотетический дедушка Игната Лебядкина и его сестры вполне мог оказаться на кавказском фронте, но вот воевал ли он там, был ли там убит, да еще на глазах главнокомандующего, — большой вопрос.

Героическая гибель на фронте, на глазах полководца, героя Отечественной войны 1812 года, посмертная слава павшего в бою воина — это слава крепчайшая, бесспорная и бессмертная. Лебядкин, человек «военно-эстетический, но дурного только вкуса» (10; 79), в своей тоске по истинно высокому, подлинному, то и дело придумывает себе прошлое. Ведь он, по его словам, «поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя» (10; 141).

И все же в плохо контролируемом потоке слов Лебядкин, условно говоря, «выходит из шкафа» («comes out of the closet»): признаваясь, что он не только не герой и не воин, но что всё время Крымской военной кампании служил в интендантской службе, занимаясь доставкой продовольствия в воюющую армию, снабжая фронт продуктами питания — мукой, крупами, мясом, овощами. Как аттестует Лебядкина Петр Верховенский, это — «господин отставной чиновник бывшего провиантского ведомства» (10; 148).

Но почему дороманная биография «дикого капитана» (10; 140) включает в его послужной список именно «**подлый провиант**»? В чем смысл этой хлесткой художественной детали?

Можно предположить, что *подлый провиант* пристегнут к фанфарону Лебядкину, нечистому на руку, который уже попался на мошенничестве и махинациях¹², совсем не случайно. Именно провиант, интендантская служба были самой серьезной уязвимостью русской императорской армии в Крымскую войну. Известный военный историк А.А.Керсновский (1907–1944) в фундаментальной «Истории русской армии» утверждал: «Злоупотребления в интендантской части

¹² С.Т.Верховенский осведомляется у Липутина о Лебядкине: «Ведь тот с фальшивыми бумажками попался?» (10; 79). Лебядкин и сам признает свое участие в незаконном обороте пятидесятирублевых ассигнаций французской подделки, в котором его «не успели изобличить» (10; 213).

превзошли всё наблюдавшееся до сих пор»¹³. Историк ссылался на сообщение одного из севастопольцев: «Все запасы хлеба, сена, овса, рабочего скота, лошадей, телег — всё было направлено к услугам армии. Но армия терпела постоянный недостаток в продовольствии; кавалерия, парки не могли двигаться. Зато командиры эскадронов, батарей и парков потирали руки... А в Николаеве, Херсоне, Кременчуге и других городах в тылу армии день и ночь кипела азартная игра, шел непрерывный кутеж, и груды золотых переходили из рук в руки по зеленому полю. Кипы бумажек, как материал удобоносимый, прятались подальше. Даже солома, назначенная для подстилки под раненых и больных воинов, послужила источником для утолщения многих карманов...»¹⁴.

И Керсновский с прискорбием замечает: «Разгул глубокого тыла, где шампанское лилось рекой, был умопомрачителен»¹⁵.

Об этом гнойном нарыве на теле Крымского фронта писали столичные газеты, от этого бедствия страдали и в армии, и в тылу. Выдающийся русский хирург Николай Иванович Пирогов, лично столкнувшись в Севастополе с проблемой интендантства¹⁶, был после войны приглашен к императору Александру II и рассказал об армейских и тыловых безобразиях. Процессы о злоупотреблениях (поставке на фронт заплесневелых сухарей, тухлого мяса, гнилых овощей) велись с переменным успехом на протяжении нескольких послевоенных лет. Особенно шумным было дело главного интенданта русской армии во время Крымской военной кампании барона Федора Затлера (1805–1876): после войны за плохую организацию снабжения армии и допущенные хищения генерал-интендант был отдан под суд и разжалован в солдаты. Не соглашаясь с обвинениями, Затлер потратил нескольких послевоенных лет на доказательства своей невиновности;

¹³ Керсновский А. А. История русской армии: В 4 т. М., 1994. Т. 4: Восточная война [Электронный ресурс]. URL: https://www.100bestbooks.ru/files/Kersnovsky_-_Istoriya_russkoj_armii.pdf (01.10.2022).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ В сцене из фильма Григория Козинцева по сценарию Юрия Германа «Пирогов» (1947) тяжело занемогший хирург (актер Константин Скоробогатов) говорит навестившему его адмиралу Нахимову (актер Алексей Дикий): «Глупости много, лихоимства, безобразий... Вот если б нам с интендантством сладить...» Адмирал тихо, почти шепотом, отвечает: «Трудно... У генерального интенданта такие связи... прямо туда...». Указательным пальцем правой руки адмирал показывает вертикально вверх («Пирогов». СССР. 1947 [Электронный ресурс]. URL: <https://my.mail.ru/mail/varushenev1961/video/785/8292.html> (10.10.2022).

пытаясь спасти сильно испорченную репутацию, он опубликовал обширные оправдательные записки.¹⁷

В отличие от реального генерал-интенданта, влюбленный поэт Лебядкин, фигура всецело вымышленная, в своем бредовом письме с брачным предложением, по «некоторой плутовской двойственности души» (10; 210), совершает будто бы явку с повинной. Он хочет быть чистым перед воображаемой невестой и сознается, в чем же на самом деле состояла его служебная деятельность. Он явно стыдится, что на фронте не был, а занимался *подлым провиантом*. В его признании нет ничего негодяйского; напротив, есть искреннее сожаление, что он и сам руку приложил к интендантским подлостям, которые даже вспоминать тяжело.

И далее — самое главное: «служил всю кампанию по сдаче подлого провианта, **считая низостью**».

Оценка служебной деятельности отставного капитана, высказанная им самим, дорогого стоит (если только она, эта оценка, не часть его хитрой программы «преддверия страстей» — 10; 142). Что именно поэт считает низостью — службу в интендантских подразделениях, с ее почти повсеместным и неизбежным лихоимством? Допущенные лично им служебные подлости, от которых люто страдала русская армия во время Крымской войны?

Низостью Лебядкин, по-видимому, считает всё это в целом; и кажется, что свой вердикт по адресу нечестивой интендантской службы устами поэта произносит сам автор романа.

Что же до романной судьбы Лебядкина, она его жестоко наказала — за фанфаронство и плутовство, пьянство и вранье, шутовство и стяжательство. Злодеи вообще-то убирали с дороги сестру Лебядкина, Марию Тимофеевну, венчанную жену Николая Ставрогина, а *заодно* досталось и самолюбивому поэту, погибшему в жалкой роли побочного ущерба.

III

Третий и весьма важный сюжет связан с четой Улитиных.

В разгар безобразий и нестерпимых шалостей в губернском городе появляется почтенная книгоноша, продающая Евангелие, — тихая, безропотная женщина мещанского сословия. О книгоношах

¹⁷ *Затлер Ф. К.* Записки о продовольствии войск в военное время: В 4 ч. СПб.: Тип. С. Струговщикова, Г. Похитонова, Н. Водова и К°, 1860–1865 [Электронный ресурс]. URL: [https://market.yandex.ru/product—zapiski-o-prodovolstvii-voisk-v-voennoe-vremia-ch-1/1785690638?clid=703&sku=101874018437&cpa=1_\(10.10.2022\)](https://market.yandex.ru/product—zapiski-o-prodovolstvii-voisk-v-voennoe-vremia-ch-1/1785690638?clid=703&sku=101874018437&cpa=1_(10.10.2022)).

с мягким сочувствием писали в то время столичные газеты, упоминались в том числе и связанные с ними разные неприятные инциденты. Отвратительный эпизод случился и с книгоношей из «Бесов». «Когда бедная женщина стала вынимать святые книги у нас в Гостином ряду, — рассказывает Хроникер, — то посыпались и фотографии. Поднялся смех, ропот; толпа стеснилась, стали ругаться, дошло бы и до побоев, если бы не подросла полиция. Книгоношу заперли в каталажку, и только вечером, стараниями Маврикия Николаевича, с негодованием узнавшего интимные подробности этой гадкой истории, освободили и вывели из города» (10; 251).

Устроителями мерзкой шалости выступили трое: плут Лямшин, праздничношатающийся в ожидании учительского места в школе семинарист и почтенный старичок с важным орденом на шее, любивший «здоровый смех и веселую шутку» (Там же).

Второй раз мы встречаемся с книгоношей в самом конце романа, в главе седьмой «Последнее странствование Степана Трофимовича». Верховенский-старший, выйдя на большую дорогу, знакомится в крестьянской избе для проезжающих с очень скромной, одетой по-городскому женщиной, имевшей вид дамы, очень приветливой, лет тридцати, с небольшим клеенчатым мешком, в котором находились «две красиво переплетенные книжки с вытесненными крестами на переплетах» (10; 486). Экземпляр Евангелия книгоноша предлагает купить за 35 копеек.

Степан Трофимович, увидев книжки, сразу понял, с кем имеет дело, и тут же дал название занятию женщины — книгоноша, продавец книг вразнос.

«Это не с вами ли у нас была в городе одна странная, очень даже странная история?» — спросит Степан Трофимович «задрожавшим от негодования голосом; болезненное и ненавистное воспоминание отозвалось в его сердце мучительно» (10; 489). (Узнаёт женщину, как только увидит ее, и Варвара Петровна: «Прочь, негодяйка! Чтобы сейчас духа ее не было в доме! <...> Выгнать ее <...>. Она уже в городе сидела раз в остроге, еще посидит» — 10; 500).

С приятным любопытством станет разглядывать Степан Трофимович новую знакомую, и то, как она пьет чай — «с блюдечка, в прикуску». Он простит ей этот кусочек сахара: «В ней есть нечто благородное и независимое и в то же время — тихое. В высшей степени приличное, но только несколько в другом роде» (10; 488).

Тихая женщина назовет себя: Софья Матвеевна Улитина, вдова, проживающая в «К.» (допустим, в Калязине, Кашине или Кимрах), вместе с сестрой, тоже вдовой. Муж Софьи Матвеевны, «подпоручик

за выслугу из фельдфебелей, был убит с Севастополе» (Там же). Поскольку он выбился в младшие офицеры из фельдфебелей, значит, служил в пехоте, ибо если бы в кавалерии, был бы вахмистром, и если бы на флоте, был бы боцманом.

Софья Матвеевна овдовела, когда ей было всего восемнадцать лет. Учитывая, что в момент встречи со Степаном Трофимовичем ей, по ее словам, тридцать четыре, значит, это случилось пятнадцать-шестнадцать лет назад, и скорее всего в самом начале осады Севастополя, защитником которого и был подпоручик, выбившийся из нижних чинов, с выслугой в четыре года.

То есть, в Севастополе Улитин служил уже в качестве подпоручика, младшего офицера, имевшего право, по военным законам времени, вызвать к себе жену. Быть может, она приехала к нему еще невестой, и в Севастополе их обвенчали.

Недолго пришлось побыть ей мужней женой; по гибели подпоручика Софья Матвеевна как его бездетная вдова имела, должно быть, право на весьма скромный пенсион. Она могла сразу уехать из сражающегося города, но осталась и находилась, читаем мы, «некоторое время в Севастополе „в страхах“» (Там же).

Выражение «в страхах», употребленное в рассказе Софьи Матвеевны, заключено в кавычки; но за этим кратким сообщением, уместившимся меньше чем в одну строку, стояла и стоит великая история, связанная с именами гениального русского хирурга Н.И.Пирогова и великой княгини Елены Павловны, урожденной Фредерики Шарлотты Марии Вюртембергской, на тот момент вдовы (с 1849 г.) великого князя Михаила Павловича Романова.

Кратко напомним вехи этой истории: когда в 1853 г. началась Крымская война, профессор Пирогов обратился к Елене Павловне с просьбой помочь ему добыть разрешение для отправки на фронт. Он служил в Санкт-Петербургской медико-хирургической академии, и несколько месяцев император Николай I отказывал ему в этой просьбе. Великая княгиня помогла доктору, но попросила совета: какую помощь может оказать фронту она сама. Пирогов рассказал, что с 1814 г. в Мариинской больнице Санкт-Петербурга врачам помогают «сердобольные вдовы» из Вдовьего дома. «Должность эта не многосложна, но важна для страждущих и требует хорошего рассудка и много терпения»¹⁸, — говорилось в больничной инструкции.

¹⁸ *Петроченкова К.* Елена Павловна, Великая княгиня — основательница сестринского дела в России [Электронный ресурс]. URL: <https://she-win.ru/obhestvo/290-elena-pavlovna-velikaya-knyginia> (17.10.2022).

Пирогов предложил Елене Павловне взяться за организацию медицинской фронтовой службы, и она бодро принялась за дело: собрала отряды сестер милосердия, начала обучать их навыкам сестринского ухода за ранеными на поле боя. Новаторское по тем временам начинание было поначалу воспринято в штыки: присутствие женщин на фронте, их нахождение в лазаретах, где лежат раненые мужчины, считались неприличными и неприемлемыми. Николай I был твердо уверен, что женщинам в армии не место. Однако совместными усилиями Пирогов и Елена Павловна, имевшая большое влияние на императора, смогли переубедить его. Пирогов пробудет на театре военных действий Крымской военной кампании 282 дня.

Крестовоздвиженская община сестер попечения о раненых и больных учреждена была во время обороны Севастополя, в сентябре 1854 г., в день Воздвижения Креста Господня. В октябре 1854-го Елена Павловна обратилась с воззванием «ко всем русским женщинам, не связанным семейными обязательствами»¹⁹, отправиться в осажденный Севастополь для оказания посильной благотворительной помощи раненым и больным. В Уставе Крестовоздвиженской общины говорилось: «Сестры обязываются иметь постоянный тщательный уход за ранеными и больными и пецись о них, как о ближайших своих родственниках»²⁰.

Сестры проходили краткий курс ухода за ранеными и ассистирования при операциях в Санкт-Петербургском военно-сухопутном госпитале. Перед отправлением Елена Павловна надела каждой из них эмблему общины — красный крест на андреевской ленте с надписями: «Возьмите игу мое на себя» и «Ты, Боже, крепость моя». Выбор надписей Елена Павловна объяснила так: «Только в смиренном терпении крепость и силу получаем мы от Бога»²¹.

Первый отряд прибыл в Крым 24 ноября 1854 г., всего же Крестовоздвиженская община направила на фронт двести две сестры милосердия. Всего в сестринской службе приняли участие триста сорок две женщины; среди них были высокообразованные и малограмотные, молодые и пожилые. Все они спасали раненых из-под обстрелов, сами находясь под бомбами и минометным огнем. Пиро-

¹⁹ См.: Сонголов Г. И., Галева О. П., Зайцев А. П. По велению сердца и зову чести: Пирогов и Крестовоздвиженская община сестер милосердия на Крымской войне // Сибирский медицинский журнал. 2012. № 8 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/po-velenyu-serdtsa-i-zovu-chesti-pirogov-i-krestovozdvizhenskaya-obschina-sester-miloserdiya-na-krymskoy-voyne> (12.10.2022).

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

гов учил сестер сортировке — куда направлять раненых в зависимости от характера ранения и тяжести состояния, как транспортировать их, как организовывать уход, горячее питание, чай.

Позднее он вспоминал, что, когда первый отряд сестер прибыл в Севастополь, раненые и тифозные больные лежали вперемежку в бараках, госпиталях, во дворах, на улицах. Свирепствовала гангрена. Команда доктора Пирогова столкнулась с серьезным недостатком перевязочных средств и медикаментов, а также с их преступным расхищением, вплоть до продажи в госпитали противника. Корпия — нащипанные по всей России нитки из старой полотняной ткани и употреблявшиеся при перевязках вместо ваты — тоже оказывалась в лечебницах врага. Главнокомандующий армией в Крыму светлейший князь А.С.Меньшиков «встретил Пирогова циничным вопросом, не придется ли с появлением сестер в войсках открывать лазарет для лечения венерических болезней»²².

И всё же сестры Крестовоздвиженки под руководством Пирогова смогли быстро навести порядок. Они помогали при операциях, следили за питанием и одеждой раненых. Они ободряли страдальцев теплым участием и ласковым обращением, писали письма их родным, извещали домашних о смерти воинов, заботились об их христианском погребении. Почти все сестры переболели тифом, были ранены и контужены, семнадцать из них умерли. Но многие сумели стать в госпитальном деле *нравственным контролем*, вопреки всем наветам, доносам и преследованиям со стороны интендантских поставщиков, служителей-лихоимцев.

Крестовоздвиженская община сестер милосердия стала учредителем и исполнителем великого проекта оказания женской благотворительной помощи на театре Крымской войны и осады Севастополя. Имена Крестовоздвиженок — аристократок и чиновниц, офицерских дочерей и «сердобольных вдов» — стали известны всей России. О них в рассказе «Севастополь в мае» Л.Н.Толстой писал: «Говор разнообразных стонов, вздохов, хрипений, прерываемый иногда пронзительным криком, носился по всей комнате. **Сестры**, с спокойными лицами и с выражением не того пустого женского болезненно-слезного сострадания, а деятельного практического участия, то там, то сям, шагая через раненых, с лекарством, с водой, бинтами, корпией, мелькали между окровавленными шинелями и рубахами»²³.

²² Там же.

²³ Толстой Л.Н. Севастополь в мае. С. 145.

Крестовоздвиженская община послужила прообразом созданного в 1867 г. Общества попечения о раненых и больных воинах, переименованного в 1879 г. в Российское общество Красного Креста.

Графиня Евдокия Ростопчина, одна из крупнейших поэтесс XIX в., хозяйка петербургского и московского литературных салонов, в которых бывали Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Карамзины, Вяземские, Мятлев, Плетнев, Вл. Одоевский, посвятила сестрам Крестовоздвиженской общины одноименное стихотворение (1855):

...Вы, жены кроткие, застенчивые девы,
Вы ужасам войны и смерти обрелись; —
Где гибнут тысячи, где льется кровь, везде вы
И свыклись с гибелью, и с кровью обжились.

Пусть лопнула картечь, пусть пуля свищет в уши,
Вы только креститесь, — и к страждущим скорей, —
Их раны врачевать и подкреплять их души,
Спасти, — иль проводить молитвой их своей...

Как женщины, — вы нежны, сердобольны,
Но храбрым мужеством с героями равны;
Когда ваш взор и дух смущаются невольно, —
Вы теплой верою тотчас оживлены...²⁴

Кажется, что эти стихи воссоздают образ и Софьи Улитиной: именно такой ее вообразил и написал Достоевский и такой увидел тихую книгоношу Степан Трофимович Верховенский. Работа в Общине милосердных сестер — самая существенная страница дороманной биографии героини. Похоронив мужа, она примкнула к группе сестер милосердия и, несомненно, пробыла в этой группе до конца военных действий. И там, где другая сказала бы, что пробыла на фронте *всё время осады*, она из скромности упомянула лишь про «**некоторое время** в Севастополе».

Софья Матвеевна Улитина — единственный персонаж романа «Бесы», кто побывал на театре военных действий, в Севастополе, видел трагедию осажденного города и спасал его защитников.

Встретившись со Степаном Трофимовичем на большой дороге, она смогла проявить лучшие качества сестры милосердия, прежде

²⁴ *Ростопчина Е.П.* Сестрам Крестовоздвиженской общины // Стихотворения графини Ростопчиной: В 2 т. Изд. второе. СПб.: Изд. придворн. книгопрод. А.Смирдина (сына). 1857. Т. 2. С. 393–394.

всего — внимательное участие: «Кажется, вы нездоровы-с, — зорко, но почтительно присматривалась к нему Софья Матвеевна» (10; 490). Она будет заботливой и терпеливой; выслушает его сбивчивый рассказ, распознает болезнь и проникнется сочувствием. Хотя далеко не всё в его жалобах, как и в том, кто есть он сам, ей будет понятно, она «тихо и твердо» признается Варваре Петровне, утирая глаза: «Ни за что бы их я не оставила-с» (10; 504). Как, надо полагать, ни за что она не оставила бы без попечения вверенных ей раненых сева­сто­польцев. И можно не сомневаться, что она действительно была со своими подопечными до конца.

История Софьи Улитиной завершается в романе «Бесы» еще одним подвижническим деянием, несомненно послужившим духовному воскрешению Степана Трофимовича Верховенского. Ухаживая за ним, уже смертельно больным, Софья Матвеевна обнаружит огромную силу любви, христианского терпения, смиренномудрия. Школа милосердных сестер проявит себя здесь в полную силу.

«Она была для меня больше, чем ангел» (10; 500), — скажет Степан Трофимович о книгоноше, из уст которой услышит строки Апокалипсиса святого апостола Ионна Богослова: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши...» — великие строки, которых он прежде не знал. Ангельский лик книгоноши преобразит обоих пожилых героев — Степан Трофимович сможет наконец выговорить слова любви, которые Варвара Петровна так никогда и не услышала от него: «Я вас любил всю свою жизнь... двадцать лет!» (10; 502). Варвара Петровна, не знавшая ни любви, ни нежности, сменит гнев на милость и, оценив милосердную душу Софьи Матвеевны, приблизит к себе бедную скиталицу.

Глубоко символично решение романного финала: две обездоленные сева­сто­польские вдовы остаются жить под одной крышей, вспоминая свои утраты, и, быть может, Софья Матвеевна послужит еще и Варваре Петровне как сестра милосердия, как сиделка, как утешительница.

А кто знает, может, и как верный друг...

С ними вместе, конечно, останется и Дарья Павловна Шатова, про которую угадчица Марья Тимофеевна скажет: «Одна Даша ангел» (10; 216). Даша, которая не понаслышке знает об утратах, знает, каково это — заботиться о близких и неблизких, *несмотря ни на что*, скажет Николаю Ставрогину: «Если не к вам, то я пойду в сестры милосердия, в сиделки, ходить за больными, или в книгоноши, Евангелие продавать. Я так решила» (10; 230).

IV

На страницах «Дневника Писателя» Достоевский будет размышлять о чудесах самоотверженности русских воинов и об их истинно христианской любви к противнику. Готовность русского человека жертвовать жизнью, защищая Отечество, лишена фанатизма и ненависти. В апрельском номере «Дневника Писателя» за 1876 г., в статье «Парадоксалист», Достоевский напишет: «Вспомните, ненавидели ли мы французов и англичан во время Крымской кампании? Напротив, как будто ближе сошлись с ними, как будто породнились даже. Мы интересовались их мнением об нашей храбрости, ласкали их пленных; наши солдаты и офицеры выходили на аванпосты во время перемирий и чуть не обнимались с врагами, даже пили водку вместе. Россия читала про это с наслаждением в газетах, что не мешало, одна же, великолепно драться. Развивался рыцарский дух» (22; 125).

Достоевский напомнит, как в Крыму, под Севастополем, русские солдаты поднимали раненых французов и уносили их на перевязку *«прежде, чем своих русских: „Те пусть полежат и подождут; русского-то всякий подымет, а французик-то чужой, его наперед пожалеть надо“*. Разве тут не Христос, и разве не Христов дух в этих простодушных и великодушных, шутливо сказанных словах? Итак, разве не дух Христов в народе нашем — темном, но добром, невежественном, но не варварском. Да, Христос его сила, наша русская теперь сила, когда орел полетел *„на дело трудное“*» (25; 123).

Но процитирую фрагмент книги царского генерала Николая Федоровича Дубровина, автора «История Крымской войны и обороны Севастополя», много писавшего о судьбах *наших* раненых солдат и офицеров. «Предоставленные попечению неприятеля, они не встретили никакой помощи. Союзники оказались в действительности вовсе не так человеколюбивы, как прокричал об этом Сент-Арно (маршал Франции. — Л. С.) в своем донесении об Алминском сражении, а за ним повторили многие французские историки. Правда, некоторые из наших раненых были подобраны, переведены на корабли и затем отправлены в Константинополь, но что они вытерпели, что перенесли, об этом можно вспоминать лишь с содроганием. Достаточно указать только тех, которые были привезены на английском пароходе в Одессу; они были оставлены в совершенно беспомощном состоянии, их раны перевязаны были сеном и соломою. Многие из раненых, оставшиеся неподобранными, присоединились к армии на второй, третий и даже четвертый день после сражения, и все это время оста-

вались неперевязанными. Союзники бросили на Альме без всякого призрения около 320 человек наших тяжело раненых... Только обильною росою несчастные поддерживали свое существование; раны многих из них покрылись червяками»²⁵.

Н.И.Пирогов до конца жизни возмущался, что медицинская общность Европы, а за нею и России, считала основательницей сестринского дела не великую княгиню Елену Павловну, а англичанку Флоренс Найтингейл, которая прибыла в Турцию лишь в начале 1855 г.²⁶

Справедливости ради нужно заметить, что и мисс Найтингейл (1820–1910), девица из очень обеспеченного аристократического семейства, пожертвовала своим личным благополучием, отказалась от замужества и посвятила всю себя организации сестринской службы. Она не осталась в стороне от Крымской войны, приехала в Константинополь и организовала в тамошнем госпитале грамотный уход за своими ранеными соотечественниками.

Проблемы британских лечебниц и госпиталей были те же самые, что и в Севастополе. «Флоренс и ее медсестры были в ужасе от того, что их ожидало. Больница была настолько переполнена, что некоторые пациенты были размещены на полу в коридорах, а другие и вовсе лежали в собственных экскрементах. По больничным этажам бегали крысы, а припасы были на исходе. Несмотря на это, раненые солдаты продолжали прибывать с неимоверной скоростью. Ситуация была настолько плачевной, что даже воду выдавали по списку и часам. Одной из первых и, возможно, самых серьезных проблем, с которыми столкнулась Флоренс, был тот факт, что из-за отвратительных условий в госпитале умирало больше солдат, чем от боевых ран. Это было вызвано такими болезнями, как брюшной тиф и холера, которых можно было избежать при соблюдении надлежащих гигиенических мер»²⁷.

Ей удалось значительно снизить уровень смертности за счет улучшения гигиены и качества лечения, питания и ухода. Правда, сведений о том, распространялись ли предпринятые благие меры на

²⁵ Дубровин Н. Ф. История Крымской войны и обороны Севастополя: В 2 т. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1900. Т. 1. С. 273.

²⁶ См.: Петроченкова К. Елена Павловна, Великая княгиня — основательница сестринского дела в России [Электронный ресурс]. URL: <https://she-win.ru/obhestvo/290-elena-pavlovna-velikaya-knyginia> (дата обращения: 05.10.2022).

²⁷ Кто она — первая медсестра, спасшая сотни солдат, или Почему Флоренс Найтингейл прозвали «Леди с лампой» [Электронный ресурс]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/160123/55221/> (05.10.2022).

пленных раненых солдат из России, биографы Флоренс Найтингейл не сообщали.

...Достоевского долго не отпускала севастопольская страда. Вскоре после публикации «Бесов», став во главе редакции журнала «Гражданин», он поместил на его страницах большую статью врача Н.И.Соловьева (1831–1874), участника Крымской военной кампании, «Севастопольские подвижницы» (1874. № 2), посвященную сестрам милосердия, спасавшим русских воинов в осажденном городе.

В редакционных примечаниях к статье «Севастопольские подвижницы» говорилось: «Сведения, сообщенные в этой статье, извлечены из записки, составленной скончавшимся недавно (1 января) Соловьевым, достойнейшим врачом и писателем, которого оплакивают многие друзья, знавшие его в Москве. Записка эта читана была великою княгиней Еленой Павловной, незадолго до ее кончины, с сочувствием и одобрением» (21; 289).

Ю.Г.Малис, автор предисловия к «Севастопольским письмам» Н.И.Пирогова, писал: «Крымская война легла мрачной и гнетущей тучей на отзывчивую душу Пирогова. Среди массы тяжелых, страшных и возмущающих душу впечатлений, пережитых Пироговым в Севастопольскую оборону, когда по справедливости каждый месяц считался за год, одним из немногих светлых лучей являлась трогательная и самоотверженная деятельность русской женщины — сестры милосердия»²⁸.

Образ Софьи Матвеевны Улитиной — очевидная благодарность автора «Бесов» этим женщинам.

²⁸ Севастопольские письма Н.И.Пирогова. 1854–1855. С. 27 (Предисловие). «Отметить это отрадное явление — вот было первое, о чем заговорил Н.И. после Крымской войны» (Там же), — писал автор предисловия.

И. А. Есаулов

**«...ЭТО СО ВСЕМИРНО-ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
ЯЗЫКА БУДЕТ ПЕРЕВОД-С,
А НЕ С ОДНОГО ТОЛЬКО ФРАНЦУЗСКОГО!»**

**Драма русского западника
в историко-культурной перспективе***

Казалось бы как можно всерьез относиться к высказываниям такого персонажа, как Липутин из «Бесов»? Однако в художественном мире Достоевского, как известно, и стихи капитана Лебядкина представляют значительный интерес — и даже находят свое прямое продолжение в дальнейшем развитии русской поэзии. Так что и самые неприятные для читателя персонажи, вроде Липутина, автором не объективируются сплошь, и их суждения (в том числе то, которое и вынесено в название моего доклада) также могут иметь не только очевидный комический характер, как это представилось Ставрогину, а также может показаться при поверхностном чтении романа, но и глубоко серьезный смысл — в рамках художественного целого.

Напомню соответствующий фрагмент романа:

«— Я ведь слышал что-то, что вы дуэли не любите...

— Что с французского-то переводить! — опять скрючился Липутин.

— Народности придерживаесть?

Липутин еще более скрючился.

— Ба, ба! что я вижу! — вскричал Nicolas, вдруг заметив на самом видном месте, на столе, том Консидерана¹, — да уж не фурьерист

© И. А. Есаулов, 2022

* Доклад, прочитанный 11 ноября 2022 г. на XLVII Международной конференции «Достоевский и мировая культура» в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге.

¹ Критическому рассмотрению аргументации В. Л. Комаровича, установившего (в статье «Мировая гармония Достоевского») текстуальные параллели трактата В. Консидерана «Социальное предназначение» и «Сна смешного человека», посвящена другая моя работа.

ли вы? Ведь чего доброго! Так разве это не тот же перевод с французского? — засмеялся он, стуча пальцами в книгу.

— Нет, это не с французского перевод! — с какою-то даже злобой привскочил Липутин, — это со всемирно-человеческого языка будет перевод-с, а не с одного только с французского! С языка всемирно-человеческой социальной республики и гармонии, вот что-с! А не с французского одного!..

— Фу, черт, да такого и языка совсем нет! — продолжал смеяться Nicolas. <...>

„Бог знает, как эти люди делаются!“ — думал Nicolas в недоумении, припоминая иногда неожиданного фурьериста (10; 44–45).

Вдумаемся в странность коллизии: «**Не с французского** <...> **не с** одного только французского <...> **не с** французского одного» — «со всемирно-человеческого». Настойчивое и горячее убеждение (*троекратное* повторение — «не с французского») говорит, конечно, о том, что Ставрогиным в данном случае невольно (отсюда и «в недоумении») затронут какой-то крайне больной «пунктик» персонажа, чрезвычайно важный для него самого.

Недаром же, в самом деле, этот «большой либерал и в городе слывший атеистом» (10; 26), но и «чиновничушка», скряга и процентщик, в то же время «яростный сектатор», который «по ночам», в свободное от службы и домашнего тиранства время, упивается «**восторгами пред фантастическими картинами будущей фаланстеры, в ближайшее осуществление** которой в России и в нашей губернии он **верил** как в свое собственное существование» (10; 45). Ставрогину кажется невероятной и смешной эта особая *вера*, вера Липутина, но если мы вспомним, что произойдет с Россией дальше, то окажется, что более прав как раз Липутин, а не смеющийся над ним Ставрогин.

Каким-то образом эта вера в «фантастические картины» и, главное, в их «осуществление в **России**», в «**ближайшее (!)** осуществление», соединяется не только с государственной службой Липутина, но и с его собственной повседневной реальностью.

В кругозоре циника Ставрогина это соединение не менее «фантастично», чем *сами* «фантастические картины» (отсюда и его «недоумение»): «И это там, где сам же он скопил себе „домишко“, где во второй раз женился и взял за женой деньжонки, где, может быть, на сто верст кругом не было ни одного человека, начиная с него первого, хоть бы с виду только похожего на будущего члена „всемирно-общечеловеческой социальной республики и гармонии“» (Там же). Однако же

мы знаем, что достаточно скоро на месте России возникнет большое количество подобных «республик»; те, кто их «организовывал», были озабочено вовсе не какой-то «Россией», но именно будущей «всемирно-общечеловеческой гармонией», настаивая — в своей идеологии — на «всемирно-историческом значении» результата своих фантазий, при этом самого Достоевского на Первом съезде советских писателей объявив «изменником».

В своем докладе, прочитанном 23 мая 2022 г. на XXXVII Международных Старорусских чтениях, «Особенности русского Просвещения XVIII века в „Зимних заметках о летних впечатлениях“: „французский кафтан“ Фонвизина и культурное бессознательное», не касаясь там фантазий Липутина, я уже представлял собственную интерпретацию существенных особенностей сарказма Достоевского насчет «большого либерала» Фонвизина (характерно полное текстуальное совпадение с липутинским описанием), который «таскал <...> всю жизнь на себе неизвестно зачем **французский** кафтан, пудру и шпажонку сзади», однако, «только <...> высунул свой нос за границу, как и пошел отмаливаться от Парижа всеми библейскими текстами и решил, что „рассудка **француз** не имеет“, да еще и иметь почел бы за величайшее для себя несчастье» (5; 53).

Почему у Фонвизина, по предположению Достоевского, «щекотало от удовольствия на сердце» (5; 50), когда он «сочинял» эту фразу? Отчего ту же фонвизинскую фразу в России «три-четыре поколения сряду читали <...> не без некоторого наслаждения»? «Тут слышится **какое-то мщение** за что-то прошедшее и **нехорошее**» (Там же), — пишет Достоевский. Но что это за «мщение» и за какое такое «нехорошее»?

Драма русских западников («больших либералов») как раз в том и состоит, что Запад (в данном случае «французский»), а отнюдь не гармонический «всемирно-человеческий» их совершенно не устраивает — и в интеллектуальном «мщении» ему они чувствуют «что-то **неотразимо приятное**» (Там же).

Запад для нашего отечественного западника (во всяком случае времени Достоевского) — это не западная *повседневность*, не реальность Запада, это *мечта*, идеал («фантастические картины»), как у Липутина). Оказываясь же в западной повседневности, что «большой либерал» Фонвизин, что другие русские западники (например, Белинский или Герцен) отчетливо осознавали расподобление этой своей головной мечты и реальности. Потому они чрезвычайно оскорблены

этим расподоблением. Франция для Фонвизина оказывается слишком французской, оскорбительно французской, а отнюдь не «всемирно-человеческой», как это можно было ожидать. Ожидать, если не сталкиваться с французской повседневностью, а читать Консидерана.

Фраза Фонвизина «рассудка француз не имеет» становится своего рода полемическим лейтмотивом «Зимних заметок о летних впечатлениях». Достоевский вновь и вновь иронически обыгрывает выстраданное суждение русского западника, «большого либерала». В итоге читатель, следуя за Достоевским, видит, что француз, напротив того, «рассудок» вполне имеет, только это совсем особый французский — крайне прагматический — «рассудок», а не тот «всемирно-человеческий», который ожидал от француза Фонвизин.

Поэтому-то Фонвизин — с горячностью, весьма близкой к горячности Липутина, с горячностью и обидой пишет об *обмане*, о том, что «обман почитается у них [французов] правом разума. <...> Боже-ство его [француза] — деньги. Из денег нет труда, которого б он не под-нял, и нет подлости, которую бы не сделал. <...> Д²Аламберты, Ди-дероты в своем роде такие же шарлатаны, каких видал я всякий день на бульваре...»². И так далее, не буду множить цитаты.

Однако, если француз оказался больше французом, чем того хотел русский западник Фонвизин, это ведь не проблема француза, это проблема русского западника.

В чем же причина подобного (признаемая, несколько комиче-ского) разочарования? Здесь не избежать обращения к историко-культурной перспективе (или ретроспективе).

Рассмотрим в качестве примера, поясняющего картину, совре-менника Фонвизина, о котором молодой Пушкин писал так:

Ты ль это, слабое дитя чужих уроков,
Завистливый гордец, холодный Сумароков...³

Поздний Пушкин изменил эту оценку, он отмечал, что «Сума-роков требовал уважения к стихотворству»⁴. Но, конечно, и уважения к себе самому тоже. Кто такой Сумароков? Как полагали его совре-менники, наперстник Буало, северный Расин, наш Мольер, российский

² Фонвизин Д.И. Письма из Франции к одному вельможе в Москву (1777) // Фон-визин Д.И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 481.

³ Пушкин А.С. К Жуковскому // Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 195.

⁴ Пушкин А.С. Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» // Полн. собр. соч. Т. 11. С. 59.

Лафонтен. Он не только создает русское подобие «Поэтического искусства» Буало — «Эпистолу о стихотворстве», но и прививает на русской почве множество жанров новой литературы *практически*, своими собственными стараниями. Иными словами, он осваивает и *переводит* французские инварианты на язык русской культуры, при этом крайне высоко оценивает собственное положение в отечественной поэтической иерархии. Можно ли его самого назвать русской репликой французской культуры («переводом с французского», как бы выразился Липутин), раз он так гордился своей парафрастической миссией?

Странная, однако, вещь: Сумароков, который так любит французскую культуру, литературу и французский язык, в то же самое время пишет:

Взращен дитя твое и стал уже детина,
 Учился, научен, учился, стал скотина;
 К чему, что твой сынок чужой язык постиг,
 Когда себе плода не собрал он со книг?
 Болтать и попугай, сорока, дрозд умеют,
 Но больше ничего они не разумеют. <...>
 И мода стран чужих России не закон —
 Мне мнится, всё равно — присядка и поклон.
 Об этом иначе Екатерина мыслит:
 Обряд хороший нам она хорошим числит,
 Стремится нас она наукой озарить,
 А не в французов нас некстати претворить <...>
 Безмозглым кажется язык российский туп:
 Похлебка ли вкуснай, или вкусняе суп?
 Иль соус, просто сос, нам поливки вкуснее? <...>
 А истина нигде еще не знала мод,
 Им слепо следует безумный лишь народ <...>
 Кто русско золото французской медью медит, —
 Ругает свой язык и по-французски бредит. <...>
 На русском прежде был языке сын твой шумен,
 Французского хватив, он стал совсем безумен.⁵

Как это понять? Так любить французские образцы, внедрять на протяжении всей своей жизни в отечественную культуру их русские аналоги, и — одновременно — так высказываться о французском (именно *французском*) влиянии?

⁵ Сумароков А. П. О французском языке // Сумароков А. П. Избр. произведения. Л., 1957. С. 192–193.

Полагаю, что дело было именно в том, что *парадоксально точно* сформулировал Достоевский в «Бесах» — как раз в диалоге Липутина и Ставрогина. *Французское* воспринималось Сумароковым (а до поры до времени и Фонвизиным, и другими «русскими либералами», впоследствии западниками) отнюдь не как собственно «французское», но как «всемирно-человеческое», не как *чужое*, а как *истинное* (по контрасту со своим «неправильным»).

Есть чужое как чужое (*собственно* французское). Оно — критикуется и отвергается в качестве недолжного. Для Липутина это, к примеру, *дуэль*, для Фонвизина — атеистическая французская философия, для Сумарокова — смешная галломания (зачем говорить *суп*, если есть замечательное русское слово — *похлебка*, зачем — соус (*сос*), если уже есть русская *поливка*). Но есть также чужое не как чужое (то есть противоположное своему), а как истинное. И потому принять такое чужое (как истинное) незачорно.

Вспомним как называет Пушкин православие? «Греческой» верой. Но она ведь для него, как и для других православных русских, не собственно *греческая*, а *истинная*. Более того, по убеждению Пушкина, «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает **нам** [русским] особенный **национальный** характер»⁶. То есть греческая вера не «чужая», а *истинная*, тогда как наше собственное язычество — в этой перспективе — *ложно*. От чего необходимо поэтому отказаться в пользу истинного.

Какое отношение к этому имеет *французское* (для русской культуры) — со времен Просвещения? По-видимому, самое непосредственное. Просветительская установка зиждется на генерализации; в частности, на том, что суть человека — везде, во всех культурах, та же самая. Линия развития общества — тоже единая, *правильная* (позднее ее назовут *прогрессивистской*). Другие же, отклоняющиеся от нее, — *неправильные*. Правильная (генеральная) линия — это Греция — Рим — Франция. Поэтому чрезвычайно хочется (русскому западнику хочется), чтобы и Россия встроилась в эту же самую линию (как при крещении Русь присоединилась к другим — *христианским* — народам: вспомним «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, где, помимо центральной оппозиции Закона и Благодати, есть и другая доминанта, передающаяся союзом *и* — «И вот уже и со всеми христианами и мы славим святую Троицу»⁷.

⁶ Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века // Полн. собр. соч. Т. 11. С. 17.

⁷ Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 3. М., 1994. С. 606.

Освоение образованными русскими людьми европейской культуры, начиная с XVIII века, с ее пафосом просветительской генерализации, в их сознании строилось по этой же самой модели. Но затем оказалось, что здесь совершенно иная генерализация (как, скажем, скрещение серпа и молота, образуют тот же крест, но, перефразируя слова князя Мышкина по другому поводу, крест *противоположный*). Люцифер тоже ведь «светоносный». Так *свет Христов*, который *просвещает всех*, используя замечательную формулировку Ю.Н.Сытиной, обернулся *тьмой Просвещения*.

Что пресловутый Консидеран, быть может, такой же французский «шарлатан», говоря словами Фонвизина, как и Даламберты с Дидеротами, это значительная часть русского общества отказывается признавать, поскольку православная «вера отцов» у них замещается иной верой и переходит в область их культурного бессознательного. Так *одно из* кабинетных философских западных направлений, имеющих совершенно определенное культурное происхождение, на русской почве становится *тотальным* убеждением и «руководством к действию» подобно тому, как позднее «международный революционер» Роза Люксембург для платоновского Копёнкина, готового немедленно отдать за нее и свою жизнь, и жизнь своих близких, становится чем-то вроде пролетарской Богородицы.

Генерализирующая логика просветителей, которая сквозит в высказываниях Лямшина, состояла в том, что России нужно, так сказать, встроиться в «правильную» линейку. По Сумарокову,

Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был, и, следуя в том им,
Как ими говорит Италия и Рим,
Какой в прошедший век прекрасен стал французский...⁸

Однако есть и неправильные линии. И их культивировать не нужно. Сумароков по контрасту иллюстрирует эту другую — неправильную — линию культуры:

Но не такие так полезны языки,
Какими говорят мордва и вотяки.⁹

⁸ Сумароков А. П. Наставление хотящим быть писателями // Сумароков А. П. Избр. произведения. С. 112.

⁹ Там же.

Вот почему французский поначалу с энтузиазмом и воспринимался как *всемирно-человеческий*. Оскорбление же — для «большого либерала» Фонвизина, вызвавшее потребность *мицения* (то есть сатисфакции, почти *дуэли*, вспоминая ироническую реплику Ставрогина — по отношению к позиции Липутина) — было в том, что французское *не оказалось* истинным (как «греческая вера»), французское оказалось только французским.

В кажущейся чрезвычайно комичной «оппозиции» Липутина мы и видим попытку преодолеть это французское, *слишком* французское, перевести его в другой регистр, объявить не французским, но «всемирно-человеческим», то есть не национальным, а интернациональным. Поскольку же тогдашние западники были все-таки русскими людьми, то подобное замещение происходило у них не рационально-логически, но с русской горячностью, минуя рациональное конструирование, в область веры, не только «фантастической», но и фанатической веры. Которая неизбежно входила в непримиримый конфликт с другой верой, на которой прежде стояла Россия.

Г. С. Прохоров

ДОСТОЕВСКИЙ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А. КОВНЕРА

Личное и публичное

Аркадий Ковнер (1842–1909) — еврейско-русский публицист и мемуарист, сотрудник одесских изданий О. А. Рабиновича и петербургской газеты «Голос» А. А. Краевского, инициатор крупного мошенничества в отношении Петербургского учетного и Московского купеческого банков (1875), ссыльный в Сибирь, в конце жизни — помощник ревизора в Ломжинской контрольной палате (Царство Польское). Человек с множественной идентичностью — писавший на иврите, русском и, вероятно, немецком языках; атеист и нигилист еврейского происхождения, принявший христианство ради женитьбы на русской девушке; автор проектов по реформированию религиозной жизни и интеграции евреев в русское общество. Носитель множества литературных масок: урожденный Авраам Урия, в 1860-х гг. — Альберт, в 1880-е, возможно, Айзик Гиршович, после крещения — Аркадий Григорьевич. Литературные маски А. Ковнера сопровождаются россыпью псевдонимов: А. К., А–ер, Григорьев Аркад., К–ев Александр, К–р А., Корнев А., Корнев А. Г.¹ «Разорванность персональности» отразилась в названии его основного романа «Без ярлыка» (1872), а также в свойственной Ковнеру манере письма: он перекомбинирует элементы характеров так, чтобы стереотипно еврейские черты придавать русским персонажам и наоборот. В России этот автор более всего известен своими воспоминаниями («Из записок еврея», «Тюремные записки»), литературной критикой в «Голосе» и, конечно, письмами к Ф. М. Достоевскому. Впрочем, приведенный перечень носит во многом случайный характер, поскольку использование разных языков и псевдонимов не позволяет говорить о выявленности полного корпуса текстов А. Ковнера.

© Г. С. Прохоров, 2022

¹ См.: Масаиов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. 4. С. 235.

Достоевский в публичном поле. Первое обращение

Первое публичное соприкосновение А.Ковнера с Достоевским происходит в 1873 г. В этот год в газете Краевского «Голос» он ведет еженедельную рубрику «Литературные и общественные курьезы» (1872–1874). Ее главное назначение — противостоять *одиозно* консервативному, по оценке редакции «Голоса», еженедельнику князя Мещерского «Гражданин», который с января 1873 г. начал редактировать Федор Достоевский. Собственно, противостояние началось несколько раньше. Еще в конце 1872 г. обозреватель «Голоса» писал: «Несколько месяцев сряду „Гражданин“ трубил, что во втором своем „Сборнике“ он даст читателям комедию г. Писемского „Подкопы“ (так, кажется?) <...> наконец <...> „Сборник“ вышел из печати <...> и вдруг комедия г. Писемского исчезла! Представляю себе разочарование „многочисленных“ подписчиков „Гражданина“! Они надеялись, что в награду за чтение неудобоваримых статей князя Мещерского, философии г. Страхова, фельетонов г. Оптимиста² и за все свое долгое терпение они услышат наконец живое слово талантливого человека — вдруг, вместо ожидаемой комедии — ничего!..»³. Колонка, вероятно, и была задумана Краевским специально для противостояния консервативным изданиям. Во всяком случае, под огонь попадают все основные фигуры данного лагеря, но особо достается «Гражданину», поскольку последнему принадлежит «пальма первенства между нашими „шутниками“»⁴. Издание Мещерского критикуется за ультраортодоксальность («...он [Мещерский] хотел быть единственным честным человеком в России и <...> издает в наше безбожное, безнравственное время единственный „честный орган русской мысли“») и за неадекватный духу второй половины XIX в. традиционализм в целом: «Да помилуйте, разве можно серьезно оспаривать мысли вроде тех, что Театр-Буфф грозит опасностью всей России; что нужно к реформам ставить точки»⁵; что „поверхности общества“ пропаган-

² Автор, писавший в 1870-е гг. в «Гражданине» под псевдонимом *Оптимист*, в словаре Масанова не зарегистрирован.

³ —р^ь [Ковнер А.] Литературные и общественные курьезы // Голос. 1872. 20 дек. № 234. С. 2. Псевдоним А.Г.Ковнера «—р^ь» в Словаре псевдонимов И.Ф.Масанова не зарегистрирован, но его указывает Л.П.Гроссман в посвященной личности Ковнера книге: *Гроссман Л.П. Исповедь одного еврея*. М., 1999. С. 24 (первое изд.: М., 1924).

⁴ —р^ь [Ковнер А.] Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. 4 янв. № 4. С. 2 (псевдоним автора обозначен только в оглавлении).

⁵ Имеется в виду заявленная кн. В.П.Мещерского в одной из его первых программных статей в «Гражданине», названной «Вперед или назад» (1872. № 2),

дируют безверие, безначалие и безнравственность; что петербургское общество „развращено до глубины мозга“; что женщина есть самка; что „Гражданин“ есть спаситель России и что вы сами, доблестный князь (обращается Ковнер к издателю «Гражданина». — Г. П.), стоите выше всех в умственном и нравственном отношении?»⁶

Когда в издание Мещерского приходит Достоевский, то публицист «Голоса» на какое-то мгновение испытывает надежду, что «с вступлением в редакцию „Гражданина“ г. Достоевского, человека опытного и талантливое, „Гражданин“ будет „знать меру“ своим завираниям...»⁷. Однако политика не поменялась, а потому Достоевский сам как выпускающий редактор оказался центральным объектом для атаки: «Вот что значит меценатство! Едва только князь Мещерский успел выхлопотать для г. Достоевского редакторство, как г. Достоевский поспешил отблагодарить своего патрона публично, величая его львом, а его противников — свиньями...»⁸.

Что же писал Ковнер в «Литературных и общественных курьезах» в адрес Достоевского?

Ключевые темы критики для такой продолжительности и такого объема полемики в общем-то довольно узкие. Это гипертрофированность мотива страдания: «Грустно, конечно, что у нас есть публицисты, которые ставят русскому народу терпение и страдание необходимым спутником его жизни, непременным условием, без которого ему будто бы и жить-то нельзя <...>. В четвертой главе своего „Дневника“ г. Достоевский говорит: „Я думаю, самая главная, самая коренная *потребность* русского народа — есть потребность страдания <...>“. Боже великий, до чего договорился г. Достоевский, сойдясь с князем Мещерским!»⁹ Это и желание настроить общество и власти против судов присяжных, чтобы впоследствии они были запрещены. Но главное — претензия на профетизм («мистический бред Достоевского») и отсюда — менторство, идущее вразрез с реальными нуждами и духом времени: «Грустно становится за писателя, который не понимает

в которой он предложил **поставить точку** в проведении принятых основных либеральных реформ и сделать паузу, дабы переварить их и не спешить со следующими («чтобы дать жизни сложиться»).

⁶ Голос. 1873. 4 янв. № 4. С. 2.

⁷ [Ковнер А.] Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. 18 янв. № 18. С. 1. (Фельетон опубликован без подписи.)

⁸ Там же.

⁹ [Ковнер А.] Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. 25 янв. № 25. С. 1. (Фельетон опубликован без подписи.)

больше окружающей его жизни с настоящими ее страданиями, который неспособен уразуметь настоящий смысл снисходительности суда присяжных и который, останавливаясь на каком-нибудь единичном уродливом явлении, анализирует его как мировое событие и выводит из него закон для общего целого!..»¹⁰.

Впрочем, Ковнер почти всюду атакует Достоевского как бы вслед за Мещерским: «„Вот они, плоды нашего женского вопроса и нашего бесшабашного нигилизма!“ — воскликнет доблестный кн. Мещерский в своем скорбном „Гражданине“. „Вот до чего доводит неуместное снисхождение суда присяжных!“ — болезненно воскликнет г. Достоевский»¹¹.

При этом Ковнер различает Достоевского в качестве писателя и в качестве журналиста, связавшегося с «Гражданином», и критикует последнего, Достоевского-редактора: «Если б мы думали „мозгом“, а не каким-то странным химическим составом <...> разве возможным были бы у нас воинственные органы печати вроде „Русского мира“, публицисты вроде князя Мещерского, редакторы вроде г. Достоевского, благодетели вроде г. Благоветлова, железные дороги вроде рыбинско-бологовской...»¹². Критик заостряет внимание на том, что Достоевский поступает недостойно своему таланту. Во-первых, он всецело «прогнулся» под редакционную политику бездарного, но богатого и влиятельного князя Мещерского. А во-вторых, Достоевский якобы согласился с ролью ширмы для владельца еженедельника: «...с какой стати было князю явиться в камере мирового судьи в качестве ответчика, когда он, как всем известно, не состоит ни редактором, ни издателем „Гражданина“? Почему неудовлетворенные сотрудники жалуются на князя Мещерского и оставляют в покое законного ответственного редактора-издателя?» — вопрошает Ковнер.¹³ Мещерский просто паразитирует на сложном финансовом положении писателя, чтобы эксплуатировать талант, репутацию Достоевского и прикрываться им от разнородных критиков, которым должно быть неудобно атаковать уважаемого автора, дошедшего до сотрудничества с учредителем «Гражданина». Своей критикой Ковнер и редакция «Голоса» обращают в прах расчеты Мещерского.

¹⁰ Там же. С. 1–2.

¹¹ — *рь* [Ковнер А.] Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. 1 февр. № 32. С. 2.

¹² Там же. С. 1.

¹³ Голос. 1873. 18 янв. № 18. С. 1–2.

Достоевский в эпистолярни Ковнера. Личное

В январе 1877 г. Ковнер, находящийся в заключении, будучи осужденным за финансовые махинации, вдруг решается написать Достоевскому письмо из московской тюрьмы во многом под давлением обстоятельств: «...пишу Вам, потому что послезавтра переводят всех содержащихся в Московском Тюремном замке в новое помещение, где, как утверждают, нельзя будет ни читать, ни писать. А я хотел непременно Вам написать»¹⁴. Вызревание решения было хотя и длительным, но неожиданным: «...странная мысль пришла мне в голову — написать Вам настоящее письмо»¹⁵.

К моменту отправки первого письма Достоевский уже не сотрудник редакции «Гражданина», равно как и Ковнер — «Голоса», а потому переписка не имеет публичного звучания. В то же время Ковнер явно держит в уме, что обращается к публичной персоне. Впрочем, вне редакционной деятельности он трактует публичность как открытость к общению с представителями разных кругов российского общества: «С прекращением издания „Дневника Писателя“, — напишет он в своем последнем письме Достоевскому от 21 января 1878 г., — Вы перестали быть общественным достоянием, к которому каждый имел как бы право обратиться с своими письмами, сомнениями, тяготами, даже личными интересами...»¹⁶. И один из которых, как ни крути, — он сам, Альберт Ковнер¹⁷ («Я, во-первых, еврей, — а Вы очень недолюбливаете евреев...»¹⁸). Ведь кем бы и каким бы он ни был, он тоже коренной житель Российской империи.

Достоевский, по мысли Ковнера, получит письмо от совершенно неожиданного для него корреспондента («Вы получаете письма со всех концов России <...> но от меня Вы никогда не могли ожидать писем»¹⁹), и удивление — вот та реакция, на которую рассчитывает адресант.

Перед нами письмо, написанное из тюрьмы, причем вся читающая Россия помнила о тюремном прошлом Достоевского-петра-

¹⁴ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому — РО РГБ. 93.И.5.82. Л. 11 об. (Также см.: Гроссман Л. П. Исповедь одного еврея. С. 121. В этом издании в полном объеме опубликовано первое письмо А. Г. Ковнера к Достоевскому от 26 янв. 1877 г., а также выдержки из других писем).

¹⁵ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 2.

¹⁶ Там же. Л. 33.

¹⁷ В 1860-е гг. в Петербурге Ковнер сменил еврейское имя Авраам Урия на европейское — Альберт.

¹⁸ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 2.

¹⁹ Там же. Л. 2.

шевца. Соответственно, просматривается некоторая общность судьбы: «...последнее обстоятельство (осуждение. — Г.П.) могло бы, напротив, извинить в Ваших глазах мое обращение к Вам, как к автору известных всем в России (т. е. малочисленной интеллигенции) *Записок из Мертвого Дома*»²⁰. Прошлое Достоевского — как бы будущее самого Ковнера. Впрочем, автор писем не пытается завуалировать, что он — иной тип преступника: «...увы! я не такой преступник, которому Вы бы могли сочувствовать, так как я судился и осужден за подлог и мошенничество»²¹.

Отсылка к общему моменту биографий не более чем «затравка», призванная поразить и заинтриговать. Письма Ковнера куда интереснее тем, как бывший журналист обращается к видному писателю, чтобы поговорить о творческом арсенале последнего. Он делит существующий к тому моменту корпус произведений Достоевского на три группы. Во-первых, тексты, признанные русской интеллигенцией в качестве классики, которыми *нельзя не восторгаться*: «Нечего говорить, что „Записки <из> Мертвого Дома“ вещь прекрасная, „Униженные и Оскорбленные“ вещь очень порядочная, „Преступление и Наказание“ — бесспорно превосходный роман...» Во-вторых, малая проза, которая пишется скорее «к случаю», по каким-то внешним причинам: «...мелочи Ваши вроде „Скверного Анекдота“, „Вечного Мужа“ и проч. мне вовсе не нравятся». И наконец, романы, которые русская интеллигенция не приняла, но которые, по мысли Ковнера, составляют центр творчества Достоевского: «...но я считаю Вашим шедевром „Идиота“; „Бесов“ я прочитывал много раз, а „Подросток“ приводил меня в восторг»²². (Примечательно, что такое ранжирование произведений, по-видимому, поразило Достоевского, заставив не просто внимательно прочитать письмо, но и ответить на него.²³)

Но почему Ковнеру из русской литературы интересен именно Достоевский?

Почему Достоевский? — «Кипение жизни»

Восприятие Ковнером русской литературы, культуры, социально-политической жизни в какой-то мере типично, он отталкивается от общепринятых установок, сложившихся в левой аудитории 1860-х гг.

²⁰ Там же. Л. 2 об.

²¹ Там же.

²² Там же. Л. 3 об.

