

Робин Фойер Миллер



Неоконченное путешествие Достоевского



Современная
западная
руссистика

Филология

Робин Фойер Миллер
Неоконченное
путешествие Достоевского
Серия ««Современная
западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68362240

Неоконченное путешествие Достоевского / Миллер Р. Ф. ; [пер. с англ.

А. Степанова].: Academic Studies Press / Библиороссика; Бостон /

Санкт-Петербург; 2022

ISBN 978-5-907532-31-1

Аннотация

В своем оригинальном и масштабном исследовании специалист по творчеству Достоевского профессор Робин Фойер Миллер рассматривает основные произведения автора с разных сторон и предлагает новый набор ключей к пониманию художественного мира писателя.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

К русскому изданию	6
Предисловие	8
Введение	12
Глава 1	22
Что представляло собой религиозное обращение Достоевского? Когда оно случилось? Какую роль сыграли в нем крестьяне?	27
Обучение крестьянина и искусство ради искусства	39
Достоевский как будущий искусствовед	44
Расхождение между изображением крестьянина в публицистике и в художественных произведениях Достоевского	54
Конец ознакомительного фрагмента.	66

Робин Фойер Миллер

Неоконченное путешествие Достоевского

*Достоевский написал однажды: «Созидается...
семья неустанным трудом любви»¹.*

*Эта книга посвящается Лулу, Алексе Роуз,
Эбигейл и Крису.*

*Мы долго вместе занимались этим счастливым
трудом.*

Robin Feuer Miller

Dostoevsky's Unfinished Journey

Yale University Press

New Haven / London

2007

Перевод с английского Андрея Степанова



© Robin Feuer Miller, text, 2007

© Yale University Press, 2007

© А. Степанов, перевод с английского, 2022

© Academic Studies Press, 2022

© Оформление и макет. ООО «Библиороссика», 2022

К русскому изданию

*Скажите, кто я? Кто мне объяснит?
Уильям Шекспир. Король Лир (акт 1, сцена 4)²*

Слова, молчание и повествование — как машины, которые всегда находятся в движении, подпитывая нас и побуждая к действиям: добродетельным и преступным, добрым и злым, прекрасным и безобразным, возвышенным и нелепым. Никакой другой писатель (кроме, пожалуй, Шекспира) не стал таким неиссякаемым источником вдохновения для всего спектра человеческих действий, мыслей, эмоций и убеждений во всех их противоречивых проявлениях и сочетаниях. Путешествия Достоевского по этим территориям никогда не кончаются, всегда находятся в процессе, активны и рискованны — даже если те, кого он вдохновил, могут остановиться в своих поисках, найдя для себя ответы. Его читатели дали различные названия тому качеству завершенности, скрытому в неопределенности, которую передает его творчество и которая затем может служить для возникновения религиозных, философских или откровенно политизированных дискурсов, некоторые из которых, несомненно, удивили бы или даже ужаснули бы самого писателя.

Достоевский, однако, продолжает стоять особняком: его

² Перевод Б. Л. Пастернака.

слова, молчание и повествование, будучи воплощенными в персонажах, выражают его собственный незавершенный путь. Возможно, мятежный философ Ивана Карамазова и завершил свой путь в квадриллионы километров в темноте, но писатель все еще продолжает путешествие.

Робин Фойер Миллер
Университет Брандейса

Предисловие

Эта книга стала результатом моего интереса к процессу изменений – к тому, как он осуществляется (или не осуществляется). Размышляя над этой довольно туманной, но важной проблемой, я погрузилась в чтение Достоевского. Меня поразило разнообразие голосов, звучащих в его письмах, рабочих тетрадах, публицистике и, конечно же, в художественных произведениях. Какие-то из этих голосов меня увлекали, другие приводили в ярость, третьи надоедали. Я поймала себя на том, что задаюсь легкомысленным вопросом: а как могла бы выглядеть электронная почта Достоевского? Думаю, он прекрасно чувствовал бы себя в затягивающей современной информационной среде с ее неформальностью и мгновенной обратной связью.

Поскольку работа над этой книгой шла долго, мне посчастливилось воспользоваться советами и мудростью моих друзей и коллег, беседами с ними. В последние годы я подолгу вела внутренний диалог с тремя исследователями – критиками творчества Достоевского, которые в значительной степени посвятили свою научную карьеру именно ему. Их проницаемость, ясность стиля и блеск мысли, казалось, никогда не угасали: это Роберт Л. Белнап, Джозеф Франк и Роберт Луис Джексон. Я благодарю их за многолетний труд, а также за их щедрость и поддержку работающих в данной

области. Недавно я узнала, что Джозеф Франк рецензировал эту книгу для издательства Йельского университета. То обстоятельство, что человек, сочинения которого были так важны для меня в течение нескольких десятилетий, взял на себя такую задачу, внезапно превратило это многолетнее исследование, которое я вела в одиночестве, в подлинный диалог. Кэрил Эмерсон, Дональд Фэнгер, Малкольм В. Джонс и Дебора Мартинсен высказывали предложения и замечания по различным частям рукописи и постоянно вдохновляли меня как собственной работой, так и своим заинтересованным отношением к моей. Дональд Фэнгер, кроме того, еще и писатель, чьей прозой я восхищаюсь больше всего. Когда я занималась этой книгой в Швейцарии, Дебора Мартинсен прислала мне ксероксы нескольких научных работ, которые я не захватила с собой. По возвращении драгоценная коробка с моими книгами была безвозвратно утеряна на почте, и я благодарна своим коллегам, одолжившим мне книги, которые было нелегко достать в библиотеке. Моя подруга и коллега Кэтрин Тирнан О'Коннор воодушевила меня на написание третьей главы этой книги, и я благодарю ее за это – как и за нашу многолетнюю дружбу. Элизабет Череш Аллен, Сьюзен Фуссо, Гэри Сол Морсон, Донна Тассинг Орвин, Ирина Паперно и Уильям Миллс Тодд III вдохновляли меня широтой своих научных интересов и удивительной глубиной знаний в самых разных областях. Гэри Сол Морсон был вторым рецензентом этой книги в издательстве Йельского

университета; я очень высоко ценю его советы и поддержку. Мне посчастливилось сотрудничать в издательстве с Джонатаном Брентом, Сарой Миллер, Джойс Ипполито и Маргарет Отзел. Я получила дополнительное представление о Достоевском благодаря выдающимся работам Лизы Кнапп, Ольги Меерсон, Харриет Мурав, Ричарда Писа, Ирины Рейфман, Гэри Розеншильда, Дайаны Оннинг Томпсон и Эндрю Вахтеля. Наше маленькое поле усеяно яркими звездами.

Я также хочу поблагодарить нескольких коллег из университета Брандейса, острый ум и знания которых помогали мне: это Джон Берт, Мэри Бейн Кэмпбелл, Ирвинг Эпштейн, Дайана Фокс, Жаклин Джонс, Сьюзен Лансер, Джеймс Мандрелл, Дэвид Пауэлсток и Лора Куинни. Я чувствую себя особенно обязанной Уильяму Флешу и Роберту Шулькину – более тонких, мудрых и остроумных коллег трудно пожелать. Линда Бутройд помогала мне бесчисленное количество раз. Когда я была деканом факультета искусств и наук, университет Брандейса инициировал то, что мы называли «семинаром по согласованности». В течение четырех лет я участвовала в работе этой группы (а в первый год была ее руководителем), и это имело неизгладимое влияние на мое интеллектуальное развитие. Я уверена, что каждый ученый должен иметь возможность интенсивной работы в небольшой группе и совместного чтения с коллегами из разных областей университетской науки.

Моя подруга Барбара Кэмпбелл во всем меня поддержи-

вает.

Моя дочь Лулу помогала мне в редактировании текста, и все три мои девочки – Лулу, Алекса и Эбигейл – подбадривали меня в моменты рассеянности и разочарования. Мой муж Крис читал черновики, делая острые, энергичные, часто ошеломительные комментарии, помогал мне с подготовкой рукописи на всех этапах и был моим постоянным другом, критиком и партнером в долгих беседах. Благодаря ему идеи этой работы оставались живыми в моем сознании. Эта книга посвящена всем четверем членам моей семьи.

Предварительные варианты частей монографии появлялись в виде статей или глав в публиковавшихся ранее изданиях, но здесь все они существенно переработаны и переписаны.

Введение

Осталось вспоминать былые темы...

У. Б. Йейтс.

Бегство цирковых животных³

Книга «Неоконченное путешествие Достоевского» исследует проблемы литературных влияний и интертекстуальности в творчестве Достоевского. В то же время в ней я обращаюсь к репрезентации в художественной литературе динамики нравственного переворота автора, или обращения (*conversion*), – процесса, который может завершаться как исцелением, так – зачастую – и провалом. Пять из восьми глав предлагают пристальное чтение текстов, в трех других используется более тематический подход; все главы затрагивают вопросы интертекстуальности, литературных трансформаций и возможных образцов обращения, как текстуального, так и духовного. Каждая глава призвана дать ответы на различные взаимосвязанные вопросы.

В первой главе, «Обращение, идеи и их воплощение, духовное преображение: Достоевский и народ», я сосредотачиваюсь на времени, месте и характере духовного переворота, случившегося с самим Достоевским, а также ставлю вопрос: возможно ли вообще рассматривать это событие как

³ Перевод Г. М. Кружкова.

дискретное? Здесь я концентрируюсь на сложной проблеме изображения крестьянства у Достоевского. Помогли ли крестьяне – реальные или существовавшие только в представлениях писателя о них – этому обращению состояться и принять определенную форму? В какой бы ипостаси мы ни рассматривали Достоевского – как человека, публициста, начинающего художественного критика, религиозного мыслителя или писателя-художника, – народ имел для него большое значение.

