

ВАЛЕНТИНА ВЕТЛОВСКАЯ
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом),
Санкт-Петербург

Современное прочтение Ф. М. Достоевского:

Размышления на темы книги Х.-Ю. Геригка
Литературное мастерство Достоевского в развитии:
От *“Записок из Мертвого дома”* до *“Братьев Карамазовых”*,
авторизованный перевод с немецкого и научная редакция
К. Ю. Лаппо-Данилевского (Санкт-Петербург: Изд.
Пушкинского Дома, Нестор-История, 2016), 320 с.
(«Современная русистика», т. 4). Впервые опубликовано:
Франкфурт-на-Майне, 2013.

Книга немецкого филолога Хорста-Юргена Геригка, известного специалиста в области изучения творчества Достоевского, несколько лет возглавлявшего Международное общество писателя (IDS) с его регулярными Симпозиумами и изданиями, объединяющими труды ученых разных стран, многолетнего редактора журнала *Dostoevsky Studies*, безусловно, заслуживает пристального внимания. Хотя она была написана, как поясняет автор в “Предисловии к русскому изданию”, в течение трех лет, в действительности, она, конечно, складывалась в долгие годы многократного чтения и обдумывания произведений русского классика, ставших «неотъемлемой частью немецкой культурной истории» и, говоря шире, мировой культуры вообще. Интерес к творчеству Достоевского, давно возникший на немецкой почве (Х.-Ю. Геригк упоминает Ницше, Томаса Манна и др.), не иссякающий и о сию пору, побуждает автора продолжить хорошо знакомую ему европейскую традицию (с. 5).¹ Эта традиция и ее продолжение наиболее любопытны для русского читателя, поскольку взгляд со стороны заставляет увидеть новое в привычном, удивить, иногда озадачить. В любом случае, он расширяет угол зрения и заставляет думать.

¹ Все ссылки на страницы книги Х.-Ю. Геригка даны в статье по указанному русскому изданию.

Ученый сосредоточен на поздних романах Достоевского, знаменитом «пятикнижии» (от *Преступления и наказания* до *Братьев Карамазовых*), и примыкающих к ним произведениях сравнительно небольшого объема – *Записках из подполья* и *Игроке*. Единым фундаментом для всех этих сочинений, по убеждению Х.-Ю. Геригка, служит каторжный опыт Достоевского, отразившийся в *Записках из Мертвого дома* (1860-1862). Именно в нем, этом опыте, полагает автор, следует искать начало характерных особенностей зрелого Достоевского как криминалиста и христианского миссионера (с. 7).

Сообразно собственному взгляду на содержательную сторону творчества писателя и его возрастающее и все более усложняющееся мастерство (поэтику), Х.-Ю. Геригк строит композицию книги. В первой главе («Среди преступников в Сибири») говорится о *Записках из Мертвого дома* и некоторых положениях, касающихся криминологии и христианства. Вторая глава («Духовная атмосфера времени») посвящена *Запискам из подполья*, поездкам Достоевского в Западную Европу и публицистике *Дневника писателя*. Обе первые главы занимают менее пятидесяти страниц книжного текста обычного формата. Третьей главе («Пятикнижие») отведено основное место (с. 50-262). Здесь речь идет о каждом из больших романов Достоевского – *Преступлении и наказании*, *Идиоте*, *Бесах*, *Подростке*, *Братьях Карамазовых*. В четвертой главе автор пишет о романе *Игрок* и отношении художника к Германии, в которой происходит действие рассказанной в нем истории. Наконец, в последней, пятой главе изложены соображения исследователя относительно связи между биографией и творчеством Достоевского, а также итоговые размышления о литературном мастерстве писателя. В конце книги дан список иллюстраций и обширный указатель имен тех авторов, к которым обращается Х.-Ю. Геригк по ходу дела.

Композиция книги отличается ясностью и строгим единством. Так, в главе третьей о каждом из произведений, входящих в «пятикнижие», дается справка о месте и времени его написания и выхода в свет («Вступление»), затем следует «Интерпретация», затем – рассуждения на тему особенностей художественного текста в плане содержания и поэтики, или поэтологии, как предпочитает говорить автор («Своеобразие»). Однородность разделов и обдуманная строгость изложения чрезвычайно облегчают восприятие. Сравнительно небольшой объем книги, охватывающий все позднее творчество Достоевского, располагает к сжатости изложения (хотя автор не боится повторов) и концентрации внимания на самых важных аспектах работы писателя, как их видит ученый.

В соответствии с европейской апперцепцией Достоевского, в основу знаменитого «пятикнижия» Х.-Ю. Геригк положил *Записки из Мертвого дома*. Он пишет: «Среди преступников в Сибири он [Достоевский – В. В.] обретает твердый взгляд на жизнь. Следуя ему, пять великих романов – фрагменты единого проекта “Житие великого грешника”, который хотя и не был писателем реализован, но его существование можно допустить на “заднем плане” романов в том их виде, в каком они предлежат» (с. 32). Безусловно, это так и есть. Каторжный опыт, как известно, сыграл огромную роль в жизни и творчестве Достоевского. На каторге, признавался писатель, у него произошло «перерождение [...] убеждений» (ПСС 21; 134). Он решительно отказался от социалистических и революционных иллюзий, приведших его как политического преступника в Сибирь, и встал на почву народных верований и идеалов. В *Записках из Мертвого дома* этот глубокий идейный слом (результат беспощадного самоанализа и холодной рефлексии) нашел лишь предварительное воплощение. В дальнейшем творчестве он выразился в четкой и многосторонней системе более или менее оригинальных славянофильских воззрений.

Тяжкий жизненный опыт и порожденные им убеждения социального, философского, религиозного плана и составляют, по-видимому, особенность *Записок из Мертвого дома* среди иных западноевропейских сочинений, объединяемых понятием «арестантская литература», сравнительно недавно введенным в употребление (с. 19-20). Это понятие не используется в русской науке, а между тем, если несколько отвлечься, оно и в русской истории литературы открывает новые возможности для анализа однотипных вещей, начиная с Достоевского или П. Якубовича до А. Солженицына, В. Шаламова, О. Волкова, И. Головкиной (Римской-Корсаковой) и др.

По мнению Х.-Ю. Геригка, на каторге Достоевский «обретает героев будущих романов», среди которых «центральное место принадлежит преступнику, точнее – убийце» (с. 20). Такое утверждение представляется не совсем верным. Например, Раскольников в *Преступлении и наказании* – и убийца, и каторжник, но мы не найдем никого в каторжном окружении Достоевского, кто даже отдаленно мог бы быть назван его прототипом. Черты Свидригайлова, умного, холодного, циничного убийцы, можно разглядеть у разных обитателей Мертвого дома, но ни одному из них он не служит литературным портретом. «Отцеубийца из дворян», судьба которого сказалась в судьбе Мити Карамазова, связан с героем Достоевского лишь тем, что они оба приговорены к каторжным работам вследствие «судебной ошибки», однако как раз они не являются убийцами. У Верховенского-младшего, убийцы Шатова, были реальные прототипы, но они не из

собратьев Достоевского по Омскому острогу. Интерес к преступным личностям самим по себе, хотя бы и к таким примечательным, как убийцы, вряд ли занимал Достоевского. Внимание к персонам такого психологического склада, похоже, западная традиция. Достоевского же, судя по всему, более привлекало явление, чем лицо, преступление более, чем преступник, короче – обстоятельства более, чем порождаемые ими события и фигуры, точнее – его интересовало то и другое, но непременно вместе. Поэтому главным итогом каторжного опыта Достоевского было не расширение его взгляда за счет знакомства с новыми для него людьми социального дна, а решительный переворот в его взглядах на жизнь вообще. В конце концов, в кляйменных и каторжных лицах писатель увидел не столько извергов и чудовищ, сколько несчастных, но обычных людей, оказавшихся в несчастных обстоятельствах.² Преступление, по убеждению Достоевского, в первую очередь – лишь факт, наглядно свидетельствующий о болезненной аномалии социального мира. Встречающийся сравнительно редко, он вскрывает злую суть внешне приличных и привычных вещей. Поэтому-то он и заслуживает специального рассмотрения.