²³ См.: ПСС. 29₂; 139.

«Я был твердо намерен поступить в университет, — сообщает он. — Это было в начале шестидесятих годов, когда русская литература и молодежь праздновали медовый месяц прогресса. Усвоив себе скоро, благодаря недурным способностям, русскую речь, я увлекся также, наравне с другими, Добролюбовым, Чернышевским, Современником, Боклем, Миллем, Молешотом и прочими корифеями царствовавших тогда авторитетов»²⁴. Тем интереснее, что, выделяя романы «Бесы», «Идиот», «Подросток», публицист дистанцируется от мейнстрима, в том числе и от себя как прежнего сотрудника «Голоса»; ср.: «Признавая свой роман „Бесы“ „капитальным произведением“, г. Достоевский окончательно разошелся со мной... <...> ...истинный художник не возьмет для своего „капитального произведения“ целиком из стенографических отчетов готовых героев и готовых речей»²⁵. Устоявшаяся, общественно одобряемая парадигма по-прежнему точка отсчета, но в личных письмах Ковнер выходит за ее пределы: «...люблю я в Ваших последних произведениях эти болезненные натуры, жизнь и действия которых нарисованы Вами с таким неподражаемым, можно сказать гениальным, мастерством»²⁶. Указание на «болезненность» характеров Достоевского традиционно для левой критики творчества Достоевского. Таков будет взгляд Н.К. Михайловского, выраженный в знаменитой статье «Жестокий талант». Таким видел творчество Достоевского И.С. Тургенев в своем письме М.Е. Салтыкову-Щедрину от 24 сентября / 6 октября 1882 г.²⁷ В письме к Л.Н. Толстому от 28 ноября 1883 г. сходным образом оценивал Достоевского тесно общавшийся с ним Н.Н. Страхов. И со Страховым в письме от 6 декабря 1883 г. с «сожалением» соглашался ни встречавшийся с Достоевским ни разу Лев Толстой...²⁸.

Однако в личных письмах Ковнер отмечает в характерах Достоевского не только «болезненность», но и внутреннюю психологическую цельность, отнюдь не сводимую к стремлению помучиться и «страдание принять»: «В то время, как другие находят последние Ваши романы скучными, я, напротив, буквально не могу оторваться от их страниц, каждый почти период я читаю по несколько раз и удивляюсь Вашему живому анализу всех поступков Ваших героев

²⁴ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 5 об.

²⁵ Голос. 1873. 18 янв. № 18. С. 1.

²⁶ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 3 об.

²⁷ См.: Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 305.

²⁸ См.: Толстой Л. Н. и Страхов Н. Н. Полн. собр. переписки: В 2 т. / Сост. Л. Д. Громова, Т. Г. Никифорова. Оттава, 2003. Т. 2. С. 655.

и замечательному умению держать читателя (т. е. меня) в постоянном напряжении и ожидании»²⁹. Иначе говоря, в личном письме Ковнер пишет о вещах, мимо которых прошла левая критика. Даже о вещах, которые он сам лично в публичном поле газетной колонки не проговоривал; ср. вновь: в «Бесах» «г. Достоевский берет готовых, живых людей, превращает их в идиотов и маньяков и заставляет их бредить наяву. Он не объясняет причины,двигающей их неопытными головами и толкающей их на безумие и погибель, а просто издевается над своими героями и заставляет их резать и вешать друг друга без всякого на то основания»³⁰. В письмах же выясняется, что Достоевский захватывает своего читателя не девиацией и эпатажем, а правдивостью изображения человека: «Вы не вдаётесь в мелкие и мелочные описания подробностей наружности действующих лиц, их обстановки, картин природы, туалетов и прочей дребедени, которыми так любят щеголять наши первоклассные писатели, начиная от Тургенева, Гончарова, Толстого, и кончая Боборыкина (который доходит в этом отношении до отвращения), — но зато в Ваших романах (последних) кипит жизнь (положим отчасти выдуманная, но зато возможная), движение, действие, чего с огнем не отыщешь в произведениях наших первоклассных художников»³¹.

В условиях второй половины XIX в. Ковнер атакует базовые, краеугольные принципы европейского романа, предполагавшего соответствие выведенных характеров социальным слоям, к которым эти персонажи принадлежали бы в жизни (собственно, одно из названий реализма XIX в. — *social realism*). Вместо натуралистичности образов, которые, согласно «Поэтике» Аристотеля, суть всегда отражения внешнего мира, Ковнер обнаруживает у Достоевского другой центр поэтики — «кипение жизни». И именно этот центр импонирует критике куда больше. Собственно говоря, в этом средоточии художественного мира происходит сближение поэтики Достоевского с традиционной еврейской поэтикой. В последней в центре всегда находится конфликт как столкновение личностей; элементы же, призванные воплотить «подобие жизни», носят периферийный характер. Например, Библия не знает ни портретов, ни пейзажей, ни интерьеров, ни одежды. Не менее семи глав книги Исход сообщают о строительстве и устройстве Скинии, но так и не дают конкретных описаний:

²⁹ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 3 об. — 4.

³⁰ Голос. 1873. 18 янв. № 18. С. 1.

³¹ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 4.

«Сделайте ковчег из дерева ситтим: длина ему два локтя с половиною, и ширина ему полтора локтя, и высота ему полтора локтя; и обложи его чистым золотом, изнутри и снаружи покрой его; и сделай наверху вокруг его золотой венец; и вылей для него четыре кольца золотых и утверди на четырех нижних углах его: два кольца на одной стороне его, два кольца на другой стороне его. Сделай из дерева ситтим шести и обложи их золотом; и вложи шести в кольца, по сторонам ковчега, чтобы посредством их носить ковчег; в кольцах ковчега должны быть шести и не должны отниматься от него. И положи в ковчег откровение, которое Я дам тебе» (Исх. 25: 10–16).

Обложка из золота должна быть простым листом или ее можно было украсить орнаментом? Сколь широк должен был быть обвод по верхнему краю? Какого размера должны были быть кольца, были ли они как-либо украшены? Каковы длина и ширина шестов? Какой шрифт использован на скрижалях Закона? Каков размер скрижалей?

Библейское описание предполагает дальнейшую восполняющую работу фантазии каждого из читателей. Благодаря домысливанию, читатель как бы повторяет работу вместе с создателями Скинии (ср. требование ритуала Песаха, согласно которому «в каждом поколении еврей должен рассматривать себя, будто это он сам вышел из Египта»³²). Притом что библейские описания лишены натуралистичности, эмоции героев, их психология вполне открыты:

«И было слово Господне к Илии Фесвитянину:

Встань, пойдя навстречу Ахаву, царю Израильскому, который в Самарии, вот, он теперь в винограднике Навуфея, куда пришел, чтобы взять *его* во владение;

И скажи ему: „так говорит Господь: ты убил, и еще вступаешь в наследство?“ и скажи ему: „так говорит Господь: на том месте, где псы лизали кровь Навуфея, псы будут лизать и твою кровь“.

И сказал Ахав Илии: нашел ты меня, враг мой! Он сказал: нашел, ибо ты предался тому, чтобы делать неуютное пред очами Господа [и раздражать Его].

[Так говорит Господь:] вот, Я наведу на тебя беды и вымету за тобою и истреблю у Ахава мочащегося к стене и заключенного и оставшегося в Израиле.

И поступлю с домом твоим так, как поступил Я с домом Иеровама, сына Наватова, и с домом Ваасы, сына Ахиина, за оскорбление, которым ты раздражил Меня и ввел Израиля в грех.

³² Пасхальная агада. М.; Нью-Йорк, 2019. С. 55.

Также и о Иезавели сказал Господь: псы съедят Иезавель за стеною Изрееля.

Кто умрет у Ахава в городе, того съедят псы, а кто умрет на поле, того расклюют птицы небесные;

Не было еще такого, как Ахав, который предался бы тому, чтобы делать неудобное пред очами Господа, к чему подушала его жена его Иезавель;

Он поступал весьма гнусно, последуя идолам, как делали Аморреи, которых Господь прогнал от лица сынов Израилевых» (3 Цар. 21: 17–26).

То, что было сказано Илию передать Ахаву, сильно отличается от реально произнесенного. Почему пророк Илия отклоняется от оригинального сообщения? Не было ли легче редактору гармонизировать два сообщения или попросту убрать одно из них? Зато мы видим двух людей, которые долго и интенсивно ненавидят один другого. Мы чувствуем, насколько Илия уверен, что теперь-то Ахав попался, что теперь-то он не ускользнет от совершённых беззаконий, что теперь-то возмездие приблизилось. Эти человеческие эмоции врываются в повествование, обеспечивают эпизоду конкретно-чувственную «телесность». Но сами они заданы серьезным несовпадением того, что сказано Богом, тому, что передано пророком Илией.

Мы знаем, как Достоевский «восполнял» книгу Иова и представлял ее героев, караваны верблюдов, стада...³³ иначе говоря, усвоил поэтику недетализированных описаний библейского текста. Вошла ли в мир Достоевского схожая комбинация нарратива, описания и характеристики из каждодневного интенсивного чтения Библии или из романтизма с интересом последнего к внутреннему человеку? — не беремся сейчас судить. Однако для Ковнера, выходца из еврейской Вильны, ученика ортодоксальных ешив, Достоевский — парадоксально — один из самых близких авторов, пишущих на русском языке. Поэтому, — вопреки всей хотя и заочной, но сложной предыстории отношений, — он обращается из тюрьмы именно к нему. Поэтому же до того атаковал он Достоевского в «Голосе». Острая полемика — на ней построен Талмуд, методом дискуссии осваиваются все дисциплины в ешивах — это норма еврейской интеллектуальной жизни.³⁴

³³ См. в романе «Братья Карамазовы» (14; 264).

³⁴ См.: *Шиффман Л.* От текста к традиции: История иудаизма в эпоху Второго Храма и период Мишны и Талмуда. М.; Иерусалим, 2000. С. 213–219; *Ньюснер Дж.* Рабби беседует с Иисусом. М.; Иерусалим, 2007.

Вероятно, Ковнер допускает, что если схожа поэтика, то и остальные элементы интеллектуальной жизни подлежат экстраполяции, в чем он, конечно, заблуждается.

Почему Достоевский? — Искренность

Искренность — другой ключевой момент в рецепции творчества Достоевского Ковнером. По мнению критика, взгляд русского писателя может порой быть очень поверхностным: «Нет, к сожалению, — замечает он в первом письме к Достоевскому, — Вы не знаете ни еврейского народа, ни его жизни, ни его духа, ни его сорокавековой истории, наконец»³⁵. Он может иногда приносить вред («...Вы, во всяком случае, человек искренний, абсолютно честный, а наносите бессознательно вред громадной массе нищенствующего народа...»³⁶). Может быть несправедливым и ангажированным.³⁷ Но, вопреки всему отмеченному выше, за суждениями Достоевского всегда слышен голос живого человека, что делает его высказывание, как минимум, заслуживающим внимания и уважения: «Вы себе представить не можете, как меня огорчило Ваше заявление, что не будете продолжать больше „Дневник Писателя“! — пишет он из Сибири в январе 1878 г. — Я, Вы знаете, не разделяю многих высказанных Вами в „Дневнике“ утверждений, некоторые считаю — извините — просто абсурдными, — тем не менее в высшей степени жаль, что одним честным общественным органом меньше стало. А мы ведь так теперь нуждаемся в честном слове, которое так редко встречаем даже в консервативном лагере... Вы, конечно, заметили это „даже“. Спору нет, что Катков и Мещерский честнее Суворина и Краевского, — но от первых подчас претит, — между тем Ваши взгляды, при всей их странности иногда, всегда возбуждали сочувствие. Такова уже сила честности!»³⁸

Почему Ковнеру так важно ощущение непосредственного голоса человека за сообщением? Вероятно, это опять влияние этнокультурного прошлого критика. В еврейском мире не развилась художественная литература в ее европейском понимании: художественное письмо не оторвалось от фактографического, не сформировалась концепция

³⁵ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 10.

³⁶ Там же.

³⁷ См.: Там же. Л. 25–25 об.

³⁸ Там же. Л. 34–34 об.

эстетической автономности.³⁹ Соответственно, художественные образы воплощают не некий характер, а человека в его целом, в его личности, с одной стороны, а с другой — в его изменчивости.⁴⁰ Голоса биографического автора и эстетического автора-творца не разделены между собой, равно как «внутренний мир» не отделен от внешнего, эмпирического. В такой ситуации искренность позиции (быть может, справедливая лишь на короткий момент текущего бытия) оказывается важнейшим элементом для оценки всего высказывания. (Вспомним, что Ковнер сам часто использует в эпистолярии слово «искренний» и однокоренные к нему: «Мне очень прискорбно, что Вы сомневаетесь в моей искренности»⁴¹; «...прежде всего прошу Вас верить полной моей искренности, в противном случае я не обратился бы к Вам, а к Некрасову, Тургеневу, или Салтыкову...»⁴².) В Достоевском литературный и внелитературный облики, по мысли Ковнера, связаны теснее, чем в иных русских литераторах того времени.

Князь Мещерский создает героев и художественный мир, но сам не намеревается жить по выдвигаемым им же принципам: «...мое письмо, написанное к князю Мещерскому — Гражданину, до сих пор осталось без ответа, — сообщает Ковнер, — между тем ведь он в своих пошлых и отвратительных „Тайнах Современного Петербурга“, в лице своего героя-идиота Боба, исправляет род человеческий, обращает на путь истинный извергов, безбожников и самых пропащих людей!..»⁴³.

Суворин проповедует необходимость благотворительности, говорит о важности социального призрения, но при этом сам глух к судьбе человека, оказавшегося в трудном положении и к нему обратившегося за помощью: «Я уже обратился затем к Суворину с покорнейшею просьбою одолжить мне рублей 100, обещав ему выслать для „Нов<ого> Времени“ корреспонденции из Сибири и нарисовав ему картину моего безвыходного положения, но сей благодетель человечества, а не „человека“ ответил, что „к сожалению“ не может исполнить моей просьбы...»⁴⁴.

³⁹ См.: *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 15–20.

⁴⁰ См.: Там же. С. 23–25.

⁴¹ *Ковнер А.Г.* Письма к Ф.М.Достоевскому. Л. 18.

⁴² Там же. Л. 18–18 об.

⁴³ Там же. Л. 13.

⁴⁴ Там же. Л. 27 об.

Константин Арсеньев — один из руководителей Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (Литературного фонда), защитник русских евреев, сторонник расширения их гражданских прав (ср. его газетную полемику с Иваном Аксаковым) — безразличен к тяготам конкретного русскоязычного еврейского литератора: «...я также обратился с таковой же просьбою к К.К. Арсеньеву <...> который меня хорошо знал в Петербурге и протезировал отчасти, — но я опять получил такой же ответ и с тем же казенным выражением *к сожалению*»⁴⁵.

Альберт Ковнер, конечно, не идеальный гражданин и член общества. У него со всех сторон причудливые взгляды: атеист, нигилист, ассимиляционист; он подготовил и почти провернул крупное мошенничество. Однако странно было бы исправлять нравы и помогать в социализации идеальному гражданину. Собственно, «не здоровые имеют нужду во враче, а больные». И Христос «пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» (Мк. 2: 17). Ковнер подставляет себя на место негативных, должных быть спасенными героев, созданных русскими литераторами. И его тест проясняет, насколько лжив их литературный образ. Можно до мельчайших подробностей детализировать реальность в художественных произведениях, выражать сочувствие к людям, оставшимся на периферии, исправлять оступившихся, делая всё это только в романах, а в повседневной жизни безучастно проходить мимо живого человека, оказавшегося в ситуации схожей с сюжетной.

«Где же после этого хваленая ими гуманность, цивилизация, христианские добродетели, терпимость и проч., и проч.? — восклицает Ковнер. — Прибавьте к тому, что эти люди когда-то сами терпели нужду, что необыкновенное счастье (в особенности относительно Суворина) нахлынуло им неожиданно для них самих, что они очень хорошо знают, что от каких-нибудь ничтожных 100 рублей зависит освобождение человека, прекращение его тяжелого заключения на 2 года 7 месяцев (столько времени мне еще осталось) и возрождение его к новой жизни, — и Вы поймете все отчаяние моей души... Поверьте, что меня возмущает не столько людская несправедливость ко мне лично (в сущности ведь я не имею никакого права на людское участие — это я хорошо сознаю), сколько это наглядное противоречие между словом и делом, сколько эта ложь и фальшь, сколько это

⁴⁵ Там же.

отвратительное „сожаление“, что не могут исполнить моей просьбы (это Арсеньев-то, у которого, как говорят, больше 200,000 чистого капитала!..)»⁴⁶.

Художественное и публицистическое письмо таких литераторов расходится с их личным поведением в обществе. У Достоевского столь огромной дистанции между жизненным и литературным обликами Ковнер не наблюдает. И это делает Достоевского человечнее и значительнее.

Ковнер. Возвращение в русскую публицистику

Конец 1870-х — 1880-е гг. Альберт Ковнер проводит в Сибири. Уголовный процесс над ним, состоявшийся в московском суде, закончился обвинительным вердиктом. Наказание состояло в четырех годах арестантских рот. Ковнер ходатайствовал о замене приговора тюремным заключением по причине слабости здоровья, а получив такую замену, попросил разрешить ему выехать в Сибирь в добровольную ссылку.⁴⁷ Мошенничество, придуманное бывшим журналистом «Голоса», было крупным, но приходилось на слабо разработанную в законодательстве область. Ковнер обвинялся в хищении средств пайщиков банка путем подлога. Однако состав преступления, подлог, предполагал состояние обвиняемого на службе, на момент совершения преступления он должен был быть действующим должностным лицом. Последним Ковнер не был, официально он не числился в банке служащим и был как бы нанятым на стороне в качестве личного помощника директора банка.⁴⁸ Соответственно, ходатайства осужденного были удовлетворены.

В январе 1878 г. Ковнер был уже в Сибири.⁴⁹ О сибирском его периоде жизни мы практически ничего не знаем. «Тюремные воспоминания» обрываются прибытием в Тобольск, снятием судимости и обретением свободы в пределах сибирских губерний.⁵⁰ Однако из адреса под письмом к Достоевскому видно, что какое-то время он жил в

⁴⁶ Там же. Л. 28–28 об.

⁴⁷ См.: Там же. Л. 26–26 об.

⁴⁸ См. разбор этого момента обвинения Львом Куперником, адвокатом Ковнера на процессе 1876 г.: Московские ведомости. 1875. № 228. С. 3.

⁴⁹ См.: Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 34 об.

⁵⁰ А. К. [Ковнер А. Г.] Тюремные воспоминания // Исторический вестник. 1897. Т. LXVIII, № 4 (Апрель). С. 128–130.

Томске, где был как-то связан с Ф.И.Манасевичем (по слухам, побочным братом кн. В.Мещерского)⁵¹.

Согласно устоявшейся версии, опирающейся на письмо 1901 г. Аркадия Ковнера к Василию Розанову и введенной в 1924 г. в научный оборот Л.П.Гроссманом, бывший журналист прожил в Сибири (в Омске) тринадцать лет. Там он женился на русской девушке, а чтобы брак был законным, крестился. У нас в настоящий момент нет документов, которые позволили бы подтвердить или опровергнуть данную версию. Однако в начале 1880-х гг. в Витебске вдруг появляется, неизвестно откуда, некий русскоязычный литератор Айзик Гиршович Ковнер. Если наше предположение верно, то бывший журналист «Голоса» и житель Витебска Айзик Гиршович Ковнер — это одно лицо.⁵² Во всяком случае биографические подробности, сообщаемые Айзиком Гиршовичем в своих письмах, а также их тематика и стиль весьма напоминают неопубликованные к тому времени тексты Аркадия Ковнера.⁵³ Вот письмо Айзика Ковнера к Н.С.Лескову от 15 октября 1885 г.: «...Вы будете иметь, в лице моем, дело с человеком опытным, развитым, знающим основательно еврейскую литературу, владеющим хорошо древне-библейским языком, а также говорящим хорошо и пишущим толково на русском и немецком языках»⁵⁴. Ср. оглашенное на суде письмо Альберта Ковнера к директору Петербургского учетного банка А.Заку: «...я думал, что вы будете знать различие между простым тружеником, который дальше своей конторки ничего не смыслит, и человеком, стоящим на высоте европейского образования, каков я. Но Вы не обратили на это внимания...»⁵⁵. Письмо Айзика Гиршовича Ковнера к Лескову от 4 марта 1886 г.: «Чем моя рукопись ниже „Всесословной семьи“ и т. п. повестей и рассказов, появляющихся в печати с таким приветствием и радушием? <...> Я не талантливый писатель; я не призван стоять в числе литераторов; у меня нет „протекций“ <...> я бедный, мизерный еврейчик — вот причины

⁵¹ См.: Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 34 об.

⁵² Ковнер не однажды упоминает в воспоминаниях своего старшего брата, известного историка медицины Саула Гиршовича Ковнера (1837–1896). Таким образом, его отчество тождественно отчеству Айзика Гиршовича. Различается лишь имя: Авраам-Урия / Айзик.

⁵³ [Помочь в вопросе идентификации лица, по-видимому, могла бы графологическая экспертиза писем Альберта Ковнера к Достоевскому и Айзика Ковнера к Лескову. — Ред.]

⁵⁴ Ковнер А. Г. Письма к Н. С. Лескову — РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. № 244. С. 2.

⁵⁵ Судебная хроника // Русские ведомости, 1875. 6 сент.

неудобности моей рукописи в печати»⁵⁶. Письмо Альберта Ковнера к Достоевскому от 21 января 1878 г.: «...я не преувеличиваю своих литературных достоинств, <...> напротив, я лучше чем кто-либо знаю недостатки своих работ, но, читая все ежемесячные журналы и прочитывая все их содержимое, я положительно прихожу к заключению, что мои последние труды ничем не хуже произведений современных беллетристов и драматургов»⁵⁷.

Ковнеру исконно было свойственно пользоваться псевдонимами и «играть идентичностью». Мы так же точно знаем, что Альберт Ковнер предполагал, что именно внешние обстоятельства — в первую очередь суд, но также и еврейское происхождение — заблокировали его карьеру как писателя и журналиста: «Что может быть бездарнее „В духе времени“ Крылова, „Родственников“ Станюковича, „Счастливого Дня“ Соловьева, „Бархатных Когтей“ Летнева, „Ранних Выводов“ Боборыкина и проч., и проч., — между тем все это печатается, ставится на сцену, комментируется. Моя же комедия, которая, по Вашему же мнению, имеет много литературных достоинств <...> нигде не принимается, несмотря даже на Вашу рекомендацию!.. <...> Как объяснить этот грустный факт? Неужели и в этом виновато мое преступление?»⁵⁸ Необходимость в какой-то мере продолжить свою наиболее успешную деятельность, литературную, при понятном нежелании ассоциироваться с оскандалившимся и осужденным человеком естественным образом провоцирует использовать литературную маску, чтобы дистанцироваться от сосланного в Сибирь лица. А потому обращенное к Н.С.Лескову требование писать себя полно, чтобы не путать с «неправильным» Ковнером⁵⁹, представляется нам свидетельством в пользу тождества Айзика и Аркадия Ковнеров.⁶⁰

Незначительная коррекция имен может показаться наивной, но этот прием опирался на реально существовавшую сложность российского государства и общества в идентификации еврейского населения по причине отсутствия устойчивых фамилий и даже имен.⁶¹

⁵⁶ Ковнер А. Г. Письма к Н. С. Лескову. С. 18–19.

⁵⁷ Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 34.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ См.: Ковнер А. Г. Письма к Н. С. Лескову. С. 17.

⁶⁰ Имя Аркадия (Григорьевича) Ковнер принял, крестившись около 1892 г. (см.: Гроссман Л. П. Исповедь одного еврея. С. 143–144).

⁶¹ См.: Державин Г. Р. Мнение об отвращении в Белоруссии голода и устройстве быта евреев // Сочинения Державина / Под ред. Я. Грота: В 9 т. СПб., 1872. Т. 7. С. 258.

Бывшему осужденному было запрещено проживание в столицах, выбор для проживания Витебска, расположенного относительно недалеко от русских (С.-Петербург, Москва) и еврейских (Вильна, Минск, Варшава) центров, надо признать оптимальным. В Российской империи существовала черта оседлости, ограничивающая зону свободного проживания евреев территориями старой Польши и некоторыми присоединенными в XVIII–XIX вв. землями. Для жительства в столицах евреям нужны были особые основания или нужно было, как минимум, не иметь проблем с законом, чтобы нарушение норм проживания казалось *minor crime*⁶² и грозило лишь высылкой в пределы черты.

Об Айзике Гиршовиче Ковнере мы знаем исключительно из его писем. Созданный там образ — мелкий частный поверенный⁶³, обремененный большой семьей, отец трех дочерей и одного сына.⁶⁴ Он почти православный христианин, не могущий решиться на последний шаг по причине фанатично еврейского семейства и невозможности произвести развод из-за безденежья.⁶⁵ (Действительно, в еврейском праве развод длительная и весьма дорогая процедура, что должно препятствовать ее осуществлению.⁶⁶)

В центре его усилий — новая попытка выбраться в Петербург и вновь войти в мир русской публицистики и интеллектуальной жизни. «Драйвером» же выступает некий иудео-христианский проект, которым он пытается заинтересовать русских светских и церковных деятелей. Собственно, здесь опять возникает примечательное пересечение двух Ковнеров. Ведь во все периоды жизни вне еврейских местечек Западного края Аркадий Ковнер был рьяным противником традиционной организации еврейской жизни. Неприятие галахи и жизни по Талмуду вполне могло толкнуть его к поиску контактов с православной иерархией. Последние, впрочем, остаются безучастными.⁶⁷ Автор писем и проектов, видимо, предстает в их глазах «попутчиком», поскольку заверения о желании православного крещения сопровождают

⁶² минимальным преступлением (*англ.*).

⁶³ См.: Ковнер А. Г. Письма к Н. С. Лескову. С. 19.

⁶⁴ См.: Там же. С. 12.

⁶⁵ См.: Там же. С. 6–12.

⁶⁶ См.: Кон-Шербок Д., Кон-Шербок Л. Иудаизм и христианство: Словарь. М., 1995. С. 191–192.

⁶⁷ См. ответ Ковнеру В. Николаевского, секретаря митрополита С.-Петербургского Исидора (Ковнер А. Г. Программа журнала «Глас спасения» (1884) — РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 373. Л. 5).

оговорки в несвоевременности такого шага прямо сейчас. Айзик Ковнер настойчиво предлагает иудео-христианский проект под своей эгидой, но русское правительство и церковные иерархи не были готовы к еще одной попытке сформировать промежуточную общину, сочетающую внешние элементы еврейской традиции с вполне христианским наполнением. Такие общины появлялись в 1880-е гг., и некоторые из них получали государственную поддержку. Например, группа Якова Прилукера «Новый Израиль», которая просуществовала несколько лет (1882–1886). Впрочем, скоро обнаружилось, что эксперимент не привлекает еврейские массы. Поэтому неудивительно, что *Айзику Гиршевичу* Ковнеру не удалось наладить отношения с православными иерархами, получить карт-бланш на реформирование духовной жизни русских евреев и через это выбраться в Петербург.

Однако при помощи Н.В.Муравьева, некогда представителя обвинения на процессе Ковнера, а позднее министра юстиции, *Аркадию Григорьевичу* удалось в первой половине 1890-х гг. перебраться в Царство Польское и занять позицию помощника ревизора по финансовому ведомству в маленькой мазовецкой Ломже.⁶⁸ К этому времени публицист развелся со своей еврейской семьей (если, конечно, последняя не выдумана из-за стремления разжалобить адресатов и мы правы в отождествлении двух Ковнеров), женился на русской, а чтобы брак был признан действительным и возможные дети законнорожденными, крестился.

В последние два десятилетия жизни Аркадий Ковнер — русский публицист еврейского происхождения, который состоит в непосредственном общении с одиозными для еврейской среды фигурами — А.С.Сувориным, В.В.Розановым, В.В.Крестовским... Крупный еврейский общественный деятель Абрам Паперна, по-видимому, отождествлял, как и мы, досибирского Альберта, появившегося вдруг в Витебске Айзика и выкреста Аркадия Ковнеров. Круг общения, сочинения на «патриотическую» тематику («Иудейское вероучение о единстве благоговения перед богом и царем». Витебск, 1897) привели Паперну к крайне негативной характеристике личности Ковнера. «Полярный антипод Ковнера», он так сформулировал впечатление, произведенное на него публицистикой последнего (речь идет о «Записке» на имя Н.В.Муравьева): «Чтение длилось около часа.

⁶⁸ См.: *Яблонский А.* [Не] отрекаются любя // Заметки по еврейской истории: История. Традиция. Культура. 2019. № 2/3 (214) [Электронный ресурс]. URL: https://z.berkovich-zametki.com/y2019/nomer2_3/ajablonsky/ (19.06.2022).

Записка (об облегчении положения евреев в России. — Г.П.) составлена была с большим умением. Всё в ней было логично обосновано и поражало детальным знакомством с положением евреев. Он читал с большим чувством, ясно было, что слова выходили из горячо любящего, болеющего сердца. И чем дальше он читал, тем он всё вырастал в моих глазах, и в тот момент я почти забыл, что предо мной сидит выкрест, доносчик и предатель народа»⁶⁹.

Впрочем, Ковнер никогда не считал себя перебежчиком и тем более предателем. Он исходил из того, что он еврей, а будучи атеистом, ему всё равно, как он числится в МВД — иудеем или православным. Во всяком случае, последний его прижизненный публичный текст, напечатанный в суворинском «Историческом вестнике», озаглавлен «Из записок еврея». (Обратим внимание на «дразнение» аудитории, ведь согласно русскому законодательству, выкрест Ковнер уже евреем не был.) Взгляд исключительно нетривиальный для XIX в., так что понятно удивление А. Паперны степени погруженности «предателя и доносчика» в круг еврейской повседневной жизни, глубоким понимание проблем, а также тем, что власть должна сделать, чтобы облегчить жизнь евреям Российской империи. Вопреки стереотипному представлению о «коллорабационисте», Ковнер парадоксально выглядел человеком, который искренне желает помочь.

Новое положение в обществе, достигнутые в конце концов успехи на ниве интеграции и ассимиляции вызвали в публицисте — бывшем *ешиботнике* и выходеце из старинной уважаемой раввинской семьи — чувство вины. И в переписке этого периода, и в мемуарах Ковнер проводит отчетливую апологию евреев. Нет, он по-прежнему крайне скептичен по отношению к галахе и раввинистическому иудаизму, когда пишет: «...в Исходе (гл. 23, ст. 19) сказано: *не вари козленка в молоке матери его*. Это же запрещение повторяется в Пятикнижии еще два раза <...>. Это высокогуманное постановление Моисея имеет в своем основании жалость, *pietas*, к юным произведениям природы <...>. Между тем составители талмуда именно вследствие троекратного повторения упомянутого запрещения вывели заключение, что Моисей запретил употреблять всякое мясо вместе с какими бы то ни было молочными продуктами...»⁷⁰. Однако он не мажет черной

⁶⁹ Цит. по: Яблонский А. [He] отрекаются любя.

⁷⁰ А. Г. [Ковнер А. Г.] Из записок еврея // Исторический вестник. 1903. Т. ХСІ, № 3 (Март). С. 982–983.

краской даже жизнь ультраортодоксальной талмудической ешивы: «...в громаднейшем большинстве случаев мальчики быстро усваивали тонкости конструкции труднейшего библейского языка и не прошло пяти-шести месяцев, как они сами уже свободно читали пройденное, понимая, как следует, глубокий смысл первых глав книги Бытие и восторгаясь поэтическими легендами о потопе, жертвоприношении Авраама, встрече Елеазара с невестой Исаака, Ревеккой, изгнании Агари с Измаилом, бегстве Якова, служении его у Лавана 14 лет за младшую дочь Рахиль и в особенности историей Иосифа Прекрасного»⁷¹. Былая миссия борьбы с якобы окаменевшей в своей консервативности синагогой сменяется миссией защиты самих евреев, страдающих от антисемитизма. И на этом витке жизни вновь в публичном вокабулярии Ковнера появляется Достоевский.

Достоевский в публицистике Ковнера. Повторное обращение

В начале XX в. Ковнер писал: «Наши юдофобы, кричащие — распни целый народ <...> ссылаются обычно на мнимые авторитеты <...>. Между тем они умалчивают о том факте, что лучшие русские люди, которыми Россия действительно вправе гордиться, как например, Пирогов, Достоевский, Вл. Соловьев, Салтыков (Щедрин), Л. Н. Толстой, Чичерин, Михайловский, Короленко и др., всегда проповедовали любовь и братство, гуманность и терпимость к евреям»⁷². Достоевский у Ковнера включен в ряд русских писателей — в этом стремлении обобщать и типизировать бывший критик верен традиции давнопрошедшего зенита русской реальной школы. В плане обращения к «Дневнику Писателя» несколько парадоксально упоминание рядом с Достоевским фигур Михайловского, Салтыкова-Щедрина, Короленко, которые скорее симпатизировали бы Достоевскому докаторжного периода, а не последнего десятилетия. Вероятно, такой ряд говорит об устойчивости с 1860-х гг. круга авторитетов Ковнера. И присутствие в этом ряду Достоевского лишь подчеркивает, насколько данный писатель ценен Аркадию Григорьевичу. Примечательно, что хотя упоминает он россыпь имен, но цитирует исключительно Достоевского, причем большими фрагментами.⁷³

⁷¹ Там же. С. 981–982.

⁷² А. К-р [Ковнер А. Г.] Язык фактов: По поводу обособленности евреев. Варшава: Изд. М. А. Ковнера, 1908. С. 26.

⁷³ См.: Там же. С. 26–27.

Ковнер обращается к «Дневнику Писателя» — тексту, который многими расценивается как свидетельство антисемитизма писателя. Обращается, естественно, к мартовскому выпуску 1877 г., посвященному в значительной мере еврейской проблематике. Но делает отсылки лишь к двум параграфам — «Да будет всё едино» и «Единичный случай». Манипуляция? — и да, и нет. Конечно, при такой избирательности даже объемные цитаты все-таки непременно оказываются вырванными из контекста. Ковнер прекрасно понимает, к сколь проблемному тексту Достоевского он обращается. Собственно, этот фрагмент «Дневника Писателя» в какой-то мере навеян, если не спровоцирован, его собственными письмами. И тогда, в 1877 г., Ковнер внимательно читал мартовский выпуск моножурнала, а потому отлично знает композиционное построение, текстовые и семантические границы «еврейской» серии очерков Достоевского. Он, конечно, помнит, как сам писал Федору Михайловичу, что последний, вероятно, не осознает в полной мере, сколь много вреда нанес обычным евреям, опубликовав такой фрагмент.⁷⁴ Тем не менее сейчас Ковнер обращается к данному выпуску в поиске опоры. Достоевского трудно считать юдофилом; отсылая антиеврейского читателя своего апологетического, полемического трактата к «Дневнику Писателя», Ковнер противопоставляет Достоевского, бесспорного православного и патриота, зоологическим антисемитам из записного ультраконсервативного крыла русской мысли начала XX в. «Но наши юдофобы, делающие вид, что преклоняются перед великими именами Пирогова, Достоевского, Вл. Соловьева, Л. Н. Толстого и др., — пишет он, — как только дело касается евреев, входят в союз с отбросами русской литературы, с разными Окрейцами, Крушеванами, Меньшиковыми, Лютостанскими, Шамаковыми, Лендерами, Липрандами и другими им подобными писаками»⁷⁵. Записные антисемиты начала XX в. утверждают, что следуют за Достоевским, но в действительности не понимают, что именно им написано. В мире Достоевского рядом с антиеврейским очерком «Status in Statu» присутствует и юдофильский «Единичный случай». Более того, именно «Единичный случай» ставит финальную точку в главе, а не «Status in Statu».

⁷⁴ См.: Ковнер А. Г. Письма к Ф. М. Достоевскому. Л. 10.

⁷⁵ А. К-р [Ковнер А. Г.] Язык фактов. С. 27.

На излете своего жизненного пути Аркадий Ковнер как бы возвращается к началу своего вхождения в русское общество и вновь превращается в интерпретатора Достоевского. Только тогда, в 1870-х гг., он был начинающим журналистом, вдруг получившим право на авторскую колонку в общенациональной газете. Соответственно, Альберт Ковнер аккуратно следовал за редакционной политикой издателя Краевского. Он выискивал в текстах Федора Михайловича потенциальные несуразицы, гротескно акцентировал их и выставлял на потеху публике в борьбе «Голоса» с ультраконсервативным еженедельником, причудливо редактируемым знаменитым, но финансово бедствующим писателем. Собственно говоря, Ковнер сам работал в парадигме, когда редакционная политика всецело определяется учредителем и собственником, тогда как в компетенции журналиста — текстопорождение, но не выбор темы и тем более не выбор информационного ракурса. Такая практика была стандартной для XIX в., но участие в ней видного писателя кажется одиозным.

Также мы видим, что личная рецепция Ковнером творчества Достоевского не сводится к повторению правильных с партийной точки зрения максим. Критик обращает внимание и на представленность лица писателя в произведениях и публицистике Достоевского, и на его поэтику, сопрягающую в сюжете меняющихся героев, а не константные характеры.

В последние два десятилетия XIX-го и в начале XX столетия происходит становление образа Достоевского как русского писателя-классика, как публициста, чье мнение значимо для большого числа людей. В этом становлении заметна роль «Дневника Писателя» как уникального «медиа», где автор говорит с публикой от первого лица. Новый имидж Достоевского заставил Ковнера обратиться к давним текстам как к ключевым элементам апологии евреев Российской империи. В настоящей статье мы проследили, как Достоевский причудливо прошел через всю жизнь еврейско-русского публициста Аркадия Ковнера.

ДОКЛАДЫ

В. Н. Захаров

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ ДОСТОЕВСКОГО*

Достоевский вошел в мировую литературу с новым словом о человеке. Определяя это «слово», критики говорили о «тайне художественности», об открытии «тайн жизни» и характеров, о явлении новой правды в искусстве.

В чем они состоят?

Хорошо известны гуманистические принципы в философии Нового Времени. Мы знаем их из учебников:

- «Человек — мера всех вещей».
- Человек разумен.
- Свобода, равенство, братство.
- Человек стремится к счастью.
- Наука и прогресс осчастливят человека и человечество.

Насколько оригинальна концепция человека Достоевского?

В мировой критике сложились своего рода «общие места» в истолковании антропологических воззрений Достоевского:

- Человек иррационален, сложен, двойствен, противоречив.
- Подполье выражает сущность человека. Писатель гордился тем, что он открыл «подполье» в современном человеке. «Подполье» — это то, о чем человек молчит, что не реализует в своем общении.

© В. Н. Захаров, 2022

* Доклад, прочитанный В. Н. Захаровым 21 февраля 2023 г. в Нагойском университете для японских славистов.

• Герои Достоевского «небывалые», «больные», «странные», «забитые», фантастические люди.

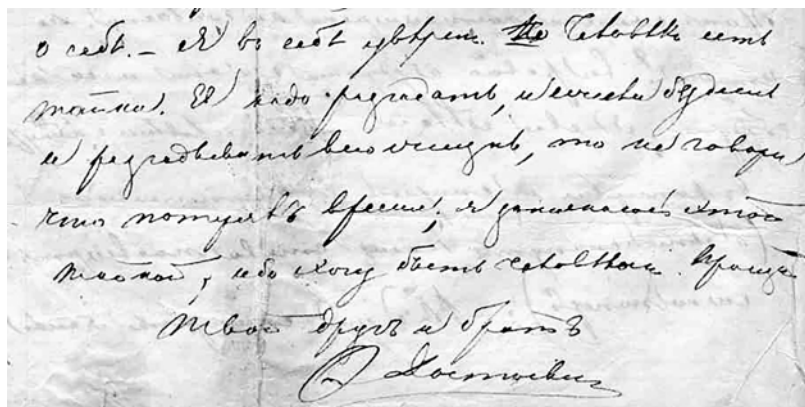
Сказанным не ограничивается его концепция человека, хотя в мировой критике антропологический принцип Достоевского сводится именно к этому.

Так ли это?

Все цитируют слова семнадцатилетнего юноши:

«Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28; 63).

Вот автограф этого высказывания:



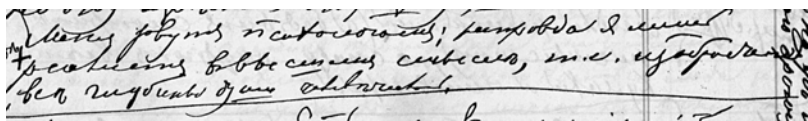
Илл. 1. Фрагмент письма Достоевского брату Михаилу от 16 августа 1839 г.

Но ни сам автор, ни критики не объясняют, почему, чтобы *хотеть* быть человеком, нужно заниматься этой тайной? Что стоит за этими словами: зачем, чтобы быть человеком, нужно исследовать «тайну человека»?

Вопреки убеждению многих критиков Достоевский отрицал, что он — психолог. Об этом он писал в последний год жизни:

«Меня зовут психологом: неправда я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» (27; 65)¹.

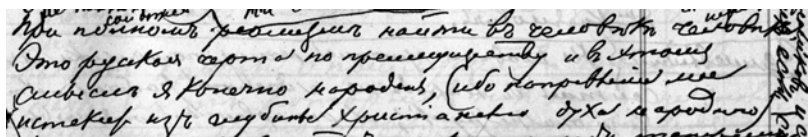
¹ Впервые опубликовано: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 14 т. СПб, 1883. Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки. С. 373 (3-я паг.).



Илл. 2. Фрагмент 29-й страницы из записной тетради Достоевского 1880–1881 гг. (РГАЛИ. Ф. 212.1.17)

Здесь что ни слово, то загадка.

В отличие от психолога, который изображает психическую деятельность человека, Достоевский — «реалист в высшем смысле», изображает «все глубины души человеческой». Какие глубины — *все*?



Илл. 3. Фрагмент 29-й страницы из записной тетради Достоевского 1880–1881 гг. (РГАЛИ. Ф. 212.1.17)

Что значит это признание, что «найти в человеке человека» — «русская черта по преимуществу»? Почему это «русская черта»? А разве иначе обстоит дело у других народов? Ведь очевидно, что эта проблема вызывает интерес всех народов? В чем же тогда отличие? Почему «в этом смысле» Достоевский «конечно народен»? Почему это его направление «истекает из глубины Христианского духа народного»? Почему поиск «в человеке человека» имеет своим «источником» — «глубины Христианского духа народного»? Причем здесь Христианство? Что значит «найти в человеке человека»? Что стоит за этой намеренной и вызывающей тавтологией выражения: «человек в человеке»?

Ключевым концептом творчества и поэтики Достоевского является «человек». Он соотносим с такими понятиями, как *общечеловек* и *всечеловек*.

Высоко ценя общечеловеческие интересы и устремления, Достоевский был критичен по отношению к тем, кого он называл «общечеловеками». Это особый тип русского человека, появившийся в результате реформ Петра I. В отличие от англичан, немцев, французов, которые прежде всего национальны, русский «общечеловек» стремится быть кем угодно, только не русским. Он презирает народ и, как правило, — ненавидит Россию.

Быть «общечеловеком» — быть отвлеченным европейцем без корней и без почвы.

В печатных текстах Достоевского слова с данной или подобной морфемой употребляются сравнительно часто:

- *Общечеловек* — 16 раз (с 1863 г.)
- *Общечеловечность* — 14 раз (с 1861 г.)
- *Общечеловечество* — 2 раза (с 1861 г.)
- *Общечеловеческий* — 67 раз (с 1861 г.)
- *Общечеловечный* — 9 раз (с 1862 г.)

Единственный положительный контекст употребления слова подтверждает его отрицательное значение. В мартовском выпуске «Дневника Писателя» за 1877 г. Достоевский рассказал о похоронах в Минске доктора Гинденбурга: «Кстати, почему я назвал старичка доктора „общечеловеком“? Это был не общечеловек, а скорее общий человек» (25; 90). Этот праведник лечил и помогал бедным: евреям, русским, белорусам, полякам — всем.

Призвание русских заключено в другой идее: «...русский идеал — всецелость, всепримиримость, всечеловечность» (18; 69).

В этом состоит «величайшее из величайших назначений» русского человека: «У нас — русских, две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами, — (пусть они на меня за это не сердятся). Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже сознанных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, — не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству» (23; 30–31).

В печатных текстах Достоевского слово «всецеловек» употребляется всего один раз (в 1880 г.), но больше с учетом словоморф:

- *всецеловеческий* — 16 раз (с 1860 г.)
- *всецеловечность* — 9 раз (с 1861 г.)
- *всецеловечный* — 1 раз (с 1880 г.)
- *всецеловечество* — 1 раз (с 1876 г.)

Дважды слово «всецеловек» встречается в записных тетрадах писателя (декабрь 1876 г. и октябрь 1880 г.).

Всецеловеческий — ключевой эпитет, *всецеловечество* и *всецеловечность* — понятия, которые постоянно возникают в журнальной полемике Достоевского 1860–1870-х гг. Резонно предположить, что если было прилагательное «всецеловеческий», то должно быть и имя существительное. *Всецеловек* — редкое слово в русском языке XIX в. Оно и сейчас отсутствует во многих словарях современного русского языка.

В современном богословии всецеловеком называют первочеловека Адама, который вобрал в себе всех людей. Этим словом

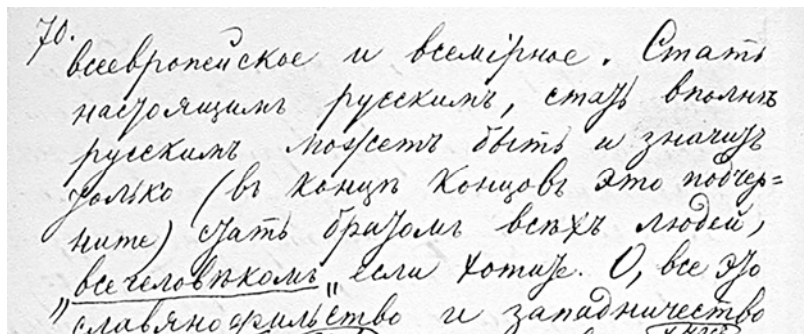
с большой буквы именуют Христа. Источник учения — слова Апостола Павла: «Как Адамом все умирают, так Христом все оживут» (1 Кор. 25: 22).

В этом втором смысле слово *Всечеловек* встречается в книге Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869): «...был только один Всечеловек — и Тот был Бог»².

В отличие от Данилевского Достоевский употребил слово *всечеловек* со строчной буквы, в значении — совершенный христианин (Христос vs христос, христы). Он ввел это значение слова в русскую литературу и философию.

Слово *всечеловек* предельно ясно выражает сокровенный смысл Пушкинской речи, произнесенной 8 июня 1880 г.: «Стать настоящим русским, стать вполне русским может быть и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком* если хотите» (26; 147).

Достоевский читал речь по рукописной копии Анны Григорьевны.



Илл. 4. Фрагмент рукописной копии Пушкинской речи с авторской правкой Достоевского (ОР РГБ. Ф. 93.1.2.15)

В печатном тексте «новое» слово *всечеловек* утратило кавычки и обрело «достоевский» смысл.

Что значит эта мысль, Достоевский обстоятельно разъяснил: «...стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью»

² Данилевский Н. Я. Россия и Европа // Заря. 1869. № 3. С. 33–34.

всех наших братьев, а в конце концов может быть и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (26; 148).

В отрицании народности, в надежде на то, что «всё сливается в одну форму, в один общий тип», Достоевский видел «западничество в самом крайнем своем развитии и без малейших уступок» (20; 207). Христианство же дает иной урок — «новую, неслыханную дотоле национальность — всебратскую, всечеловеческую, в форме общей вселенской Церкви» (26; 169).

Быть русским — стать всечеловеком, быть христианином.

В научном определении антропология Достоевского — *христианская*. Для Достоевского в каждом человеке заключен образ Божий; образить, обожить — восстановить образ Божий и тем самым *очеловечить человека*. В своем лексикографическом комментарии Достоевский объяснил значение слова: «Образить, словцо народное: дать образ, восстановить в человеке образ человеческий. „Образить человека“, „ты хоть бы образил себя“, говорится, например долго пьянствующему: Слышано от каторжных» (РГАЛИ. Ф. 212.1.15. С. 88).

Человек Достоевского несет в себе возможную полноту Творца и творения.

Смысл слова *всецеловек* не понял К.Леонтьев, пытавшийся представить «ужасного, по его отзыву, всечеловека» общечеловеком, европейцем, либералом, космополитом.³ Эта подмена (*общечеловек* вместо *всецеловека*) типична в литературной и философской критике XX в. Богословское учение о Всецеловеке представлено в трудах С.Н.Булгакова⁴ и святителя Николая Сербского⁵, откровение о *всецеловеке* Достоевского дано в книге преподобного Иустина (Поповича) «Достоевский о Европе и славянстве»⁶.

В отличие от общеизвестного гуманистического принципа «человек — мера всех вещей» антропологический принцип Достоевского онтологичен: «Христос — мера всех вещей».

³ См.: Леонтьев К.Н. О всемирной любви, по поводу речи Ф.М.Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: Сб. статей. М., 1990. С. 22.

⁴ См.: Булгаков С.Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. Сергиев Посад, 1917. С. 347–348.

⁵ См.: Николај (Велимировић), еп. Речи о Свечовеку. Београд, 1920 (на сербском языке).

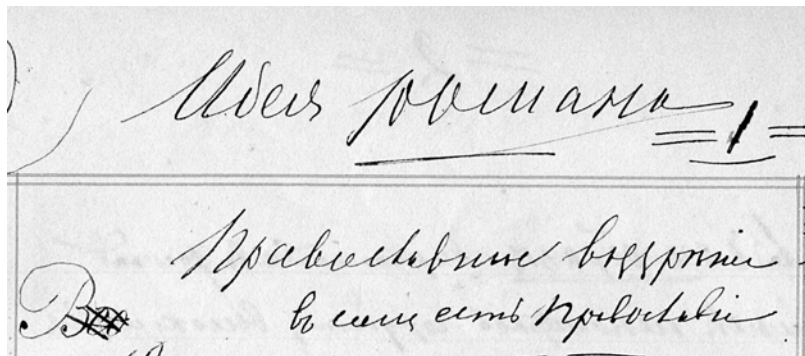
⁶ См.: Иустин (Попович), прп. Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. С. 238–270.

Вот как, например, Достоевский выражает свою, авторскую идею романа «Преступление и Наказание»:

«Идея романа

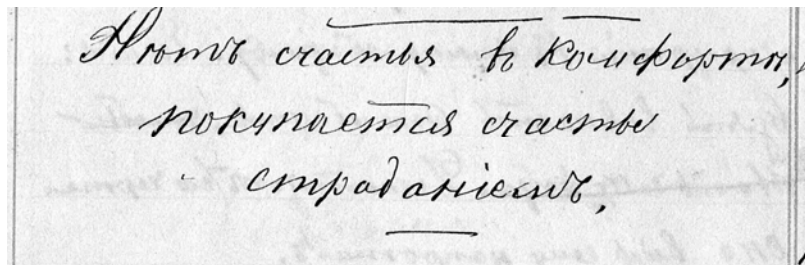
—=I=

Православное воззрение
в сем⁷ есть Православие».



Илл. 4. Фрагмент страницы записной тетради Достоевского 1866–1867 гг. (РГАЛИ. Ф. 212.1.5. С. 3)

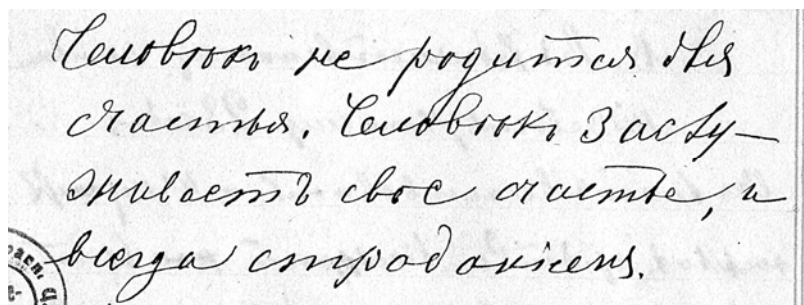
«Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием».



Илл. 5. Фрагмент страницы записной тетради Достоевского 1866–1867 гг. (РГАЛИ.212.1.5. С. 3)

«Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием».

⁷ Исправлено В. Д. Раком и Н. А. Тарасовой (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 35 т. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2019. С. 197).



Илл. 6. Фрагмент страницы записной тетради Достоевского 1866–1867 гг. (РГАЛИ. Ф. 212.1.5. С. 3)

У Достоевского жить — значит страдать, чтобы писать нужно страдать, счастье не в комфорте, покупается счастье страданием.

Кто хочет страдать?

Вопреки заблуждениям русской критики, у Достоевского нет «маленьких» и «лишних» людей. Героев Достоевского часто называют «маленькими людьми». С социальной точки зрения это, может быть, и верно, но в онтологическом смысле это не так. «Маленькие» и «лишние» люди принципиально невозможны в его мире. У Достоевского каждый герой велик.

Кто может сказать о себе: я — гений, я — Шекспир?

Достоевский же полагал: у каждого «золотой век в кармане».

В «Дневнике Писателя» за 1876 г. есть главка «Золотой век в кармане». Прежде описав елку детей в клубе художников, Достоевский рассказывает о «бале отцов» — о том, как в душной зале веселятся взрослые гости. При виде этой «бездарности» писателю пришла в голову «одна фантастическая и донельзя дикая мысль»: что если б они могли «хоть на миг один, стать искренними и простодушными?»

Писатель убежден, что в каждом тогда обнаружится столько «прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого сообщительного и это в каждом, решительно в каждом из них», откроется, что «каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей!» (22; 12).

Более того: «ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного,

как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале» (Там же).

Достоевский возглашал: каждый «умнее Вольтера, чувствительнее Руссо», обольстительнее самых обольстительных героев мировой литературы и истории. У Шекспира, Шиллера, Гомера, вместе взятых, не найдется того, что заключено в пошлых гостях из этой бальной залы. Каждый может превзойти Гомера, Шекспира, Шиллера, но если станет искренним и простодушным.

Каждый — гений, каждый — Шекспир!

Значение этой главки исключительно для понимания смысла творчества и особенностей поэтики Достоевского. Герои Достоевского конгениальны автору, все — философы, все — достоевские.

Как он реализовывал свою цель творчества: «найти в человеке человека» и *всечеловека*? На эти вопросы почти невозможно ответить — можно лишь обсуждать поставленные проблемы.

Если собрать прямые высказывания Достоевского о природе человека, а их много и они пространны, может получиться своеобразный философский трактат.

Ключевой текст в этом компендиуме — известная запись Достоевского: «16 *Апреля*. Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» Ее основными темами являются рассуждения писателя о натуре Бога и натуре человека, о Христе и христианстве, о переходной природе человека и личности, о жизни и смерти, о будущем человечества (*ОР РГБ*. Ф. 93.1.2.7. С. 41).

У Достоевского текст зачастую объясняет текст. Нередко писатель сам раскрывает *тайну человека*:

«...всяк человек образ Божий на себе носит, образ Его и подобие» (3; 75).

«Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (*РГАЛИ*. Ф. 212.1.16. С. 176).

«Неисповедимы пути, которыми находит Бог человека» (*РГАЛИ*. Ф. 212.1.5. С. 145).

«...человек не в силах спасти себя, а спасен откровением и потом Христом — т. е. непосредственным вмешательством Бога в жизнь» (*ОР РГБ*. Ф. 93.1.1.5. С. 31).

«Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием» (*РГАЛИ*. Ф. 212.1.5. С. 3).

«...исполни все-таки десять заповедей и будешь великий человек» (*РГАЛИ*. Ф. 212.1.13. С. 66).

«...раздвоенность человека <...> есть гибель человека» (РГАЛИ. Ф. 212.1.15. С. 107).

«...лицо человека есть образ его личности, духа, достоинства» (РГАЛИ. Ф. 212.1.15. С. 118).

«Человек обширнее своей науки» (РГАЛИ. Ф. 212.1.15. С. 131).

«Честным человеком быть всего выгоднее» (РГАЛИ. Ф. 212.1.15. С. 186а).

«Литературный идеал демократ. Народный — идеал доброго человека лучше» (РГАЛИ. Ф. 212.1.15. С. 103).

Это случайная подборка, но она раскрывает направление мысли Достоевского.

Свои антропологические идеи Достоевский сделал предметом анализа в художественном творчестве, предметом рефлексии и саморефлексии автора и героев.

Откровением человека для читателей стали уже первые произведения писателя. Что открыл Достоевский в своем первом романе «Бедные люди», в петербургской поэме «Двойник»?

Несчастен ли Девушкин?

Роман начинается фразой: «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, до нельзя счастлив!» (1; 13). Речь идет всего лишь об уголке занавески и бальзаминчике на окне героини, что воспринимается Макаром как знак внимания Вареньки к нему, но чувства героев не менее значимы и подлинны от этого. В романе речь идет не только о бедах и страданиях, но и о счастье бедных людей. Их радость проявляется в повседневных заботах, в любви, в созерцании природы, в общении друг с другом, у Макара Девушкина еще и в творчестве.

Есть немало писателей, которые воображают своих героев поэтами, бесстрашными и отважными воинами, благородными и доблестными людьми. Не так у Достоевского. Героиня романа изначально тоньше, образованнее, культурнее героя. Такой она и остается в финале.

