

то Достоевский в области духа стал собирателем русского сердца, французский писатель делает вывод, имеющий уже отношение ко всей Европе, пережившей катастрофу Первой мировой войны: «Такое же собирание сил происходит благодаря Достоевскому и в Европе — медленно, почти таинственно, — главным образом, в Германии, где число изданий его произведений растет, а затем и во Франции, где новое поколение понимает и ценит его лучше, чем современники г-на де Вогюэ. Скрытые причины, замедлившие его успех, обеспечат этому успеху прочность».²⁵

В заключение, возвращаясь к Пардо Басан, а также к теме несформулированных прогнозов, стоит привести еще одну ее мысль. Романы Достоевского, полагает она, не годятся для тех, кто берет в руки книгу, ложась спать, чтобы она навеяла сон, равно как и тех, кто открывает книгу во время минут отдохновения, чтобы восславить Господа за его творение. И наоборот, лучше этих романов не придумать для беспокойных умов, уединившихся при свете керосиновой лампы и вбирающих в себя гул и трепет какого-нибудь большого города, такого как Париж или Петербург.²⁶ Любопытно, что испанская писательница здесь противоречит сама себе: речь здесь идет не о том, что романы Достоевского — это зеркало русской души, чуждой и недоступной для западного восприятия, а о том, что равнодушные и беспокойные души любой национальности (а не только русские), с духовными, идейными и нравственными запросами, именно в такой литературе и нуждаются.

²⁵ Цит. по: Жид А. Переписка Достоевского // Русская классика: Pro et contra. Между Востоком и Западом. СПб., 2018. С. 395.

²⁶ Об эволюции восприятия творчества Достоевского соотечественниками Пардо Басан в XX веке см., например: Арсентьева Н., Морильяс Ж. Испанское достоевскоеведение: истоки, итоги, перспективы // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2013. Вып. 20. С. 305–328.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-84-93

© М. Б. ПЛЮХАНОВА (И т а л и я)

О ЗНАЧЕНИИ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ СЦЕН И СКВОЗНЫХ МОТИВОВ В «СВЕРХРОМАНЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ПОИСКИ МЕТОДА МЕЖДУ ИННОКЕНТИЕМ АННЕНСКИМ И «НОВОЙ КРИТИКОЙ»

Большие романы Достоевского и сопровождающие их малые произведения созданы в относительно краткий период, за пятнадцать лет. Создававшиеся мощным, почти непрерывным творческим усилием, как воплощения единого, хотя и беспрестанно менявшегося замысла, они значительно менее автономны, чем произведения предшествующего периода или, например, чем трагедии Шекспира или романы Гюго, если смотреть на великих, на которых стремился ориентироваться Достоевский.

Период пяти романов выделяется энергией самоотверженного и саморазрушительного труда, напряжением художественной мысли. Интенсивность работы была обусловлена натурой писателя, лихорадочной активностью духа и интеллекта и до некоторой степени вынуждалась обстоятельствами, которые, в свою очередь, отчасти зависели от личных свойств: непосильные долги, вымалывание и получение от издателей авансов еще прежде, чем начи-

налась работа над обещанным произведением, и как следствие — спешка в исполнении обещанного — все это делало процесс писания еще более лихорадочным, а самое письмо еще более тесным: замыслы и образы переходили один в другой, повторялись, смешивались, взаимоусиливались. Можно, несколько метафорически перенося на пять романов тыняновское определение стихового ряда, говорить о «единстве и тесноте» романного ряда Достоевского. В единстве пяти романов персонажи, сцены, образы и прочие элементы вступают в сложные связи и соотношения; «сверхроман» идейно достигает богатства диалектики, невозможной в пределах одной романной композиции.

Накопленные в XX столетии опыты описания единства философской мысли Достоевского вместе с богатой традицией исследований его творческого процесса подготовили этап, на котором все сильнее ощущается польза методов, позволяющих описывать большие романы как целое, выявлять в них «сверхроманное» единство.