В главе второй о духовной атмосфере времени, в которой довелось писать зрелому Достоевскому, говорится о *Записках из подполья*, сыгравших особую роль в истории западноевропейской культуры. Ссылаясь на других писателей и ученых, Х.-Ю. Геригк говорит о *Записках* как о «лучшей увертюре экзистенциализма, которая когда-либо была написана», он видит в них «глубочайший комментарий» к манифестам сюрреализма, а также некоторые параллели к центральным идеям Зигмунда Фрейда. Очевидно также влияние *Записок* на литературное творчество Сартра,

2. Особенно это касается простого народа: «В остроге было иногда так, что знаешь человека несколько лет и думаешь про него, что это зверь, а не человек, презираешь его. И вдруг приходит случайно минута, в которую душа его невольным порывом открывается наружу, и вы видите в ней такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются, и в первую минуту даже не верится тому, что вы сами увидели и услышали. Бывает и наоборот: образование уживается иногда с таким варварством, с таким цинизмом, что вам мерзит, и, как бы вы ни были добры или предубеждены, вы не находите в сердце своем ни извинений, ни оправданий» (*ПСС* 4; 197-198). Писателю иногда казалось даже, что преступники из простого народа – личности более высокого порядка, чем другие люди: «...ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то кто виноват?» (*ПСС* 4; 231). Виноваты, конечно, обстоятельства и весь порядок вещей.

Камю, Р. Эллисона, Т. Манна, Кафки, Г. Зака и др. (с. 33-34). Нет сомнения, что Записки из подполья (более, чем другие произведения Достоевского) нашли живой отклик у западноевропейских интеллектуалов. Но для русского писателя они не были результатом каторжных откровений. Не случайно, своим «главнейшим подпольным типом» Достоевский называет не героя из подполья, а Якова Петровича Голядкина, героя *Двойника*, явившегося на свет в самом начале литературной карьеры художника (1846 г.), см. записные тетради 1872-1875 гг. (ПСС 21; 264). Надо сказать, что не только темы *Записок из подполья*, но и некоторые другие темы (а иногда и идеи) позднего Достоевского восходят к раннему творчеству; после каторги радикально меняются не то чтобы явления, останавливающие на себе взгляд писателя (за исключением тех, которые впервые возникают в движении времени), а их оценка. Но, разумеется, каторга делит литературный путь Достоевского на два этапа – на раннее и зрелое творчество. И *Записки из подполья* до известной степени служат между ними границей, одновременно исполняя функцию беспристрастного диагноза больного сознания, души и воли современного цивилизованного (интеллигентного) человека. Средство исцеления от этой болезни и (как результат выздоровления) положительного преобразования мира Достоевский находит в Православии. Эта новая «положительная программа», пишет Х.-Ю. Геригк, «отвергает в равной степени и капиталистическую реальность, и социалистическую утопию», горячим пропагандистом которой выступил Н. Г. Чернышевский, чьи убеждения стали главным объектом непримиримой полемики автора *Записок из подполья* (с. 36 и сл.). Значение *Записок* оказалось так велико, что «ни одно из [...] позднейших произведений» Достоевского, по словам Х.-Ю. Геригка, «не покидает» их «проблемного поля» (с. 38).

Прежде чем перейти к анализу этих произведений, исследователь считает нужным сделать несколько общих замечаний, касающихся вопросов, волновавших Достоевского в последние десятилетия жизни. От *Записок из Мертвого дома*, этого «исходного» текста для великих романов, «воплотившего слияние криминологии с христианскими идеями, и вплоть до *Братьев Карамазовых*» развивается «образ России», будущее которой чрезвычайно беспокоит художника (с. 38). Поэтому, замечает ученый, главные герои его романов – представители молодого поколения. От их выбора зависит благополучное или неблагополучное развитие событий. «На поле сражения против духа Петра Великого [стремившегося привить России начала западноевропейской цивилизации – В. В.], – как пишет Х.-Ю. Геригк, – Достоевский выводит русского Христа. Государство должно

стать церковью “в конце времен”; слово-сигнал здесь “соборность”, церковно-славянский перевод греческого “ecclesia” – ключевое для русского благочестия понятие, неперебиваемое на другие языки. Имеется в виду *единение во Христе*» (с. 39-40).

Но поскольку религиозная (да и национальная) терпимость Достоевскому «была [...] чужда», то с «единением во Христе» дело обстоит не так-то просто. Х.-Ю. Геригк утверждает, что среди врагов этого «единения» Достоевский числит поляков, евреев, турок (с. 40-43). Однако в данном случае ученый слишком категоричен и передает мысль писателя с заметной долей пристрастия. Ведь можно подумать, что поляки, евреи, турки и прочие представители инославных (неправославных) конфессий сплошь и по отдельности стремятся к «единению во Христе», а Достоевский, объявив их врагами, камнем преткновения лежит у них на дороге. Но ведь никакой из названных народов ни к какому «единению во Христе» не стремится. Мысль о религиозной и национальной нетерпимости, даже «шовинизме» Достоевского (с. 18 и сл., 40 и сл. 45 и сл. и др.) не заслуживает столь настойчивого повтора, даже если она и является данью европейской традиции (ср. с. 131-133). Высказанная в тоне само собой разумеющейся и безапелляционной истины, она упрощает писателя, не способствуя проникновению в суть его идей и лишь сбивая с толку. Дать отрицательную (как, впрочем, и положительную) оценку явлению, очернить или обелить его – не значит его объяснить. Поскольку православие Достоевского увязывается у автора книги (и не только у него) с религиозной нетерпимостью и шовинизмом, то об идеологической, философской почве мировоззрения писателя не может быть речи. А ведь на этой почве строится все. По-видимому, есть вещи, о которых, при любом тяготении к лаконизму, нельзя говорить кратко. Ведь как бы мы ни относились к выбору Достоевского (к его славянофильской и православной ориентации) этот выбор не инстинктивен, не безотчетен, – напротив, он обоснован. Вспомним, что писатель начинал свою деятельность на совсем иных позициях (пусть христианских, но необязательно православных и, уж конечно, не славянофильских). Вспомним и его слова, сказанные незадолго до смерти в записной тетради 1880-1881 гг.: «Инквизитор и глава о детях [имеются в виду *Братья Карамазовы* – В. В.] [...]. И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла...» (ПСС 27; 86).³

3 Курсивом в цитатах выделены слова, подчеркнутые автором цитаты.

Стараясь не углубляться в «досадные пристрастия» русского писателя, его православие и славянофильство, исследователь вынужден опускать в своей работе связанные с ними понятия. Например, понятие греха, которое у Достоевского наполнено особым, ничем не заменимым смыслом. Не случайно герои Достоевского у Х.-Ю. Геригка – прежде всего преступники, а не грешники. Поэтому Раскольников может быть сопоставлен с любым злодеем, хотя бы и с Джеком-потрошителем – серийным убийцей, о котором, кроме этого, решительно ничего не известно (с. 53-54). Между тем их сближает лишь то, что литературный персонаж и реальный убийца обратили на себя общественное внимание и что их преступления остались нераскрытыми. Но мало ли резонансных и нераскрытых преступлений? И много ли такое сближение добавляет к пониманию произведения Достоевского?

Далее. Преступник, ввиду каких-нибудь смягчающих его вину обстоятельств, может заслуживать снисхождения и не вызывать при этом сострадания. А грешник (даже убийца, такой, как Раскольников) заслуживает сострадания безусловно, хотя бы потому, что тот, кто его судит (то есть, в принципе, любой человек), будучи тоже небезупречным, поостережется с холодным сердцем, без всякой жалости обвинить другого, не побывав в его обстоятельствах и на его месте. Сознание собственного греха сдерживает судьбу. Сказано: «...кто из вас без греха, первый брось на нее камень» и т.д., с известными последствиями (*Ин.* 8: 7-9). Вот почему, и об этом Достоевский писал в *Дневнике писателя* за 1873 г., русский народ именуется преступление «несчастьем», а преступника – «несчастливым». Из этого не следует оправдания греха, то есть самого преступления: «Нет, народ не отрицает преступления и знает, что преступник виновен. Народ знает только, что и сам он виновен вместе с каждым преступником», ибо будь он и все остальные лучше, чище, добрее, не было бы, может быть, и преступления. И все же: «Никогда народ, называя преступника “несчастливым”, не переставал считать его за преступника!» (*ПСС* 21; 18).