Макар Девушкин не образован, не культурен, «туп», в чем признается сам, но в романе он преображается, он — новый человек. Ключевую роль в его изменениях играет литература. Он сознает себя в письмах Вареньке, сказанное и написанное помогает ему понять себя и других, его возвышает любовь.

Вначале Макар Девушкин жалуется, что он не опытен, не умеет писать письма, что у него слога нет, мысли и чувства трудно высказываются в словах, но с течением времени он обретает дар слова, замечает, что у него появляется слог, он пишет уже из удовольствия, для него письма в радость. Его письма приобретают уже чисто лите-

ратурные функции: герой начинает писать, чтобы описывать. Он пишет не только для того, чтобы высказаться, но и из потребности писать. Дар слова возвышает человека. В словах рождается личность, самосознание героя, происходит духовное перерождение человека в словах и Слове.

Уже в первом романе Достоевский не просто прокламирует эту идею — он показывает рождение и развитие гения в живых противоречиях, в неожиданных подробностях, в неопределенной и пошлой повседневности.

В переписке героев особенно выразительно последнее письмо Макара Девушкина — письмо *без адреса и даты*. Зачем писать, когда всё уже случилось? Варенька вышла замуж, переписка прекратилась, сюжет романа завершен, но Макар Девушкин пишет это письмо. Оно лишено бытовой прагматики.

Письмо — акт творчества Макара Девушкина. Герой внешне остался прежним титулярным советником, но стал другим — стал сочинителем, «пиитом», писателем.

Открытия Достоевского переворачивали привычные представления о литературе и о человеке. Герои Достоевского сокровенны, они несут в своей душе тайну, и их тайна откровенна: они стыдливо говорят на понятном друг другу и читателям языке, на языке христианской любви. В результате возникает парадоксальная коллизия. Можно быть умнее и образованнее Макара Девушкина, какими были, например, Чацкий, Онегин, Печорин, Андрей Болконский или Пьер Безухов. Можно быть безупречнее героя эпистолярного романа Достоевского: такова, например, идеальная пушкинская Татьяна Ларина. Тем не менее в характере и в личности Макара Девушкина есть нечто, что делает его значительнее многих героев не только русской, но и мировой литературы.

Макар Девушкин был первым откровением великой идеи Достоевского — идеи «восстановления» человека, духовного воскрешения от бедных людей, униженных и оскорбленных до братьев Карамзовых.

Эту же идею и этот принцип христианской антропологии Достоевский защищает в «Двойнике»: каждый человек несет в себе образ Божий. Нет одинаковых людей, каждый бесподобен, каждый неповторим. Недопустима замена одного другим, подмена оригинала копией. Пошлый, неуклюжий и недалекий господин Голядкин — тоже «брат твой» и наш, он тоже достоин сострадания, милосердия и любви. Несмотря на очевидное неблагообразие и некоторое безобразие героя,

Достоевский защищает в чиновнике «человека в человеке», его идеальную сущность, образ Божий в каждом из нас.

Сам Достоевский подчеркивал, что Голядкин — его «главнейший подпольный тип» (*РГАЛИ*. Ф. 212.1.11. С. 171), что он открыл подполье в современном человеке и гордится этим открытием (ср.: 16; 329).

Антропологический принцип в повести «Записки из подполья» стал событием не только в мировой литературе, но в мировой философии. Особая тема — критика рационалистических концепций человека в европейской философии, полемика Достоевского с «лекарями-социалистами», с Чернышевским и его последователями. Как наивен, с точки зрения Достоевского, был «антропологический принцип в философии» Чернышевского, его теория «разумного эгоизма»: «...все дела, хорошие и дурные, благородные и низкие, геройские, и малодушные, происходят во всех людях из одного источника: человек поступает так, как приятнее ему поступать, руководится расчетом, велящим отказываться от меньшей выгоды или меньшего удовольствия для получения большей выгоды, большего удовольствия»⁸.

Или: «Цель всех человеческих стремлений состоит в получении наслаждений»⁹.

У Достоевского было иное понимание человека.

Так, в зачине повести «Записки из подполья» собраны, казалось бы, все противоречия: злой /не злой, больной / не больной. Что стоит за этим бесконечным отрицанием отрицания: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек» и т. д.? И наконец: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (5; 99–100).

Герой Достоевского сложен, противоречив, двойствен, подчас неведом самому себе, непредсказуем не только для читателя, но и для автора. У него всегда есть заветное *вдруг* — неожиданный «переворот» во мнениях и поступках, «перерождение убеждений» — преобразование личности.

Герой не высказывается весь в словах, а если высказывается, его слова — ложь.

⁸ Чернышевский Н.Г. Антропологический принцип в философии. (Очерки восторгов практической философии. Соч. П.Л.Лаврова. I. Личность. СПб., 1860). <Статья вторая> // Современник. 1860. Т. LXXXI, № 5. Отд. III. Современное обозрение. С. 35.

⁹ Там же. С. 39.

И вместе с тем: «Человек есть воплощенное Слово, он явился, чтобы сознать и сказать» (*ИРЛИ*. Ф. 100. 29444. С. <3>).

Следуя Христу, человек — «воплощенное Слово». В синтезе Достоевского слиты воедино Бог, Христос, Слово, человек, личность, творчество, идеал.

У других писателей герой зачастую меньше автора, Достоевский умел явить величие простого человека. Каждый герой безмерен и значим, у каждого — свое Лицо. Постижению тайны человека Достоевский учился у великих предшественников — у Шекспира и Бальзака.

За годы литературной славы Достоевского критики разноречиво клеймили и восхваляли автора:

- «жестокий талант» (Н. К. Михайловский)¹⁰
 - «пророк русской революции» (Д. С. Мережковский)¹¹
 - «злой гений» (М. Горький)¹²
 - «светлый, жизнерадостный» (О. фон Шульц)¹³
 - «всечеловек» (преп. Иустин)¹⁴
 - «апостол» (О. фон Шульц, преп. Иустин)
- Кто прав? Я бы выбрал три ответа на вопрос, кто Достоевский:
- «светлый, жизнерадостный» (О. фон Шульц),
 - «всечеловек» (преп. Иустин).
 - «апостол» (О. фон Шульц, преп. Иустин).

В романе Достоевского «Бесы» есть примечательный эпизод. Петруша Верховенский, один из революционных бесов, рассказывает Николаю Ставрогину случай, который произошел с ним на днях в компании с пехотными офицерами:

«— <...> Об атеизме говорили и уж разумеется Бога раскассировали. Рады, визжат. Кстати, Шатов уверяет, что если в России бунт начинать, то чтобы непременно начать с атеизма. Может, и правда. Один седой бурбон капитан сидел, сидел, всё молчал, ни слова не говорил, вдруг становится среди комнаты и, знаете, громко так, как бы сам с собой: „Если Бога нет, то какой же я после того капитан?“ Взял фуражку, развел руки, и вышел.

¹⁰ Михайловский Н. К. Жестокий талант // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. С. 59–63.

¹¹ Мережковский Д. С. Пророк русской революции // Там же. С. 86–118.

¹² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 147.

¹³ Шульц О. Светлый, жизнерадостный Достоевский: курс лекций / Отв. ред. В. Н. Захаров; коммент. В. Н. Захарова, А. Е. Кунильского. Петрозаводск, 1999. С. 313, 339.

¹⁴ Иустин (Попович), прп. Достоевский о Европе и славянстве. С. 239, 258.

— Довольно цельную мысль выразил, — зевнул в третий раз Николай Всеволодович» (10; 180).

Несмотря на невозмутимую реакцию Николая Ставрогина, мысль «седого бурбона», офицера из выслуживших солдат, парадоксальна: на самом деле, почему атеизм исключает государство и чин? почему без Бога он не капитан? почему Бог является основой государственного устройства мира — и не только государственного?

Другие вариации на эту тему: если Бога нет, *нет добродетели, нет бессмертия, всё разрешается, всё позволено*.

В монотеистической культуре атеизм отрицает и разрушает мораль. У Достоевского была почти религиозная концепция творчества. Как священник на исповеди, писатель был исповедником своих героев, их грехи становились его грехами, увеличивая тяжесть его креста. Свою вину герои и их автор разрешают самым актом творчества: исповедью, покаянием и искуплением своих и чужих грехов.

Позже эта идея была выражена в служении и поучениях старца Зосимы: сделать себя ответчиком за чужой грех. Виноваты все. У каждого своя мера вины. Одни виноваты в том, что сделали, другие — в том, чего не сделали. Кажущаяся невинность лишь иллюзия: каждый в ответе за мировое зло. Возможны духовное воскрешение и спасение *любого* человека (обращение Савла в Павла).

Антропологический принцип Достоевского универсален в философии, религии, искусстве. Писатель явил новый тип мышления. Достоевский парадоксален, антиномичен в представлении героев и их мнениях. Бахтин назвал произведения Достоевского «словом о слове, обращенном к слову». Слова относительны, «мысль изреченная есть ложь», до правды можно «довратиться», но в относительных словах всегда есть Абсолют. У каждого своя правда. Правд много, истина одна. Слова могли быть обо всем, герои могут молчать, но в их болтовне и безмолвии всегда есть Слово, которое от Бога, которое есть Бог.

Прежде Достоевского, как известно, искал человека Диоген. Ходил по улицам среди бела дня с фонарем и на расспросы прохожих отвечал: «Ищу человека».

Образ Божий открыл в человеке Христос.

Достоевский искал человека и человека в человеке, искал и открывал в человеке образ Божий, открыл всечеловека — находил в нем Христа.

«ПОГОВОРИЮ ЛУЧШЕ О ТАЛАНТЕ...»

К портрету адвоката В.Д.Спасовича в «Дневнике писателя»

«Дневнику писателя» и той особой роли, которую он сыграл в формировании художественного пространства романа «Братья Карамазовы», посвящено большое количество фундаментальных исследований.¹ Представляется интересным остановиться на одном вполне частном сюжете — присутствии и функционировании слова «талант» во второй главе февральского выпуска «Дневника писателя» за 1876 г. Эту главу Достоевский посвятил «делу Кроне(н)берга»², которое имело чрезвычайный общественный резонанс. Слово «талант» (с некоторыми вариациями) здесь встречается 36 раз, а с учетом черновых записей — 39, в записных же тетрадах, можно сказать, — без счета. В большинстве случаев оно относится к адвокату Владимиру Даниловичу Спасовичу (1829–1906), выступавшему на суде в роли защитника. Впрочем, относится довольно специфически, высвечивая за конкретной личностью адвоката остро волновавшие Достоевского проблемы пост-реформенной адвокатуры.

Дело Кронеберга гремело на всю страну, обсуждалось во всех газетах. Главу об этом процессе Достоевский начал так: «Дело слишком любопытное, и отчеты о нем были замечательно горячие. <...> Я совсем не юрист, но тут столько оказалось фальши со всех сторон, что она и не юристу очевидна. <...> Напомню дело: отец высек ребенка,

© Е.Н.Долгих, 2022

¹ См., например, классическую работу: *Долинин А.С. Последняя вершина: (К истории создания «Братьев Карамазовых») // Долинин А.С. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л., 1963. С. 231–306.*

² Как отмечено в примечаниях к «Дневнику писателя», в первом отчете газеты «Голос» об этом деле от 24 января 1876 г. фамилия Кроне(н)берга писалась с центральной «н», что соответствовало действительности; в пяти последующих публикациях — без «н». «В тетради Достоевский сначала выписал первый вариант, а затем заменил его на второй» (22; 346). Далее фамилия воспроизводится в форме, принятой в «Дневнике писателя».

семилетнюю дочь, слишком жестоко; по обвинению — обходился с нею жестоко и прежде. Одна посторонняя женщина, из простого звания, не стерпела криков истязаемой девочки, четверть часа (по обвинению) кричавшей под розгами: „Папа! Папа!“ Розги же, по свидетельству одного эксперта, оказались не розгами, а „шпицрутенами“, то есть невозможными для семилетнего возраста. Впрочем, они лежали на суде в числе вещественных доказательств, и их все могли видеть <...>. Обвинение, между прочим, упоминало и о том, что отец перед сечением, когда ему заметили, что вот хоть этот сучок надо бы отломить, ответил: „Нет, это придает еще силы“» (22; 50).

Основной тезис защитника Спасовича состоял в том, что Кронеберг — не истязатель, но лишь плохой педагог. Отец признал незаконнорожденную дочь Марию, которая прежде содержалась в приемных семьях. Он не раз ловил девочку на лганье и воровстве (например, чернослива), бил ее, но это не действовало на «необыкновенно шуструю» дочь: «Она часто кричала на даче, но она кричать гораздо...» Узнав, что «ребенок шарил в сундуке <...> сломал крючок и добирался до денег», Кронеберг «слишком рьяно» высек ребенка. Речь защитника в этом пункте приближалась к апогею: «Говорят: „За что же? Разве можно так строго взыскивать за несколько штук чернослива, сахара?“ Я полагаю, что от чернослива до сахара, от сахара до денег, от денег до банковских билетов путь прямой, открытая дорога». Спасович вил жгуты казуистики вокруг «знаков на теле» и шрамов на лице девочки, например, утверждая, что «желтое пятно на виске превратилось в рубец с перламутровым отливом» еще до бойни Кронеберга, или указывая на румяные щеки ребенка, которые, конечно же, не могли сохраниться такими цветущими рядом с отцом-извергом...

В историю отечественной адвокатуры дело Кронеберга вошло как крайне важный прецедент, обнаруживший разные подходы к пределам родительской власти и семейной педагогике. Общество разделилось: одни опасались усиления государственного вмешательства в дела семьи, другие надеялись, что резонансный процесс поможет обуздать жестокое отношение некоторых родителей к детям.

Вердиктом присяжных Кронеберг был оправдан.

Достоевский писал Х.Д.Алчевской 9 апреля 1876 г.: «...я еще не успел уяснить себе форму „Дневника“, да и не знаю, налажу ли это

когда-нибудь <...>. Например: у меня 10–15 тем, когда сажусь писать (не меньше); но темы, которые я излюбил больше, я поневоле откладываю: места займут много, **жару много возьмут** (дело Кронеберга, например)...» (29₂; 78).

Хотя «темы» здесь заявлены во множественном числе, пример приводится единственный — дело Кронеберга. Выражение из этого письма «жару много возьмут» в известной степени коррелирует со словосочетанием «густые краски», которое Достоевский обсуждает в переписке с редакцией «Русского вестника» в период публикации «Братьев Карамазовых». 25 мая 1879 г. писатель отправляет из Старой Руссы письмо Николаю Алексеевичу Любимову, в котором дает «объяснения» по следам редакторских отметок на корректурных листах главы «Бунт»: «*Густые краски* в анекдоте „о сеченой 7-милетней девочке“ взяты мною буквально из обстоятельств дела Кронеберга в 76 г. Это дело и защиту адвоката Спасовича я тогда поместил в издаваемом мною „Дневнике писателя“, и **не пожалел красок, но не сгустил их** вовсе, ибо это дело в чистом виде даже неизобразимо» (30₂; 45).

«Не пожалел <...> но не сгустил» — иллюстрацией к такой авторской стратегии как раз и может служить существование в этом контексте слова «талант». Оно появляется с известной — вполне немумолимой — регулярностью; текст словно прошит им. Достоевский намеренно бьет в одну точку, не отвлекаясь на синонимы, не стремясь ублажить читателя лексическим разнообразием. Это ставка на априорно однотонный, если угодно — однословный сарказм.

Глава, посвященная делу Кронеберга, состоит из шести параграфов — показательно, что «талант», за единственным исключением, концентрированно присутствует только в первых двух — тех, что предшествуют анализу речи адвоката.

Второй параграф называется «Нечто об адвокатах вообще. Мои наивные и необразованные предположения. Нечто о талантах вообще **и в особенности**» (22; 52). Первоначально, как можно судить по вариантам чернового автографа, последняя фраза этого заголовка, вписанная и зачеркнутая чуть далее, звучала так: «Нечто, о таланте вообще, **и в частности**» (22; 252). Важность замены «в частности» на «в особенности» подчеркивает авторское признание из уже цитированного письма Любимову: «... что было в „Дневнике“, то было **дело особое**, но теперь, здесь, в романе — это ведь *не я говорю густыми красками* <...> а лицо моего романа Иван Карамазов» (30₂; 45).

Интересно и то, что этот подзаголовок — «Нечто, о таланте вообще, и в частности» — первоначально был записан в самом принципиальном, сгущенном в смысле присутствия слова «талант» месте повествования — там, где Достоевский заявляет предельно сосредоточенный взгляд на эту категорию и задает перспективу грядущему саркастическому пунктиру. Подзаголовок возник под пером Достоевского между двух абзацев, первый из которых заканчивался фразой «Поговорю лучше о таланте; всё же я тут капельку да компетентнее», а следующий начинался с вопрошания — столь же патетического, сколь многообещающего: «Что такое талант?» (22; 54, ср. 252).

Можно охарактеризовать эту технику раскручивания темы фразой из того же письма Достоевского от 25 мая: «...чтобы читатель заметил именно эту страстность, этот наскок, **этот литературный, обрывистый подход**» (30₂; 45).

Условно контексты употребления понятия «талант» в обсуждаемой главе подразделяются на два типа: во-первых, как бы бесстрастная констатация, нейтральная повествовательная подача; во-вторых, явный сарказм. Но в большинстве случаев эти интонации, конечно, смешиваются.

Один из характерных пассажей: «...ведь известно, что г-н Спасович <...> замечательно талантливый адвокат» (22; 56). В черновом варианте прямолинейность этой констатации была доведена до предела, ибо сразу после нее следовало уточнение: «Ни за что бы я не захотел, чтобы кто-нибудь мог подумать, что написанное выше может быть хоть отчасти применено к г-ну Спасовичу и особенно к деятельности его в деле Кронеберга» (22; 254). А выше Достоевский рассуждал об «излишней отзывчивости» «наших адвокатских талантов», сыпал аллегориями, предлагающими «приравнять талант к капиталу» («читайте капитал, ударение на и») ³, рассказывал об одном французском адвокате, который, «убедясь по ходу дела в виновности своего клиента, когда пришло время его защитительной речи, встал, поклонился суду и молча сел на свое место. У нас, я думаю, этого не может случиться: „Как же я могу не выиграть, если я талант; и неужели же я

³ Произносительный вариант, «позаимствованный» Достоевским из речи некоего купеческого сына, который, чтобы спасти мамашу от «долговой ямы», должен был «заплатить много денег». Он же рассуждал: «Это чтобы капиталу нашего решиться — это нам никоим образом невозможно» (22; 56). И мамаша должна была пойти в кутузку. «Блеск и эффект» речи защитника, без которых адвокату тоже «никоим образом невозможно», автор «Дневника...» и сравнил с «капиталом» этого купчика.

сам буду губить мою репутацию?». В финале этих рассуждений Достоевский приходит к выводу: «...не одни деньги страшны адвокату, как соблазн <...> а и собственная **сила таланта**» (22; 56). Начальное предложение следующего же параграфа под названием «Речь господина Спасовича. Ловкие приемы» персонифицирует эту силу и *последний раз во всей главе* употребляет слово «талант»: «Уже с первых слов речи вы чувствуете, что имеете дело с **талантом из ряда вон, с силой**» (22; 57). Это утверждение по существу приравнивает талант к силе, а прогнозируемое торжество силы вуалирует апелляцией к чувствам потенциального читателя.

Далее в параграфах, касающихся собственно речи Спасовича, слово «талант» исчезает, зато появляется (13 раз) наименование «г-н защитник» — с откровенно саркастическим подтекстом; единожды — «искусный защитник» (22; 68). Кроме того, встречаются выражения «г-н Спасович величайший мастер» (22; 60), «у г-на Спасовича <...> есть драгоценные выходки» (22; 67).

Говоря об «излишней отзывчивости» «наших адвокатских талантов», понимая под ней их априорную флюгерность, Достоевский ссылается на В.Г.Белинского: «Эту излишнюю „отзывчивость“ («всякого таланта». — *Е.Д.*) Белинский, в одном разговоре со мной, сравнил, **так сказать, с „блудодействием таланта“** и презирал ее очень...» (22; 55). Очевидно, что здесь употреблен смягченный парафраз слов известного критика, которые в упомянутом разговоре должны были звучать куда более резко (см.: 24; 136, 144).

В подготовительных материалах к «Бесам», а также в письме к Н.Н.Страхову от 18/30 мая 1871 г. Достоевский свидетельствует о том, что Белинский при нем «ругал <...> Христа по матерну» (29; 215), — подобным же образом критик обходился и с талантом. Он употреблял по отношению к таланту обценное слово, цензурной проекцией которого является «блудодействие». В черновых вариантах вместо сочетания «сравнил, так сказать, с „блудодействие таланта“» было записано (без кавычек): «сравнил, так сказать, с **блудодействием**» (22; 253). Метаморфозы этой формулы объяснимы: в контексте дела Кронеберга Достоевскому нужно было вызолотить = сделать более чем заметными определения, которые могут считаться конспектом этого самого контекста, квинтэссенцией произошедшей истории. Разница между «-действием» в одном случае и «-действием» в другом репрезентативна. В «действии» присутствует театральность, другой, возможно, и исчерпывается его влияние на мир. «Действие» же может

приводить к фатальным, «в чистом виде даже неизобразимым» (как сказано в том же письме Достоевского Любимову) последствиям, что и случилось при защите Спасовича.

Ряд, состоящий из «действия» и «действия», органично продолжает «прелюбод~~ея~~ние». В газете «Голос», которую Достоевский читал всегда и непременно, в 1875 г. появилась статья «Софисты XIX века», за подписью *Евгений Марков*. Это крайне интересная рецепция пореформенной адвокатуры: «Адвокаты — самый выдающийся элемент нового суда. <...> Самые свежие и смелые силы судебного мира выступают на путь адвокатуры. Тут риск, но за то тут и весь соблазн...»⁴. Ссылка на этот текст имеется в работе Г.К.Щенникова «Проблема правосудия в публицистике Достоевского 70-х годов», опубликованной еще в 1971 г. Из статьи, наполненной остроумнейшими формулировками, Щенников выбирает, например, такую: «...адвокатура <...> дает собой пример цинического **прелюбод~~ея~~ния мысли**»⁵. Резонно объяснить этот выбор тем, что, как известно, в «Братьях Карамазовых» одна из глав, посвященных речи адвоката, называется «Прелюбод~~ея~~ мышле».

В статье В.А.Викторовича об Евгении Маркове из биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917», в частности, сказано: «Некоторые выступления Маркова нарочитой эффектностью, эпатажем снискали ему славу „Златоуста Цигровского уезда“, например, статья „Софисты XIX века“ <...> где он обвинил нарождающуюся русскую адвокатуру в циничной продажности, пустив в оборот выражение „прелюбод~~ея~~ мышле“ (обыгранное впоследствии Достоевским в романе „Братья Карамазовы“...»⁶. Здесь также дан ряд ссылок на исследования, посвященные творческим пересечениям Достоевского и Маркова.⁷ В некоторых из них повествуется о приключениях «прелюбод~~ея~~ мышле» — от статьи Маркова до «Братьев Карамазовых». Исчерпывающий обзор бытования этой формулы дан в публикации В.Д.Рака «Дополнения к комментарию „Полного собрания сочине-

⁴ *Марков Е.Л.* Софисты XIX века // Голос. 1875. № 36. С. 2.

⁵ См.: *Щенников Г.К.* Проблема правосудия в публицистике Достоевского 70-х годов // Русская литература 1870–1890 годов. Свердловск: 1971. Сб. 4. С. 8 (Уч. зап. Уральского гос. ун-та им. А.М.Горького. № 121, вып. 19).

⁶ *Викторович В.А.* Марков Евгений Львович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 526.

⁷ Благодарю В.А.Викторовича за указание на эту статью, сделанное при обсуждении доклада автора на конференции «Достоевский и современность» в Стара Руссе.

ний“ Ф.М.Достоевского».⁸ В ней говорится, что после статьи Маркова броское именование обрело популярность, однако по-настоящему крылатым его сделал именно Спасович! Это произошло на торжественном обеде, случившемся в апреле 1875 г., в разгар полемики вокруг сомнительных приемов новой адвокатуры. Спасович бросил вызов общественному мнению, провозгласив тост, который начинался фразой: «Прелюбодей мысли пьет за здоровье софистов XIX века!» Речь, потонувшая в овациях, вызвала новую волну дискуссий в прессе, а впоследствии отразилась в некоторых мемуарах. В.Д.Рак активно цитирует воспоминания А.С.Суворина, особо указывая, что его книга «Очерки и картинки. Собрание рассказов, фельетонов и заметок Незнакомца (А.Суворина)», где приведена история об «адвокатском пире», имела в библиотеке Достоевского.)

Слово «талант» в статье Маркова появляется четыре раза. В одном из этих случаев оно продолжает приведенную выше цитату: «...адвокатура <...> дает собою пример цинического **прелюбодеяния мысли**. Есть ли смысл осуждать какую-нибудь злополучную камелию, продающую по таксе свое тело, в виду этих камелий права, продающих едва не с аукциона свои убеждения и свой талант?»⁹

А.Г.Достоевская рассказывает в воспоминаниях:

«Помню, как я <...> подтрунивала над мужем по поводу речи прокурора в „Братьях Карамазовых“.

— Ах, как жаль, что ты не прокурор! Ведь ты самого невинного упрятал бы в Сибирь своею речью.<...>

Когда Федор Михайлович продиктовал речь Фетюковича и обратился ко мне со всегдашним вопросом, я, помню, сказала:

— А теперь скажу, зачем ты, дорогой мой, не пошел в адвокаты?! Ведь ты самого настоящего преступника обелил бы чище снега. Право, это твоё манкированное призвание! А Фетюкович удался тебе на славу!»¹⁰

В речи Фетюковича слово «талант» с вариациями появляется в общей сложности семь раз: четыре из них — «высокоталантливый/ая» (обвинитель / речь), по одному разу — «талант», «талантливый», «талантливый».

⁸ См.: Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 176–188.

⁹ Марков Е.Л. Софисты XIX века // Голос. 1875. № 37. С. 4.

¹⁰ Достоевская А.Г. Воспоминания. 1846–1917 / Вступ. статья, подгот. текста, примеч. И.С.Андриановой и Б.Н.Тихомирова. М., 2015. С. 323.

Интересная подробность: Достоевский, не слушавший, но позже читавший речь Спасовича, никак — по крайней мере, в опубликованном тексте — не рефлексирует по тому поводу, что адвокат на этом нашумевшем процессе употребляет глагол «стушеваться». «...Я не могу не сказать, — заявил Спасович, — что это следствие немного муссировано, что выведены в нем такие обстоятельства, которые теперь значительно **стушевались**. Вот почему я полагаю, что синяки на лице (7-летней девочки. — *Е.Д.*) не доказаны <...>. Перехожу к знакам на руках и на ногах; эти знаки произошли просто оттого, что ребенка держали во время наказания. Следуют затем знаки крови на рубахе и платках. Кровь эта произошла самым естественным образом: от кровотечения из носа. <...> Таким образом, кровь эта не включает в себе ничего такого, что могло бы расположить против Кроненберга»¹¹.

Физически пропустить слово «стушеваться», не заметить его в массиве газетного текста довольно сложно хотя бы потому, что в том номере «Голоса», по которому Достоевский изучал стенограмму речи Спасовича, этим словом практически начинается крайний правый столбец газетного листа. Оно расположено, что называется, навывлет!

Глагол «стушеваться» был использован Спасовичем для описания и даже сокрытия страшных следов избияния ребенка. Всего лишь полугодом ранее¹² Достоевский не без удовлетворения и известной теплоты (возможно, от воскрешения воспоминаний молодости: в скобках там упоминается имя Белинского со словами: «...*в восторге слишком известные литераторы*») писал: «Я изобрел или, лучше сказать, ввел одно только слово в русский язык, и оно прижилось, **все** употребляют: глагол „*стушевался*“...» (21; 264). И вот теперь автор встречает *свое* слово на *таком* процессе! В ноябре 1877 г. в «Дневнике писателя» истории глагола «стушеваться» Достоевский посвятит целый параграф, в финале которой будет сказано: «Когда я встречал это словцо в печати, то всегда ощущал самое приятное впечатление» (26; 67). Надо полагать, дело Кроненберга явно стало исключением из этого правила.

В газете «Голос» было шесть публикаций (№ 24–29), касающихся дела Кроненберга. Заслуживает внимания следующее обстоятельство:

¹¹ Судебная хроника. Речь присяжного поверенного Спасовича // Голос. 1876. № 29. С. 3.

¹² В записных тетрадях Достоевского 1872–1875 г. предшествующая этой записи датирована 7 августа 1875 г. (см.: 21; 263), то есть сделана полугодом ранее.

по мере развития процесса информация о нем перемещается из газетного подвала навверх газетной полосы. Возможно, это техническое совпадение, а не сознательная тактика или эмоциональный выбор редакции, но — от верхней границы начинаются лишь два материала: речь прокурора (№ 28) и опрос девочки, семилетней Марии Кронеберг (№ 25). Стенограмма ответов свидетельницы Титовой (занимавшей сторону девочки) ближе к верху газетной полосы (№ 26), опросы других свидетелей (скорее желавших оправдать подсудимого) — к подвалу (№ 27). Ниже всех начинается речь Спасовича (№ 29).

Еще одна — не без фатальности — деталь. На процессе Кронеберга среди других экспертов выступала Надежда Прокофьевна Суслова, первая в России женщина-врач. Как известно, она многие годы была другом и конфидентом Достоевского. 1/13 января 1868 г. он писал своей племяннице: «На днях прочел в газетах, что прежний друг мой, Надежда Суслова (сестра Аполлинаруи Сусловой) выдержала в Цюрихском университете экзамен на доктора медицины и блистательно защитила свою диссертацию. Это еще очень молодая девушка; ей, впрочем, теперь 23 года¹³, **редкая личность, благородная, честная, высокая!**» (28₂; 252).

В материалах по делу Кронеберга упоминание Н.П.Сусловой появляется у Достоевского *только* в подготовительных материалах к февральской главе «Дневника писателя». М.Е.Салтыков-Щедрин, реагируя на то же дело Кронеберга в мартовской книжке «Отечественных записок» (1876. № 3), выводит на авансцену всех экспертов без исключения. В расширенном варианте эта статья позднее станет частью щедринского цикла «Недоконченные беседы»: «...свидетельница, доктор Суслова, показала, что девочка занималась онанизмом и не умела управлять своими естественными нуждами. Да, именно

¹³ Если иметь в виду, что Н. П. Суслова родилась 1/13 сентября 1843 г., в описываемое время ей было на полтора года больше, чем указывает Достоевский. Можно предположить, что легкий возрастной сбой писатель допустил сознательно, чтобы приблизить «сюжет» к адресату: С. А. Ивановой, любимой племяннице Федора Михайловича, тогда как раз шел 23-й год (родилась 12/24 октября 1846 г.). Это тем более вероятно, что в письме, кроме важнейших идей «Идиота», Достоевский обсуждает предназначение женщины — ровно перед рассказом про Суслову, призванным проиллюстрировать это предназначение: «В жизни бесконечное число шансов <...>. Голубчик мой, занимайтесь своим образованием и не пренебрегайте даже и специальностью, но не торопитесь главное; Вы еще слишком молоды, всё придет своим порядком, но знайте, что вопрос о женщине, и особенно о русской женщине, непременно, в течение времени даже Вашей жизни, сделает несколько великих и прекрасных шагов» (28₂; 252).

так, в этих словах и показал доктор, четко и ясно, как будто боялся что-нибудь упустить из вида. Другие показывали о „пороках“ Марии Кронеберг уклончиво, как бы не желая компрометировать ребенка, и без того уже самым возмутительным образом обвинившего себя в воровстве и лганье, но доктор Сулова показывала именно так, как „перед Богом и страшным Его судом показывать о сем надлежит“. Там, где другие останавливались перед мыслью, что девочке предстоит еще долгое поприще жизни, доктор Сулова, **с солдатскою, можно сказать, откровенностью**, не усомнилась выдать ей аттестат на всю жизнь»¹⁴.

В единственном сохранившемся письме к Суловой от 19 апреля 1865 г. Достоевский признавался: «...я в каждую тяжелую минуту к Вам приезжал отдохнуть душой, а в последнее время исключительно только к Вам одной и приходил, когда уж очень, бывало, наболит в сердце. <...> Не потеряйте жизни, берегите душу, верьте в правду. Но ищите ее *пристально* всю жизнь, не то — **ужасно легко сбиться**. Но у Вас есть сердце, Вы не собьетесь» (28₂; 123).

Судя по реакции Достоевского на участие Суловой в деле Кронеберга, здесь она именно — сбилась, причем ужасно.

Как дипломатично выразился автор энциклопедического словаря «Ф.М.Достоевский и его окружение» С.В.Белов, писатель «посчитал **несколько прямолинейным** выступление Суловой в качестве эксперта на процессе Кроненберга <...> о чем упомянул в подготовительных материалах к февральскому выпуску „Дневника писателя“ за 1876 г.»¹⁵. Это, конечно, излишне корректная, смазывающая подлинную реакцию Достоевского формулировка. Упоминания «прежнего друга» в записных тетрадах выдают боль и негодование: «Сулова. И это про 7-летнего ребенка, и она сама тут перед вами. Господи! Господи!» (22; 159).

Некогда дорогой человек в этих записях предстает участником спектакля, срежессированного Спасовичем. В черновых набросках читаем: «Но ему надо огадить девочку. <...> ...и затем Сулова. О, вы забыли оставить нам жалость, хитр<ый> адвокат» (22; 157); «Шустрая, щеки, воровка <...> наконец, эксперт Сулова. Гнев...» (22; 159). Материалы

¹⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. Недоконченные беседы («Между делом») // Собр. соч.: В 20 т. М., 1973. Т. 15, кн. 2. С. 214.

¹⁵ Белов С.В. Энциклопедический словарь «Ф.М.Достоевский и его окружение»: В 2 т. СПб.: 2001. Т. 2. С. 277.

по делу Кронеберга — это последнее упоминание Н.П.Сусловой в каких бы то ни было текстах Достоевского вообще.¹⁶

Во время работы над «Дневником писателя» Достоевский нередко общался с известным юристом Анатолием Федоровичем Кони. В записных тетрадях иногда появляется сравнение двух адвокатов: «Спасович, услуги. Кони больше нравился» (24; 140).

А.Ф.Кони не раз высказывался о В.Д.Спасовиче. Например, уже в начале XX в., 23 февраля 1903 г., на годовом собрании Петербургского юридического общества Кони произнес речь в честь коллеги, точнее, в честь 50-летия написанного Спасовичем «Учебника уголовного права». Там по одному разу возникнут и однокоренное «таланту» слово («своеобразный, глубокий и **талантливый** представитель адвокатуры»¹⁷), и процесс Кронеберга, через запятую с другими делами Спасовича.¹⁸ Конечно, юбилейные чествования — особый жанр. 9 марта того же года, спустя полмесяца после этой речи, Кони напишет В.Д.Комаровой, автору книги о Жорж Санд: «Что до Спасовича, то и я вижу в нем пятнышки (дело Крылова, **д<ело> Кронеберга** <...>), но все это тает в лучах разумно-гуманного отношения его к вопросам общественного развития»¹⁹. Такая аттестация будет ответом на замечание Комаровой в письме от 26 февраля: «Я Спасовича очень люблю как **талантливейшего**, умнейшего писателя и публициста <...> но думаю, что в его этической личности много есть темных сторон»²⁰.

31 августа 1913 г. в письме С.П.Мельгунову, редактору журнала «Голос минувшего», Кони обсуждает вопрос об издании сборника статей историка и публициста Григория Джаншиева (1851–1900). Он говорит: «У Джаншиева в его „Эпохе великих реформ“ есть, между прочим, биографии некоторых деятелей нового суда под названием „Юбилейные справки“ (Спасович, Стояновский, Ваш покорнейший слу-

¹⁶ Самый последний случай — запись в наброске к неосуществленному замыслу «Отцы и дети», сделанная вскоре после выхода в свет февральского выпуска «Дневника писателя» 1876 г.: «Вся история Кронеберга в эпизоде романа, и с Сусловой, свидетельствующей о пороках девочки» (17; 7).

¹⁷ Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 1966. Т. 5. С. 114.

¹⁸ См.: Там же. С. 116.

¹⁹ Там же. Т. 8. С. 191.

²⁰ Цит. по: Там же. С. 400.

га). Если и они войдут в сборник, то, быть может, полезно было бы напечатать и нашу переписку <...> письма Г<ригория> А<ветовича> ко мне полны живого отношения к вопросам судебного дела»²¹.

Раздел «Юбилейные справки» в упомянутой книге Джаншиева начинается именно со Спасовича. Автор считает необходимым раскрыть некоторые детали профессиональной «кухни», не соответствующие вроде бы разряду юбилейных восхвалений и репутации Спасовича как адвоката, отличающегося «живостью, картинностью и изяществом изложения»²². Например, одна из панегирических интродукций выглядит так: «Тщательное изучение малейших обстоятельств дела, самая усердная подготовка к делу (**г. Спасович пишет и заучивает наизусть речи по всем серьезным делам**) <...> таковы приемы, которыми всегда пользовался г. Спасович...»²³. В другом месте Джаншиев вспоминает некое заседание, «где речь г. Спасовича на самую сухую юридическую тему была выслушана убежденными сединами сенаторами с таким сосредоточенным вниманием, как будто говорил трибун пред юношами. И это несмотря на **отсутствие у г. Спасовича внешних ораторских качеств, несмотря на не совсем отчетливую дикцию его**»²⁴. Прилагательное «талантливый» в этой справке появляется дважды: в одном случае — почти экзотически²⁵, в другом — вполне дежурно.

Примечательно, что в «Юбилейной справке», посвященной самому Кони, Джаншиев ни в каком виде не употребляет это слово — оно обнаруживается лишь в составе цитаты, использованной для торжественного завершения текста: «В этом, по верному замечанию г. Случевского, заключается одна из самых сильных сторон **таланта** г. Кони»²⁶. В отличие от Достоевского, при сравнении двух адвокатов скорее искавшего их различия, Джаншиев стремится к объедине-

²¹ Там же. Т. 8. С. 280.

²² *Джаншиев Г. А.* Эпоха великих реформ. 6-е изд. М., 1896. С. 672.

²³ Там же. С. 674.

²⁴ Там же. С. 675.

²⁵ «С таким бодрым упованием вступил талантливый представитель петербургской адвокатуры, несмотря на окружающие неблагоприятные обстоятельства, во второе двадцатипятилетие своей адвокатской карьеры» (Там же. С. 676).

²⁶ Там же. С. 723. Замечательно, что в списке главных печатных трудов А. Ф. Кони, прилагаемом к этой «Юбилейной справке», под № 12 значится текст «Достоевский как криминалист» (С. 726). Так назывался доклад, с которым через несколько дней после смерти писателя Кони выступил на годовом собрании Петербургского юридического общества при университете. В качестве очерка этот доклад был опубликован в «Неделе» (1881. 8 февр., № 6. С. 208–218).

нию: «Главная особенность „деловой“ ораторской школы, созданной А.Ф.Кони совместно с В.Д.Спасовичем, это — стремление к живому психологическому анализу, основанному на тщательном изучении всех тонких особенностей дела и индивидуальных свойств подсудимого»²⁷.

Что касается присутствия лексемы «talant» в статье М.Е.Салтыкова-Щедрина, посвященной процессу Кронеберга, — она возникает там единственный раз, и то в качестве уступки: «Господин Спасович бесподобно воспользовался неопределенным характером матерьяла, добытого на судебном следствии. Вообще, **независимо от талантности**, это самый солидный и дельный из ныне действующих адвокатов»²⁸.

Салтыков-Щедрин насыщает свой анализ речи Спасовича синонимами к слову «talant» так, что их изобилие и живописность местами доводят горькую иронию автора до изуверской изысканности. Тексты Кони, скорее, направлены на поддержание цеховой солидарности; если «talant» там и появляется, то в гомеопатической дозировке. Достоевский же, в опубликованном тексте настаивавший на этом слове, в записных тетрадах заметит: «...кричите, что он talant. То-то и есть, что речь **неталантлива**. Пересолил и отсюда новый закон: *как только* художник захочет отвернуться от истины, тотчас же станет бездарен и потеряет на ту минуту весь свой talant» (24; 146).

²⁷ Там же.

²⁸ Салтыков-Щедрин М.Е. Недоконченные беседы («Между делом»). С. 216.

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

И. И. Евлампиев

**ВЛИЯНИЕ ГНОСТИЧЕСКИХ МОТИВОВ
ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
НА ТВОРЧЕСТВО В. В. НАБОКОВА**

На материале романа «Подвиг»*

1

Наличие гностических мотивов в творчестве В. В. Набокова является твердо установленным фактом, прежде всего это относится к роману «Приглашение на казнь», который по самой своей художественной методологии отличается нарочитым символизмом и мифологизмом. С. Давыдов в нескольких работах дал чрезвычайно убедительное и доказательное истолкование романа «Приглашение на казнь» как целиком определенного в своем замысле гностическими представлениями.¹

Главным элементом гностического мифа является представление о том, что наш земной мир был создан не высшим благим Богом-Отцом, а низшим, злым Богом-Демиургом; в то же время люди, обитающие в земном мире и убежденные в том, что именно Демиург является высшим благим Богом, несут в себе частицу Бога-Отца и

© И. И. Евлампиев, 2022

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ по проекту № 21-011-41005 «Палестина — место, где человек слышит Бога: концепты пророчества, мессианизма и эсхатологии в религиозных текстах поздней античности (II в. до н.э. — V в. н.э.) и их реминисценции в русской мысли XIX–XX вв.».

¹ Давыдов С. 1) «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 71–98; 2) «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // Логос. 1991. № 1. С. 175–184.

поэтому имеют возможность понять истину, осознать обман Демиурга, избавиться от его власти и уйти из низшего мира, полностью подобно аду, в высший мир, в Плерому, в целостное, духовное, благое бытие, непосредственно связанное с Богом-Отцом.

Согласно гностическому мифу, древнейшее изложение которого содержится в «Апокрифе Иоанна», христианско-гностическом памятнике I в., среди людей есть те, кто ясно осознает находящуюся в нем высшую божественную сущность и способен сделать ее действенной в своей жизни; именно такие люди (пневматики), могут избавиться от гнета мира и его властителя Демиурга и уйти в высший мир, соединиться с Богом-Отцом. Остальные люди не способны обнаружить в себе божественную сущность, «частицу», «искорку» Бога-Отца. В некоторых изложениях гностического учения вообще отрицается наличие в этих людях божественной сущности, и это означает, что судьба их печальна, они бесследно исчезнут, как только обнаружится необоснованность, ложность их существования и существования всего мира, созданного Демиургом. Например, в известном гностическом памятнике II в. «Евангелии Истины» по этому поводу сказано: «...у не имеющего корня нет и плода, но думая (о) себе: „Я появился!“ — затем он исчезает сам собой»². Как здесь не вспомнить финал романа «Приглашение на казнь», где люди, собравшиеся смотреть на казнь Цинцината Ц., растворяются в воздухе, как фантомы, а он переходит из призрачного мира-ада, созданного неким злобным божеством, в подлинную высшую реальность, где обитают вечные и бессмертные существа, подобные ему самому (аналог гностической Плеромы).

К сожалению, и упомянутые выше работы С. Давыдова, и работы других исследователей, замечавших элементы гностической мифологии в романах Набокова, отличаются одним и тем же недостатком: убедительно доказывая проявление гностических представлений, исследователи не видят за ними целостной философии Набокова, не осознают, что писатель использовал в своих произведениях гностический миф и гностическое учение не просто как некую систему экзотических волшебных историй (к сожалению, так его чаще всего и рассматривают в литературоведении), а как великое религиозно-философское мировоззрение, которое дает сложное и глубокое видение сущности человека и его предназначения в мире.

² Евангелие Истины. Двенадцать переводов христианских гностических писаний. Ростов н/Д, 2008. С. 101.

Задумавшись, из какого источника Набоков заимствовал свое представление о гностическом мировоззрении, мы должны обратиться к сложной проблеме влияния на его творчество и мировоззрение творчества Ф. М. Достоевского. Для внимательного исследователя факт такого влияния, по крайней мере на ранние, русские романы, не вызывает сомнения. Этот вопрос оказывается дискуссионным только из-за известного негативного отношения Набокова к Достоевскому в поздние годы. Однако здесь нужно заметить, что в своих английских романах Набоков предстает совсем другим писателем, между двумя фазами его творческого развития есть не просто различие, но и существенное противоречие. Возможно, именно осознание этого противоречия и желание сделать его явным и определенным заставило его демонстративно дистанцироваться от Достоевского, которому он многим обязан в раннем творчестве.

Оставляя означенную проблему в стороне, мы обратим внимание на одно произведение Набокова, в котором влияние Достоевского признается им самим, причем автор явно указывает на тот фактор творчества Достоевского, который он считает наиболее важным для себя. Этот фактор имеет прямое отношение к нашей теме, поскольку касается присутствия гностических мотивов в произведениях Достоевского.

В берлинской газете «Руль» 11 ноября 1921 г., в день столетнего юбилея Достоевского (эта дата была чрезвычайно широко отмечена в Германии), было опубликовано стихотворение Набокова «Сказание (из апокрифа)» с знаменательным посвящением «На годовщину смерти Достоевского»:

Сказание (из апокрифа)

На годовщину смерти Достоевского

Садом шел Христос с учениками...
Меж кустов, на солнечном песке,
вытканном павлиньими глазками,
песий труп лежал невдалеке.

И резцы белели из-под черной
складки, и зловонным торжеством
смерти заглушен был ладан сладкий
теплых миртов, млеющих кругом.

Труп гниющий, трескаясь, раздулся,
полный склизких, слипшихся червей...
Иоанн, как дева, отвернулся,
сгорбленный поморщился Матфей...

Говорил апостолу апостол:
«Злой был пес, и смерть его нага,
мерзостна...»

Христос же молвил просто:
«Зубы у него — как жемчуга...»³

В детальном и глубоком анализе этого стихотворения, построенного на очевидных парадоксах (начинающихся уже с посвящения произведения 40-ой годовщине смерти писателя в день его столетнего юбилея), Б. Н. Тихомиров констатирует очень значительное проникновение молодого Набокова в религиозные искания Достоевского, но одновременно делает вывод о том, что он выступает «антагонистом» своего великого предшественника, по крайней мере в понимании смерти и бессмертия.⁴ Мы считаем, что этот вывод не вполне верен, но оставим эту проблему в стороне. Гораздо важнее зафиксировать, что рассматриваемое стихотворение однозначно свидетельствует о том, что Набоков в этот момент числит себя верным идейным наследником Достоевского, причем совсем нетрудно определить, какое из слагаемых мировоззрения Достоевского (в собственном понимании — правильном или неправильном, это уже второй вопрос) Набоков считает наиболее принципиальным для себя.

Самые известные и самые важные апокрифические сказания о Христе были созданы «еретиками-гностиками», как эту группу христиан называет церковная традиция. В пользу того, что именно гностические убеждения Достоевского здесь имеет в виду Набоков, свидетельствует и название, и главная тема стихотворения — необычное, абсолютно неканоническое отношение к смерти, которое демонстрирует набоковский Христос. В церковно-догматическом учении смерть понимается как радикальный и окончательный предел земной жизни, после смерти будет иное бытие, или райское, или адское, но уже совершенно непохожее на земное. Поэтому ужас расставания

³ Цит. по: *Тихомиров Б. Н. Христос Достоевского versus Христос Набокова // Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском.* СПб., 2012. С. 125–126.

⁴ См.: Там же. С. 125.

с земной жизнью должен сопровождать смерть и не может быть ничем компенсирован, этого не может сделать даже упование на телесное воскресение к райской жизни — ведь это будет уже совсем иная, не земная жизнь.

В гностическом мировоззрении, в его исходной версии, заданной, например, текстом «Апокрифа Иоанна», много близкого к ортодоксальному учению: материальный мир признается негативным, злым по своей природе, точно так же и целью человеческой души является перенесение в божественную Плерому, это выступает неким гностическим аналогом церковного рая. Однако самым важным отличием в понимании смерти является признание двух вариантов посмертного существования личности: уход из земного мира в Плерому является желанной целью, но она достижима только после долгого периода борьбы человеческой личности за свободу от сил зла и за относительное совершенство в земном мире. Эта цель невыполнима за одну короткую земную жизнь, но бессмертие личности, в соответствии с гностическим учением, реализуется через обретение после смерти новой телесности, новых жизней, проживаемых в том же земном мире. *Христианский вариант давней античной теории переселения души* является самым характерным отличием гностического понимания смерти от его ортодоксального, церковного понимания. При этом мы должны учесть давно установленный в библеистике факт, что «гностицизм» это не «ересь», не грубое искажение христианского учения, как его интерпретировали церковные критики на протяжении веков, а вполне законная версия христианства, вероятно, более точно соответствующая подлинному, первоначальному учению Христа.

Прежде чем возвратиться к теме смерти в творчестве Достоевского и Набокова, нужно сказать о существенных изменениях, которые претерпело гностическое учение в течение первых же веков его развития. Оно гораздо раньше ортодоксального христианства получило детальную философскую разработку, по сути все самые глубокие *христианские* философы первых веков нашей эры были гностическими, а не ортодоксальными мыслителями. Учение, которое бурно развивается, находится в центре общих дискуссий, не может не меняться под влиянием новых, оригинальных идей. Особенно заметные изменения были внесены благодаря творчеству великого христианского мыслителя Оригена; в известнейшем трактате «О началах» он придал гностическому христианству универсальное философское оформление, создав первую систему *мистического пантеизма*; тем

самым он дал начало *главной* традиции европейской философии, в которой были созданы все ее самые оригинальные и содержательные системы, вплоть до известнейших систем немецкой философии (Фихте, Шеллинг, Гегель) и систем неклассического типа (Шопенгауэр, Бергсон)⁵.

Не пытаясь изложить систему Оригена во всех деталях, обратим внимание только на те изменения, которые он вносит в интерпретацию идеи бессмертия. В пантеистической системе Оригена нет никакой Плеромы. Мир творится Богом через Христа, который есть одновременно София-Премудрость, точнее, мир постоянно «исходит» из Бога (через Христа-Премудрость), и это ближе к модели эманации, чем к модели одномоментного акта Творения. Мир и Бог находятся как бы в отношении «дополнительности» друг к другу, неполного слияния, это связано с тем, что мир творится Богом как не вполне совершенный. Бог как бы требует от созданных в мире разумных существ, чтобы они сами, своей свободной волей, дошли до совершенства и окончательного слияния с ним: «...возможность совершенства дана ему [человеку] вначале через достоинство образа, совершенное же подобие он должен получить в конце сам, через исполнение дел»⁶. При этом Бог не пытается никак определить волю свободных существ, поэтому очень многие из них, вместо того чтобы двигаться к Богу, начинают движение от Бога и становятся носителями зла. Это предельно усложняет общую задачу достижения совершенства земного мира и достижения всеми существами окончательного слияния с Богом, даже кажется, что она становится невыполнимой в силу ограниченности времени существования человеческих личностей. Здесь в системе Оригена и выступает на первый план его концепция бессмертия. Все разумные существа, созданные Богом, бессмертны, они не могут исчезнуть, при этом Ориген решительно утверждает, что они не могут существовать без тела ни одного мгновения, поэтому смерть есть уничтожение нынешнего тела личности, но одновременно получение нового — более совершенного или несовершенного, в точном соответствии с достижениями и прегрешениями личности в прожитой жизни. *Никакой иной перспективы для личности после смерти нет*, ведь в мироздании, по Оригену, нет ничего подобного церковному раю или гностической Плероме.

⁵ Подробнее см.: *Евлампиев И. И.* Анри Бергсон: философия грядущей эпохи. СПб., 2021. С. 7–44.

⁶ *Ориген.* О началах. Против Цельса. СПб., 2008. С. 323.

Концепцию переселения душ, представление о множестве жизней, проживаемых каждой личностью в нашем земном мире, дополняет концепция «множества миров». Ориген утверждает, что у нашего земного мира было начало и будет конец, но это не означает, что наш мир является единственным и уникальным: «...мы верим, что как после разрушения этого мира будет иной мир, так и прежде существования этого мира были иные миры. <...> ...века (зоны, миры. — *И. Е.*) были прежде (этого мира) и будут после (него)»⁷. Мироздание есть бесконечная последовательность миров, полностью подобных нынешнему земному миру. Признавая конец нашего земного мира, Ориген утверждает, что на его месте Бог тут же создает другой, полностью подобный ему мир, причем он наделит людей телами в этом новом мире в полном соответствии с тем же «законом возмездия», который управляет переходом от одной жизни к следующей внутри нашего мира: «...при конце этого мира будет великое разнообразие и различие, и это разнообразие, полагаемое нами в конце этого мира, послужит причиной и поводом новых различий в другом мире, имеющем быть после этого мира»⁸. Получается, что «конец света» не вносит ничего принципиально нового в судьбу каждой личности: она по-прежнему в каждой новой жизни и в каждом новом мире имеет одну и ту же задачу — *стремится к (божественному) совершенству внутри самой земной (тварной) жизни*. Все негативные и злые качества мира, в том числе самый главный «враг» нашего стремления к абсолютному совершенству — смерть, не должны смущать человека, которому Христос-Премудрость открыл высшее знание о нашем предназначении. Человек, принявший истину Христа, должен научиться не бояться смерти (хотя это, конечно, не просто), он должен научиться как бы смотреть «через» смерть в свою новую жизнь, где он продолжит то же дело, которое делает в этой жизни.

Такое представление о бессмертии личности — как бесконечной последовательности жизней, подобных нынешней земной жизни, становится *универсальным элементом* всех последующих систем мистического пантеизма (гностического христианства), поэтому не видеть этой влиятельной традиции европейской религиозно-философской мысли (ничего общего не имеющей с восточными аналогами этой концепции) могут только те, кто не желает этого видеть. В философии XIX в. эта традиция наиболее полно отразилась в позднем религиозно-

⁷ Там же. С. 316.

⁸ Там же. С. 149.

философском учении Фихте, откуда ее и позаимствовал Достоевский, который, вместе с Фихте, является одним из самых последовательных ее сторонников.⁹ Тот факт, что Достоевский понимает идею бессмертия именно в варианте Оригена и Фихте, как продолжение существования личности в том же земном мире (или в каком-то ином мире, подобном земному), можно подтвердить множеством высказываний самого писателя и его героев.¹⁰ Мы не будем этого делать, а вернемся к стихотворению Набокова; здесь мы имеем не менее веское, чем высказывания самого Достоевского, свидетельство по этому вопросу его гениального читателя и преемника. В своем стихотворении он демонстрирует удивительно точное проникновение в мировоззрение писателя, приписывая ему именно гностическое понимание идеи бессмертия; его и выражает Христос в финальной строке стихотворения. Можно добавить, что жемчужина — это устойчивый символ гностического христианства, обозначающий высшее знание о смерти, бессмертии и о предназначении человека в мире.

Наличие той же самой концепции бессмертия в творчестве самого Набокова не фиксируется современными исследователями, однако это происходит только в силу абсолютного господства западных подходов к творчеству Набокова, нарочито игнорирующих его религиозно-философскую проблематику. Тем не менее есть работа, в которой этот срез философского мировоззрения Набокова продемонстрирован с достаточной убедительностью, это книга В. Е. Александрова «Набоков и потусторонность». Особенно явно, утверждает автор, представление о существовании потусторонней, посмертной реальности, которая очень похожа на нынешнюю земную реальность, присутствует в романах «Приглашение на казнь» и «Защита Лужина».¹¹ Соглашаясь с этим мнением, можно отметить, что и другие элементы гностического учения наиболее явно присутствуют именно в этих двух романах. Однако как раз в этих произведениях наименее очевидно влияние на Набокова Достоевского, поэтому факт принятия гностического мировоззрения именно от Достоевского через эти произведения доказать невозможно.

⁹ См.: *Евлампиев И. И.* Достоевский и Фихте // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2016. Т. 21. С. 274–290.

¹⁰ См.: *Евлампиев И. И.* Образ Иисуса Христа в философском мировоззрении Ф. М. Достоевского. СПб., 2021. С. 288–262.

¹¹ См.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 76–131.

Мы постараемся показать, что и влияние Достоевского, и влияние гностических идей в наибольшей степени отразились в романе «Подвиг». Тот факт, что Набоков неизменно оценивал этот роман как самое важное свое произведение (наряду с романами «Приглашение на казнь» и «Дар»), будет веским свидетельством в пользу мысли, которая возникает уже при анализе стихотворения, посвященного Достоевскому: молодой Набоков пронизательно увидел определяющее значение гностических идей для писателя и сделал гностическое мировоззрение основой своего творчества именно под его влиянием.

2

Роман «Подвиг» остается самым загадочным из произведений Набокова, а его странный открытый финал вызывает самые разные интерпретации, среди которых нет ни одной безусловно достоверной. Можно назвать только одну черту романа, которая не вызывает возражений и принимается всеми исследователями: роман содержит помимо реалистического плана также и символический план, который является определяющим для замысла этого произведения. По общему мнению, указанный символический план романа был выстроен Набоковым с помощью мифов, волшебных сказок и легенд, и интерпретаторы романа высказали немало догадок о конкретном источнике, имевшем наибольшее значение для писателя. Однако ни один из предложенных вариантов объяснения не является вполне убедительным, и сама их разнородность показывает, что вряд ли они являются правильными. Все предлагаемые источники могли быть в поле зрения Набокова и повлиять на какие-то аспекты художественного мира романа, но ни один из них невозможно признать *главным* и *определяющим* для общего замысла и общей философии произведения.

