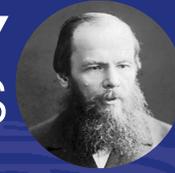




DOSTOEVSKY
STUDIES



THE **JOURNAL** OF THE
INTERNATIONAL
DOSTOEVSKY SOCIETY



DOSTOEVSKY STUDIES

Managing Editor

Stefano Aloe – Università di Verona

Assistant Editor

Ljudmil Dimitrov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Editorial Board

Carol Apollonio – Duke University

Satoshi Bamba – Niigata University

Yuri Corrigan – Boston University

Pavel E. Fokin – “Memorial flat of F. M. Dostoevsky”, Moscow

Benamí Barros García – Universidad de Granada (Journal’s OJS Admin)

Christoph Garstka – Ruhr-Universität Bochum

Alejandro Ariel González – Sociedad Argentina Dostoievski

Kate Holland – University of Toronto

Sarah Hudspith – University of Leeds

Boris N. Tikhomirov – Dostoevsky Museum in St Petersburg

Vladimir N. Zakharov – Petrozavodsk State University

Editorial Consultants:

Sergey S. Shaulov (Russian texts editor) – Moscow State Literature Museum

Dostoevsky Studies, founded in 1980, is the journal of the International Dostoevsky Society (IDS).

The Journal is published annually by the International Dostoevsky Society & the Department of Foreign Languages and Literatures of the University of Verona.

It is a peer-reviewed Journal. Languages of publication are Russian and English.

Quotes to Dostoevsky’s work in the original are indicated by in-text brackets and reference to the first 30 vols. Academic edition: Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 тт. (Ленинград: Наука, 1972-1990), abbreviated: *ПСС*; or to the 35 vols. current Academic edition: Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений и писем*, в 35 тт. (Санкт-Петербург: Наука, 2013-), abbreviated: *ПССП*.

Copyright Notice:

Authors will retain copyright of their work but give the journal first publishing rights. Articles will be simultaneously licensed by a Creative Common License - Attribution - No Commercial Use that permits other researchers to share the work by indicating the author’s intellectual property and its first publishing in this journal not for commercial use.

Authors can adhere to other license agreements not exclusive to the distribution of the published version of their work (for example: include it in an institutional archive or publish it in a monograph) as long as they indicate that it was first published in this journal.

Authors can disseminate their work (for example in institutional repositories or on their personal website) before and during the submission procedure, as it can lead to advantageous exchanges and citations of the work.

© 2023

Graphic design project & Layout:

Erica Apolloni | ArteNera Design

Mailing Address	Principal Contact	Support Contact
Department of Foreign Languages and Literatures University of Verona L.ge P.ta Vittoria, 41 37129 Verona - ITALY	Stefano Aloe University of Verona Phone: +398028409 Email: dostoevsky-studies@ateneo.univr.it	Benamí Barros García Email: bbarros@ugr.es

INTERNATIONAL DOSTOEVSKY SOCIETY

FOUNDED 1971

BOARD OF DIRECTORS

Stefano Aloe (Italy) (*President*)

Benamí Barros García (Spain) (*Executive Secretary*)

Jonathan Paine (United Kingdom) (*Treasurer*)

Carol Apollonio (USA)

Alejandro Ariel González (Argentina)

Katalin Kroó (Hungary)

Tetsuo Mochizuki (Japan)

Zhou Qichao (China)

Igor Volgin (Russia)

Vladimir Zakharov (Russia)

Honorary Presidents:

Carol Apollonio (USA)

Horst-Jürgen Gerigk (Germany)

Malcolm Jones (United Kingdom)

Ulrich Schmid (Switzerland)

William Mills Todd III (USA)

Vladimir Zakharov (Russia)

REGIONAL COORDINATORS

Argentina: Omar Lobos

Australia: Slobodanka Vladiv-Glover

Brazil: Fátima Bianchi

Bulgaria: Ljudmil Dimitrov

Canada: Kate Holland

China: Liu Na

Czech Republic: Miluša Bubeníková

Germany: Maike Schult

Hungary: Tünde Szabó

Italy: Raffaella Vassena

Japan: Go Koshino

New Zealand: Irene Zohrab

Russia: Pavel Fokin

Scandinavia: Cecilia Dilworth

Spain: Jordi Morillas

United Kingdom: Connor Doak

USA: Katya Jordan

Former Yugoslavia: Jasmina Vojvodić

DOSTOEVSKY STUDIES
The Journal of the International Dostoevsky Society

New Series
 Volume XXVI, 2023

TABLE OF CONTENTS & СОДЕРЖАНИЕ

FOREWORD & ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Stefano ALOE

From Nagoya to Buenos Aires:

Dostoevsky in the wider World (Foreword)..... 5

Стефано АЛОЭ

От Нагои до Буэнос-Айреса:

Достоевский в широком мире (Вступительное слово)..... 11

ARTICLES & СТАТЬИ

150 Years of Demons • 150 лет романа Бесы

Людмила ДИМИТРОВ

Бесы Ф.М. Достоевского как роман-медиа.....17

Jonathan PAINE

Dostoevsky's 'boulevard' novel. The influence of the boulevard

press on Devils..... 31

Елена ТОЛСТАЯ

«Чертова кукла»: об одном романтическом мотиве у

Достоевского и Толстого..... 55

Христо МАНОЛАКЕВ

(Не)знакомый Степан Верховенский..... 77

Varia • Разное

Борис ТИХОМИРОВ

«Мистический вздор» или «Последнее милосердие»?

(Два способа прочтения рассказа Ф.М. Достоевского Бобок)..... 95

Оксана ДРЕЙФЕЛЬД

Воображаемый мир героя в романе Ф. Достоевского Преступление

и наказание и культурно-исторические рамки романа XX века.....	121
Николай НЕЙЧЕВ	
Принципы гипотазирования вечности в романе Ф. М. Достоевского Братья Карамазовы.....	131
Тоёфуса КИНОСИТА	
Значение ретроспективного подхода в противоположность хронологически-перспективному подходу к жизнеописанию Ф.М. Достоевского.....	149

DOSTOEVSKY FORUM ☞ ФОРУМ О ДОСТОЕВСКОМ

Достоевский и современные японские писатели: круглый стол. Нагоя, Кампус Мэйеки, Университет иностранных исследований, Convention Hall, 27 августа 2023 г.	157
Фуминори НАКАМУРА	
Шок и домашнее задание	159
Риса БАТАЯ	
Достоевский! Можно смеяться?	166
Кэйитиро ХИРАНО	
Структурирование «влияния» и любовь	173

BOOK REVIEWS ☞ РЕЦЕНЗИИ

Лаура Сальмон, Дарья Фарафонова и Стефано Алоэ (под ред.), Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж (Firenze: FUP, 2023), 217 с. (Ирис Уччелло)	185
Валентина В. Борисова, Сергей С. Шаулов, Юлия В. Юхнович, «Дело о куманинском наследстве» в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского (Уфа: Печатник, 2021), 268 с. ISBN 978-5-6042485-7-7 (Инга Дробышевская).....	191

NEWS 🌀 НОВОСТИ

<i>“A complete account of foreign impressions”: The XVIII Symposium of the International Dostoevsky Society in Retrospect / “Полный отчет о заграничных впечатлениях”: XVIII Симпозиум Международного Общества Достоевского в ретроспективе</i> (edited by Raffaella Vassena & Katya Jordan)	199
<i>Letter of Thanks to Prof. Ikuo Kameyama, Nagoya</i> (Stefano Aloe & Carol Apollonio)	211
<i>Вступительная речь нового Председателя МОД Стефано Алоэ.</i> <i>Нагоя (Япония), 25-го августа 2023 г.</i>	213
<i>Inaugural Speech of the New President of IDS, Stefano Aloe.</i> <i>Nagoya, Japan, 25 August 2023</i> (translated by Yuri Corrigan)	215
<i>Report on the General Assembly of the International Dostoevsky Society –</i> <i>Nagoya (Japan), 25th August 2023 / Отчет о генеральном собрании</i> <i>Международного Общества Достоевского –</i> <i>Нагоя (Япония), 25 августа 2023 г.</i>	217

FOREWORD



ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

**FROM NAGOYA TO BUENOS AIRES:
DOSTOEVSKY IN THE WIDER WORLD
(FOREWORD)¹**

The fact that the long-awaited Symposium of the International Dostoevsky Society took place in Nagoya, at the very centre of Japan, this August, was not only an important event for our community, but also a significant, very important, and encouraging symbolic moment. In spite of all the obstacles caused by the troubling international situation of recent years, the Japanese organising committee managed to bring all its efforts to completion, everything was arranged with skilful precision, and through the symposium we were able to become participants in a real moment of collective purification. The Symposium allowed us to sober up from the passions, fears, feelings of shame, embarrassment, indignation, rage or discomfort that few of us have been able to do without for most of the last two years. That's not to say that we have lost these feelings – they remain relevant and important - but for now let them remain with us as our spectral 'doubles'; in Nagoya there was a sense that we were no longer prisoners of these feelings, that we could engage with them and in this way deal with our own weaknesses so as to approach a compromise between emotion and reason.

Once again the voice of dialogue resounded, we again learned to listen and reflect on what we heard: the Japanese Symposium became a kind of meditative gathering, and this is largely down not only to the excellent organisers, but also of the *genius loci*, the specific spirit of the Japanese way of life.

Ideal conditions were created for a polylogue about Dostoevsky. And once again the open, positive, trusting nature of the International Dostoevsky Society made itself felt; we are a Society which, from its very foundation, has not sought to impose a single canon of reading Dostoevsky on everyone, but, on the contrary, has always endeavoured to unite scholars from all over the world without prejudice and with a desire to welcome the most diverse views on the work and legacy of the great writer. This is worth emphasising especially today, since the international consensus leads many people to treat Russian literature in accordance with the completely inappropriate principle of 'nationality', as if different national traditions can be placed in cages, separated and even opposed to each other. But even if it were true that these traditions are the 'cages' that separate each 'nation' from the others, great works of literature and art would still continue to flow freely through the bars like air or like water – such is their nature. Thus, our Society has the not

1 English text revised by Kate Holland.

insignificant task of being an authoritative antidote to those who regard Dostoevsky solely as a 'Russian' writer, either in order to propagate some essentially extremely limited idea of Russianness and of a 'great Russian State' or, on the contrary, to insist on the wretched axiom that everything Russian is harmful or even insignificant... Whatever restrictive traits may be attributed to Dostoevsky, positive or negative, still Dostoevsky himself, with his immortal work, defies all labels and continues to walk at ease in the wide world, and people everywhere continue to read him, to study him, to research him, to stage him, to imitate him. And following Japan, our next Symposium will bring him to Argentina, with the consciousness of the profound mark the writer has left on all South American literatures over the last century and a half.

Here, the dynamism of our Society and the lively echoes of the Japanese Symposium are reflected in the present issue of *Dostoevsky Studies*, with an abundance of excellent and diverse articles and a rich appendix containing testimonies of the Symposium itself and unique documents related to its proceedings.

The key theme of the Symposium was the 150th anniversary of Fyodor Mikhailovich's most 'bloody' and political work, the novel *Demons*, whose relevance today can be agreed upon without reservation. A considerable number of papers were devoted to this highly problematic novel, and on the basis of two of them we publish articles by Ljudmil Dimitrov and Jonathan Paine, who examine two different aspects of *Demons*' genre syncretism: its nature as a 'theatrical' novel ("media novel") as defined by Dimitrov, and its relationship to the narrative techniques and aims of tabloid journalism as analysed by Paine. Two more articles in this issue are devoted to *Demons*; these authors conduct original comparative analyses between the characters of Dostoevsky's novel and famous characters of other Russian authors of the same era: Elena Dmitrievna Tolstaya argues for similarities in the details of the appearance and background biography of Nikolay Stavrogin and Anatol' Kuragin (Leo Tolstoy's *War and Peace*); Christo Manolakev studies the figure of Stepan Trofimovich Verkhovensky through the prism of Turgenev's *Rudin* and *Bazarov*.

Another anniversary, this time the 150th anniversary of the tale *Bobok* (1873), gave Boris Nikolaevich Tikhomirov the inspiration for a thorough comparative analysis of two possible ways of reading this most enigmatic work of Dostoevsky's, and at the same time for engaging with some ideas already expressed in *Demons* and in the writer's earlier novels. In her article Oksana Viktorovna Dreyfeld returns us to the topical theme of narratology: the narrative peculiarities of the novel *Crime and Punishment*, which, according to the researcher, consist primarily in the coexistence of highly subjective and objectifying points of view as an element that creates the specific chronotope of the novel.

The Brothers Karamazov, Dostoevsky's last masterpiece, and in particular the ways of "hypostatizing eternity" in a certain episode of the novel, is the subject of a paper by Nikolay Neychev. The article is a fruitful attempt to establish the criteria of verbal depiction of eternity and its realisation by Dostoevsky in the novel.

The eighth and final article in this issue of the journal was prepared by Toyofusa Kinoshita, dean of Japanese Dostoevsky studies and founder of the Japanese Dostoevsky Society, based on a talk presented in Nagoya during the Symposium. Professor Kinoshita himself was unable to attend the Symposium, but he responded enthusiastically to a request to contribute a text for publication in our journal. And we will find much of interest in this brief article: the author puts forward an unexpected and counterintuitive hypothesis about the early origins of the Hesychast motifs of the works of Dostoevsky's maturity.

The second part of the journal is also worth attention. After the reviews section, we find the above-mentioned news about IDS life and the final report on the August Symposium. But the pearl of this section is the full text of the original speeches of three very famous Japanese writers – Fuminori Nakamura, Risa Wataya and Keiichiro Hirano. This is a Russian translation of their speeches given in Nagoya at the solemn conclusion of the Symposium and devoted to the relationship of these authors to the work of Fyodor Dostoevsky. For the permission to publish this historical document, we are extremely grateful to the main organiser of the Symposium, Professor Ikuo Kameyama, and to the authors themselves.

I must conclude with one more piece of news concerning our journal. This writer had the great honour in Nagoya of being elected the new President of the International Dostoevsky Society. Such an assignment is difficult to reconcile with the role of Managing Editor of the journal, for a number of rather obvious reasons. Therefore, starting in 2024, *Dostoevsky Studies* will have a new Managing Editor in the person of Katalin Kroó, a very well-known colleague in the world of Dostoevsky Studies, and an experienced, brilliant scholar. This is happy news for us. Ljudmil Dimitrov and I will continue our active co-operation with the journal as assistants to the Managing Editor. The editorial board will not change either: there will be no revolutions and *Dostoevsky Studies* will go out and spread scholarly work on Dostoevsky more and more widely and convincingly, continuing our trajectory of the past few years. After all, Dostoevsky is nobody's property; he walks freely in the wide world.

On behalf of the editorial board of *Dostoevsky Studies*,

Stefano ALOE
Managing Editor



Ill. 1

Geneva 2004, XII Symposium: A group portrait of six of the IDS early members. From left to right: Malcolm Jones, Irene Zohrab, Robert L. Jackson, Horst-Jürgen Gerigk, Rudolf Neuhäuser, and Wolf Schmid. All of them had participated at the first Symposium of the IDS in 1971.

ОТ НАГОИ ДО БУЭНОС-АЙРЕСА: ДОСТОЕВСКИЙ В ШИРОКОМ МИРЕ (ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО)

То, что в августе ныне уходящего года в Нагое, в самом центре Японии, состоялся долгожданный Симпозиум Международного Общества Достоевского – не только важное событие для научной хроники нашего сообщества, но и факт, обладающий значительной, очень нужной, обнадеживающей символикой. Вопреки всем препятствиям, связанным с тревожной международной обстановкой последних лет, японскому оргкомитету удалось довести до цели свои старания, все было устроено с искусной точностью и в итоге мы стали участниками настоящего момента коллективного очищения, вытрезвления от страстей, от страхов, от чувств стыда, смущения, негодования, ярости или неловкости, без которых мало кто из нас мог обойтись в последние два года. Это не значит, что мы от этих чувств избавились, они всё уместны и пусть (пока) останутся нашими “двойниками”; но в Нагое возникло ощущение, что мы больше не пленники этих чувств, что можем с ними вступать в спор, виз-а-ви, и разбираться с собственными слабыми местами. Приближаться к балансу между эмоциями и разумом.

Снова начался диалог, мы снова обратились к умению слушать и размышлять над услышанным: японский Симпозиум стал своего рода медитативным собранием, и это во многом заслуга не только превосходных организаторов, но и “гения места”, специфического духа японской повседневности.

Создались идеальные условия для полилога о Достоевском. И очередной раз проявилась открытая, положительная, доверительная природа Международного Общества Достоевского – общества, которое с самого своего основания не стремится всем навязать какой-то единый канон прочтения Достоевского, а, напротив, стремится объединять ученых всего мира – без предубеждений, но с желанием представить самые разные взгляды на творчество и наследие великого писателя. Это стоит подчеркнуть особенно сегодня, поскольку международная конъюнктура заставляет многих относиться к русской литературе по совершенно неподходящему принципу “национальности”, как будто разные национальные традиции могут быть рассмотрены как клетки, друг с другом несвязанные или даже противопоставленные. Но если бы даже и было правдой, что эти традиции являются “клетками”, отделяющими каждую “нацию” от других, то все равно

великие произведения литературы и искусства продолжали бы свободно протекать через решетки, как воздух или как вода – такова их природа. Так, наше Общество имеет перед собой важную задачу – быть действенным антидотом от тех, кто рассматривает Достоевского как “догматичную эпитомию” русского писателя, то ли для того, чтобы пропагандировать по сути крайне ограниченную идею о русскости и о “великом русском государстве”, то ли, напротив, для того, чтобы отстаивать убогую аксиому, согласно которой все русское – вредно или даже ничтожно...

Какие бы ограничительные черты ни приписывали Достоевскому, положительные или отрицательные, все равно сам Достоевский со своим бессмертным творчеством не поддастся никаким ярлыкам и продолжает непринужденно идти по широкому миру, везде продолжают его читать, изучать, исследовать, ставить на сценах, подражать ему. И после Японии следующий Симпозиум привезет его в Аргентину – с сознанием его огромного влияния на все южноамериканские литературы за последние полтора века.

Динамичность нашего Общества и живые отзвуки японского Симпозиума находят выражение в настоящем номере журнала *Dostoevsky Studies* – в изобилии качественных и разнообразных статей и богатом приложении, содержащем свидетельства о самом Симпозиуме и уникальные документы, связанные с его работой.

Ключевой темой Симпозиума было избрано 150-летие самого “кровавого” и политического произведения Федора Михайловича – романа *Бесы*, актуальность которого сегодня не может вызвать дискуссий. Этому проблематичному роману было посвящено значительное количество докладов. На основе двух из них мы публикуем статьи Людмила Димитрова и Джонатана Пэйна, изучающих два разных аспекта жанрового синкретизма *Бесов*: его природу “театрализованного” романа («романа-медиа») в определении Л. Димитрова, и его связи с повествовательными техниками и целями современной писателю бульварной журналистики в анализе Дж. Пэйна. *Бесам* посвящены еще две статьи нашего номера, авторы которых ведут оригинальный сопоставительный анализ между образами романа Достоевского и известными героями других русских авторов той же эпохи: Елена Дмитриевна Толстая аргументирует сходство в подробностях внешности и предшествующей действию биографии Николая Ставрогина и Анатоля Курагина (*Война и мир* Льва Толстого); Христо Манолакев изучает фигуру Степана Трофимовича Верховенского сквозь призму тургеневских Рудина и Базарова.

Еще одна годовщина, 150-летие рассказа *Бобок* (1873), дала Борису Николаевичу Тихомирову повод для тщательного сопоставительного анализа

двух возможных способов прочтения этого самого загадочного произведения Достоевского, не без связи с идеями, звучащими уже в *Бесах* и в прежних романах писателя.

Оксана Викторовна Дрейфельд в своей статье возвращает нас к топической теме нарратологии – повествовательным особенностям романа *Преступление и наказание*, которые по мнению исследовательницы заключаются в первую очередь в сосуществовании крайне субъективной и объективирующей точек зрения как элемента, создавшего специфический хронотоп романа.

Последнему шедевру Достоевского, *Братьям Карамазовым*, а в частности способам “гипостазирования вечности” в определенном эпизоде романа, посвящена работа Николая Нейчева. Статья является плодотворной попыткой установить критерии вербального изображения вечности и его осуществления Достоевским.

Восьмая, завершающая, статья настоящего выпуска журнала создана старейшиной японской достоевистики, основателем Японского Общества Достоевского Тоёфусой Киноситой на основе доклада, который звучал в Нагое во время Симпозиума. Сам профессор Киносита не смог участвовать в Симпозиуме, но он с энтузиазмом откликнулся на просьбу предоставить текст для публикации в нашем журнале. И мы в этой краткой статье найдем много интересного: автор выдвигает неожиданную и антиканоническую гипотезу о ранних истоках исихастских мотивов произведений зрелого Достоевского.

Вторая часть журнала также заслуживает внимания. После отдела рецензий найдете вышеупомянутые новости о жизни МОД и итоговый отчет об августовском Симпозиуме. Но жемчужиной этого отдела является полный текст оригинальных выступлений трех очень известных японских писателей – Фуминори Накамура, Риса Ватая и Кэйитиро Хирано. Это русский перевод речей, прозвучавших в Нагое на торжественном завершении Симпозиума и посвященных отношениям этих авторов к творчеству Федора Достоевского. За возможность опубликовать этот исторический документ мы крайне благодарны главному организатору Симпозиума, профессору Икуо Камеяме, и самым авторам.

В заключение я должен сообщить еще одну новость, касающуюся нашего журнала. Автор этих строк имел в Нагое огромную честь быть избранным новым председателем Международного Общества Достоевского. Такое задание по вполне очевидным причинам трудно совместимо с функцией главного редактора журнала. Поэтому, начиная с 2024 года, журнал *Dostoevsky Studies* будет иметь нового главного редактора в лице извест-

ной в мировом дostoевсковедении, опытной, блестящей коллеги Каталин Кроо. Это для нас радостная новость. Мы с Людмилом Димитровым продолжаем активное сотрудничество с журналом в роли ассистентов главного редактора. Редколлегия тоже не меняется: революций не будет и *Dostoevsky Studies* будут выходить и распространять науку о Достоевском все шире и убедительнее, в согласии с теми принципами, по которым мы работали в эти годы. Ведь Достоевский ничья собственность, он живет в широком мире.

От Редакционной коллегии *Dostoevsky Studies*

Стефано Алоэ,
Главный редактор

ARTICLES



СТАТЬИ

150 Years of *Demons* • 150 лет романа *Бесы*

Людмил ДИМИТРОВ
Софийский университет им. Св. Климента Охридского

Бесы Ф.М. Достоевского как роман-медиа

Есть у меня искушение определить *Бесы* как театральный роман, хотя подобное суждение и вызвало бы скепсис со стороны, во-первых, потому что такой роман уже написан, но не Достоевским, и во-вторых, из-за факта, что это не первый текст Пятикнижья, поставленный на сцене. И все же настаиваю, что *Бесы* есть театральный роман – не в смысле М.А. Булгакова, а согласно неподражаемому мировосприятию своего собственного создателя. Сегодня, в первой четверти XXI века, я прецизировал бы дефиницию жанра как “роман-медиа”. Именно ее я намереваюсь выяснить в этом исследовании и раскрыть как она работает в пользу экзистенциальных и эстетических посланий произведения. В данном случае “медиа” следует понимать именно как “посредника”: между первыми двумя и остальными двумя романами Пятикнижья; между произведениями, повлиявшими скрытно или явно на Достоевского при написании *Бесов*, и той же самой сюжетной матрицей, замечаемой в произведениях более поздних периодов; между книгой и сценой; между книгой и экраном; но скорее всего между текстом и теми, кто его воспринимает, то есть читателями. Иными словами, мое намерение – раскрыть сущностные аспекты театрального (синкретического) мышления Достоевского. Иначе как можно объяснить феномен, что он даже не написал эксплицитную драму, а его произведения не сходят с европейских и мировых сцен, и если спектакли по ним не могут похвастаться частотностью тех, что поставлены по Шекспиру и Чехову, все же их довольно больше, и они приносят значительно более высокие доходы театрам, чем постановки по Толстому или Горькому, создавшим и весьма представительные пьесы? Более того, граничность его текстов замечена непосредственно в эпоху их появления, и в критике писалось немало о беспроблемном их вписывании в колею других искусств. Так, в 1983 г. появляется известный сборник *Достоевский и театр*, в котором делается попытка утвердить понятие «театр Достоевского» и отстаивается право на обязательное вмешательство режиссера, «драматурга-двойника автора», который должен постичь художественную выдержанность драматизации и предотвратить опасность упрощения и рутинного искаже-

ния оригинальных образов и мотивов, словом, превращение любого текста Пятикнижья в «театральный антироман».¹

Первоначально укажу, хотя и бегло, на доказательства театральной компетентности Достоевского. Она в течение долгих лет производила впечатление на многих исследователей его творчества, хотя довольно часто ее недооценивали за счет большего внимания к философским, психологическим, теологическим и идеологическим сторонам его прозы. Как замечает Максимилиан Волошин, «...все говорит о том, что в Достоевском русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра».² А в своей ранней статье М.П. Алексеев приходит к заключению: «Может показаться, что свое литературное воспитание Достоевский получил в театре, а мастерству писателя обучался на драматических образцах. Здесь же причина того тяготения и инсценировок его романов, с которыми мы встретимся и в России и на Западе».³ В сущности в основе этой совсем не лишней основания интуиции содержится то, что я назвал бы *театральной природой* писателя. Приведу несколько примеров.

В его статье 1864 г. «Ответ Русскому вестнику» находим следующую мысль: «Видел я тогда один водевиль [в котором] выставлен был на смех и на позор публике некто *Виссарион* Вахляев; имя Виссарион сильно намекало на одно из действующих лиц тогдашней литературы» (ПСС 19; 125 – *курсив автора*). Она интересна тем, что, идя от конкретного сюжета, Достоевский переносит проблему на поле культуры, называя Белинского неявно «действующим лицом»; то есть, сознательно или нет, он воспринимает сам литературный процесс как своеобразный *перформанс*, участники в котором – персонажи, воспользовавшиеся определенным им мгновением, чтобы войти в действие или выйти из действия/сцены, как гласит известная максима Шекспира.

Спустя восемь лет, 20 января 1872 г., писатель отвечает на вопрос своей литературной поклонницы:

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных

1 Александр Нинов, *Введение*, в: *Достоевский и театр* (Москва: Искусство, 1983), с. 15.

2 Максимилиан Волошин, «Достоевский и русская трагедия. Русская трагедия возникает из Достоевского», *Русская молва*, № 93, 15 марта 1913, с. 3 (http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin_russkaya_tragedia.html).

3 Михаил Алексеев, «О драматических опытах Достоевского», в: Леонид П. Гроссман (под ред.), *Творчество Достоевского* (Одесса, 1921; электронная версия).

форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет (ПСС 29; 225).

Письмо княгине Варваре Дмитриевне Оболенской, оставшееся неоправленным, опубликовано впервые в ж. *Художник и зритель*, номер 6-7 1924 г., и в комментарии к нему Л.П. Гроссман допускает, что имеется в виду роман *Бесы*. На самом деле желание Оболенской – переработать в драму *Преступление и наказание*, но важнее здесь то, что это одно из небольших прямых высказываний, раскрывающих театральные взгляды и – что более существенно – принципы, согласно которым, по мнению Достоевского, прозаический текст допустимо трансформировать в сценический. Драма не просто диалог с устраненными авторскими ремарками, а различное и самостоятельное произведение, преследующее задачи, не совпадающие с романскими, и бытующее на гораздо более широком коммуникационном поле (как мы увидим позже, в *Бесах* сам он поступает наоборот: адаптирует эпизод из классического драматургического произведения к своему прозаическому замыслу). Известны намерения Достоевского в молодости написать пьесу, и они не покидают его до начала 60-х годов, то есть до его появления в Петербурге после каторги. Главным образом он вдохновляется шиллеровой *Марией Стюарт*, пушкинским *Борисом Годуновым* и повестью Гоголя *Тарас Бульба*, задумывая превратить ее в драматическое сочинение под заглавием *Еврей Янкель*. В качестве модели он выбирает шекспировский дискурсивный формат и выступает против наивной классицистической условности Корнеля и Расина. 30 сентября 1844 г. он пишет своему брату Михаилу: «Драму поставлю непременно. Я этим жить буду» (ПСС 28; 100). Л. Гроссман цитирует и еще один важный пассаж из рассуждений автора о переобразовании романа в пьесу: «Побольше смелости. Отважней и решительней вступайте в подлинный творческий план. Аранжировка романа под сценические формы – дело не хитрое. Нет, пусть роман будет лишь трамплином для вашей свободной фантазии, лишь партитурой для вашей вольной и вдохновенной игры. Поступайте с моими *Бесами*, *Карамазовыми*, *Раскольниковыми*, как Шекспир с какими-нибудь итальянскими хрониками. Творите наново, ломайте сюжет, разбивайте вдребезги романическую форму, – ибо ей нечего делать на сцене – и в этом бунте против моего текста творите театральные ценно-

сти по законам трагедии, фарса или мелодрамы. Для всего этого я щедро бросаю вам материал, но берите его для новойковки, для новой переплавки, для великих и отважных преобразений, ибо незыблемым остается великий закон всякого искусства: «мысль не может никогда быть выражена в несоответствующей ей форме».⁴ Привожу цитату по Гроссману, так как мне не удалось обнаружить, где именно Достоевский это сформулировал, но вникая в ней, можно проследить за тем, как он становится все более сведущим в качестве теоретика – как универсального, так и в собственной своей практике: вряд ли и при современном развитии и состоянии театра в наши дни кто-нибудь возразил бы или опроверг бы его заключения.

Еще любопытнее воспоминание А.С. Суворина о последней их встрече, за десять дней до смерти Достоевского. Оба они разговаривают о комедии Грибоедова *Горе от ума*, и по ее поводу писатель замечает, что

на Софью у нас слишком строго смотрят, а на Чацкого слишком снисходительно: очень он подкупает нас своими монологами [...]. Кстати я спросил у него – *продолжает Суворин* – отчего он никогда не писал драмы, тогда как в романах его так много чудесных монологов, которые могли бы производить потрясающее впечатление.

– У меня какой-то предрассудок насчет драмы. Белинский говорил, что драматург настоящий должен начинать писать с двадцати лет. У меня это и засело в голове. Я все не осмеливался. Впрочем, нынешним летом я надумывал один эпизод из *Карамазовых* обратить в драму.

Он назвал какой-то эпизод и стал развивать драматическую ситуацию.⁵

Спокойно можем сказать, что именно «драматическая ситуация» – *концепт подлинности* в художественном мышлении Достоевского, который он поддерживает буквально до последних дней своей жизни. Мысль о частичной переработке *Карамазовых* в драму остается его неосуществленной мечтой как из-за страха перед сценой, так и в силу ответственности перед ней: «Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда...*» (*ПСС* 24; 305 – *курсив Достоевского*). Как, однако, можно постичь правду театра, и какова эта правда, по мнению знаменитого писателя?

4 Цит. по: Леонид ГРОССМАН, «Достоевский и театрализация романа», в: Леонид Гроссман, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. IV: *Мастера слова* (Москва, 1928), с. 232.

5 Алексей СУВОРИН, «О покойном», в: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2 (Москва: Худож. лит-ра, 1964 [1881]), http://az.lib.ru/s/suworin_a_s/text_1881_o_pokoynom.shtml

Переходя к *Бесам*, давайте вспомним, как в начале вводится один из центральных персонажей: «Скажу прямо: Степан Трофимович *постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти*, – так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. *Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре*: сохрани боже, тем более что сам его уважаю. Тут всё могло быть делом привычки, или, лучше сказать, непрерывной и благородной *склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке*» (ПСС 10; 7 – *курсив мой, Л.Д.*). Кроме того, что таким образом начинается рассказ, этот короткий отрывок содержит развернутую театральную метафору и обнаруживает *перформативный потенциал* текста.

* * *

Театральный рецептивный код несет в себе значительно больше многомерных возможностей – он усваивает, полемизирует, а согласно специфике центрального романа из Пятикнижья и демонстрирует идеи автора, представляя их каузальность, но и нестихающую их актуальность. Каждый спектакль/драматизация не просто переводит, передает, иллюстрирует сюжет на своем языке. Знаменитая постановка В.И. Немировича-Данченко 1913 г. делает гораздо больше: порождает новый тип комментарного корпуса в достоевистике, в котором такие авторы как Сергей Булгаков, Вячеслав Иванов, Николай Бердяев, спровоцированные реакцией Максима Горького об увиденном на сцене МХТа, расширяют свой собственный взгляд на Достоевского, “учатся” чему-то не совсем до этого момента свойственному им – читать литературу через сцену (более поздние поколения уже будут делать это и через экран, и через мультимедиа), которая озвучивает и иллюстрирует “полифоничность”. Представление Немировича не просто популяризирует сюжет, но и вызывает первые серьезные дебаты вокруг проблематики романа, что на самом деле и есть истинное предназначение театра: изображать и распространять в доступном виде идеи, доносить до аудитории положительные сообщения или предостерегать от негативных явлений и не завуалированно раскрывать острые проблемы общества...

По поводу театральности романа Вячеслав Иванов замечает нечто весьма существенное: «Действующие лица внутренней, реальной драмы – люди, но не как личности, эмпирически выявленные в действии внешнем или психологически постигнутые в заветных тайниках душевной жизни, но как личности духовные, созерцаемые в их глубочайших, умопостигае-

мых глубинах, где они соприкасаются с живыми силами миров иных». ⁶ В наши дни подобное наблюдение, но под другим углом зрения, делает болгарский философ Нина Димитрова, согласно которой «Анна Каренина [...] выдумана, но ее можно “встретить” на улице. У Достоевского [...] действующие лица действительно “выговаривают” свое бытие, но они за эмпирией, в области метафизического». ⁷

На фоне сказанного у меня возникает “наивный” вопрос: что происходит с этим казусом, когда герои воскреснут на сцене, воссозданные актерами? Сразу хочу предупредить: давайте (хотя бы в данный момент) не торопиться утверждать, что проза Достоевского априори театральна и форма, в которой она написана, есть камуфляж. Наоборот, она смоделирована по законам эпоса: театр сам обнаруживает ее как нечто свойственное ему, но не потому, что она мыслилась сообразно с его спецификой или прогнозирует свое потенциальное эмансипирование в режиссерское и впоследствии в постдраматическое высказывание, а потому что новые потребности и возможности сцены в конце XIX-го и начале XX-го века, как и сегодня, избирают тексты Достоевского как подходящие театру, поддающиеся драматизации. То есть, здесь не столько натываемся на их вторичную, приобретенную театральную культуру, сколько улавливаем их имманентную, органическую театральность.

Сцена есть подиум, эстрада, которая неощутимо может превратиться в поле боя, в эшафот. Все, протекающее на ней, предопределено антиномией публичность-интимность, то есть, исповед(аль)ность. В этом смысле театр – детище и продолжение исповеди, потребности в исповеди. И совершенно не случайно, что крупные фигуры европейского театра и кино (Альбер Камю, Жан-Люк Годар, Анджей Вайда, Юрий Любимов, Игорь и Дмитрий Толонкины, в Болгарии – Иван Добчев) обращают внимание на *Бесов*, причем скорее всего их интересует казус со снятой М.Н. Катковым главой “У Тихона”, которую они воспринимают не как самую театральную/кинематографическую, а как своеобразную “криптограмму”, скрывающую возможный ключ к разгадке авторского замысла.

Как известно, в главе (известной как 9-ая из II части романа), отчетли-

6 Вячеслав ИВАНОВ, “Основной миф в романе Бесы”, в: Вячеслав ИВАНОВ, *Родное и вселенское* (Москва: Республика, 1994), с. 307.

7 Нина ДИМИТРОВА, “Исповедного слово: случают Ставрогин”, *LiterNet*, № 5 (126), 20.05.2009, https://litenet.bg/publish16/n_dimitrova/izpovednoto

во выделяются три внутренние части, первая из которых включает разговор между монахом и Ставрогиным до чтения «листков», вторая – сама исповедь, и третья – обсуждение текста и попытка старика убедить героя не обнародовать его. Иными словами, исповедь есть монолог, занимающий идеальный центр главы, обрамленный предшествующим и последующим диалогами. Сегодня достоеведы единодушно признают ее как кульминационную, хотя объединяются вокруг подобной точки зрения медленно и с трудом. Первым эту главу упоминает Д.С. Мережковский в своем исследовании *Л. Толстой и Достоевский* (1901-1902) за два десятилетия до ее опубликования – это происходит в 1922 г., независимо от факта, что в 1905 г. Анна Достоевская публикует небольшой отрывок из нее. Сняв главу с печати, Катков практически лишает нарратив его самой высокой энергетической точки: таким образом он символически о-без-главливает роман, вокруг которого в тот самый момент явно тоже бушуют бесы.

Но перед тем как комментировать искушения перед театральным экспонированием главы, попробую в модусе герменевтики выяснить семантику исповеди.

Сформировавшаяся в “утробе” церковного слова и постепенно перенесенная на поле художественного (светского) нарратива, исповедь есть сложный дискурс, поддерживающий постоянный трансфер между суггестивным устным высказыванием и высоким письменным посланием; транскрибированная, она продолжает сохранять свой вербальный генезис, но придает ему особую интимность, расширяя круг доверенных, приобретенных и п(р)освященных референтов в сокровенном мире/акте исповедующегося. По мнению Людмилы Луцевич, исповедь придвигает самоосознание человека «от античной телесности индивида к христианской духовности личности»,⁸ и в таком смысле является одним из формантов эго-текста. «Сейчас, как и в эпоху Ф.М. Достоевского – обобщает исследовательница – можно наблюдать наступление «какой-то всеобщей исповеди», когда «люди рассказываются, выписываются, анализируют самих себя же перед светом, часто с болью и муками».⁹ Но кончает классической эпохой, отмечая, насколько сегодня «слово исповеди перелагается на нарциссический лад [...], а девальвация идей раскаяния, покаяния, исповеди – одна из трагических отметин российского духовного бытия конца XX века».¹⁰ В исповеди (*искренне поведать*) изначально заложено сильное пер-

8 Людмила Луцевич, *Автобиографические исповеди в литературе. Претексты. Тексты. Контексты* (Москва: Наука, 2020), с. 7 – курсив ее же.

9 Цитаты из *Петербургской летописи Достоевского* (ПСС 18; 27).

10 Луцевич, с. 9.

формативное начало; говоря проще – она построена на аутентичной драматургии. Исповедь предполагает самообъективирование (проявление самосознания), чья предельная точка есть смирение. Она – выбор, необходимость, очищение, о-духо-творение и неизбежный монолог.¹¹

* * *

Возвращаясь к мысли М.П. Алексева, процитированной в самом начале: «Может показаться, что Достоевский [...] мастерству писателя обучался на драматических образцах». Считаю, что она не только верна, но подтверждается и конкретным примером. В своем желании обосновать *Бесов* как медиативный текст позволю себе выдвинуть гипотезу, что ситуация, описанная в главе “У Тихона”, построена на драматургическом принципе, притом не виртуально, а конкретно: в нее автор вводит скрытую инверсию знаменитой сцены “Келья в Чудовом монастыре” из *Бориса Годунова* Пушкина. Что я конкретно имею в виду?

Еще с того времени, когда он хочет написать пьесу о царе Борисе и Лжедмитрии, Достоевский вообще не намеревается повторить сделанное Пушкиным. Но очевидно сюжет и идеи трагедии волнуют его, и в различных ситуациях (сценах) в своих романах писатель разворачивает коллизии, подобные той, что мы видели между двумя историческими антагонистами с акцентом на архетипном образе Отрепьева. В большой степени основные моменты идеологической суггестии в *Бесах* ему подсказаны несколькими ключевыми проявлениями Самозванца, и он заимствует их, адаптируя к собственному замыслу. А подобная интертекстуальная интервенция ставит вопрос о “литературности” *Бесов* (Л.И. Сараскина), точнее о выборе и усваивании Достоевским литературных мотивов при окончательном эстетическом моделировании повествования. Вопрос в том, как контекст предопределяет редуцирование, перекомпозицирование сюжета и переформулирование идеологических акцентов в спектакле/фильме; как именно экран и сцена могут рассказать основную историю (или «миф», по словам Вячеслава Иванова) с различной – женской, мужской, коллективной, абстрактной – точки зрения, не нарушив воздействие увиденного.

Начну с того, что в пушкинской трагедии близость Гришки и Пимена – данность: они обитают в общей келье, молодой послушник – под опекой старца. Со своей стороны, Ставрогин сам идет к Тихону, но оказавшись в

¹¹ Факт, однако, в том, что эта глава устранена из канонического текста романа, в то время как не менее насыщенная напряжением кульминационная “Легенда о Великом Инквизиторе” в *Братьях Карамазовых* остается там, где она задумана.

его покоях, он внимательно осматривает обстановку и замечает нечто необычайное: «Библиотека [...] была составлена слишком уж многообразно и противоположно: рядом с сочинениями великих святителей и подвижников христианства *находились сочинения театральные, “а может быть, еще и хуже”*».¹² Как весь роман начинается со своеобразной “театральной” экспозиции, так и, попадая к Тихону, Ставрогин ощущает, что он в кабинете театрала: режиссера/драматурга или обобщенно – в репетиционной.¹³ У Пушкина разговор между Гришкой и Пименом начинается, когда молодой просыпается после кошмарного сна, созерцая «смирненное, величавое» лицо и сосредоточенные действия пишущего свою летопись монаха, в то время как в *Бесах* обнаруживается более специфическая реминисценция. По мнению философа Михаила Уварова,

в христианской традиции идея исповеди находится в «подчиненном» положении по отношению к таинству покаяния. Слово исповеди – как проявленный внутренний духовный опыт – может осуществляться в молчании. Каяться в молчании нельзя: покаяние – это вербальный акт раскаяния, по сути своей публичного, произнесенного покаянного слова [...]. Именно так понимали покаяние и ведущие русские художники XIX столетия (А.Н. Островский, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой).¹⁴

Попадание Ставрогина в келью Тихона, чье имя с греческого означает ‘судьба’, ‘случай’, хотя и особым способом намекает и о славянском корне ‘тих’, коннотирующем смолкание, смиренность, покой святости, есть проникновение в тишину и ритуальный допуск в сакральный локус. Ставрогин излагает свою исповедь в письменном виде, что предполагает необходимость читать ее про себя, молча. Категорически настаивая выговорить ее вслух да еще и другим, герой создает особый риторический и действенный прецедент.

То же самое происходит и у Пушкина: Пимен сподвигнут будущим самозванцем рассказать об убийстве малолетнего престолонаследника Ди-

12 Федор М. Достоевский, *Бесы*. – «Бесы»: Антология русской критики, сост., подготовка текста, послесловие, комментарии Л.И. Сараскиной (Москва: Согласие, 1996), с. 262 – курсив мой, Л.Д.

13 Людмила Сараскина склонна скорее считать Тихона «рецензентом», «бессильным чем либо помочь». Людмила САРАСКИНА, «Бесы»: роман-предупреждение (Москва: Советский писатель, 1990), с. 119.

14 Михаил УВАРОВ, *Архитектоника исповедального слова* (Санкт-Петербург: Алетейя, 1998), с. 21.

митрия с позиций кающегося свидетеля. В центре своего самопризнания Ставрогин тоже описывает преступление – самоповешение прельщенной им же Матрешы, что есть не прямое убийство. Соглашаясь прочесть написанное, Тихон входит в двумерный коммуникативный режим: *его голос*, голос двойника, озвучивает чудовищные деяния Ставрогина. В подобной инсталляции есть нечто более чем дублирование показаний. Греховное слово материализуется и воплощается в священнослужителя, без того, чтобы он им манипулировал/его интерпретировал – текст звучит хладнокровно, фактологически, *исключая* покаяние. И все же зло достигает нужного эффекта: этим лукавым опытом искупить себя-через-другого, Ставрогин вовлекает монаха в порочность. И сам факт, что Тихон замечает позерство и его игру, не меняет, ни отменяет преступление. Весь этот случай не только напоминает сцену из пьесы, но она происходит как “репетиция на столе”, дубляж, камерный спектакль с распределенными, в случае – с разменными ролями. В какой-то момент чтение превращается в психоаналитическое тестирование о точке терпимости к моральному падению и низости. Примешивание к жанру метааналитических элементов меняет оптику: история первый раз увидена извне, а второй раз – изнутри. И психологический интерьер *Бесов* оказывается удобным для подобного эксперимента.

“Келья в Чудовом монастыре” содержит в зародыше и прогнозирует всю лжемессианскую деятельность Григория: Ставрогин тоже как будто следует за поступками Самозванца. Пимен пишет свою летопись-исповедь и в будущих своих действиях – не только через искание неограниченной верховной власти, но и в безобразиях, корыстных стратегиях и пролитой крови, сопутствующих осуществлению его самоцельного зловещего плана – Отрепьев очарован и воодушевлен услышанным. В келье происходит своеобразная антиисповедь – монах вырисовывается как полностью охваченный бесами и идеями фикс молодой человек, который в мудрых и выстраданных словах старика находит оправдание и стимул к поступкам, рискующим изменить ход русской истории. Та же самая логика заставляет Ставрогина проявлять себя как нового Самозванца. Блуд с ребенком – особо тяжкое преступление, квалифицирующееся сегодня как педофилия. Насилие над детьми, однако, есть и главный грех, вмененный Годунову и Самозванцу, независимо от того, что не они являются конкретными виновниками – царевич Дмитрий изрублен Битяговским, а за мгновение до финала по приказу Григория клика Шуйского убивает очередного наследника престола – сына Бориса Федора, тоже несовершеннолетнего, «младенца». В *Бесах* находим прямое доказательство подобной

параллели: Хромоножка называет Ставрогина «самозванцем» и «Гришка Отрепьев», и это самые безжалостные сравнения, к которым ее подталкивают деяния ее inferнального супруга. Вяч. Иванов приходит к находчивому заключению о встрече Ставрогина с Тихоном: «...ему должен он предоставить себя, как маску, чтобы соблазнить мир самозванством, чтобы сыграть роль лже-Царевича».¹⁵ Бердяев еще более категоричен: «У Ставрогина нет выхода из себя, а есть лишь выходящее из него, лишь источающая его эманация».¹⁶ От него выходит и исповедь, которая у Достоевского всегда более или менее театрализована: вспомним, к примеру, Ипполита в *Идиоте*.

Приведем несколько конкретных текстуальных соотношений. В предупреждении монаха из *Бесов*: «...подвиг ваш, если от смирения, был бы величайшим христианским подвигом, если бы выдержали» (там же; 279) находим перифраз напутствия Пимена к Гришке: «В часы / Свободные от подвигов духовных / Описывай не мудрствуя лукаво / Всё то, чему свидетель в жизни будешь...». А последняя реплика сталкивается с настоятельным советом Тихона, чтобы его посетитель не распространял отпечатанную в трехстах экземплярах исповедь: «...если огласите ваши листки, то испортите вашу участь... в смысле карьеры, например, и... в смысле всего остального» (там же). Снова инверсия – в сцене из *Годунова* “Ночь. Сад. Фонтан” Марина Мнишек угрожает Гришке, что огласит и таким же образом скомпрометирует его намерение, а Тихон советует Ставрогину не делать этого, называя путь, по которому он пошел, «карьеру». Отрепьев тоже устремился к своего рода “карьере” и своим признанием выдает себя перед полькой. Тихон – особый, “дотоловский пример” непротивления злу насильем – даже словесно. И если я говорю это, то потому, что хочу обратить внимание на один как-будто редко замечаемый факт. Много раз в комментариях к роману подчеркивали, что для эпиграфа, наряду со стихами 32-36 главы 8 Евангелия от Луки, автор использует две неполные строфы из Пушкинского стихотворения *Бесы*, подсказывая и цитатность самого титула. Делаю акцент на следующем парадоксе: не столько в стихотворении, сколько в сцене в Чудовом монастыре название *Бесы* совпадает интертекстуально с заглавием романа *Война и мир*. Вот как: «Ты всё писал и сном не позабылся, / А мой покой *бесовское мечтанье* / Тревожило, и враг меня мутил». И соответственно: «...Описывай, не мудрствуя лукаво / Всё то, чему свидетель в жизни будешь: / *Войну и мир*, управу государей,

¹⁵ Иванов, с. 310.

¹⁶ Николай А. Бердяев, “Ставрогин”, в: Федор М. Достоевский, *Бесы*. – «Бесы»: Антология русской критики, с. 522.

/ Угодников святые чудеса, / Пророчества и знаменья небесны...» (*курсив мой, Л.Д.*). Интересно также, что в то время как Гришка решает покинуть монастырь и оказывается монахом беглецом, охваченным бесом, “заражаться” им именно в келье, Тихон, наоборот, предлагает Ставрогину поступить в монастырь, стать монахом.

Наверное, главное действующее лицо из *Бесов* – злодей-самородок без предшествующего аналога, но в тексте следует литературная модель, оправдывающая его как продолжателя русской властолюбивой ментальности. В какой-то лавке во Франкфурте он покупает карточку с изображением девочки, похожей на Матрешу, а через некоторое время ему снится сон *Золотой век*. Забытая на камине карточка есть внутренняя инверсия ситуации в *Идиоте*, где Настасья первоначально появляется как портрет, после чего оживает; здесь Матреша сначала жива, а *post-mortem* превращается в «портрет», в нечто подобное inferнальной, неканонической иконе. И как сюжет картины *Мертвый Христос в гробу* Ганса Гольбейна поддерживает самостоятельную сюжетную линию в *Идиоте*, впутывающую в сложные отношения Настасью, Мышкина и Рогожина, во сне Ставрогина тоже предлагается экфрасис, на этот раз полотна *Асис и Галатея (Золотой век)* Клода Лоррена. Гришке трижды снится одно и то же страшное предсказание, а сновидение Ставрогина повторяется каждый день.

В контексте всего сказанного срединный роман Пятикнижья можно воспринять как назревшую для произнесения публичную, соборную исповедь, для участников которой не менее, чем для Анны Карениной, имеет значение постулат: «Мне отмщение и Аз воздам». С одной только разницей, что Достоевский подчеркнуто строит фабулу и конфликт через христианский (православный) код. А христианство для него есть национальная религия; оно не знает избранного народа. Наоборот, ты сам избираешь его, и для тебя оно, как и Бог, есть индивидуальное переживание. Неся Имя-Креста, ты не нуждаешься в отдельном ритуальном крещении. Исповедь достаточна, чтобы отменить “дьявольскую” ассоциацию ‘рог-ин’ и остаться с праведным ‘ставросом’. В последнюю минуту встречи между двумя протагонистами «проклятый психолог» Тихон получает видение и предупреждает самораскрывшегося беса: «Я вижу [...] что никогда вы, бедный, погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту!» Важная, пророческая реплика, какую пушкинский Пимен упускает адресовать Отрепьеву.

История происходит по своему образу действия, но всегда к ней устремляются люди, у которых дремлет воля к власти, и литература делает нас сопричастными их потенциальным или приведенным в действие маршрутам. Вряд ли случайно, что сразу же после краха СССР в самый полюбившийся катарсисный текст для сцены превратился чеховский *Дядя Ваня*, а для экрана – *Бесы*. Но со внелитературными интерпретациями романа произошло нечто интересное само по себе: риск, что чрезмерные экранизации (в общем шестнадцать, семь из которых после начала перестройки) навяжут стереотип в его толковании, провалился в результате одновременно появляющихся и далеко более экспериментальных сценических версий. И независимо от того, что и в России, и вне ее не была осуществлена ни одна значительная экранизация, как и не был осуществлен ни один значительный спектакль – то, что осталось и продолжает провоцировать дискуссии, это сам текст.

Jonathan PAINE
 Wolfson College, University of Oxford

Dostoevsky's 'boulevard' novel. The influence of the boulevard press on *Devils*

The final chapters of *The Idiot*, written in January 1869, ended on a note of high Gothic drama – and low approval at the hands of contemporary critics. The first references to *Devils* appear in Dostoevsky's notebooks in February 1870 and copy started to flow to Katkov's *The Russian Messenger* (*Russky Vestnik*) from the middle of that year. Provincial bickering had been overlaid on Gothic drama, small-town chicanery on high moral purpose. In the intervening year Dostoevsky had moved from Florence to Dresden, had written and published *The Eternal Husband*, and had struggled constantly to keep his growing family solvent. Elsewhere, a flourishing boulevard press in England and France had proved the existence of a mass readership; Renan and Darwin were challenging existing frameworks of faith, and revolution had again shaken France. What would work for Dostoevsky – artistically, philosophically, financially?

This paper considers the publishing context in which Dostoevsky wrote *Devils* and argues that the novel, perhaps more clearly than any of his other works, demonstrates the influence of the newly emerging boulevard press and the genre of the *faits divers*.¹ It suggests that the style and construction of *Devils* betray an attempt to reconcile the demands of the traditional readers of the thick journal with the evolving tastes of the readership of the boulevard papers. At its best, the novel offers some of Dostoevsky's most assured and effective writing. At the same time, it mirrors Dostoevsky's own authorial concerns about the problems of writing for a Russian readership in 1870.

1 The *fait divers* is a brief newspaper article, usually of a scandalous or sensational nature such as a murder or suicide, of ephemeral interest. The technique was extensively used by French newspapers in the 19th century. The term is conventionally claimed to have originated from coverage of the Troppmann murders, trial and execution in 1869 (see below), but in fact it had been in use for much of the century, initially to encompass small public announcements and only gradually acquiring its current meaning. A Russian approximation might be 'смесь', which had also been used for decades in the thick journals as a rubric for miscellanies but in contexts less associated with the sensational. For a discussion of the genre, see Ambroise-Rendu, Anne-Claude, "Les Faits divers" in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Eve THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal* (Paris: Nouveau monde, 2011), pp. 979-997.

Revolution in Europe... and in the press

Life in the Dresden of 1870 must have appeared chaotic, stressful and full of contradictions. The French Second Empire was drawing to a close just as Bismarck was laying the foundations of a newly unified German Empire. War between France and Germany broke out just as Dostoevsky was beginning to write *Devils*. Revolution had reared its head closer to home, as well, in the shape of the 1869 plot organized by Sergey Nechaev and the subsequent murder of Ivan Ivanov which was to form the basis for the plot of the novel. By the time Dostoevsky had finished it in November 1871 the French had been defeated, Paris had been occupied and Nechaev was still in hiding abroad. Revolution had followed, the Second Empire collapsed, but within months the short-lived Commune had been put down in a week of bloody reprisals. Meanwhile in Germany Bismarck consolidated his victory over France with the annexation of Alsace Lorraine and on 16 April 1871 the Constitution of the new German Empire was ratified by the new Reichstag.