Вяч. Иванов анализировал единство пяти романов-трагедий на уровне высших задач и замыслов Достоевского: это трагедия «в последнем смысле», «разыгрываемая между человеком и Богом», ее мистически постигает и своим трагическим гением творит Достоевский. Романы в их данности Иванов скорее различает как отдельные композиционно замкнутые трагедии или поэмы, указывая, впрочем, на открытую И. Ф. Анненским возможность анализа их единства в плане чистой художественности. Иванов так описывает этот намекающийся метод во введении к своей статье «Достоевский и роман-трагедия»: «...цикл романов, внешне не связанных прагматической связью <...>, но все же сросшихся между собой корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетшимися такому, например, тонкому и прозорливому критику, каким был покойный Иннокентий Анненский; недаром последний пытался наметить как бы схематический чертеж, определяющий психологическую и чуть ли не биографическую связь между отдельными лицами единого многочастного действия, изображенного Достоевским, — лицами-символами, в которых, как в фокусах, вспыхивали идеи-силы, чье взаимодействие и борьбу являл нам этот поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах».¹

Это скорее мечта о будущем методе, чем наблюдение над реально осуществляемым анализом. Анненский в основном исследовал структурные связи внутри одного романа — «Преступления и наказания», который он полагал наиболее совершенной художественной игрой, но полушутя намечал перспективы дальнейшего развития или упадка персонажей: символ Сони имел будущее в образе Софьи, матери Ивана и Алеши Карамазовых, Дуня имела в себе зерно будущего образа Настасьи Филипповны и пр. Исключительное по важности место в системе персонажей «Преступления и наказания» занимал, в глазах Анненского, Свидригайлов, которому было суждено получить «отвратительное» преломление в фигуре намыливающего шнурук Ставрогина.²

Развивая и модифицируя два десятилетия спустя эти размышления, П. М. Бицилли писал: «...персонажи Достоевского легко перемещаются из одной его вещи в другую — в отличие от персонажей Толстого или Чехова, ибо в сущности все произведения его составляют как бы один роман».³ И Бицилли,

¹ Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. И. Собр. соч.: [В 4 т.]. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 403–404.

² Анненский И. Достоевский в художественной идеологии // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 185.

³ Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Пётр Бицилли. Салимбене и Пушкин / Составитель, предговор и бележки Галина Петкова. Варна: Электронно издательство LiterNet, 2004.

и М. М. Бахтин открывали особенности поэтики Достоевского, но не столько в единстве пяти романов, сколько в общей совокупности произведений. Здесь вернемся к системному подходу Анненского, но применяя его для анализа не персонажей, а определенных сцен и более частных деталей. Не разделяя его неприязни к поздним идеям и образам Достоевского, к Алеше, Зосиме, будем стараться держать в поле зрения целостность романов. Горячо поддержим идею, что персонаж Свидригайлова — исключительно ценный, структурно ключевой, и будем иметь в виду не только структуру «Преступления и наказания», но и более широкое пространство романного творчества Достоевского.

Как противоположный таким подходам вспомним здесь знаменитый имманентный анализ, положивший основу направления «новой критики», — работу Аллена Тейта (1943) о функции мухи в финальной сцене «Идиота». По Тейту, муха, жужжащая в мертвой тишине спальни, где лежит тело Настасьи Филипповны, актуализирует сцену, вовлекает нас в нее, как будто мы получаем приказ приблизиться, муха сохраняет при этом и свое простое значение как *locus* процесса разложения.⁴

Рассматривая эту сцену в другой, широкой перспективе «сверхромана», увидим соотносительность, «зарифмованность» ее с рядом родственных сцен, важных и для отдельных романов, но в параллелизмах общей конфигурации получающих гораздо более сложные значения: «Он стоял и всматривался минуту или две; оба, во всё время, у кровати ничего не выговорили; у князя билось сердце так, что, казалось, слышно было в комнате, при мертвом молчании комнаты. Но он уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. Спавший был закрыт с головой белую простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись человек. Кругом в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали снятые и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен. Князь глядел и чувствовал, что, чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул. — Выйдем, — тронул его за руку Рогожин».⁵