Для того чтобы найти по-настоящему главный источник символического плана романа, необходимо вспомнить, что «Подвиг» занимает в определенном смысле центральное место во всем раннем творчестве Набокова, он имеет важные связи с романами, близкими по времени написания. Рассмотрение этих связей может очень многое прояснить в его художественной конструкции. Для наших целей наиболее важно увидеть идейные и образные параллели между «Подвигом» и более поздним «Приглашением на казнь».

Прежде всего нужно отметить сходство главных героев романов: они принадлежат к одному и тому же типу людей «не от мира сего», которые радикально противостоят обычным людям, встроенным

в реальность и беспрекословно подчиняющимся ее законам. Очень характерно, что и герой «Подвига», и герой «Приглашения на казнь» приходят в раннем детстве к пониманию своего отличия от всех людей и своего особого предназначения в жизни через события, очень похожие по своей мистической, сверхъестественной сущности: Мартын Эдельвейс прыгает в картину, висящую над его кроватью и совершает прогулку в нарисованном лесу; Цинцинат Ц. выходит из окна своей комнаты на втором этаже дома и спокойно сходит на землю по воздуху.

Важнейшим мотивом истории героев в обоих романах является их противостояние обычной жизни и ее порядку; они оба несут в себе возможность какой-то иной жизни, больше похожей на сон, фантазию; в этой иной жизни господствует свобода, а не закон и необходимость, как в жизни обычных людей. В «Подвиге» эта тема, в частности, выражена через противостояние Мартына и его друга англичанина Дарвина. Уже было замечено, что фамилия матери Мартына, Индрикова, намекает на легендарного зверя Индрика, который в сказаниях «Голубиной книги» является прародителем всех зверей.¹² Имя английского друга Мартына не требует комментариев, в нем заключено представление о закономерно-рациональном происхождении всех живых существ, и оно прямо противоположно представлению о волшебной «эволюции», подразумеваемой в имени Индрика. Похожее противостояние двух моделей жизни и двух форм ее понимания показано в отношении Цинцината Ц. и его палача месье Пьера в «Приглашении на казнь». Впрочем, абсурдистский стиль романа позволяет выразить отличие главного героя от всех обычных обитателей мира, изображенного в этом произведении, с помощью явного и даже нарочитого приема: он обладает глубинной, нераскрытой сущностью, является «непрозрачным», в отличие от всех остальных, «прозрачных» людей, подобных фантомам, не имеющих никакой сущности.

Уже здесь можно высказать предположение, что и финалы двух романов должны быть схожи; это сходство помогает в общих чертах понять смысл загадочного «путешествия» Мартына Эдельвейса: в конце романа он нелегально переходит границу между Латвией и Советской Россией, и о его дальнейшей судьбе ничего не известно. В финале «Приглашения на казнь» герой восходит на эшафот, но не

¹² См.: Дмитриенко О.А. Путь Индры: Воплощение мифа в романе Набокова «Подвиг» // Русская литература. 2006. № 4. С. 43–61.

гибнет, а наоборот, своим спокойствием и своей стойкостью разрушает иллюзорный мир прежнего бытия и переходит в какой-то иной, более реальный и более правильный мир, где живут такие же совершенные существа, как он. Можно предположить, что и «путешествие» Мартына нужно понимать не в реалистическом, а в мистическом смысле, как демонстрацию высшей задачи человека в мире и понимание его бессмертной перспективы. Вероятно, закончилось это путешествие не столько смертью героя (хотя смерть не исключается), сколько переходом в какое-то посмертное бытие, которое как-то связано с прежней Россией, уничтоженной революцией.

Беским аргументом в пользу сближения финалов двух романов является стихотворение Набокова «Ульдаборг (перевод с зoorландского)», опубликованное в 1930 г., то есть одновременно с работой над романом «Подвиг». Связь с этим романом прямо задана Набоковым в названии стихотворения, обозначающем его происхождение из Зоорландии — мифической страны, придуманной в романе Мартыном и Соней Зилановой.

Одновременно лирический герой стихотворения похож на Цинцината Ц.: он открыто протестует против жестоких порядков своей страны и в конце, как и герой «Приглашения на казнь», восходит на плаху:

Справа горы и Воцберг алмазный,
слева сизое море горит,
а на площади шепот бессвязный:
Ульдаборг обо мне говорит.

Озираются, жмутся тревожно.
Что за странные лица у всех!
Дико слушают звук невозможный:
я вернулся, и это мой смех <...>.

<...>

Погляжу на знакомые дюны,
на алмазную в небе гряды,
глубже руки в карманы засуну
и со смехом на плаху взойду.¹³

Учитывая очевидную связь стихотворения одновременно с двумя последовательно написанными романами, можно предположить, что

¹³ Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 235.

работая над «Подвигом», Набоков уже представлял себе мистический финал будущего романа «Приглашение на казнь» и, значит, примерял его смыслы к Мартыну, герою «Подвига».

Как уже было сказано, гностические мотивы в «Приглашении на казнь» очевидны, в то же время никто не пытался обнаружить их в романе «Подвиг». Мы утверждаем, что в нем они присутствуют не только в не меньшем объеме, но еще и выстраиваются в ясную логику, повторяющую логику древнейшего гностического мифа.

Самым известным элементом гностического мифа, как уже было сказано, является история создания нашего мира, подобного аду, низшим злым Богом-Демииургом. Согласно истории, рассказанной Иисусом Христом апостолу Иоанну в «Апокрифе Иоанна», сам Демииург был порожден Софией, Премудростью, которая, как и множество других божественных существей, возникла из Бога-Отца, но, «уклонившись» от его воли, решила создать божественное существо «от себя». В результате этой «космической ошибки» и возникает Демииург, вместе с которым в мир входит зло и несовершенство. Собственно говоря, именно София является самым известным и самым характерным персонажем гностического мифа.

Возлюбленную главного героя романа зовут Соня Зиланова, и в романе русского писателя, да еще обладающего таким невероятным чутьем к значимым культурным ассоциациям, это имя не может быть случайным. Содержащийся здесь намек на Софию-Премудрость уже был отмечен в литературе¹⁴, но при этом исследователи совершенно не видят, что в романе дано целостное и последовательное выражение гностического мифа. Этот вывод напрашивается, ведь именно Соня, совместно с Мартыном, придумывает, то есть создает Зооландию, мрачную страну, в которой воплощено всё зло нашего земного мира. Нужно также обратить внимание на странность образа Сони: она одновременно и притягивает к себе мужчин и обладает странной а-сексуальностью, не способна к обычной земной любви. Это противоречивое сочетание качеств является предельно характерным для литературного воплощения божественной Софии-Премудрости. В русской культуре наиболее наглядным примером здесь является образ Сони Мармеладовой из романа Достоевского «Преступление и наказание», о «софийном» основании которого также не раз писали исследовате-

¹⁴ См.: *Шраер М.Д.* О концовке набоковского «Подвига» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1(277). С. 39–46.

ли.¹⁵ В качестве еще одного примера образа Софии, пограничного между литературой и жизнью, можно вспомнить явления Божественной Премудрости Вл.С.Соловьеву, о чем он поведал в своих стихах и в рассказах друзьям. Зная всеобъемлющую эрудицию Набокова в отношении русской литературной традиции, можно заметить также сходство его героини с гораздо менее известным, но не менее выразительным воплощением Софии-Премудрости в мистической повести В.Ф.Одоевского «Косморама».

Согласно «Апокрифу Иоанна», совершив «космическую ошибку», приведшую к тому, что божественные по своей сущности создания (Адам и Ева и их потомки) вынуждены вести жизнь низших существ, полностью покорных Демиургу и его подручным-архонтам, София печалится, сострадает людям и, пытаясь помочь им, посылает в земной мир-ад своих посланников, которые должны раскрыть людям истину об их происхождении, об их высшей, божественной сущности и о возможности избавиться от подчинения злым властителям мира во главе с Демиургом. Здесь нужно вспомнить, что гностическая версия христианства имела ярко выраженную антииудейскую тенденцию, это проявлялось, в частности, в том, что иудаизм рассматривался гностиками как ложная религия, специально придуманная Демиургом, чтобы держать в покорности людей; в соответствии с этой тенденцией Ветхий Завет интерпретировался как книга Демиурга, в которой он сам выставляет себя высшим Богом-Творцом, создавшим людей и обещающим им возможность пребывания в раю, в Царствии Небесном, которого на самом деле не существует. В контексте такого «переворачивания» смысла известнейшей библейской истории змей, предлагающий Адаму и Еве познать себя и «стать как боги», оказывается сугубо положительным персонажем, первым и самым значимым посланцем Софии, которая пытается разоблачить ложь Демиурга и помочь людям. Первостепенное значение библейского змея в гностическом учении подтверждается тем известным фактом, что в одном из направлений гностицизма, в так называемой секте офитов, он выступал в качестве главного объекта религиозного поклонения.

Значение «змеиной» метафоры в романе Набокова отмечалось во множестве работ, но никто из авторов не замечал гностической подосновы этой образной линии. Фамилия Зиланов, которую носит

¹⁵ См.: *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь, гряди вон!» Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 205–208.

отец Сони, происходит от татарского слова «зилан», что и означает «змея», «змея». Зиланов выступает в романе как активный и деятельный организатор подпольной антибольшевистской сети в России (то есть в Зооландии, в мире Демиурга), причем отмечается, что он много раз, рискуя жизнью, нелегально проникал в Россию, осуществляя свою миссию. Его историю вполне законно рассматривать как художественную обработку гностической версии образа библейского змея, понятого как пророк-посланник Софии. В аналогичном качестве предстает и Грузинов, который является помощником Зиланова и также неоднократно переходил границу России. Совершенно очевидно, что и желание Мартына нелегально перейти границу и, побыв сутки в России, вернуться обратно, также относится к этому элементу гностического мифа: он хочет стать самым главным посланником Софии, исполнить ее намерение помочь людям, томящимся в злом царстве Демиурга. Впрочем, нужно еще понять, почему его миссия столь загадочна по своему смыслу, в отличие от предельно ясной по своим практическим последствиям миссии Зиланова и Грузинова.

Еще один важный эпизод романа, в котором можно увидеть отражение гностических представлений — это неожиданное желание Мартына дойти до неведомых огней, которые он увидел из окна поезда во Франции. Мартын несколько раз на протяжении романа обращает внимание на огни в ночи, и они странно волнуют его, имеют какой-то скрытый важный смысл. Во время одной из поездок далекие огни так привлекают его, что он выходит из поезда и пытается дойти до места, где они горели. В результате он попадает в городок Молиньяк на юге Франции и некоторое время живет там, работая на ферме в качестве простого батрака.

Огни в ночи можно понять как выражение очень важного аспекта гностического мифа, согласно которому в каждом человеке есть «искорка» Бога-Отца, и хотя мало кто из людей знает о ней и способен сделать ее явной, именно раскрытие этой своей божественной сущности и «возвращение» ее к Богу-Отцу является высшей целью человеческого существования. Мартын лучше других знает об этой цели, поэтому огни в ночи так волнуют его, в них он угадывает скрытое присутствие божественной сущности в людях, живущих в «темном», адском мире. Мартын принадлежит к той элите человечества, которая знает истину, и он ищет общения с подобными себе.

Очень характерным является и то место, где он пытается найти подобных ему духовных людей (пневматиков); юг Франции, Прованс —

это то место, где в истории европейской культуры гностическая форма христианства проявила себя наиболее явно и массово, когда в X–XIII вв. здесь возникли известнейшие еретические движения — катары и альбигойцы. Жизнь Мартына в маленьком городе Молиньяке и работа простым батраком — это как бы попытка проникнуть в дух места, где должна сохраняться память о великой попытке возродить гностическую версию христианства, сделать ее основой европейской культуры, вместо ортодоксальной, католической его версии, которая в этот период истории полностью дискредитировала себя, показала, что она не может быть плодотворной основой исторического развития. Хотя указанные еретические движения были жестоко подавлены католической церковью, учение гностического христианства получило широкое распространение в интеллектуальной элите Европы, и именно это обусловило расцвет культуры в эпоху Возрождения, которую можно назвать величайшей гностической эпохой в истории.

Возрождение было точно так же уничтожено церковью, как раньше она уничтожила ереси катаров и альбигойцев, но его влияния уже невозможно было вытравить из культуры, оно снова возродилось в немецком романтизме, понятом не как частное культурное явление, а как радикальное идейное движение, в равной степени противостоящее и средневековому христианству, не признававшему за человеческой личностью существенного значения, и механицистскому мировоззрению Просвещения, отрицавшему за «свободной» человеческой личности какое бы то ни было духовное содержание. Главный герой романа Набокова является типичным романтиком, в широком идейном смысле этого понятия, в этом контексте можно угадать гностические мотивы также и в предварительном названии романа: «Романтический век».

Все указанные факты убедительно доказывают, что Набоков сознательно использовал в романе различные элементы гностического учения и гностического мифа, причем это является *главной* художественной и идейной тенденцией «Подвига». Но остается вопрос о том, как в рамках этой тенденции можно более ясно понять образ главного героя и смысл его «миссии».

3

Для правильного понимания взглядов Набокова необходимо учесть, что для русской культуры тяготение к гностическому христианству было не случайным и эпизодическим явлением, но *важнейшей*

тенденцией самобытного развития. Не будет большим преувеличением сказать, что главной исторической миссией всей русской культуры были критика традиционного, церковного христианства и доказательство необходимости возвращения к истинному и подлинному христианству, которое преследовалось церковью под именем «гностической ереси». Все значимые русские мыслители и художники с удивительным единодушием критиковали формализм и догматизм церковной веры и утверждали, что высшая истина не в ней, а в том учении, которое церковь проклинала, называя ересью. Величайшим из этих борцов за восстановление истинного христианства был Достоевский, всё его творчество может быть понято как борьба против церковных искажений главных символов христианства и за их подлинное звучание, присутствующее только в гностических апокрифах.¹⁶ В конечном счете всё учение христианства сводится к образу Иисуса Христа, в нем сходятся все его главные смыслы, поэтому и в творчестве Достоевского образ Христа оказывается абсолютным центром, к которому сходятся все художественные и идейные тенденции.

Все герои Достоевского в определенном смысле идут по пути Христа, хотя стать подобными Христу. Прежде всего это относится к двум самым известным персонажам Достоевского — Раскольникову из романа «Преступление и наказание» и князю Мышкину из «Идиота». Сходство Мышкина с Христом определено самим Достоевским, который в рукописных набросках к роману дает определение герою «Князь Христос»; не менее явно параллель Раскольникова и Христа проступает в черновых набросках писателя к «Преступлению и наказанию». Однако, несмотря на эти явные авторские свидетельства, указанная тенденция не воспринимается исследователями — уж слишком необычное представление о религиозности Достоевского возникает при таком подходе. Но Набоков, гениальный художник и глубокий мыслитель, всецело укорененный в русской религиозно-философской традиции, не мог не видеть всех этих особенностей художественного мира и философского мировоззрения Достоевского; мы не сомневаемся, что именно от Достоевского он воспринял идеи и образы гностического христианства и сознательно продолжил эту главную линию русской культуры в своем творчестве.

¹⁶ См.: *Евлампиев И. И.* 1) Неисказенное христианство и его первоисточники // Соловьевские исследования. 2016. Вып. 4. С. 66–134; 2) Образ Иисуса Христа в философском мировоззрении Ф. М. Достоевского. СПб., 2021.

Для проницательных исследователей творчества Набокова влияние на него идей и образов Достоевского представляется совершенно очевидным. Выявление параллелей образного строя романа «Подвиг» с образами известнейших произведений Достоевского является наиболее естественным способом понять его замысел. Самой главной из этих параллелей является сходство образа и истории Мартына с образами упомянутых выше героев Достоевского, идущих по пути Христа: Раскольникова и князя Мышкина. С Раскольниковым Мартына роднит прежде всего его сочувствие всем страдающим людям и желание помочь любой ценой, даже ценой собственной жизни; именно в этом оба героя являются подобными Христу. В обоих романах в центре символического плана находится отношение Христа и Софии. Сами истории любви сильно отличаются: героиня романа «Подвиг» не испытала такого унижения, как Соня Мармеладова, и она отвергает любовь главного героя. Тем не менее в рамках мифологической парадигмы гностицизма эти истории можно признать в равной степени соответствующими главному элементу гностического мифа. Здесь нужно иметь в виду, что в любой сложной и долго существовавшей религиозной системе мифология оказывается неоднозначной, иногда даже противоречивой, содержащей различные версии одних и тех же историй. В гностических памятниках мы находим очень разные версии истории Софии и Христа, Достоевский ориентируется на одну из них (древнейшую), а Набоков — на другую. В древнейшей версии гностического мифа София сама спускается в мир Демиурга, чтобы открыть людям истину об их божественном происхождении, но ей не удается сделать этого, поскольку она попадает в плен к силам зла, которые превращают ее в простую земную женщину, более того унижают ее до проститутки. Иисус Христос, один из обычных людей, осознавших свое божественное предназначение и свою великую миссию в мире, находит Софию и, соединившись с ней в мистической любви, помогает ей восстановить свою божественную силу и вместе с ней возносится из низшего мира в божественную Плерому.¹⁷ Если бы Набоков использовал этот же мифологический сюжет, он не избежал бы обвинений в подражании своему великому предшественнику, поэтому он выбирает более нейтральный и более распространенный вариант мифа о Софии, изложенный в «Апокрифе Иоанна». Здесь София открывает истину одному из людей, который после этого становится

¹⁷ См.: *Евlampиев И.И.* Образ Иисуса Христа в философском мировоззрении Ф.М.Достоевского. С. 144–285.

Иисусом Христом, он должен донести эту истину до всех людей и тем самым спасти их от зла и направить на путь совершенства.

В этом варианте мифа София предстает как божественное существо, между ней и Иисусом Христом (простым человеком) не может быть равных отношений и обычной половой любви. Скорее София любит Христа как исполнителя и орудие своей воли. Именно такое не совсем равное отношение можно угадать в истории Мартына и Сони Зилановой: она отвергает его слишком земную и страстную любовь, но, нужно заметить, что такой любви она не проявляет ни к одному из мужчин, которые увлекается ею (даже в истории ее отношений с писателем Бубновым, любовь которого она восприняла благосклонно, мы не видим эротического слагаемого). Но одновременно все самые важные свои намерения, вплоть до решения предпринять «путешествие» в Россию-Зоорландию, Мартын осуществляет ради нее и в определенном смысле с ее подсказки; в одной из первых встреч Соня, еще только познакомившись с ним, спрашивает, «собирается ли он ехать к Юденичу». На это Мартын отвечает, что не собирается. Но при этом добавляет загадочную фразу: «Одни бьются за призрак прошлого, другие — за призрак будущего»¹⁸. Здесь мы впервые понимаем, что он не отстранен от того, что происходит в России, и видит какой-то свой план действия. Когда в конце романа Зиланов спрашивает Соню, знала ли она про замысел Мартына, она решительно отвечает: «Конечно, я все знаю»¹⁹, — хотя по контексту всей рассказанной истории Мартын не мог прямо говорить ей о своих намерениях.

Не менее очевидные параллели угадываются между образами Мартынам и князя Мышкина. Прежде всего это швейцарское происхождение обоих героев. Давно установлено, что в художественном мире Достоевского Швейцария выступает как обозначение рая, небесной Плеромы, в противоположность земной действительности, которая часто (особенно наглядно в романе «Преступление и наказание») предстает в виде адского мира, то есть именно так, как это задано гностическим мифом.²⁰ Именно из небесной Плеромы, из божественного мира Софии, Мышкин-Христос приходит в мир для того, чтобы попытаться спасти людей. Тот же самый путь от прекрасных швей-

¹⁸ Набоков В. Подвиг // Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 144.

¹⁹ Там же. С. 248.

²⁰ См.: *Абрамович Н.Я.* Христос Достоевского. М., 1914; *Евлампиев И.И.* Образ Христа в философском мировоззрении Ф.М.Достоевского. С. 158–159.

царских вершин в темный и страшный лес Зоордландии проделывает Мартын Эдельвейс. И совершенно не случайно, обсуждая с Грузиновым свой будущий путь в Россию, Мартын узнает, что наиболее естественный маршрут его будущего «путешествия» проходит через Рогожинский лес, то есть через пространство, как-то связанное с антиподом Мышкина-Христа в романе «Идиот», с тем, кто выражает страстное, темное, адское начало, господствующее в людях. Можно также заметить, что Мартын предполагает проникнуть в Россию из Латвии, то есть именно в том месте, где проходит железная дорога в Петербург, по которой прибыл в Россию князь Мышкин в самом начале своей истории.

Гораздо менее очевидными, хотя не менее важными для понимания замысла «Подвига» являются параллели между образом Мартына и образами мечтателей из ранних произведений Достоевского. Как и мечтатели Достоевского, герой Набокова способен жить в фантастическом мире, созданном на основе литературных впечатлений, и отрицать приоритет реального мира по отношению к этому фантастическому миру. И самое главное, Набоков уловил особенно сложный и важный мотив, присутствующий в творчестве его великого предшественника: он понял, что Достоевский истолковывает мечтательность как важнейшее качество, которое помогает молодой, развивающейся личности осознать в себе *скрытые мистические способности*. Мечтатели Достоевского, выстраивающие фантастический мир, который претендует на большую значительность, чем реальный мир, постепенно овладевают способностью влиять на реальный мир, чтобы подчинить его своим «фантазиям», своим возвышенным представлениям о совершенстве. Это является самым важным мотивом в истории Мартына, рассказанной в романе: «...Мартын <...> подмечал некую особенность своей жизни: свойство мечты незаметно оседать и переходить в действительность, как прежде она переходила в сон <...>»²¹. Именно понимание этой особенности своей жизни приводит Мартына к мысли о его «тайной, незаконной экспедиции»²². Обратим внимание на слово «беззаконная», использованное героем в этом очень важно определенении своего финального путешествия в Россию, его нужно понимать не столько в том смысле, что оно нарушает общепринятые *законы поведения* «нормальных» (законопослушных) людей, сколько в смысле *преодоления и отмены всех законов нашего*

²¹ Набоков В. Подвиг. С. 177.

²² Там же.

земного мира, созданного темными силами бытия. Здесь ясно звучит еще одна радикальная философская идея Достоевского: человек, раскрывший в себе божественную «искорку» и следующий по пути Христа, способен не считаться с самыми фундаментальными законами бытия (с «дважды два четыре» и с «каменной стеной»), как говорит герой «Записок из подполья»), он претендует на то, чтобы «отменить» эти законы, то есть радикально преобразить наш мир. «Путешествие» Мартына в Россию, вероятно, нужно понимать именно как такой мистический акт «покушения» на основания мира зла; если он и не приведет сразу к преображению мира, то, по крайней мере, произведет в нем некое изменение, которое в конце концов, в соединении с множеством аналогичных актов, совершенных другими последователями Христа, приведет к такому преобразению.

Среди героев-мечтателей раннего творчества Достоевского наиболее важным является герой повести «Хозяйка» Василий Ордынов; в нем писатель наиболее наглядно попытался показать процесс превращения мечтателя в «мистика», в человека, пошедшего по пути Христа и обретшего способность влиять на окружающий мир ради его преобразования, ради избавления от зла. Центральное положение этой повести в раннем творчестве Достоевского связано также с тем, что здесь он наиболее явно реализует новаторский литературный метод, совмещая в одном произведении и реалистический, и символически-мифологический планы повествования; очень характерно, что в качестве основы указанного символического плана Достоевский использует гностический миф о схождения Софии в земной мир.²³ Значение «Хозяйки» для понимания главных интенций творчества Достоевского становится особенно очевидным, если мы вспомним, что именно попытка развить новый художественный метод, использованный здесь, а также стремление продолжить размышления о превращении мечтателя в мистика, то есть в Христа, способного воздействовать на мир ради его избавления от зла, привели писателя к созданию романа «Преступление и наказание».²⁴

Утверждение об определяющем влиянии на Набокова в момент написания романа «Подвиг» идей Достоевского становится еще более убедительным, когда мы замечаем в главном герое этого романа отражение не только образов двух известнейших героев Достоевского

²³ *Евлампиев И.И.* Образ Христа в философском мировоззрении Ф.М.Достоевского. С. 76–104.

²⁴ См.: *Гроссман Л.П.* Путь Достоевского. Л., 1924. С. 72.

(Раскольников и князя Мышкина), но и менее известного, но не менее важного образа героя повести «Хозяйка». Как и в Ордынове, в Мартыне Эдельвейсе Набоков подчеркивает сочетание мечтательности, страсти к романтическому фантазированию и увлечение наукой, сближение научных занятий с мечтательностью. «Поступая в университет, Мартын долго не мог избрать себе науку. Их было так много, и все — занимательные. Он медлил на их окраинах, всюду находя тот же волшебный источник живой воды»²⁵. И дальше автор поясняет, почему некоторые «смутные» науки не привлекали Мартына: «...они устрашали его тем, что искра, которую он во всем любил, была в них слишком далеко запрятана»²⁶. Несомненно, здесь имеется в виду та самая божественная «искра», которая, согласно гностическому мифу, присутствует во всех людях, но только в некоторых оказывается действенной, активной, она отражается во всех поступках этих людей и делает их подобными Христу, столь же веско, как он, влияющими на людей и на мир. Как Ордынов пытался уловить эту божественную «искру», изучая историю русской церкви, так и Мартын пытается лучше понять себя и утвердиться в своих мистических способностях через изучение истории русской культуры. Для Набокова, как и для Достоевского, подлинная, мистическая религиозность оказывается неотделимой от высокой духовной культуры, прежде всего от истории русской культуры. В этом смысле и Христос, если он еще возможен в современном мире, может прийти только из России. Это великое историческое событие и изображено в романе «Подвиг».

Роман имеет принципиальное значение для понимания художественного метода и философского мировоззрения Набокова. Он наглядно показывает, что Набоков очень хорошо уловил новаторские художественные и идейные тенденции творчества Достоевского и вполне последовательно развил их в своих ранних (русских) произведениях. Роман Набокова выстроен в очевидном соответствии с той художественной методологией, которую Достоевский впервые опробовал в повести «Хозяйка» и затем гениально развил в романе «Преступление и наказание». Как и Достоевский, Набоков ведет повествование параллельно в двух планах: реалистическом и символично-мифологическом. Лучше всех своих современников прочитав скрытый смысл известнейшего романа Достоевского, Набоков повторяет замысел своего

²⁵ Набоков В. Подвиг. С. 142.

²⁶ Там же. С. 143.

великого предшественника — строит роман «Подвиг» на основе своеобразного воплощения гностического мифа о возникновении нашего мира, являющегося миром зла, адом, в результате «космической ошибки» Софии, Божественной Премудрости. Соня Зиланова, подобно Соне Мармеладовой из романа Достоевского, является эмпирическим воплощением Премудрости; главный герой романа Набокова, подобно Раскольникову, оказывается воплощением Иисуса Христа в его гностической интерпретации. Являясь человеком, раскрывшим в себе мистические, божественные способности, он осознает свое призвание спасти земной мир от зла и страданий. Выполняя замысел Софии-Премудрости, он нисходит в самое средоточие зла этого мира, чтобы свершить свое предназначение. И даже если он умер в земном мире (как умер на кресте Христос), его героическое деяние, его «подвиг», не может остаться без последствий, он незаметно изменил мир, направил его на путь избавления от зла и несовершенства; люди должны почувствовать этот сдвиг и своими усилиями продолжить его, а он снова будет среди них — в новом воплощении, в своей новой жизни — одной в ряду бесконечной последовательности жизней, предстоящих каждому.

ПУБЛИКАЦИИ

К. А. Степанян

«ДОСТОЕВСКИЙ УЧИТ ТОМУ, ЧТОБЫ ПОПЫТАТЬСЯ ПОНЯТЬ ОППОНЕНТА...»

Интервью после дискуссии на тему «Достоевский и ислам»

10 февраля 2015 г. в Музее Ф.М.Достоевского в Москве прошло заседание Круглого стола из цикла «Достоевский. Цивилизация. Культура». Его инициировала и вела заведующая музеем Г.Б.Пономарева. Главным предметом обсуждения явился доклад Жорди Морильяса, ученого секретаря Международного общества Достоевского (International Dostoevsky Society), «Альянс цивилизаций? Реакция Достоевского и Ницше на ислам». Доклад был прочитан К.А.Степаняном. В обсуждении приняли участие П.Н.Костылев, преподаватель кафедры философии религии и религиоведения философского факультета МГУ, и С.Т.Баймухаметов, историк, писатель и публицист. После этого заседания журналист Ольга Семина, многие годы работавшая в арабской редакции Международного московского радио «Голос России» (автор «Исламской передачи»), побеседовала с вице-президентом Российского общества Достоевского, национальным представителем РФ в Международном обществе Достоевского Кареном Степаняном (1952–2018). Публикуем текст этого интервью.

О. С. Уважаемый Карен Ашотович, Вы можете сказать, когда начинается эта тема «Достоевский и ислам»? Испанский исследователь Жорди Морильяс, например, утверждает, что с Кораном Достоевский познакомился только в 1859-м году, в Твери, т. е. уже после каторги и ссылки.

— Никакие темы у Достоевского не начинаются в середине. Достоевский читал необыкновенно много, он был величайше эрудированным человеком своего времени, причем читал свободно по-французски. Он, конечно, читал Коран во французском переводе, и, безусловно, читал очень внимательно. Интерес к исламу, к Корану, это можно проследить, возник у него еще в молодости. Что касается его пребывания на каторге, а затем его проживания в течение нескольких лет в Омске и Семипалатинске, то там он дружил с очень известным деятелем казахского происхождения Чоканом Валихановым. Это правнук великого хана Абылая, внук последнего хана Средней Орды. То есть он родом из чингизидов. Поскольку он был русским офицером, он был человеком православным, но очень хорошо знавшим и ислам, и Восток, и Коран. С Достоевским они дружили на протяжении многих лет. Естественно, в их разговорах часто возникала эта тема. Я думаю, что Валиханов ему много рассказывал и об исламе, и о Коране, и вообще о Востоке, потому что мало того, что он был офицером, он был этнографом, историком, переводчиком, а еще и посланником русского правительства в тюркских районах Российской империи. Он был, конечно, глубоким знатоком всего Востока и исламского мира. Я думаю, что Достоевский у него много почерпнул. Кроме того, тогда было много книг о пророке Мухаммаде на французском языке, которые Достоевский все читал и очень хорошо знал. Поэтому говорить о том, что Достоевский чего-то не знал или о чем-то не догадывался, — это вряд ли. Не говоря уже о том, что для гения достаточно небольшого количества информации, чтобы понять суть проблемы. Это нам с вами нужно прочитать сотни книг, чтобы понять что-то. А гений все понимает с полулёта. Действительно, отношение Достоевского к исламу было очень неоднозначным, очень многомерным. Его слова из Пушкинской речи — о «простодушной величавости верь» — показывают, что он видел суть этой религии. Сегодня эта самая «величавость верь» приводит к тому, что многие европейцы принимают ислам. Достоевский никогда не судил о человеке по его этнической принадлежности, по его национальности, а только по убеждениям и поведению. Что касается его отношения к исламу, то можно вспомнить образ дагестанского татарина Алея из «Записок из Мертвого Дома», о котором он пишет как о человеке, «награжденном Богом» (4; 52). Можно вспомнить его образы лезгинов из тех же «Записок», Нурры например, который был «чрезвычайно богомолен» и исполнял свято молитвы. Можно вспомнить его отношения с Чоканом Валихановым. Все это показывает, что для Достоевского был важен человек как таковой. Что касается достаточно резких высказываний Достоевского

об исламе в ходе русско-турецкой войны 1877–1878 годов, то тут речь шла о захватнической политике Османской империи, о жестокости тех, кто осуществлял эту политику, прикрываясь религиозными целями, и о тех в России, кто из ложно понятого либерализма сочувствовал им. У Достоевского есть фраза: «сброд, называемый французской нацией»*. И в то же время у него есть масса очень точных и очень положительных оценок Гюго (это был его любимый писатель), Бальзака, он писал, что этот гений мировой значимости, он обожал Корнеля, Расина. Безусловно, проблема «Достоевский и ислам» — сложная, но ее нужно обсуждать сейчас. Философ Г. С. Померанц говорил, что перегородки между мусульманами, христианами, атеистами, буддистами не достают до небес. Бог — един. Но мы-то не на небе еще, мы — здесь, на земле. На небе, конечно, перегородок нет, но у нас они есть. И наша задача сделать эти перегородки максимально прозрачными, чтобы мы видели и понимали: мы — такие, а они — такие. И среди них есть тоже разные люди. И среди нас есть разные люди. То есть мы должны эти перегородки признавать, видеть, но делать их максимально прозрачными, а не превращать их в железобетонную стену, за которой никого и ничего не видно. Поэтому эта проблема заслуживает обсуждения, но ее надо рассматривать в многомерности.

О. С. *Известно, что в библиотеке Льва Толстого сохранилось несколько экземпляров Корана, а в библиотеке Достоевского они присутствуют?*

— Существует большое описание библиотеки Достоевского, согласно этому описанию, в его библиотеке был экземпляр Корана на французском языке (*Le Koran / Traduction nouvelle... par M. Kasimirski. Paris, 1847*). С этого французского перевода был сделан русский перевод (К. Николаева), дважды выходявший в 1864–1865 гг. (Коран Магомета / Переведенный с арабского на французский переводчиком французского посольства в Персии Казимирским. С примечаниями и жизнеописанием Магомета). Но надо понимать, что описание это (библиотеки Достоевского. — *Ред.*) посмертное. В Петербурге Достоевский переезжал постоянно из дома в дом, и многие книги пропадали. Когда он был за границей много лет, спасаясь от кредиторов, то его пасынок Паша, который не любил работать, практически распродал всю его библиотеку, чтобы получить средства к существованию. Поэтому, возможно, у него были и другие издания Корана, а уж то, что он читал Коран, причем еще в молодости, сомнений не вызывает.

* В текстах Достоевского такого выражения не обнаружено. — *Ред.*

О. С. *Во время русско-турецкой войны Достоевский, как известно, занял радикальную антиисламскую позицию. В чем причина?*

— Надо учитывать, что ситуация тогда была очень напряженной, потому что даже в самой России существовала очень сильная оппозиция позиции России в этой войне. До начала войны осуждались люди, которые добровольно отправлялись помогать сербам. Вторых, осуждалась сама война, зачем ради сербов воевать и прочее. И Достоевскому надо было в это время поднимать дух тех людей, которые готовы были ехать туда и отдать жизнь в этом противоборстве. Надо было и противостоять той части «прогрессивной», как Достоевский говорит, интеллигенции, которая готова была встать на колени перед турками, которых Россия якобы обижает. Чтобы понять Достоевского, надо много измерений держать в голове. Это был человек космического мышления. Он одновременно мыслил на разных уровнях. Он был человеком чрезвычайно искренним. Никогда не рисовался и не лгал, как некоторые писатели, которые пытаются себя представить более правильными, чем они есть на самом деле. Достоевский совершенно искренне мечтал о том, что все народы земли, идущие от Сима, Хама и Иафета, все цивилизации объединятся в некое гармоничное единство. Он верил в это и старался в своем творчестве это отстаивать. Фундаментальной его мыслью была мечта о гармоничном союзе народов. А то, что на разных этапах его жизни отражалось в его мыслях, в его рассуждениях, в публицистике, — это надо накладывать одно на другое, видеть, какой фон был главным.

О. С. *Как Вы считаете, обращение к теме «Достоевский и ислам» дает нам рецепт для решения проблем современности?*

— С помощью Достоевского можно попытаться понять, что происходит, как сделать перегородки более прозрачными, понять друг друга, понять всю сложность проблемы культурного и цивилизационного размежевания, понять, какие пути выхода из нее существуют. А пути выхода существуют единственно в том, чтобы люди научились договариваться друг с другом и не воспринимали свою точку зрения как единственно верную. А сейчас это очень распространено. Достоевский учит тому, чтобы попытаться понять оппонента, его точку зрения, согласовать ее со своей позицией и прийти к какому-то компромиссу. Этот принцип нам сейчас очень нужен.

Беседовала Ольга Семина

ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИЮ

Б. Н. Тихомиров

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ДОСТОЕВСКОГО

Дополнения, уточнения, исправления

Начиная с 2016 г. по решению Редсовета к традиционным рубрикам альманаха была добавлена еще одна — «Дополнения к комментариям». Такое решение было обусловлено тем, что в 2013 г. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН приступил к изданию нового академического Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского — исправленного и дополненного. К настоящему времени вышло в свет одиннадцать томов, содержащих произведения и материалы творческой лаборатории писателя 1844–1871 гг. По сравнению с 1-м изданием, выпущенным ИРЛИ в 1972–1990 гг., аппарат 2-го академического издания основательно обновлен: расширены и уточнены статейные примечания к произведениям Достоевского, увеличен объем реальных комментариев. В научный оборот введено много ценных наблюдений, фактов, соображений, накопленных в исследовательской литературе о писателе за последние десятилетия. В то же время надо констатировать, что далеко не всегда примечания к некоторым произведениям обладают необходимой полнотой, предполагаемой в академическом издании классического наследия. В ряде случаев и в новейший комментарий, к сожалению, вкрались неточности и даже прямые ошибки. Не всегда в полноте исправлены ошибки и недочеты 1-го издания. С другой стороны, сами тексты Достоевского, как, может быть, никакого другого писателя-классика, обнаруживают в процессе

изучения смысловую неисчерпаемость, требующую от исследователей дополнительных усилий в том числе и в отношении их комментирования. По замыслу Редсовета в публикациях новой рубрики должны накапливаться материалы, прежде всего примечания к уже опубликованным во 2-м издании текстам писателя, по различным причинам оставшиеся за рамками нового академического *ПСС*, но представляющие несомненный научный интерес как для специалистов, так и для широкого круга читателей. Наряду с дополнениями в узком смысле слова в настоящей рубрике печатаются уточнения и исправления наиболее серьезных комментаторских ошибок, к сожалению, имеющих место как в построчных, так и в статейных примечаниях нового издания.

Начиная с 36-го альманаха в состав рубрики также введен раздел «Текстология». Публикаторы нового *ПСС* сделали немало существенных уточнений и исправлений в текстах Достоевского по сравнению с тем, как они были напечатаны в 1-м издании. В ряде отношений изменились, став более академическими, сами принципы публикации текстов писателя. Однако далеко не всегда эта важная работа проведена последовательно. Дискуссионные вопросы текстологии произведений Достоевского, напечатанных в вышедших томах нового академического *ПСС*, также рассматриваются в публикациях настоящей рубрики.*

ДОПОЛНЕНИЯ

«Двойник»

Т. 1. С. 244.¹ *...так оно и законами запрещено честную и невинную девицу из родительского дома увозить без согласия родителей! ~ под суд могу попасть из-за этого!* — В статье 2040 Уложения о наказаниях (в редакции 1845 г.) значит: «Кто похитит незамужнюю женщину для вступления против воли ее в брак, тот <...> подвергается: лишению всех особенных лично и по состоянию присвоенных ему прав и преимуществ и ссылке на житье в губернии Томскую или То-

* Предшествующие публикации см.: Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2016. № 34. С. 219–256; Достоевский и мировая культура: Петербургский альманах. СПб., 2018. № 36. С. 211–242; СПб., 2019. № 37. С. 211–246.

¹ Здесь и далее как адрес комментируемого места указываются том и страница изд.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 35 т. 2-е изд., исправленное и дополненное. СПб., 2013–2022. Т. 1–11 (издание продолжается).

больскую, с заключением на время от двух до трех лет <...>. Когда ж похищение учинено с согласия похищенной, то виновные, по жалобе родителей или опекунов той или другой стороны, приговариваются: похититель — к заключению в тюрьме на время от шести месяцев до одного года; а согласившаяся на похищение — к заключению на столько ж месяцев в монастыре...» (Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб., 1845. С. 799. Раздел 11 «О преступлениях против прав семейственных», глава 1 «О преступлениях против союза брачного», отделение 1 «О противозаконном вступлении в брак»).

С. 262. ...увидел, что лошади несут его по какой-то незнакомой ему дороге. Направо и налево чернелись леса; было глухо и пусто. — Как и других героев Достоевского 1840-х гг., закончивших свой жизненный путь в сумасшедшем доме (Вася Шумков из повести «Слабое сердце» и скрипач Ефимов из незавершенного романа «Нечотка Незванова»), господина Голядкина, судя по всему, везут по загородной дороге в больницу Всех Скорбящих. Это была первая в России казенная больница, специализировавшаяся на лечении душевных заболеваний. Она находилась на 11-й версте от Петербурга по Петергофской дороге (соврем.: проспект Стачек, № 158; перестроенное здание занимает Центр культуры и досуга «Кировец»); располагалась в особняке в стиле классицизма, построенном в 1780-е гг. (вероятно, Е. И. Старовым), который в 1828 г. был выкуплен в казну. После перестройки в 1828–1832 гг. (по проекту архитекторов Д. Квадри и П. Павлова) сюда было переведено психиатрическое отделение Обуховской больницы. 4 декабря 1832 г. церковь при больнице была освящена во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость»; по церкви и больница получила название «Всех скорбящих» (см.: Больница всех скорбящих: Исторический очерк П. Лебедева 3-го, редактора газеты «Русский инвалид». СПб., 1858).

«Роман в девяти письмах»

Т. 1. С. 273. *Благодарю за присылку известий и переписки. Какая куча бумаги! Неужели это всё она исписала? Впрочем, есть слог...* — По наблюдению И. А. Аврамец, в этом сюжетном мотиве обнаруживается «связь „Романа в девяти письмах“ с еще одним романом в письмах — с „Опасными связями“ Шодерло де Лакло» (1782): письмо Анны Михайловны свидетельствует, «что Евгений Николаевич, добившийся любви простодушной и доверчивой Татьяны Петровны,

передал ее письма в руки Анны Михайловны, подобно тому, как виконт де Вальмон пересылал к маркизе де Мертей письма влюбленной в него президентши де Турвель» (см.: *Лакло, Шодерло де. Опасные связи*. М., 1990. С. 51–54, 78–79. Письма 25–26 и 43–44). «Игра с литературными ассоциациями, — заключает исследовательница, — в данном случае служит для усугубления атмосферы скрытого коварства во взаимоотношениях героев, строящих козни друг другу, атмосферы двойного или, вернее, тройного предательства и обмана» (*Аврамец И. А. Поэтика новеллы Достоевского*. Тарту, 2001. С. 65). В свое время Р.Г.Назиров убедительно показал, что специфическая связь этих же героев Ш. де Лакло, виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, преломилась в романе «Униженные и оскорбленные» в циничном рассказе князя Валковского Ивану Петровичу о его отношениях с любовницей-графиней, «у которой сам маркиз де Сад мог бы поучиться» (*ПСС*. 3; 406) (см.: *Назиров Р. Г.* Трагедийное начало в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: Сравнительно-исторический подход: Исследования разных лет. Уфа, 2005. С. 32). Наблюдения Р.Г.Назирова и И.А.Аврамец взаимно подкрепляют друг друга.

«Господин Прохарчин»

Т. 1. С. 287. ...чрезвычайно внушавший всем господин, в сажень ростом и с аршинными усищами... — По указанию М.М.Гина (см.: *Гин М.М.* Достоевский и Некрасов: Два мировосприятия. Петрозаводск, 1985. С. 144), данная гипербола (аршин равен 71,12 см) является реминисценцией из «Мертвых душ» Н.В.Гоголя; ср.: «...фельдъегерь с усами в аршин» (*Гоголь Н.В.* Собр. соч. М., 1994. Т. 5. С. 202). О том, что гоголевский образ запомнился современникам, свидетельствует его отражение в творчестве и других авторов; ср. в стихотворении Н.А.Некрасова «Еще тройка» (1867): «...жандарм с усищами в аршин» (*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 42).

«Неточка Незванова»

Т. 2. С. 241. ...мы жили под самой кровлей в шестиэтажном огромнейшем доме. — Жилище бедных героев «под самой кровлей» в четвертом или пятом этаже — общее место «петербургского текста» (термин В.Н.Топорова) русской литературы. Особо значимым

для сложения указанной топики «петербургского текста» явился вышедший в 1845–1846 гг. в двух томах сборник рассказов друга Достоевского Я.П. Буткова «Петербургские вершины», в котором, по самохарактеристике автора, «странные обитатели подблочных вершин Петербурга занимают первое место» (*Бутков Я.П. Повести и рассказы*. М., 1967. С. 31). По замечанию Буткова, «люди, занимающие упомянутую выше небесную линию, или *Петербургские вершины*, имеют много общего в жизни с обитателями подвалов и первых этажей, с Петербургским *низовьем*...» (Там же. С. 31). В творчестве Достоевского также «под самую кровлей высокого пятиэтажного дома» находится каморка Родиона Раскольникова (*ПСС*₂. 6; 5), «в доме Клугена, под самую кровлю, в пятом этаже» жил в «Униженных и оскорбленных» дедушка Нелли старик Смит, а после его смерти поселяется рассказчик Иван Петрович (*ПСС*₂. 3; 196); в пятом же этаже, с чердачным, полукруглым окном располагается комнатка героя в «Сне смешного человека» (см.: *ПСС*₁. 25; 106). Однако указание на «**шестиэтажный** огромный дом» является единственным и в прозе Достоевского. По предположению В.Н. Топорова, здесь подразумевается знаменитый дом коммерции советника И.Д. Зверкова в Столярном переулке — первый высотный дом в Петербурге, поражавший современников своими размерами (см.: *Топоров В.Н. Петербургский текст*. М., 2009. С. 418). «Сей дом должен почтиться крупнейшим из всех частных домов», — писали в 1826 г. «Отечественные записки» П.П. Свинына (цит. по: *Яцевич А. Пушкинский Петербург*. Л., 1935. С. 406, примеч. 190). «Эка машина! Какого в нем народа не живет...» — восклицает, стоя перед домом Зверкова, Поприщин, герой гоголевских «Записок сумасшедшего» (*Гоголь Н.В. Собр. соч.* Т. 3. С. 150). Соответствует положению дома Зверкова и маршрут Неточки и ее отчима, которым они уходят из дома после смерти матери: «Мы сошли с лестницы; полусонный дворник отворил нам ворота <...>. Мы прошли нашу улицу и **вышли на набережную канала**» (*ПСС*₂. 2; 273). Дом Зверкова располагался в Столярном переулке близ Кокушкина моста через Екатерининский (ныне Грибоедова) канал. См. далее: «Мы шли с четверть часа; наконец он повернул по скату тротуара на самую **канаву**...» (Там же). В Петербурге *Екатерининской канавой* или просто *канавой* в городском просторечии чаще всего называли именно Екатерининский канал, который «в быту именовался канавой вплоть до кон. XIX в.» (Топонимическая энциклопедия Санкт-Петербурга / Авт.-сост. Алексеева С.В., Балашов Е.А., Владимирович А.Г. и др. СПб., 2002. С. 98).

С. 331. *Вообразив себя героиней каждого прочитанного мною романа...* — Черта, общая с пушкинской Татьяной Лариной из романа в стихах «Евгений Онегин» (1823–1830). Почти цитатный характер воплощения мотива заставляет предположить осознанный характер возникшей параллели двух героинь; ср.:

Воображаясь героиней

Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты...

(Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. 4. С. 51).

С. 344. *Бедная, бедная моя, ты ли та грешница? вот что скажу я ей, заплакав у ног ее.* — Эти слова — почти точная цитата из письма неизвестного к Александре Михайловне, но — в ранней редакции (ср.: «Бедная, бедная моя! Ты ли та грешница!» — ПСС₂. 2; 527, варианты). В печатной редакции текста письма этих слов нет. В то же время «цитатность» данной реплики, как представляется, должна была быть, по замыслу Неточки, опознана Александрой Михайловной. Возможно, эти слова неизвестного выпали из окончательной редакции текста письма по недосмотру автора при переработке первоначальной редакции, создававшейся в форме от автора, когда роман писался уже от лица героини.

«Униженные и оскорбленные»

Т. 3. С. 403. *Ну, а мужичка чуть не засек за жену... Это я сделал, когда романтизировал, хотел быть благодетелем человечества, филантропическое общество основать... в такую тогда колею попал. Тогда и сек.* — Ср.: «Обыкновенно романтики придают страшную цену чувству, думают, что только одни они наделены сильными чувствами, а другие лишены их, потому что не кричат о своих чувствах. Чувство, конечно, важная сторона в натуре человека, но не все и не всегда поступают в жизни сообразно с своею способностью чувствовать глубоко и сильно. Случается и так, что иной, чем сильнее

чувствует, тем бесчувственнее живет: рыдает от стихов, от музыки, от живого изображения человеческих бедствий в романе или повести — и равнодушно проходит мимо действительного страдания, которое у него перед глазами. Иной управляющий, из немцев, со слезами восторга на глазах читает своей Минхен какое-нибудь восторженное послание Шиллера к Лауре и, кончивши последний стих, с меньшим удовольствием **идет пороть мужиков...**» (Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года: Статья вторая и последняя // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 334). Признание князя Валковского было поставлено в параллель с этой характеристикой русского романтика, данной В.Г.Белинским, в исследовании В.Г.Одиноква (см.: *Одиноква В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М.Достоевского.* Новосибирск, 1981. С. 44–45). Необходимо только подчеркнуть элемент *шутовства* в словах князя Валковского, который лишь представляет, саркастически *лицедействуя*, себя таким романтиком, в то время как у самого романтика нет рефлексии по поводу вопиющего противоречия, указанного Белинским.

Любопытно, что в дальнейшем творчестве Достоевского этот указанный Белинским и иронически подхваченный князем Валковским тип «романтика», стремящегося «быть благодетелем человечества», получит новое воплощение в образе Липутина из романа «Бесы» — «ревнивца и семейного грубого деспота», «упивавшегося по ночам восторгами пред фантастическими картинами будущей фаланстеры, в ближайшее осуществление которой в России и в нашей губернии он верил как в свое собственное существование» (ПСС, 10; 47).

«Вечный муж»

Т. 9. С. 8. *Старичок стал было отвечать и сердиться, но вдруг заплакал навзрыд ~ вдоволь насмеялись.* — Как отмечено Л.М.Лотман (см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 2. С. 557, примеч.), этот эпизод восходит к комедии Тургенева «Нахлебник», где так же для смеха напоили пятидесятилетнего Василия Семеновича Кузовкина и «вдоволь насмеялись» над ним, надев на него шутовской колпак. Реплика: «*Все хохочут. <...> Кузовкин поднимает руки к голове, ощупывает колпак, медленно опускает руки на лицо, закрывает глаза, вдруг начинает рыдать, бормоча сквозь слезы: „За что, за что, за что...“*» (Там же. С. 144).

С. 25. ...несмотря на всё вчерашнее «потрясающее впечатление» при этом известии, он все-таки очень спокоен насчет того, что она умерла. «Неужели я о ней даже и не пожалею?» — спрашивал он себя. — Возможно, мотив удивления Вельчанинова по поводу своей реакции на известие о смерти некогда страстно любимой женщины генетически восходит к стихотворению А.С.Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...» (1826); ср.:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковой тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

(Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 2. С. 74).

С. 44. *Сплошь да рядом чахоточный человек умирает, почти и не подозревая, что он завтра умрет-с ~ за пять еще часов Наталья Васильевна располагалась недели через две к своей тетиньке верст за сорок отправиться.* — Ср. описание Достоевским предсмертных дней его первой жены, Марии Дмитриевны, скончавшейся в апреле 1864 г. в сорокалетнем возрасте от чахотки: «Она не хочет его [сына Павла] видеть. Чахоточную и обвинять нельзя в ее расположении духа. Она сказала, что позовет его, когда почувствует, что умирает, чтоб благословить. Но она может умереть нынче вечером, а между тем сегодняя же утром рассчитывала, как будет летом жить на даче и как через три года переедет в Таганрог или в Астрахань» (ЛСС₁. 28₂; 73–74).

С. 48. «Ты, говорит, мне не дочь, а в...док». — Имеется в виду выблядок или выблюдок (*бранны.*) — побочный, незаконнорожденный ребенок (см.: Словарь русских народных говоров. Л., 1970. Т. 5: Военство — Выростковий. С. 246–247).

С. 53. ...в В-ом при губернаторе служил... — Обозначенным здесь сокращенно городом в 1860-х гг. мог быть только Верный (основан в 1854 г.; ныне город Алматы в Республике Казахстан) — административный центр образованной 11 июля 1867 г. Семиреченской области (одновременно военным губернатором был назначен генерал-майор Г. А. Колпаковский); до этого — центр Алатавского (или Алатауского) округа, администрация которого была подчинена военному губернатору Семипалатинской области (см.: *Абрамов Н. А.* Алматы, или укрепление Верное, с его окрестностями // Записки Императорского Русского географического общества: По общей географии. СПб., 1867. Т. 1 / Под ред. П. Семенова. С. 262–263). В силу этого между Семипалатинском, где в 1854–1859 гг. отбывал ссылку Достоевский, и Верным существовали тесные связи. В письме от 9 ноября 1856 г. писатель сообщал барону А. Е. Врангелю, что в Верный из Семипалатинска переведен их общий знакомый артиллерийский офицер В. В. Обух (см.: *ПСС*₁. 28; 244). Еще раньше, 4 июня 1855 г., он писал М. Д. Исаевой, что в Верный направляется его сослуживец Гриненко (Там же; 188). Можно предположить, что в тексте «Вечного мужа» таким сложным способом зашифрованы какие-то аллюзии на семипалатинское окружение писателя 1850-х гг., раскрыть которые пока не удалось.

С. 56. ...назвал один необходимейший домашний предмет... — В ПМ этот «предмет» назван прямо — «урьльник», то есть ночной горшок (см.: «Анализ после убийства. Каждый шаг. / „Хотел ли убить он меня, когда он урьльник искал и когда я так „струсил“ в первый раз в жизни“». — *ПСС*₂. 9; 351). В связи с этим эпизодом А. Н. Майков писал Достоевскому: «...во всем создании есть раздвоенность интереса трагического и комического; всего рельефнее это выражается в сцене с урьльником: не знаешь, какому впечатлению отдаться. Урьльник мешает трагизму, но недостаточно обставлен, чтобы рассмешить» (А. Н. Майков. Письма к Ф. М. Достоевскому. 1867–1878 / Публ. Н. Т. Ашимбаевой // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1982. Л., 1984. С. 82).

С. 62. После скорби и радость-с, так всегда в жизни-с... — Ср. в «Братьях Карамазовых» слова старца Зосимы: «И надолго еще тебе сего великого материнского плача будет, но обратится он под конец тебе в тихую радость...»; «старое горе великою тайной жизни переходит постепенно в тихую, умиленную радость» (*ПСС*₁. 14; 46,

265). По-видимому, это суждение восходит к библейскому тексту; ср.: «Сеявшие со слезами будут пожинать с радостью» (Пс. 125: 5); «...вы печальны будете, но печаль ваша в радость будет» (Ин. 16: 20); «...и изменю печаль их на радость, и утешу их, и обрадую их после скорби их» (Иер. 31: 13). См. также у свт. Тихона Задонского: «...но и плач их радостью бывает растворен» (Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского: В 5 т. М., 1889. Т. 2. С. 265).

С. 69. *...в сопровождении одной бойкой и вострой подружки, Марьи Никитишны...* — По указанию А.Г.Достоевской, прототипом Марьи Никитишны явилась подруга московской племянницы писателя С.А.Ивановой — Мария Сергеевна Иванчина-Писарева, «девушка лет двадцати двух, некрасивая, но веселая, бойкая, находчивая, всегда готовая поднять человека на смех» (*Достоевская А.Г. Воспоминания. 1846–1917. М., 2015. С. 181*; также см.: *Иванова М.А. Воспоминания // Ф.М.Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 48*). В письме к А.Г.Достоевской от 2 января 1867 г. Достоевский охарактеризовал М.С.Иванчину-Писареву как «удивительную шутиху» (*ПСС₁. 28₂; 177*).

С. 100. *Ведь вскочил же ночью тарелки гресть, думая сделать диверсию — от ножа к умилению!..* — Диверсия — здесь: отвлекающий маневр (от военного термина, означающего «действие, отдельное от главного, совершаемое часто совсем на другом театре действий», с целью дезориентировать противника (см.: *Объяснение 25 000 иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке, с означением их корней / Сост. по словарям: Гейзе, Бешереля, Брокгауза, Александра, Рейфа и др. [А.Д.] Михельсон. М., 1965. С. 195*).

<<NB. После Библии зарезал>>

Т. 9. С. 377. *Зарезал виновную жену. <...> Бегство ребенка, преследование по улицам ночью.* — Эта связка мотивов получит развитие в наброске 1873 г., озаглавленном «Мысли романов»: «Убийство жены. Дети от него убежали. „Детки, детки, кто вам сказал“» (*ПСС₁. 21; 271*) и в ранних (лето 1874 г.) набросках к роману «Подросток»: «У него 2 смерти на душе. ЕГО же замучил жучок не по жене, а по Лизе <...>. В последний день бегство ребенка (мальчика, брата Лизы); «Одна ли Лиза или дети и их бегство после гроба матери?» (*ПСС₁. 16; 22, 25*).