As the 1870s opened, the Russian economy was in the middle of a temporary boom. Finally, it seemed, the upheaval caused by the Great Reforms was resulting in urbanisation and industrial growth. Investors took heart at the improving economic conditions and poured money into Russian businesses. Between 1870 and 1873 almost 260 companies were founded, with a combined capital on just over half a billion roubles. The euphoria would not last. By 1874 the bubble had burst, investors fled and the economy collapsed, to be followed by a renewed sense of isolation as protectionist barriers were erected.²

Dostoevsky and Anna had arrived in Dresden in mid-1869. The heat of Florence might have been left behind, but Dresden did not feel like home. Anna Grigorevna was pregnant and homesick. Dostoevsky's letters reveal a sense of isolation – a 'real' Russian in a city of emigrés. He was penniless, forced at one point to pawn his overcoat for food. Turning authorship into income was a constant struggle. *The Idiot* had been poorly received by the critics and had failed to boost the circulation of Katkov's *The Russian Messenger*. Katkov remained supportive but slow to pay up, perhaps unimpressed that Dostoev-

2. For a more general discussion of the Russian economy in the 1870s see Alexander POLUNOV, *Russia in the Nineteenth Century: Autocracy, Reform and Social Change, 1814-1914*, ed. by Owen Thomas and Larissa Zakharova (Armonk: Sharpe, 2005), pp. 125-138; Михаил В. КОНОТОПОВ, Станислав И. СМЕТАНИН, *История экономики России* (Москва: КноРус, 2008), с. 166-180; and Raymond GOLDSMITH, "The Economic Growth of Tsarist Russian 1860-1913", *Economic Development and Cultural Change* 9(3), April 1961, pp. 441-475.

sky's next work, *The Eternal Husband*, had gone to Kashpîrev's newly founded *Dawn (Zarya)*. The reprint rights for *Crime and Punishment* had been sold for 3,000 roubles to Stellovsky who failed to pay up. Dostoevsky's epileptic fits had returned with increasing frequency. He even started gambling again, in January 1871. As usual, he lost.

Dostoevsky had been living in Europe since 1867: his second extended stay. He can hardly have failed to notice what was happening in the contemporary press. Industrialisation across Europe had created the beginnings of a mass market of increasingly urban consumers. Reader demographics had changed: literacy was beginning to spread into urban factory workers, shopkeepers and merchants; women were becoming important consumers of fiction and fashion, and the provincial market for books and periodicals was becoming increasingly important as distribution improved.

As demographics changed, so did the product. In most markets economic forces drove the shift from the book format to subscription-based periodicals and, consequently, to the serialisation of prose fiction. These proliferated, to cover specific market segments as they emerged – from stock exchange news to family life. The 1860s saw the introduction of a new format which was to revolutionise not just the shape of the product but its content as well – the boulevard newspaper. Launched in France in 1863 with *Le Petit Journal*, the format had been copied almost immediately in the Russian market by *The Petersburg Flysheet (Petersburgsky listok)*, followed three years later by Arsenyev's slightly more upmarket *The Petersburg Gazette (Petersburgskaya gazeta)*.³

The format was targeted at the emerging mass readership and within a remarkably short period of time had established its own content and style. It focussed on the tastes of its new readership for the voyeuristic, the ephemeral and the exotic – stories of crime, court cases, sex, and in particular how other sections of society lived. It developed its own taxonomy, daring to categorise, analyse and publicise the previously unpublishable. It evolved its own style of compressed, sensationalist and technicolour reportage. It borrowed formats and genres from the established press and made them its own – the detective novel, the courtroom drama, the crime novel. And publishers saw it as a way of monetising the lowbrow tastes of a huge and growing new readership. An 1868 journalist in a French magazine sums up the recipe nicely:

3 Louise McREYNOLDS, *The News under Russia's Old Regime. The Development of a Mass-circulation Press* (Princeton: Princeton UP, 1991), ch. 5 "The Newspaper from the Boulevard, 1864-1876," pp. 52-73.

Take 25 duels, 12 poisonings, 1 lost child, 1 policeman, 2 convicts, 4 spies, 1 mysterious good-looking male, 3 assassinations and 2 suicides. Place in a beaker and heat till white hot, then spread on paper with a goose quill, cut into strips and serve sequentially, referring each time to 'the next instalment', and open your cash register with confidence.⁴

Dostoevsky witnessed at first hand the impact of this revolution during his time in Dresden, just before starting work on *Devils*. A French serial killer, Jean-Baptiste Troppmann, had finally been caught after a killing spree which lasted from August to September 1869. His arrest, trial and eventual execution by guillotine on 16 January 1870 were reported in sensational terms across the entire European press. Even the dusty German press covered the story. Turgenev himself attended the execution and wrote about in *The Messenger of Europe* (*Vestnik Evropy*), and we know from his letters that Dostoevsky read Turgenev's article (see *IICC* 29; 127-129). What may not have been quite so obvious at the time was the commercial impact of the coverage. The circulation of *Le Petit Journal* jumped, from 30-40,000 before the discovery of Troppmann's first six bodies, to 300,000 as the news broke, then to 594,000 at his execution.⁵ Publishers across Europe took note. A new readership had been created, a new way of communicating with it had been proven, and a new means of monetising the result had been demonstrated.

The emergence of the *faits divers* as a journalistic genre is conventionally dated to the reportage of the Troppmann murders. In fact, columns with this title had appeared several decades earlier, usually as a convenient way to group miscellaneous ephemera. The Troppmann affair seems to have created a specific association of the rubric with the genre of crime reporting and with a literary style based on sensationalism, drama and compression.⁶ It found its home predominantly in the pages of the new boulevard newspapers and shared with them an obsession with the four cultural constants cited above – the voyeuristic, the ephemeral, the exotic and the taxonomic. The reason for the obsession is not hard to find: these were topics which could be relied on to create specific read-

4 « Mettez dans votre cornue 25 duels, 12 empoisonnements, 1 enfant perdu, 1 agent de police, 2 forçats, 4 mouchards, 1 beau jeune homme mystérieux, 3 assassinats et 2 suicides : faites chauffer à blanc et étendez sur le papier avec une plume d'oie, coupez par tranches que vous servirez une à une, en renvoyant chaque "fois au prochain numéro", et ouvrez avec confiance votre coffre-fort ». *Satan*, 29 Jan. 1868, cited by Roger BELLET in *Presse et journalisme sous le Second Empire*, (Paris: Armand Colin, 1967), p. 200.

5 *La Civilisation du journal*, p. 984.

6 See note 1.

er responses, emotionally and, by extension for the publisher, financially as the readership grew. To these it adds a further stylistic element in that it creates no expectation of continuity: the stories it reports are by and large self-contained and the reader is conditioned to expect that the next *fait divers* will have little or no link to others. "Take an assassination: if it's political, then it's a news item, if not, it's a *faits divers*" is how Roland Barthes illustrates this in a 1964 essay.⁷

In Russia the print market was also changing. Although, as usual, developments in the French press had been copied immediately, no comparable readership existed. The Russian readership lagged that of France by almost half a century, that of England by even more. Abram Reitblat estimates a total 'real' book readership in the early 1860s of no more than a million, compared to some 18 million in France in 1871. Literacy had reached the merchant classes, some of the military, and some of the lower civil service ranks, but not beyond.⁸ Industrialisation had not yet created an urban readership and would not do so for another 20-30 years. And Reitblat's estimate includes all readers of all types of books including the chapbooks, *лубки*, popular among the less literate. Dostoevsky himself guessed that no more than one in 500 Russians would read his works or those of his contemporaries – equivalent to a total readership of 100,000. No mass readership existed – and yet publishers still imported formats and styles derived from, and designed for, this market. Unsurprisingly, the street sales of *The Petersburg Flysheet* took 16 years to reach 2,200,⁹ while *Le Petit Journal* routinely exceeded half a million.

Nevertheless, it must have been obvious that change was coming. Over the decade from 1860 to 1870 the overall number of periodical publications in Russia rose from 170 to 335. Daily papers grew faster, from 16 to 79. 61 new publi-

7 « Voici un assassinat : s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas, c'est un fait divers ». Roland BARTHES, "Structure du fait divers" in Roland BARTHES, *Essais critiques*, (Paris: Seuil, 1964), accessed 14 September 2023 at <https://victorianpersistence.files.wordpress.com/2012/03/barthes-structure-du-fait-divers1.pdf>

8 For a more detailed analysis of the growth of the Russian readership in Dostoevsky's time, see Абрам РЕЙТБЛАТ, *От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века* (Москва: МПИ, 1991); ID., *Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи* (Москва: НЛО, 2001) and for a useful summary in English, "The Reading Audience of the Second Half of the Nineteenth Century" in Damiano REBECCHINI and Raffaella VASSENÀ (ed.), *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia* (Milano: Ledizioni, 2020), vol. 2, pp. 171-209, as well as Jeffrey BROOKS, *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature 1861-1917* (Princeton: Princeton UP, 1985) and Louise McREYNOLDS, *The News under Russia's Old Regime*, cit.

9 McREYNOLDS, appendix A, table 4.

cations were founded in the three years Dostoevsky spent in Dresden, including *Dawn* (January 1869) and *Grainfield* (*Niva*, December 1869).¹⁰ The new boulevard newspapers and thin journals targeted the emerging readership of urban artisans and tradesmen, but soon found another within the traditional ranks of the readers of thick journals in the shape of the aristocracy surreptitiously trying to find out what the lower classes actually thought. They borrowed the tricks of the French press to excite their readers, from Krestovsky's 1864 sensationalist sketches of the Petersburg lower classes¹¹ to the *The Petersburg Flysheet's* first serialisation of a novel, fittingly Gaboriau's *Inspector Lecog* borrowed or stolen from *Le Petit Journal*. Outside Russia Dostoevsky might also have been distantly aware of the new fashion for illustrated periodicals – *Harper's Bazaar*, the forerunner of *Vogue*, founded in 1867, *Vanity Fair* in 1868 – based on new lithographic technology for colour plates. The publishing industry and its readers were changing fast.

Writers, too, had to adapt. Dostoevsky, writing for a Russian audience in 1870, would have known that his contemporary readership, and thus the readership that paid the bills, consisted of a few thousand individuals mostly from the cosmopolitan, educated elites of Petersburg and Moscow, with the addition of a growing but still tiny market among educated women and a diaspora among provincial landowners and merchants. But it would equally have been obvious that a mass market did exist, must grow and within a few decades could dominate. Who were you writing for and what would they want? And, if you wanted to be taken as a serious literary writer, how could you simultaneously address serious topics and attract a new readership more attuned to murder and sensation than philosophical essays?

*The Devils' parents – the boulevard newspaper
and the faits divers?*

The Idiot had been marred by a failure to think through the full plot before putting pen to paper and the resulting criticism had clearly stung. *The Eternal Husband*, called by Joseph Frank the “most perfect and polished of all Dostoevsky's shorter works” heralded a resumption of authorial control.¹² *Devils*,

¹⁰ BROOKS, p. 112.

¹¹ *The Slums of St. Petersburg* (*Петербургские Трудобы*), first published in *Notes from the Fatherland* (*Отечественные записки*) 1864–1866, with excerpts also appearing in *Epoch* (*Эпоха*) in 1864, and in book form in 1867.

¹² JOSEPH FRANK, *Dostoevsky*, 5 vols. (Princeton: Princeton UP, 1976–2002), vol. 4, p. 394.

by contrast, uses a technique of fragmentation or discontinuity, – *obosoble-nie* as Dostoevsky would later call it in *Diary of a Writer* – as its narrative emblem. And yet this is a novel which had been long planned, even if in a different shape, and written with a clear perspective of how the plot was to unfold – in a letter to Katkov in October 1870 Dostoevsky describes himself as “writing from the end”.¹³ I suggest that this chaotic appearance is a quite deliberate technique to create a narrative which resonated with multiple different audiences by borrowing boulevard newspaper techniques, and in particular those of the *faits divers*.

Discontinuity and sensationalism are characteristics of the society Dostoevsky describes and hallmarks of the way in which he constructs the text. This is, at its most obvious level, a tale of crime, sex and rumour. Sensation and philosophy collide: this is a novel with six murders, four suicides, three deaths from illness or childbirth, and four, possibly five, seductions – Dostoevsky seems to have read the recipe quoted earlier.¹⁴ Even in the novel's most serious moments the whiff of the 'tabloid' is never far away: the story of child molestation in Stavrogin's confession, the gun on the table in Kirillov's thick journal essay on free will.

The sequencing of the text itself seems to follow the rules of the *faits divers*, shifting from topic to topic without warning or apparent logic. Thirty-three separate named characters – and even more unnamed – appear and disappear, some within less than a full chapter. The narrative juxtaposes half a dozen separate plots set against the society life of the provincial town which acts, like the pages of a periodical, as the mechanism for bringing all these strands to the reader's eyes. The plots – think of them as articles in a newspaper – intersect but do not necessarily interact, just as the in-story characters often talk at each other but not to each other. And, just like articles in a newspaper, any interaction will appear to be caused as much by reader inference as by editorial design. The impression of sensationalism is caused as much by an accumulation of mini-scandals as by one big one – compare the auction for Nastasya Filippovna at the end of the first part of *The Idiot* with the series of sensations – essentially social misbehaviours – by which the reader's impression of scandal in the first part of *Devils* is built.

13 «Я ... писал с конца» (ПСС 29; 140).

14 Six murders: Lebyadkin, Marya Timofeevna, their servant girl, Lizaveta Nikolaevna, Fedka, Shatov. Four suicides: the unnamed young man in the inn, Kirillov, Matryosha, Stavrogin. Three deaths from illness/childbirth: Marya Ignatevna Shatova, her infant son, Stepan Trofimovich. Four, possibly five, seductions, all by Stavrogin: Darya Pavlovna, Marya Timofeevna, Lizaveta Nikolaevna, Matryosha, possibly Marie Shatova.

Reader inference is, conveniently, another tool of the *faits divers*, using multiple trivial incidents to satirise or to deliver social commentary. Just as a series of such snippets on crime conveys the impression of social breakdown or supervisory incompetence, so Dostoevsky uses the apparent incoherence of his plot as a satirical tool used to trivialise. This is no heroic battle between grand forces of destiny. It is the story of bickering small-town malcontents. There are no heroes: Stavrogin may trace his heritage to Pugachev and Don Juan but is, as narrated, more a con-man who seduces vulnerable girls then runs away: only his victims think him extraordinary. Petr Stepanovich's hallmark is incompetence, a man who can literally not organise a plot. Even narrative itself is trivialised – a mere pamphlet has the power to terrorise the local authorities and to act as motive for murder. The ambivalence of the Russian title suggests more a swarm of demonlets, an outbreak of swine fever, rather than the spawn of Satan.

The impression that we are reading a series of separate newspaper *faits divers* is reinforced by Dostoevsky's use of genre. Like any periodical, this is text which switches genre relentlessly and for many different reasons. The light-hearted provincial comedy of manners with which the novel begins is spiked with moments of farce, of romance, of satire and of impending tragedy. Some characters come with genre markers as an integral part of their characterisation, most obviously Stepan Trofimovich and romanticism. Some genres have specific functions, again most obviously the gothic which is used both to sensationalise, as in the Stavrogin/Fedka plot, or to intensify, as in the scenes at Kirillov's or at Tikhon's.

And finally, Dostoevsky's narrator fulfils the function of newspaper leader writer of this collection of *faits divers*. He shares the anticipated reader's taste for anecdote, for gossip, for scandal. He is excited by crime and the new genre of crime reporting and has his own theories of psychological investigation. He is not particularly bothered by plot continuity. He has his own personality, just like the early leader writers of the boulevard newspapers. And, conveniently, he can be summarily replaced by the editor, or omniscient author, when his meandering style becomes too slow and the plot, finally, needs to be moved on.

The fait divers in action:

"Mein lieber Augustin" from "Before the fête"

Perhaps it is easier to demonstrate how this works with an example.

The central section of the novel (Part II of three) is where Dostoevsky sets the scene for the series of climaxes which will dominate the final part. His chal-

lenge is to advance four plot strands simultaneously – the psychological drama of Stavrogin's mental state which will culminate in his suicide, the literary fete which will lead to Stepan Trofimovich's humiliation and death, the revolutionary plot incited by Petr Stepanovich which will end in Shatov's murder, and the background context of the industrial unrest which will unravel in strikes, arson and a temporary collapse of law and order. Each contains multiple plot threads: our understanding of Stavrogin, for example, comes through his philosophical debates with Kirillov and Shatov, his duel with Gaganov, his encounter with the convict Fedka, his marriage to Marya Timofeevna Lebyadkina, his relationship with Lizaveta Nikolaevna Tushina, and originally his confession to Tikhon.

The level of overall complexity would seem to recommend simplicity in the detail. Instead, the narrator leads us into an ever-expanding rabbit warren of inconsequential and irrelevant dead ends. The fifth chapter of Part II sees him switch focus to Yulia Mikhailovna von Lembke's preparations for her literary fête (*IICC* 8; 248-266). She gathers a group of townfolk around to help. The narrator tells a series of louche anecdotes about members of the group – a nasty prank played on a flighty but abused wife; a bible pedlar into whose bag Lyamshin stuffs obscene photographs; how his rendering of the *Marseillaise* is cleverly subverted to become a popular Viennese waltz; how the desecration of a local icon led to Lizaveta Nikolaevna donating her diamond earrings in a fit of emotional extravagance.

The same group then goes on an expedition to visit a local elder and *iurodivy*, Semyon Yakovlevich. On the way the group is diverted by news of a recent suicide, which they visit and treat as a tourist attraction with Lyamshin, buffoon again, snacking off the victim's last meal. When they eventually reach the monastery, they find Semyon Yakovlevich holding court and treating his supplicants with alarming irrationality. Lizaveta Nikolaevna again closes the section with a mini-'skandal' as she hysterically humiliates her fiancée in front of the crowd then, on the way out, collides with Stavrogin. Throughout the entire passage the narrator is front and centre, evidently enjoying the chance to dwell on local gossip and scandal.

This ten-page section, from a relatively unimportant part of the novel, illustrates the pervasiveness of this scattergun narrative strategy. In a sense, all of this is superfluous. It does not particularly advance any major line of plot. It does not materially add to what we know about any of the significant characters other, perhaps, than Lizaveta Nikolaevna's relationship with Stavrogin. It contains little or no information which we as readers need for our subsequent understanding of the work. And yet it stands out as an extraordinary and revealing piece of writing. Why?

This is, I would argue, the closest a writer can get to the style of the *faits divers* in the context of the novel. At the mimetic level the series of anecdotes told to us by the narrator share all the characteristics of this genre of reportage. They are vivid, short, and fascinating because they voyeuristically show us the underbelly of human misbehaviour, from sex to suicide. The narrator piles on anecdote after anecdote about how society norms have disintegrated – from sexual abuse through blasphemy to suicide and the very behaviour of the civil and religious authorities themselves. They prompt the reader to expect the worst of human behaviour: both chapters begin with anecdotes illustrating how herd mentality encourages excess, then end with scenes in which the excesses demonstrated by both Semyon Yakovlevich and Lizaveta Nikolaevna, which are ambiguously religious or egocentric, are made to seem suspect by their context. They dwell on irrationality, on how groups behave in ways individuals would not; on buffoonery, Lyamshin's in particular, which drives individuals to excess; on the humour of the absurd, in which a little Viennese waltz captures the *Marseillaise*. And above all, they exploit precisely the series of cultural constants which dominate the boulevard newspaper – voyeurism, or the urge to gawp at a suicide; the thrill of the exotic, or the opportunity to visit a neighbouring holy fool; the convenience of the ephemeral, which allows Yulia Mikhailovna swiftly to forget the behaviour which had so annoyed her, and the drive of the taxonomic, which prompts our narrator to record all of these goings-on in the first place.

At the diegetic level even the narrator's style is co-opted to the cause of the *faits divers*. Anecdote follows anecdote with no connection other than the narrator's prurience, just like articles in an early boulevard newspaper. Minor characters – the victim of the prank, the monks – appear and disappear from the text within a few pages. The in-story narrator, whose very name suggests rumour and gossip,¹⁵ parades his own bewilderment at the range of behaviours it reveals, just as the editor of the boulevard newspaper uses the volume of evidence of human transgression he himself is revealing to paint a picture of the society he is reporting on. In doing so the narrator both provides a commentary on social disintegration and trivialises its subject. This is petty misbehaviour in a small pool. Its ripples go no further than its own edge. Lyamshin's subversion of the *Marseillaise* into *Mein lieber Augustin* becomes at once the emblem of this process of randomisation and a commentary on its irrelevance.

15 We know him as Anton Lavrentievich G...v, his surname suggesting the Russian *govor* (chatter, rumour, conversation).

The narratorial point of view is that of a compiler and editor of multiple sources, just like the publisher of a local newspaper. He evidently relishes gossip and hides his own interest behind the reported reactions of the in-story characters. "Everyone in our group looked on with avid curiosity",¹⁶ he reports as the cavalcade examines the suicide, and goes on to retail a series of inapposite comments made by members of the group in just the same way as a group of readers might react to a gruesome or melodramatic illustration in a newspaper. Nor is he afraid of pure hearsay "I'll admit I didn't see anything myself, but everyone swore they saw it even though there was no way anybody except maybe one or two could see anything in all the commotion"¹⁷ is his excuse for reporting the altercation between Lizaveta Nikolaevna and Stavrogin as established fact. And, like every newspaper editor in Russia, he exercises his own version of censorship, deleting the expletives used by Semyon Yakovlevich to the departing group of women behind the tongue-in-cheek label of an "extremely unprintable epithet".¹⁸

The passage also reveals how Dostoevsky is able to use the format of the *faits divers* to address his own readership. Its apparent scattergun content enabled him to address multiple actual and potential audiences. Dostoevsky's traditional market of educated upper-class readers of thick journals could justify their voyeuristic pleasure at this spectacle of provincial manners by the narrator's own veneer of disapproval. More serious readers of thick journals would find both a political commentary on recent events, implicit in Lyamshin's piano piece, as well as a moral and religious dimension as provincial manners are confronted by monastic judgement in Semyon Yakovlevich's eccentric reactions. The group's curiosity about the suicide reflects a theme which Dostoevsky himself would return to in his *Diary of a Writer*. Readers seeking the new genre of the psychological thriller are offered a tantalising glimpse of the secrets of Lisa's relationship with Stavrogin. And for the new mass market reader the succession of spicy anecdotes replicates the *faits divers* of the boulevard newspaper, incorporating sex, scandal and a fascination for the misdemeanours of others, related by a narrator who clearly revels in gossip.

The result is stunningly successful. I would argue that this excerpt is a good example of how Dostoevsky develops this technique into a unique and highly recognisable authorial voice. It is characterised by a light touch, frequent simultaneous plot and genre shifts which, combined with the narrator's satirical

16 «Все наши рассматривали с жадным любопытством» (ПСС 10; 255).

17 «Признаюсь, я сам не видел ничего, но зато все уверяли, что видели, хотя все-то уж никак не могли этого увидеть за суматохой, а разве иные» (ПСС 10; 261).

18 «...крайне нецензурное слово» (ПСС 10; 260).

viewpoint, give the narrative an air of comic incoherence reminiscent of *Notes from the Underground*. It both enhances realism and give Dostoevsky his trademark ability to shift almost instantaneously from farce to high tragedy.

The broader view: Dostoevsky's 'boulevard' novel

Our expedition into the detail of this short passage has allowed us to see the influence of boulevard newspaper style on individual sections of text at a fairly granular level. If we allow our focus to pull back to a distance at which we can see the construction of the novel as a whole, it is surprising how much of the detail observed at close quarters remains relevant.

Part I introduces the reader immediately to a world defined by a generational shift in reader reception. The established, hierarchical values of Stepan Trofimovich, whose biography forms the novel's opening chapter, have been replaced by those of a modern generation represented through the narrator who, as the preceding analysis has shown, prefers anecdote, craves titillation and scandal, and cares not a fig for continuity.¹⁹ The part is dominated by the techniques of the *faits divers*. Key characters and plot developments are revealed by anecdote. The liaisons between Stavrogin and the three women reportedly in his life, Lizaveta Nikolaeva, Darya Pavlovna and Marya Timofeevna all reach us through the narrator's reporting of hearsay gossip circulating in the town. Speed is of more importance than accuracy – as soon as the narrator has filled in the necessary historical background and moves into 'real time' in section 6 of the second chapter (*IICC* 10; 267) we get a clear sense that he is bringing us events as they happen. Most are reported as personal experiences of the narrator and derive their authority and immediacy from this source. We gradually discover that this may not be the whole truth – many of the reports are beyond the knowledge of a single narrator, some rely on direct authorial knowledge of a character's inner feelings, and some are later proved wrong. All combine to produce a credible sense that we are being told a story – part fiction, part fact, – by a professional and competent storyteller who has a keen sense of what his audience want to hear about and the stylistic register in which they prefer to read about it. From an authorial perspective this proves to be a useful novelistic trick to misdirect readers, but it also adds to our sense of journalistic immediacy.

19 We assume that the narrator is of an age with Stepan Trofimovich as they share a long-dated friendship, but his attitude, as represented by his narrative, is noticeably more contemporary than that of Stepan Trofimovich.

The genre of these anecdotes also belongs to the same journalistic register. Most play on layers of voyeurism: the desire of the in-story characters to uncover the behaviour behind closed doors of their peers, like Stavrogin's various liaisons, or of social groups to which they do not belong. On top of this in-story avidity for gossip comes our own desire, as readers, to delve further into the murky shallows of this provincial town which seems to contain more intrigue than any reasonable reader could have guessed. It is the same compulsion which drives the rise of the boulevard newspaper, with its focus on gossip, on the morals of other social groups, on the louche and titillating details of sexual misdemeanour, on the financial manipulations of those with money and the physical responses of those without.

The very construction of the narrative itself also shows the influence of popular journalism. The narrator reports a stream of events as they reach him with an apparent confidence that the random accretion of anecdotes around a series of characters will allow jigsaw-like pictures of individuals and of an entire society to emerge once enough pieces have been assembled – and that the reader, accustomed to the style of the *faits divers*, will demand no more. The technique even promotes its own form of suspense through the reader's anticipation of the next isolated vignette.

Within the sub-sections of each chapter, the readers is confronted with a bewildering combination of direct narratorial reportage, conversations between the narrator and third parties, anecdotes retailed by the narrator, and scenes at which the narrator could not possibly have been present. For example, as soon as the narrator launches into the contemporary action, he tells the story of Darya Pavlovna's liaison with Stavrogin. He starts with the report of a conversation in which Praskovya Ivanovna reveals the supposed relationship to Varvara Petrovna – an exchange in which he himself never participated, but which is retailed as though he had recorded the entire conversation (*IICC* 10; 54-55). He jumps immediately to Varvara Petrovna's follow-up discussions with Darya Pavlovna in which she suggests marriage to Stepan Trofimovich, and the obverse conversation with Stepan Trofimovich – both inventions of an absentee narrator presented as first-hand reportage (*IICC* 10; 55-61). He then launches into an anecdote about Stepan Trofimovich's financial dependence on Varvara Petrovna and his dubious management of Petr Stepanovich's legacy (*IICC* 10; 62-65). The narrator then switches to focus on his own position as the news of Stepan Trofimovich's enforced engagement begins to leak out into the town society (*IICC* 10; 66-68): this leads, in turn, to a digression on a chance meeting with Karmazinov (*IICC* 10; 69-71), to Stepan Trofimovich's reaction, and so on... In less than twenty pages Dostoevsky has created a kind of narrative skim-

ming-stone in which a single (and uncorroborated) report creates an ever-widening series of intersecting ripples which appear traceable at first but which quickly become lost in a storm of conflicting signals.

The technique is, precisely, that of the boulevard newspaper, where brief, highly coloured snapshots of single events or characters succeed each other with extreme rapidity and without any expectation on the reader's part of sustained thematic continuity. At the detailed level it leaves an impression of confusion, multiplicity, and fragmentation, as individual snapshots prove difficult to relate to each other until sufficient have been collated for an overall theme to be revealed. The many critics who have found the multiple plots confusing and difficult to follow are reflecting precisely this complexity. Russell Scott Valentino recognises it as a basic tool of the novel's construction: "Muddle is realised thematically in the novel's narrative strategy, which suggest its own unreliability while claiming a kind of fundamental truth (as chronicle)."²⁰

Taken as a whole, indeed, both plot and a kind of authorial commentary do begin to emerge as the reader pieces together the different fragments of information. The technique creates a clear overall perspective through the 'harvesting' operation, as Gary Saul Morson might term it, carried out by the reader's skittish gaze.²¹ We begin to realise that the narrative medium by which the story reaches us is itself a satirical reflection on the object of its description. Its tabloid focus – on trivial anecdote, on sex, on money – mirrors that of the society it depicts. Its inability to stay focussed on anything for long parodies the equally brief attention span of the town's inhabitants. In the character of the chief literary influencer, Yulia Mikhailovna, Dostoevsky may even be offering us a pen portrait of the new generation of readers. In this, she takes her place in a Dostoevskian dynasty which had begun with Mme Epanchina in *The Idiot* and would continue with the younger Mme Khokhlakova in *Bratya Karamazovy*. She is represented by the narrator as the centre of the organising committee for the literary fête. Her views and tastes are influential because of her social position, but not decisive – partly because she is easily swayed by prevailing trends, partly because she is inconsistent in applying her judgements. She is educated to a point but remains comically gullible and simplistic in her judgement. She is status-conscious and a social climber. She is alert to fashion and

20 Russell Scott VALENTINO, *Vicissitudes of Genre in the Russian Novel* (New York: Peter Lang, 2001), p. 123.

21 Gary Saul MORSON, *Introduction to Fedor DOSTOEVSKY, A Writer's Diary*, trans. Kenneth Lantz (Evanston, IL: Northwestern UP, 2009), pp. xix-lxxii. The description of the reader's selection of which parts of the text to read as a 'harvesting' operation appears at pp. xxv, xlv-xlv, xlix-l.

aware of her gender and sexuality. Perhaps most importantly she is an avid consumer of gossip and scandal – perhaps just the type of new reader this passage is aimed at. As the narrator observes somewhat acidly a bit later, “as a rule, Russians take an inordinate pleasure in any juicy society scandal”.²²

From plot to narrator to narrative construction and style, Dostoevsky seems to assume that we, his external readers, respond to similar stimuli. He even describes the technique within the narrative itself, in the shape of Lizaveta Nikolaevna's proposal for a 'slice of life' work of literature in which she proposed to record every published event in the whole of Russia for an entire year (*ПСС* 10; 103): enough fragmentation, it seems, if properly recorded, would produce a composite picture more intelligible in the round than in the detail. The first part of the novel can, perhaps, be seen as an extended exploration of whether this would work in practice.

The authorial dilemma: staying in control of the narrative

If fragmentation or discontinuity is not just a description of society but also a tool which the novelist must use to reach multiple audiences, how is an author to stay in control of his text? He writes about the unpredictability of his narrative in an 1871 letter to Strakhov: “So far I've been completely incapable of learning how to control my material. A whole host of separate novels and short stories get mixed up into one, so there's no balance, no harmony”.²³ He complains that characters get out of hand – Petr Stepanovich, he says, has turned out a comic character, not a serious revolutionary.²⁴

The issue seems to be that the boulevard style with which Dostoevsky experiments in *Devils* proves surprisingly difficult to combine with other genres. Dostoevsky had previously tried to blend multiple genres in *The Idiot*, primarily through the stories told by and about Myshkin, but had found it difficult to create a convincing character out of these clashing voices. In *Devils* he changes tack, attributing the responsibility for switching genre to the narrator rather than to a central character. But, as my analysis of the first part of the novel has shown, the comic incoherence this produces is difficult to combine with any

22 «...но, вообще говоря, непомерно веселит русского человека всякая общественная скандальная суматоха» (*ПСС* 10; 354).

23 «...я совершенно не умею, до сих пор, (не научился) совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии». Letter to Strakhov, 5 May 1871 (*ПСС* 29; 208).

24 Letter to Katkov, 8 October 1870 (*ПСС* 29; 141).

kind of orderly plot progression. How is an author to stay in charge of his story and how, in particular, to introduce debate on the serious topics usually addressed in the pages of the thick journal within a narrative framework which seems to have been corrupted by the influence of the *faits divers*? The two subsequent parts can be seen as a series of experiments by Dostoevsky to establish whether other genres can successfully be overlaid on the boulevard under-text to provide a level of control and, if so, which.

If this claim seems to go too far, it is worth remembering that this is a text which constantly reminds us of its links to a literary heritage and format. Dostoevsky's own notes reveal that it finds its origins in a genre-specific 'pamphlet-novel' against Nihilism.²⁵ Other early notes discuss both genre and stylistic concerns, suggesting that literary form may even have preceded plot in the evolution of the work.²⁶ All the principal characters have both literary and historical origins, well documented and analysed by critics – Joseph Frank spends two entire chapters on the subject.²⁷ One character, Karmazinov, is an outright parody of a Dostoevskian *bête noir* in the shape of Turgenev. A literary fête is at the centre of the plot. The literary quadrille which follows at Varvara Petrovna's ball features a dance of competing genres. Stepan Trofimovich and Varvara Petrovna write each other letters in an echo of the dated format of the epistolary novel. Even minor characters seem to be involved in the business of literary production in some shape or form – Shatov is a printer, his wife wants to be a bookseller, the victim of Lyamshin's prank and Stepan Trofimovich's ultimate saviour is a bible pedlar – and we have already seen that von Lembke writes novels and collects pamphlets and that Lizaveta Nikolaevna wants to produce panoramic literature. The narrator himself constantly reminds us of reader responses, actual or anticipated, comments on the narrative skills of the in-story characters, and reminds us we are being told a story by his own disappearances and reappearances as narrator.

The novel begins with the extended back-story of a man defined by genre. Stepan Trofimovich is a hero of the 1840's, explicitly linked to contemporary figures like Granovsky and Herzen, implicitly compared to literary archetypes such as Turgenev's Rudin (*IICC* 12; 226), tacitly sharing key biographical details with Rousseau.²⁸ He is constantly linked to literary genre by his tastes – "He'd been known to take a de Tocqueville with him to the garden, with a

25 FRANK, vol. 4, p. 378.

26 *ibid.*, vol. 4, pp. 397-399.

27 *ibid.*, vol. 4, pp. 435-471.

28 For a fuller discussion of the importance of Rousseau and his ideas as the object of parody and political polemic in *Devils*, see Robin FEUER MILLER, *Dostoevsky's Unfinished Journey* (New Haven: Yale UP, 2007), pp. 86-104.

hidden copy of Paul de Kock in his jacket pocket"²⁹ – by his linguistic affectations, by his dress, and most explicitly by his rather contrived opposition to the one-dimensional Karmazinov. He is referred to in terms as a quasi-literary 'invention' of Varvara Petrovna (*ИСС* 10; 12). Initially he serves as a foil to highlight the difference between the genteel resistance of the 1840s and the harsher, more discordant and disruptive protest of the 1860s epitomised by his son and the proto-revolutionary group Petr Stepanovich pretends to lead. His role in Varvara Petrovna's literary fête reinforces his positioning as the representative of an aesthetic and anti-utilitarian school so out-of-touch as to appear comic to a contemporary audience. His eventual flight, final romance with a bible pedlar and death forms a rather mawkish, saccharine coda reminiscent of Karamzin and romantic sentimentalism.

He is surrounded by critics who seem to delight in pointing out how inadequate the genres he represents are as techniques for describing the modern age. The narrator, who admits to being a close friend, continually mocks him for being affected and delights in reporting verbatim his overblown phraseology and oscillation between Russian and French. His son goads him into behaviour which simply reveals his comic inability to adapt to modern society. Dostoevsky himself as author seem to find it difficult to figure out a way of disposing of this larger than life and slightly cartoonish character once his initial purpose of contrasting revolutionaries now to revolutionaries then has been served. And yet Stepan Trofimovich remains one of Dostoevsky's most effective comic inventions. Readers – or at least this reader – find it easy to share the narrator's ambivalence, shifting between sympathy and satire. At least part of the reason, I think, is that the genres he represents – the romantic, the melodramatic, the sentimental, find an easy resting place within the genre of the boulevard newspaper, where excess and drama drive readership and sales, where a good story trumps plot, where a well-established narrative can produce a predictable reader response.

Another character defined by genre is Stavrogin. From the outset he is depicted in terms of gothic melodrama. His face is 'like a mask'. His eye 'gleams'. Before he even speaks he is asked a 'terrible question' (*ИСС* 10; 37-38). For two full chapters, serialised together in the July 1871 issue of *The Russian Messenger*, we follow Stavrogin's night-time wanderings about the town, as the genre is intensified. Events and dialogues are consciously removed from the trivialising daytime context of the town by a barrier of nocturnal gloom. At daybreak

29 «Бывало и то: возьмет с собою в сад Токевиля, а в кармашке несет спрятанного Поль де Кока» (*ИСС* 10; 19).

he fights a duel, that most type-cast of Russian literary genre settings. Literary themes and allusions abound. Marya Timofeevna compares Stavrogin to Prince Hal; the duel with Gaganov casts him as a contemporary Onegin, Silvio or Pechorin; Petr Stepanovich seeks a modern version of Otrepev or Pugachev. The eventually omitted chapter, "At Tikhon's" casts him as a repentant child rapist, in an echo of Dostoevsky's own *Crime and Punishment*.

But this time genre and content seem to align less comfortably. Stavrogin's discussion with Kirillov, initially to ask him to act as second in Stavrogin's duel with Gaganov, drifts into a philosophical discussion about the relationship between suicide, ethical behaviour and happiness. The subsequent conversation with Shatov, again justified by Stavrogin's desire to warn him of the threat posed by Petr Stepanovich's revolutionaries, broadens into a debate about the relationship between nationalism and religious belief. Both are topics which sit comfortably within the genre span of *The Russian Messenger*, in which these chapters were first serialised. Each responds to known concerns of the educated readership of the journal – Victoria Thorstenson even contends that Katkov manipulatively groups articles by different authors, including both Dostoevsky and Leskov, in order to intensify criticism of the Nihilist movement.³⁰

But, if this is a strategy by Dostoevsky to reclaim his journal readership after the debacle of *The Idiot*, it seems to contain flaws. In the first place, it gives the impression that discussion of serious philosophical, political or ethical issues is only possible within the confines of a Gothic envelope. Much the same problem had arisen in the latter stages of *The Idiot*, where Myshkin and Rogozhin (like Stavrogin identified by his 'burning eyes') only seem able to broach such subjects in the melodramatically isolated surroundings of Rogozhin's house. Secondly, and despite the volumes of critical expatiation of the themes announced by Kirillov, Shatov and Shigalyev, the actual arguments which Dostoevsky puts into his character's mouths are their own best enemies, stylistically and logically. Kirillov asserts the possibility of complete happiness through self-knowledge in terms which are derided as platitudes – openly by Stavrogin (*IICC* 10; 188-189) and silently, perhaps, by many external readers (*IICC* 10; 276). Shatov asserts the unity of nationhood and religious belief but simultaneously confesses his own inability to believe (*IICC* 10; 200-201). Shigalyev's quest for freedom leads to its own contradiction (*IICC* 10; 311-313). The contrast between the context of satirical trivialisation and these ring-fenced deep-dives into moral or ethical intensity still divides readers between those who ignore the context and fo-

30 Victoria THORSTENSON, "The Inkwell of *The Russian Messenger*: Editorial Politics and the Serialization of Dostoevsky's *Demons* and Leskov's *At Daggers Drawn*", *The Russian Review* 75 (January 2016), pp 26-50.

cus on the philosophy and those who wonder whether the corrosive influence of the context does not, perhaps, reflect on the philosophy too.

Both, though, point to an underlying authorial dilemma. Stavrogin is presented as a novelistic hero, both in relation to the in-story characters and to the external reader. Dostoevsky refers to him in terms as “the main character in the novel”³¹ But of what narrative is he the hero? He seems to fit in nowhere. He has not been part of the town or, indeed, his family for some years. He arrives, dramatically, from Switzerland, a *tabula rasa* Dostoevsky has used before to erase Myshkin's antecedents. The in-story characters either ignore him or reinvent him for their own purposes. Kirillov treats him as a figure from the past (*ИСС* 10; 189). Shatov idealises a re-imagined version of who he used to be (*ИСС* 10; 202). The duel with Gaganov recasts him as a traditional Romantic literary hero, a mould he is keen to reject (*ИСС* 10; 227). Marya Timofeevna initially casts him as a Shakespearean hero then, realising he doesn't fit this mould, as a pretender, (*ИСС* 10; 219) a characterisation later also taken up by Petr Stepanovich (*ИСС* 10; 325). It is an important distinction: a pretender is a hero only by virtue of acclamation by others, in the same way that the hero of a novel requires recognition by readers to merit the title. Within the narrative, Stavrogin seems to be a revolutionary leader without a revolution to lead. To the reader, he seems more character in search of an author who knows how to fit him to the narrative. Perhaps for this reason, his eventual suicide seems an exaggerated and not particularly credible response to a lack of fictional clarity.

The authorial dilemma is at its most acute in the omitted chapter, “At Tikhon's”. The narrative frame is the stuff of the boulevard newspaper. The setting is pure Gothic melodrama – night, a monastery, a confession. The story told by Stavrogin is of crime, sex and voyeurism. The theme, however, is a thick journal essay on the role of confession, repentance and forgiveness. Once again Dostoevsky experiments with melodrama as a vector for ethical debate. But this time it seems inescapably tied to its method of production. Bizarrely, Stavrogin presents his confession in the form of a pamphlet, printed in a run of 300, which he intends to distribute. Even more oddly, Tikhon responds as though he were the publisher. His first words, after Stavrogin's reading has come to an end, are to ask if he can edit the document; “Do you think it might be possible to make a few changes to the document, perhaps?”³² His criticism, it turns out, is the standard accusation against the genre of the boulevard newspaper. “... I was horrified by so much idle energy deliberately being wasted on such disgusting

31 «...главн[ое] лиц[о] романа». Letter to Katkov, 8/20 October 1870 (*ИСС* 29; 142).

32 «А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?» (*ИСС* 11; 23). The response appears in the first version of the omitted chapter but not in the second.

filth”³³ Katkov may well have felt the same in refusing to print the chapter. For Dostoevsky, though, it may have been a watershed moment in recognising how difficult it would be to reconcile the conflicting demands of boulevard content and thick journal gravity of purpose. This central conflict would, in fact, never disappear: Ivan Karamazov’s tale of the Grand Inquisitor is a direct descendant of this dilemma.

One person who does seem to understand the problem is Petr Stepanovich. If I push the analogy of *Devils* as an experiment in combining boulevard content with thick journal format one step further, it would be logical for Dostoevsky to represent reactions to this technique within the in-story cast of characters. Petr Stepanovich’s role is just that. He takes the role of critic, a kind of latter-day Belinsky. He has access to all levels of local society. He is shown as a devastating satirist of provincial tastes, cultural, behavioural and literary, from Yulia Mikhailovna to Karamzin to his own father, relentlessly exposing affectation and pretension – but, by the same token, with a keen awareness of what constitutes provincial taste and its predilection for the frivolous, the scandalous, the voyeuristic. Dostoevsky presents him as a self-aware fictional construct – an in-story character who consciously adopts a second role of being himself. “...of course I decided to adopt a role [...] so then I finally decided to stick with being myself. Fine, but what exactly is this self of mine?”³⁴ He shows how Petr Stepanovich is able to gather an audience, in the shape of his so-called revolutionary group, who may disagree on anything substantial, who hold earnest and lengthy debates arriving at contradictory or illogical conclusions, but who are nonetheless united by a shared fascination for a supposedly radical cause with a strong leader which they can romanticise into a heroic class struggle.

Listen, I’ve done the maths: the teacher who laughs at his children’s god over their cradles is one of ours. The lawyer whose defense of an educated murderer is that because he needed money and was smarter than his victim, he had to kill, is ours. Schoolkids who kill a peasant just for the thrill of it are ours. Jurymen who indiscriminately acquit criminals are ours. The prosecutor quaking in court for fear he’s not liberal enough is ours is one of us. Civil servants, writers, so many of them are with us without even knowing it.³⁵

33 «...меня ужаснула великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость» (*ИСС* 11; 25).

34 «...я, конечно, решился взять роль [...] то я и остановился на собственном лице окончательно. Ну-с, какое же мое собственное лицо?» (*ИСС* 10; 175).

35 «Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он разви-

Petr understands how to extend his reach into new demographics, how to tap the newly educated readership beginning to emerge: precisely the readers of the *faits divers*. Perhaps most importantly, he understands the role of reader reception: any role is credible as long as the audience buys in to the fiction, even if the author of the role himself does not believe it. Suddenly the reader starts to understand the importance of the image of the pretender, so frequently repeated in this novel, an image specifically applied to Stavrogin but applicable by analogy to others in the novel who pretend to be what they are not, from Petr Stepanovich to the narrator himself who again and again pretends to have been present at scenes only the author imagined.

But as the readership expands, so controlling it becomes ever more difficult. As long as the fiction retains its intensity, it seems, the audience can be persuaded to follow: up to the point of Shatov's murder, the revolutionary gaggle sticks together despite some bumps on the way. The climax once passed, though, the process of unravelling begins.

Mimetically, this Dostoevsky illustrates this through the fragmentation of the group and the disintegration of its ideas. In an ironic echo of Stavrogin's earlier encounter, Petr Stepanovich visits Kirillov to try to get him to use his suicide to cover up Shatov's murder – a thoroughly boulevard newspaper story. As in the earlier meeting, the conversation veers into a thick journal debate on the nature of self-will. But this time the debate seems to go nowhere, ending rapidly in circularity: "I am forced to shoot myself because the most complete expression of my free will is to kill myself"³⁶

Diegetically, too, there are indications that Dostoevsky may be having trouble controlling his own fiction as he seeks to respond to anticipated reader reactions. The technique of an apparently random walk from one digression to another, which we have seen at granular level in the excerpt discussed earlier, is effective at creating atmosphere but less so for progressing the action. The first part, narrated almost exclusively through the eyes of the in-story narrator, is characterised by extreme complexity of plot as the narrator, in true *faits divers* style, ignores coherence and continuity in favour of the latest gossip or scandal. As the novel nears its climax Dostoevsky seems to sense that a faster pace is

тее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают!» (ПСС 10; 324).

36 «Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия – это убить себя самому» (ПСС 10; 470).

required. The narrator is unceremoniously dropped in favour of authorial omniscience. The result leads to some inconsistency in characterisation. Shatov's murder is the climax of the final part of the novel, but Shatov himself is one of the less well-developed characters in earlier parts. In an apparent attempt to heighten the pathos of his death, Dostoevsky introduces an entirely new storyline in the shape of the return of his wife and the birth of her baby. The device is so transparent that it forces the reader to question if its only purpose is to add a bit more spice to the novel's main murder victim. By contrast, Dostoevsky had spent many pages earlier in developing the character of Stepan Trofimovich and now finds himself needing an exit for a personage too important to leave hanging, but of little relevance to the plot of the final part of the work. His solution is to send Stepan Trofimovich off on a sentimentalised final journey which occupied an entire chapter of the final part, introduced an entirely new character in the shape of Sofya Matveevna Ulitina. It reads more like a separate parable of repentance, a format emphasised by Sofya Matveevna's work as a bible pedlar, but called into question in equal measure by the fact that we know Stepan Trofimovich is incapable of anything requiring repentance. And finally, Stavrogin's suicide, which concludes the work, seems a disproportionate response to his actions, especially once the Tikhon chapter had been omitted. Fiction, it seems, goes quickly off the rails when judgements about reader reception go awry.

"Anyway, there's just one more really grim story to tell"³⁷ Right to the end the narrator remains a constant presence, reminding us of the plot, adding one more final victim to the body count of this most sensational of all Dostoevsky's novels. He is an important character in his own right, not merely because of his ubiquity across the text but also because Dostoevsky positions him as the representative of popular taste. He is a local, he has access to every stratum of town society, and he is a writer with deep and personal experience of his readership. It is clear that this readership is wider than that of the traditional thick journal, encompassing the upper layers of the town's merchant and professional classes, represented by characters such as Liputin, Lyamshin or Virginsky: the very sources of the mass readership that Dostoevsky would have seen in his travels in Western Europe. We have already seen that the tastes of this new readership are the tastes of the boulevard journal and the *faits divers* – voyeurism, fashion, the exotic, the taxonomic, delivered in the style of a local gossip. Even the sentimentalized outcomes of the Shatov and Stepan Trofimovich narrative threads fit this pattern – if in doubt, choose a predictable reader response. The narra-

37 «Впрочем, остается рассказать еще одну очень мрачную историю» (ИСС 10; 512).

tor is the emblem of this new market, the representative of its tastes and a vibrant demonstration of how successful it promises to be. It is entirely appropriate that he should be the one to close the narrative, just as he has opened it.

John Jones, an under-rated Dostoevsky critic, suggested that Dostoevsky was writing the same book all his life.³⁸ If so, *Devils* is perhaps the middle chapter, where Dostoevsky reaches back to the style so successful in *Notes from the Underground* and combines it with techniques drawn from the new world of the boulevard press and the *faits divers*. Emulating its success had opened up a new stylistic register for Dostoevsky and had allowed him to experiment radically with its enthusiastic exploitation of discontinuity and fragmentation. In *Devils* he succeeds in developing this combination into a unique and recognisable voice capable of reaching out, at the scale of a full-blown novel, to multiple different readerships. But also shows a growing tension, which Dostoevsky arguably never resolved, between the grasshopper-like attention span of popular taste and the extended intellectual engagement required by the thick journals. The devils, it seemed, lurked in the detail.

38 John JONES, *Dostoevsky* (Oxford: Clarendon Press, 1983), p. 308.

Елена ТОЛСТАЯ
The Hebrew University, Jerusalem (*emerita*)

«Чертова кукла»: об одном романтическом мотиве у Достоевского и Толстого

Вторая половина XIX века в России, возможно, самый напряженный в мировой истории период литературного творчества. Посмотрите на оглавление любого номера *Русского вестника*: там если не *Война и мир*, то *Преступление и наказание*. Ничего подобного никогда больше не было. Жизнь ради изумления. Гэри Мерсон перечитывает русскую классику.

(Интервью профессора Гэри Мерсона Владимиру Абаринову.
Радио «Свобода», 6 сентября 2023 г.)

Курагин и Ставрогин

Литературные взаимоотношения Толстого и Достоевского подробно исследованы. В основе вопроса лежат две классические книги: Дмитрий Мережковский. *Толстой и Достоевский* (1900-1902); George Steiner. *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the Old Criticism* (1959) и необозримое море вторичных работ, в том числе в русской критической традиции.¹

Давно замечено, что рассказ Платона Каратаева о раскаявшемся убийце имеет своим источником *Записки из мертвого дома* Достоевского. Об обратном воздействии – Толстого на Достоевского часто пишут, сравни-

1 Андрей БЕЛЫЙ, *Трагедия творчества. Достоевский и Толстой* (Москва: Мусaget, 1911); Аким ВОЛЫНСКИЙ, “Толстой и Достоевский”, в: Аким Л. ВОЛЫНСКИЙ, *Борьба за идеализм. Критические статьи* (Санкт-Петербург, 1900); Владимир СОЛОВЬЕВ, “Три речи в память Достоевского”, в сб. *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов*, сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский (Москва: Книга, 1990), с. 32-54; Григорий ПОМЕРАНЦ, “Направление Толстого и Достоевского”, в: Григорий ПОМЕРАНЦ, *Открытость бездне. Встречи с Достоевским* (Москва: Советский писатель, 1990), с. 386-390, и др.

вая открытие “народа” Толстым в *Войне и мире* с “почвенничеством” Достоевского. Настоящая статья касается отдельного случая частного сходства между двумя персонажами – одного в романе *Война и мир* Толстого, другого в романе *Бесы* Достоевского – и исследует его возможный смысл.

Кажется, еще не замечалось, что некоторые как внешние, так и биографические черты Ставрогина в романе *Бесы* совпадают с соответствующими подробностями биографии Анатоля Курагина в *Войне и мире*. Вначале к этому сходству относишься с недоверием: “не может быть”. Но стоит вспомнить здесь последовательность самих публикаций. Роман *Война и мир* вышел в 1867-м году, а первый печатный вариант первых двух томов *Войны и мира* – роман *1805 год*, – выходил в журнале *Русский вестник* еще раньше, на протяжении 1865-1866 годов. *Бесы* писались в 1870-1872 гг., Глава вторая, наиболее релевантная для заявленной темы, – “Принц Гарри. Сватовство” – появилась в журнале *Русский вестник* в начале 1871 г. Известно, что Достоевский тогда в каком-то смысле “равнялся” на Толстого и одновременно, наоборот, отталкивался от него (ПСС 9; 506, 508-509). В любом случае, речь пойдет в основном о первых страницах Главы второй *Бесов*. Начнем с облика протагонистов.

Лубочная внешность

У Толстого об Анатоле говорится: «какой румяный, чернобровый красавец был министерский сын...»² Упоминается его «белый лоб»: вот Анатоль после встречи, глазами Марьи: «...этот мужчина с белым лбом, черными бровями и румяным ртом» (ВМ 1-3-5). Княжна Марья ослеплена волнением при первой встрече с возможным женихом, поэтому вместо лица суженого видит яркое пятно: «она не могла видеть его, она видела только что-то большое, яркое и прекрасное, подвинувшееся к ней, когда она вошла в комнату» (ВМ 1-3-4).

Портрет Ставрогина также использует три основных цвета,³ но при этом они чересчур утрированы и поданы в негативном смысловом поле:

2 Лев Н. Толстой, *Война и мир*. Поскольку этот роман Толстого имеется в большом количестве изданий, я даю ссылку на номер тома, части и главы в скобках в тексте: (ВМ 1-3-3).

3 О бело-красно-черной гамме и ее повторе в описаниях внешности Анатоля см. Владимир Порудоминский, *Цвета Толстого. Война и мир: Колорит портретов* (Köln: Pastor Zond, 1997).

Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярко и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску (ПСС 10; 37).

Анатоль как кукла: ранний замысел и его следы

В ранних набросках к *Войне и миру* показ Анатоля сводится к тому, что он, в сущности, не человек, а кукла. Об этом Толстой говорит прямо: «Анатоль: гадость для гадости. Он, как красивая *кукла*, ничего нет в глазах».⁴ В следующем наброске у него шарообразная голова, стеклянные глаза, неизменное (то есть, будто нарисованное) выражение лица, он не может сгибаться и т.д.; в общем, описана именно кукла, и само это слово снова названо:

Анатоль был красавец большой ростом, полный, *белый, румяный*; грудь у него была так высока, что *шар – голова* у него всегда откидывалась назад и что он, *как будто, не мог сгибаться*. Небольшие усы, густые, русые волосы и *навыкате черные глаза*, которые *похожи были на стеклянные глаза кукол*. Глаза эти, казалось, были сделаны не столько для того, чтобы смотреть, сколько для того, чтобы на них смотрели. *Они и губы никогда не изменяли своего выражения*.⁵

Процитированный набросок остался без применения. Однако в романе *1805 год* значительную роль в сюжете играла кукла Наташи, Мими, на которой в детской женили Бориса; он убежал от нее, и кукла в одном месте даже называлась «брошенной невестой»,⁶ – все это заставляет предположить, что планировалась проективная связь Мими и самой Наташи. Кукла описывалась там подробнее, чем в каноническом тексте: «И она вынула из-под юбки и показала большую куклу с черным, стертым носом, треснутою картонною головой и лайковым задом, ногами и руками, мотавшими-

4 Лев Н. Толстой, *Война и мир: Черновые редакции и варианты (Часть 1)*, в: Лев Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*, в 90 тт. (Москва-Ленинград: Худож. лит-ра, 1928-1964), т. 13, с. 221. Там, где не указано иначе, курсивы в цитатах – автора статьи.

5 Там же, с. 235.

6 Там же, с.168.