Представления Достоевского о крестьянстве отражают множество противоречий. С одной стороны, писатель склонен видеть в нем квинтэссенцию русских добродетелей и залог будущего России. С другой стороны, мужик часто изображается Достоевским как злодей или символ зла. Эти соперничающие взгляды на народ проявляются как в публицистике писателя, так и в его художественных произведениях. В последних возникает поразительный гибридный образ: крестьянин сам становится сложным текстом, который герои, не принадлежащие к крестьянству, должны расшифровать, чтобы вырасти духовно. Я рассматриваю только несколько примеров противоречивого изображения мужиков в письмах, публицистике, романах и «Дневнике писателя» и нахожу в некоторых из них возможные ключи к пониманию природы нравственного переворота, произошедшего с Достоевским.

Во второй главе, «Вина, раскаяние и тяга к творчеству

в „Записках из Мертвого дома“», я продолжаю исследовать представления Достоевского о народе и предлагаю прочтение текста, балансирующего на стыке нескольких жанров: отчасти «Записки...» можно назвать полуавтобиографическим романом, отчасти – воспоминаниями о каторге. Более того, в «Мертвом доме» типичные для Достоевского темы вины и ответственности получают совершенно иное освещение, чем в других его текстах, за исключением, пожалуй, только «Преступления и наказания». Рассказчик, сам каторжник, восклицает: «Ни признаков стыда и раскаяния! Впрочем, было и какое-то наружное смирение, так сказать официальное, какое-то спокойное резонерство...» [Достоевский 4: 13]. В особенности меня интересует, как преобразуются каторжники в те редкие минуты, когда начинают заниматься творчеством, – в это время они, возможно, испытывают какое-то трансцендентное, хотя и мимолетное, сознание вины и даже раскаяния. Удивительно, но многие из них предаются определенному делу, как говорит рассказчик, «для искусства» [Достоевский 4: 18]. Именно этим разнообразным занятиям и их преобразующему и даже исцеляющему воздействию уделяется основное внимание в этой главе.

Третья глава, «„Преступление и наказание“ в учебной аудитории: слон в саду», является ключевой для всей книги, поскольку здесь я размышляю о том, как роман Достоевского заметно преобразуется, будучи использован в процессе преподавания. Для понимания того, как художествен-

ные произведения обретают новую идентичность, становясь предметом обсуждения в учебном классе, уместно обратиться именно к этому роману, посвященному, как уже на стадии его замысла писал Достоевский, «идеям, которые носятся в воздухе» [Достоевский 28-2: 136]. Кроме того, «Преступление и наказание» занимает центральное место в корпусе текстов писателя. Именно в этом романе он наиболее полно воплощает накопившийся у него художественный, интеллектуальный и автобиографический опыт и одновременно предостерегает свой будущий путь как художника (хотя отмечу, что при этом в «Преступлении...» автор не касается таких тем, как несостоявшаяся казнь или эпилепсия, прибегая к ним для следующего романа «Идиот»). Именно в «Преступлении и наказании» Достоевский впервые опробует новую версию рассказчика – третьего лица. Не полностью опробованный в «Преступлении и наказании», далее этот рассказчик превратится в «хроникера» – повествователя «Идиота», «Бесов» и «Братьев Карамазовых», производящего столь необычный эффект. «Преступлению и наказанию» посвящено большое количество прекрасных литературоведческих исследований. Я не пытаюсь дать обзор этой литературы, а стараюсь уяснить значение этого романа для нашего времени, когда само чтение как таковое, несмотря на высокий уровень грамотности, пребывает в упадке и, следовательно, в опасности.

В четвертой главе, «Евангелие от Достоевского: парадокс, сюжет и притча», подробно рассматриваются некоторые эпи-

зоды, в которых герои Достоевского рассказывают короткие истории, обладающие признаками, обычно приписываемыми библейским притчам. Я сосредоточусь на четырех случаях, когда персонажи Достоевского – и стоящий за ними автор – создают притчи или, если угодно, «Евангелие от Достоевского»: это эпизоды из «Идиота», «Мужика Маррея» и «Братьев Карамазовых». В каждой из обсуждаемых притч обнаруживается впечатляющее и необычное сочетание обдуманых стратегий хорошо знающего вкусы своих читателей художника и проповеди страстного адепта православия, полного желания, как выразился Зосима в «Братьях Карамазовых», «посея[ть] на сей земле» семена слова божия [Достоевский 14: 290]. В этих притчах Достоевский посредством преобразующей риторики в устах персонажей оживляет, пересоздает (и даже подрывает) православную традицию, делая ее актуальной, современной и оттого более поразительной.

В пятой главе, «Трансформации, разоблачения и признания Руссо в „Бесах“», я продолжаю свои давние разыскания в области полемики Достоевского с идеями Руссо, в особенности с «Исповедью». Русский писатель неоднократно трансформировал и пародировал идеи Руссо в своих произведениях. «Униженные и оскорбленные», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Сон смешного человека» – во всех этих текстах ведутся иногда открытые, иногда завуалированные, но всегда яростные споры с Руссо

и его стратегиями как рассказчика; наиболее известным из этих споров является, пожалуй, исповедь Ставрогина в «Бесах». Однако при чтении романа я сосредоточиваюсь не на этой пространной и красноречивой атаке на нерелигиозную исповедь (которая есть не более чем непристойное выставление напоказ безобразия), а на более сдержанных «разоблачениях», в которых Достоевский меняет стратегию полемики с Руссо, выдвигая на первый план комическое и забавное.

Шестая глава, «Осмысление границ жанра и расшифровка „Сна смешного человека“», содержит пристальное прочтение рассказа Достоевского об обращении (или о его противоположности?). В этой главе особенно тесно переплетаются две тематические линии настоящей монографии: попытки раскрыть и литературные, и духовные трансформации, произошедшие с писателем. Я показываю, что в этом рассказе Достоевский откликается на творчество Свифта, Руссо, По и в особенности Диккенса, но в конечном счете предлагает собственное – чрезвычайно своеобразное и трудное для понимания – изображение духовного переворота.

В седьмой главе, «Появление и исчезновение тревоги в метафизическом романе: прочтение „Братьев Карамазовых“ через оптику „Мельмота Скитальца“», я интерпретирую последний роман писателя, предполагая, что Достоевский многое узнал об изображении тревоги, когда в юности с жадностью читал готические романы, особенно «Мельмота Скитальца» Чарльза Метьюрина (1820). Опорными для моей

концепции становятся, во-первых, эпизод из главы «Кана Галилейская», когда Алеша переживает нечто вроде духовного переворота; во-вторых, сочиненная Иваном «Легенда о Великом инквизиторе». Как и в шестой главе, важнейшие эпизоды предстают поразительными примерами как литературной трансформации (в данном случае заимствований у Метьюрина), так и изображения процесса духовного переворота. «Братья Карамазовы» в эти ключевые моменты, которые можно назвать «чистым Достоевским», резонируют с сочинением Метьюрина.

Восьмая глава, «Опасные „путешествия к обращению“: приключения во времени и пространстве», продолжает (вслед за первой, четвертой, шестой и седьмой главами) исследование феномена и механики обращения в художественных произведениях Достоевского. Здесь меня интересует природа самого опыта обращения, и я возвращаюсь к четырем эпизодам, ранее проанализированным в другом контексте в предыдущей главе. Книга «Многообразие религиозного опыта» Уильяма Джеймса насыщена богатым и стимулирующим к размышлениям материалом, помогающим рассмотреть моменты обращения, происходящие (или не происходящие) в «Мужике Марее», «Сне смешного человека» и «Братьях Карамазовых» (в последнем случае – Ивана и Алеши). Джеймс красноречиво писал о Толстом, но ни разу не упомянул Достоевского. Тем не менее его книга дает инструменты для понимания характерного для Достоевского пути к обра-

щению даже в большей степени, чем пути Толстого. Эта работа дала мне надежную основу для написания этой главы. Во всем творчестве Достоевского опыт обращения оказывается пугающе хрупок, ибо его движение к Богу чуть ли не в любой момент грозит изменить направление и превратиться в свою противоположность. Обращение балансирует на грани «извращения», а преображение или исцеление могут, если так сложится калейдоскоп, стать искажением или болезнью.

В этой же главе я пытаюсь заново интерпретировать знаменитый диалог между Иваном и чертом из «Братьев Карамазовых». В данном случае опорой мне служит амбивалентный интерес Достоевского к гомеопатии как медицинской практике: самое любопытное здесь, что, по утверждению черта, он практикует «метафизическую» гомеопатию. Двумя наиболее спорными аспектами медицинской гомеопатии была ее фундаментальная вера в то, что самые малые дозы являются самыми сильными и что подобное лучше всего лечить подобным. Симптомы болезни, согласно доктрине гомеопатов, следует стимулировать, поскольку они не обязательно являются частью самой болезни, а скорее свидетельствуют о попытке организма самостоятельно вылечить себя. Каково же тогда значение практики гомеопатии у черта? К этому вопросу я обращаюсь ближе к концу главы.

В последней части, названной «Заключительные фрагменты: несколько слов напоследок», предлагается написан-

ное в эссеистической манере размышление о том, как художественные произведения Достоевского решают важные для нашей современности вопросы: о возможности «согласованности», о природе доказательств, о порядке и хаосе. Сегодня мы можем наблюдать, как обладающие даром красноречия и широко образованные писатели-популяризаторы (то есть авторы, пишущие в жанре, который Достоевский ненавидел, считая опасно близким к социализму с его безбожием и попытками систематизировать человеческий опыт во Вселенной) задаются серьезными вопросами, которых современные философы и романисты предпочитают избегать. Эти вопросы не так уж сильно отличаются от тех, что волновали Достоевского; можно отметить и сходную – страстную – манеру их постановки. Что подумал бы об этом Достоевский?