Мысль на лету

Т. 9. С. 408. *Жена, бывшая на содержании у фельдмаршала ~ убивает фельдмаршала...* — Присутствие в плане замысла такого необычного положения позволяет заключить, что Достоевский не предполагал ввести фигуру фельдмаршала в сюжет своего произведения, но, видимо, указывал в черновой записи этим обозначением на *прототипа* своего персонажа. На момент записи наброска (1870) из российских фельдмаршалов в живых были князь А. И. Барятинский (1815–1879) и граф Ф. Ф. Берг (1794–1874), но нет никаких оснований рассматривать их в качестве вероятных прототипов задуманного персонажа Достоевского. Заслуживает внимания, что генерал-фельдмаршал светлейший князь П. М. Волконский (1776–1852), бывший министр двора и уделов был, как это показал Р. Г. Назиров, прототипом князя Валковского в романе «Униженные и оскорбленные» (см.: Назиров Р. Г. О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа, 2010. С. 279–280). Возможно, в наброске «Мысль на лету» под обозначением *Фельдмаршал* также имеется в виду это историческое лицо.

УТОЧНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ

«Двойник»

Т. 1. С. 176, 740.² *...из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом...* — Комментаторы ПСС₂ сохранили без изменения краткое примечание ПСС₁, ограничившееся библиографической ссылкой: «См.: Анекдоты князя Итальянского, графа Суворова-Рымникского, изданные Е. Фуксом. СПб., 1827. С. 75, 78». Однако такая «слепая» ссылка не позволяет раскрыть художественную функцию реплики господина Голядкина. Замечание героя «Двойника», очевидно, восходит к следующему свидетельству Е. Б. Фукса, адъютанта А. В. Суворова: «Однажды князь, разговорясь о самом себе, спросил всех, у него бывших: „Хотите ли меня знать? <...> Я бывал при Дворе, но не придворным, а Эзопом, Лафонтеном: шутками и звериным языком говорил правду. Подобно шуту Балакиреву, который был при Петре

² В случаях уточнений и исправлений существующего построчного комментария указываются (через запятую) как страница основного текста, так и страница примечаний.

Первом и благодетельствовал России, кривлялся и корчился. **Я пел петухом**, пробуждал сонливых, уговонял буйных врагов отечества. <...> И, обратясь ко мне, прибавил: „Запиши это для истории!“» (Там же. С. 78–79). А.В.Суворов, характеризуя себя словами: «Я пел петухом...», — говорит о себе *метафорически*. Господин Голядкин понимает его слова *буквально*. По указанию психиатра и литературоведа Н.Н.Богданова, буквальное восприятие переносных выражений является одним из симптомов психического заболевания (шизофрении). Обоснование этого положения и другие примеры из творчества Достоевского (в том числе и из «Двойника») см.: *Богданов Н.Н.* Патография Николая Ставрогина // Богданов Н.Н. «За столько жить мой ум хотел...»: Сб. статей. М., 2015. С. 18–25.

К переработке «Двойника»

С. 612, 755. ...Г. Голядкин идет к [Петрашевскому]³. Застает, что тот читает дворнику и мужикам своим систему Фурье. — В примечаниях ПСС₁₋₂ к этому наброску дан лишь самый общий комментарий, содержащий ссылку на показание Достоевского Следственной комиссии по делу петрашевцев, в котором писатель утверждал, что «Петрашевский „как пропагатор фурьеризма“, неудобного „для нашей почвы“, был — в силу утопичности учения Фурье и его удаленности от ближайших непосредственных задач русской жизни — „смешон, а не вреден“». Приведу дополнительно свидетельство мемуариста, который, не утверждая реальной достоверности своего сообщения, воспроизводит городскую молву 1840-х гг., содержащую анекдотическое преломление образа Петрашевского-пропагандиста и оразившуюся в комментируемой записи: «Не довольствуясь приобретением себе адептов в среде интеллигентной, Петрашевский пробовал проводить излюбленную им доктрину и в более простые души, полагая, по-видимому, что для восприятия его проповеди довольно иметь уши. Собрав однажды дворников домов своих и соседних, он прочитал им лекцию о фурьеризме и спросил: „Поняли, ребята?“ — „Поняли, сударь, поняли, как не понять!“ Довольный таким ответом, Петрашевский дал им по двугривенному на брата и пригласил прийти еще в другой раз и привести с собою и других своих товарищей. Когда они снова пришли к нему, он, „дав волю слов течению“, угостил их еще

³ В автографе слово густо зачеркнуто.

более длинную лекцию и, отпуская, дал им по пятаку. „Барин! — сказали они, — это маловато будет; мы у вашей милости пробыли ноне долее, чем впервой, а получили меньше!“ Когда потом у них спрашивали, что говорил им барин, они отвечали: „Что говорил! известно, барин балует; работы никакой мы у него не делали, а денег дал невесть за что“». «Не знаю, так ли это было, — добавляет мемуарист; — по крайней мере, так рассказывали смеясь в городе о подвигах этого забавного пропагандиста» (*Веселовский К. С.* Воспоминания о некоторых лицейских товарищах: Михаил Васильевич Буташевич-Петрашевский // Русская старина. 1900. № 9. С. 453–454).

«Господин Прохарчин»

С. 287, 770. ...отлучившегося было еще до пожара в лавочку за сахарями и табаком своему жильцу и пробывавшегося теперь, с молочником и с четверкой в руках, сквозь толпу, до дома... — Четверка — здесь: то же, что четвертка, «в знач. четвертой доли; гиря в четверть фунта, или товар этого веса: четвертка сахару, чаю; четвертка табаку» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 601). Таким образом, у персонажа в руках *стограммовая* (четверть фунта) упаковка табака. В текстах XIX в. употребление варианта «четверка» вместо «четвертка» в этом значении было распространено достаточно широко. Ср., например, в «Господах Головлевых» Салтыкова-Щедрина: «...у кого обедал, у кого выпрашивал **четверку** табаку, у кого по мелочи занимал» (Отечественные записки. 1875. Т. ССXXII, № 10. Отд. I. С. 572). Показательно, что в современном научно подготовленном издании этого текста публикаторы посчитали необходимым сделать текстологическое исправление, заменив «четверку» на «четвертку» (см.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 13. С. 14). В связи с приведенными наблюдениями примечание ПСС₂, согласно которому под «четверкой табака» имеется в виду «**заполненный на четверть мешочек** из толстой оберточной („картузной“) бумаги (называемый картузом), в который обычно насыпался табак», — оказывается вполне произвольным. См. также в коллективном фарсе «Как опасно предаваться честолюбивым снам» (1846), написанном Достоевским, Некрасовым и Григоровичем: «...человек ушел в лавочку купить четверку табаку» (ПСС₂. 1; 305).

«Нечочка Незванова»

Т. 2. С. 695. В статейных примечаниях как в *ПСС*₁, так и в *ПСС*₂ рассматривается соотношение романа Достоевского с романом Эжена Сю «Матильда» (1841) и тождественно воспроизводится один и тот же пассаж: «При сравнении опубликованных глав „Нечочки Незвановой“ с первой и второй частями „Матильды“ обнаруживается общность некоторых эпизодов и сюжетных линий». В частности, указывается, что отец подруги Матильды в конце первой части «отзывает Урсулу к себе. **Девочки вновь встречаются лишь через восемь лет.** Через такой же срок — **восемнадцатилетними** — должны встретиться и Нечочка с Катей». В приведенном кратком изложении хода событий в романе Сю всё не соответствует реальной картине. Героини Сю расстаются, когда Матильде исполняется 17, а Урсуле 18 лет. Барон д'Орбеваль (в примечаниях *ПСС*_{1,2} почему-то д'Обервиль) забирает дочь из дома маркизы де Маран, так как хлопочет о ее замужестве, после которого, буквально *через несколько месяцев*, героини вновь встречаются (в это время готовится и бракосочетание Матильды). *Через год* Матильда посещает имение Урсулы и ее мужа. Спустя несколько месяцев, наоборот, Урсула приезжает в гости к Матильде. Во время этих визитов происходят бурные сцены, играющие важную роль в содержании первой половины романа. *Через восемь же лет* Урсулы уже нет в живых: она кончает жизнь самоубийством.

С. 701. В статейных примечаниях к «Нечочке Незвановой», в дополнении публикаторов *ПСС*₂, акцентируется внимание «на принципиальном различии между образами детей» у молодого Толстого и Достоевского. И далее сообщается: «В частности, О.Цехновицер назвал „Нечочку Незванову“ произведением, **„прямо полемизирующим с трилогией Льва Толстого“**». Указание это далее никак не конкретизируется, что вызывает у читателей серьезное недоумение, поскольку, как широко известно, литературный дебют Л.Н.Толстого состоялся в 1852 г., когда в сентябрьской книжке «Современника» (Отд. I «Словесность». С. 5–104) под инициалами *Л. Т.* была опубликована повесть «История моего детства», позднее составившая первую часть знаменитой трилогии «Детство. Отрочество. Юность». Так что невероятно, чтобы в 1849 г. Достоевский в «Нечочке Незвановой» как-то полемизировал, прямо или скрыто, с еще не написанной трилогией своего великого современника. Иначе расставляя акценты, но

также проводя сопоставление произведений двух названных авторов, Г. М. Фридлендер, например, в соответствии с реальной хронологией пишет, применительно к образам Неточки и княжны Кати, о картине «„диалектики души“ обеих главных героинь» как «**предвосхищающей** многие страницы „Детства“ и „Отрочества“ Л. Н. Толстого» (Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. С. 91).

Указание ПСС₂, однако, оформлено как *цитата*, снабженная ссылкой: (Цехновицер. С. 467). Обратившись к Списку сокращений 2-го тома академического издания, легко обнаружить, что имеется в виду послесловие О. В. Цехновицера в однотомнике: *Достоевский Ф. М. Повести*. Л.: Гослитиздат, 1940 (С. 461–480). На указанной странице автор послесловия развивает наблюдения над тематической преемственностью в творчестве писателя *повести* «Неточка Незванова» и *романа* «Подросток». В частности, О. В. Цехновицер пишет: «Детство, которое показывает Достоевский, особого рода, это не детство, изображенное Л. Н. Толстым в трилогии, — перед нами история жизненных катастроф, рассказ об их отражении на формирующейся личности. Именно эта тема впоследствии станет большой темой Достоевского. Через много времени, в 70-е годы, <...> он специально вернется к этому вопросу в романе „Подросток“. <...> И мы сейчас видим, что <...> первое повествование о подростке, вступающем в жизнь <...> дано еще в 1849 г. в „Неточке Незвановой“». К приведенному пассажиру О. В. Цехновицером сделано подстрочное примечание: «Конечно, в „Неточке Незвановой“ лишь намечена тема романа „Подросток“. В романе, **прямо полемизирующем с трилогией Льва Толстого**, Достоевский поставил целый комплекс социально-философских проблем». — Вот то место, которое процитировано в академическом примечании. Жанр «Неточки Незвановой» О. В. Цехновицер определяет как *повесть*. В сноске речь идет о *романе* — однозначно, как и следует из контекста, о романе «Подросток». О «прямой полемике» Достоевского в финале «Подростка» (письмо к Аркадию Николая Семеновича) с «Детством» Льва Толстого написаны горы литературы. Автору послесловия в книге 1940 г., наверное, и в голову не могло прийти, что кто-то может понять его пассаж иначе, поэтому в приведенной сноске, надо признать, он синтаксически строит свое высказывание не очень строго. Но, как кажется, надо совершенно забыть курс истории отечественной литературы, чтобы утверждать, что в произведении, опубликованном в 1849 г., Достоевский *прямо полемизирует* с трилогией (!) Льва Толстого, создававшейся в 1851–1857 гг.

*«Крокодил. Необыкновенное событие,
или Пассаж в Пассаже»*

Т. 5. С. 546. В статейных примечаниях ПСС₂ к незавершенной повести «Крокодил» содержится указание: «В. Н. Захаров считает, что „Крокодил“ — это автопародия на „Записки из подполья“ (Захаров, Система жанров. С. 108)». Это чрезвычайно некорректная ссылка на точку зрения известного исследователя. В. Н. Захаров в указанной комментатором ПСС₂ монографии всего лишь высказался об упомянутой в ПМ к «Крокодилу» «одной из затей Ивана Матвеевича — начать свои „Записки из крокодила“». «Записки из крокодила» — вот в чем, собственно, увидел В. Н. Захаров «автопародию Достоевского: намек на „Записки из подполья“». Исследователю же приписано более чем странное утверждение, что *вся* повесть «„Крокодил“ — это автопародия на „Записки из подполья“». К сказанному можно добавить, что в черновом наброске: «Я упру на гуманность. / Книгопродавцы дают деньги. *Записки из крокодила*» (ПСС₂. 5; 376) — можно увидеть не одну, а целый пучок аллюзий. И наряду с «Записками из подполья» здесь явно присутствует отсылка к «Запискам из Мертвого Дома»: недаром Ивана Матвеевича другие персонажи неоднократно называют «узник», «несчастный узник», «наш узник» (ПСС₂. 5; 206, 215, 225); ср. также обращенные к нему слова повествователя: «Ведь ты, так сказать, в темнице...» (Там же; 222). Это дополнение не отменяет замечания В. Н. Захарова, но обнаруживает, что аллюзионный план чернового наброска «Записки из крокодила» имеет у Достоевского контаминационный характер.

«Игрок»

Т. 5. С. 578. В ПСС₁ в статейных примечаниях к роману «Игрок» сообщалось, что «в 1916 г. С. С. Прокофьев на сюжет „Игрока“ написал оперу, **которая тогда же была поставлена в Санкт-Петербургском императорском Мариинском театре**» (5; 402). В незначительно отредактированном виде эта информация повторена в примечаниях ПСС₂ с дополнением цитаты из мемуаров композитора, касающейся некоторых моментов творческой истории оперы. Ср.: «Интерес к роману отчасти подпитывался популярностью оперы С. С. Прокофьева, написанной в 1916 г. на сюжет „Игрока“, **которая тогда же была поставлена** в петербургском императорском Мариинском театре». Однако приведенное свидетельство о премьере оперы «Игрок» на

подмостках Мариинского театра в 1916–1917 гг. ошибочно. Премьера первой редакции оперы «Игрок», действительно, *готовилась* в начале 1917 г. в Мариинском театре, но не состоялась. «Группа Мариинского театра <...> враждебно восприняла оперу. Понадобилось вмешательство В.Мейерхольда и дирижера А.Коутса, высоко оценивших „Игрока“: он был включен в репертуарный план. 21 октября 1916 года начались спевки, 28 января 1917 года состоялась оркестровая репетиция первых двух актов» (*Райскин И.* Мариинский — Дом Прокофьева // С.С.Прокофьев: К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М., 2016. С. 523). Однако далее постановка не продвинулась: «...поскольку певцы и оркестранты решительно отказались „путаться в дебрях Игрока“, оперу **пришлось исключить из репертуара**» (*Фридлянд Ю.* Опера «Игрок» С.Прокофьева: Путеводитель. М., 1979. С. 4). Спустя годы Мейерхольд с горечью говорил: «Прокофьев вызвал среди артистов Мариинского театра бунт — они сказали: „Это дрянь, мы это исполнять не будем“; **театр заставили эту оперу снять, и ее сняли**» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 70). Однако у того, что принятый Мариинским театром к постановке «Игрок» в 1917 г. не дошел до премьеры, были и иные, обусловленные революционным временем причины. Мариинский театр, переставший 7 марта 1917 г. быть театром императорским, лишился ссуд на новые постановки: из-за недостатка финансирования «оперу решено было ставить „в сукнах“. Однако и этот вариант был отвергнут: в мае 1917 года **оперу окончательно сняли с постановки**» (*Райскин И.* Мариинский — Дом Прокофьева. С. 523). Летом 1917 г. композитор предпочел разорвать контракт и потребовал выплаты гонорара за десять обещанных, но не состоявшихся спектаклей. «Лишь 29 апреля 1929 года состоялось первое представление (2-й редакции. — *Б.Т.*) оперы в Брюсселе, в Королевском оперном театре...» (*Фридлянд Ю.* Опера «Игрок» С.Прокофьева: Путеводитель. С. 4). «Композитору так и не довелось услышать, увидеть постановку „Игрока“ на родине. Только через десять лет после его смерти, в 1963 году, состоялось концертное исполнение оперы силами артистов и коллективов Всесоюзного радио и телевидения под управлением Г.Рожественского. На советской театральной сцене опера великого русского композитора впервые была поставлена в Тарту, 26 сентября 1970 года, на эстонском языке <...>. И лишь 7 апреля 1974 года в Большом театре состоялась русская премьера „Игрока“ (дирижер А.Лазарев, режиссер Б.Покровский). В 2001 году Большой

театр обратился к первой редакции „Игрока“ (дирижер Г. Рождественский, режиссер А. Титель)» (*Райскин И.* Марининский — Дом Прокофьева. С. 524).

«Преступление и наказание»

Т. 6. С. 401–402 / Т. 7. С. 733. *Он находился на —ском проспекте, шагах в тридцати или сорока от Сенной <...> Трактир был грязный, дрянной и даже не средней руки.* — В примечаниях ПСС₁₋₂ комментаторы исходят из презумпции, что беседа Раскольникова со Свидригайловым в шестой части романа происходит в том же самом трактире, что и встреча героя с Заметовым во второй части. Однако даже поверхностный анализ текста легко обнаруживает, что во второй и шестой частях описываются совершенно различные заведения: «весьма просторное и даже опрятное трактирное заведение о нескольких комнатах» (Ч. 2) / «Трактир был грязный, дрянной и даже не средней руки» (Ч. 6). Немаловажно отметить и следующее признание Раскольникова, который не может дать себе отчета в том, как он оказался перед трактиром «на —ском проспекте, шагах в тридцати или сорока от Сенной»: «Я к вам шел и вас отыскивал, — начал Раскольников (обращаясь к Свидригайлову. — *Б. Т.*), — но почему теперь я вдруг поворотил на —ский проспект с Сенной! **Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу.** Я поворачиваю с Сенной направо. Да и дорога к вам не сюда» (ПСС₂. 6; 402). Странное заявление, если считать, что разговор со Свидригайловым происходит *в том же самом трактирном заведении*, где пять дней назад герой встречался и беседовал с Заметовым!

С Заметовым Раскольников беседовал в трактире «Хрустальный дворец»⁴; со Свидригайловым — в заведении, в тексте не названном.

⁴ В романе он также называется «Пале де Кристаль» (в черновиках фигурирует и третий вариант названия: «Palais de Cristal»; см., например: ПСС₂. 7; 84, 192, 226, 281). Из текста романа однозначно следует, что «Пале де Кристаль» («Palais de Cristal») и «Хрустальный дворец» (точный перевод французского названия) — это *одно и то же* трактирное заведение (см., например, восклицание Раскольникова: «Ба! „Хрустальный дворец“! **Давеча Разумихин говорил** про „Хрустальный дворец“»). Но Разумихин, намереваясь вывести друга на прогулку, говорил: «...а потом **в „Пале де Кристаль“** зайдем» (ПСС₂. 6; 137, 114); см. также черновики, где трактир, в котором произошла встреча с Заметовым, попеременно называется то «Хрустальный дворец», то «Palais de Cristal»). Немаловажно также, что «Palais de Cristal» — это *подлинное* название реального петербургского заведения, а «Хрустальный дворец» — иронический вариант, вымышленный Достоевским. Однако, вопреки очевидности, комментаторы ПСС₂ утверждают, что в тексте романа «Пале де Кристаль» и «Хрустальный

Комментаторы *ПСС*₂, стремясь уточнить позицию своих предшественников, сообщают название и топографические координаты *свидригайловского* трактира: «„Пале де Кристаль“ на Обуховском проспекте» (*ПСС*₂. 7; 733). Однако в другом, более раннем примечании к упоминанию Разумихиным «Пале де Кристаль» (см.: *ПСС*₂. 7; 657), они же, в противоречии с собственным указанием, сообщают, что в 1860-е гг. гостиница с рестораном «Пале де Кристаль» находилась «на углу Большой Садовой улицы и Вознесенского проспекта», а кафешантан «Пале де Кристаль» на Обуховском проспекте появился только в середине 1870-х гг. (в *ПСС*_{1,2} приведена цитата из «Памятной книжки» 1880 г., в *ПСС*₂ дополнительно, со ссылкой на статью К. А. Кумпан и А. М. Конечного⁵, сообщается, что это заведение «получило свое название „по следам“ уже вышедшего романа», то есть уже после публикации «Преступления и наказания»). Действительно, о «Пале де Кристаль» на Обуховском как о «вновь открытом» кафешантане сообщала газета «Голос» в 1874 г. (13 дек. № 344), и располагался он не «в тридцати или сорока шагах от Сенной», а «у Обуховского моста» (Новый путеводитель по С.-Петербургу и его окрестностям. СПб., 1875. С. 100), в доме № 8 гвардии полковника А. Матушевича, отстоящем от Сенной площади *более чем на двести шагов*. Содержала кафешантан ревельская немка Дарья Вурмберг.

Таким образом, указание на реальный трактир «„Пале де Кристаль“ на Обуховском проспекте» как место, где вели беседу Раскольников со Свидригайловым, оказывается ложным. Однако название этого заведения и его местоположение можно указать достаточно точно, так как в этом же трактире происходит действие и в другом прославленном произведении — «Петербургских трущобах» (1864–1867)

дворец» — это *два разных* трактира, причем встречи с Заметовым и Свидригайловым происходят в романном «Хрустальном дворце» на Обуховском проспекте, а «Пале де Кристаль» на Садовой лишь упомянут Разумихиным как цель планируемой прогулки (см.: *ПСС*₂. 7; 657). Как этот взгляд совместить с утверждением, что беседа со Свидригайловым происходит в *реальном* «Пале де Кристаль» на Обуховском проспекте, комментаторы *ПСС*₂ не объясняют.

⁵ См.: Кумпан К. А., Конечный А. М. Комментарии // Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. — Приложение к репринтному воспроизведению изданий 1922–1924 гг. М., 1991. С. 56. В *ПСС*₂, однако, ошибочно сделана ссылка на другую работу этих авторов: Кумпан К. А., Конечный А. М. Наблюдения над топографией «Преступления и наказания» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 2. В указанной статье, напечатанной в «Известиях АН СССР» на с. 180–190, замечания об открытии на Обуховском проспекте кафешантана «Пале де Кристаль» «„по следам“ уже вышедшего романа» нет.

Вс. Крестовского. Название этого трактира, или «ресторации», — «Сухаревка». Располагалась «Сухаревка» в доме князя Вяземского (знаменитая «Вяземская лавра»), «в первом флигеле, выходящем на Обуховский проспект, рядом с домом Котомина» (*Крестовский Вс.* Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных) // Отечественные записки. 1864. Т. CLVI, № 10. Отд. I. С. 788). Упомянутый здесь дом Котомина одним фасадом выходил на Сенную площадь, а другим на Обуховский (ныне Московский) проспект, № 2. За ним и начиналась «Вяземская лавра». «Сухаревка» располагалась на Обуховском проспекте, в доме князя Вяземского, № 4, во втором этаже. В «Преступлении и наказании» также «**весь второй этаж** дома налево был занят трактиром» (*ПСС*. 6; 401). Вход в ресторацию был со двора, по крутой каменной лестнице без перил, прилаженной к полуразрушенной стене. Свидригайлов расположился «в очень маленькой **задней** комнате, в одно окно, примыкавшей к большой зале» (Там же; 402). Поэтому окно его «кабинета» выходило на проспект. Обстановка «Сухаревки» описана Крестовским так: «Гниль и промозглая брюзгость — вот два необходимые и притом единственные эпитеты, которыми можно характеризовать всё и вся этой части Вяземского дома. Прелая кислота и здесь является необходимым суррогатом воздуха, как и во всех подобных местах, куда струя воздуха свежего, неиспорченного, кажись, не проникала еще от самого начала существования этих приютов. Некрашенные полы точно так же давно уже прогнили, и половицы в иных местах раздались настолько, что образовали щели, в которых могла бы весьма успешно застрять нога взрослого человека, а уж ребенка и подавно. Ходить по этим полам тоже надобно умеючи, ибо доски столь много покоробились, покривились, иные ввалились вовнутрь, иные выпятились наружу, что на каждом шагу являли собою капканы и спотычки каждому проходящему неопиту. Грязные, дырявые лохмотья и ключья какой-то материи заменяли собою занавески на окнах, а эти последние отличались такою закоптелостью, что в самый яркий солнечный день — тускло могли пропускать самое незначительное количество света; по этой-то причине мутный полумрак вечно господствовал в Сухаревке» (Отечественные записки. 1865. Т. CLVIII, № 1. С. 49–50). Всё точно соответствует склонности Свидригайлова, который, по его собственному признанию, любит «клоаки именно с грязнотой» — *ПСС*₂. 6; 416). Колоритные детали обстановки тоже совпадают; ср., например: «крики отчаянного хора песенников» у Достоевского (*ПСС*₂. 6; 402) и «цинническая песня, которую

горланили около десятка детских голосов» у Крестовского (Отечественные записки. 1865. Т. CLVIII, № 1. С. 55). Справочники 1860-х гг. позволяют установить и хозяйку «Сухаревки»: ресторацию держала купчиха 3-й гильдии Марья Юдина (см.: Адресная справочная книга для купцов. СПб., 1861. С. 348–349).

Повторю еще раз, чтобы расставить все точки над *i*: «Сухаревка», где Раскольников беседует со Свидригайловым, — это не «Пале де Кристаль», который в 1860-е гг. располагался на углу Садовой и Вознесенского проспекта, а на Обуховском проспекте кафешантан под тем же названием был открыт лишь в середине 1870-х гг., и не в доме № 4, «шагах в тридцати или в сорока от Сенной», а в доме № 8 — гораздо дальше в сторону Фонтанки. И тем более не «Хрустальный дворец», которого вообще не существовало в Петербурге: это вымышленное название, придуманное Достоевским, как иронический «перевод с французского» названия того же «Пале де Кристаль» на Садовой.

ПМ к «Преступлению и наказанию»

Т. 7. С. 101, 766–767. *Гас* — В связи с этой и еще несколькими аналогичными записями в примечаниях *ПСС*₁ дан обстоятельный комментарий, содержащий сведения о знаменитом докторе-филантропе Федоре Петровиче Гаазе (1780–1853), о роли упоминаний его имени в творческих рукописях «Преступления и наказания» и проч. В примечаниях *ПСС*₂ эта информация расширена и уточнена. Однако остался непроясненным вопрос о времени и обстоятельствах знакомства Достоевского с личностью «святого доктора». Комментаторы *ПСС*₂ тождественно воспроизводят в этом отношении предположение своих предшественников, согласно которому «имя доктора Гааза» писатель «многократно слышал, вероятно, на каторге». Однако исследователь московского периода биографии автора «Преступления и наказания», Г.А.Федоров, указывает, что еще подростком Достоевский «мог неоднократно видеть» Ф.П.Гааза в бытность того главным доктором и директором московских тюремных больниц. В 1830-е гг. на Селезневке, совсем неподалеку от Мариинской больницы, где жила семья писателя, был открыт филиал Тюремного замка, в котором содержалось до 120 арестантов, а при Екатерининской больнице «был тюремный двор для лечения арестантов московского Тюремного замка, где жил Федор Петрович Гааз», и «дорога между замком и тюремным

двором проходила под уличными окнами квартиры Достоевских». Благодаря этому будущий писатель «видел и осужденных, и проезжавшего часто Федора Петровича Гааза» (*Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского; Из истории русской художественной культуры XX века. М., 2004. С. 36, 39). Но можно говорить и о большем. В фондах Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского в С.-Петербурге хранится уникальный Месяцеслов, принадлежавший младшему брату писателя — Андрею Михайловичу (ЛММД. Оф. 3000), на титульном листе которого сделана памятная запись, гласящая, что эта книга была получена ее владельцем «от Доктора Газа Фед<ора> Петр<овича>» — факт, позволяющий ставить вопрос о личном знакомстве членов семейства Достоевских с легендарным московским филантропом (см.: *Тихомиров Б.Н.* Неизвестный источник биографических сведений о семье А.М. Достоевского — младшего брата писателя // Неизвестный Достоевский: Электронный научный журнал. 2018. № 4. С. 185–205 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1549018886.pdf (10.10.2022)).

С. 183, 777–778. *Дом, хороший дом, Севрюгина дом.* — В примечаниях ПСС₁₋₂ к этой записи приведены сведения, не имеющие никакого отношения к петербургским реалиям середины 1860-х гг., лишь «замусоривающие» академический комментарий. В частности, сообщается о купце-старообрядце Я. М. Севрюгине, умершем в 1831 г., и затем цитируется статья А. П. Щапова «Земство и раскол. Бегуны», где приводятся сведения о домах купцов-раскольников в средней полосе России. Более сообразным в данном случае было бы указание на то, что в 1865–1866 гг. в Петербурге существовал реальный домовладелец, купец 2-й гильдии Константин Андреевич *Севрюгин*, имевший деревянный дом в 8-й Роте Измайловского полка, № 14 (см.: Справочная книга о лицах, получивших на 1865 год купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям. СПб., 1865. С. 322; также см.: Всеобщая адресная книга С.-Петербурга, с Васильевским островом, Петербургскою и Выборгскою сторонами и Охтою: В 5 отд. СПб., 1867–1868. Отд. III. С. 424; Отд. V. С. 68). Однако, поскольку приведенный адрес далеко выходит за границы мест действия в романе «Преступление и наказание», можно предположить, что Достоевский намеревался воспользоваться лишь именем петербургского домовладельца, не подразумевая в комментируемой записи реальное топографическое указание. Синтаксически и интонационно запись представляет собою заготовку реплики персонажа, по контексту — скорее всего Мармеладова, который

просит Раскольникова проводить его домой (на соседней странице записной тетради содержится черновой вариант соответствующего эпизода; см.: РГАЛИ. Ф. 212.1.4. С. 101–102). В окончательном тексте имя реального домовладельца заменяется вымышленным: герой живет в доме Козеля, «слесаря, немца, богатого» (ПСС₂. 6; 23).

С. 201, 784. *Bousiris* <каллиграфическая пропись> — В примечаниях ПСС₂ справедливо указано, что здесь имеется в виду Бусирис — «мифологический тиран, царь Египта, приносивший чужеземцев в жертву (своим богам. — *Б. Т.*) и угрожавший смертью Гераклу». Однако в какой связи возникает это имя под пером Достоевского? На этой же странице записной тетради содержится несколько портретных зарисовок, в одной из которых узнается изображение французского философа, писателя, драматурга Вольтера. Вольтер не однажды иносказательно упоминал Бусириса (Бузириса) в своих произведениях — и в «Орлеанской девственнице», и в «Назидательных проповедях» (см., например: «**Бузири**с хитрый в образе прелата, / Страшась, что приближается расплата, / Ты свой прием обычный применил: / В согласье с Инквизицией ты был, / И ждал вердикт суровый супостата, / Который вздумал бы сорвать покров / С твоих неописуемых грехов» (*Вольтер*. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971. С. 100. Перевод М. Лозинского). Высказывалось предположение, что, возможно, чтение одной из этих книг и вдохновило Достоевского на создание портрета их автора, а также объясняет появление каллиграфии *Bousiris* на странице его записной тетради (см.: *Тихомиров Б. Н.* Портретные зарисовки Достоевского: Из новых атрибуций // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2014. № 32. С. 221–224). Ранее «Вольтеров Кандид» упоминался в наброске сцены разговора в трактире Раскольникова с Заметовым (ПСС₂. 7; 104).

С. 242, 790. *Где же обетование, что пребудет «Дух во веки», что пребудет до скончания мира Христос и что, стало быть, уж не уклонится в своем развитии с пути человечество? Стало быть, непременно есть где-нибудь!* — Эту черновую реплику Раскольникова, записанную с пометой «Капитальное», достаточно сложно интерпретировать. Но не вызывает сомнений, что, по замыслу Достоевского, она должна была выразить собой серьезный духовный кризис героя-идеолога, потерявшего веру в свою прежнюю идею и ищущего, но не находящего новых мировоззренческих оснований. В наброске намечен какой-то иной путь разрешения коллизии Раскольникова, нежели

в окончательном тексте романа. Этот замысел, видимо, только промелькнул в творческом воображении писателя, не получив дальнейшей разработки даже в черновых материалах. Ключом к прочтению записи становится выявление целого пучка библейских интертекстов, присутствующих в ее составе. Комментаторы ПСС₂ указали лишь предположительную связь со словами Христа в Евангелии от Иоанна (Ин. 14: 16–17), ограничившись данной формальной констатацией. Для интерпретации приведенных парадоксальных слов героя этого явно недостаточно. Прежде всего, о каком «обетовании» говорит Раскольников? Бесспорно, герой имеет в виду слова Спасителя в Его последнем разговоре со Своими учениками, завершающем Евангелие от Матфея: «Итак идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святаго Духа, уча их соблюдать всё, что Я повелел вам; **и се, Я с вами во все дни до скончания века.** Аминь» (Мф. 28: 19–20). Это обетование Раскольников соединяет с другими словами Христа, сказанными апостолам во время прощальной беседы после Тайной Вечери, которые передает евангелист Иоанн: «И Я умолю Отца, и даст вам другого Утешителя, да **пребудет с вами вовек, Духа истины,** Которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его; а вы знаете Его, ибо Он с вами пребывает и в вас будет. Не оставлю вас сиротами; **приду к вам.** <...> Утешитель же, **Дух Святой,** Которого пошлет Отец во имя Мое, научит вас всему и напомнит вам всё, что Я говорил вам» (Ин. 14: 16–18, 26). Таким образом, в приведенной реплике героя необходимо констатировать *контаминацию* новозаветных текстов. Контаминация эта вполне органична для богословской традиции, которая толкует обетование Спасителя из Евангелия от Матфея, произнесенное «перед разлукой» с учениками: «...и се, Я с вами во все дни до скончания века», — как раз при помощи обращения к приведенным стихам евангелиста Иоанна (см., например: Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна с предисловиями и подробными объяснительными примечаниями епископа Михаила. Кн. 3: Евангелие от Иоанна. С. 495–496). Но вот само толкование (осмысление) Раскольниковым этих слов Христа уже эту традицию никак не учитывает. Его восклицание: «Где же обетование <...>?», по-видимому, отсылает к следующему месту из Соборного послания апостола Петра: «Прежде всего знайте, что и в последние дни явятся наглые ругатели, поступающие по собственным своим похотям И говорящие: **где обетование пришествия Его?** Ибо с тех пор, как стали умирать отцы, от начала творения, всё остается так же» (2 Пет. 3: 3–4). Но в Библии это восклицание *глумливого* неверия. В случае же Раскольникова дело

обстоит гораздо сложнее, так как завершает свою реплику герой утвердительно: «Стало быть, непременно есть где-нибудь». Таким образом, вера в обетование, «что пребудет „Дух во веки“, что пребудет до скончания века Христос», в нем сохраняется, но Раскольников не способен дать себе ясный ответ, где, в чем *во всемирной истории* после пришествия Христа проявляется это обетование Спасителя. Он теперь, как намечает этот черновой набросок, уже не верит своей старой исторической теории, согласно которой «двигают мир и ведут его к цели» (ПСС₂. 6; 224) «необыкновенные» личности — «Ликурги, Солоны, Магометы, Наполеоны», которые «были особенно страшные кровопроливцы» (Там же; 222–223). Но в нем по-прежнему живо ощущение истории, глубинный смысл и цель которой — в движении к «Новому Иерусалиму» (Там же; 224). Рассматриваемая черновая реплика героя намечает путь разрешения этого кричащего противоречия философско-исторической концепции Раскольникова, в которой Новый Иерусалим и путь к нему парадоксальным образом мыслились *без Христа*. Теперь же уверенность, что «уже не уклонится в своем развитии с пути человечество», поставлена в зависимость от евангельского обетования Спасителя. Но, повторю, где, в чем проявляется *присутствие Христа в истории*, Раскольников уяснить в настоящий момент не может. Его восклицание — это и порыв героя к вере, Христу и Евангелию, и одновременно неспособность эту веру обрести, найти ей опору в доступных ему данных анализа. Надо признать, что для героя «Преступления и наказания», каким читатель знает его по первым трем частям печатного текста романа, подобный религиозно-философский «разворот на 180 градусов», намеченный в разбираемой записи, был бы совершенно неожиданным, никак не подготовленным предшествующим повествованием, что Достоевский, очевидно, очень быстро понял и не стал дальше разрабатывать этот набросок, стоящий совершенно особняком среди черновилов «Преступления и наказания». Нереализованная реплика внутреннего монолога Раскольникова осталась в ПМ к роману рудиментом отвергнутого творческого решения.

«Идиот»

Т. 8. С. 55 / Т. 9. С. 734. *Мы приехали в Люцерн, и меня повезли по озеру.* — Эпизод прогулки князя Мышкина на пароходе по Фирвальдштетскому озеру (*нем.* Vierwaldstättersee — озеро четырех лесных кантонов), на берегу которого расположен Люцерн, содержит автобиографический мотив. Летом 1862 г., во время путешествия по

Западной Европе, Достоевский посетил эти места вместе с критиком и философом Н.Н.Страховым, который вспоминал: «По моему предложению, мы съездили (из Женевы. — *Б.Т.*) в Люцерн; мне очень хотелось видеть озеро Четырех Кантонов, и мы сделали увеселительную поездку на пароходе по этому озеру. Погода стояла прекрасная, и мы могли вполне налюбоваться этим несравненным видом» (Ф.М.Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 443).

С. 58 / С. 736. *Мой знакомый стоял восьмым по очереди, стало быть, ему приходилось идти к столбам в третью очередь.* — Эта деталь имеет «неприкрыто автобиографический характер» (А.Л.Бем). На эшафоте петрашевцы — 21 человек — были расставлены «в порядке, определенном приговором» (*Кашкин Н.С.* [Казнь петрашевцев] // Первые русские социалисты: Воспоминания участников кружков петрашевцев в Петербурге. Л., 1984. С. 323; имеются в виду реальные приговоры, которые были им зачитаны после инсценировки смертной казни): по правому фасу (если смотреть в лицо осужденным) стояли девять человек, приговоренных к каторге (над ними и только над ними затем ломали шпаги — символический акт лишения дворянства); по левому — двенадцать остальных, осужденных к отправке в арестантские роты, рядовыми в Оренбургскую и Орскую крепости или на Кавказ и т. п. Достоевский находился в первой группе, где три тройки стояли в следующем порядке: 1) Петрашевский (приговор — бессрочная каторга), Григорьев и Момбелли (по 15 лет каторги); 2) Львов (12 лет каторги), Спешнев (10 лет), Ястржембский (6 лет); 3) Дуров и Достоевский (по 4 года каторги) и Толль (2 года). Вот как рассказывал об этом своей будущей жене, Анне Григорьевне, в первый день знакомства сам писатель: «Помню, — говорил он, — как стоял на Семеновском плацу среди осужденных товарищей и, видя приготовления, знал, что мне остается жить всего пять минут. Но эти минуты представлялись мне годами, десятками лет, так, казалось, предстояло мне долго жить! На нас уже одели смертные рубашки и разделили по трое, **я был восьмым, в третьем ряду.** Первых трех привязали к столбам. Через две-три минуты оба ряда были бы расстреляны, и затем наступила бы наша очередь» (*Достоевская А.Г.* Воспоминания. 1846–1917. М., 2015. С. 111). Это свидетельство как будто противоречит следующим строкам из письма Достоевского брату Михаилу, написанного 22 декабря 1849 г., по горячим следам события: «...всем нам прочли смертный приговор, дали приложиться к кресту, преломили над головою шпаги

и устроили наш предсмертный туалет (белые рубахи). Затем троих поставили к столбу для исполнения казни. **Я стоял шестым, вызывали по трое, след<ственно>, я был во второй очереди** и жить мне оставалось не более минуты» (28₁; 161). Однако, судя по всему, у Достоевского здесь иная точка отсчета: он, действительно, был в тройке «второй очереди», но — уже после того, как первых трех его товарищей привязали к столбам для расстрела. В таком случае приговоренный в рассказе князя Мышкина находился именно в том же положении, что и автор «Идиота» на Семеновском плацу.

С. 120 / С. 747. ...*единственно для меня Пирогов в Париж телеграфировал и осажденный Севастополь на время бросил, а Нелатон, парижский гофмедик ~ в осажденный Севастополь являлся меня осматривать.* — Вымышленная генералом Иволгиным ситуация, когда в его излечении после ранения участвуют два европейских медицинских светила — выдающийся русский хирург Николай Пирогов и член Парижской медицинской академии французский хирург Огюст Нелатон, травестирует реальный исторический факт — участие двух названных хирургов осенью 1862 г. в консультациях врачей, собравшихся в Специи (Италия) у постели раненого лидера итальянского национально-освободительного движения Рисорджименто Джузеппе Гарибальди. Об этом событии писала вся европейская, в том числе и отечественная, пресса. В частности, в «Политическом обозрении» журнала братьев Достоевских «Время» сообщалось: «29 октября <1862 г.> была у Гарибальди консультация. Собрано было семнадцать знаменитейших в Европе хирургов, в числе которых далеко не последнее место занимал Н. И. Пирогов». Здесь же упоминалась и «французская хирургическая знаменитость» доктор Нелатон (Время. 1862. № 10. Отд. «Современное обозрение». С. 118–119). Сообщение это было не вполне точным: по свидетельству самого Н. И. Пирогова, в отчете, который он отправил на имя министра народного просвещения, консилиум в составе семнадцати докторов прошел 30 октября, накануне его приезда в Специю, он же осматривал Гарибальди на следующий день, 31 октября (н. с.) уже один (см.: С.-Петербургские ведомости. 1862. 2 нояб. № 239). Более чем вероятно, что свою фантазию о Пирогове и Нелатоне, которые совместно участвуют в излечении раненого генерала Иволгина, герой Достоевского вдохновенно сочинил с оглядкой на получившую всемирную огласку историю ранения в битве при Аспромонте Джузеппе Гарибальди, однако перенес ее

в обстоятельства Крымской войны 1853–1856 гг. (подробнее см.: *Шварц Н.В.* «Гарибальди» у Достоевского: дополнения к комментарий // *Неизвестный Достоевский: Электронный научный журнал.* 2020. № 2. С. 70–75 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1625870759.pdf (дата обращения 4.10.2022)).

С. 203 / С. 765. — ...*вижу, шатается по деревянному тротуару пьяный солдат ~ уж это без сомнения...* — В примечании ПСС₁₋₂ приведено свидетельство А.Г.Достоевской, сообщившей, что аналогичный случай с покупкой оловянного креста, выдаваемого за серебряный, произошел с самим Достоевским в 1865 г. «в местности около Сенной». Есть основание полагать, что история, произошедшая с писателем (в отличие от князя Мышкина), явилась не единичным случаем, когда пьяница-горемыка пытался «надуть глупого барина», а проявлением широко процветавшего в этих местах промысла. Так, Н.Свешников в «Воспоминаниях пропавшего человека» рассказывает о некоем обитателе Вяземской лавры Саше, который «занимался оригинальным ремеслом-торговлею. Он покупал в рынке большие медные кресты, подпиливал их, наподобие старых, серебрил по известному ему способу, затем навязывал их на мокрый шнурок и в банный день, взяв под мышку грязное белье и мокрый веник, носил их по одной штуке продавать за серебряные, уверяя простодушных покупателей, что нашел крест в бане. Каждый крест обходился Саше копеек в пять-шесть, а продавать удавалось за рубль-полтора и дороже. Таких крестов он продавал штук шесть и более в день, зарабатывая постоянно рублей семь-восемь и даже десять; но всю выручку Саша каждый вечер прокучивал с женщинами в притонах разврата» (*Свешников Н.И.* Воспоминания пропавшего человека. М., 1996. С. 85).

С. 376 / С. 796. — ...*когда он нес на Себе крест и упал под крестом...* — В евангельском повествовании нет такого эпизода. Однако в католическом богослужении Крестного пути (*лат.* Via Crucis), состоящем из четырнадцати «стояний» (*лат.* stationum), представляющих собою воспоминания основных моментов пути Спасителя на Голгофу, три «стояния» (III, VII и IX) посвящены трем падениям Христа «под крестом». На стенах католических храмов также традиционно помещаются по периметру четырнадцать картин или скульптурных композиций, соответствующих четырнадцати стояниям крестного пути, включая и три изображения названного сюжета.

С. 412 / С. 803. ...я бы тут же собственными руками мою голову снял, положил бы ее на большое блюдо и сам бы поднес ее на блюде всем сомневающимся... — В ПСС₁ данное место оставлено без примечания; в ПСС₂ справедливо указан евангельский источник образности этой реплики Лебедева (Мф. 14: 8–11). Однако тут имеет место ерническая контаминация двух сюжетов — евангельского (отсеченная голова *на блюде*) и житийного. В житии покровителя Франции Дионисия Парижского содержится рассказ о том, что «этот епископ, будучи обезглавлен, нес свою голову в руках от Парижа до самого аббатства, носящего его имя» (*Вольтер*. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. С. 244). Последний сюжет также варьирует в романе «Братья Карамазовы» Федор Павлович, ерничая в келье старца Зосимы (см.: ПСС₁. 14; 67; также: 15; 530–531, примеч.). См. также вариацию несения героем своей отрубленной врагами головы в древнерусском «Слове о Меркурии Смоленском» (За землю Русскую! Памятники литературы Древней Руси XI–XV веков. М., 1981. С. 185, 187).

Т. 9. С. 541. В статейных примечаниях к «Идиоту», касаясь проблемы прототипов героев романа, комментаторы ПСС₁₋₂, приведя свидетельство Достоевского из письма к А. Н. Майкову от 21–22 марта / 2–3 апреля 1868 г. о том, что «некоторые характеры — просто портреты», взятые «с натуры», ссылаются далее на указание Г. А. Федорова, утверждавшего, что «в судьбе Настасьи Филипповны, в ее отношениях с Тоцким <...> нашли отражение факты из жизни М. П. Куманиной (урожд. Веденисовой)». В частности, «ранние годы ее жизни прошли в имении Отрада (см. с помещьем в „сельце Отрадное“, где росла Настасья Филипповна). Веденисова **тоже была сиротой и воспитывалась в доме своего опекуна В. А. Куманина** (он был братом дяди Достоевского и, вероятно, послужил прототипом Тоцкого). Опекун впоследствии выдал ее за своего племянника К. К. Куманина». В статье Г. А. Федорова, на которую ссылаются комментаторы ПСС (см.: *Федоров Г. А.* Московский мир Достоевского. С. 301–303, 305–308), источники приведенных сведений не указаны. При проверке же по архивным документам утверждения исследователя оказываются вымыслом. В частности, в метрическом свидетельстве о венчании К. К. Куманина и М. П. Веденисовой 18 октября 1850 г. в московской Скорбященской церкви на Большой Ордынке наряду с В. А. Куманиным, дядей жениха, свидетелем со стороны невесты, назван **«отец ее родной серпуховский купец Петр Иванов Веденисов»** (ЦГА Москвы.

Ф. 203. Оп. 745. Ед. хр. 453. Л. 391 об.–392). Таким образом, утверждение, что М.П.Веденисова была *сирота* и воспитывалась в «**чужом имени** <...> с прекрасным названием „Отрадное“» (*Федоров Г.А. Московский мир Достоевского. С. 258*), не соответствует реальности, даже если названное село действительно было в ее биографии (Г.А.Федоров указывает, что Веденисова родилась «в имении графа В.Г.Орлова — Отрада», где держал «аренду мельницы» ее отец). С устранением таких «фактов» биографии М.П.Веденисовой, как ее ранее сиротство и опекуновство (при живом отце!) В.А.Куманина, указание на прототипическую связь этих дальних родственников Достоевского с героями романа «Идиот» Тоцким и Настасьей Филипповной лишается всяких оснований. Г.А.Федоров с усиленным акцентом подчеркивает, что «Машу в шестнадцать лет выдавали из дома дяди с приданным, им определенным» (*Федоров Г.А. Московский мир Достоевского. С. 303*), и как-то остается в тени, что жена В.А.Куманина была Маше *родной теткой* по матери, почему многодетный П.И.Веденисов и определил после смерти супруги одну из дочерей, племянницу Т.А.Куманиной, на жительство в дом *своей свояченицы*. А это совсем другой случай, нежели в романе «Идиот», кстати, зеркально повторяющий ситуацию, когда после смерти матери Достоевского, Марии Федоровны, с весны 1838 г. старшая из сестер писателя, 15-летняя Варя, еще при живом отце была принята в дом тетки А.Ф.Куманиной и дяди А.А.Куманина (родного брата В.А.Куманина), а в 1840-м выдана с приданным в двадцать пять тысяч рублей из этого дома замуж за вдовца П.А.Карепина.

«Вечный муж»

Т. 9. С. 26, 908. ...«*хлыстовская богородица*»... — Небезынтересно, что в первой половине 1860-х гг. Достоевский был близок с «роковой» женщиной Аполлинарией Суловой, о которой позднее ее муж, религиозный философ и литературный критик В.В.Розанов, писал: «Еще такой русской — я не видал. Она была по стилю души совершенно не русская, а если русская — то раскольница бы „поморского согласия“, или еще лучше — „*хлыстовская богородица*“» (цит. по: *Николюкин А.Н. Розанов. М., 2001. С. 75*).

«Помещик. Отца убили...»

Т. 9. С. 368, 917. *Аягузский Священник*. — Аягуз (с 1860 г. Сергиополь, с 2007 г. Мамырсу) — киргизская станица в 270 верстах к югу

от Семипалатинска, в котором Достоевский в 1854–1859 гг. отбывал воинскую повинность после выхода из Омского острога. Сам писатель никогда не бывал в Аягузе, но какой-то анекдот об «аягузском священнике» ему могли рассказывать бывавшие в Аягузе его друзья Ч. Валиханов, М. М. Хоментовский, П. П. Семенов (Тянь-Шанский) (последний в своих воспоминаниях о посещении Аягуза в 1856-м и 1857 гг. упоминает «недостроенную еще кирпичную церковь»; см.: *Семенов-Тянь-Шанский П. П.* Путешествие в Тянь-Шань. М., 1958. С. 82). Построенный во второй половине 1850-х гг. православный Иоанно-Богословский храм был закрыт в 1929 г. (см.: *Ларионов М. М.* Православное зодчество Восточного Казахстана. Устькаменогорск, 2007. С. 49–52). В Аягузе «был долгое время в командировке» ротный командир писателя Ан. И. Бахирев, вернувшийся оттуда, когда «Достоевский был уже офицером» (*Скандин А. В.* Достоевский в Семипалатинске // *Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников.* СПб., 1993. С. 97). В 1859 г., вскоре после отъезда писателя из Семипалатинска, в Аягуз на должность начальника местного гарнизона был переведен близкий знакомый Достоевского, другой его бывший ротный командир А. И. Гейбович, с которым писатель состоял в переписке (из двух писем Гейбовича из Аягуза до нас дошло лишь одно). Нельзя исключать, что какой-то анекдот об «аягузском священнике» мог содержаться во втором, несохранившемся письме Гейбовича.

«Великоленная мысль. Иметь в виду...»

Т. 9. С. 387, 954. ...поругался с С<алтыковы>м. — Еще в примечаниях к первой публикации наброска, в 1935 г., это сокращение было раскрыто как «с Салтыковым» (Записные тетради Ф. М. Достоевского / Подгот. к печати Е. Н. Коншиной; коммент. Н. И. Игнатовой и Е. Н. Коншиной. М.; Л., 1935. С. 410); в публикации ПСС₁₋₂ прямо в тексте сделана некорректная конъектура: «с С<алтыковы>м», то есть с М. Е. Салтыковым-Щедриным (предположительная расшифровка имени должна была быть сделана в примечаниях). Однако более предпочтительным представляется вариант: «с С<траховы>м». О ссоре и, главное, идейном расхождении с последним, произошедшими во время совместной прогулки по Флоренции, вспоминал сам Страхов в неопубликованном при жизни автора эссе «Наблюдения», в котором изложение строится в форме обращения к Достоевскому: «...когда мы дошли до площади, называемой Piazza della Signoria, и остановились,

потому что нам приходилось идти в разные стороны, вы объявили мне с величайшим жаром, что есть в направлении моих мыслей недостаток, который вы ненавидите, презираете и будете преследовать всю свою жизнь. <...> Мы нашли точку, на которой расходимся; превосходно! Это вовсе не так часто случается» (Н.Н.Страхов о Достоевском // Литературное наследство. М., 1973. Т. 86: Ф.М.Достоевский: Новые материалы и исследования. М. 1973. С. 560).

«Житие великого грешника»

Т. 9. С. 390, 396, 992. Брин. <...> — Мысль: *Что можно еще выше достигнуть власти, лстя, как фон Брин.* <...> — *«Возьму нахрапом, не стану унижаться до Бринской лести и ловкости».* <...> *«О, если б я взял на себя роль такого льстеца, как Брин, — чего бы я не достиг!»* — В ПСС₁ это место оставлено без комментария; в ПСС₂ появилось дополнение: «Возможно, имеется в виду С.Ф. фон Брин (1806–1876), генерал-лейтенант Семеновского полка (с 1849 г.), состоявший в свите императора» (9; 992). Комментарий этот представляется не аргументированным и вполне произвольным. Учитывая, что в материалах «Жития...» исключительно широко представлены аллюзии на детские и юношеские годы Достоевского, более резонно предположить, что имеется в виду Родион фон Брин (? — ранее 1869), выпущенный в 1841 г. прапорщиком из нижнего офицерского класса Главного инженерного училища (см.: Исторический очерк развития Главного инженерного училища: 1819–1869 / Сост. М.Максимовский. СПб., 1869. Приложения. С. 98). Судя по всему, Р. фон Брин поступил в Училище в 1836 г. и с января 1838 г. учился вместе с Достоевским в 3-м кондукторском классе, до того как будущий писатель осенью 1838 г. был оставлен на второй год. См. также воспоминания А.И.Савельева, бывшего в годы обучения Достоевского в Училище дежурным офицером: «Федор Михайлович был тоже врагом заискивания и внимания у высшего начальства и не мог равнодушно смотреть на льстецов даже и тогда, когда лесть выручала кого-либо из беды или составляла благополучие» (Ф.М.Достоевский в воспоминания современников. Т. 1. С. 164).

С. 393, 998. *Анна и Василиса бежали.* — Примечание ПСС₂ дословно повторяет примечание ПСС₁, в котором сообщалось, что «Анна (кухарка) и Василиса (прачка) — крепостные, принадлежавшие родителям Достоевского еще до покупки ими села Дарового». Здесь же со ссылкой на мемуары А.М.Достоевского сообщается

о побеге прачки Василисы. В последнее время опубликованы документы полицейского «обыска» (расследования), дающие возможность уточнить некоторые обстоятельства бегства *двух* (как в наброске к «Житию...») «дворовых девок» из дома Достоевских. Из них следует, что побег состоялся либо в самом конце 1827-го, либо в начале 1828 г. В частности, эти документы позволяют более точно назвать имена беглянок — Анна Петрова и Василиса Михайлова (см.: *Волгин И.Л.* Семья Достоевских как социальный организм // Достоевский и современность: Материалы XXII Международных Старорусских чтений 2007 года. Великий Новгород, 2008. С. 277–279).

С. 402, 1008. *Библия. Иаков поклонился три раза.* — В ПСС₂ вслед за примечанием в ПСС₁ справедливо отмечено, что в Книге Бытия, в сцене примирения патриарха Иакова с братом его Исавом, Иаков «пошел пред ним, и поклонился до земли *семь раз*, подходя к брату своему» (Быт. 33: 3). Стоит дополнительно указать, что в Библии *три раза* поклонился Давид Ионафану («пал лицом своим на землю, и трижды поклонился»), благодаря того за то, что он способствовал его спасению от гнева отца своего царя Саула (1 Цар. 20: 41). Таким образом, здесь можно усмотреть контаминацию нескольких проявлений ветхозаветного мотива.

С. 403, 1009. *А<льфонско>го, задурившего в деревне, могли убить крестьяне, чему мальчик мог быть свидетелем...* — Этот мотив повторяется также в замысле «Романа о помещике»; ср. начало наброска: «Помещик. Отца убили...» (ПСС₂. 9; 915; здесь опубликован под названием «*Сцена и Брошюры*»). Вспоминая о своем знакомстве с Д.В.Григоровичем, З.Гиппиус пишет: «Григорович всегда рассказывает потрясающие вещи. <...> ...он рассказывал нам про Достоевского. Подробно и картинно описывал, как отца Достоевского, из врача сделавшегося помещиком, возненавидели мужики и в роще разорвали **на глазах сына, Федора Михайловича, тогда еще мальчика**» (*Гиппиус* З. Живые лица: Воспоминания: В 2 т. Тбилиси, 1991. Т. 2. С. 151–152). Этот рассказ противоречит историческим фактам: не говоря уже о том, что криминальный характер смерти М.А.Достоевского до сих пор не доказан документально (в ПСС₂ вслед за примечанием ПСС₁ версия убийства принята без указания на ее дискуссионный характер, причем назван даже «один из убийц <...> Ефим Максимов»), достоверно известно, что при кончине отца писатель не присутствовал, так как был в это время в Петербурге и даже далеко

не сразу узнал о трагическом событии. Но можно предположить, что в характере общения Достоевского с современниками была какая-то особенность, в силу которой слушавшим его (в частности, Григоровичу) не всегда удавалось различить грань, отделявшую в рассказах писателя действительные факты от проявлений творческой фантазии, особенно когда его творчество имело автобиографические истоки. Пример Григоровича, который фактически излагал как реальное событие сюжетное положение «Жития великого грешника» (с которым он не мог быть знаком), тому наглядное подтверждение.