Господствуют мертвая тишина и неподвижность, тление, смерть непреодолимая, безнадежная; Рогожин и Мышкин решают не выходить, тело должно тут лежать, и они двое — рядом с ним. Тема тления усиливается и занимает все внимание: «Я ее клеенкой накрыл, хорошею, американскою клеенкой, а сверх клеенки уж простыней, и четыре стклянки ждановской жидкости откупоренной поставил, там и теперь стоят» (8, 504). Оба постепенно теряют подвижность и ясность мысли. Вместе с темой тления развивается тема цветов. Рогожин: «...известно, дух... Окна я отворять боюсь; а есть у матери горшки с цветами, много цветов, и прекрасный от них такой дух <...> Купить разве, пукетами и цветами всю обложить? Да, думаю, жалко будет, друг, в цветах-то!» (8, 505).

Неподвижность все побеждает в конце: «Рогожин лежал неподвижно <...> но глаза его ярко блистали сквозь темноту и были совершенно открыты и неподвижны. <...> Между тем совсем рассвело; наконец он прилег на подушку

⁴ Tate Al. Dostoevsky's Hovering Fly: A Causerie on the Imagination and the Actual World // The Sewanee Review. 1943. Vol. 51. № 3. P. 369.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 503. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы.

как бы совсем уже в бессилии и в отчаянии и прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина <...> Князь сидел возле него неподвижно на подстилке» (8, 506–507).

Многие компоненты, соединившиеся в финальной сцене «Идиота», уже облизались в конце «Преступления и наказания», в последнем эпизоде истории Свидригайлова.

Последние кошмары Свидригайлова: «...но ему всё стали представляться цветы». Ему видится «деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов». Количество цветов и интенсивность запаха их растет с движением на второй этаж дома: лестница, «обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом». В зале множество цветов и гроб. «Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; веночек из роз обвивал ее голову. Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора...» (6, 391). Следует патетический период о погубленной и погибшей девочке. Затем — новый кошмар, жертва раздвоилась, теперь это пятилетний ребенок-девочка, постепенно проявляются в ее лице черты развращения и разврата, «это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из французов», она нагло смеется. Свидригайлов встает, одевается и готовит револьвер, задумывается: «Револьвер и записная книжка лежали тут же, у локтя. Проснувшиеся мухи лепились на нетронутую порцию телятины, стоявшую тут же на столе. Он долго смотрел на них и наконец свободною правою рукой начал ловить одну муху» (6, 393–394).

Истлевание тела в цветах, разложение черт лица пятилетней девочки, наконец мухи на мясе — это все материя в ее распаде, торжество природы, которая в исповеди Ипполита в «Идиоте» названа тарантулом. Эпизод перед смертью Свидригайлова не только связан с финальной сценой «Идиота», но оказывается эссенцией следующего романа, в центре которого — поруганная и развращенная девочка, выросшая в виновную и неповинную Настасью Филипповну, которая в конце станет трупом, застывшим в неподвижной мраморности, с цветами, белым кружевом и мухой, затихающей у изголовья.

Появление мухи в финале «Идиота» находится в отношениях параллелизма со сценой перед смертью Свидригайлова. Имея свое значение и функцию внутри отдельного эпизода, на уровне сверхромана этот элемент обогащается смыслами, достигающими глубины и непреложности мифа. Муха трупная, муха Свидригайлова в «Преступлении и наказании» появляется троекратно, так что этот символ в уже первом романе накапливает богатые значения. Муха предупреждала и сопровождала приход Свидригайлова к Раскольникову. Раскольникову видится кошмар: он оказывается в квартире, где им совершено преступление. «И какая там тишина, даже страшно» (6, 213). «И всё тишина», вдруг треск. «Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно жажужжала». «В самую эту минуту» Раскольников в комнате видит в углу сидящую на стуле старушонку и начинает ее бить топором и видит, что она смеется, все ниже опуская голову. Смех слышится и из спальни, смех, как и жертва, раздваивается. «Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались всё сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота» (6, 213). Муха в тишине становится знаком Свидригайлова в этой же сцене, продолжающейся после кошмара о старушонке. Еще как бы во сне Раскольников видит человека, стоящего на пороге, тот входит и садится на стул: «Прошло минут с десять. Было еще светло, но уже вечерело. В комнате была совершенная

тишина. Даже с лестницы не приносилось ни одного звука. Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло» (6, 214).