В какой-то степени каждая глава этой книги похожа на череду поворотов калейдоскопа; одни и те же фрагменты и краски каждый раз складываются в несколько иную картину. Возможно, эта структура отражает калейдоскопичность творчества Достоевского, ибо каждое отдельное его произведение – будь то письмо, статья, рассказ или роман – заново перестраивает ряд элементов, так или иначе известных и связанных с другими рисунками в том же круге. Образчик каждый раз меняется, но каждый рисунок создается из одних и тех же фрагментов⁴.

⁴ Примерно сто лет назад Г. К. Честертон писал о «диккенсовской палитре». Позднейшие критики не соглашались с этим определением, но все же оно в чем-

то удачно и, по крайней мере, в какой-то степени применимо к творчеству Достоевского: «Нет романа „Николас Никльби“ Нет романа „Наш общий друг“. Есть сгустки текучей составной субстанции, называемой Диккенс» [Chesterton 1970:244]. Каждое произведение Достоевского составляет отдельный мир, но для читателя эти миры остаются тесно связанными друг с другом.

Глава 1

Обращение, идеи и их воплощение, духовное преображение: Достоевский и народ

*Так Правда должна поражать не вдруг...
Эмили Дикинсон⁵*

*<Она> начинала смотреть в сторону, чтобы
что-то видеть.
Чарльз Роберт Метьюрин. Мельмот Скиталец⁶*

В этой главе, в отличие от других глав книги, я обращаюсь не к художественным произведениям Достоевского, однако надеюсь, что читатели будут время от времени мысленно возвращаться к затронутым здесь аспектам биографии и публицистики писателя. Таким образом, первая глава создаст общий фон, своего рода фундамент, для последующих рассуждений. Интерес Достоевского к условиям жизни и самому существованию огромной крестьянской массы («народа») пронизывает всю его биографию, публицистику, размышления о литературе и искусстве и, разумеется, художе-

⁵ Перевод В. Н. Марковой.

⁶ Перевод А. М. Шадрина.

ственное творчество. Что мы можем знать о личном опыте духовного перерождения – обращения (*conversion*) Достоевского? какова природа этого процесса, какую роль сыграли в нем встречи писателя с крестьянами и его представления о них? как прагматические идеи Достоевского о необходимости народного просвещения сочетались с его возвышенными и пылкими идеями о назначении искусства? как взгляды писателя на живопись отразились в его мыслях об искусстве в целом? возможно ли, отталкиваясь от обобщенного образа крестьянина, уловить диссонанс между голосом Достоевского-публициста и голосом условного автора в его художественных текстах? – вот вопросы, которые я задаю себе в этой главе.

В каком бы ключе мы ни рассуждали о Достоевском – как о человеке, публицисте, религиозном мыслителе или художнике, – тема народа (или, как говорили в России XIX века, «крестьянский вопрос») пронизывает все его творчество. Собственно, каждый русский писатель XIX века (за исключением, может быть, А. П. Чехова) считал необходимым для себя как для художника и человека определиться в своем отношении к крестьянам, ужасное состояние которых – будь то положение раба-крепостного или, как считалось после 1861 года, «свободного человека» – требовало открытого признания и осмысления. Более того, хотя крестьянин как человек из плоти и крови часто подвергался жестокому обращению и телесным наказаниям, в качестве символа или коллектив-

ной общности крестьянство оставалось, по выражению одного исследователя, «вместилищем некой таинственной, не поддающейся анализу добродетели», обозначавшейся «несущим сильный эмоциональный заряд словом „народ“, которое также может означать „люди“ или „нация“» [Hingley 1977: 78].

Разумеется, подобная противоречивость во взглядах образованных русских на народ способствовала – как в теории, так и на практике – живучести «крестьянского вопроса». С одной стороны, мужика презирали (само это слово часто сопровождалось эпитетом «пьяный»), а с другой – превозносили как воплощение всех русских добродетелей, как некий предвечный синтез всего лучшего из прошлого и будущего России. Естественно, во взглядах Достоевского на народ также находили отражение эти неразрешимые противоречия.

Как ни странно, век великого русского романа не дал «ни одного значительного романа из крестьянской жизни» [Fanger 1968: 231]. Однако необходимость лично для себя определиться в своем отношении к мужику имела важнейшее значение для многих центральных героев русской прозы: таковы Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров у Тургенева, Пьер Безухов и Константин Левин у Толстого, Родион Раскольников, Алеша, Митя и Иван Карамазовы у Достоевского и многие другие. Встреча с крестьянином часто становится конечным или промежуточным звеном на пути са-

мопознания героя, не принадлежащего к крестьянской среде. (Заметим, что у Достоевского крестьяне никогда не доносят до центрального героя такого конкретного, краткого знания, сведенного почти что к формуле понимания истины, какое Платон Каратаев – этот мужицкий Платон – доносит до Пьера Безухова или Платон Фоканыч – до Константина Левина.)⁷

Еще более интересны особенности трактовки крестьянства в нехудожественных текстах Достоевского. Здесь меня интересует не столько будущее крестьян в понимании Достоевского или то, что, с его точки зрения, следовало бы сделать для них в ходе реформ, сколько несоответствие между осмыслением «народа» в художественных и нехудожественных произведениях писателя. Осознанное, программное, намеренное использование Достоевским в его прозе образа крестьянина как человека, преображенного искусством, становится сложным текстом; герой, происходящий из дру-

⁷ Дональд Фэнгер формулирует это так: «Крестьянин в литературе XIX в. не может сам высказать свои чаяния; его жизнь не может служить предметом для пространного и связного литературного произведения». Соответственно, важность крестьянина – не более чем «изобретение или открытие самого писателя; эта важность отвечает запросам автора и составляет часть его духовной жизни». История крестьянина в русской литературе – это «история перемен в настроении и мировоззрении наиболее влиятельной части образованного общества», и она говорит больше об этом обществе, чем собственно о крестьянине. Другими словами, в области художественной литературы крестьянин оказывается мифом в самом лучшем и самом серьезном смысле этого слова» [Fanger 1968: 232]. Это высказывание полностью применимо к Достоевскому и Толстому, однако точно не применимо к Чехову.

гой среды, должен это понять, чтобы вырасти духовно. Образ крестьянина во всех художественных текстах Достоевского тесно связан с его заветными идеями о визионерском опыте, памяти, спасении и благодати – то есть с идеями о преобразовании и религиозном обращении.

Что представляло собой религиозное обращение Достоевского? Когда оно случилось? Какую роль сыграли в нем крестьяне?

Некоторые ключевые моменты в жизни Достоевского прямо вытекали из его позиции по отношению к «крестьянскому вопросу». Его неоднозначное участие в молодые годы в политически радикальном кружке Петрашевского, за которое он был в 1849 году заключен в Петропавловскую крепость, а затем отправлен в Сибирь на каторгу, было напрямую связано с его озабоченностью положением крестьян. Дж. Франк решительно заявлял, что «Достоевский стал революционером только для того, чтобы отменить крепостное право, и только после кажущегося исчезновения всякой надежды на его конец, если воспользоваться выражением Пушкина, „по манию царя“» [Frank 1983: 208].

Надо учесть и еще один биографический факт: Достоевский, по всей вероятности, думал, что его отец был зверски убит собственными крепостными. Писатель наверняка слышал широко распространявшиеся слухи об этом преступлении. Однако даже у нас, располагающих целым арсеналом литературы о Достоевском, нет надежного способа оценить значение этого происшествия, если оно действительно про-

изошло. Какие бы теоретические выводы ни делал Фрейд, сам писатель никогда прямо не упоминал об этом событии или о своих чувствах по этому поводу⁸. Что означает это молчание, особенно на фоне повышенного интереса писателя к темам убийства и отцеубийства в его художественных произведениях? Получается, что одним из центральных в жизни Достоевского оказывается весьма драматическое событие, о котором он долгие годы хранил молчание. Писатель мог даже считать себя причастным к смерти Михаила Андреевича, поскольку его частые просьбы прислать денег,

⁸ Одно из редких после 1839 года упоминаний отца содержится в эмоциональном письме, посланном Достоевским Анне Григорьевне из Висбадена в апреле 1871 года. В нем писатель жалуется на свой непроизвольный «припадок» игромании и последовавшие за ним проигрыши, которые, по его собственному мнению, стали еще более ужасными по «двум причинам»: во-первых, оттого что ему не хотелось огорчать жену, а во-вторых, из-за сна: «...я сегодня ночью видел во сне отца, но в таком ужасном виде, в каком он два раза только являлся мне в жизни, предрекая грозную беду, и два раза сновидение сбылось» [Достоевский 29-1: 197] (здесь и далее курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит Достоевскому – Р. М.). В предшествующее лето Достоевский записал еще один сон об отце. Джеймс Райс цитирует эту запись, чтобы показать, как глубоко волновался Достоевский не только из-за своей эпилепсии, но и из-за проблем с дыханием: «...вижу отца (давно не снился). Он указал мне на мою грудь, под правым соском, и сказал: у тебя все хорошо, *но здесь очень худо*. Я посмотрел, и как будто действительно какой-то нарост под соском. Отец сказал: *нервы не расстроены*. Потом у отца какой-то семейный праздник... <...> Из его слов я заключил, что мне очень плохо. <...> NB. Проснувшись утром, в 12 часов, я заметил почти на том месте груди, на которое указывал отец, точку, как бы в орех величиной, где была чрезвычайная острая боль, если щупать пальцем, – точно дотрогиваешься до больно ушибленного места; никогда этого не было прежде» [Достоевский 27: 104; Rice 1985: 102].