Коснемся и неразгаданных преступлений. Х.-Ю. Геригк пользуется привычным в западной криминалистике термином – «идеальное убийство». Имеется в виду убийство, которое не оставило следов, позволяющих найти преступника. На русское восприятие, определение «идеальное убийство» – нонсенс, поскольку *идеал, идеальное* в русском сознании окружено исключительно положительными коннотациями и не увязывается со злом. Да и по существу: вряд ли найдутся (за каким-нибудь редчайшим изъятием) преступления, которые не оставляют указывающих на преступника следов. Скорее, не всегда находятся глаза, способные их уви-

деть. В одном из рассказов Конан Дойла (*Черный Питер*) Шерлок Холмс поучает полицейского инспектора: «Милый мой Хопкинс, я расследовал много преступлений, но до сих пор не сталкивался ни с одним, которое совершило бы летающее существо. До тех пор, пока преступник ходит по земле, обязательно должны остаться какая-нибудь вмятинка, какая-нибудь царапина, какое-нибудь смещение, обнаружить которые способен научно подкованный обыскиватель».⁴ Следы преступления либо не видят, либо о них умалчивают, а стало быть, правильнее говорить не об «идеальном», а просто о нераскрытом убийстве. Но здесь нельзя упрекнуть переводчика, который добросовестно передал смысл, чуждый русскому восприятию, как русское восприятие иногда может быть чуждым европейскому смыслу.

В *Преступлении и наказании* злодейство Раскольникова ни в каком отнoшении нельзя назвать «идеальным убийством». Порфирий Петрович обвиняет героя не только на основании опубликованной им статьи и прочих косвенных данных, но и на основании (подчеркнем это вопреки расхожему мнению, которое разделяет и Х.-Ю. Геригк) конкретных материальных улик.⁵ Правда, насчет этих улик следователь темнит. В последнем свидании с убийцей, убеждая его явиться в полицию с повинной, Порфирий говорит: «Эх, Родион Романыч, не совсем словам верьте [...]. Я, может быть, и сам от вас кой-что даже и теперь скрываю-с. Не всё же мне вам так взять да и выложить, хе-хе!» (*ПСС* 6; 350, ср.: 352). Порфирий скрывает от преступника то, что могло бы помешать его планам – добиться от преступника скорейшей явки с повинной, то есть последней точки в дознании. Он молчит о вещественных доказательствах преступления, тогда как о косвенных уликах (все, что подходит под понятие «психология») он распространяется с большой охотой. В ответ на слова Раскольникова о том, что Порфирий ошибается, предполагая в нем убийцу, следователь говорит:

– Нет, Родион Романыч, не ошибаюсь. Черточку такую имею. Черточку-то эту я и тогда ведь нашел-с; послал Господь!

4 Артур Конан Дойл, *Приключения Шерлока Холмса*, перевод с английского (Москва: Изд. «Э», 2018), с. 330-331.

5 Напомним характеристику Порфирия, данную ему Разумихиным: «Недоверчив, скептик, циник... надувать любит, то есть не надувать, а дурачить... Ну и материальный старый метод... А дело знает, знает... Он одно дело, прошлого года, такое об убийстве разыскал, в котором почти все следы были потеряны! Очень, очень, очень желает с тобой познакомиться!» (*ПСС* 6; 189). «Материальный старый метод» предполагает наличие вещественных доказательств.

- Какую черточку?
- Не скажу какую, Родион Романыч (*ПСС* 6; 350).

Об этой «черточке» (вместе с материальным ее воплощением) Порфирий, должно быть, собирался сказать в финале следствия, уже посадив преступника в острог, – в случае, если тот не согласится на явку с повинной. Вещественные доказательства преступления, как бы Порфирий на этот счет ни темнил, он мог раздобыть лишь в результате обыска: «Вы что думаете: я у вас тогда не был с обыском? Был-с, был-с, хе-хе, был-с, когда вы вот здесь больной в постельке лежали. Не официально и не своим лицом, а был-с. До последнего волоска у вас, в квартире, было осмотрено, по первым даже следам; но – *umsonst!*» (*ПСС* 6; 346). Заключительное утверждение сыщика, о тщетности его усилий, – ложь. Это ясно из ближайшего контекста, но не только. Если Порфирий был у Раскольниковца, когда тот «вот здесь больной [то есть в беспамятстве – *В. В.*] в постельке лежали», то он не просто видел убийцу, но и слышал. Он, конечно, слышал его подозрительный бред, позднее озадачивший и других посетителей, – о бульдоге, о сережках, о цепочках, о носке, о бахромке на панталоны и т.д. (*ПСС* 6; 98-99). Однако Порфирий об этом бреде молчит в продолжение всего романа. И все-таки: представляется невероятным, чтобы Порфирий, хотя и «не своим лицом» (то есть переодевшись и прикинувшись кем-то, поскольку другие лица на тот момент исключены), но осмотревший квартиру Раскольниковца «до последнего волоска» «по первым даже следам», решительно ничего не услышал, не нашел и не заметил. Ведь Раскольников, пряча улики, был не в том состоянии (это настойчиво подчеркивает автор), при котором человек владеет собой. В свое время он не обратил никакого внимания на выпавшую из кармана «коробку» («ювелирский футляр с золотыми серьгами» – *ПСС* 6; 106, 108), а не то что на какую-нибудь мелкую цепочку, или запонку, или подписанную старухой бумажку (*ПСС* 6; 208). Когда Раскольников прятал улики, он забывал то одно, то другое (*ПСС* 6; 73-74) и сам понимал, что «соображение его ослабело, раздроблено... ум помрачен...» (*ПСС* 6; 72). В этом сумрачном состоянии убийца оставался и дальше; его мучил также страх обыска и спешка: «“Обыск, обыск, сейчас обыск! – повторял он про себя, торопясь дойти [из конторы до дома – *В. В.*]; – разбойники! подозревают!” Давешний страх опять охватил его всего, с ног до головы» (*ПСС* 6; 84). Дома «он бросился в угол, запустил руку под обои и стал вытаскивать вещи и нагружать ими карманы», по-прежнему не вглядываясь в то, что ему досталось – какие-то маленькие коробки, какие-то сафьянные футляры, ка-

кая-то цепочка, завернутая в газетную бумагу, «еще что-то в газетной бумаге, кажется орден...». Затем «поклал всё в разные карманы, в пальто и в оставшийся правый карман панталон, стараясь, чтоб было неприметнее. Кошелек тоже взял заодно с вещами» (ПСС 6; 84). Выйдя из дома, Раскольников долго ищет место, куда можно было бы все выбросить; «он становился чрезвычайно рассеян и забывчив и знал это. Решительно надо было спешить!» (ПСС 6; 85). Наконец, найдя камень во дворе и перевернув его, он стал бросать в образовавшееся «небольшое углубление [...] всё из кармана. Кошелек пришелся на самый верх...» (ПСС 6; 86). Однако раньше речь шла не об одном кармане, а о карманах (в пальто и панталонах). Неясно, из всех ли карманов и все ли вещи выбросил Раскольников, ведь он по-прежнему ничего не проверял и ни во что не вглядывался. Не случайно позднее, после первого допроса Порфирия, Раскольников снова «испуганно и безумно» бросился к дыре в обоях, на этот раз «тщательно» обшаривая ее и «перебирая все закоулки и складки обой» (ПСС 6; 208). Но делает он это уже после обыска Порфирия, который был вполне профессиональным и вряд ли менее тщательным.

Как бы то ни было, уже из первой встречи и знакомства Порфирия с Раскольниковым видно, что следователь убежден и не просто убежден, а знает (после обыска безусловно), что перед ним – убийца; и все дальнейшие его манипуляции сводятся к одному – вынудить Раскольникова в этом сознаться. Порфирий добивается цели всеми средствами. Соблазняя героя преимуществами явки с повинной, он говорит: «Всю эту психологию мы совсем уничтожим, все подозрения на вас в ничто обращу, так что ваше преступление вроде помрачения какого-то представится, потому, по совести, оно помрачение и есть» (ПСС 6; 350). Действительно, ум Раскольникова помрачен с первых замыслов об убийстве и вплоть до просветления, явившегося ему уже на каторге. На этом обстоятельстве, внимательно его анализируя, акцентирует внимание Х.-Ю. Геригк. По мысли исследователя, далеко не случайно в *Преступлении и наказании* такое большое место отведено снам. В следующих друг за другом сновидениях героя (или героев, если вспомнить о Свидригайлове) заключается своеобразие романа (с. 79 и сл.). В этой связи ученый делает ряд любопытных наблюдений, упоминая, в частности, пушкинскую *Пиковую даму*, которая по части поэтики снов послужила образцом для Достоевского (с. 82 и сл.). Но наиболее оригинальным и смелым утверждением исследователя служит мысль о том, что все, что происходит с Раскольниковым после того, как он проснулся на своем диване незадолго до преступления, – тоже сон. Об этом сне автор романа не обмолвился ни словом, и наивный читатель о нем не дога-

дывается, но «думающего» читателя, считает Х.-Ю. Геригк, Достоевский посвящает в «спектакль». Пользуясь терминологией А. Шмидта, ученый называет этот спектакль «делегированным фантазированием» («das delegierte Phantasieren»), то есть «длительной игрой мыслей» (с. 81 и сл.). Он возвращается к этому утверждению не один раз: Раскольников, «не пробудившись в семь часов от боя часов, остается и далее во власти болезненных видений. Все, что теперь действительно происходит, включая и эпилог, представляется Достоевским как происходящее в уме Раскольникова» и т.д. (с. 84 и сл.). Благодаря такому приему, полагает Х.-Ю. Геригк, роман *Преступление и наказание* приобрел особую проникновенность и необычайную популярность (в среде западных читателей).