ся в коленках и локтях, но еще с свежее карминовой, изысканною улыбкой и дугообразными чернейшими бровями».⁷

«Свежая карминовая изысканная улыбка» куклы и ее «дугообразные чернейшие брови» – это то самое упрощенное подобие лица, что мерещится Марье в ее эротических грезах: «мужчина с белым лбом, черными бровями и румяным ртом». Итак, при чтении *1805 года* у читателя должна была возникнуть ассоциация между Анатодем и нарисованным лицом куклы с черными бровями и красным ртом. Мифологические леса вокруг героев тогда еще не были полностью убраны. Но на страницах *Войны и мира* уже не останется символических ритуалов, где кукла замещает свою хозяйку. Там лицо Наташиной куклы вообще не описывается, поэтому суггестия “кукольности” Анатоля не возникает. Только выпуклые глаза да выгнутая вперед грудь останутся в проходных его описаниях в *Войне и мире*. Поведению персонажа даны теперь другие объяснения, психологические, а не символические, более уместные в том самом романтизме, который Толстой пытался изжить.

Впечатление о “кукольности” облика Анатоля несколько лет спустя могло отозваться в облике «писаного красавца» Ставрогина. Тут та же неестественно яркая раскраска и неподвижность черт. Достоевский, в отличие от Толстого, продолжает традицию символического письма, прямо наследующего романтизму: он суггестирует сходство своего персонажа с маской, то есть неживым подобьем человека.⁸ Впоследствии ясно становится, что лубочная внешность нужна герою, чтоб подготовить его призвание Петром Верховенским на роль «Ивана-царевича». Мотиву “неживого” во внешности протагониста предстоят добавочные трансформации.

Безобразия и Польша

Что касается биографии обоих героев, то оба они окончательно формируются после нескольких лет, проведенных за границей. Анатолий там якобы получает университетское образование, но, естественно, не учится, а бездельничает, тогда как Ставрогин, выйдя в отставку, путешествует по Ев-

7 Там же, т. 9, с. 393.

8 Ср. Наталия В. АКИМОВА, “Портретная характеристика как отражение драматизированной биографии героя (по роману Ф.М. Достоевского *Бесы*)”, *Ученые записки Орловского гос. ун-та*. Серия: Гуманитарные и социальные науки № 3 (84), 2019, с. 48-52; Вера В. КОРОЛЕВА, “Черты гофмановской поэтики в романе Ф.М. Достоевского *Бесы*”, *Соловьевские исследования*, вып. 3 (75), 2022, с. 159-173.

ропе в неких тайных целях. У обоих в начале взрослой жизни происходит неприятная история. Анатолий до того доразвратничался, что пошли слухи о его интимных отношениях с сестрой Элен. Пьер думает о ней: «Что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное. Мне говорили, что ее брат Анатолий был влюблен в нее, и она влюблена в него, что была целая история и что от этого услали Анатолия» (ВМ 1-3-1).

Именно из-за этого скандала Анатолию приходится пойти в армию. За два года до эпизода с соблазнением Наташи, видимо, в 1803 или 1804 году, он служит в Польше (После ее третьего раздела в 1794-1795 гг. не прошло и десяти лет, так что русская армия осваивала новые польские территории). Затем Курагин возвращается в Петербург, откуда его опять высылают, на этот раз за безобразную историю с медведем, в которой он участвовал вместе с Пьером (того высылают из столицы в Москву) и Долоховым (которого разжалуют в солдаты), и Анатолий опять оказывается в армии, в провинции, откуда вскоре переводится в Москву, где и разыгрывается интрига с Наташей.

Ставрогин же после петербургского лица по желанию матери вступает в военную службу в один из лучших кавалерийских полков, и тоже начинает безобразничать и хулиганить: «...молодой человек как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтоб он играл или очень пил; рассказывали только о какой-то дикой разнузданности, о задавленных рысаками людях, о зверском поступке с одной дамой хорошего общества, с которой он был в связи, а потом оскорбил ее публично» (ПСС 10; 36).

Вскоре разражается настоящий скандал, становится известно, что молодой Ставрогин «дрался на двух дуэлях, кругом был виноват в обеих, убил одного из своих противников наповал, а другого искалечил и, вследствие таковых деяний, был отдан под суд. Дело кончилось разжалованием в солдаты, с лишением прав и ссылкой на службу в один из пехотных армейских полков, да и то ещё по особенной милости» (там же).

Разжалованный Ставрогин со своим пехотным полком тоже служит в Польше – по всей вероятности, усмиряет польское восстание 1863 года: «В шестьдесят третьем году ему как-то удалось отличиться; ему дали крестик и произвели в унтер-офицеры, а затем как-то уж скоро и в офицеры» (там же).

Тайный брак

У обоих в биографии есть не упоминаемый ими матримониальный эпизод:

Анатолю, чего никто не знал, кроме самых близких друзей его, был два года тому назад женат. Два года тому назад, во время стоянки его полка в Польше, один польский небогатый помещик заставил Анатоля жениться на своей дочери. Анатолю весьма скоро бросил свою жену и за деньги, которые он условился высылать тестю, выговорил себе право слыть за холостого человека (*ВМ* 2-5-11).

Ставрогин в юности, еще в Петербурге, то ли увлекаясь культом народа, то ли, как он сам говорит, спьяну и на пари, по собственной инициативе венчался с простенькой Марьей Лебядкиной, юродивой хромоножкой, к которой до определенного момента относится бережно, однако, брак этот хранит в тайне – и тоже считается завидным женихом. И Анатолю Курагину, и Николаю Ставрогину, который все собирается, но не торопится объявить о своем браке с хромоножкой, готовятся вступить в новый брак с аристократкой, который стал бы для них преступным двоеженством, а жене принес бы позор и бедствия.

Зверство

О чувстве Анатоля к Бурьен говорится: «страстное, зверское чувство, которое на него находило с чрезвычайной быстротой и побуждало его к самым грубым и смелым поступкам» (*ВМ* 1-3-5). В начале романа *Бесы* мотив зверя по отношению к герою используется три раза: в очерке биографии Ставрогина говорится о его «зверском поступке с какой-то дамочкой», а затем, вскоре после возвращения юноши Ставрогина в родной город, дважды звучит бестиальная метафора: «и вдруг зверь показал свои когти» (*ПСС* 10; 37); «и вот – зверь вдруг выпустил свои когти» (*ПСС* 10; 38), предвещающая эпизоды с тасканием Гаганова за нос, с кусанием за ухо губернатора и другие нелепые и жестокие проделки Ставрогина. В пропущенной главе “У Тихона” этому соответствует выражение «звериное сладострастие» (*ПСС* 11; 14), в котором признается Ставрогин в своей рукописной исповеди.

Обаяние

На уровне сюжета оба эти персонажа – и Курагин, и Ставрогин – обаятельны. В Ставругине дамам нравится именно романтическое злодейство, предполагаемое или реальное: «Одних особенно прельщало, что на душе его есть, может быть, какая-то роковая тайна; другим положительно нравилось, что он убийца» (*ПСС* 10; 37). В него влюблены и мужчины – не только Петруша Верховенский поклоняется ему, как «солнцу» и готовит его на роль харизматического Ивана-царевича, воцаряющегося в тоталитарном аду Шигалева, но его боготворит и Шатов, видящий его недостатки – барство, высокомерие, и т.д.

Формула обаяния Ставругина – это холодность, спокойствие, уверенность в себе, полное владение собой, безграничная ирония и безграничная же властность – в сочетании с аристократическим фасадом скромности, вежливости и безгласности.

Секрет обаяния Анатоля частично тот же – это спокойствие и полная уверенность в себе и в собственной правоте: «Анатоль был не находчив, не быстр и не красноречив в разговорах, но у него зато была драгоценная для света способность спокойствия и ничем не изменяемая уверенность» (*ВМ* 1-3-4).

Это цельный, счастливый человек – он всегда доволен:

Анатоль был всегда доволен своим положением, собою и другими. Он был инстинктивно всем существом своим убежден в том, что ему нельзя было жить иначе, чем как он жил, и что он никогда в жизни не сделал ничего дурного. Он не был в состоянии обдумать ни того, как его поступки могут отозваться на других, ни того, что может выйти из такого или такого его поступка. Он был убежден, что как утка сотворена так, что она всегда должна жить в воде, так и он сотворен Богом так, что должен жить в тридцать тысяч дохода и занимать всегда высшее положение в обществе. Он так твердо верил в это, что, глядя на него, и другие были убеждены в этом и не отказывали ему ни в высшем положении в свете, ни в деньгах, которые он, очевидно, без отдачи занимал у встречного и поперечного (*ВМ* 2-5-11).

Действительно, Анатоль не имеет никаких стремлений, никаких амбиций. Он самодостаточен. Это даже может показаться привлекательным: «Он не был игрок, по крайней мере никогда не желал выигрыша. Он не был тщеславен. Ему было совершенно всё равно, что бы об нем ни думали. Еще менее он мог быть повинен в честолюбии. Он несколько раз дразнил

отца, портя свою карьеру, и смеялся над всеми почестями. Он был не скуп и не отказывал никому, кто просил у него» (там же). Но все это лишь потому, что ему нужно от жизни только одно:

Одно, что он любил, это было веселье и женщины, и так как по его понятиям в этих вкусах не было ничего неблагородного, а обдумать то, что выходило для других людей из удовлетворения его вкусов, он не мог, то в душе своей он считал себя безукоризненным человеком, искренно презирал подлецов и дурных людей и с спокойной совестью высоко носил голову (там же).

На деле же Курагин законченный эгоист, помышляющий лишь об утехах и развлечениях: «На всю жизнь свою он смотрел как на непрерывное увеселение, которое кто-то такой почему-то обязался устроить для него. Так же и теперь он смотрел на свою поездку к злому старику и к богатой уродливой наследнице» (ВМ 1-3-3).

Ставрогин, как он открывается в романе, также использует других людей для своего удовольствия, часто странного или извращенного. Он венчается с Лебядкиной то ли для потехи, то ли чтобы попытаться себя обуздать, ни в грош не ставит Дашу и цинично говорит ей об этом, не любя, овладевает Лизой, губит маленькую Матрешу.

Двойственность

Анатоль привлекает к себе людей своим показным благодушием, все к нему тянутся и восхищаются им. Добрым кажется он и княжне Марье: «Красивое, открытое лицо человека, который, может быть, будет ее мужем, поглощало все ее внимание. Он ей казался добр, храбр, решителен, мужествен и великодушен. Она была убеждена в этом» (ВМ 1-3-4). Педаль, осязаемая в слове «убеждена», ставит всю ее теорию о «добром Анатоле» под вопрос, как она ни пытается самое себя убедить в его доброте. Зато позже, когда бедная княжна натывается на него, держащего в объятиях Бурьен, Анатоль смотрит на нее «с страшным выражением на красивом лице» (там же), она видит, что он вовсе не добр, а именно страшен. Располагает к нему и его бездумная щедрость, заставляющая его отца, князя Василия, в конце концов прекратить давать Анатолю деньги.

Постепенно выясняется, что этот «добрый малый» несет разрушение и гибель ближним: Анатоль спаивает Пьера, затем хочет ради денег жениться на Марье и не преуспевает только по случайности, и наконец

влюбляет в себя Наташу и едва не губит ее. Но он не только бездушный эгоист: выясняется, что этот добродушный красавец, бравый офицер на самом деле – трус и подлец: После истории с Наташей Пьер бьет его, а вместо дуэли предлагает ему деньги – и тот их берет. Иначе говоря, итоговый Анатолий деградирует в банального негодяя. С этой точки зрения Курагин находится у Толстого на одном семантическом полюсе вместе с другими эгоцентриками и моральными идиотами: Наполеоном, Бергом, Элен – по контрасту с теми героями книги, которые ищут участия в общей жизни.

Ставрогин гораздо сложнее. Он одновременно прекрасен и отвратителен; добр и жесток; сдержан и развратен; эта загадочная двойственность – один из главных факторов суспенса в романе. О ней сообщается уже в описании того, как воспринимался Ставрогин по прибытии в город: «Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны – в одной обожали его, а в другой ненавидели до кровомщения: но без ума были и те, и другие» (ПСС 10; 37). Харизматический Ставрогин с одной стороны – интеллектуальный гигант: он увлекает за собой членов нигилистического кружка, заражая их своими идеями. Вместе с тем эти идеи противоречат одна другой, и сам он их не разделяет, с некоторым удивлением наблюдая за тем, как их развивают его последователи. Ставрогин кажется им образцом благородства – однако один из этих кончает с собой, другого убивают товарищи, а Ставрогин ничего не делает, чтоб их остановить. Он дает молчаливое согласие на убийство бывшей жены и ее брата.

В отличие от Анатоля, который изначально всегда доволен собой и поэтому благодушен, Ставрогин по натуре зол. С юности он презирал людей и развлекался, исследуя границы возможного, что, вероятно, ошибочно, приняли за душевную болезнь. А у него просто с тех самых пор нет страха, ему скучно, и он забавляется революционной деятельностью, выдумывая все новые методы, но сам держится подальше от заговорщиков – то ли по «благородству», но скорее всего, из чистоплюйства. Точно так же он тешится, жадно заводя все новые романы, но то ли «из высших соображений», то ли по отсутствию у него настоящего желания, то ли по безразличности эти романы ни к чему не приводят. Вернувшись из-за границы он, как кажется Хроникеру, переменился к лучшему. И читатель видит, действительно, что он пытается «рыцарски» себя вести в эпизоде с Хромоножкой у Варвары Павловны, не позволяет себе ответить Шатову на пощечину, прогоняет Федьку, приходит в ужас от того, как однобоко и бездарно развивают Кириллов и Шатов его собственные когда-то подан-

ные им мысли, наотрез отказывается от соблазна стать харизматическим вождем, которым искушает его Верховенский-младший – все это как бы говорит в пользу того, что злой Ставрогин обуздал себя и старается стать лучше. Но Кириллов не зря говорит ему «Вы не сильный человек». Вдобавок и все объекты его ненависти заранее считают его злодеем – может быть, смутно что-то чувствуя, как Хромоножка сквозь сон ощущает зло, исходящее от него, и даже отказывается его узнавать, Шатов наносит ему пощечину, Федька Каторжный искушает его, и неустанно провоцирует все самое худшее в нем Петруша Верховенский. В конце концов злые импульсы в нем побеждают.

Бердяев двойственность Ставрогина объясняет его неспособностью сделать выбор между добром и злом:

Ставрогин все испытал и перепробовал, как великие, крайние идеи, так и великий, крайний разврат и насмешливость. Он не мог сильно пожелать одного и одному отдаться. Ходят темные слухи о том, что он принадлежал к тайному обществу растления малолетних и что маркиз де Сад мог бы ему позавидовать. Бездарный Шатов, плебейски принявший великую идею Ставрогина, в исступлении допрашивает его, правда ли это, мог ли все это совершить носитель великой идеи? [...] Он ищет предельного, безмерного как в добре, так и в зле. Одного божественного ему казалось слишком мало, во всем ему нужно было перейти за пределы и границы в тьму, в зло, в дьявольское [...]. [Он] не мог и не хотел сделать выбора между Христом и антихристом, Богочеловеком и человекобогом. Он утверждал и Того и другого разом, он хотел всего, всего добра и всего зла, хотел безмерного, беспредельного, безграничного. [...] От безмерности наступает истощение. Николай Ставрогин – это личность, потерявшая границы, от безмерного утверждения себя потерявшая себя. [...] Единственное ее оформление и кристаллизация – жуткая застывшая маска, призрачный аполлонизм.⁹

На самом же деле оба героя восходят к общему прототипу – романтической фигуре байронического злодея, благородного разбойника, сочетающего в себе демона и ангела, зло и добро. Мелетинский в широком типологическом сравнении показал, что двойственность Ставрогина и есть его главная черта, главное содержание, и что это исходная двойственность романтических героев Мэтьюрина, Гофмана, Байрона и т.д., в душе которых

9 Николай Бердяев, «Ставрогин», в: Федор М. Достоевский, *Бесы. Роман в трех частях*. «Бесы». *Антология русской критики* (Москва: Согласие, 1996), с. 521.

изначально объединены добро и зло, Бог и дьявол. Она и создает сюжетно-образующее напряжение.¹⁰

Достоевский тщательно заботится о сохранении этой бинарности героя. Хроникер *Бесов* замечает, что по возвращении в город через четыре года странствий Николай Всеволодович изменился внешне, и в лучшую сторону. Исчезло лицо, напоминающее маску. Он побледнел и похудел, в его выражении появилось что-то новое:

Но одно поразило меня: прежде хоть и считали его красавцем, но лицо его действительно «походило на маску», как выражались некоторые из злоязычных дам нашего общества. Теперь же, – теперь же, не знаю почему, он с первого же взгляда показался мне решительным, неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску. Не оттого ли, что он стал чуть-чуть бледнее, чем прежде, и, кажется, несколько похудел? Или, может быть, какая-нибудь новая мысль светилась теперь в его взгляде? (*ПСС* 10;145)

Но тут же вспомним: наоборот, Хромоножка, Марья Лебядкина, тайная жена Ставрогина, вновь увидев его через пять лет, находит, что Ставрогин «потолстел», что у него «низкое лицо», отказывается признавать его за своего «князя», утверждает, что его подменили, и т.д. Автор сохраняет противоречивость персонажа даже в деталях.

Демонизм Анатоля

Итак, оба персонажа даны, казалось бы, в принципиально разнородных планах. Однако не зря у них общая биография. Общим их знаменателем у обоих становится демонизм, непосредственно заданный все той же романтической, в частности, гофмановской традицией.

И в ранней, и в канонической версиях княжна Марья после встречи с Анатодем одновременно и желает его, и думает о нем как о дьяволе:

«Неужели он мой муж, именно этот чужой, красивый мужчина?», – думала княжна Марья, и страх, который никогда почти не приходил к ней, нашел на нее: она боялась оглянуться, ей чудилось, что кто-то стоит тут за ширма-

¹⁰ Елеазар МЕЛЕТИНСКИЙ, *Заметки о творчестве Достоевского* (Москва: РГГУ, 2001), с. 14-15.

ми и в темном углу. И этот кто-то был он – дьявол, и он – этот мужчина с белым лбом и черными бровями и румяным ртом.¹¹

В поздней редакции Марья пытается убедить себя в том, что Анатолий добр, что не спасает ее от страха:

«Неужели он мой муж, именно этот чужой, красивый, добрый мужчина; главное – добрый», – думала княжна Марья, и страх, который почти никогда не приходил к ней, нашел на нее. Она боялась оглянуться; ей чудилось, что кто-то стоит тут за ширмами, в темном углу. И этот кто-то был он – дьявол, и он – этот мужчина с белым лбом, черными бровями и румяным ртом (ВМ 1-3-5).

В конечном счете исходная демонологическая рисовка Анатоля в качестве сексуального искушителя будет сохранена и в канонической версии. Благодетельная Марья, как поздний Толстой в рассказ *Дьявол*, отождествляет любовь земную с дьявольским соблазном, что, впрочем, не мешает ей грезить о замужестве: «В помышлениях о браке княжне Марье мечтались и семейное счастье, и дети, но главное, сильнейшею и загадочною ее мечтой была любовь земная. Чувство было тем сильнее, чем более она старалась скрывать его от других и даже от самой себя. “Боже мой, – говорила она, – как мне подавить в сердце своем эти мысли *дьявола?*”» (ВМ 1-3-5).

“Дьявольская” ассоциация, мелькнувшая у Марьи, отдается эхом во внутренней речи Анатоля, думающего о княжне: «*La pauvre fille! Elle est diablement laide!*»¹² (ВМ, 1-3-4). Второй транслингвистический черт не дает забыть о первом. Кроме того, детали поведения Анатоля – «страстное, зверское чувство» его к Бурьен и «страшное выражение» его лица в этом эпизоде – лишь подкрепляют инфернальные коннотации. К счастью, ко времени романа Марьи с Николаем Ростовым отождествление любого привлекательного мужчины с дьяволом у нее пройдет.

Демонизм Ставрогина

Что со Ставрогиным что-то не так, постепенно начинают понимать окружающие. Вскоре поступки Ставрогина покажут, что он и есть главный бес

11 Толстой, *Война и мир: Черновые редакции и варианты*, т. 13, с. 290.

12 Бедняжка! Чертовски дурна (фр.).

Бесов. Но к этому осознанию читатель подводится постепенно.

В главе “Ночь” это делается, как кажется, с помощью мифопоэтического обоснования. Ранний Ставрогин, каким он запомнился Хроникеру, «напоминает маску». В момент возвращения в город – прямо на званый вечер к Варваре Павловне в Скворешники это сходство на его взгляд исчезает, однако в главе “Ночь” с новой силой звучит тот же мотив “неживого”: мать входит в комнату Ставрогина и видит его, спящего сидя:

Увидав, что Nicolas сидит что-то слишком уж неподвижно, она с бьющимся сердцем осторожно приблизилась сама к дивану. Ее как бы поразило, что он так скоро заснул и что может так спать, так прямо сидя и так неподвижно; даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно он походил на бездушную восковую фигуру. Она простояла над ним минуты три, едва переводя дыхание, и вдруг ее обнял страх; она вышла на цыпочках, приостановилась в дверях, наскоро перекрестила его и удалилась незамеченная, с новым тяжелым ощущением и с новою тоской (*ПСС* 10; 182).

Варвара Павловна интуитивно пугается, увидев вместо своего сына «бездушную восковую фигуру». Это действительно переломный момент в действиях Ставрогина – именно после этого “превращения” он прямо отправляется к Лебядкиным, посещает Кириллова и Шатова, и именно тогда злые силы в нем окончательно берут верх. Достоевский предлагает мотивировку этого оцепенения героя. Оказывается, Ставрогин что-то видит: что – остается загадкой:

Проспал он долго, более часу, и всё в таком же оцепенении: ни один мускул лица его не двинулся, ни малейшего движения во всем теле не выказалось; брови были всё так же сурово сдвинуты. Если бы Варвара Петровна осталась еще на три минуты, то наверно бы не вынесла подавляющего ощущения этой летаргической неподвижности и разбудила его. Но он вдруг сам открыл глаза и, попрежнему не шевелясь, просидел еще минут десять, как бы упорно и любопытно всматриваясь в какой-то поразивший его предмет в углу комнаты, хотя там ничего не было ни нового, ни особенного (там же).

Это оцепенение с фиксированным взглядом и есть намек на то, что заметит в Ставрогине Шатов позднее, во время разговора с ним. Шатов советует ему посетить отставного архиерея Тихона, очевидно, заподо-

зрив, что у того такое душевное расстройство, от которого может помочь духовник (*ПСС* 10; 203). А в пропущенной Главе Девятой *Бесов* Ставрогин сам рассказывает Тихону, что часто чувствует присутствие вблизи себя черта: «И вдруг он, впрочем, в самых кратких и отрывистых словах, так что иное трудно было и понять, рассказал, что он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и “разумное”, “в разных лицах и в разных характерах, но одно и то же, а я всегда злюсь...”» (*ПСС* II; 9).

Достоевский несомненно таким образом сообщает читателю, что Ставрогин в эти моменты не только видит черта, но и сам превращается в бездушное восковое, то есть неживое, подобие человека. Так вырисовывается его роль в романе – роль проводника сил зла.

Гиперсексуальность и ее утрата

Анатоль в раннем наброске тоже смотрит перед собой невидящим взглядом. В окончательном тексте Толстой сохранил эту его черту, но дал ей не мифопоэтическое, а физиологическое и психологическое обоснование. Ведь Анатолю нужно от жизни только одно – женщины:

Одно, что он любил, это было веселье и женщины, и так как по его понятиям в этих вкусах не было ничего неблагородного, а обдумать то, что выходило для других людей из удовлетворения его вкусов, он не мог, то в душе своей он считал себя безукоризненным человеком, искренно презирал подлецов и дурных людей и с спокойной совестью высоко носил голову (*ВМ* 1-3-3).

Вместо прежних кукольных невидящих глаз в наброске теперь глаза Курагина ничего не видят, потому что смотрят внутрь себя: «Анатоль сидел [...] перед столом, на угол которого он, улыбаясь, пристально и рассеянно устремил свои прекрасные большие глаза» (*ВМ* 1-3-3). Анатоль полон собой, своими животными страстями, и главная из них – половая. Это избыток дочеловеческой, бестиальной жизни. Он на самом деле «думает сам себя, как животное», по выражению Платонова в *Котловане*. В том же духе гиперсексуальный Анатоль сделан нежным – вначале с Марьей, и потом с Наташей. «Она [Марья] только почувствовала нежную руку, твердо взявшую ее руку» (*ВМ* 1-3-4). В сценах соращения Наташи слово ‘нежный’,

относящееся к Анатолю, повторяется четыре раза, он что-то нежно шепчет про себя, нежность – почти его лейтмотив. Ср. авторское уподобление его женщине: «У кутил, у этих мужских магдалин, есть тайное чувство сознания невинности, такое же, как и у магдалин-женщин, основанное на той же надежде прощения. “Ей всё простится, потому что она много любила, и ему всё простится, потому что он много веселился”» (ВМ 2-2-11). Ср. замечание Бориса Бермана: «В нежном лепете и задумчивой улыбке Анатоля есть тайна, родственная тайне толстовских женщин, причастных своейвольной любви».¹³ Хотя Курагин и мужчина, он полностью отдается половому чувству, и в этом его “тайна” – его сходство с женщинами, которые, по мнению Толстого, без остатка поглощены чувственностью.

Непрошибаемая уверенность в себе Анатоля тесно связана с цельностью, непроницаемостью его прекрасной физической оболочки. Крах происходит, когда он утрачивает свое физическое совершенство: он ранен в ногу, и ее отнимают. Смысл эпизода сводится к пресловутой кастрации: когда Анатолю показывают «в сапоге с запекшеюся кровью отрезанную ногу», тот плачет по-женски: «– О! О-о-о! – зарыдал он, как женщина» (ВМ 3-2-37).

Красавец, завидный жених – Ставрогин, в которого все влюблены, и сам весь в романах – с неведомой дамой, с дамой и ее горничной, с Хромоножкой, с женой Шатова, с дочкой графа К., с Дашей Шатовой, с Лизой Тушиной – сюда же относится пропущенная глава “У Тихона” с бедной тринадцатилетней Матрешей. Однако в течение сюжета он тоже в некотором смысле теряет мужественность, но не сразу, а постепенно. Как указано выше, Марья Лебядкина, долго не видевшая его, отшатывается и замечает, что он «потолстел». Действительно, он утрачивает желания, он неспособен любить. Последняя ставка героя – его попытка “зацепиться” за Лизу, чтобы вернуться к человеческой жизни, но эта попытка терпит крах, и в конце романа он становится жалок, почти отвратителен. Аким Вольнский так описывает ночь, проведенную героем вместе с Лизой в Скворешниках:

...Он закрывает руками лицо и, упершись локтями о колени, погружается в молчание. Это поза полного отчаяния, совершенно неожиданная для образа Ставрогина. Потом он опять поднимается и, шагая по комнате, начинает ловить возможности какого-то спасения в словах Лизы и в своих собственных словах. Но спасение не приходит, не может прийти, потому что в нем

13 Борис БЕРМАН, *Сокровенный Толстой* (Москва: Гендальф, 1992), с. 31.

надорван принцип жизни, истощены все непосредственные инстинкты и, главное, потому, что в нем не проснулся дух, не стучит человеческое сердце. «Сон и бред!», – восклицает он, ломая руки. В самом деле, вся его жизнь прошла, как сон и бред...¹⁴

Петруша Верховенский, заставший их наутро, подозревает, что оба просидели всю эту ночь на стульях и поспорили. По мнению Вольтынского, поставивший все на сверхчеловеческую ставку Ставрогин потерпел фиаско как мужчина. Он, не любя Лизу и о ней вовсе не думая, подло «воспользовался моментом» и овладел ей, но, как полагает критик, судя по ее реакции: «или же тут было с его стороны, при банкротстве нормальных сил, одно только оскорбительное для Лизы фантазирование опытного, но слабосильного эротического беса?»¹⁵ Если он прав, перед нами еще одна параллель между Ставрогиным и Курагиным. Тогда Достоевский тоже наказывает своего злодея в русле того психологического учения, которое возникнет гораздо позже.

Возможно, в загадочной ночной сцене в Скворешниках Ставрогин и не утратил мужественность. Но именно в ней он утрачивает и свою уверенность в себе, и обычную сдержанность и невозмутимость. Он нервничает, охает, жалуется, ломает руки, то есть как бы «феминизируется». Дело в том, что Лиза повела себя в каком-то смысле по-мужски: она утолила свой любовный порыв, но отказалась связывать дальнейшую жизнь со Ставрогиным, то есть поступила с ним, как повеса с барышней, тем самым дав ему сто очков вперед в «прогрессивном» поведении. В этой ситуации он оказался в роли брошенного партнера – роли, канонически «женской» и «слабой». Отсюда его растерянность. Лиза вышла из зависимости от него, разбив его прежде непробиваемую броню гипнотической власти над людьми. Этого оказалось достаточно для обрушения его личности. А ирония здесь в том, что для этого Лиза использовала его самого.

Проведя у Ставрогина ночь, но отказавшись от брака с ним, Лиза, в глазах общества и его самого, «погибла». Эта штампованная метафора у Достоевского превращается в реальную гибель: Лизу забивает безумствующая толпа на пожаре. Тем самым тургеневский усадебный, помещичий конфликт апатичного, вялого мужчины и страстной, решительной девушки как бы выносится на площадь, где в него вмешивается уже далеко не тургеневский рассудительный Хорь и не кроткий Калиныч, а разъяренная

14 Аким Вольтынский, *Достоевский* (Санкт-Петербург: Академический проект, изд. ДНК, 2007), с. 340.

15 Там же, с. 355.

народная масса, с ужасными последствиями для девушки. Ставрогин же, как настоящий тургеневский герой, своевременно спасается бегством.

Эволюция героев

Все эти мотивы заостряют вопрос и о духовном генезисе образа, и о той роли, которую в его выработке сыграл Толстой. И так, зачем понадобилось Достоевскому отягощать своего Ставрогина сходством с Анатолом? Скорее всего, адаптированные им подробности биографии красавца и «доброе малое» Анатоля Курагина, на деле – аморального донжуана, думающего лишь о женщинах и о своих удовольствиях, могли понадобиться Достоевскому для подчеркивания именно повышенной тяги своего героя к женщинам. Вернемся к предыстории романа. Дело в том, что образ князя в *Бесах*, из которого в конце концов получился Ставрогин, присутствовал в сюжете романа с самого начала. *Бесы* затевались как роман тенденциознейший, гневный, жестоко сатирический. Фигура Князя присутствовала в нем как периферийная, причем наполнение ее менялось: то это был поверхностный, безнравственный донжуан, то он приходил от безверия к вере, то чуть ли не превращался в будущего «нового человека» (ПСС 12; 181-183).¹⁶ Он должен был состоять в романтических отношениях со многими женскими персонажами романа и быть соперником Грановского, как обозначался в черновиках Верховенский-старший. Логично было бы предположить, что именно на этом этапе Достоевскому потребовались прототипичные черты аристократического донжуана, внешне обаятельного, но пустого и безнравственного.

На первом этапе создания *Бесов* Князь существовал отдельно от заговорщиков, потом начал с ними взаимодействовать. Но в какой-то момент план романа изменился кардинально.

Речь идет о переплескивании в *Бесы* другого, параллельного замысла Достоевского. В набросках Достоевского конца 1860-х – начала 1870-х гг. одна за другой, перебивая друг дружку, являются идеи большой книги. То он задумывает роман *Детство*, с автобиографическим героем, без обиняков, – сочинение, изначально, с заглавия, нацеленное на одноименный роман Толстого и тоже планируемое автором как введение в цикл романов; понятно, что сама идея проследить к детству или юности героев их харак-

16 [Георгий М. Фридендер], «Комментарии к роману *Бесы*. Вводная заметка» (ПСС 12; 181-186).

теры, духовное становление, нравственные позиции и политическую ориентацию в наметках большого идейного романа навесна была именно Толстым (ПСС 9; 506, 509).¹⁷ То замышляется повесть о капитане Картузове или рассказ о Воспитаннице; то история детства оказывается прелюдией к гигантскому замыслу романа *Атеизм*; то от нее ответвляется роман о Князе и Ростовщике. Проекты растут друг из друга, совмещаются, взаимовключаются (маленький герой и есть «ребенок-нигилист»). Вскоре весь планируемый Достоевским роман уже называется *Житие великого грешника*: главный герой – «Князь» – презирает людей с детства, разрывается между неверием и верою, участвует в ужасных преступлениях, но в конце концов обретает веру и свершает подвиги смирения и филантропии – в соответствии с самим жанром “жития”; а потом кончает с собой (ПСС 9; 126-139). План этот занимал Достоевского параллельно с работой над *Бесами*. Роман о великом грешнике так и не был написан, но материал к нему отчасти был вобран *Бесами*, а позже стал питательной почвой также для *Подростка* и в конце концов для *Братьев Карамазовых*.

Достоевский был недоволен тем, что *Бесы* складывались как памфлетный антинигилистический роман, и искал способов его углубить. Летом 1870 года в наполовину уже написанный роман *Бесы* перешел другой Князь – главный герой из параллельного замысла, *Жития великого грешника*. Решено было столкнуть его с «бесами» – революционерами, и он стал главным героем создаваемого романа, приобретшего теперь, как и хотел автор, трагическое измерение. Сдвиг потребовал столь кардинальных изменений, что в конце лета – осенью 1870 года роман был полностью переписан с самого начала, прежние варианты Достоевский сжег, и в конце октября первые главы первой части были отправлены в *Русский вестник*. То есть новый облик Ставрогина намечен уже с намерением сделать из него центральное, трагическое лицо романа, показать весь ужас его падения и дать ему возможность покаяния. Нельзя быть уверенным, но по всей очевидности уже намеченные ранее черты Ставрогина как донжуана остались в новой конструкции романа. Готовясь к созданию своего «великого грешника», который виделся ему амбивалентным, одновременно развратным и совестливым, преступником и честным человеком, атеистом и богоискателем, Достоевский, по нашему разумению, никак не мог обойти главного толстовского богоискателя – Пьера Безухова: тот неминуемо должен был возникать у него на пути. Действительно, на ранних стадиях сюже-

17 См. Николай Н. Апостолов, *Лев Толстой и его спутники* (Москва: Комиссия по ознаменованию столетия со дня рождения Л.Н. Толстого, 1928), с.144-146.

та Пьер пьянствует, развратничает, стреляется на дуэлях и т.д. Задача всех этих избыточных и разнообразных “безумств” – составить контрастный фон: повесу ожидает нравственное перерождение. В конце концов в Пьере Безухове, каким знает его читатель романа, начинается нравственный и религиозный переворот, который вначале приводит его к масонству и филантропии. Экстремальные переживания войны и плена и общение Пьера с Платоном Каратаевым дают ему понимание народа и народной веры – видимо, в этой точке Достоевский, искавший веры и нашедший ее в “почве”, наиболее всего сходится с Толстым. Будущий подвиг Пьера уравнен с деяниями если не святых, то исторических или эпических героев, о чем сигнализирует сон Николеньки Болконского с Плутархом и “славой”.

Подобные же надежды возникают у читателя и тогда, когда Верховенский-старший, духовный отец и воспитатель Ставрогина, сравнивает юношескую необузданность своего воспитанника с шалостями шекспировского принца Гарри – принца Уэльского и будущего короля Генриха V из шекспировских хроник *Генрих IV* и *Генрих V*. Согласно народной легенде, принц Гарри, став королем, из гуляки, проводившего время в пустых забавах или буйных шалостях, преобразился в героя – спасителя отечества в битве при Азенкуре. Достоевский таким образом создает читательские ожидания нравственного и религиозного возрождения героя – возможно, для неких свершений (их ждут от Ставрогина все остальные персонажи). Однако такое возрождение так и не происходит в романе, хотя известно, что оно планировалось писателем.

В логике “жития”, предвещавшей покаяние и духовное воскресение грешника, написана Девятая глава романа, “У Тихона”, в которой Ставрогин пытался каяться и даже приносил свою исповедь в письменной форме. Глава эта не вошла в роман из-за цензурных опасений редактора. Даже после попыток автора, упорно державшегося за этот план, смягчить описания преступления Ставрогина, опубликовать эту главу так и не удалось. Она появилась в печати только после революции, в 1918 г. (ПСС 9; 236-246). По сравнению с намечавшимся трогательным финалом *Жития великого грешника* самоубийство «гражданина кантона Ури» носит жестоко насмешливый характер.

Суммируем: оба автора изобразили своих демонических злодеев, отталкиваясь от романтического мотива неживого, но кажущегося живым подобия человека – куклы, или восковой фигуры, или автомата, или ходячего мертвеца, или статуи, или даже картины, – то есть от объекта, который является проводником сил зла в мир. Дьявольская природа вместе с кукольностью, или масочностью, или летаргической неподвижностью

складывается в то, что называется «чертова кукла»¹⁸ (выражение дано уже у Даля с пометой «бран.»). Этому мотиву предстояло еще развиться у Лескова: один раз на уровне сюжета в антинигилистическом романе *На ножках* (1870), где герой с говорящей фамилией Висленев становится марионеткой разрушительных сил, другой – в самом названии повести о Брюллове *Чертовы куклы* (1891-1892); а затем мотив перейдет к русским декадентам в повести Зинаиды Гиппиус *Чертова кукла* (1911).

В 1921 году, когда был переиздан сборник эссе Вольтского о Достоевском, рецензию на нее, “Достоевский под знаком Аполлона”, написала Мариэтта Шагинян, в это время ставшая ученицей Вольтского. Главной идеей книги, согласно Шагинян, предстает вывод о тождестве красоты, индивидуализма со злом:

В плане этой борьбы «красоты» с «духом» и начинает Вольтский свое исследование. Он дает сперва разбор *Идиота*, где эта борьба между богоборческим и богофильским началом ведется в человеческом естестве (мастерский анализ Настасьи Филипповны). Затем переходит к разбору *Братьев Карамазовых*, развивающих богофильскую линию (Зосима, Алеша, искупление Дмитрия, перерождение Грушеньки). И кончает *Бесами*, воплотившими линию богоборческую; чистая красота, обожествленная в самой себе, превращается в «истуканизм», в идолопоклонство, в машинизм (чертова кукла, Ставрогин).¹⁹

Так в конечном итоге прочитывается и выявляется замысел писателя: герой как агент сил зла, или «чертова кукла». Итак, по нашей гипотезе, Достоевский, мастер символического письма, воспользовавшись в романе Толстого нужным ему негативным материалом для фигуры своего амбивалентного героя, хорошо запомнил то, что в нем суггестировалось на более ранней стадии замысла, до того, как Толстой постарался убрать из окончательного текста чересчур явный символизм и мифопоэтические мотивировки. Но весьма вероятно и другое: речь может идти о романтической типологии подобия человека – “живого мертвеца” как инструмента сил

18 Напомним, что сама идея демонических живых кукол, механических людей и т.д., восходящая к романтизму Гофмана, была воспринята уже в русской литературе 1830-1840-х гг. – у В. Одоевского в *Пестрых сказках* (1833) («Сказка о том, как опасно де-вушкам ходить толпою по Невскому проспекту» и др.), в гоголевском *Портрете* (1835), и др.

19 Мариэтта Шагинян, “Достоевский под знаком Аполлона”, в: Мариэтта Шагинян, *Литературный дневник* (Петроград: Круг, 1922), с. 62-63.

зла, от которой Толстой постепенно отказывается – в отличие от Достоевского, который ее сохраняет, при этом пародируя ее и деформируя. Раз опознав в Анатоле Курагине «чертову куклу», он придал своему Ставрогину часть курагинских свойств.

Христо МАНОЛАКЕВ
ВТУ “Св. Св. Кирилла и Мефодия”, Велико Търново

(Не)знакомый Степан Верховенский

В идейный мир *Бесов* обычно входят через оппозицию “отцы и дети”. Но прочтенная полностью через тургеневские коннотации, какова обычная интерпретативная практика, ее функциональность в семантическом пространстве *Бесов* искажается. Так как через нее Достоевский совсем не стремится просто продолжить уже намеченную своим современником идейную линию, а наоборот, целенаправленно и открыто полемизирует с его пониманием о сущности этого идеологического конфликта. Под воздействием применяемой интерпретативной стратегии часто наблюдается некое некорректное переставление внутресежетных перспектив между персонажами. В результате чего, самым потерпевшим оказывается образ “отца” Степана Трофимовича Верховенского.

Предпосылку его недооценивания, как бы и ни парадоксально на первый взгляд, можно искать также и у Тургенева. Через воспоминание о ведущей роли Базарова в сюжете *Отцов и детей*, по аналогии и в *Бесах* внимание направлено в основном на “детей”, к Николаю Ставрогину и Петру Верховенскому. В романе Тургенева идеологические партии “отцов” и “детей” не равнопоставлены – Базаров не имеет своего идейного “отца”, что отчетливо подчеркивает трагическое одиночество героя. Тургенев сознательно не противопоставляет ему равноценного оппонента. Павел Петрович отстаивает некую весьма общую культурно-историческую позицию, присущую скорее любому взрослому поколению. Отсутствие настоящего идейного конфликта является следствием политических взглядов самого писателя. Оспаривать прошлое для Тургенева означало бы, скорее всего, усомнить эпоху, которая идейно формировала его мировоззренческую систему. Своим романом он стремился подчеркнуть появившийся драматический разлом между поколениями в социальной жизни. Для него именно это страшно, потому что их непримиримый взаимный отказ от диалога стремительно ведет к пропасти. Но перед ней он останавливается, не глядя на бушующую стихию, не интересуясь тем, что именно породило бунт “новых людей”. Ничто иное, вне констатации о драматически разорванных связях, его не волнует.

А мысль Достоевского искушена проследить за судьбой поколений далее. И что более важно, вместе с проспективно отпавленным взглядом вперед, он ретроспективно возвращается к прошедшему, начинает искать и исследовать причины, спровоцировавшие драматическое расхождение, чтобы четко указать на основания наступившей трагедии. В стремлении быть объективным к различным темпоральным ракурсам идеологического времени – его принципиное разграничение от философии *Отцов и детей*. Поэтому и роман *Бесы* начинается с темы о прошлом, персонифицированной сюжетом “отца” Степана Трофимовича.

Она собирает и объединяет фабульные нити многих начал. Предыстория действия охватывает 20-летний период, переломлена в основном через жизнь Степана Верховенского и его взаимоотношения с его же благодетельницей, богатой помещицей, генеральшей Варварой Петровной Ставрогиной, матерью Николая Ставрогина. Основное действие протекает в сентябре-октябре 1869 года. Вводящий рассказ ретроспективно прослеживает за судьбой основных героев в предстоящих драматических событиях. Чуть ли не все главные участники в интриге – пришельцы.¹ Что семантически ставит акцент на эту фабульную деталь – прибытие. Еще в самом начале обращаю внимание на эту деталь, насколько в динамике действия она функционально отчетливо очерчена единственно в отношении Ставрогина и Петра Верховенского: в тот день, когда они появляются, начинается реальное действие романа.² По отношению к остальным персонажам он незаметно вплетен в общий нарративный поток ежедневия. Прибытие – семантический жест, идеологически детерминированный сложной многозначностью, через которую конципируется тема о прошлом. В коннотациях общей фабульности с прибытия начнется заканчивание событий, чьи психологические и идеологические обоснования скрытно намечены далеко назад в предсюжетное время.

Одновременно, в проекциях некоего более общего метатекстового плана, в котором возникает и оформляется замысел романа, его фабула диалогично мыслится и в позиции финальной развязки уже положенного, генерального, русского сюжета, заданного давнишним “фатальным” возвращением/прибытием Чацкого.³ Через ракурс подобной литературно-исто-

1 По наблюдениям Л. Сараскиной 22 человека: Людмила И. САРАСКИНА, “Время в «Бесах» Ф.М. Достоевского”, в: *Контекст* 1988 (Москва: Наука, 1989), с. 66.

2 Согласно вычислениям Сараскиной действие начинается 12-го сентября, воскресенье, а кончается 11-го октября самоубийством Ставрогина. О хронологии календарного времени сюжета подробно см. у Л. Сараскиной (САРАСКИНА, с. 77).

3 Христо МАНОЛАКЕВ, *Грибоедов – Гоголь – Достоевский. Типология и герменевтика Слова* (Велико Търново: Фабер, 2011).

рической обязанности, которая конципирует “свое” в динамике и в соответствии с предшествующим конституированием канона, сюжет *Бесов* до сих пор не рассматривался. Такой взгляд на его имплицитную интенциональность сразу же меняет акценты в его событийно-идеологической системе, в иерархической зависимости между персонажами, в семантике его диалогической ориентации на собственный мир и к внеположенному миру.

I

Итак, приблизительно через двадцать лет тому назад, т.е. где-то около 1849 года, Степан Трофимович Верховенский принял предложение Варвары Петровны стать воспитателем ее сына. Вдохновленный этой возвышенной мыслью принести пользу, он прибыл в их город. И как-то между прочим, ненавязчиво и незаметно, повествование сообщает, что это не есть начало его сюжетного бытия.

Оно началось в конце 40-х годов, когда Степан Трофимович воротился из-за границы и почти сразу же привлек внимание к себе своими лекциями в университете (*ПСС* 10; 8). Где точнее и сколько времени он пробыл в Европе, какие науки он *изучал там*, не уточняется. Вместо этого подчеркивается блестящее впечатление, которое он произвел среди прогрессивных кругов Петербурга. В его бытии того времени легко заметны знаки сюжета Слова. Только матрица не воспроизведена в знакомом контуре, и, что более важно, она передвинута на задний повествовательный план, не задавая семантический код дискурса. Она одновременно и вписывается в утвердившийся канон о идеологическом герое, и выпадает из него.

Типологическими для канонизированного романами Герцена и Тургенева образа были стремительность его появления и фокусирование внимания на идейном Слове, которое он являет. Таким образом случилось и вхождение Степана Трофимовича в петербургские либеральные круги.

После этого стремительного идейного начала, как мы помним, Тургенев сосредотачивается на развертывании любовной коллизии, пренебрегая линией Слова. Достоевский не придерживается этой типологии. На передний план он, наоборот, выводит бытие Слова, т.е. то, что в идейности тургеневских романов представляется как самое сюжетно неубедительное. Из-за этого целенаправленного переставления идейных акцентов, знаки канонизированного сюжета Слова в начале *Бесов* с трудом улавливаются. Смысл трансформации в том, чтобы он был подвергнут принципиальной переоценке.

Герой не оправдывает большие ожидания, с которыми связывается его прибытие из Европы. У него на самом деле отсутствуют настоящие, глубокие идеи: вроде бы прогрессивные, его научные исследования весьма далеки от реальных проблем русской действительности. Неясными и неопределенными оказываются и его прогрессивные взгляды, которые не обвязаны какой-нибудь программой и не характерны какой бы то ни было последовательной деятельностью. Он пребывает в безмятежном пространстве абстрактных просветительных идеалов. Как вдохновленный поклонник европейской культуры, он выдвинул идею прогресса в культ, и для ее осуществления он вроде бы и вернулся, но ее смысл и содержание теряются в общих фразах о красивом и добром. В их он верит по-детски наивно, не замечая всю бесплодность этой веры, из воодушевленного его говорения о ней не происходит ничего. Степан Трофимович искренне страдает о бесправном положении крестьян, и в то же самое время с безразличием проигрывает в карты своего крепостного слугу Федьку. В ногу со временем он сочиняет поэму с “тенденцией”. Лишенное любых художественно-эстетических достоинств, произведение имеет счастье быть “арестованным” пока распространяется в рукописи. Но когда позже поэма без его ведома опубликована в каком-то заграничном революционном издании, Степан Трофимович ужасается от мысли о возможных политических последствиях, которые могли бы постигнуть его, и смиренно и раболепно извиняется перед губернатором. Достоевский бескомпромиссно внушает, что идеологическое бытие Степана Трофимовича не есть продукт какой-то прочной идейной доктрины, а случайного стечения обстоятельств.

Идейный путь, который Степан Трофимович проходит от петербургского профессора через наставника и воспитателя Ставрогина до домашнего лектора Даши отмечен знаком социальной девальвации. С годами он все больше оседает в духовной пустоте быта, бессильный даже заметить, что когдашняя вдохновляющая непримиримость уже только лишь словесная маска, что говорение о высоких идеалах выродилось в легкомысленное пустословие, а он незаметно превратился в размякшуюся слезливую женщину.

Рассказ о прошлом Степана Трофимовича преднамеренно вызывает колебание в знаках идеологического канона Герцена и Тургенева. Упомянутый рассказ о прошлом героя строится на пересечении двух нарративных проекций. Одна из них спокойным и объективным тоном вроде бы цитирует утвержденный знак, а одновременно с ней вторая, голос хроникера, своим комментарием о проблемно-содержательных его проявлениях, иронически переворачивает смысл означаемого. Таким образом прошедшая

жизнь Степана Трофимовича представляется как плод его собственных идеологических фантазий, выдумок и тщеславия.

Цель этой повествовательной стратегии становится ясной, когда принимается во внимание знак рамочной проекции, в которой возникает сюжет Степана Трофимовича. Его рождение как героя соотносено с большим идеологическим временем 40-х годов – «его имя многими тогдашними торопившимися людьми произносилось чуть не наряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского и только что начинавшего тогда за границей Герцена. Но деятельность Степана Трофимовича окончилась почти в ту же минуту, как и началась...» (ЛСС 10; 8).

В таком случае глобальная идеологическая парадигма, которая одновременно и формировала литературный канон западников и приобщила к нему бытие героя, через моделирующий его биографию амбивалентно-иронический ракурс, в свою очередь начинает казаться колеблющимися стоимостями. Возникает ощущение сомнения в восхваляемых либеральных ценностях той эпохи. А это благодаря тому, что образ Степана Трофимовича совсем преднамеренно строится как интертекстуальная реплика-противопоставление против тургеневской идейной позиции, заявленной не только в *Отцах и детях*, но и в *Рудине*. А. Фирсова подробно проучивает связь *Бесов* с первым романом Ивана Тургенева. Она, однако, не ищет своеобразного капсулирования и ограничивая ее семантической в отдельной части жизни героя, не ищет логики получавшегося интертекстуального синкопа между началом и концом в идеологическом пути Степана Трофимовича. Она так же пропускает и отсутствие рудиновского элемента в центральной части, т.е. там, где, наоборот, происходит функциональное сближение с романом *Отцы и дети*.⁴ Смысл очевидно не в том, чтобы просто констатировать, что Достоевский ведет диалог или полемизирует с идеологией Ивана Тургенева и с конкретными его романами. Принципиальный вопрос в том, почему проведена эта откровенная интертекстуализация при построении биографии Степана Трофимовича. Так как через функциональность этого широкого и мощного присутствия чужого, неизбежно возникает впечатление о том, что герой как будто лишен собственной идентичности, что у него и есть и нет собственного бытия.

4 См. Александра А. Фирсова, «Тургеневское в «Бесах»», в: Т.В. ЗАХАРОВА (под ред.), *Проблемы творчества Ф.М. Достоевского. Поэтика и традиции* (Тюмень: Изд-во ТГУ, 1982). О связи *Бесов* с романом *Отцы и дети* более подробно см. Нина Ф. БУДАНОВА, *Достоевский и Тургенев. Творческий диалог* (Ленинград: Наука, 1987), с. 56-79.

Степан Трофимович не имеет своего биографического прошлого. Эта поэтологическая особенность при построении его личности семантически нагружена. Жизнь его начинается с прибытия из-за границы. К его предшествующему бытию сюжет безразличен. Интертекстуализация, однако, сразу же подсказывает направление на объяснение о том, в какой мере невозможно возникновение фабульных ассоциаций с Рудиным.

Достоевский строит биографию своего героя и как коррективное пере-написание уже знакомой биографии Рудина. Писатель мастерски овладел стилем Тургенева и виртуозно играет с ним, когда строит речевой портрет своего персонажа и когда строит перипетии его взаимоотношений с Варварой Петровной. Перед нами оживает хорошо знакомый нам репертуар из поведенческих стереотипов и случаев, которые моделировали облик Рудина: любовные письма, опьяняюще красивое говорение, вдохновенные порывы к возвышенным стремлениям, оставшимся неосуществленными, и проч.

Аполлон Майков видел в Степана Трофимовича своеобразного Рудина в старости. С течением времени он опустился и примирился, стал по-стариковски мягкотелый и слезливый. Но не во возрастном различии следует искать смысл межтекстового сближения. Физическое расхождение между ними является обозначением внешнего, карикатурно-пародийного снижения тургеневского типа героя. Хорошо проявляется эта особенность интертекстуализации, например, в цитатном /не/соответствии эмблематичной ситуации “русский человек на rendez-vous”. Отклонение от *Рудина* на первом месте заметно по отношению к женскому персонажу. Достоевский отвел взгляд от молодой девушки Наталии к ее матери, Дарье Михайловне. Для этого перенаправливания внимания в романе Тургенева есть достаточно оснований – взаимоотношения Степана Трофимовича и Варвары Петровны – инвариантная возможность чего-то намекнутого и недосказанного в сюжете *Рудина*.⁵ Снова появляются типичные тургеневские вечера, полные поэзией и разговорами об искусстве. И вот однажды, после одного такого проведенного в мечтательности вечера, когда оба они только что разошлись, Варвара Петровна неожиданно появляется перед

5 Отзвуком этого умолчания – именно прокравшиеся мысли у Степана Трофимовича после того, как овдовела Варвара Петровна, когда их дружба разгорелась с новой силой: «Одна странная мысль вдруг осенила Степана Трофимовича: “Не рассчитывает ли неутешная вдова на него и не ждет ли, в конце траурного года, предложения с его стороны?” Мысль циническая; но ведь возвышенности даже иногда способствует наклонности к циническим мыслям [...]. Он задумался: “Состояние огромное, правда, но...”» (*ПСС* 10; 17).

ним и сквозь зубы и с посиневшим от гнева лицом шепчет залпом: «Я никогда вам этого не забуду» (*ПСС* 10; 18). Вероятно воодушевленная его словами, она ожидала, что последует еще более красивое любовное объяснение. Подобное тому, что происходит в известной ночной сцене между Рудиным и Наталией. Неслучайно ее контур точно воспроизведен. Скрытно подменена, однако ее “тема”. Исчезли и поэзия, и чувства, осталась только лишь пустая поза героя.

Имеет значение, следовательно, не цитирование само собой, а различение в цитате.

Интертекст в случае хорошо иллюстрирует концепцию Достоевского. С одной стороны, это точная цитата, которая напоминает знакомый силуэт тургеневской ситуации. Близость нельзя было не заметить. С другой стороны, также уловимо, протекает отклонение от нормы протообраза. Отказ от слияния неожиданно направляет на черты характера Рудина, только лишь намекнутые в его внутреннем мире, выводит на передний план потенциальные состояния его психологии, которые Тургенев предпочел обойти молчанием. Но если всмотреться внимательно в действия тургеневского героя, трудно было бы не согласиться, что Достоевский проникновенно почувствовал образ как потенциальный характер. В нем дремлют и слабохарактерность, и робость, и слабоволие, которые позже четко проявляются у Степана Верховенского. Следовало бы вспомнить не только сцену любовного объяснения при сухом озере, когда Рудин сам себя разоблачает в своей нерешительности перед Наталией. Смутное желание примириться и остаться в доме Ласунской как нахлебника из-за лишенности средств несомненно прокрадывается в его действиях. Соответственно, через психологическую мотивированность потенциала, убедительно развернутого посредством интертекстуализации, проявляется вся неестественность оригинала в его идеологической подчиненности герценовской норме в процессе формирования канона. Соображаясь с “моделью”, через патетический жест отъезда в конце Тургенев спасает от унижения Рудина, сохраняя его героический ореол. А Достоевский, именно потому, что мыслит этот образ как психологию, не уберезет Степана Трофимовича от стыда от бытового унижения: от решения Варвары Петровны женить его на Даше – жестокий приговор над компромиссом остаться в ее доме, следует конец самообмана, что он свободен в своих действиях. В жесте этого бытового унижения – отдать его в женихи – конец ему как идейный герой. Гордость и вольный дух, высокие порывы и устремленность к идеалам, – все то, чем Степан Трофимович восторженно покорял своих слушателей, оказалось красивой романтической риторикой,

придуманном мифом, исчезнувшим в мгновении, когда он примиряется и подчиняется чужой воле, когда безропотно соглашается расстаться со своей свободой.