вероятно, способствовали жестоким требованиям, предъявлявшимся отцом к крепостным – крестьянам, к которым Достоевский в детстве был очень привязан.

Слухи о насильственной смерти отца вполне могли послужить импульсом – психологической причиной и основой сохранявшегося на протяжении всей жизни страстного интереса Достоевского к вопросу о бедственном положении народа. Франк предположил, что внезапная смерть (а возможно, убийство) отца стала катализатором для концентрации интеллектуальной и творческой энергии Достоевского на образе крестьянина.

Исследователь убедительно аргументировал такую возможность:

Существование крепостного права стало для Достоевского теперь буквально невыносимо, потому что он не мог освободиться от тошнотворного чувства, что, способствуя разжиганию худших эксцессов в поведении отца, он сам навлек его смерть. <...> Только через отмену крепостного права... можно было смягчить травму этой вины [Frank 1976: 88]⁹.

Независимо от того, был ли Михаил Андреевич действительно убит, в окутавших эту смерть слухах постоянно подчеркивалась его жестокость по отношению к своим крепост-

⁹ Франк дает превосходный обзор литературы по теме убийства отца Достоевского и его возможных мотивов, а также ясно анализирует сложную систему улик, опровергающих версию об убийстве. См. также недавнее обсуждение Франком этой темы в [Frank 2002: 4–5].

ным. Суровое обращение отца с крестьянами, которых Достоевский-сын любил, даже вне факта последующего убийства, могло пробудить в писателе острое чувство социальной и политической несправедливости и внушить ему глубокое сострадание и интерес к народу.

Подобно тому, как крестьянский вопрос побудил Достоевского заняться радикальной политикой, его подход к решению крестьянского вопроса повлиял на перемену его убеждений, о которой сегодня хорошо известно. Каков был характер этой перемены? Была ли она духовной или идеологической? Перерождение Достоевского загадочно и парадоксально в той же степени, что и изображенные им в романах факты духовного преображения. Трудно определить, *когда именно* это обращение произошло: можно только в целом указать на изменение взглядов Достоевского после его возвращения из Сибири. Молодой человек, приговоренный к смертной казни за участие в радикальном кружке, отбывший десять лет каторги и солдатчины, вернулся в Петербург религиозным человеком, консервативным монархистом и адептом православия. Франк сопоставляет случившееся с Достоевским (и в этом я с ним согласна) с опытом религиозного обращения, описанным американским философом и психологом Уильямом Джеймсом, который считал, что это – важнейшее событие в жизни человека, благодаря которому при сохранении внешних обстоятельств полностью меняется их значе-

ние [Frank 1983: 117, 124; Frank 1986: 55]¹⁰.

Изначально то, что происходило с Достоевским, не было хорошо известным из религиозной и художественной литературы внезапным обретением веры в Бога. Скорее, это был контакт с крестьянами-каторжниками, в которых писатель ясно видел все отрицательные свойства народа, – этот контакт был необходимым шагом для последующего осознанного принятия православия. На каторге Достоевский, испытывавший в основном негативные эмоции по отношению к своим товарищам по заключению из числа крестьян, сумел тем не менее обнаружить в этих людях нечто такое, что давало надежду на будущее и ему самому, и России. Франк формулирует это знание следующим образом:

Такая метаморфоза, несомненно, произошла с Достоевским, который, нисколько не замалчивая несомненную грубость, жестокость и отсталость

¹⁰ К моменту выхода этой книги появились четыре значительные работы, две монографии и две статьи, каждая из которых посвящена размышлениям о характере перемены, произошедшей с Достоевским, и о его религиозных убеждениях в целом. Читатели, заинтересованные в более полном изучении этих вопросов, могут обратиться к плодотворной книге Стивена Кэссиди «Религия Достоевского» [Cassedy 2005] и новаторской монографии Малкольма В. Джонса «Достоевский и динамика религиозного опыта» [Jones 2005], а также к книге Нэнси Руттенбург «Отчуждение Достоевского» [Ruttenburg 2005] и статье Джеймса Л. Райса «Финал Достоевского: предполагаемое продолжение „Братьев Карамазовых“» [Rice 2006]. Все эти авторы подходят к теме с совершенно разных точек зрения, и их работы, вместе взятые, свидетельствуют о примечательном возрождении интереса к природе религиозной веры Достоевского.

русской крестьянской жизни, все же пришел к убеждению, что в ее центре сохранялись возвышенные христианские добродетели любви и самопожертвования [Frank 1986: 5].

Но можем ли мы действительно знать, *где и когда* произошла эта перемена? Я полагаю – еще *до того*, как Достоевский прибыл в Сибирь.

Принято считать, что *во время* пребывания на каторге у Достоевского произошло кардинальное изменение убеждений, что там он обнаружил величие и красоту русского народа и страстно принял православную веру. После выхода из Омского острога в 1854 году и прежде, чем отправиться в ссылку в Семипалатинск, он написал памятное, глубоко прочувствованное письмо к Н. Д. Фонвизинной, жене декабриста. Четырьмя годами ранее она смогла утешить Достоевского, дала ему мудрые советы и снабдила деньгами во время встречи, когда тот в цепях направлялся в Сибирь. Теперь Достоевский описывал ей свое духовное состояние, которое обычно считают результатом долгих лет, проведенных среди крестьян-каторжников:

Не потому, что Вы религиозны, но потому, что сам пережил и прочувствовал это, скажу Вам, что в такие минуты жаждешь, как «трава иссохшая», веры, и находишь ее, собственно потому, что в несчастье яснее истина. Я скажу Вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и

стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.

Но об этом лучше перестать говорить. Впрочем, не знаю, почему некоторые предметы разговора совершенно изгнаны из употребления в обществе, а если и заговорят как-нибудь, то других как будто коробит? Но мимо об этом [Достоевский 28-1: 176]¹¹.

¹¹ Наталья Фонвизина была женой декабриста Михаила Фонвизина, она последовала за мужем в Сибирь. На пересыльной станции в Тобольске, когда Достоевский шел с этапом на каторгу, она проявила к нему заботу. Достоевский в течение следующих четырех лет хранил под подушкой экземпляр Нового Завета, который подарила ему Фонвизина, – единственную книгу, разрешенную к чтению в каторжном остроге [Frank 1983: 73–75]. О том, как это претворилось в творчестве писателя и, в частности, помогло ему изобразить духовный кризис Ивана Карамазова, см. нашу работу [Miller 2008:54–71]. В частности, я утверждаю там, что «стилистика отрицания Ивана поразительно похожа на стилистику утверждения из написанного за много лет до написания романа письма Достоевского к Н. Д. Фонвизинной. Писатель утверждал тогда, что его

Однако мысль о том, что нравственный переворот Достоевского произошел во время его пребывания в Сибири, начинает выглядеть проблематичной и парадоксальной, если принять во внимание, что это событие стало итогом долгого пути, уже вымощенного различными намерениями и убеждениями. В письме к Фонвизинной он упоминает минуты, в которые он «совершенно спокоен», и указывает: «... в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято». Вопрос в том, *когда* произошло это фундаментальное изменение ментальной парадигмы? Писатель был готов к такому обращению и, весьма вероятно, испытал эти особые «минуты» катастрофического спокойствия еще до начала сибирской каторги: тогда выходит, что в действительности он отправлялся на каторгу с явным намерением открыть для себя человечество в русском народе. К моменту отправки в Сибирь Достоевскому уже довелось испытать острый прилив любви к жизни, и он хотел погрузиться в нее. Однако в то время писатель, похоже, больше думал не о Боге, а о народе, и последующий контакт с простыми людьми привел его к горячей христианской вере.

любовь к Иисусу даже больше, чем его любовь к истине. Иван тоже делит свою вселенную пополам: подобно Достоевскому, он утверждает, что для него есть нечто более ценное, чем истина, однако это не Иисус, а его право не принимать эту истину» [Ibid: 60]. См. также трактовку Робертом Луисом Джексонном аналогичного момента ближе к концу жизни Достоевского. М. М. Бахтин цитирует запись, сделанную Достоевским в 1881 году в ответ на замечание К. Д. Кавелина: «Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» [Достоевский 27: 57; Jackson 1993:284–286].

22 декабря 1849 года, всего через несколько часов после того, как Достоевский выдержал ужас инсценировки казни, он писал своему любимому брату Михаилу о каторге, на которую ему только что чудесным образом заменили смертный приговор:

Брат! я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть – вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою. Да правда! та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и желать, и помнить, а это все-таки жизнь! *On voit le soleil!* [Видишь солнце! (*франц.*)] <...> Никогда еще таких обильных и здоровых запасов духовной жизни не кипело во мне, как теперь. <...> Нет желчи и злобы в душе моей, хотелось бы так любить и обнять хоть кого-нибудь из прежних в это мгновение. Это отрада, я испытал ее сегодня, прощаясь с моими милыми перед смертью. <...> Жизнь – дар, жизнь – счастье, каждая минута могла быть веком счастья. <...> Теперь, переменяя жизнь, перерождаюсь в новую форму [Достоевский 28-1: 162–164].

Достоевский разрабатывал эти идеи до конца жизни как в публицистике, так и в художественных произведениях. Быть «человеком между людьми», придать форму воспоминаниям и идеям, преобразовать одно в другое, осознать, что каждая минута могла бы стать «веком счастья», если ценить дар жизни, – все эти установки легли в основу его душевного перерождения и его творчества, и все эти элементы присутствовали в сознании Достоевского еще до того, как он отправился в Сибирь.