В оригинальном заявлении ученого нам видится преувеличение. Исследователь прав в том смысле, что заблуждения Раскольникова, толкнувшие его на преступление, как показывает Достоевский, – нечто вроде дурной фантазии, лживой химеры; в этом отношении они и впрямь сродни большому сну. И только. Но вряд ли следует образный план повествования, принадлежащий автору романа, переводить в чуждый ему план расширенно толкуемой, сугубо интеллектуальной, беспредметной игры – так сказать, вполне нереальной реальности. Произведения, действительно изображающие такую реальность (Х.-Ю. Геригк говорит о «традиции, простирающейся от *Маркизы де ла Пивадьер* (1820) Э. Т. А. Гофмана до голливудских фильмов» 1940-х – 2000-х годов, – с. 91-92), на наш взгляд далеки от романа Достоевского. Характерно, что факты, сообщенные суду разными персонажами и положительно аттестующие Раскольникова (помощь умирающему от чахотки товарищу и его оставшемуся без кормильца отцу, спасение от пожара двух малолетних детей), исследователь, подчиняясь своей идее и вопреки источнику, вынужден объяснять в духе будто бы бредовых галлюцинаций, льстящих самолюбию главного героя: «Мы видим: бредящее сознание того, кто, [...] совершив двойное убийство, присваивает себе самому атрибуты благородного спасителя и помощника» (с. 87). Однако у Достоевского Раскольников и в самом деле помощник и спасатель (*ПСС* 6; 412). Надо сказать, что если отнесение романа Достоевского к произведениям, строящимся на приеме «делегированного фантазирования», и нельзя назвать безупречным, то сама попытка сопоставления *Преступления и наказания* с указанной западноевропейской традицией, нашедшей у русского писателя некую опору, отнюдь не безынтересна – по крайней мере, для этой традиции.

К сожалению, мы не можем с большей подробностью распространиться об многих соображениях, высказанных автором книги о *Преступлении*

и наказания и других романах Достоевского. Постараемся ограничиться необходимым.

Анализируя произведения русского писателя, Х.-Ю. Геригк умеет увидеть в них нечто существенно важное и в идейно-тематическом отношении, и в отношении художественного мастерства. При этом особенности каждого произведения предстают под пером исследователя особенностями индивидуальной манеры Достоевского в целом. Частное и общее рассматривается в неразрывной связи, и это позволяет ученому осмыслить работу художника не только в отдельных пунктах творческого пути (один роман, другой, третий...), но и в переходах, в движении, в процессе – так, как это заявлено в названии книги. Если, говоря о *Преступлении и наказании*, Х.-Ю. Геригк сосредоточился преимущественно на снах, иногда возникающих на страницах и других сочинений Достоевского, то в романе *Идиот* он выдвинул на первый план прием «неверной оценки» (с. 97 и сл.). По мнению исследователя, Достоевский использует разные функциональные возможности этого приема, «так что *Идиот* может быть прочитан воистину как феноменология ошибочных оценок» (с. 98, ср.: с. 105).

Они начинаются на глубинном уровне предыстории романа – с тех лиц, которые послужили прообразами главного героя. Это Христос и Дон Кихот, воспринимаемые их окружением в меняющемся, но, как правило, искаженном свете. Позднее приемом Достоевского воспользовался К. Гамсун в романе *Мистерии*: «...Новый Завет, приключения хитроумного идаляго Дон Кихота Ламанчского и *Мистерии* Кнута Гамсуна образуют литературный ряд, к которому принадлежит и *Идиот*. В этот ряд можно включить и другие произведения, как, например, *Посмертные записки Пиквикского клуба* Чарльза Диккенса, хорошо знакомые Достоевскому, или же из XX века роман *Последний джентльмен* Уокера Перси, конечно же, читавшего Достоевского...» (с. 98). Здесь, как и в иных случаях (это безусловное достоинство книги), Х.-Ю. Геригк видит произведение русского писателя в широкой перспективе общеевропейских литературных и культурных традиций, хотя некоторые сближения (например, включение романа *Идиот* в эпатажный канон кэмп с его утрированием, избыточной экстравагантностью, фантастичностью... и проч.) не выглядят убедительными (с. 130-135). Ведь многое из того, что кажется «безумной мешаниной» (определение Вл. Набокова), может быть лишь недостатком восприятия, или не желающего, или не способного подняться на ту ступень разума, где «мешанина» предстала бы логически оправданной и эстетически допустимой.

Но что касается приема «неверной оценки», то наблюдения и выводы Х.-Ю. Геригка на этот счет (частные и общие) без преувеличения можно признать блестящими. Он пишет: «...возможность неверно оценить некие обстоятельства (или же личность) включена Достоевским в положительный арсенал его изобразительного метода [...]. В романах Достоевского читателя снова и снова принуждают неожиданно и под совершенно новым углом зрения осмыслить то, что, казалось бы, давно уже понято и снято с повестки. Мне хотелось бы сказать, что манера повествования Достоевского состоит в том, чтобы создать “опровергаемую реальность”...» (с. 101). Создавая такую реальность, «Достоевский отдает нас во власть иллюзорной действительности, чтобы затем внезапно столкнуть с совершенно иной оценкой представленных обстоятельств, даже с совершенно иным положением вещей, так что читатель принужден изменить свое устоявшееся мнение» (с. 17). Ученый увязывает (и справедливо) это свойство художественной манеры писателя с его понятиями о жизни, всегда загадочной, подвижной, раз и навсегда не завершенной, и о человеке, тоже не поддающемся окончательному и особенно негативному суду: «...Достоевский хочет нас удержать от того, чтобы мы – даже несмотря на гнетущий груз доказательств – сохраняли долю сомнения в “зверской бесчувственности” человека, ибо факты могут измениться, внезапно рассыпаться прахом как результат предубеждений» (с. 17-18) – так, заметим кстати, как это происходит, например, с Митей Карамазовым в последнем романе Достоевского. «Масштаб подобной аргументации, – пишет Х.-Ю. Геригк, – нельзя переоценить, ибо она релевантна и для теории познания и для жизненной философии» (с. 18). Любые факты (и самые удручающие), – передает ученый мысль писателя, – «недостаточное основание для потери веры в человека. Иными словами: нигилистическая теория понимания человека для Достоевского всегда ложна. Писатель идет столь далеко, что говорит о человеке как о существе, не поддающемся однозначному определению, ибо человек всегда и всюду свободен» (*Ibid.*). По поводу понятия свободы у Достоевского, понятия, опирающегося на православные представления и связанного с волей, а не разумом (ср.: с. 18), следовало бы говорить более подробно, чем сделано в книге. Но сейчас подчеркнем другое – умение исследователя найти самые краткие и точные формулировки для обозначения приемов поэтики Достоевского и содержательной стороны его литературных работ. «Неверная оценка», «опровергаемая реальность» – примеры таких обозначений. Они разбросаны по всей книге. Именно благодаря способности в немногих словах выразить суть изучаемого явления, в частности и целом, Х.-Ю. Геригку удастся осветить многие пробле-

мы творчества зрелого Достоевского, будучи часто оригинальным без оригинальничания и остроумным без насады. Некоторые замечания автора парадоксальны, но эта парадоксальность заключена в характере изучаемого предмета. Так, в болезненных припадках князя Мышкина автор видит нормальную реакцию нравственной души на ненормальность реальности, становящуюся для героя невыносимой (с. 113). И далее: «...общая идея романа предполагает, что подверженность этого князя припадкам не должна считаться симптомом болезни, но, совсем напротив, показателем здорового нравственного чувства, указывающего будущее, – чувства, которому господствующие жизненные принципы его окружения не дают права на существование» (с.116, ср.: с. 113). Или рассуждение о Верховенском-младшем в *Бесах*: «...если сказано [Достоевским – В. В.], что Верховенский только так выглядит, будто он “выздоровливает после тяжелой болезни”, а при этом не только “совершенно здоров”, но “даже никогда не был болен”, то это значит, что все нравственное в нем окаменело и, будто мертвый орнамент, застыло на его лице» (с. 142). Иначе говоря, герой «никогда не был болен» только потому, что всегда был мертв.