Одновременно, вне общего, у героя есть и своя биография, семантизированная снова в дискурсе идеологического. Она проистекает непосредственно из его второго прибытия в сюжет, т.е., от его прибытия в этот город, когда он принимает предложение стать учителем Николая Ставрогина. Сюжет Слова осуществляет семантическую связь между биографическим временем Степана Трофимовича и идеологическим временем города. Недвусмысленно внушено, что оно возникает непосредственно как результат его прибытия сюда. После прибытия, он организует кружок, который, несмотря на пестроту идейных взглядов его участников, воспринимается как очаг местной прогрессивной мысли. Перед своими последователями Степан Трофимович входит в роль преследуемого из-за исповедуемых идеалов, а безрадостная судьба его поэмы, хотя бы в собственных его глазах, завоевывает ему и ореол политического мученика. Для городских вольнодумцев он учитель и идейник наставник. Но вся общественная деятельность этого патриарха вольной мысли – впадать в состояние скорбных раздумий, дополняемых обычно в результате опьянения от шампанского, о нерадостной судьбе России.

Степан Трофимович свободно пребывает в помпезной неопределенности широкой палитры из эффектных фраз без какой бы то ни было ясной собственной идеи. Как следствие этой неопределенности он неизбежно провоцирует несколько неожиданных вопросов: каково тогда Слово Степана Трофимовича, и существовало ли оно вообще?

Через бытовой ракурс навязанной ему помолвки с Дашей они получают весьма нелюбезный ответ. Не существует Слово, а есть только лишь пустота слов, бесконечностью которой он опьяняется.

К этому бытовому плану развенчания интертекстуализация с *Рудинным* прибавляет и его демистификацию как идеологического героя.

Через интертекстуализацию на первом месте Достоевский отвергает идеологичность “лишнего человека”, которая для писателя есть мнимая и придуманная величина социального бытия. Не просто иронически вызывает сомнения к ней, а полностью отрекает ее как несуществующую. Пресловутая “скука” этого образа, в которой Герцен видел особое политическое состояние социального сопротивления против системы, у Степана Трофимовича показана через перевернутый знак лентяйничества и лениности. Она есть ничто, она обманное разбрасывание в ничего-не-делание. Подобно Рудину, который все собирался написать свою важную статью,

но дальше подготовки ее плана так и не дошел, так и Степан Трофимович, двадцать лет после возвращения из-за границы, все еще продолжает обдумывать план своего важного сочинения, так и оставшегося ненаписанным. Иными словами, то, что Тургенев в лице Рудина, даже когда он не был согласен с ним, идейно не решился отвергнуть, Достоевский через препотворенный жест скрытно клеймит. Без всякого колебания он раскрывает идейную пустоту того, кого литература рекомендовала как прогрессивную личность. Достоевский интересуется героем и временем в их идейной двоячности. Для него герой 40-х годов в сущности совсем иной по сравнению с тем образом, который парадигма навязывает и утверждает – он на самом деле лишен всяческого идеологического заряда, он слаб и лишен воли, недостойный ответить на требования времени о социальной активности.

Для Достоевского в сущности Слово не существовало, вместо Слова было заблуждающее, лишенное содержательности бессмысленное говорение. Через пародийную демистификацию герой Слова оказывается лишенным своего эмблематического типологизирующего его основания – он герой без Слова. Бытие каждого из других персонажей романа можно было бы заключить в отдельном исчерпывающем и объясняющем его метафизику слове-метафоре. Этот отсутствующий знак о смысловости образа уже не случаен – духовная разруха, которая буйно разрастется в душах “детей” возникла именно из пустоты, из духовной пустоты, принесенной учителем.

II

Граничным для бытия Степана Трофимовича было появление его сына (припомним – вместе со Ставрогиным). Его неожиданное возвращение усиливает еще больше ощущение о нравственном провале “отца”. Вместо предполагаемого сочувствия, из-за унижительного решения Варвары Петровны, сын проявляет циничное отсутствие уважительности к эмоциональным страданиям своего родителя.

Их встреча отмечает очередное явное диалогизирование знакомых тургеневских сюжетов. Интертекстуализация на этот раз пересемантизирует и переосмысляет идейную ситуацию “отцы – дети”. В толковании Достоевского разрыв связи между ними и превращение их в противников протекает в плане морального. Эмблематический для тургеневского сюжета идейный диспут заменен беспощадной обвиняющей риторикой сына, для

которого все действия и деяния родителя ошибочны. А для униженного отца, наоборот, слова сына – проявление ужасной базаровщины. До этого момента для всех Степан Трофимович олицетворял прогрессивное идейное начало. Отсюда и далее его бытовой провал дополняется так же и его постепенным отдалением от пониманий “молодых”, достигшем полного разрыва и открытой борьбы с разрушительным их нигилизмом.

Для Степана Трофимовича Базаров – безжизненное лицо, странное и необоснованное сочетание между Ноздревым и Байроном. В ошеломляющей контаминации определенно пугающе появление гоголевского героя. Семантически он очевидно относится к идейности тургеневского персонажа. То есть, переведенный через код ноздревых “ложного слова”, Базаров представляет только лишь некую высокопарную романтическую позу, а его словам вообще не следует верить. Через конкретику риторической ситуации, в которой возникает сравнение, его негативные коннотации имплицитно перебрасываются на сына, на “детей” и на защищаемую ими идейную позицию.

В отличие от Тургенева, который через сюжетные механизмы воспрепятствует конфликту,⁶ Достоевский в нем не вмешивается, а дает ему вернуться полностью фабульно и идейно.

В этом плане на первом месте следует отметить новую и незнакомую до сих пор самому Степану Трофимовичу мысль, выкристаллизовывающуюся постепенно в исключительную идею о том, что он должен сказать самому себе, что нужно выйти из уединения и дать им последний бой. Это четко выраженное самосознание о наступающей перемене в жизни и прозрение о различных механизмах, которые уже стали управлять им через новую роль “детей” по отношению к нему, сразу же отграничивают его как персонажа, идеологически абсолютно отличного по сравнению с партией тургеневских “отцов”, оставшихся в своем мелодраматическом умилении при воспоминании о прошлом. Вот в этот драматический момент прозрения о провале и о желании возвыситься и пойти даже против природы собственного своего настроения превращают Степана Трофимовича в образ со сложной психологией. В этот момент порывается сходство с тургеневскими персонажами, и он перестает быть пародийно перевернутым подобием.

Сцена с обыском и изъятие книг и материалов из его архива он переживает как свое самое большое общественное падение, конфискация – крах

6 С одной стороны, через пародийную дуэльную ситуацию он скрытно обозначает его нелепостью, насколько обе “партии” имеют общую идейную цель, а с другой – и полностью предотвращает его смерть Базарова.

его либеральных взглядов о личной свободе. В этот момент ощущение сламливания и униженного достоинства возникает в сознании вместе с воспоминанием о молодости и о былой беспредельной вере в высокие гражданские идеалы. Через возвращение к прошлому зарождается и мысль воспротивиться, так, как никогда до сих пор он не решался восстать против власти. При встрече с губернатором фон Лембке Степан Трофимович побеждает в их разговоре, проявляя силу неожиданно внутреннего спокойствия, что сламливает его оппонента. Это говорит об уверенности в себе, о начавшемся возрождении потерянной души, самым красноречивым выражением которого и есть проявленное чувство сострадания к краху Лембке.

После этой встречи Степан Трофимович уже абсолютно убежден, что он готов дать решительный отпор не сдержавшим себя маленьким человечкам, внутренне удовлетворенным глупостью своей собственной духовной и интеллектуальной незначительностью. На Празднике он выдвигает неожиданную и необговаренную до сих пор идею – *Идею всепрощения*, вызвавшую бурные реакции, невообразимый хаос голосов, и среди их шума, оставшуюся парадоксально не услышанной. Это его выбор. В самом себе он уже принял решение покинуть этот мир и отправиться искать Россию. Впервые в своей жизни он спокоен, духовно окрылен правильностью найденного исхода о спасении – покинуть этот чертовский город, отправиться в неизвестное, чья дорога приведет его к настоящей России, чтобы через ее открытие постичь духовное обновление.

Мотивы прощания и покидания сближают финал Степана Трофимовича снова с Рудиным.⁷ Интертекстуализация, однако, подчеркивает принципиальную разницу. Рудин (а до него и каждый из “лишних людей”) уходит без цели, он просто куда-то уезжает, не думая о смысле движения. Уезжает, лишенный Идеей, потому что идея, из-за которой он приезжал сюда, а именно: изречь новое Слово, – уже исчерпана. Но раз Слово уже изречено, тогда он – идеологически осуществившийся герой до финального отъезда.

А Степан Трофимович наоборот, как раз с этого момента превращается в героя с Идеей. Иными словами, там, где Тургенев заканчивает сюжет своего героя молчанием (а почему бы и не сказать – и с незнанием о том, каким мог бы быть он вне схемы, утвержденной Герценом), Достоевский начинает новый идеологический сюжет о воскресении мертвого тела.

Четко проведено это разграничение при встрече Степана Трофимовича, который уже тронулся в путь, с только что убежавшей от Ставрогина

7 Фирсова, с. 62.

Лизой. Здесь, может быть, самая важная граница в бытии героя, та, которая творит метафизику его биографии, пересемантизируя его идеологический знак от героя типа “лишнего человека” (героя гражданско-либеральных взглядов) в героя, типологически приближающегося к православной традиции святых странников. Это переход от остывания мертвого тела и исчерпывания ложного Слова к обновлению души, к возвышению через высвобождение от пустоты.

Метаморфоз переходит через ряд символических порогов, которые в случае бегло очертим.

На первом месте – разрыв со своим идеологическим окружением во время Праздника, т.е. с “детьми”, рожденными именно от его Слова. Напомним, что согласно помпезному замыслу губернаторши, Праздником должен быть прощание писателя Кармазинова с его читательской аудиторией. Контрастное обвязывание между обоими противопоставляет финальное «Merci» Кармазинова, лишённое всякого смысла, каково реально было все его творчество всех лет, с призывом к всепрощению, отправленным Степаном Трофимовичем к молодым. Не ясно, что именно в этот момент он имеет в виду, но зато следующий его тезис – возвышение красоты искусства над мелочным политическим ежедневием – означает категорическое прощание с вызываемыми нигилизмом хаосом и беспорядком в сознании современной ему молодежи.

Сразу же после высказанного разрыва со старой идеологией, он подтверждает то же самое в прощальном своем письме к Даше. Вопрос в том, почему именно к ней отправлены его прощальные слова? Разумеется, интертекстуальное заигрывание с прощальным письмом Рудина к Наталии более чем ясно. Смысль параллели не следует искать в направлении сходной фабульности.⁸ Дело в том, что из всех основных персонажей *Бесов* единственно Даша не была ученицей Степана Трофимовича,⁹ т.е. символически она сохранила непорочным, неоскверненным свое сознание от развращающего воздействия его Слова. А каждый, кто был его учеником, т.е. который коснулся проповедуемого и распространяемого им прогрессивного западного Слова проваливается и/или умирает (его сын, Ставрогин, Лиза, городская молодежь). Иными словами, это письмо – прощальная исповедь, в которой он раскрывает свое

8 Письмо Рудина – последняя попытка тайного, лицемерного спасения воспоминания о самом себе в знаках высокой идеологии.

9 Припомним, что когда Степан Трофимович подготовил с энтузиазмом свои лекции по литературе, чтобы читать их ей, в последний момент Варвара Петровна, охваченная сомнениями, препятствует началу обучения.

сердце без позы и фальша, без маски лицемерия, увиденных чуть раньше в театрално-позерском прощании Кармазинова. Именно через свою интеллектуальную и духовную неразвращенность Даша может очутить искренность его откровения и даст в своих мыслях всепрощение, о котором он говорит.

Утром, когда он покидает Скворешники, идет дождь, который символически очищает тело от греховности прошлого. Немаловажно и еще одно разграничивание с Рудиным, уехавшим из имения Ласунской на транспортном средстве, в то время как Степан отправляется в неизвестное пешком – как будто так, чтобы тело очистилось от непосредственного контакта с землей. Он опускается на колени на ней, один в поле, и просит прощения у русской “почвы”. Во время своей беззвучной молитвы он как-будто немеет – символический жест некоего последующего очищения, на этот раз от предшествующего праздного слова, в котором он всю жизнь пребывал.

На последней их встрече в поле Лиза сравнит его с ребенком, с невинным, незащитным существом. После этих слов он пойдет по непорочному, девственному пути новой жизни по-детски непринужденно и открыто к миру.

В Хатове Степан Трофимович знакомится случайно с Софией Матвеевной Улитиной, которая несет и продает дешевые издания Святого Евангелия. С этой встречи начинается последний этап его жизни, самый короткий и самый драматический – путь его к Богу, к его переоткрытию, и к Спасению.

Начало этого последнего пути отмечено символическим жестом его заболевания. Болезнь – последнее препятствие, которое он должен преодолеть к своему нравственному исцелению. Она символизирует умерщвление предшествующей идейности, той невидимой метафизической части его, которая до сих пор являлась его сущностью. В галлюцинирующем состоянии, в полубреде он вслух и смиренно признается в том, что в сущности всю жизнь он врал, когда говорил, то есть, он понял, что жил в греховности и через греховность своего Слова: «Друг мой, я всю жизнь лгал. Даже когда я говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя [...]. Главное в том, что я сам себе верю, когда лгу. Всего труднее в жизни жить и не лгать...» (ЛСС 10; 497).

С точки зрения наступившего самопознания эта граница символизирует конец бесовского в герое, уход бесовских сил и исцеление души. После этого начинается прояснение, когда Степан обратится по-настоящему к Слову Божьему, т.е. к новому и различному идеологическому Слову.

Притча о бесах, вошедших в свиней, проясняет весь его идейный путь.

Но что является смыслом ее присутствия в произведении? И в чем именно суть осенения и прозрения Степана?

Очевидно, что он уподобляется охваченному бесовским силам герою, спасенному Христом. Вот почему важна не сама притча (от Луки), а ее место в тексте; с одной стороны, с введущим Евангельским текстом. Припомним: когда Христос выходит на берег, к нему подошел какой-то человек, одержимый бесами. Он упал на колени перед Иисусом и попросил Его излечить его. Смысл прочтения здесь многонаправлен. С одной стороны, нам следует увидеть момент осознания того, что вызвало заболевание; на втором месте – желание избавления от болезни; далее следует прозрение, что сам он не мог бы спастись. А это единственно по силам Бога, к которому надо обратиться с молитвой о помощи. Эта начальная ситуация в рамках библейского сюжета – своеобразное зеркальное отражение дороги Степана Трофимовича, который сам нашел наконец спасательный путь к Богу через истину и откровение его целительного Слова: ср. его заключительные слова: «Мое бессмертие уже потому необходимо, что Бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз возгоревшейся к нему любви в моем сердце» (ПСС 10; 505).

К этому необходимо прибавить и сопутствующий комментарий самого Степана Трофимовича, который отнесет бесов к социальным язвам и хаосу, завладевшим Россией. Идеальный подтекст этой ассоциации в общем ясен. За исключением может быть одной строки: «Это мы, мы и те, и Петруша [...] и я, может быть, первый во главе...» (ПСС 10; 499). Но кто такой тогда бес? Что такое тогда бес?

В этот момент Степан Трофимович проглядывает, что Бес – это прогрессивное западническое Слово, которое именно он первым принес и вселил в сердцах всех остальных, таким образом символически способствуя распространению его во всей России. Это бесовское Слово, которое овладело ими и превратило их в одержимых, беснующихся свиней. Вот уже и фабульное объяснение – почему именно со Степана Трофимовича начинается сюжет романа. Он сам вызвал заболевание бешенством России. В этом бесовском Слове – его грех перед ней. И поэтому из всех героев только ему (а не Ставрогину) дано право говорить о прозрении об этом надличностном грехопадении.

Этим признанием и принятием в себя (мы и они) всеобщего греха Степан Трофимович высвобождается от обманчивой реальности мертвого идеологического Слова и протягивает руку к спасательному, вечному и единственному, Слову Бога. После покаяния о вине и смирения, этим потребованным всепрощением для всей русской земли именно через “отца”,

а не через “детей” (как это у Тургенева в *Отцах и детях*), он наметит возможный путь всерусского спасения, через который разрешится вечный кризис между поколениями.

Так, в своем целостном идейном развитии Степан Трофимович – перевернутое отрицание Чацкого, идеологический конец этой ведущей идейной линии, начиная с Грибоедова и до Тургенева, в конституировании русского литературного сюжета 40-х годов. Через образ Степана Трофимовича писатель задает исключительно провокативный вопрос к социальному бытию литературы из-за тех фальшивых метафор и идеологем, с помощью которых она манипулировала социальные процессы.

Законченностью своей биографии Степан Трофимович разрушает модель предшествующего идеологического героя. Тогда литературно-исторический путь русского сюжета, увиденного и осмысленного через этот образ, есть путь преодоления и разоблачения мнимого, придуманного мифа, укоренившегося прочно в социальном бытии, и вместе с тем это и путь необходимого идеологического переориентирования на канон иного Слова – русского религиозного Слова. Следовательно, через образ Степана Трофимовича писатель не отвергает литературно-исторической сущности русской литературы до того времени – быть рассказом об идеологическом сюжете. Он не воспринимает только ее кода – не изменяет парадигму, а перекодирует ее Слово, ее идеологический Голос как необходимость говорить и отстаивать вечное и единственное Слово Бога.

VARIA

РАЗНОЕ

Борис Тихомиров
Музей-Квартира Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург

**«Мистический вздор»
или «Последнее милосердие»?
(Два способа прочтения рассказа
Ф.М. Достоевского *Бобок*)**

К 150-летию первой публикации рассказа

Небольшой рассказ *Бобок*, опубликованный в феврале 1873 г. в составе *Дневника писателя* на страницах петербургского еженедельника *Гражданин*, по глубине и остроте своей экзистенциальной проблематики – одно из главных произведений во всем творческом наследии Достоевского.

1.

По замечанию И.И. Евлампиева, современного исследователя, предпринявшего рассмотрение рассказа *Бобок* в контексте проблематики смерти и посмертного существования человека, «чтобы понять, что хотел сказать Достоевский своим рассказом, нужно обратиться к другим его произведениям, в которых проступает (хотя и не так явно) та же самая тема и те же самые сюжетные мотивы, обретающие гораздо большую философскую глубину».¹ Не соглашаясь с И.И. Евлампиевым, отказывающимся, как следует из приведенной цитаты, рассказу *Бобок* в достаточной религиозно-философской глубине, последую совету коллеги и сделаю краткий обзор функционирования мотива посмертного существования в некоторых произведениях Достоевского.

«Какие сны приснятся в смертном сне?» – с чувством страха перед неведомым миром загробного существования, откуда никто никогда не возвращался («...the dread of something after death, / The undiscovered

1 Игорь И. Евлампиев, «Достоевский и начало русского экзистенциализма (Проблема смерти в творчестве Достоевского)», в: *Достоевский и современность: Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2003 года* (Великий Новгород, 2004), с. 97.

country, from whose bourn / No traveler returns»),² вопрошает шекспировский принц Гамлет, допуская, что невообразимые потусторонние невзгоды могут превосходить все страдания здешней жизни. Этот гамлетовский вопрос был мучительным и для Достоевского; рефлексией над тайнами посмертного бытия писатель наградил и ряд своих персонажей.³

Так, задавшись вопросом, в чем «причина, почему люди не смеют убить себя», трагический атеист Алексей Кириллов в *Бесах* (1871-1872) лаконично повторяет ответ шекспировского героя: «Тот свет». Кириллов не разворачивает здесь свою аргументацию, но монолог Гамлета оказывается лучшим комментарием к его ответу.

Принципиально не склонен касаться конкретики потустороннего бытия и Ипполит Терентьев, герой романа *Идиот* (1868), исповедующий в этом пункте позицию «мистического агностицизма»: «...Я никогда, – говорит он, – несмотря даже на всё желание мое,⁴ не мог представить себе, что будущей жизни и Провидения нет. Вернее всего, что всё это есть, но что мы ничего не понимаем в будущей жизни и законах ее. Но если это так трудно и совершенно даже невозможно понять, то неужели я буду отвечать за то, что не в силах был осмыслить непостижимое?» (*ПСС* 8; 344). Тем не менее возникший в воображении Ипполита после знакомства в доме Рогожина с картиной Ганса Гольбейна *Мертвый Христос* образ «какого-то огромного и отвратительного тарантула», олицетворяющего «тем-

2 В публицистическом контексте в январском выпуске *Дневника писателя* за 1876 г. Достоевский цитирует это место из *Гамлета* («Но страх, что будет там...» – *ПСС* 22; 6) в переводе Николая Полевого (Николай А. Полевой, *Драматические сочинения и переводы*, в 4 ч. (Санкт-Петербург, 1843), ч. 3, с. 107).

3 «Убеждение в том, что вера в бессмертие может сочетаться с совершенно различным пониманием той вечности, которая ожидает человека после смерти, составляет одну из самых странных составляющих мировоззрения Достоевского; прикасаясь к этой теме, его фантазия приобретала поистине болезненные формы, порождая образы, леденящие своей безысходностью», – пишет И.И. Евлампиев, точка зрения которого, однако, грешит, на мой взгляд, существенной односторонностью (Игорь И. Евлампиев, «Идея «посюстороннего» бессмертия», в: Игорь И. Евлампиев, *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»)* (Санкт-Петербург: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2012), с. 445-446).

4 О причинах желания Ипполита утвердиться в том, что «будущей жизни и Провидения нет», см.: Борис Н. Тихомиров, ««Кто же это так смеется над человеком?»: Мотив «онтологической насмешки» в творчестве Достоевского», в: Борис Н. Тихомиров, *От «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»: Статьи о Достоевском* (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2022), с. 162-163.

ную, наглуго и бессмысленно-вечную силу, которой всё подчинено» (там же; 339),⁵ бросает мрачную тень и на невысказанное героем представление о характере будущей жизни.⁶

А вот Алексей Кириллов перед самоубийством высказывается о посмертном бытии вполне определенно. «Слушай большую идею, – экстатически обращается он к Петру Верховенскому: – был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: “будешь сегодня со мною в раю”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдалось сказанное» (ПСС 10; 471). «...Померли, пошли и не нашли ни рая, ни Бога» (ПСС 12; 81, варианты) – сказано было в черновом автографе. Тут самое парадоксальное, что крестная смерть Христа и благоразумного разбойника в изображении Кириллова – не абсолютный конец: за гробом они обретают не небытие, а некую безыдеальную, обезбоженную вечность («... померли, **пошли и не нашли**»).

Придать этому парадоксальному представлению Кириллова бóльшую определенность позволяет указание (уже ранее сделанное мною в одной из статей), что «большая идея» героя Бесов является сжатым парафразом «цветочной вставки» (представляющей собою изложение сонного видения) из романа Жан-Поля (И.П.Ф. Рихтера) *Зибенкез* (1800) с значимым названием «Речь мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет».⁷ Ср.:

Я шел через миры, проникал в горячие звезды и летел вместе с млечным путем через пустыни вселенной, но Бога нет. Я спускался вниз до последних пределов, куда доходит тень сущего, смотрел в бездну и звал: “Отче, где ты?” – но слышал я лишь гудение вечности, никем не управляемое. Мерцающая радуга жизни повисала над бездной, с нее скатывались капли и падали вниз. Но радугу может зажечь только солнце, а солнца не было! Я искал божественного ока в бесконечной вселенной, но вселенная смотрела на ме-

- 5 Полу жирные выделения в цитатах принадлежат автору статьи, курсивные – цитируемым авторам.
- 6 «...Вид мертвого Христа с картины Гольбейна, – пишет И.И. Евлампиев об Ипполите, – заставляет усомниться его не в идее бессмертия как таковой, а в том понимании бессмертия и воскресения, которые провозглашены в каноническом христианстве – в понимании бессмертия как вечной жизни в совершенном теле и в абсолютно совершенном, *божественном* мире» (ЕВЛАМПИЕВ, “Достоевский и начало русского экзистенциализма”, с. 102).
- 7 См.: Борис Н. Тихомиров, «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2012), с. 47.

ня пустой бездонной глазницей. Вечность снова и снова пережевывала самое себя, она лежала на хаосе, сея в нем все больший распад.⁸

Замечу, однако, что весьма высокопарная цветистость этой картины обезбоженной вечности Жан-Поля сильно уступает по экспрессивности лаконичному замечанию Аркадия Ивановича Свидригайлова из *Преступления и наказания* (1866):

Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится (*ПСС* 6; 221).

По замечанию Ю.Д. Левина, этот «кошмарный образ загробного мира [...], в сущности, развивает гамлетовскую тему “страх, что будет там?”».⁹ Исследователь не вполне прав в отношении Свидригайлова: с ужасом его суждение выслушивает Раскольников, восклицающий в ответ: «И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого!» Сам же Свидригайлов, «неопределенно улыбаясь», спокойно возражает: «Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, **я бы так непременно нарочно сделал!**» (там же). Так что *страха* перед безыдеальной, “паучьей” вечностью у этого героя Достоевского, как представляется, нет. Но сама его «большая идея», бесспорно, рождена в размышлениях над гамлетовским вопросом: «Какие сны приснятся в смертном сне?» – и родственна допущению шекспировского героя, что загробное бытие может оказаться страшнее посястороннего.

Принц Гамлет говорит о загробном мире как «неведомой стране» и страшится самой грядущей неизвестности. Ипполит Терентьев также утверждает принципиальную непознаваемость характера «будущей жизни», но его интуиция, подкреплённая галлюцинаторными образами, подсказывает ему, что ничего хорошего ждать за гробом не приходится. Свидригайловская баня с пауками лишь субъективная фантазия героя, шокирующая натурализмом использованной символики, воспринимае-

8 Жан-Поль, “*Мертвый Христос* говорит с вершины мироздания о том, что Бога нет”, перев. с нем. К. Блохина, *Логос* № 6 (1995), с. 343.

9 Юрий Д. Левин, “Шекспировские герои у Достоевского”, в: *Грузинская шекспириана* (Тбилиси, 1975), т. 4, с. 223.

мой в духе сведенборговского учения о «соответствиях».¹⁰ О самом Свидригайлове его фантазмагорический образ говорит, пожалуй, больше, нежели о вечности, о которой он размышляет. Но вот «большая идея» Кириллова утверждается вполне категорически и однозначно; причем универсальный характер ей придает тот факт, что речь идет о загробной жизни *Христа*: «...померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения» (процитирую еще раз).

Таким образом, все названные герои Достоевского, задающиеся «гамлетовским вопросом», с большей или меньшей определенностью склоняются к представлению о безыдеальной, обезбоженной вечности, ожидающей человека «за гробом», формулируя свою точку зрения либо как предположение, догадку, либо с твердой уверенностью. *Повторяемость* схожих смысловых акцентов в разработке этого мотива в произведениях Достоевского 1860-1870-х гг. рождает у некоторых исследователей убежденность, что через признания Свидригайлова, Ипполита Терентьева или Кириллова писатель «выражает самые сокровенные свои убеждения».¹¹ В контексте же настоящей статьи важно отметить, что такая исследовательская позиция становится фундаментом для построения интерпретации рассказа *Бобок*, *предопределяя* понимание его авторской художественной концепции.

«Можно ли считать веру Свидригайлова [в загробную “паучью” вечность – *Б. Т.*] близкой самому Достоевскому? – спрашивает, например, И. И. Евлампиев и заключает: – **В пользу положительного ответа на этот вопрос** свидетельствует рассказ “Бобок”...».¹²

Кладбище и кладбищенская “жизнь” покойников в своих могилах изображаются Достоевским как **совершенно реальная перспектива той “новой жизни”, которая ждет нас за гранью смерти.** [...] Невозможно было бы понять, зачем Достоевский описывает все эти подробности могильного существования, если не признать, что **он действительно считает такую перспективу посмертного бытия вполне реальной** для каждого из нас.¹³

10 «Свидригайлов понимает, конечно, не хуже позитивистов, что “пауки” и “баня” – только “феномены”, явления, что их не может быть в области Непознаваемого – нуменов. Но ведь вот: “Всё, что у вас, есть и у нас” [слова черта из кошмара Ивана Карамазова. – *Б. Т.*]; – явления только символы, только знамения того, что за ними» (Дмитрий С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, *Л. Толстой и Достоевский* (Москва: Наука, 2000), с. 177).

11 ЕВЛАМПИЕВ, “Идея «посюстороннего» бессмертия”, с. 441.

12 Там же, с. 448.

13 ЕВЛАМПИЕВ, “Достоевский и начало русского экзистенциализма”, с. 104-105.

Тут, однако, не учитывается особая *художественная природа* фантастического рассказа *Бобок*, а также специфика творческого метода Достоевского, который, как уже неоднократно было отмечено, при создании своих «идеологических романов» «мыслит образами мыслителей», гениально и заинтересованно развивая с *чужой смысловой позиции* оригинальные циклы идей, касающихся в том числе и «проклятых вопросов» человеческого бытия, создавая образы героев-идеологов, дающих *свои собственные* ответы на эти «проклятые вопросы». ¹⁴ Именно такими героями-идеологами являются, в частности, Свидригайлов, Ипполит Терентьев, Кириллов. И отождествлять те или иные их идейные концепты с мыслью самого писателя чревато, кроме всего прочего, утратой возможности постигнуть единственную в своем роде художественную уникальность Достоевского-романиста.

Что же касается художественной природы рассказа *Бобок*, то для уяснения ее специфики продуктивно будет включить это произведение в иной ряд творческих созданий Достоевского, доминантой жанрово-композиционной архитектуры которых является *открыто выраженный фантастический элемент* (в этой связи надо подчеркнуть, что в ответах, которые романские герои-идеологи дают на «гамлетовский вопрос», *нет никакой фантастики*, ибо они ведут речь, серьезно и ответственно, о *метафизической реальности*, даже если, как Свидригайлов, выражают свою точку зрения с помощью символов, заимствованных из дольного мира).

Вот, например, знакомый по «большой идее» Алексея Кириллова «замогильный сюжет» («померли и пошли...»), но представленный в романе *Братья Карамазовы* (1879-1880), так сказать, «с обратным знаком», являясь антитезой тем концептам безыдеальной вечности, которые были рассмотрены выше. Это – легенда о квадриллионе километров, герой которой «всё отвергал, законы, совесть, веру», а главное – будущую жизнь. Помер, думал, что прямо во мрак и смерть, а перед ним – будущая жизнь. Изумился и вознегодовал: «Это, говорит, противоречит моим убеждениям». Вот его за это и присудили [...] чтобы прошел во мраке квадриллион километров» (ПСС 15; 78). Опущу центральную часть легенды, больше говорящую о герое, нежели о загробном бытии, обращусь сразу к финалу, когда квадриллион километров уже пройден: «А только что ему отворили в рай, и он вступил, то, не пробыв еще двух секунд [...] воскликнул, что за эти две секунды не только квадриллион, но квадриллион квадриллионов

14 Подробнее см.: Борис Н. Тихомиров, «К вопросу о «мышлении образами мыслителей»», в: Борис Н. Тихомиров, «...Я занимаюсь этой тайной...», с. 397-414.

пройти можно, да еще возвысив в квадриллионную степень! Словом, пропел “осанну”...» (там же, с. 79).

Нетрудно увидеть, что тематически близкий материал (картина посмертного бытия) здесь выполняет совершенно иную художественную функцию: служит созданию фантастической экспериментальной ситуации, в которой проходит проверку жизненная мировоззренческая позиция героя легенды – атеиста и позитивиста. Искать в анекдоте о квадриллионе километров раскрытие действительных тайн “неведомой страны”, ожидающей нас за гробом, а тем более приписывать подобные представления религиозным взглядам самого Достоевского вряд ли кто-то рискнет. Конечно же, рядом с мрачной серьезностью «большой идеи» Кириллова данный анекдот звучит предельно иронически. Причем надо помнить, что это черт Ивана Карамазова возвращает с собственными язвительными акцентами своему собеседнику сочиненную тем в юности легенду. По своему жанру она скорее должна быть охарактеризована как притча.

Религиозно-философской притчей является и басня о луковке, рассказанная Грушенькой Алеше в *Братьях Карамазовых*. Загробный мир здесь представлен огненным озером, упоминаемым в последних главах Апокалипсиса (см.: Откр. 19: 20; 20: 10, 14-15; 21: 8), и вся обстановка, включая диалог ангела с Богом, также преследует цель испытания героини – «бабы злущей-презлущей» (ПСС 14; 319). Не буду пересказывать общеизвестный сюжет, но подчеркну, что ни свидригайловская баня с пауками, ни обезбоженная вечность Кириллова подобной художественной функции не несут, представляя собою лишь аспект религиозного мирозерцания героев. Напротив, не приходится говорить, что в басне о луковке раскрывается представление о загробной жизни героини *Братьев Карамазовых* Грушеньки Светловой. Повторю: картины будущей жизни в религиозных откровениях героев-идеологов, с одной стороны, и в притчах о квадриллионе километров и о луковке, с другой, имеют принципиально разную художественную природу и выполняют существенно различные художественные функции.

Совершенно уникальный и несопоставимо более сложный случай использования мотива посмертного существования представляет собой в творчестве Достоевского «фантастический рассказ» *Сон смешного человека* (1877). В исходной сюжетной ситуации Смешной человек, «современный русский прогрессист и гнусный петербуржец», задумавший самоубийство, убежден, подобно герою легенды о квадриллионе километров, что, покончив с собой, он обращается «в нуль, нуль абсолютный» (ПСС 25; 108). Однако после того как он (в сновидении) стреляет себе в сердце и

его зарывают в могилу, Смешной сохраняет способность чувствовать и сознавать. Через щель в крышке гроба начинает сочиться вода и равномерно и единообразно капать на его левый глаз, что рождает негодование в сердце героя. «Безобразии и нелепости» подобного посмертного существования, мнится ему, будет длиться «в продолжении миллионов лет мученичества» (там же, с. 110). И в исследовательской литературе можно столкнуться с тем, что этот фазис потустороннего бытия Смешного ставят в параллель с вечностью в виде бани с пауками из фантазии героя *Преступления и наказания*. «...Сразу же после самоубийства герой обретает бессмертие в духе свидригайловской вечности»,¹⁵ – пишет, например, И.И. Евлампиев. Смешной, однако, далек от того, чтобы расценивать свое посмертное состояние как «общий случай»: он воспринимает случившееся с ним как наказание за «неразумное самоубийство [его]» (там же), то есть отнюдь не склонен к свидригайловской универсализации постигшей его по смерти безыдеальной вечности.

Следующий фазис сюжетного действия являет совершенно иную картину загробного существования Смешного, контрастную предыдущей. Не желая смириться с абсурдом «вечности на аршине пространства»,¹⁶ он бросает из могилы вызов «властителю всего того, что совершалось с [ним]», грозя ему вечным презрением,¹⁷ и в ответ волею некоей высшей силы перенесен на другую планету, во всем подобную земле, где обитают «дети солнца», пребывающие в блаженной невинности, всеобщей влюбленности и безмятежном счастье.

Может показаться, что нарисованные Смешным гармоничные картины жизни «детей солнца» на планете, «не оскверненной грехопадением», которая «была повсюду одним и тем же раем» (там же, с. 112), – это еще одно явленное в творчестве Достоевского откровение «будущей жизни», поскольку речь как будто идет о посмертном существовании героя-пове-

15 Евлампиев, «Идея «посюстороннего» бессмертия», с. 479.

16 Формулировка Родиона Раскольникова из романа *Преступление и наказание* (см.: ПСС 6; 327).

17 «Допуская в своем восклицании существование «властителя», чьей волей вызвано его загробное мучение, и одновременно превращая его в объект презрения, Смешной тем самым пытается внести в абсурд некий специфический смысл. Условно этот смысл может быть определен как богоборчество, и самое парадоксальное здесь в том, что через акт богоборчества совершается признание вчерашним атеистом и материалистом присутствия в мире высшей промыслительной силы, то есть зарождается чувство веры» (Борис Н. Тихомиров, «Фантастический рассказ Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека»: опыт целостной характеристики», *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. Филологические науки, 2021, т. 2, вып. 4, с. 47).

ствователя. «А, стало быть **есть и за гробом жизнь!**» (там же, с. 110) – восклицает Смешной еще во время полета к безгрешной планете через космические пространства. Однако это аберрация.

Развитие событий на планете «детей солнца», когда совершается крушение райской гармонии, воцаряется хаос и распад, свидетельствует, что эта часть рассказа отнюдь не является откровением «будущей жизни», что логика сюжета здесь обусловлена *откровением сердца* героя-сновидца. Напомню в данной связи глубокую интуицию Смешного (устами которого здесь, несомненно, говорит сам Достоевский): «Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце...» (там же, с. 108). Это важнейший сюжетопорождающий фактор рассказа, о котором в другом месте сказано так: «...совершалось всё так, **как всегда во сне**, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и **останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце**» (там же, с. 110). Так что метаморфозы, совершающиеся в *Сне смешного человека* на планете «детей солнца», необходимо рассматривать в контексте ключевой в рассказе коллизии ума и сердца героя-сновидца,¹⁸ а отнюдь не как еще одну “версию” загробного существования.

Описывая диалогическую поэтику Достоевского, М.М. Бахтин утверждает, что «всею конструкцией» своего произведения «автор говорит [...] не о герое, а с героем».¹⁹ Применительно к *Сну смешного человека* это нужно понимать так, что сменяющие друг друга обстоятельства посмертного существования героя – это специфический язык, на котором автор рассказа ведет диалог с персонажем, провоцируя его самоопределение в возникающих ситуациях – сначала в гробу на кладбище, а затем на планете «детей солнца». Глубинный сюжет сновидения Смешного – это последовательное высвобождение из под власти рассудка того, что таилось под спудом в сердечной глубине героя, чему он сам в “земной” жизни не давал выхода, сознавая алогизм своих желаний, что пытался истребить в себе, стреляя в момент самоубийства именно в сердце.

Бросающийся в глаза момент существенной близости *Сна смешного человека* и *Бобка* – это картины посмертного пребывания героев двух произведений на кладбище в могилах без движения, но в полноте сознания и чувств. Однако данное обстоятельство обусловлено отнюдь не тем, что религиозному мировоззрению Достоевского было присуще подобное пред-

18 Подробнее см.: Тихомиров, “Фантастический рассказ Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека»”, с. 43-59.

19 Михаил М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Советская Россия, 1979), с. 74.

ставление о специфическом продолжении “жизни” за гранью смерти, но (как будет показано далее) – единством источника, творческая рецепция которого оказалась чрезвычайно плодотворной при создании писателем его фантастических произведений.

Еще более важно подчеркнуть, что близость могильных сцен в их натуралистической конкретике заостряет контраст художественных решений двух рассказов, делающих их своеобразным диптихом в ряду произведений “малой прозы”, опубликованных на страницах *Дневника писателя* Достоевского. Оказавшись в тождественных “загробных” обстоятельствах, герои *Сна смешного человека* и *Бобка* самоопределяются диаметрально противоположным образом. Смешной, вчерашний атеист и позитивист, как уже сказано, бунтует против абсурда происходящего, бросая вызов неведомому ему властителю всего, что совершается с ним; так в герое возникает эмбрион веры, за что ему даруется «воскресение»²⁰ и откровение идеала на планете «детей солнца». Герои *Бобка*, напротив, с восторгом принимают загробную данность, отвергая иную перспективу посмертного бытия как «мистический бред».

К раскрытию художественной концепции этого в высшей степени необычного рассказа Достоевского мы теперь и переходим.

2

Художественная природа рассказа *Бобок* откровенно тяготеет к гротеску, совмещающему, как известно, комическое и трагическое начала. Охарактеризовав жанр этого произведения как «кладбищенский фарс», К. В. Мочульский заметил, что «“Danses macabres”²¹ средневековья, “романы ужасов” романтизма, страшные рассказы Эдгара По бледнеют перед невы-

20 Именно так квалифицирует эту сюжетную перипетию Р. Л. Джексон, когда пишет: «Бог, к которому обращен протест, если Он существует, может на самом деле положительно ответить на вспышку смешного человека [...]. Именно это происходит на мифопоэтическом уровне “Сна”. После своего протеста **смешной человек воскресен**» (Роберт Луис ДЖЕКСОН, “Некоторые мысли о «Сне смешного человека» и «Бобке» с эстетической точки зрения”, в: Роберт Луис ДЖЕКСОН, *Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны* (Москва: Радикс, 1998), с. 222). Естественно, термин «воскрешение» здесь употреблен вполне условно, отражая то движение фантастического сюжета, в котором недвижно лежавший в гробу Смешной затем полноценно и многосторонне участвует в жизни обитателей другой планеты.

21 «Пляски смерти» (фр.).

разимым ужасом этой “литературной шутки”».²²

Бобок имеет подзаголовок «Записки одного лица». В заключительных строках его вымышленный автор, фельетонист-неудачник Иван Иванович, выражает намерение предложить свое «кладбищенское обозрение» для публикации в *Гражданин*, журнал, редактором которого был Достоевский: «Авось напечатает» (с. 54).²³ Так писатель подчеркнуто обозначает дистанцию между собой и автором-повествователем публикуемого рассказа, о чем, кстати, уже в первых строках предупреждает читателей: «На этот раз (в своей авторской рубрике – *Б. Т.*) помещаю “Записки одного лица”. Это не я; это совсем другое лицо. Я думаю, более не надо никакого предисловия» (с. 41).

Но “литературная маска” вполне прозрачна. В черновом наброске к следующей главе *Дневника*, где Достоевский возвращается к обстоятельствам публикации *Бобка*, он замечает, что этот рассказ создавался его творцом «в припадке особенной грусти». Вкратце творческая история его такова: автор – «человек, до того подавленный всеобщим цинизмом современного мира, вялостью, шатостью общества, развратом и отсутствием всякой меры [...] что однажды [...] случайно попавши на кладбище, вообразил, что даже и там, где всякой горести и жажде – утоление, всякой тоске успокоение, что даже и там продолжается, пожалуй, такой же самый цинизм, как и здесь, на земле» (*ПСС* 21; 309). Нет сомнения, что в этой характеристике вымышленного автора *Бобка* присутствует немало от автора подлинного.

Впрочем, завершающие этот пассаж слова: «...**такой же самый** цинизм, как и здесь, на земле» – не вполне точны. Еще в начале 1860-х гг. в романе *Униженные и оскорбленные* один из первых в творчестве Достоевского философствующих циников князь Валковский заявлял:

Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой природе никогда быть не может), если б могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, – то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться. Вот почему, говоря в скобках, так хороши наши

22 Константин В. Мочульский, *Гоголь. Соловьев. Достоевский* (Москва: Республика, 1995), с. 459.

23 Здесь и далее текст рассказа *Бобок* цитируется по изданию: *ПСС* 21 (в скобках при цитате указывается страница данного тома).

светские условия и приличия. В них глубокая мысль – не скажу, нравственная, но просто предохранительная... (ПСС 3; 361-362).

Нетрудно заметить, что *Бобок* написан как будто по программе, намеченной князем Валковским в этой декларации в сослагательном наклонении. Но – с определенными коррективами.

Во-первых, герой *Униженных и оскорбленных* замечает, что этого «по человеческой природе никогда быть не может». Не может – в *земном* существовании, где поведение человека ограничено, связано «гнилыми веревками» (с. 52) расчета, страха, стыда, морали, «светских условий и приличий» и т. п. Но, как оказывается, осуществимо в загробном бытии, где «веселые покойники»²⁴ вознамерились провести оставшееся время «в самой бесстыдной правде» (с. 52), раскрыв соседям по кладбищу «всю свою подноготную». Их откровенные признания большей частью еще только анонсированы и не вошли в рассказ, но, как и обещал герой *Униженных и оскорбленных*, вокруг уже распространился густой «смерд», который сами герои произведения именуют «нравственной вонью» (см. с. 51). Так что цинизм здесь отнюдь не «такой же», как в земной жизни, но особый, многократно усиленный.

Немаловажно и другое уточнение. Философствующий циник князь Валковский претендует на то, что им высказано универсальное суждение о человеческой природе вообще. Иногда так истолковывают и авторскую художественную концепцию рассказа *Бобок*. С такой расширительной интерпретацией трудно согласиться. Рассмотренный в аспекте философско-литературном, *Бобок* тяготеет к жанру *фрагмента*. Даже сюжет его демонстративно оборван.²⁵ Мертвецы, герои рассказа, представлены как относящиеся по кладбищенской классификации к средне-высшему, третьему разряду: среди них действительный тайный советник, генерал, барон, иные представители чиновнической иерархии и высшего света. Лавочник-простолюдин затесался между ними «по собственному капиталу» (с. 45). Он здесь – исключение, лишь оттеняющее характер общего собрания. Односторонность впечатления, вынесенного из разговора «веселых покойников», невольным свидетелем которого он оказался, специально подчеркивает сам рассказчик, фельетонист Иван Иванович: «Побываю **в других разрядах**, послушаю везде, – пишет он в завершение. – То-то и

24 Мочульский, с. 460.

25 «И тут я вдруг чихнул, – сообщает повествователь. – Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: всё смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина» (с. 53).

есть, что надо послушать везде, а не с одного лишь края, чтобы составить понятие. Авось наткнушь и на утешительное» (с. 54). Таким образом, диагноз, поставленный современному человеку и миру в рассказе *Бобок*, лишается своего абсолютного характера, становится относительным. И это особенно очевидно в контексте отмеченного выше «диптиха», который *Бобок* составляет вместе с рассказом *Сон смешного человека*.²⁶

Наконец, необходимо отметить, что загробная духовная оргия героев-мертвецов, набирающая обороты во второй половине рассказа, но прерванная неловким самообнаружением очевидца-рассказчика, оказывается возможной исключительно благодаря гениальной творческой фантазии автора *Бобка*, создавшего в своем рассказе уникальное художественное пространство, необходимое для развертывания поднимаемых в произведении проблем.

«Достоевский, прежде всего, великий *антрополог*, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн, – указывал Н. А. Бердяев. – Всё его творчество – антропологические опыты и эксперименты».²⁷ Вслед за Бердяевым можно сказать, что уникальная фабульная ситуация, в которой героям рассказа *Бобок* по смерти даровано несколько дополнительных месяцев для загробного «самоопределения», представляет собою форму и условия невиданного «антропологического эксперимента». И это, кстати, составляет специфическую особенность *Бобка*, отличающую его от произведений, созданных в русле восходящей к античности жанровой традиции «разговоров в царстве мертвых», связь с которой этого рассказа Достоевского в некоторых исследованиях чрезмерно преувеличена.²⁸ И хронотоп (художественная организация времени-пространства) произведений этой жанровой традиции, несмотря на номинальную близость, не имеет ничего

26 Тут кстати будет вспомнить также два принципиально разных «разряда» «пребывающих во аде» из «рассуждения мистического» старца Зосимы «О аде и адском огне» в *Братях Карамазовых*. Для одного разряда грешников «ад уже добровольный и ненасытимый» (и они отчасти близки «веселым покойникам» *Бобка*, хотя страшнее их, поскольку сознательно предались «сатане и гордому духу его всецело»). Но есть и другой разряд грешников – раскаявшихся и жаждущих любить, но мучительно сознающих, что «нельзя уже более любить [...], «ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принести» (ПСС 14; 292-293).

27 Николай А. Бердяев, «Откровение о человеке в творчестве Достоевского», в: *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов* (Москва: Книга, 1990), с. 216.

28 См., например: Марсель Р. Хамитов, «Разговоры в царстве мертвых: «Бобок» Достоевского», в: *Достоевский: Материалы и исследования*, т. 21 (Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016), с. 29-43.

общего с хронотопом *Бобка*, и черты “антропологического эксперимента” как ведущей авторской творческой интенции обнаружить в традиционных “разговорах в царстве мертвых” затруднительно.

Исследователи затрудняются в характеристике художественного пространства, в котором разворачивается сюжет *Бобка*, определяя его то как «карнавализованную преисподнюю»,²⁹ то как «своеобразное “чистилище”».³⁰ Преисподняя, то есть ад, включая и языческий ад, – место действия “разговоров в царстве мертвых”, представляется наименее подходящим определением, так как не учитывает *пороговый* характер этого пространства (о чем подробнее будет сказано ниже) и тем самым мешает уяснить ключевую проблематику рассказа. Аналогия с чистилищем как некоей *промежуточной* сферой, предполагающей временное пребывание в ней умерших, более соответствует некоторым формальным особенностям хронотопа *Бобка*, однако содержательно всё, что происходит в рассказе, скорее должно быть расценено как антитеза традиционным в католичестве представлениям о чистилище – месте *очищения* грешных душ, стремящихся к переходу в райские кущи. «Дряблые и гниющие трупы» (с. 54), лежащие в мокрых петербургских могилах, как персонажи, участники событий (а не “эфирные” души усопших), убежденные, что в конце их пребывания в этом состоянии их ждет «бобок» и только «бобок», также мало способствуют отождествлению их местопребывания с чистилищем, пусть даже и “своеобразным”.

В дальнейшем анализе я буду исходить из того, что созданное в *Бобке* гениальной фантазией Достоевского художественное пространство *уникально* и его специфическая организация прежде всего подчинена решению творческих задач автора рассказа. Стремление подыскать ему точные аналогии в какой-либо существующей системе религиозных или мифологических представлений способно только затемнить оригинальность творческого решения Достоевского. Но это не означает, что при описании авторской художественной версии загробного мира, в котором вершат свою «дьявольскую оргию»³¹ герои *Бобка*, указание на некоторые источники, питавшие фантазию писателя, будет излишним.

При аналитическом рассмотрении открывается, что изображение загробного мира в рассказе *Бобок* имеет синтетический характер, совме-

29 Бахтин, с. 168.

30 Александр П. Власкин, “Бобок”, в: Гурий К. Щенников, Борис Н. Тихомиров (сост. и науч. ред.), *Достоевский: Сочинения, письма, Документы: Словарь-справочник* (Санкт-Петербург: Изд-во «Пушкинский Дом», 2008), с. 32.

31 Мочульский, с. 460.

щая в противоречивом единстве физические и духовные характеристики. «Ведь мы умерли, а между тем говорим; как будто и движемся, а между тем **и не говорим и не движемся?**» (с. 51) – с недоумением замечает барон Клиневич. И эта реплика оказывается лучшей репрезентацией двойственной природы художественного пространства в произведении. Как и положено мертвецам, герои *Бобка* лежат и разлагаются в своих могилах, в «зеленой воде» петербургского кладбища. В этом физическом мире они «не говорят и не движутся». Но над этим миром, существующим в строго материальной системе координат, как бы надстраивается иной мир, некая духовная сфера, в которой и разворачивается основное сюжетное действие. «Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, **но только в сознании**, – разъясняет недоумение барона Клиневича мертвец-старожил Лебезятников, пересказывая истолкование феномена их загробного существования, принадлежащее местному «доморощенному» философу Платону Николаевичу. – Это – не умею вам выразить – продолжается жизнь как бы по инерции. **Всё сосредоточено**, по мнению его, **где-то в сознании** и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода...» (с. 51). В этой, духовной сфере, где индивидуальные «сознания» мертвецов каким-то образом пересекаются и взаимодействуют, герои *Бобка* «говорят», и в их полилоге, выражающем нравственно-психологические и идейные позиции «веселых покойников», сосредоточен основной интерес рассказа.

Каждый из миров, физический и духовный, существует по своим законам, но герои-мертвецы одновременно пребывают в обоих из них, являясь как бы «скрепой» этого двоимирия. В физическом мире спонтанно совершается свой подспудный «сюжет»: мертвые тела, как им и положено, подвержены разложению, дряхлеющему несколько месяцев. Пока этот процесс не завершился, в духовной сфере активно функционирует «сознание» героев рассказа, но по мере нарастания разложения «сознание» угасает, и мертвецы «выпадают» из общего разговора (так о философе Платоне Николаевиче Лебезятников говорит, что тот в могиле уже «три месяца и совсем засыпает, так что уже здесь его невозможно теперь раскачать», он лишь «раз в неделю бормочет по несколько слов, не идущих к делу» – с. 51).

В связи с тем, что герои *Бобка* «говорят» в духовном мире и не говорят – в физическом, встает проблема статуса повествователя Ивана Ивановича, который, естественно, пребывает только в физическом мире, но слышит «разговоры в царстве мертвых». Тут в определенной степени могут прояснить ситуацию размышления о привидениях героя *Преступления и*

наказания Аркадия Свидригайлова. Мертвецы *Бобка*, конечно же, не привидения, но модус их особого существования в потусторонней духовной сфере позволяет экстраполировать на ситуацию *Бобка* логику свидригайловских рассуждений. «Привидения, – полагает Аркадий Иванович, – это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и **чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше**, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» (ПСС 6; 221). Иван Иванович, у которого окружающие отмечают «близкое к помешательству лицо» (с. 42), который и до приключения на кладбище признается, что начинает «видеть и слышать какие-то странные вещи» (с. 43), как раз такой человек, у которого «нарушился нормальный земной порядок в организме». Так что то, что он в физическом мире слышит происходящее в мире духовном, в этой логике несколько не удивительно.

Принадлежность героев-покойников в рассказе *Бобок* одновременно материальному миру петербургского кладбища, воссозданного в полноте натуралистических подробностей, и специфической духовной сфере, имеющей идеальный характер, где раскрываются «последние упования» (с. 54) их посмертного «сознания», – это уникальная особенность изображения загробного мира в рассказе Достоевского, обусловленная, по-видимому, задачами поиска художественной выразительности. Но если сосредоточиться исключительно на духовной сфере, в которой разворачивается основной сюжет рассказа, проанализировав ее содержательные моменты, то не может не броситься в глаза, что целым рядом существенных черт она близка «миру духов», подробнейшим образом описанному в трактате шведского теософа XVIII в. Э. Сведенборга *О небесах, о мире духов и об аде* (1758).

Книга Э. Сведенборга была в библиотеке Достоевского. Знакомство с нею можно обнаружить в черновых набросках к *Бесам*, в *Сне смешного человека* и в *Братьях Карамазовых*.³² Но наиболее значима рецепция мистических построений Сведенборга в работе писателя над рассказом *Бобок*.

32 Подробнее см.: Борис Н. Тихомиров «Достоевский и трактат Э. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде»», в: Борис Н. Тихомиров, *От «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»*, с. 123-139.