Двумя днями позже, незадолго до отъезда на каторгу, прощаясь с братом и с другом, школьным учителем и критиком Александром Милюковым, Достоевский вновь подтвердил свое намерение. Милюков вспоминал его слова: «... не в гроб же я иду, не в могилу провожаешь, – и в каторге не звери, а люди, может еще и лучше меня, может достойнее меня» (цит. по: [Мочульский 1980: 120]).

Оба эти страстные заявления, сделанные в декабре 1849 года, отражали продуманный план действий Достоевского, целенаправленную программу, которую он составил себе на годы каторги: открыть для себя русский народ. Писатель определился с переменной убеждений, внутренней трансформацией, возрождением, – и, возможно, в какой-то момент – на Семеновском плаце, в Петропавловской крепости или где-то на улицах Санкт-Петербурга – это *уже произошло*.

Однако пять лет спустя, сразу после отбытия срока каторги и по прошествии того периода несвободы, когда, как

обычно полагают исследователи, и произошел нравственный переворот, письма Достоевского фиксируют противоположную тенденцию: писатель обнаруживает, что оторван от жизни, испытывает ужас и отвращение к людям. Интересно и то, что слова того времени прямо противоречат более ранним заверениям, что он «не в гроб идет» и не отправляется в логово диких зверей. Через месяц после выхода из Омского острога, 22 февраля 1854 года, Достоевский писал брату Михаилу: «Это народ грубый, раздраженный и озлобленный. Ненависть к дворянам превосходит у них все пределы, и потому нас, дворян, встретили они враждебно и с злобною радостью о нашем горе. *Они бы нас съели*, если б им дали [курсив мой. – Р. М.]» [Достоевский 28-1: 169]. Несколько месяцев спустя в письме брату Андрею он выразил такой же ужас по поводу пережитого: «А те 4 года считаю я за время, в которое *я был похоронен живой и закрыт в гробу*. Что за ужасное было это время, не в силах я рассказать тебе, друг мой [курсив мой. – Р.М.]» [Достоевский 28-1:181]. Достоевский на самом деле *видел* диких зверей; его *действительно* отправили в могилу.

Тем не менее его намерение найти людей (народ), выраженное в письме из Петропавловской крепости накануне отправки в Сибирь в конце 1849 года, в итоге стало реальностью. В пространном письме Михаилу несколько страниц спустя его настроение, похоже, смягчается, и Достоевский замечает:

Впрочем, люди везде люди. И в каторге между разбойниками я, в четыре года, отличил наконец людей. Поверишь ли: есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото. [В своей позднейшей публицистике Достоевский использует сходное сравнение – нахождение алмазов в грязи. – Р. М.] И не один, не два, а несколько. <...> А ргорос [Кстати (*франц.*)]. Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! <...> На целые томы достанет. Что за чудный народ. Вообще время для меня не потеряно. Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его. Но это мое маленькое самолюбие! Надеюсь простительно [Достоевский 28-1: 172–173].

Достоевский-писатель на протяжении всей своей творческой жизни гордился теми моментами, когда он открывал нечто такое, чего еще не знали другие авторы, однако в каком-то смысле он вернулся в литературу прежним. Какие бы внутренние перемены он ни испытал, прибегая к народу как к источнику духовного спасения России, его литературное тщеславие и гордость собственной способностью выражать «новое» остались неизменными. Он по-прежнему был готов похвалиться открытием новых типов и литературной оригинальностью¹².

¹² См. анализ этой склонности Достоевского в нашей работе [Miller 1981].

Обучение крестьянина и искусство ради искусства

Вернувшись в Петербург после каторги и солдатчины, Достоевский вместе с братом Михаилом основал два журнала – «Время» и «Эпоха», которые оказались недолговечными. В целом конец 1850-х – начало 1860-х годов, когда освобождение крепостных крестьян уже воспринималось как неизбежное, но еще не состоялось, стали «медовым месяцем»: атмосфера эйфории царила среди образованных россиян, которые все, как один, были оптимистично настроены по вопросу о действенности ожидаемых реформ. Достоевский вторил общим настроениям, когда в 1860 году, объявляя о подписке на журнал «Время» на 1861 год, писал: «Бесспорно важнейший из [общественных вопросов] есть вопрос об улучшении крестьянского быта» [Достоевский 18: 35; Frank 1986: 5]¹³.

¹³ Франк довольно подробно описывает политическую и культурную ситуацию этого периода в своей второй и третьей книгах. Он подчеркивает, что поворот Достоевского к народу сходен с позицией большей части русской интеллигенции того времени, которая «в целом» начала переходить от западнической к славянофильской точке зрения. Франк цитирует заявление Белинского из статьи 1847 года: «...я скорее готов перейти на сторону славянофилов, нежели оставаться на стороне гуманических космополитов» [Белинский 10: 29]. Почвенники 1860-х годов, к которым причислял себя Достоевский, сознательно стремились синтезировать идеи славянофилов и западников. Они считали, по словам Эллен Чансес, что решения главных проблем России можно найти, «исследуя добродетели, лежащие в груди русского народа». Для них главной добродетелью была простая

Тем не менее это утверждение скрывает важнейшее изменение в убеждениях Достоевского. До каторги он выступал за «реформы снизу». Теперь, в 1860 году, он поверил сделанному четырьмя годами ранее знаменитому заявлению Александра II: «Лучше отменить крепостное право сверху, чем дожидаться, когда оно начнет отменяться снизу».

После реформ 1861 года многие интеллигенты, приветствовавшие освобождение крепостных, продолжали тем не менее настороженно относиться к вопросу о крестьянском образовании. Некоторые выступали за просвещение крестьян за счет осторожно руководимого сверху воспитания читателей из крестьянской среды. Другие вообще боялись обучать их, ссылаясь на то, что непропорционально большое количество крестьян-преступников оказывалось грамотным, и считали, что образование может быть опасным¹⁴.

христианская любовь одного человека к другому» [Chances 1978: 95]. Действительно, объявление об издании журнала «Время» было одновременно манифестом почвенничества, главным архитектором которого стал Достоевский. После 1812 года, писал он, «мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача – создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал» [Достоевский 18: 36]. Интересную дискуссию о соотношении представлений Достоевского о почве и о народе см. в работе [Попов 1980].

¹⁴ Те же опасения по поводу образования преобладали в то время в Соединенных Штатах, о чем весьма красноречиво свидетельствует автобиография Фредерика Дугласа. Он пишет о своих различных хозяевах: мистер Олд, например, утверждал, что «образование *испортит* и самого лучшего негра. В настоящее время... если вы научите этого негра... читать, его будет не удержать». Дуглас

Достоевский в своей публицистике начала 1860-х годов убедительно оспаривал обе точки зрения: и призыв к образованию крестьян-читателей, и страх перед их просвещением, – каждая из которых выступала за продолжение опытов социальной инженерии по отношению к несчастным крестьянам. Писатель в статье «Г-н-бов и вопрос об искусстве» утверждал, что «всечеловеческий отклик [на искусство] в русском народе даже сильнее, чем во всех других народах, и составляет его высшую и лучшую характеристику» [Достоевский 18: 99]¹⁵. На каторге писатель своими глазами ви-

писал о своей хозяйке, которая считала, «что образование и рабство несовместимы друг с другом... <...> Однако было слишком поздно. Первый шаг был сделан. Хозяйка, обучая меня алфавиту, продвинула меня на *дюйм.*, и никакие меры предосторожности не могли помешать мне продвинуться на *эль*» [Douglass 1982: 78–82]. См. также [Достоевский 4: 122].

¹⁵ У. М. Тодд III дает прекрасный обзор карьеры Достоевского как профессионального писателя. Он рисует яркую картину культурной среды, в которой Достоевский и его брат основали свои журналы начала 1860-х годов. «Каким бы мрачным и знакомым ни казался литературный мир издаелека (те же редакторы и журналы, тот же полицейский надзор), по возвращении в Петербург в декабре 1859 года Достоевский увидел, что многое изменилось. Эпоха цензурного террора миновала, будущие Великие реформы должны были изменить институты и социальную структуру Российской империи. Ослабление цензуры и новая терпимость к политическим статьям в прессе способствовали росту журналистики: между 1855 и 1860 годами появилось 150 новых периодических изданий, газет и журналов, хотя отсутствие сопутствующего роста грамотности обрекло многие новые предприятия на быстрый крах. Такова была ситуация, когда братья Достоевские основали свои журналы» [Todd 2002: 76]. Еще один подробный обзор публицистики Достоевского 1860-х годов в широком контексте журналистики см. в работе Р. Белнапа [Belknap 1997]. В «Братьях Карамазовых» мудрый старец Зосима вторит этим идеям, высказанным автором десятилетия назад: «И не

дел то универсальное воздействие, которое оказывает на людей произведение искусства. Что касается вопроса, который обычно задавали радикальные критики, «как определить, какая литература подходит крестьянам?», Достоевский отвечал точно и по существу: «Эта мерка в том: чем более симпатии возбуждает в массе поэт, тем, стало быть, он наиболее оправдывает свое явление» [Там же: 100].

Однако при этом Достоевский подчеркивал необходимость издания популярной литературы для крестьян и часто защищал идею искусства ради искусства. Очень важно, утверждал он, чтобы крестьянская литература была развлекательной, чтобы крестьянину хотелось бы читать. Хотя после возвращения из Сибири Достоевский и был готов принять начатые царем политические реформы, его представления об искусстве оставались достаточно радикальными (пусть и далекими от социального утилитаризма радикальных критиков).