Кстати, мысль исследователя о том, что нигилизм (речь идет о *Бесах*) порождает «антитворения», которые не просто противостоят Божьим созданиям, но непременно и сами себя истребляют, точно отражает отношения Ставрогина со своими последователями, да и с самим собой. Творение Ставрогина, существующее «только для того, чтобы упразднить себя в вихре преступления», это одновременно «демонстрация собственной нежизнеспособности» самозванного творца (с. 145).

Безусловно удачно сближение и противопоставление мнения Маркса и Энгельса, с одной стороны, и Достоевского – с другой, о Сергее Нечаеве, послужившем реальным прототипом Верховенского-младшего. Для Маркса и Энгельса, как известно, «Сергей Нечаев это не настоящая революция, это вообще не революция, а ее бесчестье», тогда как для Достоевского «Нечаев это и есть революция в ее сути!» (с. 148). «История, – пишет Х.-Ю. Геригк, – признала правоту пророчества Достоевского» (*Ibid.*). Исследователь ссылается на поздние факты, подтверждающие справедливость его слов (с. 148-149). Такое утверждение тем более замечательно, что упреки, уличающие автора *Бесов* в неспособности предвидеть будущее, раздавались и раздаются с удручающим постоянством.

Анализируя роман *Бесы*, Х.-Ю. Геригк выделяет его отличительную особенность – опору на реальные события и факты. Действительно, Нечаевское дело, прототипы главных героев (Ставрогина, Ставрогиной, Верховенского-старшего, Верховенского-младшего, Кармазинова) более или ме-

нее явно указывают на известные обстоятельства и исторические фигуры (с. 153-156). При памфлетной направленности произведения это естественно. Однако (и с таким мнением ученого нельзя не согласиться) предпочтительное внимание «к расшифровке намеков на тогдашние события» и живые лица (с. 153) не вполне оправдано. Интерес к реалиям, отраженным в художественном тексте, не должен игнорировать его эстетическую природу: «...хотя *Бесы* более, чем все другие произведения писателя, отмечены интересом к подробностям политической современности и потому кое-кому может показаться правомерным, что импульсы, данные ею, могут быть обсуждаемы при анализе текста, все же это не политический трактат, а роман. Так, рассмотрение современных автору реалий, основанное на самом лучшем знании фактов, и в данном случае никогда не сможет заменить квалифицированной интерпретации» (с. 157). Это положение тем важнее, что литературная наука (русская во всяком случае) склонна рассматривать любую интерпретацию как более или менее правдоподобные субъективные измышления, не имеющие серьезного отношения к авторскому тексту, – в отличие от реалий, то есть источников, связь которых с произведением кажется несомненной (что бывает далеко не всегда даже и при видимом сходстве).

Между тем использование реальных источников в художественном произведении совсем не исключает их символического/аллегорического истолкования, предусмотренного авторской мыслью. В *Бесах* так же, как и в других сочинениях Достоевского, символическое понимание больших или малых фрагментов рассказа спокойно сочетается с прямым значением слов (об этом см., например: с. 140 и сл., 161 и сл., 176 и др.).

Что касается исповеди Ставрогина (глава “У Тихона”), всегда вызывающей повышенный интерес издателей и интерпретаторов романа, то Х.-Ю. Геригк счел нужным согласиться с мнением одного из известных современных русских ученых, В. Н. Захарова, призывавшего с осторожностью относиться к сохранившимся вариантам этой главы ввиду незавершенности их авторской правки. Незаконченный, ущербный текст нельзя, конечно, произвольно, без ведома автора включать в роман (с. 168-169).

В *Подростке* повествование дано от первого лица. Повествователь, молодой человек с неустойчивой, импульсивной психикой и еще не сложившимися убеждениями, подверженный противоречивым впечатлениям и влияниям, действующим на него извне, играет в произведении необычную роль. По мнению Х.-Ю. Геригка, «целенаправленное превращение неловкости повествователя [не умеющего справиться с чувством, мыслью, словом – *В. В.*] в выразительное средство, делает это создание Достоев-

ского одним из важнейших экспериментов в истории европейско-американского романа» (с. 171). Столь высокое мнение о *Подростке*, которое исследователь подтверждает ссылками на отзывы знаменитых европейских писателей (Германа Гессе, Франца Кафки, Андре Жида, Томаса Манна, Роберта Музиля – см. с. 193-195), для русского читателя достаточно неожиданно. Хотя в России этому роману посвящено немало работ авторитетных ученых, в глазах непрофессиональных читателей, да и специалистов, *Подросток* в идейном и художественном отношении значительно уступает другим романам прославленного «пятикнижия». Анализ *Подростка*, предложенный Х.-Ю. Геригком, заставляет усомниться в справедливости укоренившегося представления.

«Неловкость рассказа», объясненная неловкостью неопытного повествователя и главного героя, полагает Х.-Ю. Геригк, – не что иное, как доведенный до предела «принцип “*celare artem*” (то есть принцип сокрытия мастерства). Аркадий [главный герой и повествователь – В. В.] все время формулирует свои мысли небрежно; у него, охваченного то стыдом, то чувством чести, то жаждой признания, постоянно вырывается то, что его выдает, то, чего он не хотел сказать» (с. 185). Прием использования такого рода оговорок, выносящих наружу то, что следовало бы скрыть, как было замечено уже исследователями, можно увидеть и в других произведениях Достоевского, начиная с первого романа. В *Бедных людях* (1846), как, несколько утрируя ситуацию, пишет В. Б. Шкловский, «люди не говорят, а проговариваются».⁶ Однако нигде, включая, разумеется, и роман *Бедные люди*, прием «случайных оговорок» и всей нервной, неровной, словно непричесанной речи не проведен с такой последовательностью и не наделен таким далеко идущим смыслом, как в *Подростке*. Этот стиль неупорядоченного рассказа «без красивых форм», принадлежащего отпрыску «случайного семейства» (ПСС 13; 455), простодушными читателями и критиками без долгих размышлений был приписан автору романа, не удосужившемуся или не сумевшему придать повествованию приличный вид. Как пишет Х.-Ю. Геригк, «принцип “*celare artem*” не был распознан» (с. 186). И затем: «То, что структура этого произведения [*Подростка* – В. В.] продумана до мелочей, не было замечено его критиками», в частности, потому, что негативный отклик на внешнюю форму «записок» на последних страницах романа одного из героев был воспринят как признание Достоевского в несовершенстве собственного мастерства (с. 186, 187).

6 Виктор Шкловский, *За и против. Заметки о Достоевском* (Москва: Советский писатель, 1957), с. 33.

По убеждению Х.-Ю. Геригка, дело было как раз в удачно найденной внешней форме и совершенстве работы художника, ибо «неловкость рассказа» использована в качестве средства выражения» (с. 187), которое следовало обдумать, чтобы вскрыть таящиеся в нем непростые смыслы. Хаотичный, по-видимому, стиль адекватно выражал смятенное состояние подростка, оказавшегося перед сложным выбором на перепутье разных дорог. А потому, утверждает исследователь (и в этом утверждении сконцентрирована основная мысль), «*Подросток* не роман становления [как принято думать – В. В.], но мгновенный снимок подросткового состояния как критической фазы» (с. 187). Ведь нам, в конце концов, неизвестно, кем стал позднее главный герой. Важно то, что происходит здесь и сейчас. Х.-Ю. Геригк далее пишет: «В этом-то и заключена современность *Подростка*, который потому и занимает почетное место в ряду произведений, простирающемся от *Ноября* (1842) Гюстава Флобера через *Душевные смуты воспитанника Тёрлеса* (1906) Роберта Музиля, *Портрет художника в юности* (1916) Джеймса Джойса и *Демияна* (1919) Германа Гессе до *Над пропастью во ржи* Джерома Дэвида Сэлинджера» (с. 188).