С. 405, 1010. *О том, что такое сатана?* — В примечаниях к этой записи в ПСС₁ (9; 523) дана «слепая» ссылка на Письмо 80 «Писем келейных» святителя Тихона Задонского, где, однако, нет ответа на поставленный в наброске вопрос. В ПСС₂ ошибка не исправлена, но дополнительно уточнено, что в данном тексте «речь идет о победе Иисуса Христа над искусителем, вводящим во грех». Более соответствующей комментируемому наброску была бы ссылка на «Краткие нравоучительные слова» свт. Тихона, где на поставленный вопрос дается такой ответ: «Сатана есть дух лукавый и злой; он создан был Богом добрым, но со своими единомышленниками от Него отступил, и так из светлого сделался темным, и из доброго — злым и лукавым. Дела его следующие: идолослужение, гордыня, лукавство, ложь, лесть, хитрость, зависть, злоба, хищение, прелюбодеяние, блуд, всякая нечистота, клевета, хула и всякий грех. Ибо он изобретатель греха, он и прародителей наших в раю прельстил и ко греху и отступлению от Бога привел» (Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Т. 5. С. 181). Ср. в книге «О истинном христианстве» (Там же. Т. 3. С. 30).

С. 405, 1012. *Благословляет на падение и восстание.* — В ПСС₂ вслед за примечанием ПСС₁ справедливо указано, что «имеется в виду формула, весьма распространенная в поучениях отцов церкви». В дополнение к примеру из изречений Антония Великого, процитированному комментаторами ПСС₁, в ПСС₂ дана ссылка на сочинение Иоанна Лествичника. Однако из трудов свт. Тихона Задонского, явившегося прототипом отца Тихона в «Житии...», приведено лишь маловыразительное место из духовного завещания Тихона Задонского: «Слава Богу, яко меня лежащего восставлял!» — и дана «слепая» ссылка на главу 13 «Восстани» из его же «Сокровища духовного, от мира соби-

раемого», где, однако, призыв восстать обращен не к упавшему, но к «ленивому и нерадующему»: «Восстани убо, и отряси сон от очей твоих». Более соответствующей комментируемому наброску была бы ссылка на другие главы указанного труда святителя, в которых Тихон Задонский учит: «Падший и лежащий востани, как воинам на брани обычно. Они падают и восстают, уязвляются и уязвляют. Тако и ты твори, христианине!» (Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Т. 4. С. 42. Гл. 23 «Брань»); «„Мняйся стояти да блюдется, да не падет [Кто думает, что он стоит, берегись, чтобы не упасть (цсл.)]“ (1 Кор.10: 12). Аще же и падеши, то не медли, но скоро востани и исправися, тако падение востанием и исправлением наградиши. Пал Давид, но и востал, и падение свое покаянием и горячими слезами загладил, как видим во псалмах его. Подражай и ты, возлюбленне, сему царю Израилеву; востани добре, и покрывается падение твое. К нему послан был от Бога пророк Нафан: к тебе послан он сам, падший и воставший, который востанием своим и исправлением научает тебе востать и исправиться» (Там же. С. 90. Гл. 44 «Древо высокое посреди малого леса»).

С. 406, 1013. ...через Тихона овладел мыслью (убеждением): что, чтоб победить весь мир, надо победить только себя. — В ПСС₁ этот набросок оставлен без комментария; в ПСС₂ появилось дополнение, справедливо указывающее на евангельские источники идеи христианской победы над миром. Однако остался не выявленным принципиально значимый источник идеи христианской победы над собой в учении Тихона Задонского.⁶ В своем капитальном труде «Сокровище духовное, от мира собираемое» святитель Тихон учит: «Желают люди победить людей: ты **желай победить самого себя**; се есть желание христианское! **се преславная победа!**» (Там же. Т. 4. С. 92. Гл. 46 «Желание»); «Многие побеждают людей, государства и грады; но себе побеждать не хотят. **Се есть христианская победа — себе самого...**» (Там же. С. 130. Гл. 64 «Брань»). Подробнее см.: Тихомиров Б. Н. Тексты святителя Тихона Задонского в творческой работе Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2017. № 35. С. 150–155.

⁶ В статейных примечаниях ПСС к «Житию великого грешника» не однажды упоминается, что «в своих сочинениях св. Тихон настойчиво и многократно возвращается к мысли о победе над собой» (ПСС₁. 9; 513; ПСС₂. 9; 977), однако необходимых ссылок на конкретные высказывания святителя не приведено.

ТЕКСТОЛОГИЯ

«*Неточка Незванова*»

Т. 2. С. 317, 318. *Муж, по-видимому, очень любил ее...* Также: *...а между тем она, по-видимому, жить не могла без него ни минуты.* — Во всех прижизненных изданиях «Неточки Незвановой» в пунктуационном оформлении приведенных текстов запятые отсутствуют. Публикаторами ПСС₁ (2; 226) дважды были подставлены в каждом из текстов по две запятые, обособившие лексему «по-видимому», чем был определен ее синтаксический и семантический статус как *вводного слова*. Публикаторами ПСС₂ такое исправление авторской пунктуации было сохранено, несмотря на то что она устойчиво удерживалась в трех изданиях прижизненного печатного текста «Неточки Незвановой». Это решение текстологов ПСС вызывает серьезное сомнение.

Здесь мы имеем дело с особым случаем, когда для принятия верного пунктуационного решения текстологу необходимо учитывать не только ближайший, но и самый широкий контекст, а именно жанрово-повествовательную форму незаконченного романа Достоевского. «Неточка Незванова» представляет собою *мемуары* героини, которая уже во взрослом возрасте излагает события своего детства и отрочества. Специфика такой повествовательной формы состоит в том, что время повествования, повествовательная точка зрения вынесены за пределы описываемых событий, которые *целиком* находятся в кругозоре повествователя, знающего их ход со всеми перипетиями и, главное, знающего развязку. Дважды повторенное вводное слово «по-видимому», маркирующее *утверждение с некоторой долей сомнения* («должно быть», «вероятно»), напротив, предполагает *неполноту знания* Неточки-рассказчицы, которая в оценке отношений Александры Михайловны и Петра Александровича не обладает «далевым образом» (Бахтин), как бы не имеет представления (в момент повествования!) о подлинных отношениях супругов, пребывая в заблуждении насчет их якобы сильной обоюдной любви. Однако вопреки семантике вводного слова «по-видимому» в действительности взрослой Неточке отлично известно, что со стороны Петра Александровича скорее имела место затаенная ненависть, но только не любовь к жене; чувство же Александры Михайловны к нему также было, по крайней мере, двойственным. Каков же *авторский* смысл рассматриваемых фраз, в обоих случаях выраженный у Достоевского при посредстве *необособленных* наречий-обстоятельств «по-видимому».

Согласно словарному значению, *наречие* «по-видимому» означает «по внешности, наружно, с виду» (Большой академический словарь русского языка. СПб., 2011. Т. 17: План — Подлечь. С. 248). И это абсолютно точно соответствует смыслу рассказа взрослой Неточки Незвановой, передающей свое *первоначальное* детское восприятие отношений супругов и одновременно — в момент повествования! — отмечающей ограниченный характер такого восприятия. В современных словарях указанное значение наречия «по-видимому» имеет маркировку «Устар.» — устаревшее (Там же). Однако для эпохи Достоевского это было нормой. Непродуманная текстологическая правка смазывает в комментируемых фразах указанные авторские смысловые нюансы.

С. 230. *Как же камень поднимут они на тебя?* — В ПСС₁ этот вопрос в письме возлюбленного Александры Михайловны выглядит иначе: «**Какой** же камень поднимут они на тебя? (2; 243). В текстологической преамбуле к «Неточке Незвановой» публикаторами ПСС₁ (см.: 2; 494) указано, что чтение последнего прижизненного издания (1866. С. 220)⁷ *исправлено* по более ранним прижизненным публикациям в ОЗ (1849. № 5. С. 103) и в 1-м томе Сочинений Ф. Достоевского в издании Н. Основского (1860. С. 313), то есть разночтения «**Какой** же камень...» и «**Как** же камень...» представлены в ПСС₁ не как *авторские варианты*, а как следствие *порчи текста*, требующей обязательного исправления. Косвенно это заключение подтверждается сохранившимся фрагментом ранней редакции, где в автографе ясно читается: «**Какой** же камень подымут они на тебя» (ПСС₂. 2; 527, другие редакции). В ПСС₂ чтение «**Как** же камень...» переведено в категорию *вариантов* (2; 587), то есть разночтение с предшествующими публикациями романа представлено как следствие *авторской правки* при подготовке издания 1866, и «вариант» «**Как** же камень...» введен в основной текст «Неточки Незвановой». Никакого обоснования такому решению не предложено. Однако при сплошном анализе текстологических нововведений в публикации «Неточки Незвановой», принятых в ПСС₂ по сравнению с ПСС₁, просматривается явная тенденция

⁷ Здесь и далее используются условные сокращения, принятые в ПСС₂: ОЗ — «Отечественные записки»; 1860 — *Достоевский Ф. М.* Соч.: В 2 т. Изд. Н. А. Основского, 1860. Т. 1; 1866 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. / Вновь просмотренное и дополненное самим автором издание. СПб.: Изд. Ф. Стелловского. СПб., 1866. Т. 3.

к абсолютизации в новом академическом издании чтений 1866. Приведу наиболее выразительные примеры:

<i>ПСС₁</i>	<i>ПСС₂</i>
«...большого мне не дано...» (ОЗ, 1860)	«...большого мне не надо...» (1866)
«...величавый купол небесный» (ОЗ, 1860)	«...величайший купол небесный» (1866)
« Какой же камень поднимут они на тебя?» (ОЗ, 1860)	« Как же камень поднимут они на тебя?» (1866)
«Но письмо выпадало из рук моих...» (ОЗ, 1860) ⁸	«Но письмо выпало из рук моих...» (1866)

С первым примером в аппарате *ПСС₂* возник труднообъяснимый казус: в текстологической преамбуле к примечаниям публикаторы 2-го академического издания *тождественно* воспроизвели указание *ПСС₁*, согласно которому текст «„большого мне не дано“ <печатается> вместо „большого мне не надо“ (по ОЗ и 1860)» (*ПСС₂*, 2; 684; ср. *ПСС₁*, 2; 492). Однако в действительности поступили ровно наоборот, восстановив, как уже было показано, чтение 1866 «большого мне не надо». Естественно, что никакого обоснования выбора для основного текста «Неточки Незвановой» чтения «большого мне не надо» при таком подходе в *ПСС₂* нет и быть не могло. Второй пример еще более показателен. В *ПСС₁* чтение 1866 «**величайший** купол небесный» исправлено по умолчанию, даже без упоминания в текстологической преамбуле, то есть квалифицировано как *явная опечатка*. В *ПСС₂* вновь это чтение помещено в перечень *вариантов* (2; 583) и, как *авторское исправление*, введено в основной текст. Однако что означает в данном употреблении эпитет «величайший»? Самый великий из существующих куполов? Явный нонсенс. Третий случай возвращения в *ПСС₂* к чтению 1866 также более чем сомнителен. В *ПСС₁* и здесь сделано исправление по ОЗ и 1860. Грамматический контекст, употребление цепочки глаголов-сказуемых в несовершенном виде: *перечитывала, выпадало, охватывало* — как будто однозначно под-

⁸ Возвращение во всех приведенных случаях к чтениям ОЗ и 1860 также принято в изд.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. худож. произведений: В 13 т. / Под ред. Б.В.Томашевского и К.И.Халабаева. М.; Л., 1926 (Т. 2. С. 13, 98, 114, 116) и *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Изд. в авт. орфографии и пунктуации: Канон. тексты / Под ред. В.Н.Захарова. Петрозаводск, 1996 (Т. 2. С. 289, 390, 408, 410).

тверждает истинность чтения *ОЗ* и *1860*, справедливо принятого публикаторами *ПСС*₁. Однако в *ПСС*₂ возобладал формально-механический подход, и в нарушение логики грамматического плана изложения «канонизировано» чтение *1866* «выпало».

Приходится констатировать, что в приведенных примерах на материале «Неточки Незвановой» в тех случаях, где была необходима текстологическая коррекция решений публикаторов *ПСС*₁, она, к сожалению, не была произведена (пунктуационное обособление «по-видимому»). И, наоборот, пересмотр в *ПСС*₂ ряда обоснованных решений текстологов *ПСС*₁ обнаруживает легковесность текстологических подходов публикаторов нового академического издания.

«Вечный муж»

Т. 9. С. 100. ...и — повесится, как тот казначей, про которого рассказывала *Марья Сысоевна*. — Очевидно, авторская описка или ошибка памяти, не замеченная и не исправленная ни в одном из прижизненных изданий. В главе VIII «Лиза больна» хозяйка меблированных комнат *Марья Сысоевна* рассказывала *Вельчанинову* о самоубийстве жильца в гостинице: «А наемни тут на дворе у нас грех вышел: комиссар, что ли, люди сказывали, номер в гостинице с вечера занял, а к утру и повесился. Сказывали, деньги прогулял» (*ПСС*₂. 9; 48). «Казначей» же, который *Трусоцкому* «голову скамейкой прошиб» (Там же; 58), в главе X «На кладбище» упомянула в рассказе *Вельчанинову* проститутка *Катя*. Эту ошибку изложения можно либо исправить в основном тексте, заменив «казначей» на «комиссара», либо оставить как есть, но в обоих случаях обязательно прокомментировать в примечаниях.

«Смерть поэта (идея)»

Т. 9. С. 379. 9 *Сентября*. Н<ового> с<тиля>. — Дата, проставленная автором под наброском <1>, в левом нижнем углу, и отделенная от текста чертой. Предложенная публикаторами *ПСС*₁₋₂ конъектура не является бесспорной. Давая даты по юлианскому календарю, в частности в письмах, *Достоевский* многократно использовал словосочетание «наш стиль» (то есть российский в отличие от европейского); см., например: «Срок присылки последней строчки я назначил 15 генв<аря> нашего стиля» (*ПСС*₁. 29₁; 9), «...я бы желал, чтоб

к 18-му апреля, *нашего стиля*, эти 175 руб. были уже здесь у меня» (Там же; 32), «...пишет от 3-го октяб<ря> (**нашего стиля**), а штемпель приема на петербургской почте значится 6-го октября» (Там же; 67). В то же время при датах по грегорианскому календарю Достоевский как правило употребляет словосочетание «новый стиль» (наряду со «здешним стилем»). Таким образом, «9 сентября. Н. с.» равно может быть прочтено как «Н<ового> с<тиля>», так и «Н<ашего> с<тиля>».

РАЗЫСКАНИЯ

С. А. Рублев

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ФИЛЬМА «ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО»

Неснятый фильм Самсона Самсонова «Петербургский роман»

В первом выпуске альманаха «Киносценарии» за 1980 г., издаваемого Госкино СССР, был напечатан (в сокращении) сценарий готовящегося к выходу на экраны фильма А. Г. Зархи «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». В «Послесловии...» к нему П. К. Финн, один из авторов сценария, вспоминает:

«В декабре 1967 года на заброшенном Батурином кладбище в Ялте нам показали поросшую буйной травой могилу. Шел унылый зимний ялтинский дождик. И было невыносимо грустно думать, что тут лежит женщина, которую любил Достоевский.

Правда, уже менее чем через год мы присутствовали на торжественной церемонии в пантеоне Александро-Невской лавры. Здесь, во исполнение предсмертной воли, спустя почти полвека и была захоронена рядом с мужем Анна Григорьевна Сниткина, светлый ангел последних четырнадцати лет жизни Достоевского.

Сценарий тогда был уже вчерне написан. Одним из консультантов его был ныне покойный Андрей Федорович Достоевский, внук писателя. Он водил нас по местам, помнящим его деда, и показывал даже дворницкую, где бес подсунил Раскольникову топор, чтобы он убил старуху и Лизавету.

Идея сочинить сценарий о двадцатипятидневном романе писателя с юной „стенографкой“, которой он диктует „Игрока“, в некий

счастливым момент посетила Владимира Петровича Вайнштока. Он вообще был редкостный изобретатель всяческих идей, замыслов и страстный поклонник архива и документа.

Через некоторое время Владимир Петрович предложил мне делать вместе с ним эту работу, и я ошеломленно и радостно согласился. Но то, что я тогда осмелился взяться за сценарий о *Достоевском*, сейчас, по прошествии двенадцати лет, я объясняю только безоглядной лихостью и самонадеянностью молодости.

Трудности представлялись огромными. Судите сами. В октябре 1866 года, когда началась диктовка „Игрока“, Достоевскому было сорок пять лет. За семь лет до этого он вернулся в Петербург после каторги и ссылки. Он потерял жену, любимого брата, безнадежно искал близкого человека и, как тяжелой болезнью, был мучим страстью к Аполлинарии Сусловой.

Одинокий, как пророк в пустыне, Достоевский вступил в пору создания потрясающих, словно великое откровение, романов. То, что происходило с ним, можно было сравнить с гигантским геологическим катаклизмом — рождением острова в океане или возникновением новой горной гряды. Однако наш сценарий не об этом, его рамки значительно уже.

К счастью, взятый нами подлинный эпизод из жизни Достоевского сам по себе настолько сюжетен и драматургичен, точно уже был сочинен кем-то. Мы только позволили себе сблизить линии судеб Сусловой и Сниткиной, в реальной действительности в отдалении пролежавшие в силовом поле Достоевского.

Кроме того, мы понимали, что нельзя говорить за Достоевского. Мы стали искать его слова повсюду — в письмах, записных книжках, планах. Мы добивались, чтобы по возможности везде, даже в сценах, вынужденно отклоняющихся от документальности, наш Достоевский говорил подлинным языком Достоевского.

И еще. Черновики и заметки к „Игроку“ не сохранилось. Поэтому, полагаясь на некоторые свидетельства Сниткиной, мы опять-таки *позволили* себе кое-где в тексте снять кавычки. Нам просто было необходимо это, чтобы показать живое, естественное возникновение романа в процессе писательского труда.

Фильм ставит режиссер Александр Зархи. Очень горько, что этого фильма никогда уже не увидит на экране Владимир Петрович Вайншток.¹ А ведь он так ждал этого дня...

¹ В. П. Вайншток умер 18 октября 1978 г.

Последняя редакция делалась без него. Многое меняется с течением времени и опыта, и из сценария теперь что-то ушло, но что-то в него и пришло. Неизменным осталось одно: глубокое преклонение перед великим именем Федора Михайловича Достоевского»².

«Двадцать шесть дней...» Зархи начнет снимать только в 1979 г. А десятилетиями ранее поставить биографическую картину о Достоевском по «вчерне написанному» в 1967–1968 гг. литературному сценарию В. П. Владимиров (Вайнштока) и П. К. Финна «Петербургский роман» собирался другой режиссер — Самсон Самсонов³, однако до съемок дело так и не дошло. «Обширный опыт нашего кино в области экранизаций произведений Достоевского, — замечал критик В. Неделин, — сам по себе как бы определял естественность появления биографического фильма. **Такого фильма ждали**, а поразительные по силе фотопробы В. Шукшина в роли Достоевского давно разошлись по рукам любителей кино. **Тема была, в сущности, уже на выходе. Казалось, вот-вот...**»⁴.

На заседании круглого стола по обсуждению картины Александра Зархи, состоявшемся в декабре 1980 г. в редакции журнала «Искусство кино», Павел Финн скажет: «Сценарий <...> был написан покойным ныне В. Владимировым (Вайнштоком) и мной в 1967 г. <...> Назывался он „Петербургский роман“. **Тогда ему не было суждено появиться на экране, на то были разного рода причины**. От того времени осталась известная фотопроба Василия Шукшина на роль Достоевского, поражающая не столько даже сходством портретным, сколько каким-то иным, высшим совпадением, сходством тайного духовного горения»⁵.

² Финн П. Послесловие к сценарию // Киносценарии: альманах. М., 1980. Вып. 1. С. 247–248.

³ Л. Д. Ягункова ошибочно приписывает намерение взяться за эту работу И. Таланкину: «Не суждено было сыграть ему [Шукшину] и Достоевского — он успел только прикинуть грим и оказался потрясающе похож на писателя с портрета В. Г. Перова. А был такой замысел у режиссера И. Таланкина — привести на экран великого писателя, и кто бы лучше Шукшина воплотил этот образ? Дело тут, конечно, не только в портретном сходстве, но в едином внутреннем состоянии, в целенаправленности обоих. Наверное, нельзя с полной уверенностью заявить, что это была бы абсолютная актерская удача — слишком многое зависит от общей концепции фильма, от режиссерского решения. Но несомненно это была бы достойная попытка приблизить к нам Достоевского, показать его во плоти» (Ягункова Л. Д. Василий Шукшин: Земной праведник. М., 2009. С. 178).

⁴ Неделин В. Мгновения истины // Советский экран. 1980. № 24. С. 4.

⁵ [Кирпотин В. Я. и др.] Личность Достоевского. Проблемы ее экранного воплощения // Искусство кино. 1981. № 5. С. 92.

В архиве киноконцерна «Мосфильм» сохранилось «Дело сценария „Петербургский роман“»⁶, открывающееся сценарной заявкой, написанной В. П. Владимировым в 1967 г. Вот ее полный текст (орфография сохранена, явные опечатки и пунктуация исправлены без оговорок):

«А. П. Милуков, один из ближайших друзей Федора Михайловича Достоевского, так вспоминает день 1-го октября 1866-го года:

„...зашел я к Достоевскому, который незадолго перед тем приехал из Москвы. Он быстро ходил по комнате с папиросой и, видимо, был чем-то очень встревожен.

— Что вы такой мрачный? — спросил я.

— Будешь мрачным, когда совсем пропадешь! — отвечал он, не переставая шагать взад и вперед.

— Как! Что такое?

— Да знаете ли вы мой контракт со Стелловским?

— О контракте вы мне говорили, но подробностей не знаю.

— Так вот посмотрите.

Он подошел к письменному столу, вынул из него бумагу и подал мне, а сам опять зашагал по комнате“.

Контракт, подписанный издателем Стелловским с Достоевским, гласил, что писатель обязывается доставить к 1-му ноября того же года новый, нигде не напечатанный роман в объеме не менее десяти печатных листов. В случае если роман не будет написан и сдан, Стелловский получает право на колоссальную неустойку и, больше того, — „волен он, Стелловский, в продолжение ДЕВЯТИ лет издавать даром и как вздумается всё, что бы Достоевский ни написал, БЕЗО ВСЯКОГО ЕМУ ВОЗНАГРАЖДЕНИЯ“.

Чтобы оценить всю тяжесть этой угрозы, надо знать положение Достоевского в то время. Оно было таково:

1. Недавно умер его брат, издатель журналов „Эпоха“ и „Время“, оставив после себя такое количество долгов, что Достоевскому только за год до смерти, т. е. в 1880-м году, удалось их погасить.

2. Достоевский окружен более чем десятком родственников, для которых он представляет единственную материальную опору в жизни.⁷

⁶ См.: Архив к/к «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 918. 46 л. Здесь же хранятся два машинописных варианта литературного сценария В. П. Владимирова (Вайнштока) и П. К. Финна (Ед. хр. 916. 101 л.; Ед. хр. 917. 99 л.)

⁷ Это преувеличение: на попечении писателя находился пасынок Павел Исаев, также он взял на себя заботу о семействе умершего в 1864 г. старшего брата Михаила — его вдове Эмилии Федоровне и племянниках Федоре, Михаиле,

3. Несколько последних лет Достоевский является завсегдатаем рулеточных „вокзалов“ Гамбурга (Гомбурга. — *С.Р.*), Висбадена, Наугейма, Бадена и Женеви⁸ и проигрывается вчистую. „Хуже всего то, — писал он о себе в те годы, — что натура моя подлая и слишком страстная. Везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил“.

4. И наконец, именно в это время Достоевский печатает в „Русском вестнике“ у Каткова „Преступление и наказание“! Он как раз окончил пятую часть и должен был немедленно, не теряя дня, начинать шестую, чтобы выполнить свои обязательства перед журналом.

Достоевский, разумеется, просил у Стелловского отсрочки — тот отказался. Возможность закабалить писателя на девять лет вперед была слишком соблазнительна.

Теперь можно продолжить воспоминания Милукова:

„— Много у вас написано уже для Стелловского?

Достоевский остановился передо мною, резко развел руками и сказал:

— Ни одной строчки!

Это меня поразило.

— Понимаете теперь, отчего я пропадаю? — спросил он желчно.

— Но как же быть? Ведь надобно что-нибудь делать! — заметил я.

— А что же делать, когда остается один месяц до срока. Летом для ‘Русского вестника’ писал, да написанное должен был переделывать, а теперь уже поздно: в четыре недели десяти листов не одолеешь.

Мы замолчали. Я присел к столу, а он заходил опять по комнате.

— Послушайте, — сказал я, — нельзя же вам себя навсегда закабалить, надобно найти какой-нибудь выход из этого положения.

— Какой тут выход? Я никакого не вижу.

— Знаете что, — продолжал я, — вы, кажется, писали мне из Москвы, что у вас есть уже готовый план романа?

— Ну, есть, да ведь я вам говорю, что до сих пор не подписано (не написано. — *С.Р.*) ни строчки.

— А не хотите ли вот что сделать: соберемте теперь уже несколько наших приятелей, вы расскажете нам сюжет романа, мы поделим его по главам и напишем общими силами. Потом вы просмотрите и сгладите неровности или какие при этом выйдут противоречия.

Мари и Екатерине. К этому можно добавить большого алкоголизмом младшего брата Николая, которого тоже опекал Достоевский.

⁸ В Наугейме Достоевский никогда не был. В Женеве не было игорных заведений.

В сотрудничестве можно будет успеть к сроку: вы отдадите роман Стелловскому и вырветесь из неволи...

— Нет, — отвечал он решительно, — я никогда не подпишу своего имени под чужой работой.

— Ну, так возьмите стенографа и сами продиктуйте весь роман. Я думаю, в месяц успеете кончить.

Достоевский задумался, прошелся опять по комнате.

— Это другое дело. Я никогда еще не диктовал своих сочинений, но попробовать можно... Спасибо вам: необходимо это сделать, хоть и не знаю, сумею ли. Но где стенографа взять? Есть у вас знакомый?"

...Утром 4-го октября двадцатилетняя ученица стенографических курсов Аня Сниткина вошла в дом на углу Малой Мещанской и Столярного переулка, где квартировал автор ее любимого романа „Униженные и оскорбленные“.

Спустя многие годы она будет так вспоминать этот день: „Никакими словами нельзя передать того гнетущего и жалкого впечатления, какое произвел на меня Федор Михайлович при нашей первой встрече. Он мне показался растерянным, тяжело озабоченным, беспомощным, одиноким, раздраженным, почти больным. Казалось, что он до такой степени подавлен какими-то несчастьями, что не видит вашего лица и не в состоянии вести связного разговора.

Он попросил меня сесть к его письменному столу и самую быстрою речь прочел несколько строк из ‘Русского вестника’. Я не успела записать и заметила ему, что не могу уследить за ним и что в разговоре или диктовке никогда не говорят так быстро, как он.

Он прочел медленнее и затем просил меня перевести стенографическое письмо на обыкновенное. Всё время он торопил меня, говорил: ‘Ах, как долго, неужели это так долго переписывается?’ Я заспешила и между двумя фразами не поставила точки, хотя следующая фраза начиналась с большой буквы, и было видно, что точка только пропущена. Федор Михайлович был чрезвычайно возмущен этой точкой и несколько раз повторил: ‘Разве это возможно...’

На прощание Достоевский, пытаясь быть приветливым, сказал:

— Я был рад, когда предложили девицу-стенографа, а не мужчину, и знаете почему?

— Почему же?

— Да потому, что мужчина уж, наверно бы, запил, а вы, я надеюсь, не запьете..."

Итак, Достоевский начинает диктовать Ане Сниткиной роман „Рулетенбург“ — Стелловский впоследствии переименует его в „Игрок“.

Сперва работа шла тревожно и нервно. Достоевский считал, что новый способ работы ему не дается. Однако понемногу он начал успокаиваться. Роман удавался. А юная „стенографка“, с ее огромными серыми глазами, доверчивой и счастливой улыбкой, мягким голосом, помогала писателю настраиваться на работу, вдохновляла его; он словно рассказывал ей не роман, а историю последних лет своей жизни.

С этого момента повествование начнет перемежаться с эпизодами из „Игрока“. Нет нужды пересказывать содержание — вы его помните. Мы хотим только заметить, что из нескольких линий романа мы будем стремиться сохранить более всего линию русского скитальца и беспечного расточителя Алексея Ивановича. По свидетельству всех, кто близко знал Достоевского, да и по словам литературоведов, этот персонаж более всех остальных приближается к автопортрету писателя.

Разумеется, не ставя знака равенства между автором и героем, мы всё же хотели бы, чтобы в будущей картине зритель узнавал в Алексее Ивановиче черты Достоевского-игрока. Трудно сейчас решительно сказать, должен ли сниматься в этих двух ролях один и тот же актер. Нам кажется, что должен.

Сцены из „Рулетенбурга“ — и затем снова сумрачный кабинет на Малой Мещанской. Два Достоевских — страстный, безрассудный, не знающий удержу в своих порывах, — и усталый, издерганный, замученный заботами человек с лихорадочным румянцем во всю щеку. И еще одно важное сочетание: в „Игроке“ Достоевский заново переживает свой бурный, испепеляющий роман с Аполлиной Суловой — это Полина. А напротив сидит „стенографка“, которая понимает это, чувствует это сердцем, ревнует, — да, ревнует! — потому что с первых же слов, произнесенных писателем, она уже попала в сферу его нестерпимого обаяния, его душевного благородства, его великого таланта.

Тут тоже происходит чрезвычайно любопытная штука. Создавая образ Полины, Достоевский, как уже было сказано, „отталкивался“ от Суловой. Но в то же время перед ним сидела другая женщина — Аня Сниткина. Он невольно наблюдает ее — сперва только с симпатией, затем с восхищением. И вот на портрет Аполлины Суловой как бы накладывается второй слой — угловатые манеры... резкий поворот плеч... доверчивая и вместе строгая улыбка, — это уже Аня. Разве это не поразительная, не уникальная возможность — проследить в кино, как складывается литературный образ?

Достоевский диктовал Ане дважды в день по полчаса, по часу. В перерывах проходили (приходили. — *С. Р.*) и уходили люди — приятели, родственники, друзья по литературе, редакторы от Каткова... Аня жадно слушала литературные разговоры, краснела от счастья, когда Федор Михайлович представлял ей „знаменитых писателей“...

Оставшись вдвоем, Достоевский и Аня разговаривали. Одиноким и отнюдь не избалованным человеческим счастьем писатель буквально хватается за возможность „выговориться“. За эти двадцать шесть дней он рассказывает Ане всю свою жизнь — от самого детства до эшафота на Семеновском плацу, до кошмаров „Мертвого дома“.

Разумеется, автор этой заявки не так самонадеян, чтобы решиться писать диалог за великого мастера русской прозы. К счастью, в этом и нет нужды. Анна Григорьевна Сниткина восстановила буквально каждое слово, сказанное Достоевским в те дни. Существенным дополнением послужат также письма Достоевского Страхову и Григорьеву⁹, воспоминания уже названного ранее Милюкова. Но главное — Сниткина. Каждый день, возвращаясь к себе домой, на Пески, она записывала все впечатления дня до мельчайших подробностей. Если бы она специально ставила своей целью собрать материал для будущего сценария, то и тогда она не смогла бы более тщательно и скрупулезно записать всё происходящее...

31-го октября — в день своего рождения — Достоевский с толстой рукописью отправляется к Стелловскому (день рождения был накануне. — *С. Р.*). Однако Стелловский, уже привыкший к мысли о бесплатном издании полного Достоевского, высылает горничную сказать, что его нет дома. Достоевский спешит в его контору — там отказываются принять рукопись, ссылаясь на отсутствие контракта.

До конца дня остается всего несколько часов. Если Достоевский не вручит сегодня Стелловскому рукопись — весь труд последнего месяца пойдет насмарку, кабальный договор вступит в силу.

Вместе с Аней Сниткиной Достоевский объезжает на извозчике весь Петербург. Они ищут Стелловского на бегах и у Чванова, в Мариинском театре, в ресторане Палкина. Наступает вечер, девять часов, десять... На островах, у „Медведя“, во Владимирском клубе. Одиннадцать часов, половина двенадцатого... Через полчаса наступит первое ноября.

Выход находит Аня Сниткина. В буквальном смысле слова на коленях она уговаривает пристава части, в которой проживает Стел-

⁹ Письма Достоевского к Аполлону Григорьеву неизвестны.

ловский, принять рукопись. В грязном участке, среди пьяных мужиков, растрепанных проституток с Невского, лиговских жуликов, сонных городских — пристав пишет Достоевскому расписку на рукопись „Игрока“.

Достоевский и Аня выходят из участка. У них уже нет больше денег на извозчика, и Достоевский провожает ее на Пески пешком.

Ночь, осенний Петербург.

Они говорят о будущем. О новом романе. Но необычное, особенное волнение звучит в его рассказе:

„— ...Кто же герой вашего романа?

— Художник, человек уже не молодой, ну, одним словом, моих лет.

— Расскажите, расскажите, пожалуйста, — просила я.

И вот в ответ на мою просьбу полилась блестящая импровизация: никогда, — ни прежде, ни после, — не слышала я от Федора Михайловича такого вдохновенного рассказа, как в этот раз. Чем дальше он шел, тем яснее казалось мне, что Федор Михайлович рассказывает о себе, лишь изменяя мысли (лица. — *С. Р.*) и обстоятельства...

— ...И вот, — продолжал свой рассказ Федор Михайлович, — в этот решительный момент своей жизни художник встречает на своем пути молодую девушку ваших лет... Возможно ли, чтобы девушка, столь различная по характеру и по летам, могла полюбить моего художника? Не будет ли это психологической неверностью? Вот об этом-то мне и хотелось бы знать ваше мнение, Анна Григорьевна.

— Почему же невозможно? Ведь если, как вы говорите, ваша Аня не пустая кокетка, а обладает хорошим, отзывчивым сердцем, почему бы ей не полюбить вашего художника? Что в том, что он болен и беден? Неужели же любить можно лишь за внешность да за богатство? И в чем тут жертва с ее стороны? Если она его любит, то и сама будет счастлива, и раскаиваться ей никогда не придется!

Я говорила горячо. Федор Михайлович смотрел на меня с волнением.

— И вы серьезно верите, что она могла бы полюбить его искренно и на всю жизнь?

Он помолчал, как бы колеблясь.

— Поставьте себя на минуту на ее место, — сказал он. — Представьте, что этот художник — я, что я признался вам в любви и просил быть моей женой. Скажите, что бы вы мне ответили?

Лицо Федора Михайловича выражало такое смущение, такую сердечную муку, что я, наконец, поняла, что это не просто литературный разговор, что я нанесу страшный удар его самолюбию и гордости, если дам уклончивый ответ. Я взглянула на столь дорогое мне, взволнованное лицо Федора Михайловича и сказала:

— Я бы вам ответила, что вас люблю и буду любить всю жизнь“.

„Стенографка“ Аня Сниткина и в самом деле вышла замуж за Достоевского и оставалась его женой и помощницей до самой смерти. Впрочем, это уже выходит за рамки будущего сценария. Его предмет — только те двадцать шесть дней, когда был написан „Рулетенбург“. Да еще два Достоевских, которые причудливо уживались друг с другом — великий писатель и великий игрок”¹⁰.

8 августа 1967 г. сценарная заявка «Петербургский роман» была представлена на суд сценарно-редакционной коллегии Первого творческого объединения «Мосфильма». Вместе с В. П. Владимировым и С. И. Самсоновым на заседании присутствовали художественный руководитель творческого объединения «Время» Г. В. Александров, редакторы Г. Б. Марьямов и В. Ф. Карен, сценарист В. В. Катинов и главный редактор Первого творческого объединения киностудии Е. С. Котов.

«**В. В. Катинов:** К заявке следует отнестись положительно, тем более что у истоков создания сценария стоит режиссер Самсонов, творчество которого мне глубоко симпатично.

Заявка обещает интересный и занимательный фильм. Поразительно, что известный всем случай из жизни Достоевского до сих пор оставался незамеченным. Автор, используя известный факт биографии, доосмысливает его в сторону попытки разобраться в творчестве Достоевского. Этот ход заслуживает поддержки. Известно, что в создании образа Полины в „Игроке“ Достоевский отталкивался от Суловой и Ани Сниткиной, но безусловно, что образ Полины — нечто весьма большее, чем эти два характера, и сводить картину к тому, что Достоевский из двух женщин создал одну Полину, не стоит.

Что есть задача этой картины? Не яркость и занимательность. Следует постараться подойти к тому, чтобы осветить творческую натуру Достоевского, приоткрыть завесу над творческой лабораторией писателя. Сюжетные наброски будущего сценария: с одной стороны, история создания „Игрока“, а с другой — развитие отношений с Аней Сниткиной, разговоры с проходящими к писателю людьми —

¹⁰ Архив к/к «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 918. Л. 1–9.

дают возможность раскрыть художественное кредо Достоевского. Сверхзадача — не только история „Игрока“, создание художественного образа Полины и развитие отношений с Аней, но личность Достоевского. Если это получится, то наши ожидания будут оправданы.

В целом дело это чрезвычайно интересное.

И еще одно. Воспроизводя сцены из „Игрока“, нельзя ограничиваться только сценами Полины и Алексея Ивановича. Нельзя упустить, забыть образ старухи, бабушки.

Г. Б. Марьямов: Соображения В. В. Катинова я разделяю. Мне заявка нравится. Хотя Достоевского много экранизировали, ставили в театре, но тем не менее предстоящая работа кажется мне интересной.

Драматургическая форма избрана выгодная. Интересен автобиографический ход, который, тем не менее, не должен заслонить собой Достоевского; интересен поворот с женитьбой, интересна возможность показать одного из известнейших писателей мира.

Для режиссера эта работа также чрезвычайно интересна. Эту работу надо делать. Сомнений и оговорок у меня нет.

В. Ф. Карен: Мы сегодня будем, видимо, до тоски единодушны. Я тоже за эту работу. Узел найден очень интересный. Достоевский — фигура сложная, и есть возможность эту сложность показать.

В чередовании биографической линии сюжета со сценами из „Игрока“ есть опасность примитивизма.

Не надо бояться интересности материала. К Достоевскому приходили люди, были разговоры, которые Аня записывала. Не надо бояться приводить их.

Фигура Достоевского — одна из русских загадок.

Г. Б. Марьямов: Разумеется, сцены из „Игрока“ не должны быть параллелью.

В. Ф. Карен: Работа перспективна и интересна, надо ее делать.

В. В. Катин: Что понесет фильм помимо информации? — Современность: титанические усилия Достоевского, который ставил целью создание художественных образов и его борьба с обстоятельствами и условиями жизни, которые ему мешали. Он поставил большую цель и преодолел трудности. Если этот мотив пройдет через картину, она будет поучительна и современна.

Г. В. Александров: Известно высказывание Гете: „Гений — неиссякаемая способность к преодолению трудностей“. Если встать на эту позицию, работа будет интересной и приобретет особый смысл.

Заявка мне нравится. Это может быть одна из тех картин, которые имеют право на существование во все времена.

Я подумал о том, что, может быть, внести в воспоминания и те времена, когда он страдал по политическим делам. Хотелось <бы>, чтобы сюжет не был изолирован от социальных проблем.

В. В. Катинов: Это должна быть картина о нашей совести.

С. И. Самсонов: Мне приятно услышать глубокое прочтение заявки. Факт, что великий писатель жил в таких условиях, — поражает. Для режиссера чрезвычайно увлекательная задача — приоткрыть одну из страниц жизни великого писателя.

Избранный период жизни Достоевского, этот факт его биографии интересен еще и тем, что „Игрок“, созданный им за 26 дней, — предтеча и „Идиота“, и „Братьев Карамазовых“. Он в „Игроке“ обличал деньги как главную движущую силу общества, он сорвал все маски.

В работе надо быть осторожным, чтобы не свести всё только к занимательности. Если сценарий получится, это будет увлекательная, глубокая и интересная работа. Я к этой работе готов.

В. Ф. Карен: Только пожалеть, что для Достоевского условия сложились таким трагическим образом, нельзя. Это всё глубже и сложнее. Видимо, в том, что они сложились именно так, а не иначе, тоже есть своя закономерность.

В. П. Владимиров: Случай свел меня с внуком Достоевского, который подробно рассказал мне всю историю. Я знал ее и раньше, но в живом рассказе всё зазвучало иначе.

Нельзя рассчитывать, что в одной картине можно сделать всю жизнь Достоевского. Меня волнуют главные черты творчества Достоевского и создание „Игрока“. Масса того, что закладывает в „Игрока“ Достоевский, потом разрабатывается в его творчестве. Мне хотелось, чтобы в этом сценарии нашли место штрихи личной жизни Достоевского.

Это не будет огромный биографический фильм о Достоевском, это будет картина о его творчестве с подлинными биографическими чертами его жизни.

Я сразу хочу поставить вопрос о том, что в этой работе нужен консультант.

Е. С. Котов: Заявка интересная и нужная, но автору надо прислушаться к замечаниям и пожеланиям коллегии.

Главное — не обеднить образ Достоевского.

Г. Б. Марьямов: Нет ли у режиссера примерных кандидатур на Достоевского?

С. И. Самсонов: Мне хотелось найти совсем нового, неизвестного актера. Из тех, кого мы знаем: Смоктуновский, Баталов, Лавров, Глузский.

Решение: Сценарно-редакционная коллегия приняла решение заключить договор по заявке В. Владимирова „Петербургский роман“. Просим автора учесть замечания и пожелания коллегии¹¹.

«Заключение»

сценарно-редакционной коллегии Первого творческого объединения киностудии „Мосфильм“ по заявке В. Владимирова „Петербургский роман“

8 августа 1967 г. сценарно-редакционная коллегия Первого творческого объединения обсудила заявку В. Владимирова „Петербургский роман“.

Заявка обещает интересный и занимательный фильм.

Известный всем случай из жизни Ф. М. Достоевского до сих пор оставался незамеченным. Автор, используя факт биографии писателя, доосмысливает его в сторону попытки разобраться в творчестве замечательного художника.

По заявке четко видно намерение автора подойти к тому, чтобы осветить творческую натуру Достоевского. Сюжетные наброски будущего сценария: с одной стороны, история создания „Игрока“, с другой — развитие отношений с Аней Сниткиной, разговоры с приходящими к писателю людьми, — дают возможность раскрыть художественное кредо Достоевского.

Намечая показать титанические усилия Ф. М. Достоевского во имя большой и благородной цели, его борьбу с обстоятельствами и условиями жизни, преодоление им трудностей, автор заявки стремится придать будущему фильму современное и поучительное звучание.

Сценарно-редакционная коллегия приняла решение заключить договор по заявке В. Владимирова „Петербургский роман“.

Главный редактор Первого творческого объединения Е. Котов¹².

Договор с В. П. Владимировым студия заключила 21 августа 1967 г. Три экземпляра литературного сценария «звукового художественного фильма под условным названием „Петербургский роман“» автор должен был написать и сдать «Мосфильму» до 15 апреля 1968 г.¹³

Над сценарием будущей картины Владимир Петрович работал споро. Уже 18 января 1968 г. внук Достоевского Андрей Федорович писал Владимирову:

¹¹ Там же. Л. 10–12.

¹² Там же. Л. 13.

¹³ См.: Там же. Л. 14.

«Уважаемый Владимир Петрович, —
— главное направление Вашего литсценария „Петербургский роман“ абсолютно правильно, справедливо и выразительно. Это — решающее!

Драгоценно, что почти повсеместно Вы опираетесь только на СОБСТВЕННЫЕ СЛОВА (подлинные) Анны Григорьевны и Федора Михайловича, дошедшие до нас через письма, дневники, свидетельства современников. Но какая колоссальная работа по тщательнейшему отбору текстов из множества источников, теперь слитых в логическую, непрерывную цепь! Работа огромная, и Вам удалась.

Хорошо сплетены личная жизнь и творчество писателя. Жизнь Гончарова, Тургенева, Л. Толстого знает даже школьник. Достоевских (А.Г. и Ф.М.) — мало кто представляет. С введением в программу наших школ произведений Достоевского (с прошлого, 1967 г.) кинофильм приобретет, т. е. — приобретает нужное, целеустремленное и широкое значение. К тому же, если кто и слышал о деятельности выдающейся русской женщины — Анны Григорьевны Достоевской, то вовсе не имеют (не имеет. — С.Р.) понятия, как и почему вошла она в „струю“ Достоевского, как внесла свои плоть и кровь в его произведение.

Ловко сопоставлены — Анна — Полина (Аполлинария Сулова)!

Очень удачны и к месту вымышленные сцены („Стелловский в ресторации“, „Анна Николаевна Сниткина у себя, в доме“, „Эпизод с вазой“ и др.) — они очень жизненны, натуральны и, повторяю, очень к месту.

Места действия и детали, думаю, воссоздать нетрудно. Они просты, частично сохранились, легко воспроизводимы; постараюсь облегчить подлинность новыми розысками в архивах, историческими справками и пр.

В целом — зритель легко, увлеченно, с хорошим участием воспримет этот фильм.

Полагаю, что некоторые доделки, подтёсы, вставки еще будут от Вас, но ВСЁ ГЛАВНЕЙШЕЕ МЕНЯТЬ НЕЛЬЗЯ — оно очень цельно и верно!

Некоторые замечания:

Напоминаю, что просил Вас поработать над концовкой — в сценарии Анна Григорьевна и Федор Михайлович слиты воедино. В концовке и тот и другой, уже прожив вместе большую жизнь, показывают ту же слитность, „до гробовой доски“. Показывая Федора Михайловича в 1880 году, т. е. за несколько месяцев до смерти, покажите и

Анну Григорьевну на склоне лет — по-прежнему вся в Достоевском (Альбом С.С.Прокофьева: „Солнце моей жизни — Федор Достоевский“). Если будет объединено погребение (ко времени съемок), то вплоть до этого (по завещанию Анны Григорьевны ее место справа, надпись — скромнейшая, справа, внизу монумента Федора Михайловича).

Просил <бы> Вас обязательно ввести понятие, что творчество над „Игроком“ неудачно вклинилось в период создания „Преступления и наказания“ — без этого не доказательно, почему и в каких нестерпимых тисках находился в ту пору Федор Михайлович. Тоже надо бы показать, хоть наметить, что заканчивать „П. и Н.“ (как и всё дальнейшее творчество!) Федор Михайлович не мыслил уже без Анны Григорьевны. Тогда-то сведущий зритель (а его — немало!) терпеливо простит, что предложение стать женой выносится на набережную Невы, а не на дому, как произошло. Труда в этом для Вас большого нет.

Не будет ли „средний“ зритель двусмысленно понимать наименование к<ино>фильма? Не будет ли вульгаризировать? Это сравнительный пустяк, но не подумать ли еще? — вспомните Лескова, который по десятку раз менял, неделями пытался над наименованием, т. к. видел в нем острие, которым, ПРЕЖДЕ ВСЕГО, проникается воспринимающий.

Очень беспокоит вживание режиссера в сценарий — здесь нужна большая осторожность. Тут, казалось бы, малозначачее личное начало перерождается в огромное последствие, исторически мирового значения. Тут покривить, ошибиться нельзя — изуродуется! Конечно, то же в отношении исполнительницы роли Анны Григорьевны. Тому, кто будет Федором Михайловичем<, > — куда легче!

В заключение по-прежнему выражаю полную готовность всемерно содействовать торжеству „Петербургского романа“, прошу об этом помнить постоянно.

Если потребуется, не возражаю против предъявления этого моего письма по кино-инстанции.

Уважающий Вас и

в надежде на успех работы — А. Достоевский¹⁴.

Первый вариант литературного сценария «Петербургского романа» («авторы В. Владимиров и П. Финн»), согласно справке редактора-организатора «Мосфильма» О. Звонаревой, был «сдан объединению

¹⁴ Там же. Л. 17–19.

8 февраля 1968 г.»¹⁵ На следующий день директор Первого творческого объединения киностудии Кирилл Ширяев попросил литературоведов М.С.Гуса и А.А.Белкина («в связи с <их> работой по исследованию творчества Ф.М.Достоевского») «не отказать в любезности ознакомиться со сценарием В.Владимирова и П.Финна „Петербургский роман“ и дать на него отзыв»¹⁶. 21 февраля Гус в ответном письме заключал:

«Это — сценарий о Достоевском, точнее, о том, как он писал роман „Игрок“ — и одновременно это — воспроизведение „Игрока“.

В сложном построении сценария на первом плане находится сам Достоевский — в тот переломный момент его жизни, когда в октябре 1866 года он познакомился с юной стенографисткой А.Г.Сниткиной, полюбил ее, и она полюбила 45-летнего человека.

„Игрок“ был продиктован А. Г. Сниткиной в течение 26 дней, и окончание романа стало началом нового, самого счастливого, самого плодотворного периода в жизни так настрадавшегося гениального писателя. 31 октября 1866 года он сдал рукопись романа полицейскому приставу под расписку, так как издатель — кулак Стелловский „исчез“, чтобы не принимать рукописи и получить право девять лет безвозмездно издавать все новые произведения Достоевского. А через неделю, 8 ноября, писатель сделал А.Г.Сниткиной предложение стать его женой, 15 февраля 1867 г. они обвенчались.

Вот об этих днях и неделях жизни Достоевского и рассказывает нам сценарий, рассказывает в полном соответствии с фактами биографии писателя. Достоинства сценария, конечно, не только в его фактической точности, а и в тонкости, в тактичности изображения внутреннего хода событий — в передаче психологической истории этих решающих недель. Авторы сценария показывают, как возникало, развивалось, созревало чувство любви к А.Г.Сниткиной — и сделано это в органической связи с писанием „Игрока“.

Это взаимопереплетение стало возможным потому, что в „Игроке“ Достоевский в значительной степени воспроизвел сложные, мучительные отношения с А.П.Сусловой. Совместное пребывание с ней за границей в 1863 г., в частности и на курортах-казино, оставили в сознании, в сердце Достоевского глубокий след, и взаимоотношения Алексея Ивановича и Полины в „Игроке“ как раз и повторяют в основном историю любви Достоевского к А.П.Сусловой и его стра-

¹⁵ Там же. Л. 20.

¹⁶ Там же. Л. 21, 22.

дания в 1863 году. Именно тогда же, осенью 1863 года, родился у него и замысел повести об „Игроке“. Его реализация произошла в октябре 1866 года, и в сценарии в двух планах — 1) процесс писания „Игрока“ и 2) события „Игрока“ — сопоставлены и, более того, противопоставлены мучительная страсть Достоевского к А.П.Сусловой и совершенно иная любовь к А.Г.Сниткиной. Чередование эпизодов первого плана и второго плана, мне кажется, построено так, что оттеняется именно такое соотношение двух этапов в жизни писателя, поэтому эпизоды из „Игрока“ являются не обычной инсценировкой, а компонентом в истории одного важного периода в жизни Достоевского.

В этом, я считаю, главная удача сценария, и, мне думается, усилия постановщика следует направить именно к тому, чтобы отчетливо и полно раскрылась данная взаимосвязь двух планов сценария.

О Достоевском, насколько я знаю, у нас еще нет фильмов. И теперь, когда поставлена первая часть „Идиота“, готовится „Преступление и наказание“, снимаются „Братья Карамазовы“, вполне современен и фильм об их авторе.

Хорошо, что авторы сценария не задались целью рассказать всё о жизни Достоевского, — что и невозможно! — а нашли такой ключевой момент, который позволяет раскрывать и процесс творчества, и историю внутренней жизни, любви...

Так как сценарий удался, то тем более следует исправить некоторые погрешности.

Главная из них вместе с тем легко исправима. Я имею в виду то место на стр. 8, где Достоевский рассказывает Милюкову план романа об „Игроке“. Авторы цитируют выдержки из письма Достоевского Милюкову (Страхову. — С.Р.) в 1863 году, в котором изложен был подробный замысел романа. Но дело-то в том, что „Игрок“ 1866 года — отнюдь не воплощение этого прежнего замысла, ибо Алексей Иванович, герой „Игрока“ — вовсе не „поэт игры“. Как раз теперь я закончил небольшое исследование, в дополнение к моей прежней книге „Идеи и образы Достоевского“, и в нем я показал коренное отличие героя замысла 1863 года от героя „Игрока“.

Поэтому, чтобы не путать режиссера и актера, не толкнуть их мысли на ложную дорогу, следует слова Достоевского на стр. 8 — заменить выдержкой из его же письма Милюкову от 10-го июня 1866 года, в котором просто сказано: „Составил план — весьма удовлетворительного романчика, так что будут даже признаки характеров“ (Письма, т. 1, стр. 444).

Второй мой совет связан с только что сказанным. Было бы очень хорошо в эпизод игры и выигрыша Алексея Ивановича вставить его слова, раскрывающие его сущность игрока, — в отличие от „поэта игры“. Он говорит (в гл. XIV) о „необыкновенном усилии воли“, которое способно подчинить себе случай так, что он „никак уже не может не случиться“. Это — такая одержимость игрой, которая и дает психологический ключ к Алексею Ивановичу.

Третий мой совет относится к тому месту сценария на стр. 71, когда перед Алексеем Ивановичем (именно перед ним!) предстает в образе Полины — Сниткина. Это — недопустимо именно в силу того, что (как уже выше сказано) А.Г.Сниткина — полярна по отношению к Полине! Я допускаю, что А.Г.Сниткина может перед самой собой (стр. 65) и перед Достоевским как бы „играть“ Полину. Это — психологически оправдано — она как бы „примеряет“ к себе Полину. Но это — совсем, совсем не то, чтобы она вдруг перед Алексеем Ивановичем обернулась Полиной. Это место я советую убрать.

Четвертый мой совет касается встречи, вернее, столкновения Достоевского с неким литератором в доме Сниткиных (стр. 52 и след.). Кто он? Представитель течения „Современника“, т. е. революционного крыла русского общества 60-х годов? В этом случае прав должен быть он, а не Достоевский! Но авторы сценария на стороне Достоевского, и я с ними согласен, что в данном сценарии иначе и быть не должно. В таком случае литератора нужно либо убрать, чтобы не усложнять дела глубокими идейными расхождениями Достоевского с Добролюбовым — Чернышевским, либо сделать его выразителем обывательских пошлых взглядов.

Пятый совет: в сценарий введен эпизод появления пристава в квартире Достоевского (стр. 73), а в конце сценария, в эпизоде передачи рукописи в полицию, действует совсем другой полицейский чин (стр. 96). Мне кажется, что здесь уместно следовать совету Чехова о ружье — если уж „сочинен“ пристав, так пусть он и „стреляет“ в финале...

И, наконец, совсем простой совет: снять последнюю фразу сценария („Вдохновенные глаза Достоевского смотрят прямо перед собой, смотрят на нас, его потомков из XX века“). Разумеется, такая авторская фраза непосредственно не „инсценируется“, но она может внести путаницу в очень сложную проблему „Достоевский и мы“, толкнув на мысль, что Достоевский весь, безоговорочно — наш.

Вывод мой таков:

Сценарий „Петербургский роман“ удачно, интересно решает задачу художественного показа на экране великого писателя в один из важнейших моментов его жизни, и при условии исполнения роли Достоевского крупным актером должен получиться интересный и своеобразный (по форме) фильм»¹⁷.

«Сценарию о жизни гениального художника всегда угрожает опасность упрощения, — предупреждал К. И. Ширяева А. А. Белкин. — Раскрыть существо гения — значит показать акт вдохновения. Пока это никому еще не удавалось.

Авторы сценария решили обойти опасности, выбрав один месяц жизни Достоевского, когда сочетались и личный момент его жизни (женильба на Анне Григорьевне Сниткиной), и творческий — стенографирование „Игрока“. Выбор этот возможный и, может быть, удачный. Таким способом приоткроются некоторые черты человеческого облика и творческого труда Достоевского. Способствует этому двойной сюжет: работа художника и одновременно инсценировка романа „Игрок“.

Поскольку фильм биографический, нужно быть щепетильным к фактам; в связи с этим у меня есть неск<олько> замечаний.

1. В воспоминаниях Анны Григорьевны точно говорится, что признание в любви происходило у Достоевского на квартире. Зачем переносить его на улицу? Ради пейзажа?

2. [зачеркнуто: Впервые Достоевский посетил А. Г. 3/XI. В сценарии это происходит ра<нь>ше] Намек о прямом переходе образа Полины в образ А<нны> Г<ригорьевны> не имеет для этого никаких оснований. Они прямо антагонистичны.

3. Спор с молодым человеком — идейным противником Достоевского — сделан неточно. Вероятно, в основу положена полемика Щедрина с Достоевским. Но акценты и суть спора упрощены.

4. Жаль, что не использованы в сценарии воспоминания А<нны> Г<ригорьевны> о 3-х путях жизни, о которых говорил ей Достоевский: [зачеркнуто: монастырь] уход на Восток, игра в рулетку, женильба.