Начну с того, что, по учению шведского мистика, смерть отнюдь не является прекращением человеческой жизни, но лишь формой перехода человека из одного мира в другой, из мира материального в мир духовный. «Когда тело не может более отправлять службы своей в природном мире согласно мыслям и чувствам духа своего, истекающим из духовного мира, то **человек, как говорится, умирает**, – пишет Сведенборг. – Это сбывается, когда дыхательное движение легких и систолическое движение сердца прекращаются, **но человек на самом деле не умирает**, а только **отрешается от тела**, служившего ему здесь на земле; **сам же он жив...**».³³

Схожим образом трактует ситуацию сохранения жизненных отправления усопшими персонажами рассказа *Бобок* и загробный философ Платон Николаевич. «Он объясняет всё это самым простым фактом, именно тем, что наверху, когда еще мы жили, то **считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть**» (с. 51), – передают его слова новоприбывшим покойникам мертвецы-старожилы петербургского кладбища. Продолжает, однако, жить за гробом, по толкованию Сведенборга, не человек плотский, но человек духовный, человек-дух. «Вступая в духовный мир, или в посмертную жизнь, человек обретается в таком же теле или образе, без всякого видимого различия, – подчеркивает шведский мистик, – [...] но **тело его уже духовное**, отрешенное и очищенное от всего земного»,³⁴ «не вещество, а субстанция, *substantiale*».³⁵

«В мире духов, – учит Сведенборг, – пребывает несметное число народа, потому что **это первое сборное место для всех**».³⁶ Он определяет «мир духов» как среднее «место или состояние». В пространстве инобытия «мир духов» располагается между небесами и адом: «над ним небеса, а под ним – ад».³⁷ Во времени же он занимает промежуточное положение между земной жизнью человека и его вечным пребыванием на небесах или в аду: «...туда [в мир духов – *Б. Т.*] человек приходит после смерти своей и, пробыв там известный срок, смотря по жизни своей на земле или возносится на небеса, или низвергается в ад».³⁸

Оригинальная черта учения шведского теософа состоит в том, что в своем посмертном существовании (в первом фазисе его) человек духовный

33 Эмануэль СВЕДЕНБОРГ, *О небесах, о мире духов и об аде* (Санкт-Петербург: Амфора, 1999), с. 380.

34 Там же, с. 395.

35 Там же, с. С. 430.

36 Там же, с. 368.

37 Там же, с. 365.

38 Там же.

во всех своих проявлениях, за исключением материального начала, *тождествен* человеку в его прежней мирской жизни, и именно эта уникальная особенность загробной жизни в трактате Сведенборга как раз и востребована Достоевским-художником, герои-мертвецы которого сохраняют и в могилах присущие им в земной жизни характеры, нравы, привычки, вплоть до речевых интонаций – барственных, чванливых или, напротив, подобострастных, соответствующих их былому социальному положению. «Первое состояние после смерти весьма близко к мирскому, – пишет Сведенборг, – потому что человек остается во внешности своей и даже похож на себя лицом, речью и нравом (animus), а стало быть, и нравственной и гражданской жизнью. [...] По всему этому, **прибывшего со здешнего мира новичка**³⁹ **друзья его и вообще бывшие знакомые тотчас узнают не только по лицу и по речи, но и по жизненной сфере его...**»;⁴⁰ «все, сошедшие в мир духов – друзья, приятели и знакомые по жизни своей во плоти, – видятся, сходятся и беседуют, когда сами пожелают».⁴¹

Трудно отказаться от мысли, что в *Бобке* Достоевский следует именно этому положению Сведенборга, обыгрывая, впрочем, его весьма иронически. Вот как изображается в рассказе появление в загробном мире новых покойников – тайного советника Тарасевича и барона Клиневича:

– Василий Васильевич! Эй вы, ваше превосходительство! – вдруг громко и азартно прокричал подле самой Авдотьи Игнатьевны один совсем новый голос – голос барский и дерзкий, с утомленным по моде выговором и с начальной его скандировкою, – [...] вы помните меня, Василий Васильевич? Клиневич, у Волоконских встречались [...].

– Как, граф⁴² Петр Петрович... да неужели же вы... и в таких молодых годах... Как сожалею!

– Да я сам сожалею [...]. Авдотья Игнатьевна, помните, как вы меня, лет пятнадцать назад, когда я еще был четырнадцатилетним пажом, развратили?..

– Ах, это ты, негодяй, ну хоть тебя Бог послал... (с. 49).

39 Примечательно, что слово «новичок» четырежды употреблено в этом значении и в рассказе *Бобок*. Нейтральное в аксаковском переводе книги Сведенборга, оно звучит иронически под пером Достоевского. Ср.: «Ну, нечего делать, молодой человек – милостиво и очевидно радуясь **новичку** заметил генерал...» (с. 47); «Этот сопляк **новичок** – я его давеча в гробу помню...» (с. 48) и др.

40 СВЕДЕНБОРГ, с. 441.

41 Там же, с. 369.

42 Чуть далее Клиневич поясняет: «И не граф, а барон, всего только барон. Мы какие-то шелудивые баронишки, из лакеев...» (с. 49).

Но в *Бобке* задействован не только сведенборговский мотив «узнавания», позволяющий писателю естественно вводить в повествование предысторию его персонажей-мертвецов, знакомить читателя с характером их прежнего земного жития-бытия, что для проблематики рассказа является крайне важным. Достоевский-художник, похоже, заимствует из приведенного описания Сведенборга саму идею покойника-новичка, которому всё внове в загробном мире. Это дает писателю возможность через недоуменные вопросы новопреставленных и пояснения мервецов-старожилов выявить специфические черты их загробного существования.

Выше уже был приведен эпизод, когда удивляющемуся покойнику-новичку барону Клиневичу, ссылаясь на теорию загробного философа Платона Николаевича, феномен их посмертного существования весьма близко к доктрине Сведенборга истолковывал услужливый мертвец Лебезятников. Заканчивал он свое пояснение замечанием о том, что это их состояние «продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода...». Последнее, хронологическое указание также близко соответствует учению шведского теософа. «Это первое состояние человека по смерти, – сообщает Сведенборг о пребывании умерших в мире духов, – длится для иных по нескольку дней, для других – по месяцам и даже целый год, но уже редко – долее одного года».⁴³ Совпадение говорит само за себя. Но главное здесь не в близости сроков, в обоих случаях вполне условных, а в том, что и там, и там нахождение людей-духов в первом фазисе их посмертного бытия у шведского теософа и мертвецов – героев *Бобки* в период функционирования их «сознания», как следует из разъяснений Лебезятникова, *ограничено*, то есть у обоих авторов имеет место *ситуация «на пороге»*. И это, пожалуй, главное, в чем состоит близость Достоевского и Сведенборга.

Однако если в теософском трактате человек в мире духов находится на пороге перехода либо на небеса, либо в ад (и это главная функциональная характеристика мира духов у шведского мистика), то в *Бобке* уяснение сущности хронотопа порога составляет серьезную проблему, причем такую, которая *по-разному* решается автором и персонажами его рассказа.

Здесь мы прикасаемся к сердцевине проблематики рассказа *Бобок*, и, чтобы рельефнее оттенить своеобразие замысла Достоевского, необходимо сосредоточиться уже на существенном различии (не упуская в то же время и сохраняющуюся близость) между экзистенциальными ситуациями, в которых в отмеренное им время пребывают, с одной стороны, пер-

43 СВЕДЕНБОРГ, с. 444.

сонажи-мертвецы в *Бобке*, а с другой – люди-духи в «промежуточном» по своему статусу мире духов Сведенборга. Дело в том, что, по учению шведского теософа (и это важнейший пункт всей его доктрины), в загробном мире царит своеобразный «метафизический фатализм». Одна из центральных глав его трактата названа так: «Человек по смерти таков, какова была жизнь его на земле».⁴⁴ Из этого положения непреложно следует, что в выборе посмертной судьбы человека в загробном мире *ничего не решается*, ибо *всё уже решено и предопределено* его религиозно-нравственным самоопределением в земном бытии. По Сведенборгу, еще при жизни, самим процессом земного бытия, человек в своей внутренней сути перерождается в ангела или беса. И в загробном мире духов лишь *проявляется*, очищаясь от внешних «примесей», истинная сущность человека – ангельская или бесовская, обусловленная той «главенствующей любовью» (либо к Богу, либо к самому себе), которая была определяющей в его земной жизни. Именно поэтому в сведенборговском мире духов, который, как уже сказано, по своей сути является своеобразной «развилкой» – на небеса или в ад, исправить, то есть «переиграть», ничего нельзя.

В рассказе *Бобок* сущностный смысл фабульной ситуации, на первый взгляд, прямо противоположный. На еще один недоумевающий вопрос барона Клиневича: «Ну а как же вот я не имею обоняния, а слышу вонь?» – Лебезятников, вновь апеллируя к разъяснениям Платона Николаевича, отвечает: «Он именно про обоняние заметил, что тут вонь слышится, так сказать, нравственная – хе-хе! Вонь будто бы души, **чтобы в два-три месяца успеть спохватиться...** и что это, так сказать, **последнее милосердие...**» (с. 51).

Это одно из важнейших мест всего рассказа. «Какая судьба ждет их за гробом? – задается вопросом К. В. Мочульский, размышляя над этим эпизодом. – В каком адском мраке будет жить их неумирающий дух? Возможно ли их спасение? **Господь по милосердию Своему** и после смерти **дает им срок** для покаяния – способны ли они “спохватиться”? Автор, задыхаясь в трупном смраде, обрекает “мертвые души” на гибель».⁴⁵ Заключение этого пассажа крайне неточно: не автор, но *сами герои Бобка*, отвергая «последнее милосердие» Божие, «не щадя последних мгновений сознания» (с. 54), устраивая разнузданную загробную оргию, – радостно и восторженно – бросаются в самые смрадные адские утехи, которые автор рассказа определяет как «разврат последних упований» (там же). И это

44 Там же, с. 410.

45 Мочульский, с. 460.

также соответствует доктрине Сведенборга, по учению которого, выбор в вечности райской (небесной) или адской участи делает *сам человек*.⁴⁶

Достоевский, создав в *Бобке* уникальную фабульную ситуацию, в которой уже за гробом человек-дух, ощутив собственную «нравственную вонь», имеет возможность «спохватиться», как бы задается вопросом: действительно ли нравственный распад в людях современной цивилизации достиг такого предела, что даже поставленные перед адскими вратами и чувствуя зловонное дыхание ада, они отвергнут дарованный им Господом шанс раскаяния? И с ужасом открывает, что, хотя бы в отдельных «разрядах», как, например, персонажи его рассказа, это действительно так.

Для Сведенборга здесь даже не встает вопроса. Люди-бесы, согласно его доктрине, бесповоротно избирают ад еще в своем земном существовании. Достоевский не хочет а priori⁴⁷ соглашаться с такой жесткой и однозначной позицией. В своем фантастическом рассказе он, не без полемической оглядки на шведского мистика, устраивает на одном из петербургских кладбищ уникальный «антропологический эксперимент». И этот эксперимент дает здесь – по крайней мере для мертвецов «третьего разряда» – отрицательный результат. Поверх всех многочисленных расхождений в проведенном на петербургском кладбище «эксперименте» писатель совпал в этом пункте с ответом Сведенборга: герои его рассказа – это вполне сложившиеся уже в их земной жизни *бесы*.⁴⁸

46 Ср. название одной из главок трактата Э. Сведенборга: «Никто не может сподобиться царства небесного по одному только непосредственному милосердию Господню» (СВЕДЕНБОРГ, с. 470). В концепции рассказа *Бобок* Божие милосердие предоставляет героям-мертвецам *свободу самоопределения*. Но дальнейшее – их собственный выбор.

47 до опыта (лат.).

48 Ближе к этому выводу подходит В. К. Кантор, когда пишет, что, «продолжая анализировать “Бобок”», он в какой-то момент «понял, что это не ад, **либо ад по Сведенборгу, где грешники ликуют**» (Владимир К. КАНТОР, «Какие сны приснятся в смертном сне, или Жизнь в смерти», *Вопросы философии* № 5, 2014, с. 70). Но, как и большинство исследователей, В. К. Кантор не учитывает в своем суждении *пороговый* характер фабульной ситуации рассказа. Кстати, именно как *бесов* воспринимает своих соседей по кладбищу простолудин-лавочник, единственный из мертвецов, не захваченный общим угаром посмертного разврата. «Ох-хо-хо! воистину **душа по мытарствам ходит!**» (с. 55) – восклицает он по поводу совершающегося вокруг него шабаша. Мытарства, согласно православно-христианским представлениям, это «испытания, угрожающие душе после смерти, но до окончания ее участи на Страшном суде». Совершаются они «на границе миров материального и духовного». Согласно ряду византийских источников, проходя через мытарства, «вышедшая из тела душа видит страшные черные демонские обличья» (Сергей С. АВЕРИНЦЕВ, *София – Логос: Словник* (Киев: Дух и Литера, 2000), с. 138). В середине 1870-х гг. у Достоевского был

Но такой вывод может вызвать возражение. Кто-то посчитает, что в моей интерпретации художественная концепция рассказа *Бобок* деформирована чрезмерным сближением картины авторского загробного мира с миром духов Э. Сведенборга. Люди-духи в доктрине шведского мистика, пребывая в «промежуточном» по своей сущности мире духов, действительно, приготавливаются к переходу либо на небеса, либо в ад. Небеса и ад в учении Сведенборга это непреложная данность загробного мира – как для автора трактата *О небесах, о мире духов и об аде*, так и для самих обитателей потусторонней сферы. Но вот герои рассказа Достоевского как будто и не ведают о возможности подобной перспективы. Кому-то даже может показаться, что и в *авторском* кругозоре *Бобка* нет ни рая, ни ада, ни Господа. В свое время Андрей Белый, крайне возмущенный этим рассказом Достоевского, находя в нем «цинизм», «бесстыдство» и «свинство» не одних только персонажей, но и самого писателя, хлестко писал: «Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то “Бобок”, один “Бобок” можно противопоставить каторге Достоевского: да, Достоевский каторжник, потому что он написал “Бобок”»⁴⁹. Как знать, не родилось ли это агрессивное суждение критика в силу того, что в *безнаказанности* загробной оргии «дряблых и гниющих трупов»,⁵⁰ оставляемых автором в минуту упоения их «метафизическим бесстыдством», ему привиделось торжество принципа «Если Бога нет, то всё позволено»? При чем не как этической позиции персонажей, а как *онтологического принципа*, признаваемого (пусть даже и с отчаянием) самим автором?

И тем не менее о рассказе *Бобок* нельзя сказать, что в нем изображен

замысел поэмы *Сороковины*, в сюжете которой (возможно, в сонном видении) душа героя также проходит через мытарства.

49 Андрей БЕЛЫЙ, «Трагедия творчества: Достоевский и Толстой», в: *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов*, с. 154.

50 Хотя в «действительности» «разврат последних упований» (с. 54) персонажей *Бобка* совершается исключительно в духовной сфере – в *сознании* «веселых покойников»; см. реплику одного из мертвецов, обращенную к тайному советнику Тарасевичу: «Я вас, милый старец, расцеловать хочу, да, слава Богу, не могу» (с. 50). Поэтому замечание автора примечаний в академическом *Полном собрании сочинений*, что «мертвецы “Бобка”» охвачены «неумемной жаждой **плотских наслаждений**» (ЛСС 21; 405), является серьезной аберрацией: наслаждения эти имеют иную природу – духовную, близкую к нравственному извращению. Тем не менее, в силу отмеченного выше «симбиоза» в художественном мире *Бобка* духовного и физического, в кругозоре героя-повествователя, лежащего на гробовой плите и *слышащего* голоса из-под земли, в рассказе возникает миражный образ оргии «дряблых и гниющих трупов», колоссально усиливающий впечатление.

мир, в котором нет Бога. Такое понимание мира стремятся утвердить герои-мертвецы Достоевского, но отнюдь не автор. Вернемся вновь к общей концепции загробного существования в рассказе, как ее истолковывает кладбищенский философ Платон Николаевич. Далекое не случайно она представлена в изложении Лебезятникова, который сам далеко не всё в ней понимает, и в придачу дана с саркастическими комментариями героев и с демонстративно оборванным концом. Прочитую повторно в расширенном виде этот фрагмент:

Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. [...] Всё сосредоточено [...] где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода... Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он всё еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно бессмысленное, про какой-то бобок: “Бобок, бобок”, – но и в нем, значит, жизнь всё еще теплится незаметною искрой...» (с. 51).

Вслед за этим Лебезятников начинает излагать точку зрения философа Платона Николаевича по вопросу о «последнем милосердии» и возможности «успеть спохватиться», но сам обрывает себя: «Только мне кажется, барон, **всё это уже мистический бред...**» (Замечу попутно, что использование в наимистической ситуации, в разговоре мертвецов, разлагающихся в могилах, в качестве уничижительной оценки сильно отдающего позитивизмом выражения «мистический бред» совершенно восхитительно!) Идеолог загробного разврата барон Клиневич окончательно подводит черту под разговором: «Довольно, **и далее**, я уверен, **всё вздор**» («далее» здесь – и продолжение излагаемой теории загробного философа, и – главное! – намечаемая этой теорией *перспектива посмертного существования*, в том числе и для собрания здешних мертвецов). Вслед за этим Клиневич формулирует мировоззренческие основания своей позиции: «**Главное, два или три месяца жизни и в конце концов – бобок!**» – и соответствующую программу действий: «Я предлагаю всем провести эти два месяца как можно приятнее [...]. Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!» (с. 51-52).

Многие исследователи задумывались над происхождением и смыслом слова «бобок». ⁵¹ В приведенном фрагменте обнаруживаются два его раз-

51 См., например: Diane Oenning THOMPSON, “Problems of the Biblical Word in Dostoevsky’s Poetics”, в: George PATTISON, Diane Oenning THOMPSON (ed.), *Dostoevsky and the Cristian Tradition* (Cambridge: Cambridge UP, 2001), pp. 83-84; Вадим Д. РАК,

личных, несхожих значения, причем одно незаметно переходит в другое. В указании Лебезятникова на одного (лишь одного) из почти уже разложившихся мертвецов, который раз недель в шесть вдруг пробормочет словцо про какой-то «бобок», – это вполне единичный и частный случай, бормотание бессмысленное и необъяснимое, в придачу не имеющее прямого отношения к концепции Платона Николаевича и общей экзистенциальной ситуации персонажей-мертвецов. Но Клиневич сходу подхватывает его и, переосмыслив, использует как универсальный символ *абсолютного конца существования*.

Отвергнутое и осмеянное Клиневичем, Лебезятниковым и их единомышленниками толкование загробного философа задавало принципиально иную парадигму понимания посмертного существования, в которой есть место для милосердия Господа, а значит, и для самого бытия Божия. Этой же парадигме принадлежит и представление героя-простолюдина, лавочника, о том, что всё происходящее вокруг – это посмертное «хождение души по мытарствам»;⁵² и упоминание им же «суда Божия», перед которым все «во гресех равны», а также благочестивое восклицание: «Смерти **тайнство!**»⁵³ (с. 45); и эпитафия Н. М. Карамзина на надгробии генерала Первеедова: «Покойся, милый прах, до радостного утра!» – где под «радостным утром» поэт подразумевает всеобщее воскресение мертвых при Втором пришествии Спасителя; и даже ироническое в профанном плане, но вполне серьезное в общем контексте рассказа приглашение тем же генералом Первеедовым мертвеца-новичка «в нашу, так сказать, долину Иосафатову» (с. 47), если вспомнить, что в Библии это топоним, обозначающий место, где будет происходить Страшный суд. Эта парадигма в рассказе вполне опре-

“«Какой такой бобок?»”, в: Вадим Д. РАК, *Пушкин, Достоевский и другие: Сб. статей* (Санкт-Петербург: Академический проект, 2003), с. 431-432; Александр П. ВЛАСКИН и Владимир П. ВЛАДИМИРЦЕВ, “Бобок”, в: Щенников, Тихомиров (сост. и науч. ред.), *Достоевский: Сочинения, письма, Документы*, с. 31-34.

52 См.: БАХТИН, с. 168.

53 Наполнение слова «тайнство» в реплике мертвеца-простолюдина раскрывает разъяснение протоиерея В. Уляхина, преподавателя библистики Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета; ср.: «Христианин, живя в этой быстротекущей, скоропреходящей жизни, готовится к смерти. И смерть принимает для него особый смысл – как тайнство, которого нельзя избежать, но которое ведет к жизни, к совознесению с Господом. Ведет к совознесению и вхождению в Царство Небесное. [...] Это тайнство встречи: мы встречаем Бога лицом к лицу, Бог принимает душу в свои объятия. **Смерть – тайнство начала бесконечной жизни**» (Валентин Уляхин, “Тайнство смерти”, ч. 1, *Правмир* 9 сент. 2008 [Электронный ресурс], <https://www.pravmir.ru/tainstvo-smerti-chast-1/> (14.11.2023).

деленно *намечена, установлена, но безапелляционно отвергнута, отброшена* героями *Бобка* как «туман», «мистический бред» и «вздор». И взамен этого как последний смысл (и одновременно бессмыслица) существования ими утверждается «бобок», повторю – как *символ абсолютного конца*.⁵⁴

«Бобок» утверждается персонажами рассказа как *антитеза* «мистическому бреду». Представлением: «Главное, два или три месяца жизни и в конце концов – бобок!» – они пытаются заслониться от того, что «далее», – от тех бытийных перспектив, которые намечает для них этот «мистический бред», пытаются с его помощью утвердиться в целесообразности, единственной разумности с энтузиазмом затеянного ими «разврата последних упований». Написав на своем знамени: «Бобок» (в указанном понимании), они, действительно, утверждают в идее, близкой карамазовскому афоризму: «Если Бога нет, то всё позволено».⁵⁵ Но с собственной существенной поправкой: «**Так как Бога нет, то всё позволено**». «... Уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, всё будет позволено...» (ПСС 14; 64-65) – декларирует Иван Карамазов. Слово-символ «бобок» в устах Клиневича – это обоснование порыва к полной реализации принципа, сформулированного героем последнего романа Достоевского. «Бобок» – это свернутое до одного слова целостное миропонимание существования без Бога, без воскресения и бессмертия, без веры, надежды и любви. «Два или три месяца жизни» (или шестьдесят-семьдесят лет, безразлично!) – «**и в конце концов – бобок**». Такое

54 Поэтому представляется искусственно привнесенным в анализ *Бобка*, идущим в разрез с замыслом Достоевского размышление И. И. Евлампиева, замечаящего: «Впрочем, в рассказе говорится, что существование в могиле продолжается не вечно, оно длится несколько месяцев; и, значит, **за этим следует какая-то иная “новая жизнь”** [?], о которой здесь нет никаких упоминаний. **Однако нетрудно понять**, что если помертвая “жизнь” начинается таким образом, то ждать в ее следующей “фазе” чего-то радикально прекрасного и совершенного вряд ли *возможно*» (Евлампиев, «Идея «посюстороннего» бессмертия», с. 449-450). В действительности это совершенно не “значит” для персонажей-мертвецов Достоевского, не мыслящих впереди, после «бобка», *ничего*, даже «адских кущей» Сведенборга, ни тем более для автора рассказа, исходным пунктом художественной концепции которого явилось «последнее милосердие» Божие, дарованное его героям в первые загробные дни и недели.

55 «Тема обнаженности в “Бобке” говорит о последней атаке на всю нравственную культуру, – пишет Р. А. Джексон. – Это тема “всё позволено”, все ограничения отброшены, все табу разрушены» (ДЖЕКСОН, “Некоторые мысли о «Сне смешного человека» и «Бобке»...”, с. 230).

прочтение открывает, что рассказ Достоевского, конечно же, не только о коллизиях жизни замогильной, но равно – и жизни земной⁵⁶: о столкновении идеи Бога и агрессивного, воинствующего безбожия, веры и отчаяния, утверждения конечного Смысла или мертвящей бессмыслицы бытия. И о выборе человека перед лицом этих антиномий.

Своеобразие же авторской художественной концепции заключается в том, что герои рассказа, без тени сомнения отдавая предпочтение «бобку» как идее абсолютного конца, совершая, по выражению Ю. Ф. Карякина, «самоубийство последнего шанса на спасение»,⁵⁷ тем самым непосредственно в сюжете произведения превращают исходную ситуацию, где им дарован был экзистенциальный выбор, в ситуацию ада – ада, созидаемого и приумножаемого их личными, человеческими усилиями. И такой вывод становится особенно очевидным при восприятии созданной в *Бобке* творческим воображением писателя фантастической фабульной ситуации в соотношении с мистической доктриной автора трактата *О небесах, о мире духов и об аде*, в которой «промежуточный» между земной жизнью и вечностью «мир духов» является своеобразной “развилкой” на посмертном пути человека, приобщающегося в своем загробном бытии либо к небесной, либо к адской сфере.

Рассказ *Бобок* можно читать по Достоевскому, а можно и по Клиневичу.⁵⁸ Далеко не все интерпретаторы этого произведения, как свидетельствует пример Андрея Белого, успешно избегают опасности увидеть смысл рассказа в словах героя произведения – «шелудивого баронишки, из лакеев» (с. 49). Вина в этом отнюдь не автора рассказа.

56 Отмечу, что еще до того, как герой оказывается на кладбище и становится свидетелем оргии «веселых покойников», он признается: «Со мной что-то странное происходит. [...] Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто-то подде: “Бобок, бобок, бобок!”» (с. 43). Смысл этого замечания открывается лишь по прочтении всего рассказа: «бобок» как вербальный символ абсолютного конца и бессмыслицы человеческого существования начинает всё громче звучать и в жизни посюсторонней, воспринимается героем-повествователем как *веяние времени*. Тут вскрываются и авторские (самого Достоевского) творческие стимулы к созданию рассказа.

57 Юрий Ф. Карякин, ««Я видел истину...»», в: Юрий Ф. Карякин, *Достоевский: Очерки* (Москва: Правда, 1984), с. 30.

58 Ср.: «Рисую омерзительную в своих натуралистических деталях картину посмертного “существования” покойников в своих могилах, Достоевский как бы на мгновение открывает нам самые глубокие тайники своей души, где живет мучительное сомнение – сомнение в осмысленности и гармоничности грядущего телесного бессмертия», – формулирует свое понимание итогового смысла рассказа И. И. Евлампиев (Евлампиев, “Идея «посюстороннего» бессмертия”, с. 450).

Оксана ДРЕЙФЕЛЬД
Кемеровский ГУ

Воображаемый мир героя в романе Ф. Достоевского *Преступление и наказание* и культурно-исторические рамки романа XX века

*Функция воображаемого мира в структуре
романа Достоевского *Преступление и наказание**

В романах Достоевского повествователь часто инкорпорирует в повествование воображаемый мир персонажа. Внутри образа реальности, созданного автором, появляется целостный образ реальности, отнесённый к сознательно или бессознательно воображающему персонажу, но идентифицировать его однозначно как «сновидение», «видение», «галлюцинацию», «мечту», «фантазию» не всегда возможно. Например, в 6-ой части романа *Преступление и наказание* предлагается несколько объяснений тем видениям, которые переживает Свидригайлов в ночь перед самоубийством. Как сообщает повествователь о персонаже, «он лежал и словно грезил: мысль сменялась мыслью, казалось, ему очень бы хотелось хоть к чему-нибудь особенно прицепиться воображением», поэтому изначально видение персонажа представляется его фантазией-галлюцинацией, вызванной страстью («опять образ Дунечки появился пред ним точь-в-точь, как была она, когда, выстрелив в первый раз, ужасно испугалась, опустила револьвер и, помертвев, смотрела на него») и возбуждением («грезы вставали одна за другою»). В то же время наличествует трижды обозначенная граница пробуждения («он нервно задрожал и проснулся», «Свидригайлов очнулся, встал с постели и шагнул к окну», «А, проклятая!» – вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся» – ПСС 6; 389-390), свидетельствующая о трёх сновидениях героя. В то же время герой помимо осознанного воображения («хотелось хоть к чему-нибудь особенно прицепиться воображением» – там же) переживает и бессознательную работу воображения, связанную как с перцептивным опытом в настоящем, так и с глубоко скрытыми в памяти деталями прошлого опыта («Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли, завывавший под окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то упорную фантастическую склонность и желание, - но ему всё стали представ-

ляться цветы» – ПСС 6; 389). Введение понятия «воображаемый мир» помогает определить некоторые случаи образотворчества персонажа, которые автор изображает слитно, отводя им иную функцию, чем явно маркированному сновидению героя. Обратимся к финальному фрагменту 3-ей части романа, который содержит, как известно, описание второго сна Родиона Раскольникова (ПСС 6; 151-214).

Рассматриваемое сновидение вводится повествователем без обозначенного пересечения границы (засыпания), что позволяет изображать его с “предельно внутренней” позиции персонажа, не подозревающего о том, что происходящее локализовано не в реальности, а в воображаемом мире.

В то же время особенности рассказывания сохраняют общие для всего романа признаки повествования о событиях, попавших в кругозор повествователя и как бы закреплённых раз и навсегда во вневременном целом. Внешне это выражается в использовании прошедшего времени, однако повествователь при необходимости изображения второго сновидения Раскольникова, происходящего в настоящем плане и включённого в единый событийный план с жизненным целым героя, использует форму “настоящее в прошедшем”. Это позволяет внести в повествование необходимую модальность: оформить впечатления и переживания героя, видящего сон, в “незавершенном настоящем”, то есть воплотить субъективность видения героя.

Хотя ракурс видения повествователя таким образом максимально сближается с ракурсом видения героя, однако он не сливается с ним – герой остаётся объектом изображения, акцент с *субъективной значимости сновидения* в кругозоре героя («сон это продолжится или нет, – думал он и чуть-чуть неприметно поднял ресницы, чтобы поглядеть») переносится на *объективную значимость* в кругозоре повествователя, переводящего колебания героя из третьей части, завершающей болезненный период после совершения преступления, в четвертую («Неужели это продолжение сна? – подумалось ещё раз Раскольникову»), где колебания начнут разрешаться в сторону поступка, который приведёт, в конце концов, к духовному выздоровлению и воскресению героя, намеченному в эпилоге.

Воображаемый, нереальный характер происходящего в этом эпизоде (квартира убитой старухи-процентщицы в действительности освобождена от вещей и готовится к новой сдаче внаём, что известно бодрствующему сознанию Раскольникова) очевиден читателю, но не герою. Знакомая обстановка квартиры («всё тут по-прежнему: стулья, зеркало, жёлтый диван и картинки в рамках» – ПСС 6; 237), представшая перед глазами Раскольникова, оказывается в силу невозможности её реального присут-

ствия как бы частью сложной головоломки, которую нужно разгадать герою («Это от месяца такая тишина, [...] он, верно, загадку загадывает»). Логика восприятия в этой сцене – логика угадывания и восстановления скрытых смыслов и взаимосвязей («Зачем тут салоп? [...] ведь его прежде не было»), – воплощает мучающую героя наяву *проблему оценки* поступка и концепции, предопределяющей этот поступок, которая в самом герое не решена окончательно.

Происходящее с героем в сновидении является образным воплощением уже пережитого и образным определением, прояснением логически не решаемых вопросов. Пережитое наяву “заглядывание сбоку” в лицо мещанина в халате переводится здесь в “заглядывание снизу” в лицо старушонки; оно противоречит логическим рассуждениям, произведённым Раскольниковым перед сновидением. Отношение к старушонке не как к человеку, а как к “принципу” («Старушонка вздор! [...] Я не человека убил, я принцип убил» – ПСС 6; 235), декларированное и недоовощённое («принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил») оборачивается в рассматриваемой сцене желанием заглянуть старушонке в лицо и обнажает способность видеть в ней – скрыто от рассудочной и осознанной части своей души – человека, а не “материал”. И в то же время действия Раскольникова оказываются попыткой воплотить окончательно “недовощённое” – убить “до конца” старушонку, перестать видеть в ней “лицо” («изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались всё сильнее и слышнее» – ПСС 6; 238).

“Эпическая ситуация” романа *Преступление и наказание* раскрывает сущность мира, предполагающую взаимодополняющее сосуществование противоположных начал – “человеколюбивого” и “надчеловеческого”, “жизни” и “смерти”. Герой на время оказывается субъектом, носящим в себе колебание этих “начал”. Драматизм их борьбы в Раскольникове обнаруживается через логические рассуждения-монологи, диалоги-споры с другими персонажами, через конфликт рациональных и иррациональных поступков, и в том числе через показ образа реальности, создаваемого воображением героя во сне.

Переживаемое Раскольниковым в воображаемой реальности сновидения повторное убийство старухи-процентщицы может рассматриваться как «удвоенное событие», которое Н.Д. Тмарченко предлагает, опираясь на работы исследователей, изучавших генезис эпики, считать характер-

ным признаком эпической сюжетной ситуации.¹

Смысл “второго убийства” просвечивает в тех деталях и обстоятельствах, которые вносятся в него сновидящим воображением героя и связываются друг с другом. Это – присутствие людей в сцене воображаемого убийства и их *смех*. В сновидении *звуки* смеха и шёпота людей из спальни стоят в одном образно-смысловом ряду со *звуком* жужжания и ударов мухи о стекло (они семантически выделены в тишине). «Муха» – это деталь, которая объединяет реальность и сновидение. До сновидения – это риторический иронический образ Раскольникова, обдумывающего возможность появления фактической улики, несомненно разоблачающей его для внешнего взгляда («Кто он? [...] Где он был и что видел? [...] Где [...] он тогда стоял и откуда смотрел? [...] И как он мог видеть, – разве это возможно? [...] Муха летала, она видела!» – ПСС 6; 234-235), то есть это фигура речи, под которой он подразумевает невозможность тотального рационального самоконтроля в момент совершения преступления и опасность «просмотреть стотысячную чёрточку».

В сновидческом кругозоре героя опасение, связанное с «мухой» («муха видела» – «все видели»), воплощается в буквальную муху, соотносённую с людьми в соседней комнате, только её значение из “детективного” плана (опасение того, что кто-то видел убийство и всё откроется) переводится в “этический” (оценка людьми преступления). “Второе” (переживаемое во сне) убийство открывает другой план оценивания (по сравнению с первым): с позиции общего закона миропорядка.

В рассмотренном примере субъективная позиция героя не просто сообщена читателю “вездесущим повествователем”: происходит приобщение непосредственно к точке зрения героя, представленной его воображаемым миром (читатель видит сновидение так, как видит его персонаж, не подозревающий, что это сон). В то же время читатель не только “узнаёт” вместе с героем удвоение центрального события убийства, но и осознаёт его воображаемый, нереальный характер. Сущность миропорядка объективируется в образ мира, переживаемый героем как непосредственная реальность, что демонстрирует убеждённость автора в принципиальной значимости подобного опыта.

Оставаясь доступной наблюдению “сообщающей позиции” повествующего субъекта, внутренняя позиция персонажа дополнительно объективируется. Дополнительная объективация предельно внутренней позиции

1 Натан Д. Тамарченко, “Структура эпического сюжета”, в: Натан Д. Тамарченко, Валерий И. Тюпа, Самсон Н. Бройтман, *Теория литературы*, т. 1 (Москва: Академия, 2004), с. 290-292.

героя в воображаемый мир делает эту позицию доступной рефлексии самого героя или других персонажей.

Осуществление ценностной позиции героя в конкретной форме воспринимаемого мира открывает этот мир и саморефлексии, и оцениванию извне (из условно-реального мира персонажей). Введение воображаемого мира позволяет изображать человека в ситуации повышенной рефлексии, когда предельно внутренняя позиция героя двояко объективируется: 1) в жизненном событии для самого героя либо других персонажей, 2) в эстетическом событии для автора и читателя. В рассмотренных примерах воображаемый мир героев Достоевского – это ещё и разновидность хронотопа, когда в результате сознательного или бессознательного образотворчества Свидригайлова и Родиона Раскольникова становится отделённым от реальности отрезок времени и пространства, который воссоздаёт целостность мира в её новых, творимых воображением взаимосвязях.

В приведённых примерах воображаемый мир представляет собой экспликацию ценностной позиции персонажа, персонификацию или “определение” этой позиции в чувственно воспринимаемый и переживаемый образ мира с пространственно-временными приметами целостной реальности, с присущими этой позиции причинно-следственными связями.

Воображаемый мир изображается как “определённый” и чувственно воспринимаемый для самого воображающего героя, даже если в условно-реальной действительности произведения он не явлен другим персонажам.

Такая экспликация представляет собой непосредственное развёртывание точки зрения воображающего персонажа как прямо наблюдаемой “определённой” ценностной позиции в условно-настоящем времени повествования. Это значит, что возможность изображения внутреннего мира героя с помощью *повествования* с “сообщающей позиции” повествующего субъекта, дополняется возможностью “показа” ценностной позиции персонажа, доступной восприятию в образе мира (т.н. «сценическое изображение» в классификации «повествовательных ситуаций» Франца К. Штанцеля).²

Воображение не становится определяющей чертой образа человека в поэтике реализма. Оно участвует в «изображении характеров “изнутри”, то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения».³

2 Franz K. STANZEL, *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991, pp. 21-22).

3 Иван В. СТРАХОВ, *Психологический анализ в литературном творчестве*. В 2-х ч. (Саратов, 1973), ч. 1, с. 4.

В этом случае т.н. психологическая интроспекция выступает как способ изображения, при котором сознательные или бессознательные, “авторские” или “вторичные” образы, возникающие в воображении персонажа, во-первых, уравниваются с образами памяти, с образами, оформляющими чувственные переживания, с сновидческими образами, мечтами, галлюцинациями “содержательно”, во-вторых, “функционально”. То есть для «познания и изображения внутреннего мира человека [...] причудливая игра образов сознания» доставляет материал равно значимый с «чувствами» и «эмоциональными состояниями», «озарениями» и «интуициями», «снами», «видениями» и «галлюцинациями».⁴

Интересующий нас феномен персонажей Достоевского, творящих вообразимую реальность и воспринимающих её как равнозначную действительности, не является общим для русского и западноевропейского реализма XIX века типом героя. Возможно, это связано с тем, что в истолковании образа человека поэтика реализма придаёт большое значение его взаимосвязям с окружающей действительностью: формирует сложную обусловленность персонажа социальным, культурным, историческим, биографическим контекстом, использует психологический детерминизм. “Воображаемый мир” же часто возникает как следствие обособления “внутреннего бытия” человека от “внешнего” или как следствие предпочтения “субъективно значимых” смысловых связей “объективно существующим” – например, социальным. Однако воображающий герой всё же “открыт” поэтикой реализма как разновидность эпического персонажа и это открытие даёт некоторые важные основания для определения специфики “воображаемого мира героя”.

Благодаря введению вообразимого мира персонажей Достоевский достигает специфического эффекта: оставаясь доступной наблюдению “сообщающей позиции” повествующего субъекта, внутренняя позиция персонажа дополнительно объективируется. Сюжетный смысл такой дополнительной объективации наиболее очевиден в приведённых случаях, когда воображаемый мир оказывается предстоящим самому герою или доступным для наблюдения и рефлексии другим персонажам.

Необходимо уточнить, что мы предлагаем не использовать психологические критерии различения изображённых грёз, фантазий, образов памяти, галлюцинаций, бреда, сновидений, а также психологические понятия “интроспекции”, “интериоризации” и “экстериоризации”. Мы хотим сделать акцент на том, что при описании вообразимого мира персона-

4 Андрей Б. Есин, *Психологизм русской классической литературы* (Москва: Просвещение, 1988), с. 43-45.

жей Достоевского нам важно определить его как элемент произведения, где есть уже заранее заданная автором сфера условной “реальности” (мир персонажей). С этой точки зрения воображаемый мир персонажа и в кругозоре героя, и в кругозоре автора – это *образ*, в кругозоре автора он является ещё и “образом образа”, элементом архитектоники произведения. Его специфика связана с воплощённостью воображаемых элементов в условно-реальном мире произведения, и, соответственно, с возможностью восприятия их как *образов* субъектами разного уровня – персонажами, повествующим субъектом, эстетическими субъектами (автором и читателем).

Итак, воображаемый мир героя в рассмотренных романах Достоевского – это образ мира, созданный воображающим персонажем. Он возникает в воображении (во “внутреннем мире”) Свидригайлова и Родиона Раскольниковова, и тогда в качестве воплощённого материализованного элемента (виртуального “мира”) может входить в “условно-реальный” мир произведения. Воображаемый мир этих персонажей – это “мир в мире”: он усложняет организацию художественной реальности (в первую очередь, как пространственного и временного целого), определяя поляризацию “воображаемого”, “иллюзорного”, “эстетического” и, с другой стороны, “реального” в структуре романа *Преступление и наказание*. Воображаемый мир является такой интенцией героя, которая представляет собой идеально-смысловой модус жизненной активности героя и эстетически открывается автором как значимое жизненное содержание.

Взаимосвязь героев Достоевского и персонажей неклассической литературы XX века

Интересно проследить наследие Достоевского в изображении воображаемого мира героя в эпоху “неклассической” литературы XX века. Выделение “неклассического” этапа стадии “художественной модальности”,⁵ в

5 Самсон Н. Бройтман для обозначения стадий развития поэтики использует те «порождающие принципы мировидения и сознания (в том числе эстетического)», которые «отличаются концентрацией общего принципа поэтики каждой из стадий». – Самсон Н. БРОЙТМАН, *Историческая поэтика*, т. 1 (Москва: Академия, 2004), с. 13, 12. Его концепция именуется три известные после Э.Р. Курциуса стадии в истории поэтики как «эпоху синкретизма», «эйдетическую поэтику» и «поэтику художественной модальности». Нам кажется ценной в данной концепции попытка отразить в названиях и трактовках этапов не только *принципы* «эстетического сознания», но и «порождающие принципы мировидения» каждой из эпох.

развитии литературы предложено русским литературоведом Самсоном Наумовичем Бройтманом: в его концепции традиционное для русской «истории литературы» деление на «модернизм» и «постмодернизм» обобщается с точки зрения исторической поэтики.⁶

По замечанию Х. Ортеги-и-Гассета в искусстве «неклассического» периода происходит «новое перемещение точки зрения – скачок за сетчатку, хрупкую грань между внешним и внутренним: [...] внимание художника прежде всего сосредоточилось на внешней реальности, затем – на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное».⁷

Литературоведческая рефлексия показала, что т.н. «неклассическая» литература XX века действительно открывает новый способ изображения мира и человека: мир изображается как «внешнее», перешедшее во «внутреннее» пространство сознания изображаемого субъекта.⁸ При таком подходе «явления, принадлежащие к внутреннему миру героя, происходящие в его сознании [...] рассматриваются [...] как не менее, а иногда и более реальные, чем окружающая их действительность».⁹ Такое представление о мире и человеке, характерное для литературы «неклассического» периода, реализует принцип «художественной модальности», выделен-

6 «То, что в плане историко-литературном иногда кажется несовместимым и взаимоисключающим, в свете исторической поэтики предстает как некое целостное образование, единая поэтическая эпоха не только со своими полюсами, но и с поступательной логикой развития». – БРОЙТМАН, с. 221.

7 Хосе ОРТЕГА-И-ГАССЕТ, «О точке зрения в искусстве», в Хосе ОРТЕГА-И-ГАССЕТ, *Эстетика. Философия культуры* (Москва: Искусство, 1991), с. 186–203.

8 Приведём некоторые высказывания, развёртывающие эту идею: «Внешние события [...] утрачивают какое-либо преимущество по сравнению с «содержаниями сознания» и служат лишь толчком, высвобождающим внутренние процессы» – ЭРИХ АУЭРБАХ, *Мимесис* (Москва: Per Se, Санкт-Петербург: Унив-тская книга, 2000), с. 451. «Всегда сознание было «внутренним миром», теперь у Пруста мир оказался внутри сознания» – СЕРГЕЙ Г. БОЧАРОВ, «Пруст и «поток сознания»», в: *Критический реализм XX века и модернизм* (Москва: Наука, 1967), с. 198. «Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немислимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность, и тем самым не уместается в границах этого мира, расшатывает его» – ДМИТРИЙ Е. МАКСИМОВ, *Поэзия и проза Ал. Блока* (Ленинград: Советский писатель, 1981), с. 169. По замечанию Ж.-П. Сартра, даже фантастическая литература этого этапа открывает в качестве предмета изображения не «трансцендентное» (как у романтиков) или социальное (как у реалистов), а «внутреннюю сферу» человека: см. Жан-Поль САРТР, ««Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык», *Иностранная литература*, 2005, № 9.

9 Ольга В. ФЕДУНИНА, *Поэтика сна (русский роман первой трети XX века в контексте традиции)* (Москва: Intrada, 2013), с. 8.

ный С.Н. Бройтманом как «порождающий принцип» эпохи «антитрадиционализма».¹⁰

Воображаемый мир героя, используемый Достоевским как элемент структуры его романов, по-видимому, входит в область явлений, чрезвычайно близких «порождающему принципу» эпохи «художественной модальности» по нескольким причинам.

Представляя собой «форму посягательства на реальный мир» (Д. Максимов), суть которой, как мы предполагаем, связана с переживанием скрытых от субъекта в реальности смыслов, воображаемый мир героя расшатывает границы между «объективно реальным» и «возможно реальным».

Создание образа реальности и бессознательное воображение реализуют движение персонажа к границам «бесконечных возможностей и несовпадения с самим собой» отмеченное М.М. Бахтиным как характерное для этой эпохи.¹¹ Поскольку осознание скрытых смыслов может носить характер опыта, «восполняющего» субъекта,¹² но может быть изображено и как «расподобляющий» субъекта опыт переживания мира,¹³ размыванию будут подвергаться не только границы «объективно реального» и «возможно реального», но и границы субъектной идентичности героев («я» и «не-я», я и «образа я»). Это найдёт своё отражение в сложных нарратив-

10 «Модальность» понимается С.Н. Бройтманом в *Исторической поэтике* как «подвижность», «относительность» границ сознания субъектов (как героического, так и авторского планов) (с. 273-274), в то же время как «негарантированность положения человека в мире» (то есть подвижность субъектной и социальной идентичности) (с. 290), а также как «вероятностно-множественное начало», заложенное в сюжетной ситуации и опирающееся на «самостоятельную ценность внутреннего действия» (Бройтман, с. 291, 296).

11 Границы «бесконечных возможностей и несовпадения с самим собой [...] отодвигаются всё дальше и дальше: в личности оказываются всё новые и новые оболочки вещного и необходимого (где меня нет до конца, где я не я): то, что казалось последним свободным ядром, оказывается новой оболочкой душевной плоти (пусть и более тонкой)». Михаил М. БАХТИН, «К вопросам самосознания и самооценки», в: Михаил М. БАХТИН, *Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук* (Санкт-Петербург: Азбука, 2000), с. 243.

12 Выход за пределы наличного бытия, позволяющий открывать новые горизонты и возможности, возвращать утраченное время, осуществлять собственного «я» в образе и др.

13 Чреватый изменением телесности или памяти субъекта в воображаемом мире, дисгармонией между воспринимаемым изнутри «я» и реальным (представленным, например, социальной ролью), встречей с эстетизированным образом «я» или двойником и др.

ных структурах произведений XX века, в которых происходит размывание границ высказываний разных субъектов.

Актуальность изображения воображаемого мира героя Достоевского в “неклассической” литературе XX века эпохи “художественной модальности” обусловлена также и повышенной рефлексивностью “неклассического” искусства (его стремлением не столько отражать реальность, сколько проследивать процесс собственного становления).

Присутствие “творческой” разновидности воображаемого мира помещает в кругозор автора и читателя переход жизни в эстетическую реальность и даже в художественное слово. Но и “не-творческая” разновидность воображаемого мира героя (сновидение, галлюцинация, мечта, воспоминание, виртуальный мир, “чужой” образ мира) причастна к специфической метарефлексивности “неклассической” литературы. Эти “не-творческие” разновидности воображаемого мира героя часто помещают в кругозор автора и читателя ситуацию эстетизации реальности и проблему замещения реальной действительности эстетизированной, претендующей на то, чтобы замкнуть героя в своих рамках. Тем самым художественно исследуется специфическая для модернистской и постмодернистской литературы проблемность взаимоотношений реальности действительной и художественной, а также виртуальность самих этих взаимоотношений как чётко оформленных.

Всё сказанное о воображаемом мире героя в романах Достоевского позволяет нам сделать вывод о тесной взаимосвязи поэтики романов Достоевского с дальнейшим развитием русской и европейской литературы в эпоху модернизма и постмодернизма и порождает необходимость в дальнейшем изучении поэтики произведений Достоевского, включающих воображаемый мир персонажа.

Николай Нейчев
 Университет г. Пловдив

Принципы гипостазирования вечности в романе Ф.М. Достоевского *Братья Карамазовы*

В статье мы попытаемся дать ответ на два вопроса. Первый: каким образом, по мнению Достоевского, время “взаимодействует” с вечностью? Второй: как именно гипостазируется (воплощается, “изображается”) вечность в романе *Братья Карамазовы*?

В качестве введения в проблему отношения Достоевского к феномену “вечности” мы сформулируем следующие принципиальные положения.

Первое и самое главное: Достоевский *верит в возможность присутствия вечности во времени*. По его мнению, такую возможность доказал «огромный факт появления на земле Иисуса и всего, что за сим прошло», факт, гарантирующий «убеждение же человечества в *соприкосновении мирам*¹ иным» (ПСС 27; 85, курсив Достоевского). И так как «Христос есть Бог» (ПСС 24; 244), через акт Боговоплощения, когда Христос «родился от Бога Отца и воплотился от Девы Марии» (ПСС 24; 167; см. также: ПСС 11; 188. ПСС 20; 172), *невидимый Абсолют* стал в буквальном смысле *зримым и осязаемым*. Таким образом, *вечность* вторглась в реку *времени*, ибо рожденный «от Отца *прежде всех веков*» (согласно *Символу веры*) «стал плотью, и обитал с нами [...] и мы видели славу Его».²

Второе принципиально важное положение состоит в том, что, по мнению Достоевского, появление Богочеловека в наш мир – это «чудо», повторение которого «оказалось невозможным» (ПСС 24; 112). Однако независимо от Вознесения Господа, то есть от “расставания” вечности и времени, Слово *оставило* на земле Свой *нерукотворный Образ – Икону*. Таким образом, вечность продолжает жить во времени в зримом и осязаемо-чувственном виде. Из этого вытекает и вера писателя, что «православие заключает в себе образ [то есть икону – *Н.Н.*] Иисуса Христа» (ПСС 11; 185) и единственно только «Христов *образ*» (ПСС 24; 264), запечатленный в иконе Лик Богочеловека, составляет суть христианства. Разуме-

1 Все курсивы в тексте, кроме оговоренных словами «курсив Достоевского», мои – прим. авт.

2 Ин. 1; 14.

ется, здесь речь идет не о поклонении иконе как “доске” и “идолу”. Напомним слова Достоевского:

[...] нет ни одного русского мужика или бабы, которые, поклоняясь иконе, в то же время *хоть сколько-нибудь* смешивали «доску» с самим Богом, несмотря на то, что православный народ в то же время верует в чудотворность иных икон. Но нет ни *одного русского*, который чудотворную силу иконы приписал бы самой иконе, а не соизволению Божию (ПСС 25; 168, курсив Достоевского).

Третья констатация заключается в том, что Достоевский порывает с восходящей к Платону классической философской традицией, которая объясняет время, связывая его с движением и изменением.³ В этом смысле показательное поведение атеиста в *Братьях Карамазовых*, который в знак протеста *лежал* «вечно» на том свете, а потом *пошел* и *прошел* «квадриллион квадриллионов [...] да еще возвысив в квадриллионную степень!» верст за «биллион лет ходу», и «только что ему отворили в рай, и он вступил, то, не пробыв еще двух секунд [...], пропел “осанну”» (ПСС 15: 78-79). Тут следует отметить, что Иван и дьявол “преобразовали” пространство в время только для удобства и пущей ясности с точки зрения

3 Например, в диалоге *Тимей* Платон говорит о времени следующим образом: «он [творец – *Н.Н.*] замыслил сотворить некое движущееся подобие вечности [εἰκόνα κινητὸν τινα αἰώνος]; устроив небо, он вместе с ним творит для вечности, пребывающей в едином, вечный же образ, движущийся от числа к числу, который мы называли временем» (ПЛАТОН, *Собрание сочинений в четырех томах* (Москва: Мысль, 1994), т. 3, с. 439-440. Ср.: «εἰκὼ δ' ἐπενοίει κινητὸν τινα αἰώνος ποιῆσαι, καὶ διακοσμῶν ἅμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰώνος ἐν ἐνὶ κατ' ἀριθμὸν ἰούσαν αἰώνιον εἰκόνα, τοῦτον δὲ δὴ χρόνον ὠνομάξαμεν» – ПЛАТΩΝ, *Τίμαιος*; 37d, <https://ellinikoarxeio.blogspot.com/2010/01/plato-timaeus.html> (дата обращения 05. 06. 2021). Следовательно, как утверждает древний философ, «время возникло вместе с небом, дабы, одновременно рожденные, они и распались бы одновременно» (Там же, с. 440). Ср.: «χρόνος δ' οὐν μετ' οὐρανοῦ γέγονεν, ἵνα ἅμα γεννηθέντες ἅμα καὶ λυθῶσιν [...]» (Там же, 38b). В этом смысле нельзя считать безосновательным утверждение Альфреда Уайтхеда, что «общая характеристика европейской философской традиции – это то, что она состоит из ряда примечаний к Платону» – Alfred N. WHITEHEAD, *Process and Reality. An Essay in Cosmology* (New York: The Free Press, 1978), p. 39. Владислав Бачинин подчеркивает, что «к Платону восходит вся последующая западная метафизика» – Владислав А. Бачинин, “Платон и Достоевский: Метафизика экзистенциального самоопределения”, в: Алексей В. Цыба (ред.), *Материалы и исследования по истории платонизма*: межвуз. сб., вып. 5 (Санкт-Петербург: Изд. СПбГУ, 2003), с. 410.

земных понятий, а не потому что в духовном мире существует время.⁴

С другой стороны, представление Достоевского, что в *небесном мире* душа после смерти *деятельна* и подвержена *изменениям*, соответствует многочисленным свидетельствам мистического опыта православной метафизики, которая берет свои доказательства в том числе и из агиографических источников – из житийной традиции, с которой писатель несомненно был очень близко знаком.⁵

Например, в *Житии преподобного отца нашего Василия Нового* (26 марта) мы читаем рассказ блаженной Феодоры о том, как после смерти душа ее *прошла* через воздушные мытарства. В рассказе Феодоры описан ряд *событий*, произошедших с ее душой в духовном мире: она была «несома ангелами»; она двадцать раз *встречалась* с бесами, пытавшимися подвергнуть ее *мучениям*; угодник божий св. Василий помог ей, *возливая* на нее «елей и миро», в результате чего ее душа *изменилась*: «я исполнилась духовного благоухания – рассказала блаженная Феодора, – и вместе с тем *изменилась* и стала светлым существом» и т.д.⁶ Показав ей уготованные места «вечной жизни» и «вечных мучений», ангелы сообщили блаженной Феодоре, что «ныне [на земле – Н.Н.] преподобный Василий *память о тебе творит* [...]». И поняла я, что пришла в это место успокоения *в сороковой день* по разлучении моем от тела».⁷ Из сказанного следует вывод, что все события (путешествия и изменения), случившиеся с душой преподобной Феодоры в духовном мире, *не были* связаны с временем, так как она только *впоследствии* узнала, что прошло сорок дней с точки зрения времени, протекавшего на земле.

4 Ср. восклицание Ивана Карамазова: «Не всё ли равно, лежать ли вечно или идти квадриллион верст? Ведь это билион лет ходу?», на что дьявол отвечает: «Даже гораздо больше, вот только нет карандашика и бумажки, а то бы рассчитать можно. Да ведь он давно уже дошел». Иван недоумевает: «Как дошел! Да где ж он билион лет взял?» Из слов дьявола мы понимаем, что Иван мыслит земными мерами своего евклидовского ума: «Да ведь ты думаешь всё про нашу теперешнюю землю! Да ведь теперешняя земля, может, сама-то билион раз повторялась» (ПСС 15; 79). Эти рассуждения полностью обесмысливают идею присутствия времени в вечности духовного мира.