Другой, достаточно неожиданный, но естественный в логике исследователя ряд сближений, отнюдь не противоречащий уже названному, связан с плутовским романом. Согласно мнению Х.-Ю. Геригка, *Подросток* «принадлежит традиции плутовского романа и является звеном цепи, простирающейся от *Ласарильо с Торреса* (анонимный автор, 1554) через *Симплициссимуса* (1668) Гриммельсгаузена и *Жиль Блаза* (1715-1735) Лесажа до *Признаний авантюриста Феликса Круля* (1911-1954) Томаса Манна» (с. 188). Кстати, Жиль Блаз (в непосредственном соседстве с Дон-Кихотом) упоминается в черновых материалах *Подростка*: «Вообще весь роман через лицо Подростка, ищущего правды жизненной (Жиль Блаз и Дон-Кихот), может быть очень симпатичен» (ПСС 16; 63). Рассуждая далее о плутовском романе, Х.-Ю. Геригк особо отмечает то, что «Достоевский психологизирует плутовской трафарет», усматривая связь самолюбивых и нетерпеливых юношеских стремлений со склонностью к неблагоприятным проделкам, не переходящим, однако, в случае с *Подростком*, в «полную бессовестность» (с. 188). Молодость «на время высвобождает в человеке» плута, который «хотел бы добиться счастья на свой страх и риск. Достоевский увидел природное единство романа о юности и плутовского романа, в то время как за плутовским образцом у него различима схема христианской исповеди, которую Августин и Руссо реализовали в своих признаниях» (с. 188).

Понятно, что в многослойной литературной предыстории романа исследователь преимущественно выделяет те моменты, на которые до него не обращали должного внимания. Черновики *Подростка* пестрят разными именами. Помимо Сервантеса и Лесажа, Пушкина и Л. Толстого упомянуты Карамзин, Грибоедов, Гоголь, Тургенев, Шекспир, Гете, Гейне, Гюго, Диккенс и др. (см.: 17; 337 и сл.). Они намекают на истоки, явно выходящие за границы названных Х.-Ю. Геригком литературных «рядов». Вот почему, в частности, вряд ли стоит отвергать традицию европейского романа становления по отношению к *Подростку*. Карамзин (*Рыцарь нашего времени*, 1802-1803), Пушкин, Л. Толстой, Гете, Диккенс и др. явно свидетельствуют в пользу этой традиции. Да и автор романа в черновых набросках пишет: «Вообще это поэма о том, как вступил *Подросток* в свет. Это история его исканий, надежд, разочарований, порчи, возрождения, науки – история самого милого, самого симпатичного существа. И жизнь сама учит, но именно его, Подростка, потому что другого не научила бы» (ПСС 16; 63). Идея постепенного становления юного героя здесь совершенно очевидна. Но, думается, она не противоречит тому, что утверждает Х.-Ю. Геригк, который и сам по ходу рассуждения однажды обмолвился: «Переходный возраст как стадия становления, социализация [происходящая, конечно, не вдруг – В. В.] как второе рождение» (с. 196). Роман становления вполне совместим с изображением «мгновенного снимка подросткового сознания как критической фазы». Все дело в том, с какой взглянуть на него стороны. Ведь «фаза» не означает остановки; внутри нее происходит процесс, готовящий неизбежный переход от этой фазы к другой. Как бы то ни было, надо отдать должное проницательности ученого, указавшего на ту сторону явления, доселе скрытую от других, которая пророчила роману Достоевского завидное будущее. «*Подросток* – наименее читаемое из его [Достоевского – В. В.] произведений. Но художественное достижение такого уровня может и подождать, пока публика созреет для него. Карл Нётцель в своей монографии *Жизнь Достоевского* (1925) назвал *Подростка* “несомненно современнейшим по теме из всех творений Достоевского”» (с. 197). После превосходного анализа, который предшествует этим словам, завершающим разговор о *Подростке*, они не кажутся преувеличением. Напротив, осмысление романа, предложенное Х.-Ю. Геригком, располагает с его смелым заключением без особых колебаний согласиться. Вообще говоря, страницы книги, посвященные *Подростку*, – большая удача ученого: среди других заслуживающих одобрения страниц они, возможно, одни из лучших. К сказанному добавим лишь то, что и здесь проявилось умение исследователя увидеть изучаемое произведение на широком культурном фо-

не. Так, описывая одну из откровенно мелодраматических сцен романа и сводя вместе начала и концы, он пишет: «Все возбуждены. Все кричат, дерутся, плюются, падают в обморок, проливается кровь, хотя и без смертельных последствий. И все в тесном пространстве. Если мы оглянемся с Достоевским назад, то все это бульварный роман в стиле Эжена Сю; обратим взор в будущее – это Голливуд» (с. 179). И, как показывает сам ученый, не только Голливуд, но и первоклассная новая литература.

Последний роман «пятикнижия» – *Братья Карамазовы*. Он не просто самый «монументальный» (определение Х.-Ю. Геригка, с. 199) из романов Достоевского, но и самый сложный. В силу этого обстоятельства он с трудом поддается упрощающей схематизации. Во всяком случае – без заметного ущерба для понимания. Среди многих проблем, поставленных и решенных автором романа, исследователь выделяет одну и, безусловно, главную. В *Братьях Карамазовых*, считает Х.-Ю. Геригк, «Достоевский с непревзойденной диалектикой воплощает проблему возможной вины» (с. 199). Что касается технического аспекта, то есть способов изложения художественного материала, избранных автором произведения, то ученый называет два – аллегорический и реалистический. При этом «существенное в содержании данного романа, – утверждает Х.-Ю. Геригк, – возможно понять лишь из напряжения» между ними (с. 200).

Аллегорическое прочтение *Братьев Карамазовых* исследователь начинает с главных действующих лиц, которые в его восприятии представляют собой разные компоненты одной личности, привязанные к тому или другому «ролевому типу: Алексей – Монах; Иван – Интеллектуал; Дмитрий – Солдат, а Смердяков – Лакей» (с. 202). Соображение о том, что главные герои *Братьев Карамазовых* могут быть сведены к одной личности, ранее высказывал К. В. Мочульский. Такой личностью он называл автора романа: «Дмитрий, Иван и Алеша – три аспекта личности Достоевского, три этапа его духовного пути. Пылкий и благородный Дмитрий, декламирующий “Гимн к радости”, воплощает *романтический период* жизни автора; трагическая судьба его, обвинение в отцеубийстве и ссылка в Сибирь, определяется историей невинного преступника Ильинского и этим связывается с воспоминаниями о годах каторги. Иван, атеист и создатель социальной утопии, отражает *эпоху дружбы с Белинским* и увлечения атеистическим социализмом; Алеша – символический образ писателя после каторжного периода, когда в нем произошло “перерождение убеждений”, когда он обрел русский народ и русского Христа».⁷

7 Константин Мочульский, *Достоевский. Жизнь и творчество* (Paris: YMCA-PRESS,

Соотнесенность героев *Братьев Карамазовых* с автором романа на разных этапах его жизненного пути особого сопротивления не вызывает. Ее можно принять как допущение, лишённое обязательности и непреломной привязки. Иное дело «ролевые типы» Х.-Ю. Геригка. Нельзя не заметить произвольности их выбора. Алеша не Монах, он только делает первые шаги в этом направлении, но, безусловно, он человек верующий. Иван – Интеллектуал (в черновиках романа он назван просто Ученым – ПСС 15; 205, 206); в отличие от Алеши, человек неверующий, более того – он богоборец. На основании веры-неверия Достоевский разводит этих героев в противоположные стороны, исключаящие безоговорочное согласие, ибо «Какое согласие между Христом и Велиаром? Или какое согласие верного с неверным?» (2 Кор. 6: 14-15). «Ролевые типы» Х.-Ю. Геригка такого противопоставления не предполагают. Митя Карамазов менее всего отвечает определению Солдат, и разве что Смердяков, действительно, – Лакей, поскольку лакейство выражает самую суть его природы.