В связи с этим мне кажется, что вообще азартность натуры Достоевского, катастрофичность, контрастность (не только в страстях, но и в идеях) раскрыты недостаточно. Хотя материала и его прямых

¹⁷ Там же. Л. 26–30.

признаний (в письмах к А<нна> Г<ригорьевне>, Страхову, Майкову) достаточно: „меры не знал“, „всегда-то через черту переходил“ и т. п.

5. Отрывок из речи о Пушкине, по-моему, декларативный прирвесок. Разве недостаточно, что роману „Бр<атья> Карамазовы“ предпослано посвящение Анне Григорьевне?

При художественно тактичном воплощении сценария (без банальных эффектов, „красивостей“ и т. п., что встречалось в фильмах по Достоевскому) фильм может получиться удачным, приоткроет некоторые верные черты характера Достоевского и Анны Григорьевны, творческий процесс художника, возбудит нек<ото>рые общие эстетические и психологич<еские> размышления.

Хотя и не мое дело давать специальные советы, но мне хочется сказать, что я не представляю себе художественную удачу этого фильма без того актера, который, на мой взгляд, единственный пока мог бы верно сыграть Достоевского, — Смоктуновского»¹⁸.

23 февраля 1968 г. редколлегия творческого объединения «Время» обсуждала первый вариант литературного сценария В.Владимирова и П.Финна.

«**Е.С.Котов:** *зачитывает отзывы на сценарий А.Белкина, М.Гуса, А.Достоевского.*

В.В.Катинов: Хорошо, что обсуждению сценария предпосланы заключения авторитетных ученых, людей, которые соотносят сценарий с теми знаниями, которыми располагают ученые, занимающиеся изучением творчества Достоевского.

У меня нет глубоких расхождений с консультантами.

Мне сценарий нравится. В нем счастливо сочетаются два сюжета: создание „Игрока“ и роман Достоевского с А.Г.Сниткиной. Громадная задача стоит перед режиссером, который будет реализовывать этот сценарий на экране.

Есть еще задачи и перед авторами.

Мои замечания по сценарию сводятся к следующему:

1. Коль скоро сценарий трактует процесс создания „Игрока“, важно не опощить этот творческий процесс и показать гигантский труд писателя, потребовавший от него колоссального напряжения. В сценарии на эту тему не всё еще сделано. Я не думаю, что сам процесс диктовки романа происходил так гладко. Я не думаю, что записи

¹⁸ Там же. Л. 31–33.

Сниткиной Достоевский не корректировал, не исправлял. Повторяю, я хотел бы увидеть труд писателя. Думаю, что выполнить это пожелание авторам будет несложно.

2. Так как в сценарий включен не только сюжет „Игрока“, но и процесс его создания, я бы советовал больше раскрыть замысел романа, существовавший у Достоевского. Есть ценные высказывания Достоевского о сущности его героев. Не говорить об этом — значит утаить те дополнительные возможности, которые дает сюжет. Мне бы хотелось, чтобы, не утяжеляя сценарий, по мере возможности были приоткрыты намерения Достоевского в части создания этого произведения.

3. Необходимо прояснить высший смысл этого произведения. Мне хотелось <бы>, чтобы люди, прожигающие жизнь, были больше противопоставлены образу писателя-труженика Достоевского и Ани. Каким-то намеком надо прочертить участие Достоевского в общественной жизни, его позиции. Тогда эта картина будет современна, это будет картина о патриотизме, о подвижническом отношении писателя к своему труду, картина прозвучит осуждением прожигательскому отношению к жизни, бесцельному существованию.

Отшлифовывая сценарий, стоит не упускать из виду внутренний смысл произведения.

В заключение я должен сказать, что поражен тем, как авторы прониклись духом Достоевского, атмосфера „Белых ночей“ ощущается очень живо.

Г.Б.Марьямов: Три интересных заключения определяют отношение к этой работе ученых-специалистов.

Мне приятно, что мои внутренние ощущения совпадают с замечаниями консультантов, с теми замечаниями, которые высказал Катинов.

Мне сценарий очень понравился. В ряду биографических фильмов это явление новое, своеобразное. К теме у авторов свой подход. Авторы пытаются сопоставить фигуру Достоевского с процессом создания романа „Игрок“, при этом образ писателя — не обрамление, а предмет художественного исследования. Это талантливая находка.

Познавательная ценность замысла также чрезвычайно велика.

Меня неприятно поразило одно место в сценарии: момент, когда Аня трансформируется вдруг в Полину. Мне это показалось вульгаризацией.

Неудачна речь Достоевского на открытии памятника Пушкину. Речь эта не в стиле, не в жанре вещи. Звучит диссонансом. Речь

несет обобщения, которые не вытекают из ограниченного, локального замысла сценария.

Первая половина сценария показалась мне слабее второй. В ней есть обнаженный комментарий к фактам биографии Достоевского. Это относится к рассказу Достоевского Ане о том, что произошло на Семеновском плацу, монолог перед портретом. Меня тревожит, как бы эти куски не стали той информационностью, которая снизит кинематографический ход вещи.

Обстоятельства написания „Игрока“ изолировали Достоевского от людей. Но тем не менее следует изыскать возможности показать социальный фон эпохи, действие надо погрузить в атмосферу времени. Это можно сделать через акценты, штрихи, детали. Это поможет отчетливее проявить точку зрения автора на события.

И.А.Сергиевская: Я не расхожусь с тем, что сегодня было сказано по поводу сценария. Я рада, что будет снята такая картина. Жизнь Достоевского достойна того, чтобы быть известной.

Жизнь Достоевского подсказала такой кусок, который, будучи ограничен во времени, дает возможности многое рассказать об этом писателе. Прием сопоставления фигуры писателя с его творением в кинематографе новый. Это интересно.

В будущем фильме первое место за Достоевским, и главное внимание должно быть уделено этому образу.

После прочтения сценария возникает необходимость вернуться к полному тексту „Игрока“. В сценарии с основной линией Достоевского хорошо сочетаются куски с резкими сюжетными поворотами. Но Достоевский как писатель интересен разработкой психологии героя, подходов к образу. Когда остается только оголенная линия, интерес к роману пропадает.

У меня возникла неудовлетворенность сценой в доме Сниткиных. Достоевский вспоминает высказывания о нем людей, которые его хвалили. Он может говорить об этом, но нужны какие-то подходы к тому, чтобы это сказать, психологическая разработка. Да и сам характер этого эпизода должен быть рассмотрен тщательнее.

Мне не понравился первый эпизод в ресторане. Очень знаком, на слуху текст цыганских песен.

Недостаточно интересно сделан финал.

Выбор актера — решающее условие в этой работе.

Я могу пожелать только, чтобы и дальнейшая работа над фильмом протекала под наблюдением опытных консультантов.

Г. В. Александров: Очень интересна монтажная находка в фильме: сочетание творческого процесса и среды жизни писателя.

Мне понравился язык, которым написан сценарий. Он хорошо сочетается с текстом Достоевского.

Где объяснялся в любви Достоевский Ане — не имеет значения.

Конец — не вытекает из конструкции. Текст речи — прекрасный. Отказываться от него, вероятно, не стоит, но как сделать его, какую найти форму — надо подумать.

Я согласен с Катинным, что необходимы детали, связанные с показом трудностей творческого процесса.

Я думаю, что авторы обдумают замечания, высказанные сегодня на обсуждении, и учтут в дальнейшей работе.

В. П. Владимиров: Я хочу поблагодарить всех за внимательное прочтение сценария. Многие из высказанного совпадают с нашим желанием исправлять. Целый ряд сцен требует продумывания.

Замечание Белкина о трех путях, из которых выбирал Достоевский, справедливо, но мы не воспользовались этим, так как это малоинтересно для сюжета: предвосхищает женитьбу.

Разговор в квартире Сниткиной мы хотим сделать разговором о молодежи, как некое предвосхищение мыслей, получивших потом развитие в „Преступлении и наказании“.

Е. С. Котов: Мне нравится этот сценарий. Авторы приложили много труда и добросовестности. Теперь важно, что и как думать делать режиссер. Важен выбор актера.

С. И. Самсонов: Приятно, что по поводу сценария сказано много добрых слов. Мне сценарий тоже нравится. Но кинематографические свойства материала еще не до конца проявлены. Многие куски информации. Сценарий многословен.

Творческий процесс — самое дорогое в сценарии. Достоевский создавал „Игрока“, видя перед собой Аню Сниткину, влюбляясь в нее. Мне кажется, что в этом взгляды писателя в Аню чего-то не хватает. Модель, которая сидела перед Достоевским, не могла не всколыхнуть его душу. И то, что в какой-то момент Аня стала на мгновение Полиной, трансформировалась в его сознании — это в кино может быть очень интересно.

Образ Достоевского не похож ни на какого другого писателя, своеобычность этого образа должна быть проявлена через сложность, противоречивость этого характера.

Правильно сказано относительно того, что Достоевский вносил поправки в рукопись после диктовки.

Слово о Пушкине, венчающее сценарий, — для меня имеет особое значение. Это не конец фильма. Это эпилог. То, что сказал Достоевский в этом Слове, — можно назвать вещими словами. Так отнеслись к его речи и современники. Я знаю, как это надо сделать. Я прошу оказать мне доверие и не отказываться от этого эпилога.

Замечания относительно социального фона кажутся мне справедливыми. Отдельные детали есть, но, видимо, их недостаточно.

Актеры — это самый трудный вопрос. Смоктуновский мог бы <сыграть>, но он очень занят. Я серьезно думал о Василии Шукшине, он похож на Достоевского. Я думал также о Лаврове, Баталове, Г<лебе> Стриженове. Но из всех — серьезная кандидатура только Шукшин.

Решение: Сценарно-редакционная коллегия обсудила первый вариант сценария „Петербургский роман“, одобрила его и приняла решение продолжить работу над сценарием»¹⁹.

«Заключение

сценарно-редакционной коллегии творческого объединения „Время“ киностудии „Мосфильм“ по первому варианту литературного сценария „Петербургский роман“ (авторы В. Владимиров, П. Финн)

23 февраля 1968 года сценарно-редакционная коллегия обсудила первый вариант литературного сценария „Петербургский роман“.

Коллегия отметила несомненную удачу авторов в этой работе. В ряду биографических фильмов „Петербургский роман“ — явление новое, своеобразное. В сценарии сочетаются два сюжета: создание „Игрока“ и роман Достоевского со Сниткиной. Сопоставляя фигуру Достоевского с процессом создания произведения „Игрок“, авторы органично, оригинальным художественным приемом достигают того, что образ писателя — не обрамление, а предмет художественного исследования. Жизнь Достоевского выбрана авторами в таком периоде, когда, будучи ограничен во времени, дает тем не менее большие возможности многое рассказать об этом писателе.

Оценивая первый вариант сценария „Петербургский роман“ самым положительным образом, коллегия, вместе с тем, считает необходимым в дальнейшей работе реализовать следующие замечания.

1. Коль скоро сценарий трактует процесс создания „Игрока“, важно с большей полнотой показать гигантский труд писателя, потребовавший от него колоссального напряжения, что в малой степени

¹⁹ Там же. Л. 34–37.

раскрывает тот процесс диктовки, которым пока ограничиваются авторы в сценарии.

2. Хотелось бы, чтобы авторы, не утяжеляя сценарий, шире приоткрыли намерения Достоевского в части замысла самого романа „Игрок“.

3. Каким-то намеком, деталями надо прочертить участие Достоевского в общественной жизни, его позиции, что четче выявит основной замысел произведения — рассказать о патриотизме Достоевского, о подвижническом отношении писателя к своему труду, о его активном неприятии бесцельного существования.

4. Следует подумать над тем, чтобы найти кинематографический эквивалент некоторым обнаженным комментариям к фактам биографии Достоевского, например, рассказу Достоевского Ане Сниткиной о том, что произошло на Семеновском плацу.

5. Финальная речь Достоевского, прекрасная сама по себе, еще требует своего более органичного, и по сюжету и по кинематографической подаче, выражения.

6. Сложность показа на экране творческого процесса в сознании Достоевского, диктующего роман Ане Сниткиной, человеку, который с каждым днем всё больше завоевывает его симпатии; эта сложность требует, очевидно, более углубленной и тщательной сценарной обработки, чтобы Аня в какой-то момент могла перед мысленным взором писателя трансформироваться в Полину из „Игрока“.

Коллегия принимает первый вариант сценария „Петербургский роман“. Переработанный вариант сценария следует представить не позднее 15 апреля с. г.

Главный редактор творческого объединения „Время“ Е. Котов

Член сценарно-редакционной коллегии творческого объединения „Время“ Э. Смирнов²⁰».

Следующий худсовет (по обсуждению второго варианта литературного сценария) был создан 9 апреля 1968 г. Судя по «Заключению», у режиссера не могло быть никаких поводов для беспокойства.

«Заключение

сценарно-редакционной коллегии и художественного совета творческого объединения „Время“ по второму варианту литературного сценария „Петербургский роман“ (авторы В. Владимиров, П. Финн, режиссер-постановщик С. Самсонов)

²⁰ Там же. Л. 38–39.

9 апреля 1968 г. сценарно-редакционная коллегия и художественный совет обсудили второй вариант литературного сценария „Петербургский роман“.

Коллегия и раньше, по первому варианту, отмечала несомненную удачу авторов в этой работе.

В ряду биографических фильмов „Петербургский роман“ — явление новое, своеобразное. В сценарии сочетаются два сюжета: создание „Игрока“ и роман Достоевского со Сниткиной. Сопоставляя фигуру Достоевского с процессом создания произведения „Игрок“, авторы органично, оригинальным художественным приемом достигают того, что образ писателя — не обрамление, а предмет художественного исследования. Жизнь Достоевского выбрана авторами в таком периоде, когда, будучи ограничен во времени, дает, тем не менее, большие возможности многое рассказать об этом писателе.

Во втором варианте сценария авторы сумели полнее прочертить участие Достоевского в общественной жизни, выразить его гражданскую демократическую позицию, рассказать о подвижническом отношении писателя к своему труду, об активном неприятии Достоевским бесцельного существования.

Принимая решение утвердить литературный сценарий „Петербургский роман“, коллегия и художественный совет считают необходимым обратить внимание авторов будущего фильма на следующее:

1. Эпизод любовного объяснения Ани Сниткиной и Достоевского выглядит во втором варианте лобовым, лишенным той художественной остроты и правды, которые отличали его в первом варианте сценария.

2. Сценарий явно велик по объему. Его метраж выходит за рамки 3000 метров, того предела, который, на взгляд коллегии и художественного совета, должен быть установлен для этого произведения.

Председатель Художественного совета творческого объединения „Время“ Г. Александров.

Главный редактор творческого объединения „Время“ Е. Котов²¹.

Почему Самсонов оставил затею с «Петербургским романом», неизвестно. Примечательно, что таинственно свернутая работа на этапе *полной* готовности к съемочному процессу и при отсутствии претензий к режиссеру приблизительно совпадает по времени с... перезахоронением внуком писателя праха Анны Григорьевны (9 июня 1968 г.),

²¹ Там же. Л. 41–42.

являющейся главной героиней неосуществленной экранизации! Еще через три месяца, 19 сентября, не станет и А.Ф.Достоевского, консультировавшего сценаристов и водившего их, как пишет П.К.Финн, «по местам, помнящий его деда». В книге о жизни и творчестве С.И.Самсонова дочь постановщика Екатерина Тиханович воспроизводит слова, сказанные режиссером в интервью 1995 г., сохранившемся на аудиозаписи в семейном архиве. «Я сделал сценарий о Достоевском „Петербургский роман“²², — говорит Самсонов. — На роль Достоевского я придумал артиста, человека гениального, артиста и режиссера Василия Макровича Шукшина. Когда я сделал ему грим — никто не понял, кто это? Зам. министра сказал: „Что ты мне показываешь? Я знаю, я грамотный — это Перов, то есть портрет Достоевского работы Перова“. Я говорю: „Это не Перов, это Василий Шукшин“. „А-а-а-а-а-а?“ — подскочил он, так был похож Шукшин на Достоевского²³. Вспомните Василия Макаровича, эти скулы, эти острые узкие глазки, этот лоб. **Но не суждено было**»²⁴.

Занятное «расследование» о происхождении фотопробы Шукшина на роль автора «Игрока» провел сибирский литературовед Б.К.Рясенцев: «Нельзя сомневаться, — пишет критик, — что очень внимательно, с пристрастием вчитывался он в Достоевского... когда позволяло

²² Заявление режиссера о «сделанном» им сценарии о Достоевском (как и далее о гриме В.М.Шукшину) представляется «легендарным»: авторами *литературного* сценария «Петербургского романа» являлись В.П.Владимиров и П.К.Финн; в написании же *режиссерского* сценария до запуска в производство сценария *литературного* не было никакого смысла. Дочь Самсонова в беседе со мной предположила, что В.В.Катинов, сказавший на худсовете об «истоках создания сценария», у которых «стоит режиссер Самсонов», мог так выразиться об «идеином» (а не о творческом) участии кинематографиста при написании сценария.

²³ «Известно, — писал Е.Громов, — что в последние годы настольными у Шукшина были книги Ф.М.Достоевского. Шукшин мечтал сыграть великого писателя в кино. Сохранились фотографии, актерская проба, — Шукшин в гриме Достоевского. Впечатление потрясающее! Оставаясь вполне узнаваемым, Шукшин вместе с тем всецело сливается с Достоевским, как бы переходит в него. Очень возможно, что Шукшин замыслил фильм о великом писателе» (Громов Е. Поэтика доброты: К проблеме национального характера в творчестве В.Шукшина // О Шукшине: Экран и жизнь. М., 1979. С. 18). А кинооператор Валерий Гинзбург, оценив фотопробы Шукшина на роль Достоевского как «поражительные», считал, что даже «многочисленные наклейки, создававшие действительно большую портретную схожесть, всё равно не могли скрыть всех черт противоречивого характера самого Шукшина» (Гинзбург В. Ученическая тетрадь в колленкором переплете // Там же. С. 214).

²⁴ Тиханович Е. Человек, влюбленный в кино: биографический очерк // Самсонов С. Вдохновенный романтик. М., 2013. С. 17–18.

пружинно сжатое время. О том, что пристальное внимание Шукшина к этому великану литературы (как, впрочем, и к Л. Толстому) можно обнаружить в писательском его творчестве, хотя и не в смысле „подражания“, некоторые критики высказывались. Например, Вл. Коробов в книге „Василий Шукшин“ <...> находит глубинную связь с Достоевским во многих рассказах, герои которых стремятся „разобраться в самих себе“. Столь категорично я бы этот вопрос не ставил. Но в данный момент меня интересует другое. Вот я печатаю это, а на столе рядом с машинкой — большой фотопортрет Достоевского. Мне принес этот портрет, отлично его пересняв и увеличив, сотрудник кинофотолаборатории Ленинградского университета Анатолий Пантелеев, собирающий „всё о Шукшине“ <...>.

Один знакомый сказал раздумчиво:

— Странно, вроде с перовского портрета снимок, там, кажется, и руки так же... хотя не совсем так лежат. И поза, и поворот головы почти... но только почти такие. А вот глаза! Взгляд — скорбный и совсем от нас отключенный. В себя смотрит, а все-таки очень далеко. В глубины какие-то глядит он. И так, и не так, как у Перова.

А потом всмотрелся еще и — удивленно:

— Слушай! Что ты меня разыгрываешь?! Это же... Но почему?

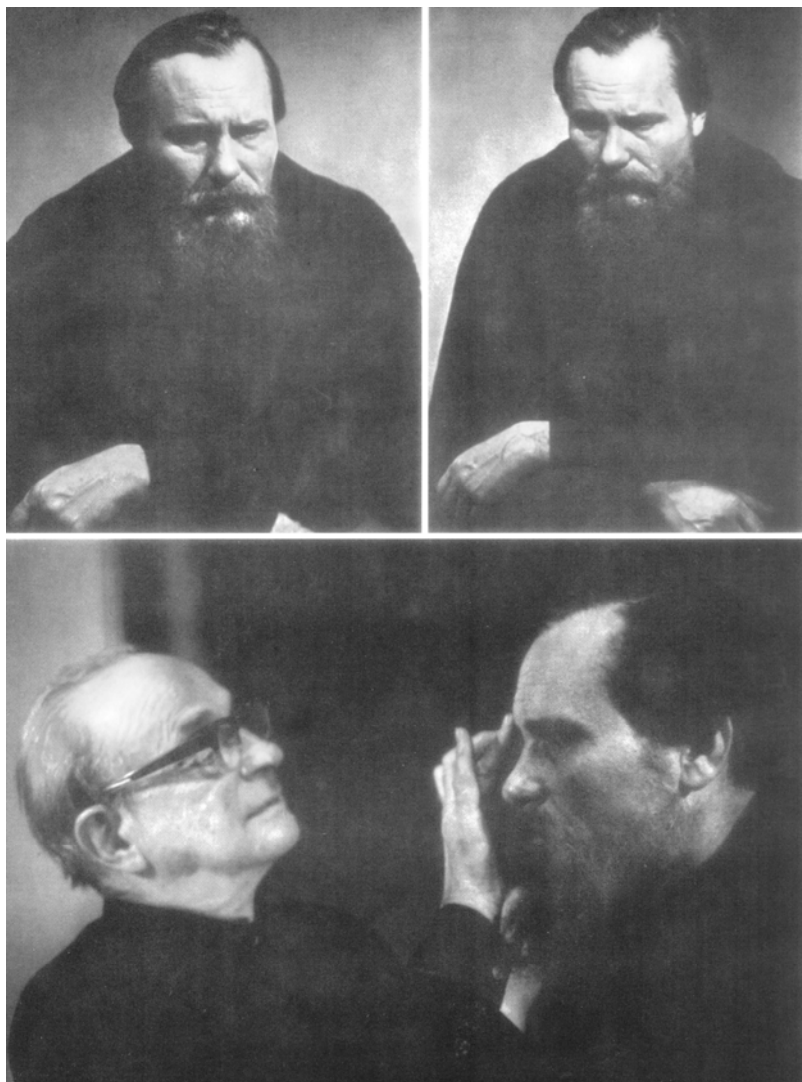
Ведь не было же у него такой роли!

— Узнал наконец? — ответил я. — **Вот и мне пока непонятно, почему Шукшин — в гриме Достоевского?** Буду узнавать. Мне это необходимо. **Несыгранная, не начатая и, насколько я знаю, в реальные планы, календарные, не включавшаяся роль...** А насчет знаменитого портрета Перова я и сам думал.

Правда, появлялись в печати сведения о том, что можно экранизировать оригинальное исследование профессора Б. И. Бурсова и что с Шукшиным велись переговоры о воплощении образа Достоевского. Но сам Борис Иванович в марте 1982 года опроверг это. Он сказал мне, что никаких контактов с Шукшиным не имел и что лишь слышал от Василия Белова о том, что **Шукшину хотелось бы сыграть Достоевского.**

— И мне, конечно, показалось весьма заманчивым, — добавил Борис Иванович, — что талантливый актер, который дерзнул бы на такой рискованный творческий шаг, сам является талантливым *писателем*. <...> И все-таки конкретного ничего о его „достоевских“ планах сказать не могу. <...>

НЕСНЯТЫЙ ФИЛЬМ С. САМСОНОВА «ПЕТЕРБУРГСКИЙ РОМАН»



Василий Шукшин в гриме Достоевского. Фотопроба. 1969 (?)

Известно и другое свидетельство о нереализованных задумках в этом направлении. Евгений Лебедев опубликовал воспоминания о Шукшине, в которых, между прочим, сообщает, что еще во время съемок шукшинского фильма „Странные люди“ возникла у него мечта самому выступить в качестве кинорежиссера — поставить фильм по „Униженным и оскорбленным“, в котором была бы роль „от автора“. И упросить Василия Макаровича сыграть ее. Лебедев, много раз подолгу вглядываясь в Шукшина, пришел даже к выводу, что достаточно приклеить ему „бороду Достоевского“ — и будет похож!²⁵

Не осуществилось это, хотя творческие и просто личные контакты между ними продолжались, и разговоры на данную тему могли возобновляться <...>.

Тогда — откуда же фотоснимок в таком гриме? Когда, при каких обстоятельствах, для какой цели захотелось ему увидеть себя в зеркале, разглядывать на листе фотобумаги (и, конечно же, почувствовать себя хоть на совсем краткий срок) — в этом образе? Узнать это мне было необходимо, учитывая тот наш разговор и всё, что с ним связано, о чем рассказано выше. И я обратился с просьбой о разъяснениях к Лидии Николаевне Федосеевой-Шукшиной. Ответила Лидия Николаевна не сразу, я начал было уже беспокоиться. Но тем острее обрадовался, получив наконец долгожданное письмо. Мотивировка задержки — в первой же фразе: „...надо было всё точно узнать“.

Убежден, что читателей заинтересуют приводимые ниже абзацы из этого, написанного 8 июля 1982 года, письма:

„Дорогой Борис Константинович!

...В 1969 году режиссер С.Самсонов рассказал Василию про свой замысел (совместно со сценаристом П.Финном) экранизации ‘Игрока’, где героем был бы Достоевский. Василий ухватился за этот разговор... **он по просьбе Самсонова сделал фотопробу.** Это его (Василия) ни к чему не обязывало, но ему тоже захотелось увидеть хотя бы фотографию, тем более что портрет Перова ему был по душе. **На этом всё и закончилось... даже и группы не было, т. е. ‘начала’ не было** (у Самсонова — в работе над этим фильмом. — *Б.Р.*). Когда Василий увидел свою фотографию, он задумался о своем Достоевском. И о сценарии, и о режиссуре, и об исполнении главной роли. Но... в башке и в сердце сидел Разин...

²⁵ См.: *Лебедев Е.* Чувствовал он человека // О Шукшине: Экран и жизнь. М., 1979. С. 241.

21 сентября 1974 года, когда я в последний раз видела Василия (я улетала в Болгарию), в самолете Е. Д. Сурков (бывший гл<авный> ред<актор> 'Искусства кино') рассказал, что итальянцы собираются делать фильм о Достоевском и брать на Достоевского Шукшина. Я была счастлива и мечтала первой ошеломить Василия новостью. Но... он так об этом и не узнал".²⁶

Итак, об экранном воплощении образа Достоевского Шукшин — по неоспоримому свидетельству Л. Н. Федосеевой-Шукшиной — задумывался, хотя до реальных планов дело не дошло.

Итак, о намерениях или мечтаниях его в этом смысле сообщил известному „достоевковеду“ Б. И. Бурсову Василий Белов, один из друзей Василия Макаровича.

Итак, потенциальным исполнителем роли Достоевского видел его Евгений Лебедев.

И — режиссер Самсон Самсонов.

Итальянский режиссер — тоже...»²⁷.

Павел Финн утверждает, что литературный сценарий будущего фильма якобы отправил «на полку» Отдел культуры ЦК КПСС: «Как я был легкомыслен и самонадеян, когда писал „26 дней из жизни Достоевского“. И первый, **так и не пропущенный Отделом культуры ЦК партии вариант**, и во второй раз — через десять лет, уже для Александра Григорьевича Зархи»²⁸; «Ее [картину] должен был ставить Самсон Самсонов. На роль Достоевского он попробовал Шукшина. Есть фотография, опубликованная в журнале „Советский экран“²⁹. Поразительное сходство! Это были пробы к моему **сценарию, который в результате лег на „полку“ на 10 лет**. Тогда задерживали даже издание сочинений Достоевского по приказу Сулова. А тут кино! Да еще Шукшин! Картину в итоге снял Александр Зархи»³⁰. Увы,

²⁶ Косвенное подтверждение этому факту обнаружено в «Отчете о выполнении Госкино СССР плана культурных связей с зарубежными странами в 1974 году», автор которого, начальник управления внешних сношений Кинокомитета А. А. Славнов, писал: «В 1974 г. были продолжены переговоры с итальянской фирмой „Чемпион“ по съемкам в СССР фильма „Достоевский“ (подписано предварительное соглашение) <...>» (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Ед. хр. 1124. Л. 18).

²⁷ Рясенцев Б. К. Спасибо, Сибирь! Л., 1987. С. 242–245.

²⁸ Финн П. К. Но кто мы и откуда: (ненаписанный роман). М., 2017. С. 283.

²⁹ В номерах «Советского экрана», вышедших с 1969 по 1995 г., этой фотографии нет. Она была опубликована в издании: Василий Шукшин: [Буклет] / Автор текста Л. Аннинский. [М.]: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1976. С. [17].

³⁰ Хохрякова С. Сценарий лег на «полку»: Шукшин Достоевского не сыграл // Московский комсомолец. 2020. 29 июня. № 134. С. 6.

никаких документов о «Петербургском романе» не обнаружено ни в РГАЛИ, ни в РГАНИ³¹ (в последнем сосредоточены «партийные» фонды, в том числе и Отдела культуры ЦК КПСС). Вероятно, Самсонов просто не рассчитал собственные силы. В 1968–1969 гг. он совместно с А. Безугловым пишет сценарий «Женщина без имени, или История княжны Таракановой», получает письмо от Джеймса Олдриджа с предложением экранизировать дилогию последнего «Сын земли чужой», снимает «Каждый вечер в одиннадцать», работает (с Ю. Нагибиным и А. Гороховым) над литературным сценарием фильма о В. Ф. Комиссаржевской «Актриса»³².

Летом 1969-го желание поставить «Петербургский роман» возникло у Андрея Кончаловского, а многострадальный сценарий В. П. Владимирова и П. К. Финна оказался в Третьем творческом объединении «Мосфильма».

Протокол

заседания сценарно-редакционной коллегии творческого объединения «Товарищ» от 19 августа 1969 года

«1. Обсуждение сценария <В. П.> Вайнштока и <П. К.> Финна „Петербургский роман“

<...>

Присутствовали: Ю. Райзман, Н. Атаров, Э. Ошеверова, А. Репина, Н. Глаголева, И. Цизин <...>.

А. Репина: Мне очень нравится идея создания фильма о Достоевском, тем более что в <19>71 году будет отмечаться его юбилей, который будет широко праздноваться общественностью. Кроме того, я очень довольна, что над фильмом будет работать Кончаловский. Я знаю, что его давно привлекает фигура этого писателя, ему очень хочется заниматься Достоевским; таким образом, здесь двойное попадание.

Мне кажется, что авторы создали очень точную атмосферу, в которой создавался „Игрок“, и выбрали хороший период в жизни Достоевского. Среди биографических фильмов это явление новое — здесь параллельно проходят две линии: создания романа и жизни.

Думаю, что предстоит еще большая работа над сценарием, т. к. одна из основных линий сценария — создание романа — показана

³¹ Российский государственный архив новейшей истории (Москва).

³² См.: Тиханович Е. Человек, влюбленный в кино: биографический очерк. С. 16, 17, 18.

недостаточно. Нужно показать гигантский труд писателя, а сейчас всё сводится к диктовке, которая протекает в общем как-то легко. Т. к. в сценарий включен не только сюжет, но и сам роман — нужно больше рассказать об этом романе — „Игроки“ („Игрок“. — С.Р.), а сейчас всё свелось к голому сюжету, в то время как это значительное и крупное произведение, и, наверное, в статьях и книгах о Достоевском — у <Л.П.> Гроссмана, у других есть об „Игроках“ (об „Игроке“. — С.Р.), о том, как они создавались (он создавался. — С.Р.), о замысле. Ничего этого нет в сценарии.

Хотя это вещь камерная и в этом заключены определенные достоинства сценария, но в этом же и кроется его недостаток: мне не хватает человеческой и гражданской личности Достоевского. Шире надо показать его общественные позиции, сложность, величину его личности — сейчас этого нет.

Не найден финал — речь на открытии памятника Пушкину.

Н. Атаров: В этом сценарии огорчает необычайная иллюстративность. Снова, как в „Дворянском гнезде“, Кончаловский выбрал не самое интересное произведение. Интересен образ Достоевского, в нищете пишущего роман, к этому и сводится всё произведение. Беда этой вещи в том, что необычайно сужена фигура Достоевского. Я согласен с Аллой Викторовной, что нет личности писателя. Если речь идет о произведении к юбилею Достоевского, то этот сценарий не годится.

Переходы из комнаты Достоевского к персонажам романа сделаны очень хорошо, без нестерпимой в данном случае рифмы. Некоторые сцены очень хороши, и я понимаю, что в данном случае Кончаловского привлекает работа с актером, которая в данном случае может быть очень интересной.

Образ Сниткиной — идеализирован. Образ Достоевского иногда достоверен, в основном в бытовом плане, например, когда он покупает шляпу. Но когда он произносит громкие фразы, он неуместен и несносен.

Речь на открытии памятника Пушкину нужна только до женщин. Есть неточности: романс „Он уехал..“ не того времени.

Неприятно, что говорит он в епиходовской манере. Много архаизмов, многое в сценарии надо чистить. Если на сегодня Кончаловский ничего другого делать не может, то надо ему этот сценарий дать, он из него сделает неплохой фильм. Меня огорчает камерность.

И. Цизин: Здесь чрезвычайно камерное, бытовое решение темы. Достоевский не предстает перед нами писателем. Мы видим только

гладкий процесс диктовки. Переходы в эпизоды из „Игрока“ не подсказывают ничего. Как мыслил Достоевский, какие эмоции им владели — всё это остается за кадром. Понятно, почему авторы выбрали это время — оно самое благополучное. Авторы пошли по линии наименьшего сопротивления.

Эффектно, что, выйдя из тюрьмы, Аня признается в любви³³, но по дневникам Сниткиной всё это было гораздо проще и драматичнее — Достоевский объяснялся ей <в любви> во время диктовки.

Сниткина была в действительности совсем другим человеком — сложнее и не такой голубой, как здесь. О болезни Достоевского она узнавала позже. Все сложности их взаимоотношений опущены. Мне бы не хотелось, чтобы Достоевский (Кончаловский. — С.Р.) делал фильм по этому сценарию.

Э.Ошеверова: Мы всё время упускаем из виду посвящение сценария, где сказано, что этот сценарий посвящается А.Г.Сниткиной, и с этой задачей он и написан. Но т. к. Кончаловский хочет делать фильм о Достоевском, то отношение к сценарию меняется, и разговор пошел по-другому.

„Игрок“ — решающая вещь для Достоевского. И если мы говорим об „Игроке“ то нужно показать, каким тогда был Достоевский и что это был самый спокойный период его жизни. Необходимо также показать и само произведение.

По конструкции метод, которым написан сценарий, мне очень нравится, но по содержанию — нет.

Я читала дневники дочери Сниткиной об Анне Григорьевне³⁴ — там она совсем другая — очень деловая, хитрая, расчетливая. Книг она читать не любила...

Сама по себе тема и материал настолько интересны, что я убеждена, что у авторов и режиссера разговор был, и если Кончаловский возьмется за этот сценарий, я уверена, что он сделает его интересным.

Думаю, что сценарий непременно должен быть поставлен.

³³ И.И.Цизин, конечно, имеет в виду выход из тюрьмы *Достоевского*, а не Анны Григорьевны. В то время писатель признавался в любви не А.Г.Сниткиной, с которой познакомился только в 1866 г., а М.Д.Исаевой.

³⁴ Л.Ф.Достоевская не вела дневников. Дочь писателя и А.Г.Достоевской проживала с 1913 г. в Западной Европе, где выпустила несколько изданий своей книги об отце. Первое, на немецком языке, увидело свет в 1920 г. в Мюнхене, последнее, на французском языке, — в 1926 г. в Париже, в год ее смерти. Русский перевод с французского оригинала см.: *Достоевская Л.Ф. Мой отец Федор Достоевский*. М., 2017.

Ю. Райзман: По существу наш разговор бессмысленен (бесмыслен. — *С.Р.*). Мне нужен Кончаловский, чтобы понять, что он хочет. Я говорил с Кончаловским, и он считает, что сценарий надо дорабатывать. Беда в том, что мы заговорили об этом сценарии в связи с юбилеем, а к юбилейным фильмам предъявляются совершенно определенные требования, которым этот сценарий сейчас не отвечает.

Если бы делалась большая картина о Достоевском, это было бы понятно. Фигуры Достоевского здесь не хватает.

Жизнь, которая окружала Достоевского, — образы, женщины, ситуации — всё это преломлялось в его воображении — так написаны его произведения. То, что написано в сценарии о жизни Достоевского, — это не его жизнь, <a> как бы слепо<k> с того, как он писал об этом в романах своих. А на самом деле, жизнь была другой, и очень важно показать эту жизнь в сценарии, а этого нет. Надо показать эту жизнь и как он жил в ней — он ведь был рабом своего творчества.

Мне кажется, что роман „Игрок“ заслуживает более подробного изложения. Можно было бы поступиться какими-то сценами написания и подробнее изложить этот роман. Сейчас авторы надеются на то, что зритель сам знает, что собой представляет „Игрок“ и Достоевский.

Нужно дать телеграмму <Кончаловскому> — сообщите Вашу точку зрения, но я считаю, что над этим сценарием нужно работать, имеет смысл.

Н. Глаголева: Этот фильм нельзя делать к юбилею. Достоевский здесь извращен.

Ю. Райзман: Нет. Конечно, Достоевский представлен здесь неполно, но я не могу сказать, что он извращен. Просто мне не хватает писателя и гражданина.

Н. Глаголева: Он мелок.

Ю. Райзман: Нет, он не мелок. Он ведет себя неглупо, соответственно образу Достоевского. Я поверил, что это Достоевский, но он мало показан.

Н. Атаров: Искажения образа тут нет. Но нет и Достоевского-мыслителя, учителя человечества, который создавал течения в общественной жизни, вмешивался в жизнь женщин и детей.

Замысел интересен, но он требует серьезной работы. Пусть режиссер выступит со своими предложениями.

Ю. Райзман: Драматургия вещи строится на взаимоотношениях Д<остоевского> с романом, и с этим нужно считаться. Нельзя свести сцены из „Игрока“ только к сюжету, нельзя терять интерес к „Игроку“ и к Достоевскому. Очень трудно выйти за пределы вещи. Если бы

он только диктовал и от этой диктовки уходил в ретроспекцию к своей жизни — авторы были бы свободнее.

Э.Ошеверова: Заявку на „Игрока“ сделал Баталов.

Ю. Райзман: Нужно кончать разговоры о юбилейном фильме. Я знаю, что Смоктуновский дал согласие играть Достоевского. Это нельзя упускать. Нужен Кончаловский»³⁵.

Однако и Кончаловскому не суждено будет снять картину о Достоевском. Последний лист в студийном «Деле сценария „Петербургский роман“», открытом еще летом 1967-го в Первом творческом объединении «Мосфильма», — недатированный «Акт о состоянии готовых литературных сценариев» (а по факту — о списании), в котором сказано следующее: «Комиссия <...> рассмотрела материалы по готовому литературному сценарию „Петербургский роман“ <...> и считает, что он подлежит списанию по следующим причинам. Основой написания сценария „Петербургский роман“ послужила история создания Ф.М. Достоевским его романа „Игрок“. Сценарий „Петербургский роман“ **не был включен в производственный план студии по тематическим соображениям, в связи с работой на студии „Ленфильм“ над экранизацией романа „Игрок“.** В настоящее время осуществление фильма по сценарию „Петербургский роман“ **представляется нецелесообразным**»³⁶.

Осенью 1980-го А.Зархи, отвечая на вопрос Юрия Белкина: «Что привело вас к фильму о Достоевском?», скажет: «Дело в том, что сценарий В.Владимирова и П.Финна <...> был написан давно. Может быть, лет пятнадцать назад. Но **постановщика на него не находилось**»³⁷. Окажись Самсонов более расторопным, зритель, возможно, увидел бы «Петербургский роман». И Василия Шукшиным в роли Достоевского.

Вместо послесловия

В 1979 г. Госкино передало А.Зархи, приступившему к съемкам «Двадцати шести дней из жизни Достоевского»³⁸, отзывы А.Ф.Дос-

³⁵ Архив к/к «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 1267. Л. 30–33.

³⁶ Там же. Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 918. Л. 45.

³⁷ Зархи А. «Погружаясь в мир Достоевского...» // Литературная Россия. 1980. 19 сент. № 38. С. 19.

³⁸ Подробнее об этом см.: Рублев С. Олег Борисов — актер Достоевского. I. «Двадцать шесть дней...» [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/cinema/007-1/> (26.04.2023).

тоевского, А.А.Белкина и М.С.Гуса на сценарий В.П.Владимирова и П.К.Финна. Авторские отклики, написанные рецензентами в начале 1968 г. и находящиеся в «Деле сценария „Петербургский роман“», заново были напечатаны с... попутной в момент набора *правкой редактора*. В Госкино ничуть не смутились тем фактом, что А. А. Белкина и А. Ф. Достоевского — авторов двух рецензий, корректируемых сейчас в Малом Гнезниковском, — не было в живых. Но если обновленный отзыв покойного Белкина с легкой руки редактора лишился только его замечания об отрывке из речи о Пушкине (вероятно, в исправленном, уже третьем варианте сценария этого эпизода не было), то вмешательство в письмо внука Достоевского со всей ответственностью должно считать самым настоящим подлогом. Трижды (!) меняя за *умершего* название фильма «Петербургский роман» — которое Андрей Федорович *знал*³⁹, на «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» — ему *неизвестное*⁴⁰, в Госкино не придали значения вопросу, заданному внуком писателя В. П. Владимирову: «Не будет ли „средний“ зритель двусмысленно понимать **наименование к<ино>фильма?** Не будет ли вульгаризировать?» В последнюю секунду какие-то высшие силы пресекли эту кощунственную правку: выражение полной готовности А. Ф. Достоевского «всемерно содействовать торжеству „Петербургского романа“»⁴¹ в Малом Гнезниковском не заметили, и оно осталось нетронутым.*

³⁹ См.: Архив к/к «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 918. Л. 17.

⁴⁰ См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Ед. хр. 5200. Л. 12.

⁴¹ См.: Там же. Л. 14.

* Сердечно благодарю заведующую архивом «Мосфильма» Римму Эдуардовну Карпову, без колоссальной помощи которой настоящая статья не увидела бы свет.

ПОРТРЕТЫ

А. В. Тоичкина

БИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД В РАБОТАХ К. В. МОЧУЛЬСКОГО О ДОСТОЕВСКОМ

В первые десятилетия XX в. филология как наука переживала эпоху бурного развития. В это время формировались важнейшие филологические отрасли: стилистика, компаративистика; разрабатывались методы истории литературы, текстологии, лингвистики. В литературоведении и философии сосуществовали и активно обсуждались такие подходы, как символистская критика (концепции «романа-трагедии» и «символического реализма» Вяч. Иванова, концепция диалектического христианства «Третьего Завета» Д. С. Мережковского, философские разработки литературоведческих тем Льва Шестова и В. В. Розанова, импрессионизм А. Л. Вольнского), марксистская критика (В. Ф. Переверзев и др.), историко-литературный подход (Л. П. Гроссман, А. С. Долинин и др.), формальная школа (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум и др.), психологическая школа (А. А. Потебня, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Л. С. Выгодский), изучение творческой истории (Н. К. Пиксанов). Каждая из школ разрабатывала свои методы исследования, свои методологии. Особое место на пересечении разных подходов и школ занимает вопрос о биографии писателя. Непосредственно с этим вопросом связан и биографический метод в литературоведении, тоже по-новому осмысляемый филологами этой эпохи.

Родоначальником биографического метода традиционно называют Ш.-О. Сент-Бёва — автора «Литературных портретов» (1836–1839). Именно Сент-Бёв настаивал на необходимости прочтения сочинений автора в контексте его биографии как условия выявления его

истинного смысла.¹ Судьба биографического метода оказалась тесно связана с понятием биографии и личности писателя. В первой четверти XX в. в трудах Ю.Н.Тынянова, Б.В.Томашевского и М.М.Бахтина была поставлена проблема непростого соотношения образа автора и его биографии в их значении для поэтики произведения. В литературоведении активно обсуждались вопросы, что такое биография, имеет ли она значение для истолкования художественного произведения, насколько субъективно прочтение «литературного факта» в контексте биографического материала. Ответы давались разные. Г.О.Винокур в своей книге «Биография и культура» (1927) сформулировал основные проблемные узлы темы биографии как предмета филологического исследования.² В частности, Г.О.Винокур останавливается на понятии «*переживания*» (отсылка идет к разработанному В.Дильтеем подходу к исследованию произведения искусства как результата переживаний автора): «...становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл»³. Дальше Г.О.Винокур опирается на работы Г.Г.Шпета и дает следующую формулировку: «...переживание есть *внутренняя форма* биографической структуры и в этом качестве — носитель специфически биографического значения и содержания»⁴. Исследователь вводит свою трактовку понятия стиля в отношении к биографии. И в этом контексте подходит к ключевому для нас вопросу взаимоотношений биографии и творчества («биографии и поэтики»). Рассматривая вопрос с разных сторон и в разных аспектах, ученый приходит к выводу, что «*стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни*. Каков реальный — психологический, исторический и т. п. — генезис этих форм, дело специального анализа и исследования в каждом данном случае. Но наш естественный интерес к поэме как поступку, к ее стилистической манере как жизненной манере автора, несколько не видоизменяется и не уменьшается от того, пользуется ли автор своей личной жизнью как темой поэмы или нет: любовная или дружеская лирика Пушкина, поэтический афоризм Тютчева или романс Фета — этого классического, как известно, поэта „без биографии“, — здесь

¹ См.: Сент-Бёв Ш.-О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. [Определение «биографического метода»] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 39–53.

² См.: Винокур Г. О. Биография и культура. М., 2007.

³ Там же. С. 37.

⁴ Там же. С. 38.

пользуются абсолютным равноправием»⁵. Винокур рассматривает взаимозависимость поэтики и биографии как явлений «специфического культурного бытия», избегая крайностей в решении этого вопроса.

Эта, по замечанию С.Г.Бочарова, «единственная у нас философско-филологическая теория биографии»⁶ сыграла свою роль в процессе развития биографического метода, который оказался весьма востребованным в первые десятилетия XX в. и в отечественном, и в зарубежном (в частности, эмигрантском) литературоведении. Однако, вопрос о биографии, так или иначе, выводил исследователей к проблеме понимания личности и психологии творчества.⁷ Проблема личности в русской религиозной философии осмыслялась в контексте присущей русской культуре православной традиции, утверждавшей центральность Логоса и принцип персонализма в противовес западноевропейскому культу имперсонализма и рационализма.⁸ Именно с трактовкой личности и творчества, присущей православной культуре, связано повышенное внимание к жанру биографии деятелей русской эмиграции.

К.В.Мочульский (1892–1948) вошел в историю литературоведения не столько как блестящий литературный критик⁹, автор многочисленных рецензий, сколько как автор шести выдающихся монографий, посвященных жизни и творчеству Н.В.Гоголя («Духовный путь Гоголя», Париж, 1934), Вл.Соловьева («Владимир Соловьев: Жизнь и учение», Париж, 1936), Ф.М.Достоевского («Достоевский: Жизнь и творчество», Париж, 1947), А.А.Блока («Александр Блок», Париж, 1948), Андрея Белого («Андрей Белый», Париж, 1955), В.Я.Брюсова («Валерий Брюсов», Париж, 1962).¹⁰ Во всех шести монографиях тщательнейшим образом выдержан биографический метод: творчество рассматривается сквозь призму биографии, как воплощение и реализация внутреннего духовного потенциала живущего в истории писателя. М.Кантор писал, что «эти книги выросли <...> из личного опыта Мочульского». Ибо «в судьбе авторов, над духовной историей которых он с таким вниманием склоняется, он стремился найти ответ

⁵ Там же. С. 82–83.

⁶ Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 562.

⁷ См.: Холиков А.А. Биография писателя как жанр. М., 2010. С. 77–88.

⁸ См.: Эрн В.Ф. Основной характер русской философской мысли и метод ее изучения // Эрн В.Ф. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. С. 22–23.

⁹ Как писатель он еще меньше известен.

¹⁰ В 1939 г. Мочульский издает небольшую книгу «Великие русские писатели XIX в.», в которой кратко и увлекательно излагаются биографии и анализируются творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского и Толстого.

на вопрос о том, как человек обретает самого себя, свое религиозное призвание»¹¹. И в этом смысле выбор биографического метода был глубоко личным выбором самого биографа.

Книги создавались К.В.Мочульским в 1930-х гг., в десятилетие, которое явилось переломным в его собственной духовной жизни. Понимание истории культуры как духовной истории, использование биографического метода с опорой на историко-литературный аппарат и собственный религиозный опыт позволили Мочульскому создать уникальные исследования, которые сохраняют свою актуальность и на современном этапе развития литературоведения. Сам сюжет духовной биографии писателя, рассмотренный сквозь призму анализа историко-литературного материала и творчества художника, сохраняет свою несомненную ценность.

К.В.Мочульский посвятил исследованию творчества Достоевского ряд работ. Назовем следующие: заметки в «Звене» — «Русский современник» (1924. 13 окт. № 89) и «Подруга Достоевского» (1924. 15 дек. № 98); рецензии на книги А.Кашиной-Евреиновой «Подполье гения» («Звено». 1925. 16 марта. № 111), А.Бема «Достоевский: психоаналитические этюды» («Современные записки». 1938. № 67), А.Лясовского «Ф.М.Достоевский. Тюрьма. Эшафот. Каторга. Ссылка» («Современные записки». 1939. № 69); статьи «„Повесть о капитане Картузове“ Достоевского» («Русские записки». 1939. № 14), «„Положительно-прекрасный человек“ у Достоевского» («Современные записки». 1939. № 68), «Борьба с адом» («Вестник РСХД». 1935. № 12; 1936. № 1–2); очерк «Достоевский (1821–1881)» (в книге «Великие русские писатели XIX в.». Париж, 1939); раздел в статье «Идея социального христианства в русской философии» («Православное дело». 1939. Сборник 1); монография «Достоевский: Жизнь и творчество» (Париж: YMCA-Press, 1947).

Монография «Достоевский. Жизнь и творчество» создавалась Мочульским во второй половине 1930-х гг. В ней ученый подвел итог своим исследованиям биографии и произведений Достоевского. Писатель закончил ее в 1942 г., в разгар Второй мировой. Известно, что, завершая книгу о Достоевском, Мочульский «писал, сидя за столом в пальто, шапке и перчатках. Бердяев слышал в чтении Мочуль-

¹¹ Кантор М. Константин Васильевич Мочульский // Мочульский К. Александр Блок. Париж, 1948. С. 10. Также см.: Толмачев В. М. В ожидании возвращения: О жизни и творчестве К.Мочульского // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 567–568.

ского главы из этой книги и назвал ее первой духовной биографией Достоевского»¹². В 1945 г. сам Мочульский в письме так, «по-достоевски», оценивал пережитые времена оккупации: «Представьте себе человека, просидевшего 5 лет в тюрьме с ежедневной угрозой смертной казни и вдруг выпущенного на свободу!»¹³ Вышла монография из печати уже после войны, в 1947 г., незадолго до смерти автора. Книга посвящена памяти его друга и ученика, сына матери Марии (Кузьминой-Караевой) — Юрия Скобцова. Мочульский очень дружил и тесно сотрудничал в рамках «Православного дела» с Юрием и матерью Марией. Их арестовали в 1943 г., а в 1944-м они погибли в фашистских лагерях (Мочульский чудом уцелел). Позже он писал об этих трагических событиях: «Это почти невозможно пережить»¹⁴. И не случайно одну из самых значимых своих монографий писатель посвятил памяти трагически погибшего и духовно близкого и любимого им человека.

«Достоевский: Жизнь и творчество» — объемная монография (в первом издании 1947 г., вышедшем в YMCA-Press, объем составил 564 страницы; всего в этом издательстве вышло три издания этой монографии, переиздана в 1976 и 1980 гг.). Исследование охватывает все этапы биографии Достоевского. На обширном историко-литературном материале анализируется практически весь корпус его произведений. Монография состоит из Предисловия, двадцати четырех глав, Заключение и Приложения, в которое включены главки, посвященные планам и наброскам Достоевского («Император», «Юродивый», «Повесть о капитане Каргузове», «Смерть поэта», «Романист», «Мысль на лету»).

Главный сюжет духовной биографии Достоевского — сюжет «перерождения убеждений». Трактовка этого биографического сюжета связана с пониманием исследователем духовных процессов, происходивших в XIX в., которое он изложил в статье «Кризис означает суд» («Новый Град». 1935. № 10). Так, он писал о том, что смысл истории познается только в отношении апокалиптической метаистории. Выход из кризиса XIX в. он видит в преодолении «в себе» обезбоженного гуманизма мнимо христианской культуры: «...восстав против христианства, он, однако, питался крохами, падавшими со стола

¹² Крейд В. О Константине Васильевиче Мочульском (1892–1948) // *Мочульский К. В.* А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М., 1997. С. 10.

¹³ Письма писателей // *Новый журнал.* 1969. № 95. С. 223.

¹⁴ Там же. С. 224.

его. <...> Гуманизм жил лицемерием и двусмысленностью. Рано или поздно они должны были обнаружиться»¹⁵. И сюжет духовного пере-рождения Достоевского К.В.Мочульский рассматривает как путь преодоления Достоевским соблазна гуманизма XIX в. и переход его к истинно христианскому вероисповеданию.

В Предисловии Мочульский кратко указывает на основные установки своего труда. В первую очередь он обозначает проблему Достоевского и XIX века: «Достоевский прожил глубоко трагическую жизнь. Его одиночество было безгранично. Гениальные проблемы автора „Преступления и наказания“ были недоступны современникам: они видели в нем только проповедника гуманности, певца „бедных людей“, „униженных и оскорбленных“. Людям XIX века мир Достоевского представлялся фантастическим. Тургенев, Гончаров, Лев Толстой эпически изображали незыблемый строй русского „космоса“, — Достоевский кричал, что этот „космос“ непрочен, что под ним шевелится хаос. Среди всеобщего благополучия он один говорил о кризисе культуры и о надвигающихся на мир неслыханных катастрофах. Иступление и отчаянье автора „Записок из подполья“ казались современникам чудачеством и болезнью. Достоевский был прозван „больным, жестоким талантом“ и скоро забыт. Духовная связь между писателем и поколением 80-х и 90-х годов порвалась. В начале XX века, перед первой революцией, символисты „открыли“ Достоевского»¹⁶.

«Заслуга символистов, — по мысли Мочульского, — в преодолении чисто психологического подхода к создателю „романов-трагедий“. XX век увидел в Достоевском не только талантливого психопатолога, но и великого религиозного мыслителя»¹⁷. К.В.Мочульский упоминает имена Н.А.Бердяева, Д.С.Мережковского, С.Н.Булгакова, А.Л.Волынского, Вяч.Иванова, В.В.Розанова. Следующий этап «открытия» Достоевского наступает после 1917 г.: «С самодовольным „культурным“ благополучием XIX века было навсегда покончено. Россия, а с нею и весь мир вступали в грозную эру неведомых социальных и духовных потрясений; предчувствия автора „Бесов“ оправдались. Катастрофическое мировоззрение „больного таланта“ становилось духовным климатом эпохи»¹⁸. Следующий этап изучения

¹⁵ Мочульский К.В. Кризис означает суд // Новый Град (Париж). 1935. № 10. С. 68–69. Также см.: Толмачев В.М. В ожидании возвращения: О жизни и творчестве К.Мочульского. С. 569.

¹⁶ Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 219.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

творчества писателя, связанный со столетием со дня рождения Достоевского (1921 г.), «открыл» значимость его художественного творчества, то есть «открыл» Достоевского-художника. К.В.Мочульский называет имена таких исследователей, как А.С.Долинин, В.Л.Комарович, Л.П.Гроссман, Г.И.Чулков, В.В.Виноградов, Ю.Н.Тынянов, А.Л.Бем. Это поколение положило начало «научному историко-литературному изучению творчества великого писателя». Его творческая лаборатория после публикации писем, материалов к биографии, записных тетрадей доступна исследователям. «Изучение поэтики писателя, его композиции, техники и стиля вводит нас в эстетический мир великого романиста»¹⁹. Последний пассаж Предисловия обозначает основную задачу работы Мочульского: его книга — попытка объединить открытия религиозно-философской критики символистов и литературоведов: «Жизнь и творчество Достоевского неразделимы. Он „жил в литературе“; она была его жизненным делом и трагической судьбой. Во всех своих произведениях он решал загадку своей личности, говорил только о том, что им лично было пережито. Достоевский всегда тяготел к форме исповеди; творчество его раскрывается перед нами как одна огромная исповедь, как целостное откровение его универсального духа. Это духовное единство жизни и творчества мы пытались сохранить в нашей работе»²⁰.

Разработка биографического метода у Мочульского предполагает рассмотрение творчества сквозь призму биографии и исследование духовной биографии сквозь призму анализа художественных произведений. Это очень небезопасный путь, чреватый многими натяжками в интерпретации, но высочайшая квалификация Мочульского-филолога, как правило, позволяла ему избегать провалов. Несмотря на это, Д.И.Чижевский критиковал биографический метод автора и в рецензии на книгу Мочульского об Андрее Белом противопоставлял биографическому поэтологический (в частности, стилистический) и историко-литературный методы интерпретации творчества писателей. Д.И.Чижевский указывал на то, что «биография дает нам в первую очередь сведения о *поводах*, по которым написано то или иное произведение, и часто ничего не может сказать о тех идеологических или эстетических основах, из которых произведение выросло и без которых никакие поводы и побуждения к возникновению такого именно произведения привести бы мы не могли. <...> Иногда повод и основа

¹⁹ Там же. С. 220.