5 В своем *Дневнике писателя* (за 1877 г.) Достоевский отзываясь так об этих житиях: «Я сам в детстве слышал такие рассказы прежде еще, чем научился читать. Слышал я потом эти рассказы даже в острогах у разбойников [...]. Эти рассказы передаются не по книгам, а заучились изустно» (ПСС 25; 215); «я сам их впервые от народа услышал [...] и оставшиеся у меня на сердце» (Там же, 71).

6 См. *Жития Святых, на русском языке изложенныя по руководству Четых-Миней Св. Димитрия Ростовскаго* (Москва: Изд. Московской Синодальной Типографии, 1903-1911), т. 7, с. 536.

7 Там же, с. 549.

Показателен в этом смысле и эпизод, рассказанный в *Житии святого Андрея*, Христа ради юродивого (2 октября). У св. Андрея было видение, в котором он, также, как и св. ап. Павел: «в теле ли – не знаю, вне ли тела – не знаю: Бог знает»,⁸ вознесся последовательно от первого Неба к третьему. Об этом месте святой рассказывает так:

[...] умом и сердцем удивлялся я несказанной прелести рая Божия и услаждался, *ходя* по нему. Там находилось множество садов, наполненных высокими деревьями, которые, *колыхаясь* своими вершинами, веселили мои очи, и от ветвей их *исходило* великое благоухание. Одни из тех деревьев *непрестанно цвели*, другие были украшены златовидной листвою [...]. Сих деревьев нельзя уподобить по красоте ни одному земному дереву, ибо их *насадила* не человеческая рука, а Божия. В тех садах были бесчисленные птицы с золотыми, белоснежными и разноцветными крыльями. Они *сидели* на ветвях райских деревьев и так прекрасно *пели* [...]. После сего на меня *напал какой-то ужас*, и мне показалось, что я *стою* наверху небесной тверди, предо мною же *ходит* какой-то юноша, с светлым, как солнце, лицом [...]. Я подумал, что это – тот, который *ударил* меня цветущею ветвиею по лицу. Когда я *ходил* по его стопам, то *увидел* Крест большой и прекрасный, по виду подобный радуге. [...] *Шедший* предо мною юноша, *подойдя* ко Кресту, *облобызал* его и *дал знак* и мне, чтобы и я облобызал Крест. *Припав* ко святому Кресту со страхом и великою радостью, я усердно *лобызал* его. [...] Мне показалось, что я *хожу* по воздуху [...]. Мы *подошли* к какой-то, блистающей, как молния, завесе [...]. И вот какая-то пламенная рука *отверзла* завесу, и я, подобно Пророку Исаии, *узрел* Господа моего [...]. Увидев сие, я *пал* перед Ним ниц, *поклоняясь* [...] не понимаю и сам, как – снова очутился я ходящим по раю. И *размышлял* я о том [...] и т.д.⁹

Мы видим, какой эмоциональной и “телесной” динамикой насыщен этот рассказ. Однако *последовательность* движения и изменений в небесном мире *не связана* со временем. Длительность видения измеряется единственно только с точки зрения земной хронологии, так как св. Андрей понимает, что с начала видения и до пробуждения его в скованном морозом Константинополе прошло «две недели»;¹⁰ «И удивлялся я тому, где я был во время видения, и тому, что сподобился видеть» – завершает он.¹¹

8 2 Кор. 12; 2.

9 *Жития Святых*, т. 2, с. 70-72.

10 Там же, с. 69.

11 Там же, с. 73.

Разумеется, движение и изменения не относятся к вечному Абсолюту – Богу, но все же, когда извечное Слово – Сын Божий – «стало плотью» и *жило* среди людей, Оно «двигалось», «проповедовало» и «умерло» во времени. Потому что Он – Тот, Кто «превыше времени и приходит, подчиняясь времени, был невидим и делается видимым».¹² Можно возразить, что «двигалось», «говорило» и «умерло» на Кресте человеческое (временное), но в единой Личности Богочеловека Христа человеческое неразрывно связано с божественным (вечным). Эти две природы существуют, по формуле Халкидонского собора (451 г.), «неслитно, непревращенно, неразделимо, неразлучимо» (*ἀσυγχῶτως, ἀτρέπτως, ἀδιαιρέτως, ἀχωρίστως*).¹³ Феномен двойственной природы Христа неразрывно связан с проблемой сакрального изображения – *иконы*. Разумеется, на ней нельзя изобразить невидимое (душу, божественное), как нельзя ограничить беспредельное, или понять разумом непостижимое, но все же, «описывая плоть, живописец изображает и неопишемое Божество, в результате чего в иконе Иисуса Христа отражается отчасти и Его Божественность».¹⁴

Сказанное выше приводит к исключительно важному для нашего исследования допущению возможности присутствия вечности в художественном мире Достоевского, притом присутствия в *образной*, зрительно-осязаемой форме, а тем самым – возможности «соприкосновения» человеческого бытия не только с «иными мирами», но и с *вечностью*.

Из этого, однако, по необходимости следует, что раз у Достоевского в вечности нет времени, но есть движение и изменение, то должно существовать *пространство*. Напомним, что такое понимание соответствует православному учению, согласно которому в эоническом мире могут существовать движение и *пространственная* экстенсия без корреляции со временем. Мистический опыт православной аскетики, нашедший отражение в житиях святых, недвусмысленно свидетельствует о *пространственном* характере духовного мира.

Вот как в упомянутом выше житии преп. Феодора рассказывает о переходе через «*врата* Небесного Царства»:

12 *Творения иже во святыхъ отца нашего Григорія Богослова, Архиепископа Константинопольскаго*. Часть третья (Слово 37), in *Творения святыхъ отцевъ въ русскомъ переводѣ* (Москва: Тип. Московской Духовной Академіи, 1844), т. 3, с. 214.

13 Антон В. КАРТАШЁВ, *Вселенские соборы* (Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2002 [1-ое изд. Париж, 1963]), с. 346.

14 Там же, с. 599.

Были эти *врата* подобны светлomu кристаллу и от них исходило неизреченное сияние; у *врат* стояли световидные юноши, которые, видя меня несомую руками ангельскими, исполнились веселия, радуясь, что я избавилась воздушных мытарств, и с любовью встретив нас *ввели чрез врата, внутрь небесного царствия*. [...] От *престола* же славы Божией в это время раздался глас, повелевающий ведшим меня святым ангелам показать мне все *райские обители* святых и все мучения грешников и потом *водворить меня в обитель* преподобного Василия. И водили меня святые ангелы всюду, так что я видела множество прекрасных *селений и обителей*, исполненных славы и благодати, – обителей, которые были уготованы любящим Бога. Видела я там *обители* апостольские, пророческие, мученические, преподобнические и *другие, особые для каждого чина святых*. Каждая обитель была неизреченной красоты, *широтой и длиною равнялась, сказала бы я, Царьграду*, но при этом отличались несравненно большею красотою, имея много светлых *палат нерукотворных*.¹⁵

Теми же *пространственными* определениями изобилует и рассказ св. Андрея Юродивого, описывающего рай на небесах:

Там находилось множество *садов*, наполненных *высокими* деревьями [...]. Те прекрасные сады *стояли по рядам*, наподобие того, как стоит один полк *против* другого. Когда я с сердечною радостью ходил *между ними*, то увидел *большую*, протекающую *по середине* рая реку, которая орошала прекрасные те сады. *По обоим берегам* реки рос виноград, распростирая лозы, украшенные листьями и златовидными гроздьями. Там *со всех четырех сторон* веяли тихие и благоухающие ветры [...] я посмотрел *вниз* и увидел под собою как бы морскую *бездну* [...]. Мне показалось, что я хожу по воздуху; испугавшись, я закричал моему путеводителю: “Господин, я боюсь, как бы мне не *упасть в глубину*”. Он же, обратившись ко мне, сказал: “Не бойся, ибо нам необходимо *подняться еще выше*” и т.д.¹⁶

Следовательно, для православной христианской традиции рай и ад – это “места”, то есть они нагружены пространственными характеристиками; там существуют последовательность, движение и изменение, не связанные с категорией *времени*, так как это места *вечной* жизни и *вечного* страдания.¹⁷ Иными словами, потустороннее пространство духовного ми-

15 *Жития Святых*, т. 7, с. 548.

16 Там же, т. 2, с. 70-72.

17 Некоторые исследователи видят пространственные аллюзии даже в названии Страш-

ра – это *видимое* пространство, даже «дерево, с которого заповедал Бог не вкушать, было видимым» (δένδρον οὖν ἦν ὁρώμενον, ἐξ οὗ ἐκελεύσθη ὑπὸ τοῦ θεοῦ μὴ φαγεῖν).¹⁸

Таким образом, в вечности время “переходит” в пространство. Но это не пространство в обычном физическом смысле. Как мы увидим ниже, в художественной картине мира Достоевского время превращается в *сакральное* пространство. Или еще точнее, растворяется/исчезает во “вместилище” иконизированной пространственной реальности вечности, при этом не только в виде “застывшей” вечности, а в виде такой, в которой существуют движение и изменение. Иначе говоря, пространство в художественном мире Достоевского приобретает значимость только с точки зрения возможности гипостазирования вечности. Но если пространство “иконизировано”, то оно должно быть и *хроматизировано*.

И действительно, опыт православной метафизики, основывающийся на житийных свидетельствах о потустороннем мире, говорит о том, что пространство духовного бытия наделено *цветовыми* характеристиками.

В приведенном выше рассказе преп. Феодоры, например, сказано, что когда ее душа отделялась от тела, ее встретило «множество эфиопов», стоящих около кровати, и «лица их были черные, как сажа и смола», а глаза горели «как угли огненные», в то время как ангелы Божии были «светлее солнца»; волосы их – «белые, как снег», а вокруг голов разливалось «златовидное сияние»; одежда «блистала как молния» и была «крестообразно опоясана золотыми поясами». ¹⁹ В видении Григория в том же житии первомученик Стефан был «в багряном стихаре», сосуды, принадлежащие преподобному Василию и полные благоуханного елея и мира, были каменные и «белые как снег». ²⁰ О бесах как «эфиопах» (в том же цветовом регистре) рассказывает и *Повесть о Таксиоте воине* (28 марта). ²¹ Душа возвратившегося после трехдневной смерти Таксиота сопро-

ного суда, описанного в *Апокалипсисе* св. Иоанна Богослова, объясняя слово ‘суд’, с одной стороны, институционально – ‘судьба’, ‘нравственная мера’, с другой же, пространственно – ‘зал суда’, ‘помещение’, ‘вместилище’ (см. Ива Трифонова, “За Страшный съд или за Съда в Книга Откровение на св. Йоан Богослов”, *Годишник на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика «Онгъл»*, част II: *Етнология на пространството*, № 6, 2008, с. 276-291).

18 Преп. МАКАРИЙ ЕГИПЕТСКИЙ (Симеон Месопотамский), *Духовные слова и послания. Собрание I* (Святая Гора Афон - Москва: Изд. пустыни Новая Фиваида Афонского Русского Пантелеймонова монастыря, 2015), с. 271 (Слово II, гл. 3,3).

19 См. *Жития Святых*, т. 7, с. 532-533.

20 Там же, с. 528-529.

21 Там же, с. 582.

тивляется при возвращении в грешное тело, так как она «светится как бисер», мертвое же тело «как грязь *черно* и издает зловоние». ²² В виде «эфиопа» является св. Андрею и бес, хотящий разрубить его топором. ²³ Насыщены цветами как духовный мир, так и Царствие Небесное: деревья «непрестанно *цвели*»; птицы небесные – «с *золотыми, белоснежными* и *разноцветными* крыльями»; Крест Христа – «по виду подобный *радуге*»; Сам Господь «был облечен в *багряную одежду*» (пурпурную, темно-красную) и т.д. ²⁴

Здесь стоит подчеркнуть, что эоническая духовная реальность не просто хроматизирована: ее цвета “переносятся” и на иконографические изображения, потому что, как писал о. Павел Флоренский, икона – это как бы «возвещание *красками* духовного мира». ²⁵ В этом смысле иконография и духовное бытие реализуют *один и тот же* колористический код. Отсюда вытекает вывод, что если духовная вечность обладает *пространственными, образными* и *цветовыми* характеристиками, то *par excellence* ее можно *изображать*, так как «все видимое – образы, подобия и отображения невидимого» (*πάντα τὰ ὁρώμενα τύποι καὶ ὁμοιώματα καὶ εἰκόνες εἰσὶ τῶν ἀοράτων*). ²⁶ Поэтому Христос назван «небесным художником (творцом)» (*ἐπουρανίου τεχνίτου Χριστοῦ*). ²⁷

Здесь мы переходим к ответу на второй вопрос: как именно гипостазирется (воплощается, “изображается”) вечность в романе *Братья Карамазовы*?

Из сказанного выше можно выдвинуть гипотезу, что зона текста в художественном мире *Братьев Карамазовых*, в которой гипостазирется вечность (т.н. «зона сингулярности» ²⁸), должна характеризоваться следующими *обязательными* параметрами: **Условие 1.** Герои Достоевско-

22 Там же, с. 584.

23 См. там же, т. 2, с. 56.

24 Там же, с. 70-72.

25 Павел А. Флоренский, *Иконостаc* (Москва: Искусство, 1994), с. 75 и сл.

26 Преп. МАКАРИЙ ЕГИПЕТСКИЙ, с. 273 (Слово II, гл. 3.10).

27 Там же, с. 281 (Слово II, гл. 5.3).

28 Мы пользуемся термином *singularis* в его физическом смысле – это зона, в которой перестают действовать известные нам законы пространства-времени. «Под “сингулярностью” – пишет Роджер Пенроуз, – я понимаю особую (пекулярную) область, в которой локальная физика должна быть существенно изменена, возможно, вплоть до того, что представление о пространстве-времени как о гладком многообразии не будет больше адекватным» – Роджер ПЕНРОУЗ, *Структура пространства-времени* (Москва: Мир, 1972), с. 174-175, – так как «в такой начальной сингулярности неприемлемо обычное представление о пространстве-времени как о гладком многообразии» (там же, с. 130).

го “подвержены” огромному психическому давлению (*кризису*), которое меняет состояние обычного пространства-времени и превращает его в *метафизическое*. **Условие 2.** Наблюдается *деформация физического пространства*. **Условие 3.** Когда на персонажа находят *трансцендентальные, онирические откровения*, они *всегда* находятся в *закрытом, узком, темном, мрачном и душном* пространстве. **Условие 4.** В “зоне сингулярности” *время исчезает*. **Условие 5.** В тексте появляются *библейские топосы* и порождаются *ассоциации со Священной историей*. **Условие 6.** В художественном тексте буквально “звучит” *евангельский логос*. **Условие 7.** Герои *соприкасаются с вечностью и общаются с “иными мирами”*. **Условие 8.** Данная сцена в романе строится на ассоциации со знакомым *иконографическим сюжетом* – в том числе в отношении *композиции и колористики*. **Условие 9.** *Перед* т.н. “горизонтом событий”²⁹, то есть непосредственно *перед* входом в зону сингулярности, разрываются обычные пространственно-временные связи, а *после* выхода из зоны сингулярности хронология восстанавливается, но на качественно ином уровне, так как и бытие героя, и вся духовная атмосфера литературного нарратива уже никогда не будут прежними.

Нам остается проверить, подтверждаются ли наши предварительные наблюдения анализом материала из конкретного произведения – романа *Братья Карамазовы*.

Не будь у нас указанных выше обязательных критериев, чтобы “распознать” ту зону текста, в которой гипостазирована вечность, наша задача оказалась бы непосильной, так как в монументальном по своему объему тексте романа *Братья Карамазовы* присутствует множество “метафизических” сцен. Но после проверки на соответствие критериям оказывается, что во всем тексте романа существует *только* одно “место”, которое удовлетворяет всем требованиям для воплощения вечности. Это место мы обнаруживаем в третьей части, книге седьмой, главе IV, под знаменательным заголовком “Кана Галилейская” (*ПСС* 14; 325-328).³⁰ А вот и основания для такого утверждения.

Выполнение условия 1, которое гласит, что герои Достоевского “подвержены” огромному психическому давлению (*кризису*), которое ме-

29 В астрофизике термин “горизонт событий” называет границу, отделяющую область, в которой действуют известные нам законы физики, от зоны сингулярности. Здесь мы пользуемся термином в переносном смысле, значении “границы”, указывающей на качественные отличия времени *перед* гипостазированием и *после* гипостазирования вечности в художественном мире Достоевского.

30 В дальнейшем ссылки на роман *Братья Карамазовы* будут отмечаться только номером страницы в круглых скобках.

няет состояние обычного пространства-времени и превращает его в метафизическое.

Перед этим, однако, экспоненциальный рост психического напряжения подсказывает, что мы подходим к горизонту событий, к рубежу *перед* входом в зону сингулярности (**Условие 9**).

Смерть любимого старца Зосимы привела Алешу в невыразимое словами уныние:

Он [Алеша – *Н.Н.*] сидел спиной к скиту, лицом к ограде и как бы прятался за памятник. Подойдя вплоть, отец Паисий увидел, что тот, закрыв обеими ладонями лицо, хотя и *безгласно*, но *горько плачет*, сотрясаясь всем телом своим от рыданий. Отец Паисий постоял над ним несколько.

– Полно, сыне милый, полно, друг, прочувствованно произнес он наконец, чего ты? Радуйся, а не плачь. Или не знаешь, что *сей день есть величайший из дней его?*³¹ *Где он теперь*, в минуту сию, вспомни-ка лишь о том!

Алеша взглянул было на него, открыв свое *распухшее от слез*, как у малого ребенка, лицо, но тотчас же, ни слова не вымолвив, отвернулся и снова закрылся обеими ладонями (с. 297).

После смерти старца Зосимы все – как иноки, так и мирские – пребывают во взволнованном ожидании, чтобы мощи «несомненного и великого святого» произвели благоуханное и великое чудо. Однако вскоре приходит великое разочарование: «Дело в том, что от гроба стал исходить мало-помалу, но чем далее, тем более замечаемый тлетворный дух, к трем же часам пополудни уже слишком явственно обнаружившийся и всё постепенно усилившийся» (с. 298). В связи с этим рассказчик категорически подчеркивает:

[...] мне почти противно вспоминать об этом суетном и соблазнительном событии, в сущности же самом пустом и естественном, и я, конечно, выпустил бы его в рассказе моем вовсе без упоминования, если бы не повлияло оно сильнейшим и известным образом на душу и сердце главного, *хотя и будущего* героя рассказа моего, Алеши, составив в душе его как бы перелом и поворот, потрясший, но и укрепивший его разум уже окончательно, на всю жизнь и к известной цели (с. 297, курсив Достоевского).

Скорое разложение тела возлюбленного старца до такой степени потрясло душевное состояние Алеши, что серьезно расшатало его веру в “выс-

31 «из дней *его?*» – курсив Достоевского.

шую справедливость”. Психическое напряжение героя доходит до кульминации и меняет его отношение к миру. Рассказчик отмечает: «Алеша считал этот горестный день одним из *самых тягостных и роковых дней своей жизни*» (с. 305). В этот вершинный, *кризисный* для героя момент на огорченный вопрос отца Паисия «Или и ты соблазнился? [...] да неужто же и ты с маловерными!» Алеша не отвечает, а молчание его красноречиво:

Алеша вдруг криво усмехнулся, *странно, очень странно* вскинул на вопрошавшего отца свои очи, на того, кому вверил его, умирая, бывший руководитель его, бывший владыка сердца и ума его, возлюбленный старец его, и вдруг, *всё по-прежнему без ответа, махнул рукой*, как бы *не заботясь даже и о почтительности*, и быстрыми шагами пошел к выходным воротам вон из скита (с. 305).

Именно в «такую минутку» слабости к нему приходит его «друг» Ракитин, который «повлек» его к Грушеньке, которая уже давно хотела его прельстить и «погубить» («проглотить хотела», по ее словам). Но узнав, что любимый старец Аллеши умер и «провонял», она вдруг поменяла свое решение. Это вызвало *сильное волнение* у обоих. Ракитин искренне удивился: «Ишь ведь оба бесятся! [...] Расслабели обоюдно, *плакать сейчас начнут!*» (с. 318).

Взволнованная Грушенька рассказала притчу о «луковке», которая прямым образом связана с нашими дальнейшими наблюдениями. Напомним ее коротко.

Жила-была одна баба злющая-презлющая и померла. И не осталось после неё ни одной добродетели. Схватили её черти и кинули в огненное озеро. А ангел-хранитель её стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель её припомнить, чтобы богу сказать. Вспомнил и говорит богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь её вон из озера, то пусть в рай идёт, а оборвётся луковка, то там и оставаться бабе, где теперь. Побежал ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он её осторожно тянуть и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидали, что её тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: «Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша». Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день (с. 319).

Грушенька призналась, что она такая же, как та «баба злющая», и что тоже «*всего-то* я луковку какую-нибудь во всю жизнь мою подала». *Обезумев*, она пала на колени перед простившим ее Алешей, а он в свою очередь ответил ей той же фразой: «луковку я тебе подал, одну самую малую луковку, только, только» (с. 322).

Преисполнившись очень сильного, но неясного чувства (продолжает действовать **Условие 1**), Алеша вечером уходит обратно в монастырь.

Выполнение условий 2 и 3: герой находится в *замкнутом, темном и душном пространстве*:

Было уже *очень поздно* [...]. Пробило уже *девять часов* – час общего отдыха [...]. Алеша робко *отворил дверь и вступил в келью* старца, в которой теперь стоял гроб его. [...] Алеша повернул вправо от двери *в угол*, стал на колени и начал молиться. *Душа его была переполнена, но как-то смутно*, и ни одно ощущение не выделялось, слишком сказываясь, напротив, одно вытесняло другое в каком-то тихом, ровном коловращении. [...] *Одно окно* кельи было отперто [...] – “значит, *дух стал еще сильнее*, коли решились отворить окно” – подумал Алеша. Но и эта мысль о *тлетворном духе*, казавшаяся ему еще только давеча столь ужасною и бесславною, не подняла теперь в нем давешней тоски и давешнего негодования (с. 325).

Выполнение Условия 5. Еще в заголовке главы, “Кана Галилейская”, указан *библейский топос* и порождается ассоциация со *Священной историей*.

Алеша начал молиться. Отец Паисий читал из Евангелия о *первом чуде* Иисуса – превращении воды в вино на свадьбе в Кане – «Стал было слушать, что читал отец Паисий, но, утомленный очень, мало-помалу начал дремать...» (с. 325-326). В этом месте текста буквально зазвучал *евангельский логос* – таким образом, выполнено **Условие 6**.

На третий день был брак в Кане Галилейской, и Матерь Иисуса была там. Был также зван Иисус и ученики Его на брак. И как недоставало вина, то Матерь Иисуса говорит Ему: вина нет у них. Иисус говорит Ей: что Мне и Тебе, Жéно? еще не пришел час Мой. Матерь Его сказала служителям: что скажет Он вам, то сделайте. Было же тут шесть каменных водоносов [...]. Иисус говорит им: наполните сосуды водою. И наполнили их до верха. И говорит им: теперь почерпните и несите к распорядителю пира. И понесли. Когда же распорядитель отведал воды, сделавшейся вином, – а он не знал, откуда *это вино*, знали только служители, почерпавшие воду, – тогда распорядитель зовет жениха и говорит ему: всякий человек подает спер-

ва хорошее вино, а когда напьются, тогда худшее; а ты хорошее вино сберег доселе.³²

Алеша слушал сквозь сон этот евангельский рассказ и вдруг случилось что-то очень важное. Обычное пространство-время *исчезло*, и он не просто “увидел”, а *буквально очутился в вечности* священной истории – стал *участником* евангельского события: «Но что это, что это? Почему *раздвигается* комната... [...] *Вот* и гости, *вот* и молодые сидят, и веселая толпа и... где же премудрый архитриклин? Но кто это? Кто? *Опять раздвинулась* комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он *здесь? Да ведь он во гробе...* Но он и *здесь...* встал, *увидал меня, идет сюда...* Господи!...» (с. 327).

Таким образом, выполнено **Условие 4** – мы очутились в самом центре сингулярности, где исчезает *время*. Показательно то, что сам рассказчик (независимый от субъективных онирических переживаний своего героя, Алеши) подтвердил *достоверность* события:

Да, к нему, к нему *подошел он*, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. *Гроба уж нет*, и он в той же одежде *как и вчера* сидел с ними, когда собрались к нему гости. [...] Как же это, он стало быть *тоже на пире*, *тоже званый на брак в Кане Галилейской...*

– Тоже, милый, тоже зван, зван и призван, – раздается *над ним* тихий голос.

– Зачем сюда схоронился, что не видать тебя... *пойдем и ты к нам*.

Голос его, голос старца Зосимы... Да и как же не он, коль зовет? Старец *приподнял* Алешу рукой, тот *поднялся* с колен.

– Веселимся, – продолжает сухенький старичок, – пьем *вино* новое, вино радости новой, великой; *видишь*, сколько гостей? *Вот* и жених и невеста, *вот* и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? *Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали*, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, *и ты сегодня луковку сумел подать* алчущей (там же).

Особенно важно здесь то, что и Алеша, и старец, и множество гостей – все приглашены на свадьбу в Кане. Таким образом, автор хочет внушить надежду о *соборном спасении* – *каждый* призван на эту свадьбу, каждый, кто подал хоть *луковку*.

Здесь необходимо сделать оговорку. Образ луковки в этом месте является не случайно, но несет огромный епифанический сверхсмысл. В

32 Ин. 2; 1-10. Ср. у Достоевского: с. 326.

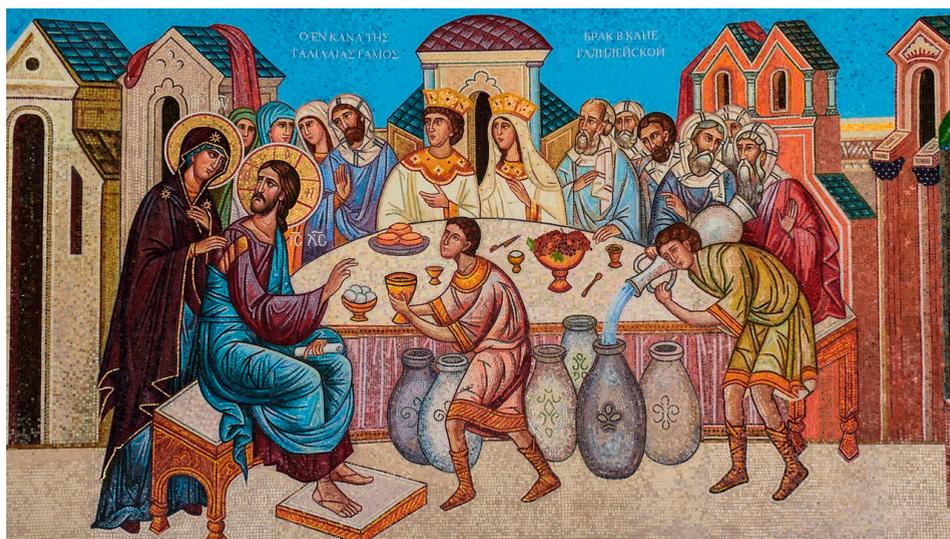
принципе, лук – это символ “космоса”, “первопричины”, “бессмертия” и “откровения”. Он апотропичен и особенно крепок в противостоянии пагубным силам. Его демономахийная функция раскрывается и в народном предании, согласно которому острый запах лука изгоняет демонов. В связи с этим существует и поверие: «Кто ест лук, того Бог избавит вечных мук».³³ В плане семиотики прежде всего многослойная структура лука (причем каждый слой содержит в себе все предыдущие) является *наглядным образом соборности*, раскрытым в словах Маркела, брата старца Зосимы, «что всякий из нас пред всеми во всем виноват» (*ПСС* 14; 262). Соборный образ, это “единство во множестве” включает в себе таинственную формулу и чудо православной церковной соборности. Именно в связи с этим символическим значением лука в русских православных храмах строятся купола “луковичного” типа.

Из всего сказанного вполне естественно и очевидно следует, что в зоне сингулярности *образы, композиция, смысл и цвет* (так как *красное* вино символизирует *кровь* и *страдания* Господни³⁴) порождают ассоциацию с единственно возможным иконографическим сюжетом – *Брак в Кане Галилейской*. Так реализуется одно из наиболее важных требований для гипостаза вечности – **Условие 8**.³⁵

33 Владимир И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, в 4 тт. (Москва: Русский язык, 1989), т. 2, с. 273.

34 «И, взяв чашу [Иисус] и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть *Кровь* Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26; 27-28. Ср. также: Мк. 14; 23-24, Лк. 22; 20, 1 Кор. 11; 25). Это ритуальное действие связывает чудо в Кане с Тайной вечерей в качестве прообразов таинства Причащения (Евхаристии).

35 Следует обратить внимание на один дискуссионный момент. Татьяна Касаткина считает, что центральную «икону» в *Братьях Карамазовых* следует обязательно искать в финале романа – в сцене, в которой Алеша Карамазов и двенадцать мальчиков стоят у Илюшечкиного камня и которая будто бы напоминает сюжет иконы *Причащение Апостолов*: «Вообще – утверждает автор, – романная икона – “Причащение апостолов” – поражает точным соответствием своему живописному образцу, а точнее – его прообразу. “Причащение” происходит у жертвенного алтаря – Илюшечкиного камня, где он хотел быть похоронен. Именно к нему “вдруг” приходит после похорон Илюши Алеша с двенадцатью мальчиками (“Всех их собралось человек двенадцать...” – *ПСС* 15; 189). Сцена у камня окружена разговором о поминках: “– Там у них теперь хозяйка стол накрывает, – эти поминки, что ли, будут, поп придет; возвращаться нам сейчас туда, Карамазов, иль нет? – Непременно, – сказал Алеша. – Странно все это, Карамазов, такое горе, и вдруг какие-то блины, как это все неестественно по нашей религии!” (Там же, с. 194). И в конце, после Алешиной речи: “– Ну, а теперь кончим речи и пойдемте на его поминки. Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь



Илл. 1.

Брак в Кане Галилейской (деталь настенной мозаики).

Русский храм Святого апостола Андрея и Всех святых,

в земле Русской просиявших – Никосия, Кипр – первая половина XXI века.

<https://pixabay.com/pt/photos/o-casamento-em-cana-c3%a1-detalhe-mosaico-2440519/>

старинное, вечное, и тут есть хорошее, – засмеялся Алеша. – Ну пойдемте же! Вот мы теперь и идем рука в руку” (Там же, с. 197). А прямо перед первым цитируемым отрывком упоминают и о вине» (Татьяна А. КАСАТКИНА, *Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций* (Москва: Наследие, 1996), с. 243-244. Приходится подчеркнуть, что в отношении композиционно-смыслового соответствия сцены у Достоевского и иконографии *Причащения Апостолов* наблюдение Т. Касаткиной основательно. Однако в отношении интересующей нас проблемы принципов *гипостаживания вечности* в художественном мире Достоевского эта констатация лишается своей объяснительной силы, так как она соответствует *только Условию 8* (ассоциация со знакомым иконографическим сюжетом). В лучшем случае этот отрывок романа обнаруживает соответствие с еще одним условием: в вопросе Коли Красоткина, заданном Алеше Карамазову «неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем?» (ПСС 15; 197), раскрывается евангельский реликт, то есть в некоторой мере выполняется *Условие 5* (порождаются ассоциации со Священной историей). Никакому из остальных обязательных параметров эта “сцена” в романе не соответствует. По этой причине мы считаем, что концепция Т. Касаткиной нерелевантна в отношении рассматриваемой здесь проблемы.

Иконографическое изображение *Брак в Кане Галилейской* является ярким символом *соборности*. Аналогично ситуации в *Преступлении и наказании*, где Соня буквально «видит» чудо воскрешения Лазаря будто бы она – одна из множества людей, ставших *свидетелями* евангельского события,³⁶ так и старец Зосима, и Алеша Карамазов, и каждый из нас, читателей, становится *соучастником* чуда. Следовательно, *время* художественного нарратива (как, впрочем, и “наше” время) “преобразуется” в “пространство” *вечности*, но не в смысле неподвижности и созерцания, а как *действие* и *изменение, несмотря на отсутствие времени*.

Таким образом, текст иллюстрирует сложную темпоральную концепцию Достоевского – что потусторонняя вечность может “протянуть руку” ко времени настоящего: «Старец *приподнял* Алешу рукой, тот *поднялся с колен*» (с. 327). Очевидно, это *действие* совершается в зоне сингулярности, то есть в *вечности*.

После этого рассказ подходит к рубежу горизонта событий и переходит через него, покидая зону сингулярности, причем переход опять характеризуется предельно насыщенной эмоциональностью: «Что-то горело в сердце Алеша, что-то *наполнило его вдруг до боли, слезы восторга* рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и *проснулся...*» (с. 327). Герой снова очутился во временных границах настоящего. «*Опять* гроб, отворенное окно и тихое, важное, раздельное чтение Евангелия. Но Алеша *уже не слушал, что читают*» (там же).

А вот и “место”, обнаруживающее отпечаток, оставленный вечностью на время: «Странно, он заснул *на коленях*, а теперь *стоял на ногах*, и вдруг, точно сорвавшись с места [...]. *Сейчас* только он слышал голос его, и голос этот *еще раздавался* в его ушах. Он еще прислушивался, он ждал еще звуков... но вдруг, круто повернувшись, *вышел из кельи*» (там же).

Предельно ясно в тексте “маркируется” и **Условие 7** (*соприкосновение с вечностью и общение с “иными мирами”*): «*Тишина* земная как бы *сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною...* [...]. Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих *сошлись* разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь миром иным”» (с. 328).

Гипостазированная при помощи евангельского сюжета в зоне сингулярности вечность резонирует во всем последующем художественном нарра-

36 Ср.: Соня «приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его. [...] Лазарь! иди вон. *И вышел умерший* [курсив Достоевского] (громко и восторженно прочла она, дрожа и холодея, как бы *в очи сама видела*)» (ПСС 6; 251).

тиве *Братьев Карамазовых*. После выхода из этой “зоны” текста бытие героя и духовная атмосфера рассказа уже никогда не будут прежними. И это ясно указано в тексте:

Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, *сходило в душу его*. Какая-то как бы идея *воцарялась* в уме его – и *уже на всю жизнь и на веки веков*. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым *на всю жизнь* бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И *никогда, никогда* не мог забыть Алеша *во всю жизнь свою потом этой минуты*. “Кто-то посетил мою душу в тот час” – говорил он *потом* с твердою верой в слова свои... (там же).

Таким образом, в тексте *Братьев Карамазовых* реализуется и последнее требование для гипостазирования – **Условие 9**.

Как “видно”, центральный иконографический сюжет отражает основную идеологическую доминанту последнего романа Ф.М. Достоевского. *Брак в Кане Галилейской* – это словно предчувствие об “иных мирах” и обещание о будущей вечной радости, которая ожидает человечество в Царствии Божиим, о единении (браке) с Божественным.

Следует подчеркнуть, что выполнение указанных девяти условий дает нам возможность обнаружить зоны сингулярности – в которых воплощается вечность – и в остальных четырех романах, составляющих грандиозное *Пятикнижие* писателя. А именно: в *Преступлении и наказании* – Часть четвертая, гл. IV (см. см. ПСС 6; 241-253); в *Идиоте* – Часть вторая, гл. V (см. ПСС 8; 186-196); в *Бесах* – Часть третья, гл. VII (см. ПСС 10; 479-499); в *Подростке* – Часть третья, гл. I (см. ПСС 13; 281-292). Их анализ, однако, является объектом отдельного исследования.

Тоёфуса Киносита
Университет Чибя

Значение ретроспективного подхода в противоположность хронологически-перспективному подходу к жизнеописанию Ф.М. Достоевского

По поводу жизнеописания Достоевского я хотел бы предложить ретроспективный подход в противоположность хронологически-перспективному подходу, традиционно принятому в изучении биографии писателя.

В хронологической перспективе элементы текущей жизни писателя рассматриваются во временном причинно-следственном порядке и уходят в прошлое, исчезают из поля зрения; проще говоря, московская старомодная семейная культурная жизнь Достоевского в детстве “подчиняется” новым веяниям западноевропейской цивилизованной культуры петербургского периода России. В результате, юный писатель, заражённый модными европейскими идеями утопического социализма, оторванный от русской почвы, переживает идейный срыв в связи с делом петрашевцев; вслед за тем на десятилетней ссылке в Сибири Достоевский испытывает нравственное возрождение под влиянием встречи с духовным миром простого народа и во втором периоде его жизни находит идейный путь – “почвенничество” с православной христианской ориентацией русского народа как нравственную опору. Не вдаваясь в подробности, именно такую картину жизни писателя можно представить при использовании хронологически-перспективного метода.

Теперь в противоположность этому подходу, я хотел бы ретроспективно проследить жизнь Достоевского. Мы можем найти поддержку этого подхода в словах самого писателя в последний период его жизни. Как известно, писатель придавал большее значение силе детских воспоминаний человека. Достаточно вспомнить речь Алёши мальчиком в финале романа *Братья Карамазовы* и ряд высказываний на эту тему в *Дневнике писателя*.

По убеждению писателя, идентичность человеческой личности формируется и сберегается на протяжении всей жизни благодаря сохранившимся эпизодам его воспоминания.¹ Через ряд эпизодов, записанных в

1 О значении воспоминания детства в творчестве Достоевского, см. ст. “Воспоминание

воспоминаниях писателя, и героев в произведениях, по-моему, можно постичь “подпочвенный”, ещё до сих пор недостаточно освещённый Достоевскими скрытый пласт биографических элементов писателя. Этот пласт глубоко связан с нравственным менталитетом русских интеллигентов, воспитанных в детстве в семье на религиозно-культурной народной традиции, а также в юности в кругу друзей.

В современном достоеведении этой проблемой занимается О.А. Богданова. Исследовательница, ссылаясь на понятия «надыдейная точка» или «надыдеологический» авторский план в «пяти великих романах» Достоевского, впервые предложенные Г.С. Померанцем, отмечает: «мы связываем его существование с погружённостью автора в духовно-душевную атмосферу русского национально-религиозного “предания”, включающего в себя как языческие (по сути дела, мифологические), так и православно-христианские (собственно религиозные) элементы».²

Состоятельность этого понятия объясняется литературоведом термином «усадебная культура», который О. Богданова использует для описания реалий социокультурного явления в русской истории “петербургского периода”, суть которого заключается во «взаимопроникновении и взаимопонимании дворянско-западнического и крестьянско-патриархального типов сознания».³

Считаю важным указание исследовательницы на уникальную роль Достоевского в русской литературе относительно «идеала исихазма». Она отмечает позицию Достоевского:

Он единственный из больших русских писателей увидел и признательно воплотил в крупных художественных произведениях (прежде всего в романе *Братья Карамазовы*) культурные потенции и антропологический идеал исихазма – древней духовной традиции византийского и русского православия, ушедшей в подпочву русской церковной жизни в результате вытеснения иосифлянством и идеей “симфонии” Священства и Царства (т.е. “освящения”, сакрализации мирской власти) в XVI веке...».⁴

спасет человека!” в сб. ст.: Тоёфуса Киносита, *Творчество Ф.М. Достоевского. Проблема авторской позиции* (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2017), с. 29-36.

2 Ольга А. БОГДАНОВА: *Под созвездием Достоевского* (Москва: Изд-во Кулагиной Intra-da, 2008), с. 14.

3 Там же, с. 15, примечание 2.4.

4 Там же, с. 16.

В романе *Братья Карамазовы* в келье старца Зосимы старец-исихаст указывает Ивану: «Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его». По поводу эпизода этого знаменательного прозрения старца О.А. Богданова в своем анализе делает убедительный вывод:

Из слов же старца-исихаста очевидно, что «решаются» судьбоносные «идеи» не в «уме» человека, но в его «сердце», если только оно сможет открыться божественной благодати. Таким образом, без участия сердца «мысль разрешить» в мире Достоевского невозможно – оставаясь же в автономном уме, «идея» будет «мучить» человека вплоть до смерти.⁵

Этот анализ значения слов старца Зосима у О.А. Богдановой сразу ретроспективно напоминает нам известный отрывок из письма семнадцатилетнего Достоевского брату Михаилу: «Познать природу, душу, Бога, любовь... Это познаётся сердцем, а не умом [...] Ум – способность материальная [...] душа же, или дух, живет мыслию, которую нашёптывает ей сердце [...] ум человека, увлекшись в область знаний, действует независимо от чувства, следовательно, от сердца» (*ПСС* 28, 53-54).

Здесь как будто вдруг совсем неожиданно выступает юный исихаст Достоевский. Это высказывание юного Достоевского, как правило, характеризуется результатом влияния Шиллера или Паскаля в контексте европейского романтизма. Вряд ли без какого-либо потенциального фундамента семнадцатилетний юноша случайно мог бы высказать такую глубокомысленную, антропологическую идею, касающуюся принципиальной сердцевины исихазма, т.е., «умного делания».

Тому, что Достоевский в детстве, отрочестве и юности был духовно воспитан и образован в традиционной культурной обстановке, свидетельствует ряд биографических фактов, эпизодов в воспоминаниях; начиная со значения Евангелия, в частности, Книги Иовы для мальчишечьей души, воспроизведённого в беседе старца Зосимы в *Братьях Карамазовых*; рассказа о мужике Марее в *Дневнике писателя*; ежегодного посещения Троицкой лавры с матерью (по воспоминанию А. Достоевского).⁶ Это подтверждается и домашними традициями: старшие братья Достоевские до пансиона учились Закону Божию и другим предметам у домашнего учителя, дьякона И.В. Ханиковского из Екатерининского института, сестра няни Алены Фроловны, монахиня Коломенского монастыря, часто гостила в доме Достоевских.

5 Там же, с. 34.

6 Андрей М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Воспоминания* (Москва: ГРАФ, 1999), с. 50.

По Сергею Фуделю: «Достоевского с детства питало именно монастырское христианство России – душа народа, всё его светлое и самое далёкое от византийского лукавства и внешности».⁷ Достоевский в 1870-х гг., ретроспективно неоднократно сообщает корреспондентам, что он знает русский монастырь «с детства» (Майкову, *ПСС* 29; 18), «превосходно» (Страхову, там же; 112), «в этом мире кое-что знаю» (Каткову, там же; 142).

Фудель также обращает внимание на отрывок из Дневника писателя 1877 года по поводу популярности *Четы-Миней* среди народа; «я сам в детстве слышал такие рассказы прежде еще, чем научился читать. Слышал я потом эти рассказы даже в острогах у разбойников, и разбойники слушали и вздыхали» (*ПСС* 25; 215).

Дальше Фудель, с сомнением относясь к общепринятой интерпретации вышеуказанных слов юного Достоевского по поводу преимуществу сердца в познании в контексте русского романтизма, конкретно говоря, влияния дружбы с романтиком Шидловским, отмечает: «Но не ближе ли истоки этой мечты о преображении искать на горе Преображения?»⁸, т.е. здесь Фудель намекает на исихастскую основу слов юного Достоевского. Если принять ретроспективный подход к жизни Шидловского, намёк Фуделя был бы справедлив.

Шидловский, бывший чиновник финансового министерства, горячий романтик, увлечшийся немецким романтизмом в то время, когда юный Достоевский общался с ним, занимался изучением церковной истории, как герой повести *Хозяйка* Ордынов, в то же время жил бурно свободной, страдающей внутренним разладом жизнью. Итак, Шидловский, можно сказать постфактум, тогда ориентировался на жизнь монашескую, по всей вероятности, исихастскую, что подтверждается ретроспективными сведениями в 40-х гг. После кратковременного горячего общения и разлуки с Достоевским, Шидловский уехал на родину в Харьков,

дома он занимался какой-то большой работой и говорил, что готовит Историю Русской Церкви. Но научная работа не могла всецело поглотить его душевную деятельность. Внутренний разлад, неудовлетворённость всем окружающим – вот предположительно те причины, которые побудили его в 50-х годах поступить в Валуйский монастырь. Не найдя, по-видимому, и здесь удовлетворения и нравственного успокоения, он предпринял палом-

7 Сергей И. Фудель, *Наследство Достоевского* (Москва: Русский путь, 1998), с. 46.

8 Там же, с. 53.

ничество в Киев, где он обратился к какому-то старцу, который посоветовал ему вернуться домой в деревню, где он и жил до самой кончины, не снимая одежды инока-послушника.⁹

В последний раз фигура Шидловского была представлена в мемуарах: он проповедует Евангелие народу на улице,¹⁰ т.е. ведет жизнь “монашества в миру”, свойственную учению исихазма, которая предшествует будущей жизни Алёши Карамазова.

В связи с научной работой Шидловского над историей русской церкви следует отметить: «в 1846 г. в Санкт-Петербургской Духовной Академии был введен курс аскетического богословия». Это событие считается «“Открытием” исихазма учеными православной Империи», которое «обусловлено происшедшим в эпоху митрополита Московского Филарета (1782-1867) поворотом русского богословия к истокам церковности и общими сдвигами в русской духовной жизни».¹¹ Ученый отмечает, что ещё до «Открытия» идеи исихазма были хорошо известны в православии:

Имена преподобных Сергия Радонежского, Нила Сорского, Паисия Величковского, Серафима Саровского, Феофана Затворника и многих других менее известных отечественных подвижников благочестия дают ясное представление о степени усвоения духовных плодов исихазма в среде русского народа [...], самая практика умного делания давно уже получила распространение на Руси, [...] ведь исихастская традиция является жизненным нервом Православия.¹²

Эти сведения исследователя прекрасно согласуются с вышеприведёнными “ретроспективными словами” Достоевского о знании народом *Четви-Минеи* и жизни русского монастыря.

Таким образом, в 40-х гг. духовно близкий Шидловскому Достоевский не случайно вводит в повесть напоминающий друга образ Ордынова, за-

9 Михаил П. АЛЕКСЕЕВ, *Ранний друг Ф.М. Достоевского* (Одесса: Изд-во МСМХХІ - Всеукраинское Гос. изд-ство, 1921), с. 6.

10 Там же, с. 8.

11 Прот. Олег КЛИМКОВ, “Опыт безмолвия: человек в мирозерцании византийских исихастов” – гл. 1-1 (<https://azbyka.ru/otechnik/molitva/isihazm-annotirovannajaibliografija/1>); “Изучение исихазма в русской литературе до 1917 г.”, с. 15 (https://azbyka.ru/otechnik/molitva/opyt-bezmolvija-chelovek-v-mirosozertsanii-vizantijskih-isihastov/#o_5).

12 Там же.

нимающегося церковной историей. Но в тот момент выполнить задачу – написать историю церкви – Ордынову, также как Шидловскому, не удалось. По этому поводу в повести писатель даёт символическое и многозначительное описание Ордынова:

В нем было более бессознательного влечения, нежели логически отчётливой причины учиться и знать, как и во всякой другой, даже самой мелкой деятельности, доселе его занимавшей. [...] Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, и в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму, и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность её: творчество уже сказывалось силам его; оно формировалось и крепло. Но срок воплощения и создания был еще далёк, может быть, очень далёк, может быть, совсем невозможен! (ПСС I; 266).

Здесь рассказывается, вероятно, о зарождении идей, связанных с ориентацией на религиозность и антропологию исихастского православия, отчётливо оформленной в последний период жизни писателя, в 70-х гг. и полностью развернувшейся в романе *Братья Карамазовы*, а пока эта идея остаётся зародышем, составленным из амальгамы с примесью элементов разного рода народных преданий и сектантских и раскольнических верований.

Кстати говоря, примечательно, что на протяжении всего XIX века мнения об исихазме даже среди авторитетов православия были нестабильны – исихазм часто считался “сектантским” мировоззрением. Для сведения: «даже в оригинальных изданиях православного государства сторонники св. Григория Паламы (память которого, кстати, Русская Православная Церковь празднует два раза в год) именовались не иначе, как “сектой исихастов” или “сектой паламистов”» (курсив мой – Т.К.).

Считается, что такое неоднозначное историческое положение исихазма нашло отражение в повести *Хозяйка*. По-моему, для анализа этой уникальной повести необходимо, и это будет плодотворно, использовать ретроспективный подход. Конкретное развёртывание этой работы ожидает другого случая.

DOSTOEVSKY FORUM



ФОРУМ О ДОСТОЕВСКОМ

Достоевский и современные японские писатели: круглый стол

Нагоя, Кампус Мэйеки, Университет иностранных исследований,
Convention Hall, 27 августа 2023 г.

На закрытие XVIII Симпозиума Международного Общества Достоевского в Нагое состоялся круглый стол с участием трех популярных представителей современной японской литературы, координированный еще одним японским писателем – профессором Икуо Камеямой. Все три приглашенных автора – Фуминори Накамура (中村 文則, р. 1977 г.), Риса Ватая (綿矢 りさ, р. 1984 г.) и Кэйитиро Хирано (平野啓一郎, р. 1975 г.) – успели прославиться не только на родине, но и во многих других странах, их романы переведены на десятки языков. Тема круглого стола была, естественно, связана с вопросом о значении творчества Ф.М. Достоевского лично для приглашенных писателей и, в целом, о его влиянии на японскую литературу и культуру. Беседа, под опытным руководством профессора Камеямы, вышла содержательной и интересной. Писатели выступали по очереди с докладом на своем родном языке, та часть публики, которая не владела японским языком смогла следить его по синхронному русскому переводу на большом экране актового зала Нагойского Университета Иностранных Исследований (NUFS). После докладов последовал дебат по ряду вопросов между профессором Камеямой и его тремя гостями.

Документировать это значительное для истории МОД событие представляется важным, за что мы и обратились к профессору Камеяме. К нашему огромному удовольствию, нам предоставлена честь опубликовать здесь русский перевод всех трех прозвучивших 27-го августа докладов в порядке выступления их авторов.



Илл. 1
Вступление проф. Икуо Каменямы.
На переднем плане подборка книг трех приглашенных авторов
(photo Graf Aloysky)

Фуминори НАКАМУРА

Шок и домашнее задание



Илл. 2
Фуминори Накамура
(photo Graf Aloysky)

Для меня Достоевский стал, если можно так сказать, вторым читательским опытом в моей жизни.

Первым впечатлением был Дацзай Осаму. Изначально я не был веселым человеком, я был мрачным, но я не хотел, чтобы надо мной издевались в школе, поэтому я всю жизнь вел себя как веселый человек.

Обстановка в моем доме была не очень хорошей, и я жил, тайком наблюдая за выражением лиц взрослых. Когда вокруг меня возникала напряженная атмосфера, я шутил, чтобы их успокоить, и просто считывал ситуацию из воздуха. Наверное, можно сказать, что я жил, стараясь избегать проблем.

Но такой образ жизни утомляет. Однажды на первом году обучения в старшей школе в какой-то день я вдруг перестал ходить на занятия. Думаю, я достиг какого-то

психического предела. Тогда-то я и наткнулся на книгу Осаму Дацзая *Исповедь “неполноценного” человека* (“Нингэн сиккаку”). Я не имел привычки читать литературу, но название знал, потому что это был известный роман, и решил прочесть его. *Исповедь “неполноценного” человека*. Наверное, подумал про себя. Пятнадцатилетний подросток, который уже не может ходить в школу, берет в книжном магазине роман Осаму Дацзая *Исповедь “неполноценного” человека*. Сейчас, вспоминая его, я думаю, что это очень хорошая страница из моей юности, но в то время мой дух был на пределе. Когда я прочитал этот роман, я был удивлен. Я подумал: «Это же я». Говорят, что люди, которые влюбляются в Осаму Дацзая, часто думают: «Это я», когда читают его произведения. Я тоже был ошеломлен. Главный герой скрывает свое истинное внутреннее «я» от окружающих, действует и живет. Это точно я. Тогда еще не было Интернета. Будучи пятнадцати-

летним подростком, я думал, что только у меня такой странный внутренний мир, но оказалось, что я не один такой.

Меня также потрясло, что нечто столь мрачное можно превратить в произведение искусства. Тогда у меня было лишь смутное представление об этом, но сейчас я добавляю немного больше своими словами: удивительно, что то, что в обществе считается негативным, например, темнота, может стать великим произведением литературы. Даже создается впечатление, что быть темным – это что-то положительное. Потом я начал читать много романов Осаму Дадзая. Так я познакомился с литературой.

Я тоже человек, но мне казалось, что я не люблю людей. Но меня спас Дадзай, то есть меня спас писатель, а писатель – это человек, то есть я понял, что меня спасли люди. А в то время среди моих одноклассников не было никого, кто бы читал Дадзая Осаму, по крайней мере, насколько мне известно. В пятнадцать лет у меня не было уверенности в себе, но в то же время я начал обретать странную уверенность. Это была очень странная уверенность: «Я читаю то, что другие не читают, и думаю, что это здорово». Мрачный роман *Исповедь “неполноценного” человека* изменил мою жизнь. Он дал мне понять, что быть мрачным внутри – это нормально. Когда я читал *Исповедь “неполноценного” человека* в очередной раз, будучи студентом университета, мое внимание привлек комментарий в издании “Синтё Бунко”, в котором *Записки из подполья* Достоевского упоминались как произведение, с которым можно сравнить эту книгу.

Вероятно, я уже много раз читал этот комментарий, но, думаю, меня привлекло слово ‘подполье’, ‘подвал’, потому что даже тогда он оставался темным. Я никогда до этого не слышал о Достоевском, но решил прочитать и был очень удивлен.

Это мемуары человека, который слишком глубоко заглянул в свое самосознание и отвернулся от общества. Проблемы у меня и у этого персонажа были разные, но меня захлестнула буря самосознания, которую можно назвать яростью. В конце я наткнулся на такое предложение: «Что лучше – дешевое счастье или усиленное страдание? Это так. Так что же?»

Это фраза из перевода Таку Эгава издательства “Синтё Бунко”, которую я в то время читал, а перевод этого вопроса Икуо Камэямы звучит следующим образом: «Что лучше – дешевое счастье или усиление страданий? Что лучше?».

И то, и другое – потрясающие слова. Меня беспокоила моя собственная темнота, но Осаму Дадзай помог мне понять, что быть темным – это нормально. Но этот роман говорит о том, что лучше быть темным. Это

удивительная история. Чем она темнее, тем она “лучше”. Мне было 18 лет, и я был потрясен.

Сейчас я бы подумал, что нет, я бы предпочел усиленное счастье, но тогда это было просто удивительно. Я не знал, что кто-то может говорить такие удивительные вещи. В литературе есть много великих слов, много страшных слов, но для меня это, наверное, одно из пяти лучших высказываний. Я начал читать произведения Достоевского одно за другим и был еще больше ошеломлен и потрясен. Например, *Братьями Карамазовыми*.

В этом произведении есть упоминание о молитве. О молитве за людей во всем мире. Когда человек молится за всех людей в мире, это означает, что я включен в них. Когда я прочитал этот отрывок, я испытал сильное потрясение. Это значит, что где-то в мире кто-то молится за людей всего мира. В том числе и за меня. Другими словами, мы не можем быть одиноки.

Потом я подумал: Достоевский был русским писателем более ста лет назад. Язык, подумал я, соединил меня через страны, культуры и эпохи и жестоко потряс меня. Поздно вечером того же дня в своей квартире в префектуре Фукусима я был ошеломлен тем, что почувствовал связь с миром. Это был первый и последний раз, когда я испытал подобное чувство.

Я читал романы, потому что они мне нравились, и читал я их потому, что искал в них то, что мне было нужно для моей жизни; и неважно, что было в то время литературно, технически или методически значимо. Я жадно искал слова, которые мне нужны, которые я хочу, которые мне необходимы. И я понял еще одну важную вещь. Раньше я говорил, что меня спас Осаму Дадазай, но он покончил с собой. И если бы я обратился к нему, я бы сказал: «Дадазай, может быть, ты и спас меня, но ты не прожил свою жизнь в таком мире и ушел по собственной воле. Глядя на твой такой опыт жизни, я не знаю, что делать». Вот такую неудовлетворенность, а может быть, и своего рода “обиду” я испытывал по отношению к Дадазаю.