Главные герои последнего произведения (Федор Павлович Карамазов, Дмитрий, Иван, Алеша), как объяснял Достоевский в письмах (ПСС 30; 250) и в самом романе (речь прокурора на суде), представляют собой известное обобщение, указывающее на «основные элементы» в жизни тогдашней интеллигентной России (ПСС 15; 125 и сл.). Но их нельзя узнать в аллегорических именовании Х.-Ю. Геригка.

Вообще говоря, термин «аллегорический» для обозначения иносказательного плана *Братьев Карамазовых* не представляется удачным. Аллегория знаменует однозначную связь конкретного образа (предмета) и отвлеченной идеи. Бесспорно, Достоевский не чуждался приемов аллегорического письма. В *Братьях Карамазовых* аллегорией является, например, поклон старца Зосимы Мите Карамазову, который Ракигин так и называет «эмблемой» и «аллегорией». Ее значение изъяснено дважды – Ракигиным и затем самим старцем Зосимой, но каждое из этих не совпадающих друг с другом толкований – однозначно (ПСС 14; 73, 258). И все-таки в последнем романе, да и не только в нем, Достоевский предпочитал иной, более сложный вид иносказания – символ. В отличие от аллегии, он многозначен, и именно в многозначности его художественная ценность. Если в аллегии смысл может быть сведен к какой-либо рациональной формуле, то в символе это невозможно. Расшифровать символ бывает не так-то просто. Его структура многослойна и в своем содержании оборачивается одной или другой гранью в зависимости от того, компонентом каких идей-

но-тематических связей внутри целого его видит читатель. Разумеется, по подсказке автора. Значение символа выступает не в виде определенного, каждому внятного смысла, а в виде некоей более или менее широкой смысловой перспективы. Например, центральное событие *Братьев Карамазовых*, отцеубийство, в исследовании Х.-Ю. Геригка – тяжкое, но бытовое злодеяние. И только. Однако у Достоевского оно усложнено символической нагрузкой и намекает (в логике известного соответствия *царь=отец*), прежде всего, на цареубийство. «...Центральная тема романа, – писал в свое время Л. П. Гроссман, – отцеубийство – символизирует историческое явление, всегда глубоко волновавшее Достоевского, – цареубийство».⁸ Тема царь=отец звучит в последнем выпуске *Дневника писателя* за 1881 г., сразу после выхода в свет *Братьев Карамазовых*.⁹ В более далекой (или высокой) перспективе оно намекает также на Богоубийство. Все это немало важно для понимания произведения. Хотя бы потому, что в одном, другом и третьем грехе (и преступлении) отчасти делом (отъезд из дома накануне убийства, оставлявший свободу действия Смердякову) и гораздо более – словом и мыслью (теория «всё позволено») виновен только Иван. Ни Алеша (по крайней мере, в знакомой всем части задуманной Достоевским диалогии), ни Митя к цареубийству и Богоубийству с их политической и религиозно-философской подоплекой отношения не имеют. По убеждению же Х.-Ю. Геригка, многократно повторенному в книге, главный виновник убийства отца не Иван, даже не Смердяков, а Митя: «...Без Дмитрия не было бы убийства. Хотя Интеллектуал подготовил убийцу, но только откровенное намерение Солдата совершить убийство побуждает Лакея его совершить. И потому-то вся ответственность за осуществление зла ложится на Дмитрия» (с. 207; ср.: с. 202-203, 204, 205 и др.). Конечно, в происшедшей трагедии (исследователь не отрицает) в меньшей или большей степени виновны все братья. И это обстоятельство подтверждает мысль старца о том, что «всякий пред всеми за всех и за всё виноват» (*ПСС* 14; 262, 270, 273, 275 и др.). Но главным виновником преступления, как приня-

8 Леонид ГРОССМАН, *Достоевский*, (Москва: Молодая гвардия, 1962), с. 517.

9 Здесь Достоевский писал: «...Народ наш [...] может быть вполне удостоен доверия. Ибо кто же его не видал около царя, близ царя, у царя? Это дети царевы, дети заправские, настоящие, родные, а царь их отец. Разве это у нас только слово, только звук, только наименование, что “царь им отец”? Кто думает так, тот ничего не понимает в России! Нет, тут идея, глубокая и оригинальнейшая, тут организм, живой и могучий, организм народа, слиянного с своим царем воедино» (*ПСС* 27; 21 и др.). Нет сомнения, что в трагических событиях русской революции 1917 г. и цареубийстве Достоевский, доживи он до роковых дней, обвинил бы не народ, а тех, кто взял тогда над ним власть.

то считать большинством ученых, которым возражает Х.-Ю. Геригк, все-таки остается Иван. Теорией «всё позволено» он и вызвал, и заранее оправдал убийство, а затем отъездом из дома, подтолкнул к нему. Митя же своей опрометчивостью и необузданной страстью лишь невольно (в противоположность Ивану, который действует сознательно) помог лакею исполнить злое намерение. Не случайно позднее, в разговоре с Иваном с глазу на глаз, Смердяков обвиняет только его: «Вы убили, вы главный убивец и есть...» (ПСС 15; 61, ср.: с. 63). Напомним также, что в черновиках романа Достоевский только Ивана (и не раз) называет убийцей: «Он (Убийца) утверждает, что нет закона и что любовь лишь существует из веры в бессмертие» (ПСС 15; 207, ср.: с. 209, 210).

Опустим другие соображения исследователя, с которыми можно было бы поспорить, но подчеркнем один немаловажный момент. Х.-Ю. Геригк пишет: «...Судебное разбирательство в *Братьях Карамазовых* [имеется в виду книга “Судебная ошибка” – В. В.] должно быть понято [...] как аллегория “Божьего суда”, пред лицом которого действительно виновен Дмитрий» (с. 206). И далее: «То [...], что на реалистическом уровне – всего лишь несправедливая ошибка правосудия, на аллегорическом уровне становится справедливым осуждением компоненты “Дмитрий”» (с. 213). Выходит, «Божий суд» служит последним и решающим аргументом против Мити.

Это не соответствует истине. Ведь ни на каком «уровне» нельзя забыть тот факт, что Митя все-таки не убивал отца, а потому ни перед людьми, ни перед Богом не несет главной (тем более – полной) ответственности за это злодеяние. «Клянусь Богом и Страшным судом Его, – кричит он, выслушав приговор, – в крови отца моего не виновен!» (ПСС 15; 178). И это так и есть.

Несомненно, Божий суд вершится над Митей. Но, во-первых, он не привязан к суду присяжных с его «судебной ошибкой». Для героя этот суд начался раньше, во время предварительного следствия: «Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!» (ПСС 14; 458). Ср. также слова Достоевского в одном из писем: «...Он [Митя – В. В.] очищается сердцем и совестью под грозой несчастья и ложного обвинения. Принимает душой наказание не за то, что он сделал, а за то, что он был так безобразен, что мог и хотел сделать преступление, в котором ложно будет обвинен судебной ошибкой [...]. Нравственное очищение его начинается уже во время нескольких часов предварительного следствия...» (ПСС 30₁; 130). Вот почему высший суд над

Митей не только наказание, но и милость. Ведь герою дана возможность искупить страданием грехи всей его беспутной жизни, чтобы затем воскреснуть в жизнь и радость.

Во-вторых, гром Божьего суда (даже в большей степени, чем над Митей) гремит над Смердяковым, который, отняв чужую жизнь, вынужден за это расстаться с собственной (самоубийство), и над Иваном. Отвернувшись от Бога, Иван оказывается лицом к лицу с мрачными силами «миров иных». Состояние богооставленности в ответ на богоотступничество оборачивается для героя утратой света и тяжелым помрачением рассудка. Но ведь это самое страшное наказание, которое может постигнуть человека. Вспомним Пушкина:

Не дай мне Бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад..., и т. д.¹⁰

Нельзя не вспомнить в этой связи и известную пословицу, встречающуюся у древних греков и через римское посредство или без него перешедшую в разные европейские языки: «Quos deus perdere vult dementat prius» («Кого бог хочет погубить (наказать), того он делает безумным (того он сначала лишает рассудка)»). По-видимому, к греческим источникам восходит и русская поговорка, отмеченная и в *Ипатьевской летописи*: «Бог, егда хочет показнити человека, отнимает у него ум».¹¹ Именно этой суровой карой и наказан Иван. Незаурядный ум и ученость в соединении с безмерной гордыней, в конце концов, увлекли героя в дебри безумия.