Параллелизм в «Преступлении и наказании» кошмара с девочкой в гробу и ее двойником — развратным ребенком и, с другой стороны, сна с избиваемой старушонкой и раздвоенным смехом выявляет общий смысл эпизодов как кошмара вины, в котором муха становится чем-то подобным Эринии, еще одним знаком и ужасом вины.⁶ Свидригайлов является как двойник Раскольникова, он — носитель и воплощение вины, подвергаемый карам, но его кары более жестоки, судьба безнадежна, как будто на него переходит, освобождая Раскольникова, та часть вины, которая не подлежит искуплению. Муха появляется в третий раз в конце уже только со Свидригайловым.

Д. С. Мережковский заметил повтор — муха в комнате старушонки и в комнате Раскольникова: «Эта реальная, соединительная символическая черточка — жужжащая в обеих комнатах муха («все что у вас — есть и у нас» — говорит Черт Ивану Карамазову, то есть все, что в мире явлений есть и в мире сущностей — в *обеих комнатах*»), связывает сон с явью так, что уже читатель едва может отличить, где кончается призрачное, где начинается действительное».⁷ Интерпретация эта, несколько редуцирующая смысл повтора, поскольку не выходит за пределы одной главы «Преступления и наказания», вместе с тем весьма проникательна, поскольку ведет к пониманию полупризрачной, пограничной природы Свидригайлова: «Свидригайлов выходит из сна; и сам он весь точно сон...».⁸ Переиначим мысль Мережковского: Свидригайлов — человек обеих комнат, он и там, и здесь и снимает различие потустороннего и посюстороннего. Его пространство потусторонности — комната с пауками как символ безблагодатной вселенной, в которой он заключен. Муха в страшной тишине, как Эриния, независимо от того, где он, здесь ли, там ли, сопровождает его и возвращается к нему.

Муха вновь в мертвой тишине жужжит над телом убитой Настасьи Филипповны. В этот раз она сопровождает князя Мышкина, который постепенно переходит в состояние неподвижности и идиотизма, безблагодатное и необратимое. Осмелимся утверждать, что параллелизм сцен ставит в отношения параллелизма и ведущих персонажей — Свидригайлова и князя Мышкина. Если замыкаться в рамки отдельных романов и, особенно, если опираться на декларации Достоевского в частных письмах, сближение Мышкина со Свидригайловым может вызвать только протест, ведь князь Мышкин — Христос, совершенно прекрасный человек, невинный и чистый, Свидригайлов же порождение мрака. Достоевский, и это относится не только к «Идиоту», хотя к нему — прежде всего, во многих случаях разъяснял содержание своего произведения, часто еще только начатого. Эти разъяснения воспроизводятся в ученых трудах и в энциклопедических статьях. Письму о задаче «Идиота» — «изобразить вполне прекрасного человека» в этом отношении особенно повезло, оно вошло в память поколений как догма, определяющая смысл романа (28-2, 241). Мы обедняем возможности интерпретации, когда опираемся на такие декларации, «вполне прекрасный человек» — это лишь одна правда в диалектике многих правд творческого создания.

На первый взгляд не Мышкин, а Тоцкий, развративший Настасью Филипповну в ее детские годы, по форме преступления является наследником Свидригайлова, но в общей композиции «сверхромана» и даже отдельного романа Тоцкий — персонаж незначительный, глубоко второстепенный, не удо-

⁶ Такое значение символа — муха-Эриния — не принадлежит области традиционных представлений и мифов, оно оформлено в миф пьесой Сартра «Мухи», посвященной теме вины и, по видимому, во многом обязанной творчеству Достоевского.