Но Достоевский не покончил жизнь самоубийством.

Он дожил до своей смерти и умер от болезни. Тот, кто был так чувствителен к темной стороне мира, к темной стороне человечества и к своей собственной темной стороне, тот, кто, казалось, знал все темные стороны человечества, дожил до конца своей жизни. Это означало для меня спасение. То же самое можно сказать и о Кэндзабуро Оэ, скончавшемся в этом году, которым я восхищаюсь.

Только после того, как я стал писателем, я начал аналитически читать Достоевского. Возможно, это означает, что я брал то, что анализировал естественным образом, и переосмысливал это своими словами. Методы, которыми написаны его романы, поражают воображение.

Возьмем, к примеру, *Преступление и наказание*. Мне кажется, что одна из причин силы этого романа – инверсия садизма и мазохизма. Обычно садизм доминирует над мазохизмом, а в этом романе все наоборот: мазохизм ставит садизм на колени.

Мать Раскольников, его сестра Дуня, друг Разумихин, проститутка Соня, отец Мармеладов обладают характером *М*. Напротив, Раскольников, преследующий его следователь Порфирий, жена Мармеладова Катерина, жених Дуни Лужин – это *С*. Думаю, справедливо будет сказать, что загадочный Свидригайлов обладает обеими характеристиками.

Почти все роли в сюжете играют *С*-персонажи, композиция такова, что *С*-персонажи перемещаются среди *М*-персонажей. Но все *С*-персонажи, за исключением следователя Порфирия, стоят на коленях перед *М*-персонажами.

С. Лужин унизительно брошен *М*. Дуней; эффектная смерть *С*. Катерины – результат нищеты, вызванной пьянством ее мужа *М*. Мармеладова; Свидригайлов, обладающий и *С*., и *М*., также брошен *М*. Дуней, которая направляет на него пистолет и даже стреляет в него.

И последняя сцена – когда Соня, *М*., приказывает Раскольникову: она, *М*., велит Раскольникову, *С*., встать на колени и целовать землю. Затем она велит ему кланяться во все стороны и громко говорить «я его убил». Это своего рода игра со стыдом, но Раскольников, гордый *С*., в конце концов уступает Соне, *М*. И самым счастливым человеком в романе в конце оказывается Разумихин, *М*. У него лохматые волосы, он соединился с Дуней, которая описана как необыкновенно красивая женщина.

Произведения Достоевского называют пророческими. Они не только о людях и темной стороне времени. Например, *Идиот* можно считать предвестником движения Ме Тоо.

В последние годы женщины, ставшие сексуальными жертвами, открыто заявляют о себе – так по всему миру возникло движение Ме Тоо. Когда Достоевский писал *Идиота*, в России наметилась тенденция к обращению к проблеме прав женщин, и Достоевский отнесся к этому с сочувствием. В своем романе он выступил за расширение прав женщин и за предоставление им доступа к образованию.

В романе *Идиот* Настасья, будучи подростком, находящимся в финансовой зависимости от Тоцкого, подвергается сексуальному насилию с его стороны. Однако она не остается в деревне, в которой её поселил Тоцкий, а однажды неожиданно приезжает в Петербург и бросает ему вызов в лицо. Это действительно поступок Ме Тоо.

Те, кто пострадал таким образом, иногда винят себя. Сегодня говорят,

что винить себя вовсе не обязательно, что отсутствие самобичевания способствует исцелению. Мне кажется, что Достоевский понимал это уже тогда, когда процесс такого исцеления еще не начался. Герой, князь Мышкин, говорит Настасье: «Вы ни в чем не виноваты». Это очень важные слова.

Поэтому если вы спросите меня, может ли этот роман стать историей для людей, получивших сексуальную травму, то, к сожалению, я отвечу, что нет. Скорее всего, этот роман не стоит читать, а раны, скорее всего, будут расти. Именно это я имел в виду, когда говорил о романе как о зарождающемся *Me Too*, а не объявлял его *Me Too*. Также нельзя сказать, что нарочитое изображение модных цветов в *Травиате* не является скрытой насмешкой над дамами того времени (мне кажется, это характерно и для полифонии как многоголосия Достоевского, полифонии и невинности). Но это характерно не только для этого романа, это характерно и для классических шедевров, например, *Превращение* Кафки – это роман, который не стоит читать закрытым людям. *Преступление и наказание* Достоевского – тоже великий роман, но его не стоит читать людям, которые собираются совершить убийство. В любом случае, история убийцы, которого в конце спасает женщина, не является подходящим сдерживающим фактором.

Но это так, к сведению: домашнее задание для современных писателей.

То, что не написали они, надо бы написать сегодня нам.

В любом случае, Достоевский – это тот писатель, который оказал на меня наибольшее влияние и которого я буду перечитывать.

Я буду продолжать его перечитывать.

На этом я заканчиваю свое выступление, но в данный момент Россия и Украина находятся в состоянии войны. Меня часто спрашивают, что бы подумал Достоевский, будь он жив, и я тоже думаю об этом. Кто-то может критиковать его только за консерватизм, но были бы его мысли так просты? Я бы хотел порассуждать на эту тему.

Предположим, Достоевский прожил невероятно долгую жизнь. Через некоторое время после его смерти Россия стала социалистической страной, что его очень заинтересовало бы, поскольку в прошлом он увлекался утопическим социализмом, но я представляю, что он не одобрил бы ленинскую революцию без Бога, поскольку в центре ее для него должен быть Бог, Христос.

Затем произошел нацистский холокост против евреев во время Второй мировой войны, и он, должно быть, задумался бы над своими прежними высказываниями о евреях – судя по его эссе и другим работам, можно предположить, что у него было не очень хорошее впечатление о евреях.

Достоевский, вероятно, не был знаком с обстановкой вокруг евреев. Он мог не знать, например, о многочисленных линчеваниях в Европе в XIV веке, которые назывались «охотой на евреев». Он бы громко и возмущенно подал свой голос против Холокоста. Он никогда бы не одобрил Холокост, потому что в своей основе он – христианский гуманист.

Многое произошло в мире с тех пор, но это бесконечная тема, поэтому перейдем к Украине, но здесь надо сказать о политических убеждениях Достоевского.

Как известно, в свое время он был приговорен к смертной казни, а затем сослан за то, что в молодости был приверженцем утопического социализма. Даже после отбытия наказания и возобновления писательской деятельности его сочинения постоянно подвергались цензуре, а письма вскрывались властями. В таких условиях трудно писать то, что думаешь на самом деле. Поэтому мы не можем принимать его высказывания за чистую монету. Именно здесь кроется самая большая трудность в понимании его истинных чувств.

Тем не менее, рискну предположить, что, насколько я понимаю его высказывания, он был патриотом, консерватором, славянофилом, верившим в единство людей славянского происхождения, и православным христианином. Одно время он даже выступал за войну против языческого государства и критиковал Толстого, который выступал против этого в своих произведениях. Однако он выставил подобные славянофильские настроения в смешном виде, заставив князя Мышкина говорить о них в *Идиоте*, так что все не так однозначно. Мне кажется, что Достоевский по своей идеологии мог стремиться к христианскому социализму, но я пока оставляю это в стороне.

В Японии в СМИ много говорят о внезапном нападении России на Украину, но эта война имеет долгую, долгую историю. Многие эксперты говорят, что одна из трагедий заключается в том, что более десяти лет назад было обнаружено, что Украина обладает огромными запасами природного газа. Затем, в 2014 году, на Украине произошла революция, в результате которой было свергнуто пророссийское правительство и установлен прозападный режим, и многие считают, что за этим стояли США. Уже долгое время вокруг Украины идет активная игра между США, европейскими странами и Россией. Все это время Украина также наращивала свои вооруженные силы и провела ряд совместных военных учений с НАТО. Достоевский считался славянофилом и консерватором, но в одном из своих знаменитых выступлений в последние годы жизни на съезде Общества любителей российской словесности он приводит в пример Пушкина

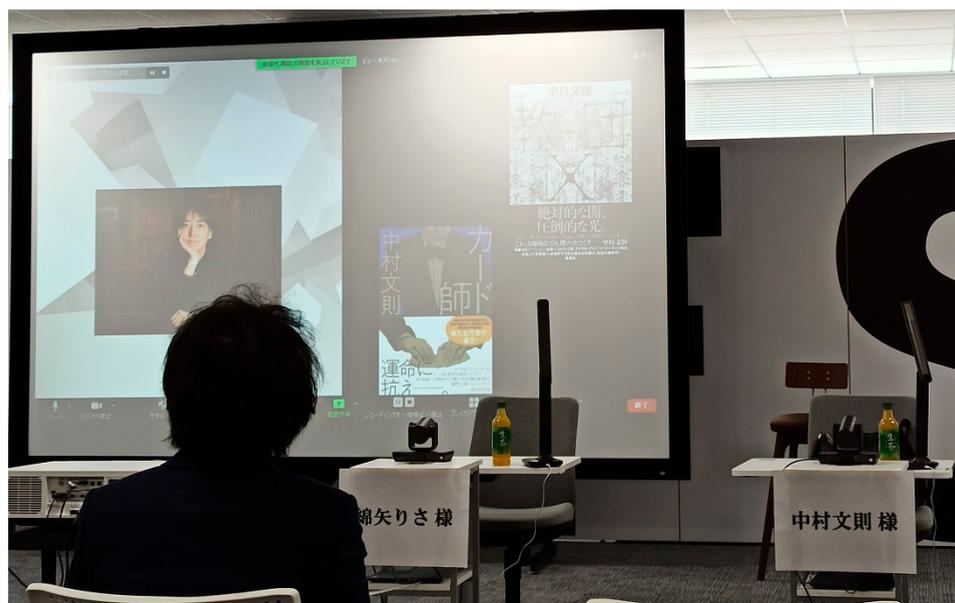
и говорит, что русский национальный характер имеет талант переключаться с национальным характером всех стран и их духом. Далее он говорит об идеале высшей гармонии не только славянства, но и Европы в целом, и даже всего человечества, в конечном счете, о том, что все люди должны быть братьями, гармонией всего человечества. И он ясно дает понять, что это произойдет не с помощью меча.

Что бы писал и говорил Достоевский, если бы он жил сегодня? В частности, я предполагаю, что война между Россией и Украиной, которые имеют одно славянское происхождение и одну религию, для него была бы невыносимой. Он должен был бы почувствовать внутри себя горе, которое бы разрывало его на части.

Первоочередная задача – спасти жизни людей, которые погибнут завтра и послезавтра. Вероятно, он хотел бы прекращения огня сейчас, как можно скорее. Международные переговоры должны вестись в состоянии прекращения огня. Так бы он подумал. Это мое предположение.

Обращение к тому духу Достоевского, который хотел примирения всего человечества, всегда актуально.

Оно должно оставаться актуальным.



Илл. 3
Фуминори Накамура перед выступлением
(photo Graf Aloysky)

Риса ВАТАЯ

Достоевский! Можно смеяться?

Илл. 4
Риса Ватая
(photo Graf Aloysky)

Я хотела бы поговорить о том, что меня озадачило, когда я читала роман Достоевского *Братья Карамазовы*.

Грань между комедией и ужасом размыта, и если у человека есть предубеждение, что это комедия, то он будет продолжать смеяться и смотреть ее, даже если это чудно, а если ему сначала сказать, что это ужас, он может ужаснуться чему-то настолько банальному, что будет смешно, если посмотреть на это трезвым взглядом.

Один писатель однажды написал в своем эссе, что, когда он создавал пьесу, он начал с комедии, а потом попытался сделать ее настолько страшной, чтобы она не была смешной. И по-

том он пытался исподтишка увидеть реакцию зрителей. Некоторые зрители продолжали смеяться, сколь бы страшной не была комедия. Вероятно, эти люди застряли в предвзятом представлении, что «это смешная история».

Это довольно глубокая проблема; например, в истории с издевательствами или чем-либо подобным все начиналось как легкое подтрунивание, над которым все могли посмеяться, но постепенно это надоедало, и люди начинали искать все новые и новые стимулы. И даже если высмеиваемый человек доходил до предела в своем страдании, окружающие продолжали смеяться. Люди нелегко выходят из состояния радости и веселья, но точно так же, погружаясь в состояние страха, они с трудом выходят из этого состояния. Например, дома с привидениями весьма прибыльны, потому что в ситуации темноты и неизвестности легко включить переключатель человеческого страха. Даже люди, которые обычно спят без защиты в темной спальне, тоже могут содрогнуться от малейшего шума или слегка испугаться и закричать, когда в доме с привидениями включается переключатель страха.

Когда я пишу роман, в котором много черных шуток, я иногда с криком «уф» останавливаю себя при мысли: а нормально ли это, не слишком ли это вульгарно, не слишком ли откровенно, не слишком ли это плохой образ. Но, по моему опыту, именно когда я писала фразы, в которых сомневалась, стоит ли мне писать что-то подобное, читатели реагировали смехом и сопереживанием, поэтому больше я не занимаюсь самоцензурой и просто пишу это.

Когда я вижу комментарии здравомыслящих читателей, которых зацепила моя книга, мне становится жаль, что я не могу написать то, что им нравится, но в то же время я чувствую некоторое облегчение, что я все-таки не могу написать то, что им нравится, а также от того, что это не такая уж плохая идея.

Конечно, есть люди, которые останавливаются и говорят: «Я больше не могу над этим смеяться», но в большинстве случаев, независимо от того, насколько это ядовито, или наоборот, именно благодаря тому, что это ядовито, смех возникает где-то в атмосфере снятия стресса, выплескивания и взаимообладания секретами. И он не прекращается; и даже если уровень яда все выше и выше, он все равно вызывает смех.

Когда я читала *Братьев Карамазовых* Достоевского, я читала этот роман безо всякой предварительной информации, и вначале я думала, что это что-то вроде «комической смуты, вызванной экстравагантной, слишком гордой и импульсивной семьей». Сейчас я удивляюсь, почему у меня было такое предубеждение. Наверное, потому, что мне показался забавным живой, легкомысленный тон повествования в начале, женоподобный характер отца Карамазовых, живость многих людей, выходящих на сцену и с самого начала творящих несусветицу. Мне показалось, что Алеша – единственный серьезный персонаж.

По ходу повествования меня застал врасплох страшный рассказ Иван с примерами ужасающего насилия над детьми и его утверждение об особой человеческой жестокости, которой нет и у зверей. Даже если взять только эту часть романа, ясно видно, что в нём описаны жуткие вещи, но я все равно продолжала читать его как комедию, полностью погрузившись в шумную семью Карамазовых.

Конечно, Достоевский – великий писатель, его произведения – знаменитые шедевры, поэтому я тоже настраивалась и нервничала, когда начала читать, но по мере чтения в тексте появилась какая-то ритмическая магия, и я обнаружила, что читаю безо всякого напряжения. Уникальный стиль повествования Достоевского, словно лихорадка, заставлял меня чувствовать себя возбужденной и опьяненной уже от одного чтения книги.

Мне до сих пор очень хорошо помнится сцена в переломный момент чтения книги, когда я больше всего сомневалась, стоит ли мне смеяться над этим или нет.

Это была сцена, когда от тела старца Зосимы исходил запах разложения.

Не только обычные люди, но даже монастырские послушники начинают волноваться по поводу умершего старца Зосимы, ожидая чуда: «Ожидание тления и тлетворного духа от тела такого почившего есть сущая нелепость, достойная даже сожаления (если не усмешки) относительно малой веры и легкомыслия изрекшего вопрос сей». Несмотря на опасения окружающих, тело старца не смогло противостоять естественному порядку вещей, и от него стал исходить такой тлетворный запах, что пришлось открыть окно.

Алеша, другие монахи и люди, которые являются благочестивыми христианами, в этот момент потрясены, так как считают, что тело великого старца Зосимы не может разлагаться. Даже Алеша искренне обижается и впадает в уныние. Видя уныние Алеши, Ракитин говорит: «Да неужель ты только оттого, что твой старик провонял? Да неужели же ты верил серьезно, что он чудеса отмачивать начнет?» У меня было такое же чувство, когда я это прочитала.

Когда я прочитала сцену, как в комнате, где покоится тело, то тут, то там начинают тихо раздаваться голоса «Воняет...», сразу подумала: «Конечно, это естественно. Трудно осознать свое разочарование в том, что даже священник умирает и гниет». Это было немного смешно, или, скорее, я не понимала, должна ли игла чувствительности задеть ощущение смеха или серьезности.

Сам Достоевский, по идее, не должен использовать черный юмор, который находится на грани смешного и несмешного, но мне почему-то показалось, что надо мной подшучивают с невозмутимым видом. В тексте сказано, что «трудно было понять, действительно ли он шутит или говорит это на эмоциях» – именно это я и почувствовала.

Много лет японский комедийный дуэт Даунтаун вел эстрадное шоу *Не смейся*, в котором в больницах, на похоронах, в полицейских участках происходили одна за другой смешные вещи, но смеяться было нельзя, а если ты смеялся, то тебя наказывали. Сейчас я как раз вспомнила эту передачу.

Читая книги Достоевского, я часто оказываюсь в ситуациях, когда не могу определиться с эмоциональной позицией. Связано ли это с историческим фоном времени написания книги, со страной, в которой происходит действие, или с личностью этого великого писателя – я пока не нашла ответа. Уже в самом начале романа *Бесы* неоднократные травелоги Ставро-

гина, например, укусить старика за ухо, были откровенно забавны, но я не была уверена, смеяться ли над этим тоже.

Подобное чувство я испытывала и с произведениями других авторов, например, когда читала мангу Осаму Тэдзука. В его манге иногда встречается смешная сцена, не имеющая никакого отношения к основной сюжетной линии – не знаю, для того ли, чтобы сделать перерыв, или еще для чего – но это бывает, простите, не очень смешно, и я недоумевала, зачем ему понадобилось вставлять такой кадр в серьезной сцене. Однако, несмотря на то что это вызывало недоумение, это также передавало некий неповторимый колорит, или природную индивидуальность гения Осаму Тэдзука.

Вернемся к тлетворному запаху старца Зосимы. Для глубоко религиозных людей того времени смерть и разложение монаха могли быть шокирующим событием, но в современном понимании этого слова, сколько бы чудес ни совершалось, это иллюзия довольно сложного, а точнее, невозможного уровня. Если все присутствующие ожидают чуда, то, наверное, старец Зосима, даже несмотря на свою кончину, чувствовал на небе сильное давление.

Очень плохо, что ожидания окружающих настолько высоки, что ему приходится соответствовать ожиданиям не только относительно своих прижизненных деяний, но и природных явлений после своей смерти, иначе люди будут разочарованы. И когда я представляю себе сцену, как люди жалуются старцу Зосиме на то, что он не совершает чудес, мне кажется, что она несколько юмористическая, хотя, на мой взгляд, ее следует читать более серьезно, потому что в ней речь идет о вере и смерти людей.

Возможно, намек на комизм содержится и в описании внешности старца Зосимы перед смертью. «С первого мгновения старец ему не понравился. В самом деле, было что-то в лице старца, что многим бы, и кроме Миусова, не понравилось», – далее следует описание плохой внешности старца, что, как мне показалось, также может быть признаком шутки.

Потом было убийство отца Федора, предварительный суд над старшим сыном и сцена, когда Лиза очищается перед любимым Алешей. По мере чтения я постепенно переходила от непринужденного чтения к чтению с ужасом.

А когда Смердяков признался Ивану в убийстве, и Иван испугался, мне стало просто физически плохо. В этот момент мои эмоции полностью переключились на страх.

Я очень сочувствую Ивану. Мне кажется, что все мы проходим через периоды, когда думаем так же, как Иван. Когда я находилась в состоянии Ивана, я активно просматривала в Интернете картинки и видеоролики о

подполье. Таким образом, просматривая их, я пыталась взять инициативу в свои руки в этом грязном мире, накопить запас знаний, чтобы в нужный момент не запаниковать и не стать одуроченным беззащитным молодым человеком.

Но в результате во время просмотра мне стало плохо, я долго не могла забыть увиденные образы и другие вещи, получила травму, у меня началась бессонница. Возможно, именно потому, что я вспомнила этот опыт, когда читала изнурительное описание Ивана и сочувствовала ему, думая, что смогу его понять, сюжет показался мне необычайно жутким.

После признания Смердякова в убийстве болезнь Ивана быстро прогрессирует, он начинает страдать галлюцинациями, в которых слышит обвинения в свой адрес от несуществующих людей.

Трудно поверить, что причиной психического расстройства Ивана стало только признание Смердякова в своей непосредственной причастности к убийству и обвинение им Ивана как настоящего виновника убийства. Возможно, сам процесс расследования жестоких преступлений в мире тоже не мог не сказаться на психике Ивана.

По сути, люди не должны чувствовать себя виноватыми за преступления, совершенные другими. Однако Иван сделал вывод о том, что Бога в этом мире нет, исходя из того, что в этом мире продолжают существовать крайне злые люди, и многого другого. Признание Смердякова заставило его понять, что он тоже отцеубийца, как и другие гнусные люди. Иван, который на самом деле никогда не совершал никаких преступлений и был в каком-то смысле человеком чистого сердца, разложился изнутри, что так же болезненно и абсурдно, как и осуждение к тюремному заключению Дмитрия, который на самом деле ни в чем не виноват. Дочитав до этого момента, я начала думать, что Карамазовы были гораздо серьезнее и совестливее, чем мне казалось вначале.

В романе *Бесы* в исповеди Ставрогина Достоевский описывает внутреннюю работу сознания дьявольского человека. Ставрогин доводит ребенка до самоубийства, но даже когда он видит, как тот мучается в лихорадке, бредит, что убил Бога, а потом убивает себя, он просто раздражен и не сочувствует этому. Он просто видит в этом способ удовлетворения своей похоти и избавления от скуки. Конечно, он скрывает от окружающих то, что произошло между ним и ребенком. В душе Ставрогин неплохой человек, но в своей исповеди он описывает себя как беса без совести.

При этом он говорит, что у него начались ежедневные галлюцинации девочки, грозящей ему своим кулачком. Это невыносимо для Ставрогина, и он страдает. Обычному человеку хочется думать, что он тоже чувствует ви-

ну за свои преступления, что его совесть, запятнанная злом и доведшая доброе существо до самоубийства, проявляется в виде призраков детей. Что подумал бы Иван, прочитав исповедь Ставрогина? Стал бы он хихикать, ему стало бы все хуже и хуже, или он вообще изменил бы свое мнение...?

После убийства отца болезнь Ивана усугубляется с невероятной быстротой. В романах Достоевского мне часто кажется, что существует прямая связь между разумом и телом: персонажам, которые страдают, быстро физически становится плохо, они начинают бредить и в мгновение ока слабеют настолько, что умирают. Я не знаю, является ли такая скорость развития физической болезни реальной скоростью, характерной для той эпохи, или это происходит потому, что это роман. Я не могу ослабить бдительность при чтении книги, потому что герои, с которыми еще минуту назад все было в порядке, в мгновение ока оказываются на краю гибели, а я думаю: «Что?»

С другой стороны, мне кажется, что скорость, с которой все “портится”, очень реалистична. С болезнями то же самое, но в *Братьях Карамазовых*, то, что начинается как обычная любовная интрига, постепенно сводит с ума всех, кто в нее вовлечен, и в результате наступает разруха, из которой нет выхода. Я чувствую здесь настоящие человеческие отношения. В глубине нашего сознания мы знаем, как быстро выползает из укрытия спрятанная в обыденности тревога, и что на самом деле грань между здравомыслием и безумием очень тонкая.

Далее история становится все более жуткой: Смердяков кончает жизнь самоубийством, Дмитрия осуждают в суде, персонажи уничтожаются один за другим, а история становится все более разрушительной. Легкость, с которой я начинала читать эту историю, практически исчезла, и закончила я чтение с холодком в позвоночнике. Это уже совсем не была история живой, шумной семьи.

Однако в конце концов меня спасли вдохновляющие слова Алеши на похоронах Илюши, маленького мальчика, воплощение добра, и после этого я закрыла книгу.

Почему абсурдность мира и человеческое зло существуют и не исчезают? Если есть Бог, то зачем он создал этот мир, настроив его на такую неразрешимую тьму? Разве это не наше дело? Сострадание и эмоции, присутствующие человеку, словно наполняются слезами, и во мне просыпается страсть, которой не должно было быть изначально.

Это произведение, показывающее историю человека, который, глубоко задумавшись о добре и зле, напился собственным духом, читали многие, и оно оказало на них большое влияние. Возможно, это связано с тем, что

сегодня многие люди в глубине души боятся, что когда-нибудь и они станут такими же. Многие люди сегодня живут нормальной жизнью, но испытывают смутную тревогу, что из-за какого-то незначительного события тонкая оболочка их психики может отслоиться, и они станут бесконечно подозрительными по отношению к окружающему миру, полностью потеряют контроль над собой и окажутся в причудливом духовном мире.

Однако это произведение оставляет в нашей душе не только тревогу, но и свет. Герои этой истории вдохновляют своей борьбой за преодоление своих внутренних слабостей, пусть даже в грубой форме. Жизнь героев заставила меня задуматься о том, как сложно и ценно заглядить свою вину перед слабыми и добрыми существами, которые имели несчастье похоронить самих себя, не причинившими прямого вреда и не чужими в этом мире.

Описать чудо этого романа в нескольких словах я не могу. Поэтому я уверена, что многие читатели со всего мира, все еще находясь в состоянии пустоты, будут продолжать входить в дом Карамазовых и испытывать странные переживания в будущем.



Илл. 5
Риса Ватая
(photo Graf Aloysky)

Кэйитиро ХИРАНО

Структурирование “влияния” и любовь



Илл. 6
Кэйитиро Хирано
(photo Graf Aloysky)

Достоевский был, безусловно, романистом, оказавшим огромное влияние на последующие поколения, а поскольку он сам находился под сильным влиянием творчества своих предшественников, то при любом обсуждении Достоевского неизбежно возникает вопрос: «Но разве это не свойственно его творчеству, и разве это нельзя сказать о романе вообще?» Возникает вопрос: «Но не является ли эта особенность характерной не только для его творчества, но и для романа вообще?» Сегодня я хочу поговорить именно о влиянии Достоевского, но трудно провести резкую грань между специфическим для Достоевского и общим, поэтому я хотел бы продолжить обсуждение в надежде, что разговор о Достоевском, воз-

можно, приведет нас к вопросу о том, что такое роман.

Я хотел бы рассмотреть мир романов Достоевского как динамическое структурирование отношений “влияния”.

Понятие “влияние”, по сути, является критикой эссенциализма в вопросе о том, что значит быть человеком, поэтому здесь я хотел бы рассматривать его сущностно, используя привычное выражение “влияние”.

Причин для такого подхода несколько.

Во-первых, “влияние” неразрывно связано с языком. Язык, будь то устный или письменный, предметно представлен в виде символов (по крайней мере, так он проявляется в романе). Язык – это социально существующее динамическое явление, которое проникает в человеческую личность, впитывается, закрепляется, трансформируется и является предметом обмена с другими людьми. Поэтому я намерен прояснить отношения “влия-

ния”, проследив траекторию этого сложного языка.

Идеи, обозначаемые и очерчиваемые собственными именами персонажей романа, на предварительных этапах создания более хаотичны и переплетены, они существуют во внутреннем мире автора как множество водоворотов. Они не просто персонифицированы в героях, как в аллегории, но их очертания отсекают, а зачастую и даже скрывают глубинный безличный поток влияний. Попытка прочесть роман с точки зрения отношений влияния – это способ анализа произведения путем сведения его к такой первичной стадии создания.

Другая причина – более практическая. Как значит термин ‘influencer’, с момента появления Интернета мы живем в обществе, которое, хорошо это или плохо, стремится к количественному и качественному измерению “влияния”. Влияние – это наиболее очевидное выражение власти сегодня (соревнование по количеству последователей в социальных сетях!), но это динамичное, систематическое явление, которое не обязательно может быть приписано человеку, а скорее сам человек является формирующим фактором. Сегодня имеет смысл перечитать Достоевского с точки зрения человека, находящегося во власти этой структуры.

Естественно, у влияния есть две стороны: дающая и принимающая. Однако и дающий должен быть получателем влияния в других отношениях, и эта амбивалентность между дающим и получающим делает социальное существование взаимосвязанным. Буддийская концепция “кармы” – это метафизика, которая придерживается такого рода релятивизма и в конечном итоге учит, что все есть «пустота» (небытие).

На этом этапе происходит дальнейшее разделение воздействующей стороны на “источник” и “носитель”.

Источником влияния не обязательно является человек, это может быть идея, концепция или событие. Достоевский был писателем, который особенно четко осознавал взаимосвязь между этими двумя понятиями. Ярким примером этого могут служить отношения между Женовой, неоднозначным “источником влияния” в *Бесах*, и Петром, обладающим властью практически как ее “носитель”. Или же критика Мышкиным римского католицизма в *Идиоте*, которая направлена на его власть как на искаженного “носителя информации”, отделившегося от Бога как источника влияния и превратившегося в простое «продолжение Западной Римской империи».

В понимании Достоевским феномена “влияния” есть несколько пластов.

Наиболее крупным из них является религиозный аспект. Римский католицизм, русское православие, различные секты, такие как бегуны, хлы-

сты и скопцы, оказались в центре его внимания, и их “влияние” было проанализировано различными способами. Эти религиозные влияния сопоставлялись с влиянием западного нигилизма. В мир произведения вплетены и другие широкие идеологические влияния, такие как социальные течения и идеологии, например, движение за эмансипацию женщин.

В отличие от них, есть конкретно-историческое измерение общего опыта общества в целом. Яркий пример – фигура Наполеона. Идеи Раскольникова находятся под влиянием этого гиганта, что также прослеживается в рассказах генерала Иволгина в *Идиоте*.

Кроме того, нельзя не отметить влияние событий, которые еще не вошли в историю. Дело Нечаева, вдохновившее на написание *Бесов*; дело Герасима Чистова, послужившее образцом для *Преступления и наказания*; убийство семьи Жемариных, о котором рассказывается в *Идиоте*; покушение на царя Александра II, связанное с идеей продолжения *Братьев Карамазовых*. Все они являются воплощением более крупного социального и идеологического источника влияния, но при этом функционируют как самостоятельные источники влияния, воздействуя на людей по цепочке.

Естественно, есть экономические и институциональные влияния, например, нищенская жизнь Раскольникова и положение Сони как проститутки. Натура человека и деньги также являются базовыми источниками влияния, причем присутствие Ротшильда изображается как символ последнего.

Наконец, следует отметить, что сильным источником влияния могут быть и произведения искусства, как, например, *Мертвый Христос в гробу* Гольбейна, который изображен в *Идиоте* и часто упоминается в дальнейшем.

Подвергаясь этим многочисленным влияниям, отдельные персонажи живут своей жизнью, время от времени перестраивая самих себя. О романах Достоевского говорят, что они “полифоничны”, но важно то, что эти многочисленные голоса влияют и изменяют друг друга.

При этом важно отметить, что Достоевский подчеркивает не только внешнее, но и внутреннее влияние, т.е. физические условия, такие как индивидуальный темперамент и хронические болезни. Слова и поступки героев никогда не бывают статичными, они колеблются между внешними и внутренними влияниями. Яркий пример тому – Мышкин. Возвращение Мышкина в Россию после долгого выздоровления в Швейцарии и окончательный крах его поведения отмечены такими внутренними влияниями, как эпилептические припадки и их предвестники, скандалы из-за наследства, психологические конфликты между двумя женщинами, Настасьей и

Аглаей, слишком сильное давление, вызванное его дебютом в обществе перед свадьбой – все это оказалось чрезмерным для него.

Конечно, человек является не только получателем влияния, но и его источником, и само собой разумеется, что сам роман *Идиот* описывает влияние на становление Мышкина в русском обществе как «положительно прекрасного человека».

Примером положительного взаимовлияния персонажей являются отношения Раскольникова и Сони. С другой стороны, страшным примером отрицательного взаимовлияния являются отношения между Иваном и Смердяковым. В отношениях между намерением убить и его исполнением, по логике Смердякова, Иван является персонажем, оказывающим влияние, а Смердяков – принимающим его, но в их диалоге именно Смердяков оказывает влияние, которое приводит Ивана к этим идеям.

Теперь, когда мы рассмотрели понятие “влияние” от общего концептуального до конкретно-индивидуального измерения, рассмотрим этот вопрос еще раз с точки зрения временной оси.

Бесспорно, что Достоевский придает большое значение “влияниям” прошлого в моделировании персонажей. Это может быть, как в “Исповеди” Ставрогина, “влияние” решающего события, произошедшего в какой-то момент в прошлом, или “влияние” обстоятельств, продолжающихся из прошлого до сих пор. Последнее – это тот опыт, который в английской грамматике описывается как *have been -ing – Present Perfect Continuous*, «настоящее совершенное длительное время» – например, если вспомнить положение Сони как проститутки или воспитание Настасьи, когда Мышкин говорит: «Вы страдали и все-таки вышли из этого ада чистой». В каждом случае прошлое продолжает оказывать неизбежное и судьбоносное влияние на жизнь героев в настоящем.

С другой стороны, у Достоевского предельным воздействием будущего на настоящее является смерть. Как известно, у него был уникальный опыт: его приговорили к смерти в 28 лет и помиловали прямо перед казнью, так что он уже испытал ужас смерти в прошлом, когда должен был бы испытать его в будущем.

На первый взгляд, “предсмертный” опыт Достоевского напоминает *Бытие и время* Хайдеггера, где объясняется, как через «первопрохождение» смерти настоящее бытие, погрязшее в повседневности и живущее несущественной жизнью, пробуждается к своей существенной жизни.

Первопроходец подвергает настоящее опасности утраты себя в мирском “я” и приводит настоящее к возможности быть самим собой, не ища под-

держки прежде всего в соображениях, что является тревожным, страстным, фактическим, самоутверждающимся “я”, свободным от всех иллюзий мира. Это самость в свободе встретить смерть, свободная от всех иллюзий мира, подверженная страстной, фактической, тревожной свободе утвердить себя (*Бытие и время*, по переводу Садао Хосоя).

Хайдеггер говорит нам, что человеческое восприятие не-сущности состоит в том, что «однажды человек обязательно умрет, но пока его очередь не наступила».

Однако более проработанным, чем у Хайдеггера, исследование Достоевским “влияния” смерти на жизнь заключается в том, что он ставит под вопрос продолжительность времени до смерти.

Эзотерическая философия Хайдеггера не так сложна для понимания в том смысле, что осознание смерти дает нам ясное понимание природы жизни, того, как мы должны жить. Однако трудность *Бытия и времени* заключается в том, что она неоднозначно определяет момент наступления смерти. В течение года мы можем работать над довольно крупным проектом в сотрудничестве с другими людьми, а спустя десять секунд мы уже практически ничего не сможем сделать. Или если нам говорят, что жить осталось три месяца, то большую часть оставшейся жизни мы потратим на то, чтобы разобраться со своими делами, но будет ли это наше «я» первоначальным «я» в свободе встретиться лицом к лицу со смертью? Конечно, это не так.

Если смерть – это событие, достаточно далекое в будущем, чтобы быть сущностной жизнью, то настоящее существование, предшествующее смерти, в конце концов попадет в противоречивую ситуацию, когда для того, чтобы прожить свою сущностную жизнь, ему ничего не остается, как продлить восприятие жизни внесущностной: «Человек, конечно, когда-нибудь умрет, но пока что моя очередь не наступила».

Кстати, в случае с осужденным, о котором рассказывает Мышкин в *Идиоте*, – история, в значительной степени отражающая опыт самого Достоевского, – он, пока его не приговорили к расстрелу и не помиловали, думал: «...Через несколько минут я внезапно умру». В итоге он специально подсчитывает, что у него есть всего «пять минут», которые он делит на три части: две минуты на то, чтобы «попрощаться с друзьями», две минуты на то, чтобы «подумать о себе», и «остальное время на то, чтобы хорошенько осмотреться и убедиться, что все закончилось». У него было ровно пять минут, чтобы подготовиться к смерти, но это было все, что он мог сделать. Осознание того, что ничего нельзя сделать из-за краткости времени до смерти, прослеживается и в “Исповеди” Ипполита.

Думаю, что влияние этого переживания, конечно, было огромным: он писал, что если бы ему удалось «вернуть себе жизнь, то все было бы момим! Тогда бы я каждую минуту считал веком, я бы ничего не терял, я бы каждую минуту считал, я бы ничего не тратил!». Это признание близко ко второй части *Бытия и времени*, но отличается от него тем, что в словах Достоевского отвергается иерархия готовой сущности и декадентской не-сущности, а провозглашается полное утверждение жизни: «Ничто не пропадает зря!»

Достоевский использует фразу «если бы можно было вернуть жизнь», которую, наверное, можно трактовать как восстановление утраченной жизни – “воскрешение”. Важно отметить, что Достоевский считал, что именно в этой, а не в следующей жизни ему предстоит “воскреснуть”. В только что описанной сцене приговоренный замороженно смотрит на луч солнца на куполе церкви, думая, что через три минуты он «растворится в его лучах», но при этом «тревога и отвращение к этому новому были очень страшны». Ни о каких надеждах на загробную жизнь в романе не говорится.

В романе Достоевского наиболее откровенное отрицание загробной жизни содержится в истории о Великом Инквизиторе, рассказанной Иваном, из которой вытекает вопрос: если всякая этика теряет свои основания, то возможно ли что-нибудь в этой жизни? Это наиболее нигилистический вывод о “последствиях”, о “влиянии” будущей смерти. Аналогично Свидригайлов в *Преступлении и наказании* фантазирует о вечности в загробном мире как о «маленькой комнатке, полной копоты, как деревенская баня, с пауками, куда ни глянь». Такое же отношение к смерти как к чему-то макабрическому прослеживается и в “Исповеди” Ипполита в романе *Идиот*, где он описывает «какое-то чудовищное существо, ужасное существо». Упоминание «мертвого Христа» в той же “Исповеди” связывает отвращение к разложению тела с невозможностью “воскрешения”. Этот запах разлагающихся тел упоминается и после смерти Настасьи, и после смерти старца Зосимы в *Братьях Карамазовых*.

Итак, человек живет в настоящем под “влиянием” прошлого и под “влиянием” будущей смерти, и ему заповедано «ничего не тратить зря!» Жизнь заповедана. Если эта жизнь – с долгом, то человек должен воскреснуть заново в реальности этой жизни.

Первым героем, от которого мы ожидали бы такого “воскрешения”, должен бы быть Раскольников. Однако после ссылки в Сибирь самолюбие Раскольникова все еще уязвлено «бессмысленной нелепостью» вынесенного ему приговора, и в конце книги возникает мысль, что «история постепенного восстановления человека» только начинается.

Напротив, именно Соня после встречи с Раскольниковым как бы обретает свое достоинство и “воскресает”. Раскольников считал, что у Сони есть только три выхода: броситься в канал, попасть в психушку или (для краткости) впасть в разврат, который превратит ее сердце в камень, но в Сибири она почитается заключенными как «добрая и заботливая мать». То, что делает “Исповедь” Ставрогина в Бесах непростительной – это самоубийство Матрешы, которое лишает ее возможности избавиться от “влияния” своего трагического прошлого и “вернуться”.

С точки зрения “воскрешения” женщин, то, что произошло с Соней, должно было произойти и с Настасьей в *Идиоте*. Однако отношения Мышкина с Настасьей диаметрально противоположно связаны с отношениями Раскольникова и Сони.

Почему так происходит?

В заключение поясню этот вопрос через понятие “раздвоение личности”, над которым я размышляю в последние годы. Термин “раздвоение личности” означает дифференциацию человеческой личности в зависимости от межличностных отношений и окружения, в отличие от концепции неделимой “индивидуальной личности”. В человеке живет множество “альтер-эго” – для друзей, для возлюбленных, для начальства... – и в центре нет единого “настоящего я” как сущности. Все “альтер-эго” – это, можно так сказать, “настоящее я”, и именно состав и меняющиеся пропорции этих “альтер-эго” определяют “индивидуальность” человека.

В качестве литературного примера этой модели я часто обращаюсь к роману Толстого *Анна Каренина*. Описывая одну и ту же Анну, автор описывает ее с мужем Карениным, с Вронским, с братом Облонским, с сыном Сережей; когда она в Петербурге, когда она в имении Вронского... таким образом, описывает несколько ее альтер-эго, динамически дифференцированных с помощью меняющихся композиционных пропорций.

Путь воскрешения Раскольникова может быть интерпретирован как процесс увеличения доли его варианта альтер-эго, когда он в отношениях с Соней, в составе его общего альтер-эго. Соня и Раскольников взаимно влияют друг на друга, а его альтер-эго в контексте отношений с Соней влияет и на другие альтер-эго, составляющие Раскольникова. Альтер-эго, которые он создает в процессе общения с Соней, позволяют ему мыслить не так, как раньше.

Отношение Сони к Раскольникову представляет собой сложную смесь отрицания и принятия. Влияние на Раскольникова исторической фигуры Наполеона носит отчуждающий характер. Соня противостоит Раскольникову, оказывает на него “влияние” как на нового Другого, противостоит

его идеям, одобряющим убийство. Это не означает спасения его невинной “сущности”, не подверженной влиянию внешнего Другого, а скорее указывает на борьбу за “влияния” через любовь. Раскольников является сценой, площадкой, на которой разворачивается война двух существований – Со-ни и Наполеона. Это была возможность превратить Раскольникова в субъекта, достойного жить, но именно Соня одновременно “воскресает” через свое отношение к возлюбленному.

И то, в чем мы нуждаемся – это любовь других людей, способная оказать такое “воздействие”.

Однако в случае с Настасьей и Мышкиным такой дифференциации не происходит до самого конца. Мышкин характеризуется тем, что он почти для всех один и тот же Мышкин, и существенной дифференциации личности не происходит. Все, что можно увидеть в Мышкине – это расстройство одной и той же личности под влиянием внутренних/внешних воздействий.

Когда Мышкин решает жениться на Настасье, а не на Аглае, Радомский заявляет: «Вы никогда не любили ни одной из этих двух женщин». И действительно, Мышкин в конце концов жалуется, что Настасья «кудрявая», со «страшным лицом», и говорит, что не намерен «делать ее счастливой», даже если они поженятся. Сцена, когда они с Настасьей смотрят друг на друга после того, как она забирает Мышкина у Аглаи, на первый взгляд, трогательна, но оставляет необъяснимый осадок. Безоговорочное принятие, когда «когда она смеялась, он смеялся», «когда она плакала, он тоже плакал», «может быть, он только тихо улыбался, ничего не понимая», «как ребенка, он успокаивал и жалел другого», может быть, больше всего было нужно раненой Настасье, но такое отношение, может быть, было совершенно необходимо и ему. Это отношение совершенно пассивное, в котором чувствуется некоторая отстраненность от чувства “жалости к ней”. Мышкин достаточно благороден, чтобы не считать падшей женщиной, которая, по словам Радомского, «осквернена не по своей вине отвратительными распутниками из высшего сословия», но он не принимает всерьез “влияние” на нее Тоцкого, которое она “разделяет” как свое собственное. Настасья не является площадкой для борьбы между существованием Мышкина и Тоцкого (периода времени, символизируемого для нее существованием Тоцкого). Это своего рода невовлеченность, но Достоевский изображает ее не как сущностное свойство Мышкина, а как результат влияния внутренних условий.

Однако именно Настасья сама отказалась от “влияния” своего дурного прошлого на Мышкина. В этом отличие от Аглаи, которая в своей помолв-

ке с Мышкиным необъяснимо винит его и пытается быть “источником влияния” на него. Между Мышкиным и Настасьей нет отрицания, глубоко связанного с принятием, которое предполагает продолжение отношений. Рассматривая эти отношения, автор задается вопросом, можно ли назвать их любовью. Но опять же, таковыми их делает не их природа, а многочисленные влияния, которые постоянно действуют на них.

Я понимаю, что мои рассуждения могут слишком упростить слишком сложную психологию героев *Идиота*. Однако представляется несомненным, что *Идиот* – да и все романы Достоевского в целом – нуждаются в таком прорыве.

Произведения Достоевского, возможно, являются для нас отрицательными реципиентами, как Соня. И, будучи реципиентами их “влияния”, мы теперь становимся источниками этого “влияния” путем обсуждения. По этому случаю хотелось бы еще раз осознать, что любовь имеет очень важное значение.



Илл. 7
Во время дебата
(photo Graf Aloysky)

BOOK REVIEWS



РЕЦЕНЗИИ

Лаура Сальмон, Дарья Фарафонова и Стефано Алоэ (под ред.)
Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж (Firenze:
 FUP, 2023), 217 с., ISBN 979-12-215-0121-6, [https://books.fupress.com/
 isbn/9791221501223](https://books.fupress.com/isbn/9791221501223)

Как показал Ю.Н. Тынянов, повесть Ф.М. Достоевского *Село Степанчиково и его обитатели* была пародией на *Выбранные места из переписки с друзьями* Н.В. Гоголя.¹ Через пародирование старые литературные формы приобретали иную функцию, в чем Тынянов видел импульс для смены литературной системы.² Новое произведение отходит от литературной традиции, поскольку противоречит ей и показывает ее изнанку. Пародия предполагает то *sentimento del contrario* [‘чувство противоположности’], которое, по мнению Дарьи Фарафоновой, коренится в парадоксальном отношении Достоевского к реальности (с. 167-184). Парадоксальное мироощущение не только определяет развитие литературы, но и является ее сутью и содержанием. Лаура Сальмон подчеркивает, что парадокс является отличительной особенностью русской литературы: «Готовность смотреть за пределами бинарной логики определяет важную специфику русских классиков» (с. 14). Однако этот аспект мало изучен литературоведами.

Цель классической русской литературы заключается не в соответствии ожиданиям читателя, но в стимулировании читательского интеллекта посредством освещения глубоких философских вопросов. Комментируя первое издание *Преступления и наказания* на итальянском языке, Энрико Монтекорболи написал во введении: «Среди всех русских писателей, он самый русский»³. Несмотря на созвучность данного заявления романтизму с его культом нации, факт глубокой парадоксальности творчества Достоевского все-таки делает его самым русским писателем. Читая словарное определение парадокса,⁴ неизбежно приходится вспоминать о Достоев-

1 Юрий Н. Тынянов, *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)* (Петроград: ОПОЯЗ, 1921).

2 Юрий Н. Тынянов, “О пародии”, в: Юрий Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино* (Москва: Наука, 1977), с. 284-309.

3 Enrico MONTECORBOLI, “La vita e le opere di Feodor Dostoevski”, в: Feodor DOSTOIEVSKI, *Il delitto e il castigo (Raskolnikoff)* (Milano: Fratelli Treves, 1889), p. XL.

4 «Странное мнение, высказывание, расходящееся с общепринятыми мнениями, научными положениями, а также мнение противоречащее (иногда только на первый взгляд) здравому смыслу» – Сергей И. Ожегов, *Толковый словарь русского языка* (Москва: АСТ, 2014), с. 403.

ском. Суть его творчества поистине парадоксальна, так как здесь все подвергается сомнению, все полифонично и многослойно, все неоднозначно и часто амбивалентно. При этом парадоксальность как основная черта поэтики Достоевского не получила систематического анализа. Существует малое количество работ, посвященных этой проблеме.⁵ Отметим, что не все из них можно отнести к разряду научных.⁶ Таким образом, сборник статей *Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж* заполняет важную лауну в достоевсковедении.

Сборник включает в себя работы ведущих специалистов по творчеству Достоевского, участников международной конференции 2021 года, посвященной 200-летию русского писателя. Конференция была организована Генуйским университетом при участии Веронского университета.

В статьях анализируются разнообразные парадоксальные элементы поэтики писателя. Перед нами возникает не монологическая фигура автора «Достоевского-философа, Достоевского-богослова, Достоевского-идеолога» (с. 7), а полифоническая и противоречивая личность, которая с помощью парадоксов раскрывает имманентную амбивалентность бытия, предоставляя специалистам обширное поле для исследований.

Сборник окрывает статья Лауры Сальмон (с. 13-34), в которой рассматривается парадокс в творчестве Достоевского как средство «когнитивного демонтажа» (с. 19). Исследовательница представляет классификацию функций и типов парадоксов, не имеющих единственного разрешения, но расширяющих «горизонты умственного и морального мышления» (с. 15). Герменевтический круг, связывающий автора, текст и читателя, определяет конкретное решение и понимание парадоксов. Здесь нет однозначности, а вопросы и ответы зависят от умственных усилий каждого читателя. В заключительной статье сборника Константин Баршт возвращает нас к герменевтической парадигме, говоря, что Достоевский продолжает оставаться объектом чтения и исследования, поскольку его произведения обладают значительным интерпретационным потенциалом. Баршт подчеркивает, что «Любая книга обретает существование только в процессе ее чтения» (с. 195), но при этом важно не навязывать тексту определенные жесткие интерпретации.

5 Gary Saul MORSON, "Paradoxical Dostoevsky", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 43, № 3, 1999, pp. 471-494; Александр Ю. Суконик, *Достоевский и его парадоксы* (Москва: Языки славянской культуры, 2015). Есть и работы изучающие парадоксальность «Записок из подполья», напр.: Gabriella E. IMPOSTI, "Il paradosso del mentitore in *Memorie dal sottosuolo di Dostoevskij*", *Between*, Vol. 9, № 18, 2019, pp. 1-17.

6 Валерий Г. ШЕВЧЕНКО, *Достоевский. Парадоксы творчества* (Москва: ОГНИ, 2004).

В своей статье Баршт защищает Достоевского от обвинений в антисемитизме, высказанных в книге М.Л. Уральского и Г. Мондри *Достоевский и евреи* (с. 195-214). Ценность статьи заключается в демонстрации антинаучности любого предвзятого отношения к автору. Достоевский – писатель, требующий внимательного и беспристрастного изучения, так как его взгляды могут быть противоречивыми и изменчивыми.

Статья Стефано Алоэ (с. 65-80) также перекликается с одним положением из работы Лауры Сальмон. Ученый показывает, как ономастика становится у Достоевского способом выявления многогранности человеческой личности (имя одновременно определяет персонажа и при этом оставляет широкое пространство для универсальности Я-сознания). В своей статье исследователь уточняет и развивает одну из позиций Сальмон. Согласно Сальмон, безымянный герой в творчестве Достоевского является типизированным. Алоэ считает, что герой безымянный еще сложнее чем герой с именем, поскольку включает в себя различные «я». Он не может определить границы собственной личности, символизируя таким образом человеческую неоднозначность. Парадокс пронизывает творчество Достоевского и проявляется в именах персонажей, неуловимая аллюзивность которых противостоит гоголевской традиции говорящих имен.

В статье Марии Кандиды Гидини рассматривается исповедь героев Достоевского (113-122). Здесь парадокс проявляется в том, что писатель использует исповедальное слово, чтобы выразить недоверие к самому этому слову. Исповедь становится скорее проявлением одиночества современного человека, предвосхищением периода модернизма, а не поводом открыться миру.

Статья Ясины Войводич посвящена парадоксальной улыбке главной героини *Кроткой* (с. 123-151). Эта улыбка становится отправной точкой для анализа различных аспектов рассказа, таких как смерть, – обычно завершающая действие, – и жизнь, которая здесь порождает рассказ и воскрешает душу Закладчика. Даже общение в этом рассказе оказывается парадоксальным: супруги, которые должны быть близкими, вместо разговоров пользуются молчанием, обнаруживая тем самым свою изолированность друг от друга.

Парадоксальное молчание также анализируется Раффаэлой Вассеной (с. 139-151). В *Преступлении и наказании* оно является не просто театральной паузой, (не)реакцией героев на неожиданные события. Молчание Раскольникова обладает множеством значений, что делает его парадоксальным и противоречивым.

Говоря о темпераментах героев, Кэрл Аполлонио указывает, что в миропонимании писателя невоздержанность человека скрывает жизненное начало, в то время как аскетизм и замкнутость в себе не способствуют его внутреннему преобразованию (с. 81-90). Парадоксальность проявлена в том, что традиционно невоздержанность рассматривается как отрицательное качество, манифестируемое через половую распущенность или неумеренность в еде и питье. Однако, как показывает Достоевский, она может также открывать человека миру. Чем более разнуздан человек, тем больших духовных высот он может достичь. Чувственность может стать источником радости, любви и, в конечном счете, подлинного религиозного опыта.

Вместе с тем идеи Кэрл Аполлонио приходят в противоречие с разрушительностью женской сексуальности в прозе Достоевского, о чем пишет Сара Дикинсон (с. 153-165). В своей статье она рассматривает парадоксальное отношение Достоевского к женской сексуальности на материале *Преступления и наказания*. Писатель понимает ее как разрушительную силу (сексуальность как таковая часто связана у писателя с падением героев и героинь, например, с феноменом проституции). Противоречивость выводов разных исследователей может объясняться тем, что у Достоевского «каждое слово, каждая мысль, каждая реплика привязаны к определенной повествовательной инстанции и вне ее рамок правильно поняты быть не могут» (с. 202).

В статье Дарьи Фарафоновой (с. 167-184) подчеркивается, что *sentimento del contrario* [‘чувство противоположности’], лежащее в основе юмора итальянского драматурга Луиджи Пиранделло, имеет много общего с творческим методом Достоевского. Оба писателя используют юмор, чтобы показать реальность во всей ее полноте, со всеми ее неразрешимыми противоречиями. Смех в произведениях Достоевского и Пиранделло часто оказывается горьким. «Чувство противоположности» вызывает сострадание, сопротивляется осуждению и обогащает восприятие реальности, делая его более глубоким, противоречивым и амбивалентным.

Алексей Казаков называет творческий метод Достоевского «деконструкцией деконструкции» (с. 41-51). Как показывает исследователь, Достоевский не работает с бинарными оппозициями, он идет дальше и разрушает даже само понятие двойственности, используя технику демонтажа в ходе работы над произведением.

Мартин Максимилиан Боровский показывает, как понятие ‘атеист’ у Достоевского описывает целый ряд разных типов людей, помимо тех, кто отрицает бога (с. 53-63). Парадокс заключается не только в специфи-

ке атеистов, представленных у писателя, но и в личном отношении Достоевского к атеизму, его великом христианском чувстве и постоянном сомнении в нем.

Парадоксы Достоевского также проявляются в диалогах его персонажей, на что указывает Алексей Шишкин (с. 185-193). В последнем диалоге между Колей и Алешей в романе *Братья Карамазовы* чередуются языковые регистры, при этом русизмы представляют конкретное и историческое, а славянизмы выражают универсальное и поэтико-мифологическое. Парадокс заключается в том, что, общаясь, герои фактически говорят о разных вещах и придают разное значение своим словам.

Кристоф Гарстка анализирует трагикомическое как самостоятельную парадоксальную категорию (с. 91-99), проявившуюся в образе «отцов неудачников» (с. 98), которые, не принимая решений, стремятся сохранить свою иллюзорную свободу. Эти театральные персонажи обнаруживают экзистенциальное противоречие между внутренним миром и реальностью, пытаются держаться за свое мироощущение.

По мнению Александра Исакова, продуктивно изучение произведений Достоевского с позиций психоанализа и экзистенциализма (с. 101-111). В своей статье он предлагает лакановское прочтение *Братьев Карамазовых*, сосредотачиваясь на образах отцов. Несмотря на перспективность психоаналитического подхода, необходимо отметить, что данная работа отклоняется от заявленной темы сборника.