Наконец, третье и самое важное. Божий суд, со всею очевидностью вмешавшийся в события и определивший судьбы главных виновников трагедии (Ивана, Смердякова, Мити) и ее жертвы (старика Карамазова), вопреки тому, что утверждает Х.-Ю. Геригк, не имеет никакого отношения к аллегории. Ведь он не является иносказанием. Этот Божий суд – живая, неустрашимая, то явно, то прикровенно действующая часть той реальности, которую рисует автор *Братьев Карамазовых*, чьи религиозные (пра-

10 Александр С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, в 16-ти тт. (Москва-Ленинград: АН СССР, 1937-1959), т. 3, *Стихотворения 1826-1836. Сказки*, 1948, с. 322.

11 См.: Николай С. Ашукин, Мария Г. Ашукина, *Крылатые слова*, Изд. 3-е, исправленное и дополненное (Москва: Художественная литература, 1966), с. 326-327; а также: Валерий П. Берков, Валерий М. Мокиенко, Светлана Г. Шудежкова, *Большой словарь крылатых слов русского языка* (Москва: Русские словари-Астрель-АСТ, 2000), с. 227 и др.

вославные) убеждения пронизывают весь роман. Пронизывают потому, что ради выражения этих убеждений он и написан. Стремление удерживать где-то в стороне это обстоятельство как нечто несущественное, безусловно, ведет исследователя к натяжкам и досадным просчетам. Иногда утверждениям Х.-Ю. Геригка не хватает определенности и согласия. Например, уточняя соображения В. Н. Захарова, ученый снова пишет о том, что в *Братьях Карамазовых* «столь же заметен интерес Достоевского к криминологии, как и к христианству миссионерского толка. И *криминология*, и *христианство* имеют равное значение для общей внутренней связности метаромана. Они взаимно обуславливают друг друга как основополагающие перспективы человекопонимания...» (с. 257). Далее, говоря не только о *Братьях Карамазовых*, но и о романном творчестве писателя вообще, Х.-Ю. Геригк высказывает более универсальную и, думается, более правильную мысль: «Достоевский создает столь всеобъемлющий образ человека, что призванными к его интерпретации чувствуют себя различные факультеты: теологический, юридический, медицинский и философский. Ни один из них, впрочем, не может претендовать на особую и доминирующую компетентность в отношении пятикнижия Достоевского, даже если следует признать криминологию и христианство краеугольным камнем воплощенных тем и потому в первую очередь обратиться к юристу и теологу» (с. 262).

Самого ученого больше прочего привлекает криминология. Что касается христианства, вернее – христианской этики, то в художественной ткани изучаемых произведений Х.-Ю. Геригк готов оставить им лишь место фона, на котором ярче «вспыхивают [...] преступления, любовно изображенные Достоевским» (с. 262).

На этом подытожим обсуждение последнего романа Достоевского. Конечно, оно не исчерпывает того, что можно было бы сказать о *Братьях Карамазовых* и других произведениях писателя, как они предстают на страницах книги немецкого ученого – очень своеобразного, блестяще эрудированного, хотя, на русский взгляд, иногда слишком приверженного своей «европейской традиции».

Заключительные две небольшие главы исследования (одна – об *Иероке* и Германии, а другая – о влиянии биографических фактов на творческую мысль Достоевского) тоже содержат интересные соображения и подробности, но в целом они обобщают ранее изложенный материал. Достойны сожаления лишь настойчиво повторяемые слова о русском национализме и ксенофобии Достоевского, тогда как в действительности отношение писателя к другим нациям, к европейцам и европейской культуре было, по

меньшей мере, неоднозначным. Куда-то почти вовсе исчезла из книги исследователя Европа как «страна святых чудес», а между тем для Достоевского, при всем его славянофильстве, такое восприятие было выражением самого искреннего, самого горячего чувства.¹²

Рассуждения о мастерстве Достоевского, его поэтике сопровождают все главы книги. Х.-Ю. Геригк, согласно заявленной цели, показывает это мастерство в постепенном развитии, поднимающемся до вершин многоходовых, сложных построений в *Братьях Карамазовых*. Характерно, что даже те детали повествования Достоевского, на которые, как правило, не обращают должного внимания, в исследовании Х.-Ю. Геригка приобретают не просто важное, но даже чрезвычайно важное значение. Например, обычный для писателя прием недоговоренности. Автор исследования пишет: «...Достоевский ненавидит “досказывание”. Это значит: писатель прямо-таки программно скрывает то, что имеет в виду. Он устраивает ловушки, увлекающие поначалу по ложному следу, чтобы читатель сам установил подразумеваемое [...]. Он постоянно наблюдает за своим читателем, играет с его сокровеннейшими домыслами и прекрасно знает, что читателю нравится быть сообразительным. Короче: Достоевский не выкладывает истину на блюдо, но ведет себя, подобно Сократу в диалогах Платона: собеседника (у Достоевского это читатель) подводят окольными путями к тому, чтобы он сам обнаружил правду» (с. 6-7).

К сказанному Х.-Ю. Геригком можно прибавить ссылку на слова самого Достоевского по поводу излюбленного им приема. В черновых записях к одному из выпусков *Дневника писателя* за 1876 г. он замечает: «О, недоговаривать ужасно важная вещь», и еще: «Беда, коли прямо выскажу. Не договаривать [...] лучше» (ПСС 23; 184).

Помимо широких возможностей, которые этот прием дает писателю в техническом отношении (в способах ведения интриги, пояснениях конкретных действий и обстоятельств и т.д.), надо особо подчеркнуть и его в высшей степени серьезную идеологическую подоплеку. Исследователь ее

12 Он писал: «Европа – но ведь это страшная и святая вещь, Европа! О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы – эта самая Европа, эта “страна святых чудес”! Знаете ли вы, как дороги нам эти “чудеса” и как любим и чтим, более чем братски любим и чтим мы великие племена, населяющие ее, и всё великое и прекрасное, совершенное ими. Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и *родной* нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, всё более и более заволакивающие ее небосклон? Никогда вы, господа, наши европейцы и западники, столь не любили Европу, сколько мы, мечтатели-славянофилы, по-вашему, исконные враги ее!» (ПСС 25; 197-198).

коснулся в связи с «неверной оценкой» (нередко как следствием недоговоренности и умолчаний) и созданием ситуации «опровергаемой реальности». Далее по ходу анализа он указывает на слова Достоевского, тоже отчасти поясняющие названный прием: «В 1876 году Достоевский делает об этом следующую заметку: “Да, правда, что действительность глубже всякого человеческого воображения, всякой фантазии. И несмотря на видимую простоту явлений – страшная загадка. Не от того ли загадка, что в действительности ничего не окончено, равно как нельзя приискать и начала, – всё течет и всё есть, но ничего не ухватишь. А что ухватишь, что осмыслишь, что отметишь словом – то уже тотчас же стало ложью”» (с. 101–102), поскольку найденное слово уже не соответствует изменившейся, текущей реальности. Позднее, в *Братьях Карамазовых*, (об этом Х.-Ю. Геррик не пишет) эту принципиальную неопределенность, незавершенность человеческих характеров и обстоятельств старец Зосима, с которым автор, конечно, солидарен, объясняет тем, что человек не сводится к своей земной природе, что «многое на земле от нас скрыто [...], да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных», то есть в глубинах неземной и пока не ведомой нам реальности (*ПСС* 14; 290). А стало быть, о многом мы вынуждены только догадываться и ничего до конца понять.

Однако пора закончить разговор. Он может показаться затянувшимся, но на самом деле он краток – настолько обильна новыми наблюдениями и идеями обсуждаемая книга, настолько «плотно», если можно так выразиться, она написана. С автором монографии можно соглашаться или спорить, но и в согласии, и в полемике он заметно обогащает своего читателя и плодотворно воздействует на научную мысль. Исследование Х.-Ю. Геррика хочется держать рядом, к нему хочется возвращаться.

Добавим еще, что книга написана великолепным языком – свободным, остроумным, часто афористичным и парадоксальным и при этом простым и доходчивым. Разумеется, попадаются и сложные пассажи, но ведь не всякую мысль можно изложить просто. И надо поблагодарить переводчика и научного редактора исследования К. Ю. Лаппо-Данилевского, с вдумчивым проникновением и талантом передавшего на русском языке все достоинства весьма и весьма незаурядной книги. Она, безусловно, представляет собой яркое явление в науке о Достоевском и, думается, в литературной науке вообще.