Все же [имеющее отношение к искусству], вытребованное, все вымученное спокон веку до наших времен не удавалось и вместо пользы приносило один только вред. Защитники «искусства для искусства» собственно за то и сердятся на утилитаристов, что они,

надо, не надо много толковать и учить, все поймет он просто. Думаете ли вы, что не поймет простолюдин? Попробуйте прочтите ему далее повесть, трогательную и умилительную, о прекрасной Эсфири и надменной Вастии... <...> Не забудьте тоже притчи господни, преимущественно по Евангелию от Луки (так я делал)... и пронзишь ему сердце...» [Достоевский 14: 267].

предписывая искусству определенные цели, тем самым разрушают само искусство, посягая на его свободу... [Там же: 77].

Достоевский смело вводит искусство в область общечеловеческих потребностей. «Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете» [Там же: 94]. Интересно, что это раннее высказывание писателя об искусстве и красоте, столь похожее на страстные филиппики Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах» (1872), впервые выходит на первый план в публицистической дискуссии о крестьянах и их читательских привычках.

Достоевский как будущий искусствовед

Отношение Достоевского к живописи во многом определялось его взглядами на литературу, поэтому получалось, что он в какой-то степени защищал идею «искусство для искусства» в живописи и опасался тех, кто ставил картины с «тенденцией» (утилитаристской передачей определенных социальных или политических идей) выше творческой свободы художника. Его любимым живописцем был Рафаэль, а наиболее ценимой картиной – «Сикстинская Мадонна». Вторая жена Достоевского, Анна Григорьевна, писала о своем первом посещении вместе с мужем Королевской картинной галереи в Дрездене.

Муж мой, минуя все залы, повел меня к Сикстинской мадонне – картине, которую он признавал за высочайшее проявление человеческого гения. <... > Федор Михайлович выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля и высшим его произведением признавал Сикстинскую мадонну [Достоевская 1987: 169–170].

Идиосинкразические представления Достоевского об изобразительном искусстве, в том числе оценка «Сикстинской Мадонны», лежат в основе эстетической концепции таких его произведений, как «Идиот» (1868), «Подро-

сток» (1875), «Сон смешного человека» (1877) и «Братья Карамазовы» (1880)¹⁶.

Понимание взглядов Достоевского на живопись современных ему русских художников важно для более глубокого прочтения его художественных сочинений, однако его наблюдения не менее ценны тем, что проливают свет на восприятие им «крестьянского вопроса» и проблемы тенденциозности в искусстве в целом. Еще одна ранняя журнальная статья Достоевского, «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 годы», – яркий тому пример. В ней он нападал на утилитарный характер академического обучения, которое, как ему казалось, слишком сосредоточено на анато-

¹⁶ Четвертая, шестая и седьмая главы данной монографии, а также ее заключение развивают тему отношения Достоевского к искусству. См. об этом также [Miller 1981: 212–213 и далее], и в особенности [Jackson 1978; Jackson 1981]. Анна Григорьевна рассказывает о том, как ее муж восхищался старыми мастерами – Рафаэлем, Тицианом, Мурильо, Корреджо, Карраччи, Батони, Рёйсдалем, Лорреном, Рембрандтом и в особенности Ван Дейком [Достоевская 1987: 171]. См. также [Gatrall 2004]. Особенно интересны замечания этого автора о том, что составляет «реальное» для Достоевского: «В модернистской иконографии Достоевского реальное никогда не является ни просто репрезентируемым объектом, ни эффектом, ни даже аффектом, но является проблемой...» [Gatrall 2004: 5]. См. также [Barsht 2000; Hudspeth 2000]. К. А. Баршт интересно связывает фиксацию Достоевского на лицах с его эстетикой. Как и Эндрю Вахтель [Wachtel 2002], он обращается к любопытному вопросу об отношении Достоевского к фотографии. Эссе Сары Худспет среди прочего точно показывает, как трактовка писателем «Сикстинской Мадонны» соотносится с его эстетическими взглядами. См. также пространную и интересную трактовку темы живописных качеств произведений Достоевского, в особенности его чувства цвета [Catteau 1989: 21–27, 397, 399–408 и далее].

мии, костюмах и теории [Jackson 1978: 217]¹⁷. Подобно передвижникам, писатель критически относился к Академии, но пошел другим путем, нежели художники-реалисты, надеявшиеся воплотить в своих произведениях те идеи об отношении искусства к действительности, которые пропагандировали такие радикальные критики, как Н. Г. Чернышевский¹⁸.

К 1873 году, когда появилась другая статья – «По поводу выставки», напечатанная в «Дневнике писателя», – Достоевский сформулировал свои критические взгляды на живопись в манере, поразительно напоминающей идеи, высказанные им десятилетием ранее в статье о литературе и крестьян-

¹⁷ См. также интересные суждения автора о форме этой статьи Достоевского с другой точки зрения [Jackson 1978: 71–91].

¹⁸ См. об этом работу Элизабет Валкенир [Valkenier 1977], которая стремится ответить на вопрос, почему Чернышевский так повлиял на передвижников. В своем ответе исследовательница выходит далеко за рамки идеологии в область социально-психологических мотивов. При этом точкой отсчета оказывается все же идеологическое влияние: стало общим местом описывать внимание, которое русские художники уделяли проблемам не живописи, а морали и общественной жизни, чтобы приписать это влиянию Чернышевского, считавшего, что искусство должно воздерживаться от стремления к идеалу и не только отражать действительность, но и выносить ей приговор [Valkenier: 1977: 16–17]. Ирина Паперно пишет: «В диссертации [речь идет о диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». – *Р. М.*] отказ от идеализма в пользу действительности означает отказ от поисков идеала <...> Стремление к абсолютному совершенству – к предмету, который совмещал бы все возможные достоинства и был чужд всех недостатков, – это признак человека с холодным сердцем, утверждает автор. Воображение, усматривающее во всем недостатки и ничем не удовлетворяющееся, следует считать „болезненным“...» [Паперно 1996: 138].

ской грамотности. Познакомившись с работами Василия Перова, Архипа Куинджи, Владимира Маковского, Ильи Репина и Николая Ге, Достоевский был обеспокоен: «Я ужасно боюсь „направления“, если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется» [Достоевский 21: 72].

Дело не в том, что Достоевский был против искусства, стремившегося передать определенные идеи. Даже если мы признаем, что его произведения глубоко диалогичны и полифоничны, не вызывает сомнения, что писатель был склонен к дидактике, тенденциозности и манипуляциям как в художественных произведениях, так и – особенно – в публицистике. Однако при написании рассказов и романов он никогда не думал, что идейные «послания» имеют отношение к искусству: Достоевский, как известно, уничтожал большие куски рукописей, как было, например, с «Бесами», если чувствовал, что текст становится слишком тенденциозным. При этом его голос публициста часто был исполнен той самой тенденции, которую он призывал художников всячески избегать и инстинктивно ненавидел в собственной прозе. Например, статья «По поводу выставки» продолжается в тоне часто утомительной, хотя и полемической, иронической искренности, но полемика здесь сочетается с трезвыми наблюдениями. Он совершенно серьезен, когда замечает, что «всякое художественное произведение без предвзятого направ-

ления, исполненное единственно из художнической потребности <...> окажется гораздо полезнее...» [Там же]. Достоевский утверждает, что только искусство, исходящее из подлинного и свободного творческого порыва, может принести реальную пользу.

Затем писатель делится соображениями о разрушительном воздействии на подобный порыв намеренной тенденциозности или социального утилитаризма, как это произошло с известной картиной И. Е. Репина «Бурлаки на Волге». Он признается, что картина ему чрезвычайно понравилась, хотя он ожидал худшего.

Чуть только я прочел в газетах о бурлаках г-на Репина, то тотчас же испугался. Даже самый сюжет ужасен: у нас как-то принято, что бурлаки всего более способны изображать известную социальную мысль о неоплатном долге высших классов народу. Я так и приготовился их всех встретить в мундирах, с известными ярлыками на лбу [Там же: 74].

Но повнимательнее приглядевшись к картине, он решает, что люди изображены на ней без предвзятости:

И что же? К радости моей, весь страх мой оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: «Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!» И уж это одно можно поставить в величайшую заслугу художнику [Там же].

По утверждению Достоевского, только когда ему (или любому зрителю) изначально понравилась картина и он не чувствовал, что ему проповедуют, было невозможно «не подумать, что должен, действительно должен народу... Ведь эта бурлацкая „партия“ будет сниться потом во сне, через пятнадцать лет вспомнится!» [Там же]. Художник, по мнению Достоевского, сумел передать некую идею о крестьянине, апеллируя к эстетическому чувству зрителя, а не непосредственно к его социальным убеждениям.

Более того, принятая во внимание сила памяти («Ведь эта бурлацкая „партия“ будет сниться потом во сне, через пятнадцать лет вспомнится!») – важнейший элемент общих представлений Достоевского об искусстве и его преобразующих силах. В его романах и рассказах память и художественные открытия часто совместными усилиями способствуют визионерскому опыту, который в свою очередь подводит героя к пересмотру религиозных убеждений. В «Мужике Марее» (1876), например, задействовано то же слияние прошлого и будущего («пятнадцать лет»)¹⁹.

Тем не менее Достоевский заканчивает свою – чуть ли не

¹⁹ Этот вопрос обсуждается далее в четвертой, шестой и восьмой главах. Визионерская сила памяти, усиленная художественным воображением, составляет краеугольный камень творчества Достоевского. Дайана Оннинг Томпсон назвала такие воспоминания «иконическими фрагментами памяти» и показала их решающую роль в «Братьях Карамазовых» [Thompson 1991]. Еще одну интерпретацию статьи «По поводу выставки» в гегелевском контексте см. [Jackson 1978: 206–212].