⁷ Мережковский Дм. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 126.

⁸ Там же.

стойкий никакой роли в драмах страдания, вины и кары, презренный «буке́тник», носитель камелий. Полезно здесь вспомнить мысль Вяч. Иванова о Смердякове: Смердяков лишен метафизического характера, это пустой двойник, отделяющийся от Ивана, виновным в убийстве представлен не он, а Иван.⁹ Даже Рогожин — собственно убийца — не носитель вины, он — только стихия. Не случайно Ипполит в своем кошмаре видит Рогожина сразу после тарантула, знаменующего уничтожающую силу природы. Онтологическая вина остается за Мышкиным. Настасья Филипповна, красота мира, мировая душа, поругана и разрушена. Вина за мировую душу — красоту должна быть принята Мышкиным в силу соразмерности его мировой красоте. Ответственность за нее он осознал и принял уже в начале романа при первых встречах с Настасьей Филипповной. Но в конце вина становится неискупимой, в пространстве господствует муха, все мертвенно неподвижно.

Функционируя на уровне «сверхромана», представленные сцены, как и множество других элементов, служат выражением идеи вины. Князь Мышкин невинен и виноват. Образы жертв и символы вины и кары в первых романах цикла соотносились с очерченным кругом лиц, в «Братьях Карамазовых» вина расширяется и приобретает всеобщность со знаменитой формулой «все за всех виноваты». Идея онтологической вины считается едва ли не важнейшей в антропологии Достоевского и от него в значительной степени унаследованной экзистенциализмом XX века. Вяч. Иванов, кажется, первым представил тему вины как центральную для романов Достоевского и на этом основании определил их как романы-трагедии, поскольку именно идея вины составляет сущность трагедии. В 1930-е годы А. Л. Бем, посвящая Достоевскому статью «Проблема вины», следует за Ивановым, но уже приводит довольно значительную немецкую литературу вопроса.¹⁰ Сейчас библиография об идее онтологической вины у Достоевского, ее восприятии в позднейшей философии и о независимых от Достоевского, но сходных направлениях философской мысли XX века с трудом поддается обозрению.¹¹ Мы не ставим перед собой задач углубляться в это направление, наша цель — анализировать некоторые параллельные сцены в композиции романов Достоевского, рассматривая повторение и преобразование ряда деталей.

Установив параллелизм сцен с видениями жертвы в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» — избиваемая старушонка и девица в гробу, — мы получаем возможность различить их литературно-мифологическую ретроспективу — «Вий». То, что в эпосе находится в отношениях параллелизма, в волшебном мире становится метаморфозой: «Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху».¹² Старуха превращается в умирающую девицу, которую Хома потом находит в гробу: «Трепет побежал по его жилам; пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте».¹³

Если сон Раскольникова об избииении старушонки легко проецируется на избивание старушки Хомой, то свидригайловская девочка в гробу соотносится с панночкой лишь в избранной нами ретроспективе сверхромана, т. е. в той мере, в которой кошмары Свидригайлова ведут нас к образу Настасьи

⁹ Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия. С. 421.

¹⁰ Бем А. Л. Проблема вины // Бем А. Л. Достоевский. Психоналитические этюды. Ann Arbor, 1983. С. 142–171 (репринт).

¹¹ Довольно интересный обзор литературы дан в книге: Belloli P. G. Fenomenologia della colpa: Freud, Heidegger, Dostoevskij. Milano, 2001. Менее удачна вторая часть с попытками анализа идеи вины в разных произведениях Достоевского.

¹² Гоголь Н. В. Вий // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. М.; Л., 1937. Т. 2. С. 187.

¹³ Там же. С. 199.

Филипповны. Героиня «Идиота» в этой ретроспективе обнаруживает довольно близкое родство со сверкающей и страшной мертво-живой красотой паночки и вообще страшной красотой колдовских гоголевских женщин. С этих позиций понятнее может стать возрастающий по ходу романа смешанный с болью страх князя Мышкина перед красотой Настасьи Филипповны. Продолжим цитату из «Вия»: «Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе».¹⁴

Здесь, особенно в словах об угнетенном народе, Гоголь как будто предчувствует и предсказывает Настасью Филипповну, драму сострадания и вины.