Книга *Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж*, безусловно, представляет ценность для современного достоевковедения. В ней представлены актуальные размышления и новые идеи. Работы исследователей могут служить хорошим методологическим подспорьем.

Авторы показывают, что изучение творчества Достоевского требует отказа от предвзятого подхода. У специалиста всегда есть большой соблазн «определить и определѐть» данного автора как идеолога, публициста, морализатора, иногда даже заклеить антисемитом или ксенофобом, но на самом деле для Достоевского-писателя были характерны мировоззренческие противоречия. Сложность и неоднозначность мировоззрения Достоевского проявилась на разных уровнях его произведений: в образах его героев, в их именах, диалогах, жестах, а также ситуациях, в которых они оказываются. Автор подвергал свои убеждения постоянному анализу, проходя через «горнило сомнений» (ПСС 15; 485).

Сомнения, неопределенность, двойственность, демонтаж существующих интерпретаций действительности, юмор и гротеск – основные характеристики творчества Достоевского. Рецензируемый сборник уходит от

застарелых литературоведческих установок, чуждых самому мышлению писателя, который был далек от догматизма, несмотря на наличие определенных идей и убеждений. Парадоксальность его произведений делает их бесконечным источником художественных и философских смыслов.

Отметим, что многие вопросы, поднятые исследователями, требуют дополнительного изучения. Например, проблема демонтажа как основа творческого метода или ономастическая система в творчестве Достоевского. Также было бы целесообразно исследовать парадоксальность в публицистике писателя. Это помогло бы лучше понять творческую эволюцию и различные фазы его мировоззрения. Определенный интерес представляют риторические парадоксы в *Дневнике писателя*, с помощью которых Достоевский любил демонстрировать абсурдность положений своих оппонентов (см. к примеру, ПСС 50; 72).

Данные замечания касаются лишь части возможностей, которые открывает для исследователя рецензируемый сборник. Важно помнить о том, что парадоксальность мышления писателя является также чертой, необходимой для его исследователя. Соблюдение этого условия способствует развитию новых направлений и появлению новых интересных горизонтов достоевсковедения.

Ирис Уччелло

Валентина В. БОРИСОВА, Сергей С. ШАУЛОВ, Юлия В. ЮХНОВИЧ
 «Дело о куманинском наследстве» в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского (Уфа: Печатник, 2021), 268 с. ISBN 978-5-6042485-7-7

К 200-летию Ф.М. Достоевского в мировой достоевистике прозвучал юбилейный “залп”: вышли многочисленные исследования, посвященные писателю-классику, среди которых выделяются 30 коллективных монографий российских ученых, созданных в рамках тематического конкурса РФФИ «Источники и методы в изучении наследия Ф.М. Достоевского в русской и мировой культуре» (След, оставленный на века).¹ Среди них и книга Валентины Борисовой, Сергея Шаулова и Юлии Юхнович «Дело о куманинском наследстве» в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского (https://vk.com/doc40410133_670834805?hash=Ut2HUXtGrсTHiLgYjqZiYz7P8xAyAJ76GcvSAsw6Xjs&dl=ws6iQ8KjV62TjtlhZrtJhзsIrkгM77mOolBZariеMD). Она написана на основе изучения мемуарных, эпистолярных, архивных и других источников. Это ряд деловых бумаг и документов, относящихся к делу о куманинском наследстве из фондов РГБ, РГАЛИ, ИРЛИ, РГИА, государственных архивов Томской, Рязанской и Тульской областей, корпуса рукописного наследия писателя, оцифрованного веб-лабораторией Петрозаводского государственного университета и др.

Ряд документов, в том числе “Доверенность Э.Ф. Достоевской на получение акций Ф.М. Достоевскому (младшему)”, “Расписка Б. Райха в получении денег от Э.Ф. Достоевской”, письмо А.Г. Достоевской к Н.Н. Страхову от 18 октября 1881 года, в котором вдова писателя делится переживаниями и хлопотами относительно «заколдованного» куманинского наследства, публикуются в книге впервые. Ее источниковедческий фундамент достаточно основателен и продолжает дополняться усилиями других исследователей.²

- 1 *След, оставленный на века. К 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского*. Аннотированный каталог изданий и исследований, осуществленных при финансовой поддержке РФФИ в 1995-2021 годах (Москва: РФФИ, 2021). 120 с.
- 2 Инга М. Дробышевская, Борис Н. Тихомиров, “Московская ветвь родословного древа Ф.М. Достоевского: новые архивные и печатные источники”, *Неизвестный Достоевский* 2023, т. 10, № 1, с. 5-80, DOI: 10.15393/j10.art.2023.6562; Инга М. Дробышевская, Борис Н. Тихомиров, “Внуки дедушки Федора Нечаева: родословные разведки в области генеалогии Ф.М. Достоевского (из дополнений к «Хронике рода Достоевских»)", *Неизвестный Достоевский*, 2023, т. 10, № 2, с. 155-195, DOI: 10.15393/j10.art.2023.6641.

Книга Валентины Борисовой, Сергея Шаулова и Юлии Юхнович читается с большим интересом, местами как детектив. В ней рассказывается о куманинском наследстве, которое стало для писателя, во-первых, “несчастливым”, поскольку из-за него родственные отношения между братьями и сестрами Достоевского разрушились вконец; во-вторых, «заколдованным», как выразилась в сердцах А.Г. Достоевская; в-третьих, криминальным из-за причастных к наследственному «делу» московских аферистов-“червонных валетов”, в-четвертых, “роковым”, став одной из причин преждевременной кончины писателя. И, конечно, как показывают авторы книги, оно оставило заметный след в целом ряде произведений Достоевского, в которых перипетии, связанные с куманинским наследством, преломились в образах персонажей и фабульной структуре.

Хотя биографических работ о великом русском писателе немало, столь драматический эпизод в его жизни, как участие в разделе куманинского наследства занимает в жизнеописаниях Достоевского весьма небольшой объем. В то же время в художественном мире писателя наследственный сюжет – один из ключевых, что видно по романам *Игрок*, *Идиот*, *Подросток*, *Братья Карамазовы*.

В этом свете тема, выбранная исследователями весьма актуальна. После статьи Н. Ильина “Достоевский в споре за куманинское наследство”, историко-биографических разысканий Г.А. Федорова и И.Л. Волгина авторы данной монографии продолжили изучение “куманинской” темы. Ей предшествовал цикл предваряющих статей.³

3 Н. Ильин, “Достоевский в споре за куманинское наследство”, *Звенья* 1951, т. IX, с. 547-565; Гергий А. ФЕДОРОВ, *Московский мир Достоевского. Из истории художественной культуры XX века* (Москва: Языки славянской культуры, 2004), 464 с.; Игорь Л. ВОЛГИН, “Родные и близкие. Историко-биографические очерки”, в: *Хроника рода Достоевских*, под ред. Игоря Л. ВОЛГИНА (Москва: Фонд Достоевского, 2013), 1232 с.; Валентина В. БОРИСОВА, “Дело о куманинском наследстве в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского”, *Неизвестный Достоевский*, 2018, № 1, с. 32-43, DOI: 10.15393/j10.art.2018.3481; Юлия В. ЮХНОВИЧ, “«Куманинское дело» в мемуарном и эпистолярном наследии А.Г. Достоевской”, *Неизвестный Достоевский*, 2018, т. 5, № 4, с. 176-184, DOI 10.15393/j10.art.2018.3785; Юлия В. ЮХНОВИЧ, “Адвокаты Ф.М. Достоевского: из истории «куманинского процесса»”, *Неизвестный Достоевский*, 2019, т. 6, № 2, с. 171-185, DOI: 10.15393/j10.art.2019.3961; Валентина В. БОРИСОВА, Сергей С. ШАУЛОВ, “Мотив «рокового наследства» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: реальный, мифопоэтический и историко-литературный комментарий», *Проблемы исторической поэтики*, 2019, т. 17, № 3, с. 106-128, DOI: 10.15393/j9.art.2019.6482; Валентина В. БОРИСОВА, “Нравственные и юридические аспекты «куманинского дела»”, *Неизвестный Достоевский*, 2019, № 1, DOI 10.15393/j10.art.2019.3786; Сергей С. ШАУЛОВ, “«Куманинское дело» и роман «Подросток»: рецептивный аспект”, *Достоевский*

Интерес к роду Куманиных, сыгравших огромную роль в судьбе писателя, не случаен. Куманины – одна из старейших купеческих династий Москвы. Некогда монастырские крестьяне Переславль-Залесского уезда уже к концу XVIII века стали состоятельными купцами, поставщиками царского двора и наладили торговлю с иностранными компаниями. Старшая сестра матери писателя, Александра Федоровна Нечаева, вышла замуж за Александра Алексеевича Куманина. Богатые и влиятельные родственники Куманины сыграли существенную роль в жизни всех детей Достоевских, став для них, как пишут авторы монографии, «благодетелями навеки». После смерти родителей тетушка и дядюшка взяли племянников под свою опеку, обеспечив их образование и воспитание, помогая им до конца своих дней.

Рассказывая об участии Куманиных в жизни семьи Достоевских, авторы подробно раскрыли эту историю в книге, в композиции которой реализуется принцип сопряжения биографических и творческих фактов. Структурно данная монография состоит из десяти глав, каждая из которых освещает отдельную тему: I – «Дело о куманинском наследстве» в биографии Достоевского, II – Нравственные и юридические аспекты «куманинского» дела, III – Мотив «рокового наследства» в романе Достоевского «Идиот», IV – «Червонные валеты» в «Деле о куманинском наследстве», V – «Червонный валет» А.Т. Неофитов из окружения

и мировая культура. Филологический журнал, 2020, № 4(12), с. 105-116, <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-105-116>; Сергей С. Шаулов, «Художественное отражение «Дела о куманинском наследстве» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»», *Культура и текст*, 2021, № 4 (47), с. 77-88, DOI 10.37386/2305-4077-2021-4-77-88; Валентина В. БОРИСОВА, ««Червонный валет» А.Т. Неофитов из окружения Ф.М. Достоевского», *Неизвестный Достоевский*, 2020, т. 7, № 1, с. 156-167, DOI: 10.15393/j10.art.2020.4481; Валентина В. БОРИСОВА, Сергей С. Шаулов, ««Клуб червонных валетов» в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»», *Неизвестный Достоевский*, 2020, т. 7, № 3, с. 149-165, DOI: 10.15393/j10.art.2020.4781; Юлия В. ЮХНОВИЧ, «Адвокаты Ф.М. Достоевского: из истории «куманинского процесса»», *Достоевский и мировая культура*. Филологический журнал, 2020, № 2 (10), с. 197-210, DOI 10.22455/2619-0311-2020-2-197-210; Валентина В. БОРИСОВА, ««Бывший князь» Всеволод Долгоруков как прототип и читатель романа Достоевского «Подросток»», *Неизвестный Достоевский*, 2021, т. 8, № 1, с. 149-167, DOI: 10.15393/j10.art.2021.5242; Юлия В. ЮХНОВИЧ, «Уловки адвокатов, или что получили Достоевские от продажи тульского имения», *Неизвестный Достоевский*, 2021, т. 8, № 1, с. 168-182, DOI 10.22455/2619-0311-2020-2-197-210; Валентина В. БОРИСОВА, Сергей С. Шаулов, «Роман «Подросток»: реальный и историко-литературный комментарий», Татьяна А. КАСАТКИНА (под ред.), *Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: современное состояние изучения* (Москва: ИМЛИ РАН, 2022), с. 608-650, <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2>.

Достоевского, VI – «Клуб червонных валетов» в романе Достоевского «Подросток», VII – «Бывший князь» Вс. Долгоруков как прототип и читатель романа Достоевского «Подросток», VIII – «Куманинское дело» и роман «Подросток»: рецептивный аспект, IX – Художественное отражение «дела о куманинском наследстве» в романе Достоевского «Братья Карамазовы», X – «Аблакаты из-под Иверской» VS А.Г. Достоевская в «деле о куманинском наследстве».

Первые две главы представляют собой реконструированную хронику куманинского «дела» и участие в нем Достоевского. Особую ценность представляет комментарий, в котором проблема наследства рассматривается не только с юридической точки зрения, но переводится в нравственную, в шкале ценностей самого писателя всегда имевшую приоритетное значение.

Так, в книге говорится о том, как в 1863 году умирает дядюшка Александр Алексеевич Куманин, а тетушка Александра Федоровна Куманина в 1865 году составляет завещание о наследстве. В это время, странствуя по Европе, Достоевский работает над романом *Идиот*. Соответственно в III главе рассматривается мотив «рокового наследства» в произведении писателя, действительно, напрямую связанный с реальной историей.

Особый интерес представляют III – VI главы, в которых подробно рассматривается один из самых громких судебных процессов в Москве по делу «О клубе червонных валетов» и участие в нем родственника писателя А.Т. Неофитова. Изученные авторами монографии мемуарные, эпистолярные, биографические и исторические материалы позволили полно раскрыть роль Неофитова в махинациях вокруг куманинского наследства, а также показать, как отразилась его личность в произведениях писателя 1860-1870-гг. в качестве возможного прототипа некоторых героев.

В VII – IX главах авторы последовательно анализируют отражение биографии писателя в романах *Подросток* и *Братья Карамазовы*, в них также прослеживается процесс взаимопроникновения жизненных и творческих интенций автора в рамках его художественной лаборатории. Ярким примером является раздел, посвященный чрезвычайно оригинальной личности Вс. Долгорукого, «однородца» московского губернатора, «бывшего князя» и, по мнению авторов книги, в некотором смысле ставшего прототипом героя-рассказчика в романе *Подросток*, а после его прочтения и эпигоном Достоевского.

Не меньший интерес представляет собой последняя X глава, в которой рассказывается о судебных процессах, всегда привлекавших внимание писателя. Достоевский часто присутствовал на них лично, откликнулся на них

в *Дневнике Писателя*. Как известно, Достоевский называл адвокатов «нанятой совестью». В монографии с привлечением документальных, эпистолярных и мемуарных источников раскрывается роль адвокатов-«мошенников», участвовавших в «деле о куманинском наследстве».

В целом книга по своему пафосу парадоксальна: в житейском смысле «несчастное» и роковое наследство не обогатило писателя, но в творческом плане он обогатился пережитыми в ходе куманинского «дела» «сильными впечатлениями», которые отразились в его великих произведениях. Их, как своё истинное наследство, он и оставил потомкам.

Подытоживая, можно с уверенностью сказать, что в рецензируемой книге Валентины Борисовой, Сергея Шаулова и Юлии Юхнович, наряду с другими коллективными монографиями из «юбилейной» серии, существенным образом расширен круг источников жизни и творчества Достоевского, гениального писателя, обладавшего способностью пережитый личностный и исторический опыт доводить до предельной степени художественного обобщения, превращая его в общечеловеческий, поучительный опыт.

Инга Дробышевская

NEWS

НОВОСТИ

**“A complete account of foreign impressions”:
The XVIII Symposium of the International Dostoevsky Society
in Retrospect**

**“Полный отчет о заграничных впечатлениях”:
XVIII Симпозиум Международного Общества Достоевского
в ретроспективе**

(edited by Raffaella Vassena & Katya Jordan)

From August 24 to 28, 2023, the XVIII Symposium of the International Dostoevsky Society took place in Nagoya, Japan. The main organizers of the Symposium, dedicated to the 150th anniversary of the publication of Dostoevsky’s novel *Demons*, were Professor Ikuo Kameyama and Professor Toshiko Ellis from Nagoya University of Foreign Studies, Professor Satoshi Bamba from Niigata University, and Professor Tetsuo Mochizuki from Chuo Gakuin University. Eighty-five scholars from nearly twenty different countries (Belgium, Brazil, Bulgaria, Canada, China, Korea, Croatia, Russia, France, Germany, Japan, Italy, Poland, Spain, Sweden, Turkey, the United Kingdom, and the United States) presented their research on *Demons* and other topics relevant to Dostoevsky. Some regional coordinators of the IDS have shared their impressions from their time in Nagoya. We publish them here, in the belief that sharing with the community is the primary and fundamental duty of those dedicated to research. These accounts not only reveal the intellectual vitality and seriousness of the scientific discussion, but also the conviviality, mutual respect, and, above all, the excellent organization of the event and the extraordinary hospitality shown by our Japanese colleagues and their students. The latter transformed the Symposium into a living home, a warm and welcoming environment for all participants. This dialogue and spirit of cooperation has consistently characterized the International Dostoevsky Society since its foundation, making it a place where the shared passion for Dostoevsky’s work transcends linguistic and cultural barriers, fosters human relationships, and builds bridges for mutual understanding.

* * *

Caros colegas,¹

Como representante regional da IDS no Brasil, venho participando de todos os nossos Simpósios desde o de Budapeste, realizado em 2007. Considero que o mesmo padrão elevado de organização tem sido mantido em todos, tanto em Nápoles, na Rússia, em Granada, Boston, e agora também em Nagoya.

Pela distância que o Japão se encontra do meu país, tive muitas dúvidas se deveria mesmo ir, se valeria a pena fazer uma viagem de 30 horas para participar do Simpósio, e relutei até o último momento para comprar as passagens e fazer as reservas de hotel. Devo dizer que não me arrependo absolutamente de ter optado por ir. Ao contrário, tudo me surpreendeu no país, principalmente a receptividade dos japoneses em geral, e dos nossos colegas da IDS em particular, assim como de toda a equipe que trabalhou na organização do Simpósio, todos sempre muito solícitos, prontos a ajudar em tudo. Acho que todos sem exceção nos sentimos em casa.

Uma impressão muito forte que permaneceu foi que no Japão tudo funciona bem, que tudo é muito bem planejado nos mínimos detalhes, o que se reproduziu na organização geral do nosso evento e nos deu conforto para aproveitarmos ao máximo a nossa estadia e os trabalhos do Simpósio.

Os encontros e as conversas com antigos colegas e com os novos que surgiram é sempre um dos pontos altos dos nossos encontros, e neste, não sei se pela quantidade menor de participantes, me pareceu que foi criado um ambiente muito aconchegante para todos.

Gostaria de dar um destaque ao trabalho primoroso de edição do caderno de resumos (*Book of Abstracts*), que estava muito fácil de manejar, de ler, e de encontrar as apresentações com os temas do nosso interesse. Destaco também a sensibilidade dos colegas pelo convite feito a escritores japoneses para apresentar seus trabalhos aos participantes do Simpósio, assim como a escolha de Kyoto para a excursão, além da gentileza de nos dar as boas-vindas com um presente tão inusitado. Acho que os colegas se superaram na preparação do Simpósio. Estava tudo realmente formidável.

No que se refere à organização das seções para apresentação de trabalhos, por temas afins, estava perfeita. No entanto, acho que essa divisão das seções em língua russa e em língua inglesa, se, por um lado, facilita para os falantes de cada língua, que não precisam ficar se deslocando de uma sala para outra, por outro cria uma certa dificuldade para uma maior interação entre os participantes. Isso eu já havia notado desde o Simpósio realizado em Boston, que teve uma tendência a ficar dividido em dois blocos, o de russos e o de língua inglesa.

1 English translation follows.

Percebi também que a IDS está dando uma ênfase muito grande à filiação de jovens pesquisadores. O simpósio contou com uma presença massiva de jovens participando pela primeira vez. Acho muito positivo e precioso esse interesse dos pesquisadores mais jovens de se incorporar à Sociedade. Me incomodou, no entanto, o fato de os nossos membros mais antigos, que sempre desempenharam um papel altamente relevante na construção da nossa Sociedade e contavam com um destaque merecido para apresentação de suas pesquisas, dessa vez terem tido um espaço bastante reduzido. Me refiro principalmente aos russos, ou pelo menos aos dois mais antigos estudiosos da obra de Dostoiévski presentes no simpósio, Igor Volgin e Vladímir Zakharov, que tiveram um espaço de fala restringido a 20 minutos para apresentação de trabalhos em seções.

Espero que este breve relato sobre as minhas impressões possa de alguma forma contribuir para a organização dos próximos simpósios.

Com os melhores sentimentos.

Fátima BIANCHI
IDS Regional Coordinator, Brasil

Dear colleagues,

As regional representative of IDS in Brazil, I have been participating in all our Symposia since the one in Budapest in 2007. I consider that the same high standard of organization has been maintained in all of them – in Naples, Moscow, Granada, Boston, and now also in Nagoya.

Due to the distance that Japan is from my country, I had many doubts about going, whether it would be worth a 30-hour trip. I hesitated until the last moment to buy plane tickets and make hotel reservations.

But I have to say that I absolutely do not regret choosing to go. On the contrary, everything in Japan surprised me, especially the receptivity of the Japanese people in general, and of our colleagues at IDS in particular, as well as the entire support team that worked on organizing the Symposium, all of whom were always ready to help with everything. I think all of us, without exception, felt at home.

A very strong impression that remains with me is that everything in Japan seems to work well; everything is very well planned down to the smallest detail. I could feel that in particular in the organization of our Symposium. It made us comfortable and allowed us to make the most of our stay and the works of the Symposium.

I would like to highlight the excellent work of editing the *Book of Abstracts*,

which made it very easy to use and to find the presentations of interest to us. I want to mention the sensitivity of the colleagues who thought to invite Japanese writers to present their work, as well as the choice of Kyoto for the excursion.

Our Japanese colleagues did a truly exceptional job in organizing a splendid Symposium.

Meetings and conversations with colleagues and acquaintances with new ones are always a highlight of our meetings, and so it was this time. Perhaps because of the smaller number of participants, the atmosphere was particularly cozy.

The organization of the thematic sections for presenting work was also excellent. However, I think that the division into Russian and English presentations, although it obviously made easier for those who do not master the other language, who did not need to move from one room to another, made more difficult the interaction between participants. I had already noticed this at the Boston Symposium.

I observe that IDS is placing much emphasis on the membership of younger researchers. The symposium had a massive presence of young first-time participants. This is very positive and precious. But at the same time, I was surprised that our oldest members, who have always played an important role in the construction of our Society and have enjoyed deserved prominence in the presentation of their research, were this time given very limited space. I am referring mainly to the Russians, or at least to the two oldest scholars of Dostoevsky's work who attended – Igor Volgin and Vladimir Zakharov. They were allotted only twenty minutes to present their work.

I hope that this brief report will help in the planning of future Symposia.

With my sincerest greeting,

Fátima BIANCHI
IDS Regional Coordinator, Brasil

* * *

Дорогие коллеги и друзья!

Это был очередной конгресс, на котором я присутствовал, и мне приятно отметить, что основные форумы МОД становятся все более ответственными, продуманными и хорошими.

Для меня, как участника такого мероприятия, всегда важны две вещи. Во-первых, как организована научная часть, точнее, какие доклады отбираются, ведь чтобы развиваться, Общество должно производить тезы, демонстрировать подходы и делать новые и неизвестные до сих пор в литературоведении анализы творчества Достоевского. Во-вторых, как сама организация обеспечивает легкую и коллегиальную атмосферу, чтобы каждый чувствовал себя вовлеченным, уважаемым и удовлетворенным.

И в первом, и во втором случае можно поздравить японских коллег, которые безупречно справились с непростой и ответственной задачей организации. Япония не является “легким” местом назначения, тем более – она редко связана с усвоением и распространением европейской литературы и культуры, и именно в этом отношении это было величайшим сюрпризом и открытием: все чувствовали себя как дома.

Мое огромное удовлетворение исходит еще от нескольких вещей.

1. Встреча с тремя современными японскими писателями. Очень сильное присутствие, энергия и предложение. Безупречная компетентность, их эссе были откровенны и представляют собой крупный вклад в современную интерпретацию Достоевского.

2. Выбор нового председателя МОД профессора Стефано Алоэ. Достойный учёный, талантливый и последовательный. Толерантный и объединяющий. Профессионал.

3. Профессор Кэрол Аполонио и профессор Икуо Камяма заслуживают искренних аплодисментов за проделанную ими потрясающую работу при подготовке форума и во время его проведения.

4. Испытываю большое удовлетворение от встреч региональных координаторов и редакции *Dostoevsky Studies*. Надеюсь, что в ближайшие годы журнал будет распространяться и продвигаться значительно лучше, ради чего мы все готовы работать. Я – в частности.

5. Очень важным и позитивным сигналом является выбор места проведения следующего конгресса – в Южной Америке. Это действительно повышает авторитет МОД среди местных сообществ, до сих пор удаленных и действовавших в изоляции и безвестности.

С наилучшими чувствами,

Людмила ДИМИТРОВ
IDS Regional Coordinator, Bulgaria

The 2023 IDS Symposium in Nagoya, Japan, was worth the long wait. Postponed twice as a result of the COVID-19 global pandemic, rendered even more complicated and fraught as a result of the 2022 Russian invasion of Ukraine, the Symposium was anticipated with some trepidation by scholars in North America. It turned out to be a conference for the ages, in which scholars from all over the world were able to spend four days engaging with Dostoevsky's works and exchanging ideas in an unprecedentedly well-organized, friendly, collegial, and warm atmosphere. Such an atmosphere inspired excellent papers, rich discussions at panels, and extremely fruitful transnational scholarly exchange. This is perhaps all the more surprising given that the conference was dedicated to what is perhaps Dostoevsky's darkest novel, *Demons*.

The conference program was a wonderful mixture of sessions with papers and discussion, round tables, plenary sessions, and a book presentation session, with presentations in both English and Russian, as well as a round table in Japanese. This produced a diverse set of presentations which varied enormously in approach, methodology, scholarly context, and disciplinary or ideological orientation. One set of panels focused specifically on *Demons* in its time and 150 years later, with papers focusing on that novel's formal and narratological complexity, the multifaceted and complex nature of its ideology, the existential and ethical alienation of its protagonist, Nikolai Stavrogin, the vexed textual relations between the censored section, "At Tikhon's", and the larger novel, as well as questions of genre. There were very many points of contact between papers from different scholars, from different continents, in different languages, with different disciplinary histories. The question period at the *Demons* sessions was particularly rich, in my view, with those who have grappled with the novel individually, in our teaching and our research, finally coming together to discuss this novel and its transnational legacy. Another set of panels focused on Dostoevsky's works in intramedial contexts, in music and cinema, and yielded papers on such topics as Kurasawa's and Wajda's adaptations of *The Idiot*, theatrical stagings of Dostoevsky's works, and Dostoevsky in manga. The location of the conference, the first IDS in Asia in the organization's history, inspired a stream of panels on Dostoevsky's reception in Asia, which yielded some fascinating material such as Dostoevsky's influence on Japanese Modernism and the reception of *Demons* in China. Another richly suggestive stream dealt with Dostoevsky and Catastrophe, and gave rise to papers on Dostoevsky as dystopian as well as messianic nationalist, Ivan Karamazov's Devil, and the depiction of executioners. And finally a looser panel dealing with many different topics allowed for more particular individual panel topics.

Plenary sessions and round tables allowed for larger group settings and more exchange between scholars from different continents. We heard about the latest research on Dostoevsky from North America, especially since his bicentenary, about his influence on contemporary Japanese writers, on temporal collapse in *Demons*, and on Chinese scholarship on the novel, as well as about forgiveness in Dostoevsky, and the latest work on Dostoevsky's notebooks by our colleagues in Russia. The conference also allowed the IDS to collect many of its members for a general meeting, and for IDS President Carol Apollonio to pass the torch to new President Stefano Aloe. In brief, the conference provided its participants with the unusual chance to stop everything and focus entirely on thinking about Dostoevsky's novels in a beautiful setting with colleagues from all over the world for a few short days.

Kate HOLLAND
IDS Regional Coordinator, Canada

* * *²

我在梳理国际陀学会历史的时候发现,自1971年国际陀学会第一次会议以来,陀学会每三年举办一次,期间从未中断或者更改时间,2023年,半个多世纪以来大会第一次推迟,足以说明我们处在一个特殊的时代,也想象得到会议主办方为了大家的相聚所付出的艰辛努力。正如俄罗斯谚语所说:“迟到总比不到好。”在这个紧张和剑拔弩张的时代,阅读和阐释陀思妥耶夫斯基对我们来说更有现实意义。而来自世界各国、持有不同语言的学者,因陀思妥耶夫斯基齐聚一堂这一事实更加让人振奋。作为国际陀学会的一名地区协调员,作为陀思妥耶夫斯基的一名读者和研究者,我在日本名古屋的大会上众多与会专家的发言中感受到了巴赫金所言“多声部”的合唱和思想的狂欢,在陀学会全体会员的会议上,当大屏幕上出现这四年间离世的陀思妥耶夫斯基学者的名字,在座的各位起立回忆他们生前的点点滴滴,我感受到了家庭的氛围,——被尊重、被倾听、被怀念。而将所有这些具有不同背景的人、思想、活动联系起来的,是陀思妥耶夫斯基。

刘娜
IDS Regional Coordinator, China

2 English translation follows.

When I was combing through the history of the International Dostoevsky Society, I found that since the first IDS Symposium in 1971, the Symposium has been held every three years, during which time there has never been an interruption or a change of time. The year 2023 – the first time the Symposium has been postponed in the midst of these 50 years – witnessed a special and complicated era. As is seen clearly, amounts of painstaking efforts have been made by the organizers of the conference in order to bring us all together. As the Russian proverb says, “Better late than never”. Reading and interpreting Dostoevsky is all the more relevant for us in these tense and saber-rattling times. The fact that scholars from all over the world, speaking different languages, but united by Dostoevsky, have gathered together, is even more inspiring. As a regional coordinator of the IDS, and as a reader and researcher of Dostoevsky, I felt what M.M. Bakhtin called the “polyphonic” chorus and the ecstasy of ideas in the speeches of experts at the Symposium in Nagoya, Japan. At the meeting of all the members of the IDS, when the names of the Dostoevsky scholars who had passed away in the past four years appeared on the big screen, and everyone present stood up and recalled their lives, I felt an atmosphere of a family – respected, listened to, and remembered. Thus it was Dostoevsky who connected all these individuals, thoughts and activities with different backgrounds.

Liu NA
IDS Regional Coordinator, China

* * *₃

Tras varios años sin poder participar en los simposios de la IDS, fue un placer asistir el que se celebró durante los días del 24 al 28 de agosto de 2023 en Nagoya, Japón, donde pude ver y, sobre todo, escuchar a colegas de los que hacía tiempo que no sabía nada.

Una de las cuestiones que más me sorprendió del simposio fue la extraordinaria organización de los camaradas japoneses: no sólo por la cuestión de las ayudas financieras, sino también por las modernas instalaciones donde se desarrolló el evento y la oferta de comidas gratuitas. Asimismo, digno de ser destacado fue el excelente trabajo de los jóvenes estudiantes (siempre dispuestos a

ayudar de la mejor forma posible) y por una sala acondicionada, en la que se puso a disposición continua de todos los presentes agua, té, café y diversos tipos de pastas. Sin duda, lo más práctico.

Lo único que habría que lamentar fueron las importantes ausencias europeas (una tónica que se ha ido repitiendo desgraciadamente en los dos últimos simposios), pero que esperemos se subsane en el próximo simposio en Buenos Aires, Argentina.

Jordi MORILLAS
IDS Regional Coordinator, Spain

After several years without being able to participate in IDS Symposia, it was a pleasure to attend the one held on 24-28 August 2023 in Nagoya, Japan, where I had the opportunity to see and, above all, to listen to colleagues I had not heard from for a long time.

One of the things that surprised me most about the Symposium was the extraordinary organisation of the Japanese colleagues: not only in terms of financial support, but also in terms of the modern facilities where the event was held and the provision of free meals. Also worthy of note was the excellent work of the young students (always ready to help in the best possible way) and for the hall where water, tea, coffee and various types of pastries were continuously available to all those present. Without a doubt, this was the most remarkable thing.

My only regret was the absence of many of our European colleagues (a trend that has unfortunately been repeated at the last two Symposia), but which will hopefully be reversed at the next Symposium in Buenos Aires, Argentina.

Jordi MORILLAS
IDS Regional Coordinator, Spain

* * *

I appreciate the care with which our Japanese colleagues have prepared the XVIII IDS Symposium. Nothing was too little for their attention. From informative emails leading up to the event to the Kyoto excursion on the final day – everything was meticulously organized and thought through. I cannot imagine

the countless hours that went into the preparation for this event and the energy and attention necessary to conduct it. I am very grateful to the organizers for creating such a wonderful opportunity to meet colleagues from all over the world and to discuss intellectual matters in such a hospitable environment. As I've discussed with some of the participants at the Symposium, there is no way to show enough appreciation for all the work that was done on our behalf by Prof. Kameyama, Prof. Ellis, Prof. Mochizuki, and all the other colleagues and staff. Thank you for bringing us together and giving us this rare opportunity to make new professional, intellectual, and personal connections.

Katya JORDAN
IDS Regional Coordinator, USA

* * *

Уважаемые коллеги, дорогие друзья,

В японском городе Нагоя, в Университете иностранных языков (NUFS, Nagoya University of Foreign Studies) с 24 по 28 августа 2023 г. был организован XVIII Симпозиум МОД – Международного общества Достоевского.

Организовать настолько масштабный Симпозиум представляет собой настоящий профессиональный вызов для хозяев. Однако японские хозяева, в первую очередь, проф. Икуо Каменяма и проф. Тэцуо Мотидзуки, вместе с остальными организаторами, составившими “Офис МОД в Нагое”, сделали во многом шаг вперед в организации данного Симпозиума. Моя благодарность и председателю МОД проф. Кэррол Аполонио, и новому председателю проф. Стефано Алоэ, и всем директорам МОД. Это пишу не из-за простой вежливости, а потому, что организаторы в официальном, профессиональном, научном и человеческом смысле достойны названия Хозяев.

Программа Симпозиума была организована в секции по двум критериям: по критерию языка (английская и русская группы) и тематическом (*Бесы* в узком смысле, Достоевский и другие, адаптации, современный взгляд на роман Достоевского и др.). Поскольку тема *Бесов*, которые и являлись заглавной темой данного симпозиума, вызывает настолько много подтем, было очень трудно составить группы докладчиков. Так как сам роман *Бесы* является актуальным и до сих пор вызывает интерес исследователей, для меня занимательны были секции, непосредственно касающиеся

ся этого романа (секции «150 лет романа Достоевского» и «Достоевский – музыка и фильм»). Занимательными и продуманными были доклады, а вместе с ними и дискуссии. Поскольку председатели секций соблюдали регламент (поздравляю!), дискуссии продолжались в кулуарах. Вот здесь ставлю восклицательный знак. После работы в секциях, мы собирались в уютном зале Университета, где нас встречали с кофе и чаем. Паузы во время конференций являются ценными, и я очень признательна организаторам за эти кофе-брейки. Они мне дали возможность поговорить с коллегами, обсудить темы, ответить на неотвеченные в течение секций вопросы, задать новые, расширить дискуссию, обменяться мнениями о новых книгах и статьях, даже поспорить (если надо). Поэтому ритм Симпозиума был действительно человеческим и сугубо научным.

Спасибо организаторам за круглые столы, которые расширили наше (по крайней мере мое) знание о том, чем занимается Североамериканское общество Достоевского. Может быть, это станет традицией – представить отдельные части Общества, сравнить их, обсудить работу и т.п.

В узко литературоведческом смысле, после нашего Симпозиума на *Бесов* Достоевского я смотрю иначе, чем до Симпозиума. Для меня это является важнейшим фактом. Поскольку я занималась одним ракурсом в прочтении данного романа, в дискуссиях, разговорах и в обсуждении докладов коллег я раскрывала то, что перекликается с моей темой и вместе с тем, находила новые пути прочтения романа. Познакомилась и с новыми книгами, статьями и с новыми коллегами. Мы договорились об обмене книгами, статьями и договорились о встречах. Это я считаю самой значительной точкой Симпозиума.

Мне понравился тон Симпозиума. Все разговоры, обсуждения, которые я слушала или в которых участвовала были высокопрофессиональными, коллегиальными, а собеседники говорили, уважая друг друга.

Наши хозяева, кроме великолепного Симпозиума, организовали и другие мероприятия: интересные встречи с японскими писателями, организовали презентацию новых книг, отдельные заседания, а также и незабываемую поездку в Киото. Я очень благодарна симпатичным и отзывчивым проф. Тошико и проф. Кошино, которые были гидами в нашем автобусе. Киото просто очаровал меня и открыл мне новую, неизвестную и очаровательную Японию! Шикарный ресторан, в котором мы были (извините, название ресторана не помню), был не только великолепным, но сногсшибательным: пестрая посуда, еда с шиком, разнообразные вкусы, красивое пространство, изумительно красивый парк... Я была в восторге. Спасибо японским коллегам!

Каждый Симпозиум дает что-то новое. В научном смысле, это всегда открытие новых путей. Поэтому, радуюсь будущему Симпозиуму в Буэнос-Айресе!

С уважением,

Ясмينا Войводиц
IDS Regional Coordinator, Former Yugoslavia

Letter of Thanks to Prof. Ikuo Kameyama, Nagoya

September 4, 2023

Professor Ikuo Kameyama
President
Nagoya University of Foreign Studies

Dear Professor Kameyama:

We write to express our most sincere thanks for everything you and your colleagues did to host the XVIII Symposium of the International Dostoevsky Society, August 24-28, 2023. The Nagoya Symposium was an unprecedented event in our history, and we are profoundly grateful.

The Symposium surpassed all our expectations. The four years since the last Symposium (Boston 2019) were challenging – more than any other time in our history; the pandemic forced two postponements of the Symposium, which in turn doubled and tripled the demands on you, your university, and the Organizing Committee. In addition, we know how difficult it has been over the past two years to carry out the necessary administrative and financial tasks. We are so impressed with your ability to manage everything with energy and grace, overcoming all obstacles to bring to Nagoya the world's top experts on Dostoevsky for what was for us an unforgettable intellectual and scholarly experience. We have returned home inspired by your example, energized by the presentations and interactions with other scholars, eager to continue our research on Dostoevsky, and motivated to maintain the relationships and connections we have made, with your help, in Nagoya.

Everyone who participated in the Symposium joins us in expressing their gratitude to you, NUFS, and the Organizing Committee for the nurturing space you created for intellectual, creative, and scholarly exchange, so rare and welcome during this difficult time. Many of our colleagues have commented on the superb intellectual and thematic focus of the program sessions, and we want to express our particular thanks to those who organized the program. We also know that your generosity and support with the registration fees, housing, and banquet was essential in ensuring that the best scholars in the world could attend; we cannot imagine what the Symposium would have been like without this essential worldwide

participation. The Nagoya Symposium featured an unprecedented diversity of international perspectives and approaches. The work shared by senior scholars and brilliant young researchers from all corners of the globe has enlivened the field, and has established a strong foundation for future work. We were impressed by the quality and variety of work presented by our Japanese colleagues, and with the popularity and respect Dostoevsky enjoys among Japanese readers. We were also delighted to learn from a broad range of Dostoevsky scholars from across Asia, an area of expansion for us. The IDS is eager to continue to maintain and strengthen these connections with Asian scholarship, for which the Nagoya Symposium has laid a very strong foundation.

The trip to Kyoto was an unforgettable experience, so meticulously planned and organized. The beautiful walk around the Golden Pavillion was the perfect beginning to the day. Many of those who participated remarked on the genuine, inimitable spiritual atmosphere of Ryoanji – such a beautiful experience after the intensity of our scholarly exchanges. The 1001 Kannon statues at the Sanju Sangendo Temple left us speechless. The meticulously planned Japanese lunch was for many of us the high point of the tour – the very finest, most distinctive, delicious “Nihon-teki” experience of Japanese culture and cuisine.

The roundtable with Japanese writers was extraordinary, an unprecedented event in the history of our Society. To hear these three brilliant young literary masters discuss their relationship with Dostoevsky was the culmination of the Symposium for many of us. Our Russian colleagues in particular praised this event as unique and valuable for everyone. It reminded us of why we do what we do; Dostoevsky’s writing is not limited to its time and place, but is a living thing that continues to inspire every new generation of readers – on a profoundly individual level, in different cultural contexts, but most of all as a force for shared engagement with the meaningful questions that unite us – ethical, philosophical, psychological – on the common territory of art.

We speak on behalf of all the members of the International Dostoevsky Society in expressing our profound gratitude to you, your university, and your colleagues, for making this Symposium such a brilliant success.

Sincerely yours,

*Stefano Aloe, President
International Dostoevsky Society*

*Carol Apollonio, Former President
International Dostoevsky Society*

**Вступительная речь нового председателя МОД Стефано Алоэ
Нагоя (Япония), 25-го августа 2023 г.**

Дорогие Друзья и Коллеги!

Стать председателем МОД – невероятная честь. Стать председателем в эти сложные и трагические времена – и честь, и тяжесть. Имя Достоевского многие используют, цитируют, часто некстати, но это почти неизбежно, ведь Достоевский – икона и мощный символ современности. Один из мощнейших нашей эпохи.

А наша задача филологов-достоевсковедов из всего мира, членов МОД – изучать наследие нашего писателя по-научному, и обмениваться мнениями, идеями, методами анализа. Делиться культурными фонами, традициями, подходами. Наш Федор Михайлович – русский писатель и не только русский – он писатель и мыслитель мирового значения.

Думать об этом, пока идет жестокая война совсем непросто. Каждый из нас имеет свое мнение о происходящем, каждый из нас эмоционально, морально, рационально, и часто так же и на лично бытовом уровне болеет и переживает из-за сложившейся ситуации. Четыре года назад, в Бостоне, паспорта не имели для нас никакого значения, мы жили в дружном мире, а сегодня страны, которым мы принадлежим, дружат или не дружат между собой. Невероятно, но так.

Моя личная позиция многим известна, и она никак не тайна, поскольку я ее неоднократно выражал публично с первых же дней войны. Кратко ее можно так резюмировать: происходящее называю агрессией со стороны РФ к Украине, считаю этот поступок трагической ошибкой, приносящей ужасные бедствия не только населению Украины, но и жителям России и всему миру.

Но я осознаю, что личное мнение председателя не может и не должно быть общей позицией Общества. Мнения есть разные, и есть осложняющие факторы, которые многим мешают свободно выражаться. Как сообщество уважаемых и друг друга уважающих коллег и ученых, мы обязаны искать диалога, доверять силе диалога, вместо того как сплотиться за или против определенной позиции.

Эту потребность диалога не надо путать с дешевыми выходами из ситуации, здесь речь не идет о моральной относительности, как будто все позиции равнозначны: не будем говорить, что все одинаково правы, или что никто не прав. Но есть общее право на мнение, и общий интерес к пониманию чужих мнений. Это именно по Достоевскому!

Учение Достоевского – это искреннее внимание к чужому мнению, стремление к гуманизму и взаимопониманию, сомнение как принцип мышления, при твердости в своих моральных убеждениях...

Я хочу последовать примеру Кэрол Аполонио, которая была прекрасным председателем: она в течение этих сложных лет умела всегда находить полезную базу для диалога и справедливого компромисса между разными точками зрения, а это было далеко непросто... Думаю, что Кэрол это удалось не только благодаря ее блестящему таланту и честной душе, но также благодаря учению Достоевского и глубокому сознанию истории и духа нашего Общества.

Не стоит забывать, как и когда родилось МОД. История МОД – это его “ДНХ”. Идея обсуждалась впервые в 1968 г. в Праге, на Съезде славистов, и осуществилась в 1971 г. по содействию выдающихся достоевсковедов из разных стран, на условиях Холодной Войны. Основателями МОД были в основном русские эмигранты и западные русисты. Но несмотря на ангажированность большинства основателей Общества, константа в его истории – мудрое, постепенное, постоянное, терпеливое стремление создавать связи, поддерживать контакты и сотрудничества, миротворческое действие, другими словами – мосты мостить для будущего, для тех времен, когда снова можно будет жить в мире и согласии.

Опыт создателей МОД оказался правильным – когда кончилась Холодная Война, МОД уже было Обществом не только западных, но и советских достоевсковедов, со взаимным обогащением. Места хватало для всех, при разных идеологических позициях. Общество предвещало мир. Таким будет и наше будущее, будем надеяться, что скоро.

Достоевский ничей, он же и принадлежит всем и каждому. Никто из нас не в праве навязать другим какого-то своего исключительного и однозначного Достоевского. Все мы в праве предложить другим свои аргументированные мнения, свои научные анализы, свои выводы о писателе, его творчестве и его идеях, для совместного обсуждения, спора, роста и взаимообогащения.

Не во имя Достоевского, но с помощью его гения и наследия, мы все, с нашим Международным Обществом Достоевского, продолжим великое дело – разгадывать тайну Человека.

Стефано Алоэ

**Inaugural Speech of the New President of IDS, Stefano Aloe
Nagoya, Japan, 25 August 2023**

Dear Friends and Colleagues!

It is an incredible honor to become president of IDS. In these complex and tragic times, it is both an honor and a burden. Dostoevsky's name is being used and quoted by many, often inappropriately, but this is almost inevitable, for Dostoevsky is an icon and powerful symbol of modernity. One of the most powerful of our era.

Our task as philologists and Dostoevsky specialists from around the world, members of IDS, is to study our writer's legacy in a scholarly manner, and to exchange opinions, ideas, and methods of analysis. To share our cultural backgrounds, traditions, approaches. Our FMD is a Russian writer, and he is also more than that – he is a writer and thinker of global significance.

To think about this in the midst of a brutal war is by no means simple. Each of us has our own opinion about what is happening; each of us feels emotional, moral, rational, and often personal, everyday pain and worry on account of the ongoing situation. Four years ago in Boston, passports didn't matter to us; we lived in a friendly world, and today the countries we belong to are either friends or not friends with each other. Incredible, and yet so it is.

My personal position is known to many, and is in no way a secret, as I have repeatedly expressed it publicly since the very first days of the war. It can be briefly summarized as follows: I call what is happening an act of aggression on the part of the Russian Federation towards Ukraine; I consider this action a tragic mistake, yielding terrible disasters not only for the population of Ukraine, but also for the inhabitants of Russia and the whole world.

But I realize that the personal opinion of the president cannot and should not be the general position of the Society. There are differing opinions, and complicating factors that prevent many from expressing themselves freely. As a community of esteemed and mutually respectful colleagues and scholars, we have an obligation to seek dialogue, to trust in the power of dialogue instead of rallying for or against a particular position.

This need for dialogue should not be confused with easy ways out; we are not talking about moral relativism here, as if all positions were equally valid; we won't say that everyone is equally right, or that no one is. But there is a common right to an opinion, and a common interest in understanding other people's opinions. This is the Dostoevskian way!

Dostoevsky's teaching is to give sincere attention to the views of others, to

strive for humanism and mutual understanding, to embrace doubt as a principle of thought, while retaining firmness in one's own moral convictions...

I would like to follow the example of Carol Apollonio, who was a wonderful president: she was always able, in these difficult years, to find helpful ground for dialogue and fair compromise between different points of view, which was far from easy... I think Carol succeeded not only because of her brilliant aptitude and honest soul, but also because of the teachings of Dostoevsky, and a profound awareness of the history and spirit of our Society.

We should not forget how and when the IDS was born. The history of IDS is its DNA. The idea was first discussed in 1968 in Prague, at the Congress of Slavists, and was realized in 1971 with the cooperation of outstanding Dostoevsky scholars from different countries, under the conditions of the Cold War. The founders of IDS were mostly Russian emigrants and Western Russianists. But regardless of the affiliations of most of the Society's founders, the constant in its history has been a wise, gradual, continual, patient endeavor to create connections, to maintain contact and cooperation, to make peace; in other words, to build bridges for the future, for those times when it will be possible again to live in peace and harmony.

The founders of IDS were proven right. When the Cold War ended, the IDS was already a Society not only of Western but also of Soviet Dostoevsky scholars, to the mutual enrichment of all. There was room for everyone, various ideological positions notwithstanding. The Society heralded peace. So will it be for our future, and soon, we hope.

Dostoevsky belongs to no one; he belongs to everyone and to all. None of us has the right to impose our own exclusive and unambiguous Dostoevsky on others. All of us have the right to offer our reasoned opinions, our scholarly analyses, our conclusions about the writer, about his work and ideas, for cooperative discussion, argument, growth, and mutual enrichment.

Not in Dostoevsky's name, but with the help of his genius and legacy, we will, with our International Dostoevsky Society, continue the great endeavor of unraveling the mystery of the Human Being.

Stefano ALOE

**Report on the General Assembly of the International Dostoevsky
Society – Nagoya (Japan), 25th August 2023**
**Отчет о генеральном собрании Международного Общества
Достоевского – Нагоя (Япония), 25 августа 2023 г.**

The regular General Meeting of the members of the International Dostoevsky Society was held on 25th August 2023 at 6pm Japan Standard Time in Nagoya University of Foreign Studies (NUFS) Meieki Campus, Nagoya, Japan, Room ME 10, during the XVIII Symposium of the IDS. General meetings are held usually every three years; because of COVID-induced delays, the meeting took place four years after the previous meeting, held in Boston, USA. Approximately eighty IDS members were in attendance.

Introductory statements / Вступительные слова

IDS President (Carol Apollonio) and President of the Nagoya University of Foreign Studies (Ikuo Kameyama) gave introductory statements. The previous month (July 2023), Professor Kameyama had given a well-attended public lecture on his Dostoevsky scholarship at NUFS. A pre-Symposium had been held at NUFS in August 2022. These activities attest to the popularity Dostoevsky enjoys in Japan, to the importance of NUFS as a center for the study of Dostoevsky and Russian literature, and to the authority of Professor Kameyama and the scholars on the Japanese Organizing Committee.

President's and directors' reports / Отчеты председателя и директоров

Carol Apollonio gave the IDS President's report. The mission of the IDS is to support the work of Dostoevsky scholars worldwide through our journal, *Dostoevsky Studies*, our triennial Symposia, and our website. In the four years since the Boston Symposium, IDS has undergone significant changes. At the last General Meeting, the membership voted to create an Interim Board, comprising Carol Apollonio, Benamí Barros, Deborah Martinsen, and Jonathan Payne, to rewrite our bylaws; reincorporate the organization; to restructure our banking; and to create a new website. The Interim Board completed their work in the fall of 2019. IDS is particularly grateful to Jonathan Payne for his help in managing the legal and banking transformations.

IDS now is incorporated in the state of Delaware, USA; our banking is now

also based in the USA. The new bylaws are posted on the website. The Interim Board created an expanded Board, comprising eleven members out of a stipulated twelve. Currently there are ten Directors from four different continents. IDS now reaches around the world, and for the first time now has Directors from Asia and South America in addition to those from Russia, Western and Eastern Europe, and North America. Having voted in this new Board, the Interim Board disbanded.

Two other major achievements over this period have been the transformation of *Dostoevsky Studies* into an online journal, under the leadership of Managing Editor Stefano Aloe; and the creation of a state-of-the-art website, under the leadership of Katia Bowers. These two changes have enabled the IDS to reach readers and scholars worldwide. The move of the journal online has also enabled us to economize on printing and mailing costs, and to devote more funding to the website.

As part of our reorganization, the IDS restructured our system of Regional Coordinators, with the goal of introducing more flexibility into the previous system (which was based on country-by-country National Representatives) and creating a body of mid-career scholars able to support Dostoevsky scholarship and communication worldwide and to provide energy and leadership to the IDS as the organization grows in the future. There are currently nineteen RCs serving.

During the years since the Boston Symposium, the IDS sponsored innovative and successful events and activities:

- An IDS YouTube channel (with thanks to Stefano Aloe);
- An international competition of short videos based on Dostoevsky's novel *Demons* (October 2022). The Japanese Symposium Organizing Committee sponsored the competition, with generous prizes. Videos were entered from around the world and are posted on the IDS YouTube channel, along with the recording of the Video film festival itself (<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9-O5dnoWKsIslz3komLijAo3CaBQT8pm>).
- Celebrations of the Dostoevsky Bicentennial through the year 2021. Our celebrations included a one-day live worldwide multilingual reading of *Crime and Punishment*, organized by Alejandro Ariel González and his colleagues in the Argentina affiliate Dostoevsky Society.

Treasurer's report (Jonathan Paine)/ Отчет казначея (Джонатан Пейн)

Jonathan was unable to attend the Symposium but sent a complete report on our finances. IDS cooperates closely with the North American Dostoevsky Society, sharing banking operations and the website. We are in good financial shape. In the future the IDS will have some flexibility to budget funds for Dostoevsky-related activities. We also continue to be alert to ways of increasing our funding through charitable donations, in addition to our main income source, membership dues.

***Dostoevsky Studies* report (Stefano Aloe)/ Отчет о журнале (Стефано Алоэ)**

Journal Managing Editor Stefano Aloe reported on the process of transferring the journal from print to online format. Already three issues of the journal have been regularly released in the new online format.

Website report (Katherine Bowers) / Отчет о сайте (Катерин Бауерз)

Katia Bowers managed the process of creating our new website. The website is thriving, and is a valuable resource for scholars around the world, with many links to Dostoevsky-related resources; an active News page; and links to the NADS blog, which draws thousands of hits for its regular, high-quality posts on new developments in Dostoevsky scholarship and outreach.

The meeting then conducted a vote to elect new Directors and continue the terms of some currently serving Directors / Совет МОД: Выборы Директоров:

1. **RESOLVE**, that Professor Stefano Aloe be appointed President of the Society from the date of this meeting.
APPROVED by unanimous vote;
2. **RESOLVE**, that Professor Tetsuo Mochizuki be elected to the Board of Directors of the Society.
APPROVED by unanimous vote;
3. **Continuation of current Directors' terms / Продолжение срок службы директоров:**

RESOLVE, that the terms of office for Professor Carol Apollonio, Professor Benamí Barros García, Professor Alejandro Ariel González, Professor Katalin Kroó, Dr. Jonathan Paine, Professor Igor Volgin, Professor Vladimir Zakharov and Professor Zhou Qichao be extended to the date of the General Meeting to be held at the XIX Symposium.

APPROVED by unanimous vote.

RCs and their role / О региональных координаторах и их роли

Carol Apollonio described the new system of Regional Coordinators and introduced the newly appointed RCs/ Представление региональных координаторов. The RCs are listed on the website and in the inside cover of *Dostoevsky Studies*.

Chinese RC Liu Na gave a presentation on the new IDS social media initiative in China / Отчет о китайских социальных медиа (Лю На). IDS now has WeCat.

Next Symposium location: announcement and presentation / О месте следующего Симпозиума (Объявление и презентация)

RC from Spain Jordi Morillas read a presentation sent by Alejandro González, who was unable to attend the Symposium. The next (XIX) Symposium will take place in **Buenos Aires, Argentina**, in June 2026. This will be our first Symposium in South America.

Awards / Награды

Carol Apollonio presented awards for exemplary service to Stefano Aloe for his work on the journal, the video competition, and the YouTube channel, and to Katia Bowers for her work creating and managing the IDS/NADS website.

New IDS President Stefano Aloe proposed that Carol Apollonio be named Honorary President. This was approved by unanimous vote.

In memoriam / Память об ушедших коллегах

As is traditional, the meeting closed with words in memoriam of colleagues who have passed away in the years since the Boston Symposium:

Николай Николаевич Богданов (умер 16 октября 2019 г.)

Сергей Владимирович Белов (1936 – 7 ноября 2019 г.)

Rudolf Neuhäuser (1933 – September 10, 2020)

Борис Федорович Егоров (1926 – октября 2020 г.)

Галина Борисовна Пономарёва (1935 – 25 марта 2021 г.)

Инна Александровна Битюгова (1926 – 5 мая 2021 г.)

Deborah Martinsen (1954 – November 28, 2021)

Robert Louis Jackson (1923 – May 2, 2022)

Алина Валентиновна Денисова (умерла 11 сентября 2022)