риторическую – критическую проповедь предупреждением Репину, косвенно обращаясь при этом и к другим художникам: «Да, г-н Репин, до Гоголя еще ужасно как высоко; не возгордитесь заслуженным успехом. Наш жанр на хорошей дороге, и таланты есть, но чего-то недостает ему, чтобы раздвинуться или расшириться». Далее писатель сетует:

...сколько я заметил по разговорам с иными из наших крупнейших художников – идеального они боятся вроде нечистой силы. Боязнь благородная, без сомнения, но предрассудочная и несправедливая. Надо побольше смелости нашим художникам, побольше самостоятельности мысли и, может быть, побольше образования [Достоевский 21: 75].

Достоевский считал фатальным недостатком этой группы художников их утверждения о том, что реальность более ценна, чем идеал или преобразованная искусством действительность. Достоевский стремился опровергнуть эту ложную точку зрения: он утверждал, например, что любой портретист, который, принимаясь рисовать, внимательно всматривается в лицо своей модели, неизбежно стремится задержать «тот момент, когда субъект наиболее на себя похож» [Там же]. Этот момент, по его мнению, и был идеалом, реальностью, преобразованной искусством. Таким образом, заключает автор статьи, любой художник, сознательно или бессознательно, обязательно ищет какую-то версию «идеального» среди реального.

Достоевскому особенно понравилась картина В. Е. Маковского «Любители соловьиного пения»: он утверждал, что она представляет собой квинтэссенцию русской жанровой живописи. Писатель обнаружил в «этих маленьких картинах... любовь к человечеству, не только к русскому в особенности, но даже и вообще» [Там же: 71].

Однако в публицистических статьях Достоевский часто доводил свои убедительные прозрения и идеи до неоправданной или, по крайней мере, смехотворной для читателя крайности. Именно это происходит и в разбираемой статье. Неприятное впечатление производит то, что его анализ картины Маковского, а также полотна В. Г. Перова «Охотники на привале» оборачивается утверждением, будто смысл этих произведений не способен понять иностранец («немец или венский жид»). Он говорит даже, довольно злобно и нелогично: «...мы-то подобную картинку у немцев, из их немецкого быта, поймем точно так же, как и они сами, и даже восхищаться будем, как они сами, почти их же, немецкими, чувствами, а они вот у нас совсем ничего не поймут» [Там же: 71]. Здесь, как и в других случаях, голос Достоевского-публициста доходит до шутовства, до грандиозного преувеличения, так что писатель, подобно Лебедеву (или даже Мышкину) в «Идиоте», подрывает собственные заветные идеи.

Если не считать этого язвительного националистического выпада, статья написана в трезвом тоне: в оставшейся ее части писатель выражает опасения по поводу склонности «со-

временных наших художников» приравнять идеализацию ко лжи. В результате попытка строго следовать действительности (как в прошлом, так и настоящем), по его мнению, приводит к гораздо большей и худшей неправде. Обсуждая историческую живопись в целом и «Тайную вечерю» Н. Н. Ге в частности, Достоевский утверждает, что когда современные русские художники изображают историческое событие, то оно «*непременно* представится в законченном его виде», то есть не в точности таким, как произошло в действительности, но «с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент». Таким образом, по мысли Достоевского, художник, который хочет «избегнуть этой мнимой ошибки», будет стремиться «смешать обе действительности – историческую и текущую». В результате этой «неестественной смеси» и «происходит ложь пуще всякой». В качестве примера «неестественной смеси», ведущей ко лжи в искусстве, Достоевский приводит «Тайную вечерю» Ге: он критикует художника за изображение Иисуса: «Это, может быть, и очень добрый молодой человек... но не тот Христос, которого мы знаем» [Достоевский 21: 76]. И далее он пишет:

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое. С какой бы вы ни захотели судить точки зрения, событие это не могло так произойти: тут же все происходит совсем несоразмерно

и непропорционально будущему. <...> В картине же г-на Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г-н Ге гнался за реализмом [Достоевский 21: 77].

Достоевский не был искусствоведам. Тем не менее его то резкие, то тенденциозные, то вдумчивые, то прочувствованные диатрибы соответствуют его постоянным качествам как писателя: непреодолимому страху перед чрезмерно тенденциозным искусством; вере в то, что наиболее успешные произведения улавливают и трансформируют как память, так и окружающую действительность, представляя идеализированную (синтезированную) версию реальности; убежденности в том, что человеку – крестьянину, берущемуся за книгу, или аристократу, разглядывающему картину с изображением крестьянина, – должно в первую очередь нравиться увиденное. Зритель должен получать удовольствие от произведения искусства, потому что только тогда до него может начать доходить «послание» этого произведения.

Расхождение между изображением крестьянина в публицистике и в художественных произведениях Достоевского

Обескураживающее несоответствие голоса Достоевского-публициста и его трактовки данной тематики в художественных текстах резко проявилось к 1861 году. В первой из двух статей, вышедших под общим названием «Книжность и грамотность», писатель указывал, насколько он хорошо осознает то, что так болезненно изображено в «Записках из Мертвого дома» (1861) – «глубину пропасти, разделяющей наше цивилизованное „по-европейски“ общество с народом» [Достоевский 19:6]. Его красноречивый призыв просвещать крестьян, уважать их, его вера в их врожденную способность воспринимать сложные произведения искусства получили яркое выражение в этой и других статьях 1861 года. Но в первой статье «Книжность и грамотность» появляются нотки, которые отсутствуют в полувывмышленных-полуавтобиографических «Записках из Мертвого дома». В статье читатель сталкивается с тем, что станет постоянной мессианской нотой в публицистике Достоевского, – в ней автор категорически заявляет: «Доверенность народа теперь надо заслужить; надо его полюбить, надо пострадать,

надо преобразиться в него вполне [курсив мой. – Р. М.]. Умеем ли мы это? Можем ли это сделать, доросли ли до этого?» [Достоевский 19: 7].

Та же самая тема выражена менее радикальным, более тонким и гораздо более эффективным способом в художественном произведении – в «Записках из Мертвого дома». Здесь рассказчик (Горянчиков) и стоящий за ним автор – сам Достоевский – размышляют, не чуждаясь символики, о русском народе как орудии благодати:

Стоит только снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно повнимательнее, поближе, без предрассудков – и иной увидит в народе такие вещи, о которых и не предугадывал. Немногому могут научить народ мудрецы наши. Даже, утвердительно скажу, – напротив: сами они еще должны у него поучиться [Достоевский 4: 121–122].

Этот отрывок интересен еще тем, что доказывает: уже в 1861 году Достоевский думал о том, насколько мощным средством может служить такой ключевой образ для выражения его представлений о том, как благодать является в действительности.

Последний роман Достоевского, «Братья Карамазовы» (1881), посвящен в первую очередь тому, как добро и зло перемещаются по миру. Автор предпосылает ему эпиграф из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется

одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12: 24). Достоевский был так близок к смерти в 1849 году, что сам буквально испытал ощущение падения в землю и умирания. В моменты ожидания казни он почувствовал неразрывную связь со своими собратьями. Таким образом, чувство возрождения он испытал уже в 1849 году, выходя из Петропавловской крепости. Вскоре после этого писатель начал читать Новый Завет, который подарила ему Н. Д. Фонвизина: это интенсивное чтение (при котором он не читал ничего иного) продолжалось в течение четырех лет. Евангелие хранилось у него под подушкой. Призыв рассказчика «Записок из Мертвого дома» «снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно» отражает жизненный опыт Достоевского и в то же время устанавливает прочную связь между этим ранним произведением и последним романом писателя.

Спустя десять лет после написания «Записок», в 1870-х годах, когда его писательская репутация уже установилась, Достоевский часто обращался к крестьянской теме в своем получившем широкую популярность периодическом издании – «Дневнике писателя» (1873; 1876–1881) – тексте, уникальном и для Достоевского, и для литературы в целом в силу сложного сочетания в нем публицистики и художественной литературы²⁰. Достоевский-публицист в «Дневнике» часто высказывается о крестьянах («народе») в резкой, тенден-

²⁰ Г. С. Морсон ставит задачу прийти к пониманию природы этой гибридной формы в своей проницательной книге [Morson 1981].

циозной манере, что не сочетается с более сложным образом крестьянина, последовательно проявившимся в его творчестве. Это особенно заметно при сравнении прозы и публицистики в самом «Дневнике».

Но пропасть между голосами Достоевского-публициста и Достоевского-романиста, похоже, существовала всегда. Возьмем в качестве примера важный вопрос о том, испытывали ли каторжники из крестьян раскаяние и осознавали ли они свою вину? В «Мертвом доме» Горянчиков неоднократно подчеркивает отсутствие вины или раскаяния у крестьян-каторжников. Так, он пишет: «Ни признаков стыда и раскаяния! Впрочем, было и какое-то наружное смирение, так сказать официальное, какое-то спокойное резонерство <...> Вряд ли хоть один из них сознавался внутренне в своей незаконности» [Там же: 13]. Далее эти мысли повторяются, усиливаются и развиваются:

Я сказал уже, что в продолжение нескольких лет я не видал между этими людьми ни малейшего признака раскаяния, ни малейшей тягостной думы о своем преступлении и что большая часть из них внутренне считает себя совершенно правыми... <...> ведь можно же было, во столько лет, хоть что-нибудь заметить, поймать, уловить в этих сердцах хоть какую-нибудь черту, которая бы свидетельствовала о внутренней тоске, о страдании. Но этого не было, положительно не

было [Там же: 15]²¹.

Это поразительное и неожиданное открытие – одно из самых пугающих наблюдений, которые делает рассказчик.