²⁰ Там же.

совпадают или тесно связаны (пережитые в свое время идеологические увлечения, кризисы и повороты и материал воспоминаний), но тогда к „поводу“ нельзя уже относиться как к чистому поводу, как только к поводу: внешнее событие или внутреннее переживание должно проникнуть в какую-то душевную глубину, чтобы появиться в сознании художника слова как идея, в которой материал внешних и внутренних событий приобрел совершенно иное значение и психологический вес»²¹. Далее Чижевский останавливается на проблемах объяснения сюжетов, тем и мотивов на основе жизни автора: «Существование „образцов“ литературных героев и ситуаций в жизни каждого автора противостоит тот основоположный факт, что в художественном оформлении создается образ действительности более совершенный хотя бы потому, что более последовательный»²². Далее Чижевский как раз и вспоминает книгу Мочульского о Достоевском: «Когда в своей книге о Достоевском Мочульский ищет живой „образец“, с которого списаны Ставрогин или Иван Карамазов, он забывает о том, что этот образец — только несовершенная конкретная реальность, а образы Достоевского обладают несравненно более совершенной художественной реальностью. <...> Биография заслоняет от Мочульского идейное содержание произведений...»²³. Затем Чижевский останавливается на проблеме стиля: «Стиль вряд ли можно связать с биографией, как ее понимает Мочульский». Вывод Чижевского достаточно жесткий: «Биографический метод мстит применяющим его исследователям, обесценивая историко-литературную часть их работ о поэтах и писателях. <...> ...одностороннее применение биографического метода, конечно, <...> научное заблуждение»²⁴. С высказанными в адрес работ Мочульского возражениями можно и не согласиться. К тому же критическая рецензия Чижевского посвящена анализу монографии Мочульского об Андрее Белом, которая вышла в свет уже после смерти автора и не была им завершена. Тем не менее критика бьет именно по методу, подход у Чижевского и Мочульского был общим, они оба рассматривали историю культуры как историю духовных, религиозных исканий и откровений человечества, оба интересовались церковной литературой, исследовали сочинения мисти-

²¹ Чижевский Д.И. К. Мочульский. Андрей Белый [Рецензия]. УМСА-Press: Париж, 1955. С. 292.

²² Там же. С. 293.

²³ Там же. С. 294–295.

²⁴ Там же. С. 297.

ков. Но проблема выбора метода их развела. К. В. Мочульский открыл для себя значение биографического метода в процессе собственного духовного перелома убеждений, который произошел с ним в 1930-е гг. В плане литературоведческом он развивал метод в контексте открытий Г. О. Винокура, но с опорой на религиозно-философское понимание личности. Д. И. Чижевский же опирался на разработку проблемы «биография и творчество» в русле идей М. М. Бахтина и Ю. Н. Тынянова.

Для Мочульского биография — это главный религиозный «по-ступок» человека, а творчество — воплощение смысла этого «по-ступка». Так, в книге о Достоевском он рассматривает генезис образа Раскольникова в «Преступлении и наказании» как сложный путь Достоевского в исследовании двух идей: «идеи Растиньяка» и «идеи Наполеона»: «Согласно первой, поступок Раскольникова — ошибка, совершенная во имя самых благородных целей; согласно второй, — это настоящее преступление, бунт против божественного миропорядка, самовозношение сильной личности. В первом плане убийца — гуманист и христианин, осознающий свой грех и искупающий его раскаянием и страданием; во втором — он атеист, *демоническая личность*, не связанная совестью и неспособная к покаянию и возрождению»²⁵. В первом случае судьба героя — возрождение и воскресение, во втором — самоубийство. В решении дилеммы двух замыслов «Достоевский выбирает выход труднейший: сохранить обе идеи, совместить их в одной душе, показать сознание героя в его трагической раздвоенности. Это почти невозможное задание было гениально осуществлено в романе»²⁶. «Страшнее всего, что демонизм не вытесняет гуманизма. Под психологическим слоем вскрывается более глубокий пласт — метафизический. И перед этой глубиной психологическая поверхность обличается как лживая личина. *Раскольников — демон, воплотившийся в гуманиста*»²⁷. «Черновые записи говорят о том, как трудно давался автору план развязки. <...> ...внутренней, духовной развязки так и не получилось. Раскольников не раскаялся и не „воскрес“. Воскресение его только обещано в заключительных словах эпилога: преступник еще молод, чудотворная сила вынесет его. Эта „философия жизни“, вложенная в романе в уста Порфирия Петровича, намечена уже в черновиках»²⁸.

²⁵ Там же. С. 358.

²⁶ Там же. С. 359.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

Конечно, Мочульский рассматривает роман Достоевского как завершенное художественное целое («целый мир, огромный и завершенный в себе»²⁹): «Новая действительность, творимая гениальным художником, *реальна*, потому что вскрывает самую сущность бытия, но *не реалистична*, потому, что нашей действительности не воспроизводит»³⁰. Мочульский рассматривает художественный мир сквозь призму художественных законов его функционирования. Так, он рассматривает специфику художественного хронотопа в романе. Но исследователь не упускает из виду требования биографического метода, ибо с методом связана глубоко религиозная задача исследования. Так, он пишет далее: «Во всех романах Достоевского в центре стоит человек, решающий загадку своей личности (Раскольников, князь Мышкин, Ставрогин, Версилов, Иван Карамазов). В этом смысле художественное творчество писателя составляет единый процесс *самопознания*. Поверхность его психологична, но под ней открывается онтология; образ Божий в человеке, бессмертие личности, свобода, грех. Человек, разгадывающий самого себя, становится объектом исследования для окружающих. Действующие лица Достоевского — прирожденные психологи и ясновидцы. <...> В процессе самопознания раскрывается личность, могущественная в своем задании („образ Божий“) и бессильная в данности (в грехе). Богоподобие ее — в свободе, но от свободы и зло. <...> Самопознание есть принятие борьбы, жизненное изживание добра и зла. Вот почему романы Достоевского — „романы-трагедии“»³¹. И далее Мочульский рассматривает роман — «трагедию в пяти актах с прологом и эпилогом» — как «трагедию самопознания». Первый акт — переживание Раскольниковым преступления как сильного душевного потрясения. Второй акт (третья часть) — борьба сильного человека. Третий акт трагедии (четвертая часть) — кульминационная точка борьбы; четвертый акт (пятая часть) — замедление действия перед катастрофой. Пятый акт (шестая часть) — катастрофа. Трагедия Раскольникова завершается *эпилогом*.³² Мочульский не верит в воскресение героя романа: «У сильного человека нет достойных противников, один у него враг — судьба. *Раскольников погиб, как трагический герой, в борьбе со слепым Роком*. Но как мог автор преподнести читателям-шестидесятиникам в благонамеренном журнале Каткова бес-

²⁹ Там же. С. 361.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 366–367.

³² См.: Там же. С. 369–372.

страшную правду о новом человеке? Ему пришлось набросить на нее целомудренный покров. Сделал он это, впрочем, наспех, небрежно, „под занавес“. На каторге, после болезни, герой бросается к ногам Сони... и любит. <...> „Их воскресила любовь“ <...> Мы слишком хорошо знаем Раскольникова, чтобы поверить в эту „благочестивую ложь“³³. Последний суд над героем Достоевский вручает русскому народу. «Каторжники возненавидели Раскольникова. <...> Народный суд выражает *религиозную идею* романа. У Раскольникова „помutilось сердце“, он перестал верить в Бога. Для Достоевского безбожие неизбежно оборачивается человекобожием. Если нет Бога, я сам бог. „Сильный человек“ возжаждал освобождения от Бога — и достиг его; свобода его оказалась беспредельной. Но в беспредельности ждала его гибель: свобода от Бога раскрылась как чистый демонизм; отречение от Христа — как *рабство Року*. Проследив пути безбожной свободы, автор подводит нас к религиозной основе своего мировоззрения: *нет другой свободы, кроме свободы во Христе; неверующий во Христа подвластен Року*»³⁴.

Автобиографичность этой концепции Достоевского, по Мочульскому, связана с его опытом пребывания в Омском остроге: «Если эпилог „Преступления и наказания“ имеет автобиографическую ценность, становится понятным происхождение заветной идеи Достоевского о Христе — народной святыне. Раскольников досказывает то, что осталось недоговоренным в письме 1854 года и в „Записках из Мертвого дома“»³⁵.

В «Заключении» Мочульский пишет: «Автор „Преступления и наказания“ на своем личном опыте пережил трагическую эпоху *крушения гуманизма*. На его глазах гуманизм отрывался от своих христианских корней и превращался в богоборчество. Начав с освобождения человека от „теологии“ и „метафизики“, он кончил порабощением его „законами природы“ и „необходимости“. Человек был признан природным существом, подчиненным началам выгоды и разумного эгоизма: у него была отнята его метафизическая глубина, треть измерение —

³³ Там же. С. 373. Необходимо отметить, что в достоверности воскресения Раскольникова первым усомнился еще Н.Н.Страхов (см. его рецензию на «Преступление и наказание» в «Отечественных записках» — 1867. № 3, 4). Вопрос этот остается дискуссионным в достоевковедении по настоящее время, несмотря на то что тема воскресения последовательно воплощается автором романа на всех уровнях поэтики произведения.

³⁴ Там же. С. 373.

³⁵ Там же. С. 293.

образ Божий. Гуманизм хотел возвеличить человека и постыдно его унизил. Достоевский сам был гуманистом, прошел через его соблазны и был отравлен его ядом. <...> В 1849 году, приговоренный к смертной казни, писатель стоит на эшафоте. В эти страшные минуты „старый человек“ в нем умирает. На каторге рождается „новый человек“, начинается жестокий суд над собой и „перерождение убеждений“. В Сибири в жизни ссыльного писателя происходит два события, определяющие всю его дальнейшую судьбу: встреча с Христом и знакомство с русским народом. В нечеловеческих страданиях, в борьбе с сомнением и отрицанием завоевывается вера в Бога»³⁶.

Биографический метод важен К.В. Мочульскому в связи с темой Достоевского потому, что позволяет на обширном материале жизни и творчества писателя рассмотреть принципиально важную для него трагедию обезбоженного гуманизма XIX в. Ведь «Достоевский жил в эпоху кризиса христианской культуры и переживал его как свою личную трагедию»³⁷. «Подобно Данте, он прошел по всем кругам человеческого ада, более страшного, чем средневековый ад „Божественной комедии“, и не сгорел в адском пламени: его „duca e maestro“* был не Вергилий, а „сияющий образ“ Христа, любовь к которому была величайшей любовью всей его жизни»³⁸.

Сам Мочульский, по воспоминаниям современников, тоже сподобился духовного преображения и глубоко христианской кончины. «Таковы основные этапы его биографии, где определяющим внутренним событием послужило его обращение в 30-е гг. к христианству и Церкви, подготовленное всем предшествующим путем, жизненным и творческим. <...> Этому внутреннему духовному поиску в эмиграции способствовали разные встречи: дискуссии с Н.А.Бердяевым и выступления в Религиозно-философской академии, дружба и сотрудничество с матерью Марией (Скобцовой), духовное наставничество о. Сергия Булгакова и наряду с ними „встречи“ чисто литературные — углубленное постижение русских классиков и философов (Гоголя, Достоевского, Соловьева), осмысление их духовного пути и религиозного обращения, вылившиеся в обширные монографии»³⁹.

³⁶ Там же. С. 548.

³⁷ Там же.

* Здесь: вождем и учителем (*um.*).

³⁸ Там же. С. 549.

³⁹ *Викторова Т. К.В. Мочульский: Жизненный и творческий путь (28.02.1882, Одесса — 21.03.1948, Камбо) // Вестник РХД. 2008. № 193. С. 184.*

Последние месяцы жизни он проводил, тяжело больной туберкулезом, в санатории в Камбо. Р. С. Клячкина пишет в воспоминаниях о жизни Мочульского этого времени: «Он остро любил природу, в особенности солнце и цветы. Он не мог насмотреться на стоящие в вазе в его комнате камелии, которые он особенно любил. Он смотрел на косой луч на стене, который посылало заходящее солнце с особенно острой любовью. Как человек, который знал, что скоро его не увидит, — так живые не смотрят. Однажды, когда я вернулась после прогулки, он сказал: „Вот еще одно чудо: все от меня уходит, а любовь не убывает. Если бы Вы знали, когда Вы уходите, какая любовь переполняла и озаряла меня. Я смотрел на луч солнца на стене, мой любимый луч заходящего солнца...“»⁴⁰. Книга К.В. Мочульского о Достоевском написана на пути ко Христу, как осмысление этого пути. И сам он пережил в своей биографии эпоху «перерождения убеждений», встал на путь деятельной христианской жизни. Его богословские работы («Борьба с адом», «Кризис означает суд») не просто связаны с темой Достоевского. Через Достоевского, через его творчество Мочульский формулирует свои богословские откровения. В этом плане биографический метод в применении к исследованию его сочинений о великих русских писателях приоткрывает нам тайну духовной биографии самого Константина Васильевича Мочульского.

⁴⁰ Клячкина Р. С. Слово на собрании друзей К.В. Мочульского в Париже в связи с его кончиной в 1948 году // Там же. С. 204–205.

СВОЙ ВЗГЛЯД

Н.М.Козырева

**ИЛЛЮСТРАЦИИ МИХАИЛА БЫЧКОВА
К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ДОСТОЕВСКОГО
«КРОКОДИЛ, ИЛИ ПАССАЖ В ПАССАЖЕ»
И «ЧУЖАЯ ЖЕНА И МУЖ ПОД КРОВАТЬЮ»**

Михаил Бычков — один из ведущих отечественных мастеров искусства книги, профессионал и знаток издательского дела, что подтвердила его недавняя персональная выставка в Инженерном корпусе Петропавловской крепости (Государственный музей истории С.-Петербурга). За десятилетия работы в книжной графике и дизайне он стал автором уникальных иллюстрированных изданий с текстами таких разных писателей, как Юрий Олеша и Николай Лесков, Шарль Перро и Астрид Линдгрен, Даниил Гранин и Александр Грин, Николай Гоголь и Антоний Погорельский, Павел Бажов, Лев Толстой и Александр Пушкин, создал образцовые оформления альбомов, посвященных искусству балета, архитектуры, скульптуры, театра.

Много лет назад, в 1986 г., Михаил Бычков нарисовал персонажей «Трех толстяков». С тех пор придуманные им герои веселой и поучительной сказки Юрия Олеши живут на страницах книги, не стареющей с годами. В основе изобразительного решения всех иллюстраций лежала проведенная пером изысканно чистая линия. В белом бумажном пространстве оживали персонажи динамичного, немного игрушечного, немного несерьезного, но яркого циркового представления. Глядя тогда на рисунки Бычкова, можно было говорить о традициях, связанных с «Миром искусства», об усвоении художником творческих уроков таких классиков, как Мстислав Добужинский и Владимир

Конашевич. Но за прошедшие десятилетия стиль мастера решительно изменился, обрел самостоятельные краски и ритмы, и сегодня его рука узнается сразу. Ныне его издания большей частью воспроизводят классическую форму «книжки-картинки», построенную на живописном принципе решения каждой страницы.

Книги последних лет стали иными благодаря преобладанию цветности — исчезли белые границы, появилась плотная насыщенная фактура, заполняющая всё поле листа. Изображение превратилось в подробное, любовное исследование каждого предмета. Так были выполнены иллюстрации к «Невскому проспекту» Гоголя и «Черной курице» Антония Погорельского, к «Серебряному копытцу» Бажова, «Детству» Сурикова и «Морю» Льва Толстого, к «Медному всаднику» Пушкина (одной из масштабных работ художника, основанной на глубоком знании исторического фона и реалий петровского времени).

Но есть одна книга, стоящая особняком, в ее образно-пластическом решении соединились наиболее существенные черты искусства Михаила Бычкова. Она издана осенью 2021 г. в связи с юбилеем Федора Михайловича Достоевского в одном из лучших петербургских издательств — бывшем «Детгизе», бывшем «Лицее», ныне «Доме детской книги». В скромном по объему томе, названном «Происшествие и событие необыкновенное», опубликованы рассказ «Чужая жена и муж под кроватью. Происшествие необыкновенное» и повесть «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже», принадлежащие к жанру «реалистического гротеска», который занимает значительное место в творчестве Достоевского. Рисунки к повести «Крокодил» Михаил Бычков передал в дар Русскому музею, а иллюстрации к рассказу «Чужая жена и муж под кроватью» оставлены для Петербургского музея Ф.М.Достоевского. Русский музей уже показал принадлежащие ему произведения на выставке, посвященной юбилею писателя.

В книжном послесловии, написанном Борисом Тихомировым, подчеркивается: «Достоевский обыденному сознанию представляется писателем мрачным. Эта замечательная книга открывает всемирно известного художника совсем с другой стороны — как автора веселого, обладавшего искрометным юмором, не чуждавшегося невероятной фантастики. Причем два произведения, объединенных под одной обложкой, представляют существенно различные грани комического таланта Достоевского»¹. Но, благодаря художнику, читатель получа-

¹ Тихомиров, Борис. Достоевский комический // Достоевский Ф.М. Происшествие и событие необыкновенное [Чужая жена и муж под кроватью] (Происшеств-

ет возможность зримо познакомиться с непривычными, неожиданными сторонами творчества писателя.

Бычков создал замечательный образец книжного искусства в соответствии со всеми законами художественной образности. Литературный текст обрел точное и законченное изобразительное решение, нигде не противоречащее замыслу писателя, смыслу, ритму и строю авторского языка.

Впервые художник обратился к тексту повести «Крокодил» в 2008 г., выполняя заказ в связи с юбилеем крупнейшего петербургского магазина. Тираж тонкой книжки небольшого формата практически весь, за малыми исключениями, остался в пределах Пассажа, в том числе и оригиналы иллюстраций, поступившие в частную коллекцию. Особенно были хороши монохромные рисунки Бычкова, выполненные на бумаге темперой, тушью и акварелью, подчеркнутые стильные и сохраняющие облик зимнего Петербурга второй половины XIX века. Художник не предполагал возвращаться к уже сделанному, пока не получил новое предложение в связи с юбилеем Достоевского, и тогда его заинтересовала не только знакомая повесть, но и рассказ «Чужая жена и муж под кроватью».

Двенадцать полосных иллюстраций (по шесть на каждую историю), два фронтисписа, два шмуцтитула составляют визуальную часть издания, выпущенного «Домом детской книги». В очередном обращении к текстам Достоевского М.Бычков расширил границы прочтения писателя, виртуозно ввел новые композиции, усилившие изобразительную содержательность как водевильной ситуации, в которую попал ревнивый муж, так и гротескного сюжета о крокодиле, случайно проглотившем любопытного чиновника; увеличил формат рисунков. В ограниченное книжное пространство Бычкову удалось ввести многие сюжеты: любимый им Невский проспект и роскошный облик Пассажа 1860-х гг., набережную с экипажами и театральную ложу, квартирные интерьеры и портреты персонажей Достоевского, уморительно-карикатурных в неверном свете оплывающих свечей. И главное — художник блестяще воспроизвел влажную сумрачную атмосферу долгой петербургской зимы, в которой всё становится не тем, чем кажется. Поэтому не случайно возник общий тон, черно-серый с отдельными вспышками-бликами светлых пятен: в художественном решении книги главную роль играет светотеневая драматургия.

вие необыкновенное); Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже / Ил. М. Бычкова. СПб., 2021. С. 87.



Илл. М. Бычкова к рассказу «Чужая жена и муж под кроватью»



Илл. М. Бычкова к повести «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже»

Несмотря на подчеркнута скупую, монохромную, цветовую гамму, которую предпочел художник, издание получилось безусловно живописным. Темпера́ная техника с добавлением акварели обладает чрезвычайным разнообразием и богатством множества оттенков. Рисунки помогают ощутить особенную фактуру не только таких различных материалов, как мех, дерево, кружево и прочее, но, прежде всего, рыхлого, тяжелого, мокрого снега, укрывшего после метели столицу.

Особенность работы Бычкова над каждой выбранной им книгой заключается в глубоком погружении и в литературную основу, и в контекст создания текста — художнику важно представить жизнь, выдуманную или реальную; персонажей, сочиненных или сопоставленных с современниками. Комические рассказы и повесть Достоевского позволили воссоздать фантазмагорический мир писателя в пределах камерных историй, случившихся с небольшим количеством весьма обыкновенных людей. Их обыденность, усредненность вступали в резкий контраст с неожиданно возникшими странными положениями, и обдуманное живописно-пластическое решение, предложенное художником, делало читателя участником этого непредвиденного столкновения обычного и невозможного.

Как полагает Борис Тихомиров, в «комическом рассказе „Чужая жена и муж под кроватью“ разрабатывается стержневая для творчества Достоевского 1840-х гг. тема, которую сам писатель определял как „сокровеннейшие тайны чиновничьей души“. Так же можно обозначить и главную тему повести „Крокодил“, в которой, однако, комизм проявляется в принципиально иной художественной форме. <...> В этом произведении смеховая стихия впервые в творчестве писателя воплощается в откровенно фантастической форме, не только нарушающей, но дерзко взрывающей традиционные для литературы эпохи законы и принципы реалистического повествования»².

Михаилу Бычкову близка и понятна та заразительная смеховая стихия, что отличает оба произведения Достоевского: восприятие художника готово находить ее черты в разнообразии реального мира. Здесь можно выделить множество оттенков от смешного, забавного до язвительного, насмешливого, иронического — то есть все составляющие этой важнейшей сферы эмоциональной жизни человека. Некоторые качества художник использовал для характеристики нарисо-

² Там же. С. 90.

ванных им героев повествования, причем лишил их и добродушной оценки, и всякого сочувствия. Таковы и «господин в енотах» Иван Андреевич Шабрин, и старичок-генерал, и проглоченный крокодилом, открывший в себе пророка Иван Матвееч, и верный друг, ухаживающий за его женой, и почтенный осторожный чиновник Тимофей Семеныч. Тем не менее, карикатурные изображения всех персонажей, основанные на гротескных преувеличениях, обладают беспорной живописной привлекательностью, свойственной всем рисункам Бычкова.

Оригинальный художественный образ книги Достоевского безукоризненно сочетается с литературным текстом, который далеко не всегда поддается переводу на иной язык искусства. Полосные иллюстрации, сопутствующие повествованию, напоминают о прежних увлечениях отечественных художников станковыми рисунками, введенными в структуру книги, хотя нередко бывало, что они оказывались чуждыми строгой конструкции книжного организма. Иллюстрации к Достоевскому свидетельствуют о том, что Михаил Бычков, прекрасно знакомый с историей развития книжной графики, знает, как сохранить нерушимое единство книги, основанное на законе соответствия плоскости бумажного листа и изображения. Иллюстрированные издания художника обладают той гармоничной целостностью, благодаря которой все необходимые элементы сплавлены в единый конструктивно-живописный образ. Восприятие текста никогда не вступает в конфликт с визуальным впечатлением, потому что изобразительный ряд всегда опирается на замысел писателя, зависит не только от сюжета, но от стиля, интонации, ритма, характерных для того или иного произведения.

Своей задачей как художника Достоевский — «реалист в высшем смысле» — считал изображение «всех глубин души человеческой» (27; 65). Очень трудная задача, в том числе и для графического искусства. Однако, фантастическая и одновременно язвительно-потешная повесть «Крокодил», так же как остроумный, комичный рассказ-анекдот «Чужая жена и муж под кроватью» позволили добавить новые, свежие и яркие краски не только в палитру великого писателя, но и в творческие искания современного художника-иллюстратора.

СОБЫТИЯ / РЕЦЕНЗИИ

Н. Т. Ашимбаева

МАДОННА РАФАЭЛЯ В КАБИНЕТЕ ДОСТОЕВСКОГО

При создании ленинградского (петербургского) Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского (1969–1971), особенно при реконструкции кабинета писателя, усилия экспозиционеров были сосредоточены на поисках мебели, предметов быта и многого другого, что позволило бы максимально приблизить облик квартиры к тому, который был при жизни здесь Достоевского — с октября 1878 по 28 января 1881 г. Очень важно было найти находившиеся в квартире изображения: картины, фотографии, которые создавали особую атмосферу, отражавшую вкусы, духовные и художественные пристрастия писателя. Достоверные сведения существуют только относительно изображений, бывших в его кабинете. По свидетельству Анны Григорьевны Достоевской, там всегда находилась его личная икона «Богоматерь всех скорбящих Радость»¹. Над диваном висела большая фотография с картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна» (на фрагменте «Воспоминаний» Анны Григорьевны о появлении этой картины в кабинете мужа подробнее остановимся ниже). После смерти писателя, по заказу Анны Григорьевны, петербургский фотограф В. Таубе выполнил съемку кабинета Достоевского, зафиксировав его на двух фотографиях в разных ракурсах. Одна из них находится в коллекции петербургского музея, но изображение «Сикстинской Мадонны» над

© Н. Т. Ашимбаева, 2022

¹ Музей памяти Федора Михайловича Достоевского в Императорском Российском Историческом музее имени императора Александра III в Москве. 1846–1903 / Сост. А. Достоевская. СПб., 1906. С. 291 (№ 3743).

диваном лучше всего видно на второй, которая хранится в коллекции Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля (Государственный литературный музей). Мемориальная икона «Богоматерь всех скорбящих Радость» была передана к открытию Музея Достоевского из Государственного литературного музея в Ленинград на постоянное хранение как предмет, находившийся именно в последней квартире писателя. Что же касается фотографии «Сикстинской Мадонны», то она, к сожалению, не сохранилось. Такое изображение нужно было найти.

К открытию музея в одном из ленинградских антикварных магазинов была найдена фототипия с изображением «Сикстинской Мадонны» в той же композиции, как это видно на фотографии В. Таубе: только центральная часть картины — Мадонна с младенцем, без святых Сикста и Варвары.

Икона Достоевского «Богоматерь всех скорбящих Радость» и найденное изображение «Сикстинской Мадонны» находились в кабинете писателя с момента открытия Музея, которое состоялось 13 ноября 1971 г. Эти два предмета: образ Богоматери на православной иконе и фотография с картины гения европейского Возрождения — были символически объединены в личном пространстве Достоевского как две стороны его религиозного мироощущения и представления об идеальной красоте, воплощенных в образе Богородицы.

Среди шедевров мировой живописи «Сикстинская Мадонна» Рафаэля — одна из любимейших картин Достоевского. В дрезденский период пребывания в Западной Европе он часто посещал Галерею Старых мастеров и подолгу находился перед этой картиной в глубоком созерцании, о чем мы узнаем из воспоминаний жены писателя. Образ Мадонны Рафаэля глубоко вошел в духовный мир Достоевского и стал одним из ключевых образов в его художественном творчестве. Поклонниками Сикстинской мадонны в романах Достоевского являются Версилы, в кабинете которого «висела превосходная большая гравюра дрезденской Мадонны» (13; 82), и Степан Трофимович Верховенский. «По вечерам с молодежью беседуем до рассвета, — писал он Варваре Петровне в письме из Берлина, — и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу; всё благородное: много музыки, испанские мотивы, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна...» (10; 25). В свойственной Достоевскому не прямой форме в этих словах писатель выражает и свое представление о Сикстинской Мадонне как об «идеале вечной красоты», скрытое за иронией по отношению к прекраснотушному идеалисту Степану Верховенскому.



Илл. 1. Кабинет Ф. М. Достоевского. Фотография В. Таубе. 1881.
Из собрания Государственного музея истории российской литературы
им. В. И. Даля



*Илл. 2. Кабинет Ф. М. Достоевского в петербургском музее.
Фотография А. Опочанского*

Копия Мадонны (гравюра) оказалась в кабинете Версилова намного (на пять лет) раньше, чем она появилась в кабинете самого Достоевского. Вероятно, описывая в «Подростке» кабинет Версилова, Достоевский выразил желание видеть этот образ постоянно в своем рабочем кабинете, что осуществилось в 1879 г. Это хорошо известно из воспоминаний А. Г. Достоевской.

Репродукция «Сикстинской Мадонны» на фотографии В. Таубе и той, которая была помещена над диваном Достоевского музейной экспозиции, как будто во всем совпадают. Однако у сотрудников музея было понимание, что в кабинете над диваном должно висеть другое изображение.

Если внимательно рассмотреть историческую фотографию, то становится понятно, что изображение, висевшее в кабинете писателя, было значительно больше того, которое находилось в экспозиции с момента открытия музея до последнего времени.



Илл. 3. «Сикстинская Мадонна» Фотография начала XX в.
Из собрания Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского
в С.-Петербурге



Илл. 4. Фотография с картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна». Вторая пол. XIX в. Из собрания Государственного Эрмитажа



Илл. 5. «Сикстинская Мадонна».
С фотографии кабинета Ф.М.Достоевского В. Таубе

А. В. Опочанский, дизайнер литературной экспозиции и многих выставок музея, изучая историческую фотографию кабинета писателя и ориентируясь на высоту потолка кабинета, рассчитал размер рамы и получил примерное представление о реальных размерах картины: 90,0 x 75,0 см.

Кроме того, встал вопрос о технике, в которой было выполнено изображение.

Анна Григорьевна подробно описывает, как картина была привезена в квартиру в Кузнечном переулке. Стоит еще раз внимательно прочесть описание этого события в ее «Воспоминаниях», выделив слова, которые указывают на особенности полученного в тот день изображения «Сикстинской Мадонны»:

«...В одно утро, когда Федор Михайлович еще спал, приехал к нам Вл. С. Соловьев и привез **громадный картон**, в котором была заделана великолепная **фотография** с Сикстинской мадонны, в **натуральную величину**, но без персонажей, Мадонну окружающих.

Владимир Сергеевич, бывший большим другом графини Толстой, сообщил мне, что **она списалась с своими Дрезденскими знакомыми, те выслали ей эту фотографию**, и графиня просит Федора Михайловича принять от нее картину „на добрую память“. Это случилось в половине октября 1879 года, и мне пришло на мысль тотчас вставить **фотографию** в раму и порадовать ею Федора Михайловича в день его рождения, 30 октября. Я высказала мою мысль Соловьеву, и он ее одобрил, тем более, что, оставаясь без рамы, **фотография** могла испортиться. Я просила Владимира Сергеевича передать графине мою сердечную благодарность за ее добрую мысль, а вместе с тем предупредить, что Федор Михайлович не увидит ее подарка ранее дня своего рождения. Так и случилось: **накануне 30-го прекрасная, темного дуба резная рама со вставленною в нее фотографиею была доставлена переплетчиком** и вбит для нее гвоздь в стену, прямо над диваном (постелью Федора Михайловича), где всего лучше выдавались на свету все особенности этого *chef-d'oeuvre*².

Выделим главные особенности изображения Мадонны, на которые вполне определенно и твердо указывает А. Г. Достоевская:

1. Анна Григорьевна неоднократно подчеркивает, что это была именно *фотография*;

2. картон, в котором она была доставлена, был *громадный*;

² Достоевская А. Г. Воспоминания. 1846–1917 / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И. С. Андриановой и Б. Н. Тихомирова. М., 2015, С. 405.

3. изображение Мадонны было выполнено *в натуральную величину*;

3. фотография была доставлена из Дрездена;

4. рама для картины была прекрасная, темного дуба, резная.

Некоторые попытки разыскать фотографию, которая соответствовала бы в полной мере той, которая висела в кабинете Федора Михайловича, предпринимались и раньше. Например, в 1990-е гг. сотрудница музея ездила в санаторий Узкое, где в имении Трубецких в 1900 г. умер Владимир Соловьев. Там в одном из кабинетов или залов висела репродукция «Сикстинской Мадонны» в раме. Однако тогда как будто бы было решено, что это совсем другое изображение, не похожее на фотографию, висевшую в кабинете писателя. Теперь уже трудно судить, почему так решили, так как не осталось фотографии того изображения, но при том и администрация Узкого не расположена была расставаться с картиной. Недавно хранитель фонда фотографий музея снова обратилась в Узкое с просьбой сообщить сведения об этой репродукции и предоставить Музею Достоевского ее электронную копию. Но оказалось, что в настоящее время такого изображения там нет, и никто о нем ничего не знает.

В антикварных магазинах изображения Мадонны, которые хотя бы отдаленно напоминало фотографию из кабинета писателя, не попадалось. Кстати, и Анна Григорьевна пишет в воспоминаниях, что не могла отыскать в антикварных магазинах подходящего изображения до того, как был получен дар от С. А. Толстой.

Но вот в середине 2022 г. Музей приобрел старинную фотографию Мадонны. Она весьма похожа на фотографию из кабинета писателя, но изображение было взято в овальное паспарту и само было при печати выполнено в овале с использованием «маски». Это новое поступление в фонды музея побудило снова вернуться к поискам идентичного изображения для кабинета писателя.

Так как фотография Мадонны была заказана С. А. Толстой в Дрездене, то мы обратились в Галерею Старых мастеров в Дрездене в надежде, что в их коллекции могла сохраниться такая репродукция. Ведь, скорее всего, подобные репродукции изготавливались и для других заказчиков. Невозможно представить, что Мадонна для кабинета Достоевского была выполнена в единственном экземпляре и других не существовало. В связи с этим возникли вопросы о том, какие ателье занимались репродуцированием произведений искусства, были ли такие ателье в Дрездене. Эти вопросы мы задали сотруднице Галереи Старых мастеров и попросили, если подобное изображе-

ние в необходимом размере у них сохранилось, предоставить нам его электронную копию. Мы ждем ответа из дрезденской Галереи Старых мастеров, чтобы узнать как можно больше о фоторепродукциях большого формата, подобных той, что принадлежала Достоевскому, о том, кто их выполнял, сохранились ли еще такие изображения где-либо и многое другое.

Тем временем, наши друзья и коллеги из Дрездена Ольга Гроссман и ее муж Гизберт Гроссман нам сообщили, что в Дрездене в 1870-е гг. существовало фотографическое ателье. Прочитирую письмо О. В. Гроссман, в котором она отвечает на наши вопросы:

«...Фото Сикстинской Мадонны было подарено Ф. М. в 1879 году Софьей Толстой, она заказала <его> своим друзьям в Дрездене. Все эти друзья, без сомнения, были прихожанами дрезденской православной церкви преп. Симеона Дивногорца. Попечителем и благотворителем ее был Семен Семенович Викулин, портрет которого хранится в дрезденской церкви, его размер примерно 60 x 50 см. Он был изготовлен примерно в 1874–1879 годах. Портрет пережил бомбежку, но пострадал под воздействием сырости. В 2019 году мы его решили реставрировать. При этом оказалось, что это большая фотография, на белом фоне которой читалась сделанная наискосок надпись: „Scherer und Engler“. В Адресной книге Гизберт нашел адрес этого фотоателье: Scherer M. u. Engler H. Atelier f. Photographie, Inh. Mart. Scherer, K. Sächs. u. Kais. Russ. Hofphotograph, und Hugo Engler, Prager Str. 34 I».

Могла ли нужная нам копия «Сикстинской Мадонны» быть изготовлена в ателье Scherer M. u. Engler, трудно утверждать, но то, что практика изготовления фотографий большого формата была распространена, стало совершенно понятно. В очень содержательной книге Л. А. Маркиной «„Сикстинская Мадонна“ в зеркале немецких и русских художников» речь идет об изготовлении художественных копий и о разного рода реминисценциях картины Рафаэля в русском и немецком искусстве. И хотя тема фоторепродуцирования произведений искусства автором специально не рассматривается, там есть фрагмент, относящийся к интересующей нас теме: «Ранние фотографии <...>, — пишет Л. А. Маркина, — были еще далеко не качественные. Однако не прошло и 10 лет (от 1850 г. — *Н. А.*), как фотографии технически усовершенствовались, стали весьма доступны и уже свободно продавались в Галерее Старых мастеров»³. В качестве одного из таких фо-

³ Маркина Л. А. «Сикстинская Мадонна» в зеркале искусства немецких и русских художников. М., 2021. С. 18.

тографических снимков с картины Рафаэля, которые уже можно было купить в Галерее, Л. А. Маркина называет фотографию, приобретенную художником А. Поповым в 1863 г. и хранящуюся в настоящее время в Государственной Третьяковской галерее в составе его альбома.⁴ Понятно, что к концу 1870-х гг., когда была выполнена фотография, подаренная Достоевскому, искусство репродуцирования, в том числе в крупном формате, достигло больших успехов.

Естественно, что в разысканиях, связанных с фотографией Мадонны, мы обратились в фонд фотографий Государственного Эрмитажа. Там, к 500-летию Рафаэля в 2020 г. была открыта выставка «Искусство фоторепродукции второй половины XIX века. Фотографии работ Рафаэля в собрании Государственного Эрмитажа». Сведения об истории фоторепродуцирования содержатся в статье И. О. Терентьевой, научного сотрудника Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, хранителя коллекции фотографий и куратора этой выставки. Из статьи И. О. Терентьевой, размещенной на сайте Эрмитажа, следует, что в XIX в., особенно во второй половине, репродуцирование фотографическим методом было очень распространено, особенно в Италии и Франции.

Обращение к материалам выставки, размещенным на сайте Эрмитажа, заставило пристальнее всмотреться в фотографию, на которой изображена центральная часть «Сикстинской Мадонны»: она очень похожа на ту, которую видим на фотографии кабинета В. Таубе.

Согласно сведениям из Государственного каталога Эрмитажа, автор этой фотографии неизвестен, она выполнена во второй половине XIX в. в технике альбуминной печати, ее размеры 92 x 77,5 (инв. номер ОГФ 8866). Помимо большого сходства с фотографией, принадлежавшей Достоевскому, обращает на себя внимание, что ее размеры очень близки к тем, которые были приблизительно рассчитаны А. В. Опочанским. Анна Григорьевна пишет, что фотография была в натуральную величину. Сотрудники Эрмитажа, изучая и описывая фотографию, проверили и убедились, что размер изображения Мадонны на эрмитажной фотографии *чрезвычайно близок к размеру оригинала*. Эти же измерения и расчеты провел и А. В. Опочанский и подтвердил выводы коллег. Обсуждение и изучение этого экспоната, анализ всех его особенностей с точки зрения его сходства с фотографией, принадлежавшей Достоевскому, проходило совместно с Ириной Олеговной Терентьевой и с реставраторами Лаборатории научной

⁴ См.: Там же.



Илл. 6. Оборот картона, на который была наклеена эрмитажная фотография

реставрации фотоматериалов Эрмитажа, которые проявили большой интерес к поискам фотографии из кабинета писателя.

Осмотр фоторепродукции непосредственно в фонде фотографий Эрмитажа оставил яркое впечатление и вызвал много вопросов, относящихся к этому уникальному экспонату удивительно похожему на фотографию, висевшую в кабинете Достоевского. На эрмитажной фотографии есть что-то вроде некоторого дефекта, а именно рука Мадонны, поддерживающая младенца, часть рукава одежды и браслет как бы размыты, неотчетливо просматриваются, хотя все изображение, кроме этого фрагмента, снято очень качественно. На других фотографиях Мадонны (см., например, илл. 3) такого затемнения нет и эти детали изображения видны абсолютно четко. Высококачественную съемку выполнили фотографы Эрмитажа И.Э.Регентова и О.М.Лапенкова с надеждой на то, что при такой съемке затемнение уже не будет

заметно. Однако оно осталось, что, по предположению А.В.Опочанского, явилось результатом нечаянного смазывания или какого-то подобного «брака» во время работы над фотографией. Еще одна деталь этого изображения: на рукаве платья Мадонны виден узор, который при съемке, вероятно, отпечатался не очень отчетливо, и фотограф сделал прорисовку этого узора. С этими наблюдениями согласилась и И.О.Герентьева. Данные особенности эрмитажной фотографии составляют ее индивидуальные приметы. Самое удивительное заключается в том, что, подробно рассматривая фотографию В.Таубе (из собрания ГМИРЛИ), которая очень качественно выполнена, можно увидеть то же затемнение и даже ту же прорисовку узора на рукаве платья Мадонны. Эти наблюдения позволяют сделать вывод, что фотография Мадонны, находившаяся в кабинете Достоевского, и та, которая хранится в собрании Эрмитажа, были отпечатаны с одного негатива при изготовлении которого, возник небольшой дефект. Сколько было выполнено отпечатков с одного исходного материала? Конечно, немного, но еще меньшее их количество могло попасть из Дрездена в Петербург. С уверенностью можно сказать, что фотография из собрания Эрмитажа и та, что была подарена Достоевскому, отпечатаны с одной исходной фотоформы. И наконец, трудно удержаться от предположения, что эрмитажная фотография и есть та самая, которая висела в кабинете Достоевского. Но как в таком случае она могла попасть в Эрмитаж?

Точное время поступления фотографии в эрмитажное собрание неизвестно, как неизвестен и источник поступления, так как фонд фотографий долгое время оставался не разобранным и не описанным. Никаких документов об истории этого экспоната не имеется. Фотография поступила в Эрмитаж в весьма плохом состоянии и была реставрирована, когда фонд начали усиленно описывать и приводить в порядок. Она была снята реставраторами с картона, на который была наклеена, и перенесена на новую основу. Но старый картон сохранили в фонде. На нем видны неровные края и утраты. К сожалению, нигде нет знаков фотоателье, в котором была изготовлена фотография, нет никаких четких надписей, которые приоткрыли бы ее происхождение. На обороте картона в виде плохо различимых разводов сохранились какие-то признаки помет, с трудом просматриваются небрежно написанные цифры, которые указывают на размер экспоната: 90 x 76, что очень близко к расчетам Опочанского, весьма четко читается надпись «Рег. Н.2». Надежда на то, что можно будет увидеть на обороте картона надписи, которые приоткроют историю эрмитажной фотографии, не оправдались.

Теперь обратимся к истории фотографии, которая висела в кабинете Достоевского. К сожалению, с абсолютной точностью проследить ее судьбу невозможно. Известно, что часть вещей из квартиры в Кузнечном переулке перешла к сыну писателя Федору Федоровичу Достоевскому. Диван, на котором скончался Федор Михайлович, стоял в кабинете его сына в квартире на Фурштадской улице. По свидетельству Е. П. Достоевской, жены Федора Федоровича, Анна Григорьевна, когда ей приходилось ночевать в квартире сына, всегда спала на этом диване.⁵ Можно предположить, что и фотография Мадонны оставалась также у сына писателя.

В 1918 г. Федор Федорович уехал в Крым хоронить скончавшуюся в Ялте в полном одиночестве мать. По условиям Гражданской войны, он три года не мог возвратиться с юга. Только в середине 1920 г. он вернулся в Москву, где у него была гражданская жена, заболелся и в первых числах января 1921 г. умер. В Петрограде его квартира на Фурштатской улице, № 27, три года стояла бесхозная (Екатерина Петровна с детьми находилась на юге), и советская власть реквизировала и передала ее семье слесаря Михаила Игнатова. Новые жильцы, полагая, что старые хозяева бежали за границу, свободно распоряжались остававшимися в квартире вещами. В частности, известно, что библиотека была за ненадобностью отнесена в Торгсин, туда же ушел какой-то фарфор.⁶ Возможно, такая же судьба постигла и фотографию «Сикстинской Мадонны». А дальше? Допустимо предположить, что кто-то из новых владельцев мог принести фотографию Мадонны в Эрмитаж, где она пролежала в неразобранном фонде многие годы. Рама от этой картины пропала, возможно, она была отделена от фотографии и попала в огромный эрмитажный фонд старых рам. Впрочем, фотографию могли принести уже без рамы.

Кстати, в сведениях о раме, согласно свидетельствам А. Г. Достоевской, есть некоторые нестыковки. В «Воспоминаниях» она пишет, что заказала раму к 30 октября 1879 г. — дню рождения Федора Михайловича. В этот день фотографию в раме повесили на стену над диваном. Но в ее Записной книжке 1881 г. есть такая краткая запись: «Я подарила Федору Мих<айловичу> на Рождество 1880 г. за мес<яц>

⁵ См.: Письма Е. П. Достоевской к Р. Пиперу (1947–1955) // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2003. № 18. С. 240.

⁶ Подробнее см.: Тихомиров Б. Н. Последние годы Федора Федоровича Достоевского (В связи с находкой его заграничного паспорта 1918–1920 гг.) // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2001. № 16. С. 163.



Илл. 7. Рабочий момент: Б. Тихомиров, И. Князев, А. Опочанский готовятся к размещению новой фотографии «Сикстинской Мадонны»

до его смерти — раму для Дрезд<енской> Мадонны»⁷. Думается, что в этой лаконичной записи возникла ошибка памяти. Вряд ли раму, заказанную специально для большой картины, меняли через несколько месяцев. Но для нас важно то, что изображение «Сикстинской Мадонны» находилось в кабинете Достоевского в последние месяцы его жизни, как мы это видим на исторической фотографии В. Таубе.

Итак, поиски идентичного изображения Мадонны для размещения в кабинете писателя привели к эрмитажной фотографии, о которой с некоторой долей вероятности можно предположить, что именно она висела в кабинете Достоевского. Эрмитаж предоставил нам электронную копию этой фотографии с возможностью напечатать ее в натуральную величину. Раму темного дуба заказали, постаравшись приблизить рисунок резьбы к оригиналу, как это позволяет рассмотреть

⁷ Достоевская А. Г. Записная книжка 1881 года // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, примеч. С. В. Белова. СПб., 1993. С. 275.

фотография В.Таубе. Подробности рисунка резьбы и размер рамы были тщательно изучены и реконструированы А.В.Опочанским.

По результатам проведенных разысканий в апреле 2023 г. сотрудники музея разместили в мемориальном кабинете писателя копию эрмитажной фотографии «Сикстинской Мадонны» Рафаэля как наиболее соответствующую той, которая висела над диваном Достоевского при его жизни. Теперь музейная экспозиция кабинета еще более приблизилась к его виду, запечатленному на исторической фотографии В.Таубе

Все выводы этой статьи о «Мадонне Достоевского» сделаны при самом непосредственном участии А.В.Опочанского и представляют собой наше общее научное исследование.

Выражаем искреннюю признательность Ирине Олеговне Терентьевой и всем сотрудникам Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа за творческое сотрудничество и помощь в поисках идентичного образа «Сикстинской Мадонны» Рафаэля для мемориального кабинета Ф.М.Достоевского.

Вениамин Широков

**ОСТОРОЖНО: ХАЛТУРА,
ИЛИ ВЗГЛЯД НА ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЕВСКОГО
С ВЫСОТЫ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ***

Достоевскому и его героям в книге Елены Первушиной «Литературные герои на улицах Петербурга» посвящена одна из десяти глав, но достаточно ознакомиться только с нею, чтобы понять *всё* об этом «краеведческом труде» в целом. Да на страницах альманаха «Достоевский и мировая культура» и нет необходимости пускаться в рассмотрение того, как автором представлены петербургские адреса и маршруты литературных персонажей Пушкина и Гоголя или Бестужева-Марлинского и Вл. Одоевского, а тем более Валериана Олина или Марии Жуковой... Сосредоточимся на Петербурге автора «Преступления и наказания» и «Идиота».

Я, признаться, ничего не знаю о Елене Первушиной как частном человеке. Но убежден, что она не петербурженка и о реалиях Северной столицы, как они отразились в произведениях отечественных писателей от Феофана Прокоповича до Александра Блока, пишет «из прекрасного далека». Во всяком случае взять за труд и пройтись по тем петербургским улицам, по которым бродили описываемые ею литературные персонажи, она явно посчитала излишним.

Вот, скажем, в связи с адресом героини «Идиота» Настасьи Филипповны, живущей, как сказано в романе, у Пяти Углов, Елена Первушина замечает: «Пять углов — одна из знаменитейших географических точек в Петербурге: образована еще в конце XVIII века пересечением Загородного проспекта с улицами Разъезжей, Троицкой (ныне — Рубинштейна) и Чернышевским переулком (ныне — улица Ломоносова). **Если пойти по Разъезжей в сторону станции метро „Достоевская“**, то увидишь собор Владимирской иконы Божией Матери...» К Владимирскому собору ведет, однако, не Разъезжая улица,

© В. Н. Широков, 2022

* *Первушина, Елена.* Литературные герои на улицах Петербурга: Дома, события, адреса персонажей из любимых произведений. М.: Центрполиграф, 2017, 2019, 2020.

а *перпендикулярный* ей Загородный проспект, и если от Пяти Углов двинуться по ней в любую сторону — либо к бывшему Чернышеву (ныне Ломоносова) мосту, либо в сторону Лиговского проспекта, то в любом случае будешь только удаляться от станции метро «Достоевская», а Владимирский собор, как только мы на несколько метров отойдем по Разъезжей от перекрестка, наоборот, сразу же скроется из глаз.

Озадачивает и следующий пассаж: «Соня Мармеладова снимает комнату „на канаве у В-ского моста“ — на углу Екатерининского канала и Малой Мещанской, неподалеку от **Воскресенского** моста...» Воскресенский мост *через Неву*, однако, существовал в историческом Петербурге в створе Воскресенского (ныне Чернышевского) проспекта, связывая Литейную часть с Выборгской стороной. В районе же, где происходит действие «Преступления и наказания», через Екатерининский канал («канаву») перекинут *Вознесенский* мост в створе Вознесенского проспекта, соединявшего в XIX в. Казанскую и Спасскую части Северной столицы. Кстати, несмотря на поставленные Еленой Первушиной кавычки, в романе Достоевского Соня живет неподалеку «от —ского моста», который может прочитываться и как Вознесенский мост, и как Банковский (так до 1895 г. назывался нынешний Демидов мост).

Или вот Родион Раскольников, возвращаясь от Разумихина с Васильевского острова, останавливается на Николаевском (ныне Благовещенском) мосту через Неву. Достоевский так описывает вид парадного Петербурга, открывающийся его взору: «Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение». Это место многократно комментировалось и краеведами, и исследователями романа. Первым еще Н.П. Анциферов, автор знаменитой книги «Петербург Достоевского», сто лет назад не только указал (в первую очередь для читателей не петербуржцев), что имеется в виду Исаакиевский собор, доминирующий в этой панорамной картине Северной столицы, но и пояснил, со ссылкой на мнение авторитетного художника, почему автор «Преступления и наказания» избрал именно эту точку для обзора открывающегося вида: «М.В. Добужинский (иллюстрировавший книгу Анциферова. — *В. III.*) заинтересовался вопросом почему Достоевский отметил это место, как наиболее подходящее для созерцания **Исаакиевского собора**.

Оказалось, что отсюда вся масса собора располагается по диагонали и получается полная симметрия в расположении частей». Елена Первушина, однако, явно незнакома с книгой «Петербург Достоевского» (как и с другими работами на эту тему), поэтому убеждает своих читателей в ином: «Собор, который он [Раскольников] видит, — это **Петропавловский собор**, место упокоения императорской семьи». Герой Достоевского, однако, стоит в самом начале Николаевского моста, не доходя «шагов двадцать до часовни» Николая Чудотворца, располагавшейся на первом устое со стороны Университетской набережной (снесена в 1930 г.). Увидеть с этой точки не то что купол, а и *шпиль* Петропавловского собора совершенно невозможно! Если только не снести все постройки стрелки Васильевского острова...

Но Елена Первушина пишет о Петербурге Достоевского, не только не заглянув в труды известных краеведов, имеющих немалые заслуги в изучении этой темы, но не потрудившись лишний раз раскрыть и книг самого автора «Преступления и наказания» и «Идиота» (необходимые же цитаты так легко и удобно вытаскивать из интернета). Пассаж о Петропавловском соборе она завершает многозначительной фразой: «Но Раскольникова ждет совсем другая церковь, в другой части города...» О чем здесь идет речь, недоумевающий читатель узнает через пару страниц. Упомянув без необходимости прогулку героя на Острова, совершенную еще до убийства старухи процентщицы, Елена Первушина продолжает: «Но скоро он снова должен спуститься вниз, в inferно, в самый центр своего ада, **на Сенную площадь, чтобы упасть на колени перед собором** и принести покаяние». Раскольников, действительно, перед явкой в полицейскую контору совершает неудавшуюся попытку покаяния на Сенной площади, но ни в этой сцене, ни в романе в целом — хотя на Сенной происходит с полдюжины важных эпизодов — доминирующая над площадью церковь Успения Божией Матери *ни разу не упоминается*. И это одна из загадок художественной топографии «Преступления и наказания».

Если этот пример не вполне убедил читателей, приведу и еще один, ярко демонстрирующий, что текст главы о Достоевском создавался автором при закрытой книге. В «Идиоте» прежде подлинного адреса Настасьи Филипповны у Пяти Углов первоначально звучит адрес фиктивный: его сообщает князю Мышкину враль, пьяница и хвостун генерал Иволгин. «Но тут, — сообщает Елена Первушина, — **Ганя Иволгин**, сын генерала, восклицает: „Настасья-то Филипповна? Да она

никогда и не жила у Большого театра, а отец никогда и не бывал у Настасьи Филипповны, если хотите знать; странно, что вы от него чего-нибудь ожидали“...» Ганя (Гаврила Ардалионович) Иволгин, однако, уже находится в этот момент в салоне Настасьи Филипповны, на званом ужине, куда только еще собирается князь. А разоблачает вымысел отца *Коля Иволгин*, его младший сын, который и сопровождает Мышкина к дому у Пяти Углов.

Но тут хотя бы спутаны два брата Иволгины (впрочем, совершенно непохожие друг на друга). А как расценить такой казус? «В „Униженных и оскорбленных“ встречаем собаку **Азефа**, — сообщает Елена Первушина. — <...> Казалось, она целый день лежит где-нибудь мертвая, и, как зайдет солнце, вдруг оживает». Натолкнувшись на «собаку Азефа», невольно впадаешь в ступор: это имя собаки (Азеф) или имя хозяина? (Собака чья? — Азефа.) Ответить на данный вопрос невозможно, ибо в тексте «Униженных и оскорбленных» нет ни того, ни другого. Хозяина, дедушку Нелли, как все помнят, зовут Иеремия Смит, а его собаку — *Азорка*. В цитате же у Достоевского речь идет отнюдь не об одной собаке, в оригинале читаем: «Казалось, **эти два существа** целый день лежат где-нибудь мертвые и, как зайдет солнце, вдруг оживают единственно для того, чтобы дойти до кондитерской Миллера...» С текстами Достоевского в этой книге обращение самое вольное, и данная закавыченная «цитата» отнюдь не самый вопиющий случай.

Указанные примеры можно еще и еще умножать. Но, может быть, Елена Первушина так бесцеремонно обращается только с Достоевским? Отнюдь! И стоит заглянуть в главу, посвященную, например, Петербургу Гоголя, чтобы столкнуться с топографическими и иными казусами, подобными приведенным выше. Ограничусь одним примером.

Вот цитата из «Записок сумасшедшего» — описание маршрута безумного Поприщина к дому, где он обретает переписку двух собачек: «Перешли в Гороховую, поворотили в Мещанскую, оттуда — в Столярную, наконец к Кокушкину мосту и остановились перед большим домом. „Этот дом я знаю, — сказал я сам себе. — Это дом Зверкова“». А вот комментарий Елены Первушиной: «„Мещанская улица“ — это, вероятно всего, **Малая** Мещанская, позже переименованная в **Казанскую**». Тут «в одном флаконе» и топонимическая, и топографическая несобразности! Бывшая *Малая* Мещанская улица — с 1882 г. и по сей день именуется *Казначейской*. И свернуть в нее

с Гороховой невозможно, ибо, упираясь обоими концами в канал Грибоедова (бывш. Екатерининский), она пересекается только Столярным переулком, находясь в полуверсте от Гороховой улицы. У Гоголя же, без сомнения, речь идет о *Большой* Мещанской улице, перекресток которой с Гороховой — реальность как исторического Петербурга, так и гоголевского текста...

О поэтах, которые творят, поднимаясь над обыденной повседневностью, удалившись в сферы, далекие от суетного мира и его приземленных забот, часто говорят, что они замыкаются для своих романтических озарений в *башню из слоновой кости*. Возможно, для определенного рода поэтических созданий такое архаическое представление и имеет право на существование. Но когда в башню из слоновой кости воспаряет автор *краеведческого* издания, высокомерно пренебрегающий конкретным топографическим изучением материала, ни разу не побывавший в тех местах, о которых взялся писать, и в отрыве от реалий как исторического, так и современного Петербурга начинает *сочинять* топографическую *небывальщину*, то его творение нельзя иначе охарактеризовать, как... Впрочем, не буду повторять слова, вынесенного в заголовок, пощажу дамские уши автора «краеведческого труда» «Литературные герои на улицах Петербурга».

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Д 70

ISSN 1561-2031

Литературно-мемориальный музей
Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА
Петербургский альманах № 40

Главный редактор

Б. Н. Тихомиров

Составители номера

Н. Т. Ашимбаева, Б. Н. Тихомиров

**ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

191002 Санкт-Петербург, Кузнечный пер., д. 5/2.

Тел.: (812) 5714031; факс: (812) 7642144.

E-mail: Dostoevsky.museum@gmail.com; www.md.spb.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО

негосударственное учреждение культуры

«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 34

E-mail: silveragegalina@mail.ru

Художественная и техническая редакция В. В. Уржумцев

Главный редактор Г. Ф. Груздева

Отпечатано в типографии

ООО «**Издательский Дом ПремиумПресс**»

Санкт-Петербург, ул. Оптиков, д. 4

Тел. +7 (812) 339-73-00

Подписано в печать 30.11.2022

Формат 60x90/16, печать офсетная,

объем 18 печ. л., тираж 250 экз. **Заказ № 1155**