Однако лет двенадцать спустя, в «Дневнике писателя» за 1873 год, Достоевский с других позиций – как воинствующий проповедник и как публицист – заявляет прямо противоположное, противореча тому, что составляло основополагающую точку зрения в его ранних художественных произведениях. Теперь он утверждает, что те самые крестьяне-преступники, с которыми он встречался в Сибири, в действительности считали себя виновными:

Нет, народ не отрицает преступления и знает, что преступник виновен. Народ знает только, что и сам он виновен вместе с каждым преступником. Но, обвиняя себя, он тем-то и доказывает, что не верит в «среду» [то есть что можно указать на свое окружение как на оправдание совершения преступления. – Р. М.]; верит, напротив, что среда зависит вполне от него, от его непрерывного покаяния и самосовершенствования. <...> «Достигнем того, будем лучше, и среда будет лучше». Вот что невысказанно ощущает сильным чувством в своей сокрытой идее о несчастье преступника русский народ.

²¹ Более подробно вопрос о вине и раскаянии каторжников рассматривается в следующей главе, где я пытаюсь доказать, что Достоевский трактует эту проблему по-разному в «Записках из Мертвого дома» и в своих последующих произведениях.

<...> Я был в каторге и видал преступников, «решеных» преступников. Повторяю, это была долгая школа. Ни один из них не переставал себя считать преступником. <...> О преступлениях своих даже и нельзя было вслух говорить. <...> Но, верно говорю, может, ни один из них не миновал долгого душевного страдания внутри себя, самого очищающего и укрепляющего. Я видал их одиноко задумчивых, я видал их в церкви молящихся перед исповедью; прислушивался к отдельным внезапным словам их, к их восклицаниям; помню их лица, – о, поверьте, никто из них не считал себя правым в душе своей! [Достоевский 21: 18–19]²²

Сам тон этого отрывка радикально отличается от того, что Достоевский писал на данную тему в художественном тексте.

В «Записках» Горянчиков сходным образом описывал поведение крестьян-каторжников в церкви:

Я давно не был в церкви. Великопостная служба, так знакомая еще с далекого детства, в родительском доме, торжественные молитвы, земные поклоны – все это расшевеливало в душе моей далекое-далекое минувшее, напоминало впечатления еще детских лет, и, помню, мне очень приятно было, когда, бывало, утром, по подмерзшей за ночь земле, нас водили под конвоем с заряженными ружьями в божий дом. <...> В

²² Ср. с этим сказанное Достоевским в статье «О любви к народу. Необходимый контракт с народом» из «Дневника писателя» за 1876 год: «Я как-то слепо убежден, что нет такого подлеца и мерзавца в русском народе, который бы не знал, что он подл и мерзок...» [Достоевский 22: 43].

церкви мы становились тесной кучей у самых дверей, на самом последнем месте, так что слышно было только разве голосистого дьякона... <...> Я припоминал, как, бывало, еще в детстве, стоя в церкви, смотрел я иногда на простой народ, густо теснившийся у входа... <...> Там, у входа, казалось мне тогда, и молились-то не так, как у нас, молились смиренно, ревностно, земно и с каким-то полным сознанием своей приниженности. Теперь и мне пришлось стоять на этих же местах, даже и не на этих; мы были закованные и ошельмованные... <...> помню, мне это было даже как-то приятно, какое-то утонченное, особенное ощущение сказывалось в этом странном удовольствии. «Пусть же, коли так!» – думал я [Достоевский 4: 176–177]²³.

Достоевский-художник прекрасно осознавал силу притчи, ценность косвенного и лишенного назидательности вы-

²³ Этот трогательный фрагмент перекликается с детскими воспоминаниями Раскольникова из первой части «Преступления и наказания». Вопрос об отношении Достоевского к религии бесконечно сложен. Лучшая из отдельных статей на эту тему написана Малкольмом Джонсом [Jones 2002]. Хорошо обоснованная и продуманная концепция Джонса в конечном счете позволяет нам воспринимать навязчивые пассажи вроде детских воспоминаний Горянчикова о церкви как источник знаний о взглядах самого Достоевского на религию. «А как же биография Достоевского? Какие бы другие источники ни были доступны, его проза сама по себе является лучшим свидетельством того, что на самом деле происходило в уме писателя. Хотя можно надеяться, что он закончил свою беспокойную жизнь в состоянии душевного успокоения, сам Достоевский всегда настаивал на том, что главное – не достижение цели, а процесс стремления к ней» [Ibid: 172]. Рекомендую читателям также работы [Cassedy 2005; Jones 2005], которые цитировались ранее в примечании 7.

ражения заветных чувств. (Эта мысль мелькнула даже в его исповедальном письме к Фонвизинной, в котором он рассказывал о своем духовном состоянии.) Однако в публицистике писатель отважно приближался к опасной пропасти прямого высказывания, хотя и сам, как мы уже видели в его статье о выставке 1873 года, осознавал рискованность такого тенденциозного подхода. (Нельзя не вспомнить Мышкина в «Идиоте» и его точные слова о том, что, пытаясь прямо выразить идеи, он их унижает. Князь сетует на отсутствие у него чувства меры: «Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу... <...> У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей» [Достоевский 8: 283]²⁴.) Острое осознание Достоевским опасностей, присущих «мессианской» журналистике, его частые предостережения против прямого выражения заветных идей – всего этого оказывалось недостаточно, чтобы удержать писателя от того, против чего он сам же предостерегал. Он не мог сопротивляться желанию выразить себя в публицистической форме.

Однако еще в 1861 году Достоевский писал:

В самом деле, только что захочешь высказать, по своему убеждению, истину, тотчас выходит как будто

²⁴ Подробнее о страхах, присущих как Мышкину, так и Достоевскому по вопросу о прямом выражении идей, см. [Miller 1981: 10–16, 150–152, 201–205, 224 и далее].

из прописей! <...> Отчего в наш век, чтоб высказать истину, все более и более ощущается потребность прибегать к юмору, к сатире, к иронии; подслащать ими истину, как будто горькую пилюлю? [Достоевский 18: 53]

Пятнадцать лет спустя, в 1876 году, он снова вернулся к неразрешимой загадке писательства, конфликту между желанием прямо высказать свои убеждения и невозможностью сделать это эффективно. В молодости, вскоре после выхода «Бедных людей» (1846), Достоевский уже писал об этом брату Михаилу [Достоевский 28-1:117–118]. Теперь же прославленный автор «Дневника писателя» составляет замечательное письмо Вс. С. Соловьеву по поводу своей статьи «Восточный вопрос», только что появившейся в июньском выпуске «Дневника» за 1876 год. Вся эта статья была, по сути, разглагольствованием об исторической роли России в объединении сперва всех славян, а в конечном итоге и всего человечества:

Итак, июньская тетрадь «Дневника» Вам понравилась. Я очень рад тому и имею на то большую причину. Я никогда еще не позволял себе в моих писаниях довести *некоторые* мои убеждения до конца, сказать *самое последнее* слово. Один умный корреспондент из провинции укорял меня даже, что я о многом завожу речь в «Дневнике», многое затронул, но ничего еще не довел до конца, и ободрял не робеть. И вот я взял, да и высказал последнее слово

моих убеждений – мечтаний насчет роли и назначения России среди человечества, и выразил мысль, что это не только случится в ближайшем будущем, но уже и начинается. И что же, как раз случилось то, что я предугадывал: даже дружественные мне газеты и издания сейчас же закричали, что у меня парадокс на парадоксе, а прочие журналы даже и внимания не обратили, тогда как, мне кажется, я затронул самый важнейший вопрос. Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца, и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*, доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: «вот это-то и есть Мессия», прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то, поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того: над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, «изреченной» мысли, говорит, что: Мысль изреченная есть ложь [Достоевский 29-2: 101–102]²⁵.

²⁵ Здесь Достоевский цитирует строчку из знаменитого стихотворения Ф. И.

Достоевский уже выразил поразительно сходное мнение в статье 1871 года «По поводу выставки»: «...стоило бы вспоминать лишь почаще о золотом правиле, что высказанное слово серебряное, а невысказанное – золотое» [Достоевский 21: 73]. Но в публицистике, как я надеюсь, уже стало очевидно, он, похоже, оказывался неспособен следовать своим собственным советам (даже если они давались на той же самой странице) или прислушиваться к своим же содержательным предписаниям.

Таким образом, высказывания Достоевского о крестьянах представляют собой показательный пример, конкретную иллюстрацию несомненного существования досадного «парадокса», против которого писатель так красноречиво ратовал, но в который он, однако, так горячо верил. В публицистических статьях Достоевский временами пытался говорить прямо. Он неоднократно заявлял, что считает крестьян – при всех их пороках, темноте и склонности к пьянству – главной надеждой России на спасение. Более того, в статье «Влас» из «Дневника писателя» 1873 года он приписывал народу способность к тому самому прямому высказыванию «окончательного убеждения», которого сам, исходя из художественных стратегий, несмотря на свои публицистические выпады, стремился избегать. «Я все того мнения, что ведь последнее слово скажут они же, вот эти самые разные „Власы“, кающиеся и не кающиеся; они скажут и укажут нам новую дорогу и

новый исход из всех, казалось бы, безысходных затруднений наших» [Там же: 34]. Какие бы ужасные преступления ни совершал этот гипотетический, но типичный крестьянин Влас, «себя и нас спасет, ибо опять-таки – свет и спасение воссияют снизу (в совершенно, может быть, неожиданном виде для наших либералов, и в этом будет много комического)» [Там же: 41]²⁶

²⁶ Заметим также, что здесь Достоевский снова постулирует: изменение произойдет снизу, тогда как в 1860-е годы, вскоре после возвращения из Сибири, он, казалось, выражал несколько иную точку зрения (за исключением, быть может, области искусства, где писатель всегда ориентировался на реакцию читателя, а не на идеологические намерения и тенденции автора). Ср. то, что говорилось ранее в этой главе о важности занятия искусством ради искусства как для автора, так и для читателя.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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