Ближе к началу романа «Идиот» сказано: «...эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима...» (8, 68). Ближе к концу: «...лицо это еще с портрета вызывало из его сердца целое страдание жалости; это впечатление сострадания и даже страдания за это существо не оставляло никогда его сердца, не оставило и теперь. <...> Если бы, любя женщину более всего на свете или предвкушая возможность такой любви, вдруг увидеть ее на цепи, за железною решеткой, под палкой смотрителя, — то такое впечатление было бы несколько сходно с тем, что ощутил теперь князь» (8, 289).

Включаемый в перспективу романов Достоевского «Вий» и сам оборачивается историей преступления-насилия и наказания Хомы Брута.

При всеобщем признании огромной роли Гоголя для творчества Достоевского о влиянии собственно «Вия» говорилось, как кажется, немного. С. Г. Бочаров в работе о сверкающей красоте у Гоголя упоминает и Настасью Филипповну «как плененную злом красоту», наряду с «Незнакомкой» Блока наследующую это свойство у гоголевских героинь. Там же он, что для нас полезно, говоря о Хоме Бруте, соглашается толковать скачку и избивание старухи поленом как иносказательное описание грубого насилия.¹⁵

Другая проекция «Вия» на «Идиота» сделана А. М. Ремизовым в очерке «Сверкающая красота», где он говорил о сходстве тарантула из сна Ипполита в «Идиоте» с самим Вием. В своей поэтической интерпретации, довольно поздней, уже отмеченной не только образами Достоевского, но и опытами экзистенциализма, Ремизов превращает «Вий» в трагедию вины и кары самого Гоголя, к которому и приходит Вий-тарантул.¹⁶

По непреодолимой творческой потребности, в нарушение пропорций и даже вопреки логике здравого смысла Достоевский в «Идиоте» к Мышкину подсоединил как двойника Ипполита и поместил его исповедь в центр романа. Этому персонажу отдаются свидригайловские кошмары и мучения — тот свет как комната с пауком, хотя он лишь 18-летний изможденный болезнью юноша, и на него, казалось бы, не за что насыщать такие кары. Исповедь Ипполита «Мое необходимое объяснение» кратко эксплицирует трагедию «Идиота»: Ипполит, посетив Рогожина, увидел картину, изображавшую Христа без надежды на воскресенье, тело раздавленное, побежденное природой. Христос — тот, кто победил природу, «который воскликнул „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший» (8, 339). Но природа победила Христа, она — «глухое, темное и немое существо», «отвратительный тарантул» (8, 340). Непосредственно после тарантула Ипполиту видится Рогожин — призрак, вызывающий в нем ледяной страх и бешен-

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бочаров С. Г. «Красавица мира»: Женская красота у Гоголя // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 160, 163.

¹⁶ Ремизов А. М. Сверкающая красота // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 7. С. 148.

ство, как сама природа-тарантул, и толкающий его к решению о самоубийстве. В словах Ипполита определяется и высший образец сцены с мертвой девицей в гробу, столь важной для Достоевского в его романах — это эпизод воскрешения дочери начальника синагоги, двенадцатилетней девочки, лежащей в гробу, Христом, произносящим слова «Талифа куми» (Мк. 5: 41). Чуду противостоит та реальность, в которой господствует тарантул и смерть побеждает самого Христа. Чудеса победы над разложением и распадом, воскрешение девицы и Лазаря — опровергнуты, отменены безблагодатной силой природы.

Чудо воскрешения девочки, «Талифа куми», образует центр «Легенды о великом инквизиторе». Достоевский вносит в евангельскую сцену свои постоянные детали: гробик белый, множество цветов, «мертвый ребенок лежит весь в цветах». В двойственном символизме цветов актуализируются значения, связанные с возрождением жизни: «Девочка подымается в гробе, садится и смотрит, улыбаясь, удивленными раскрытыми глазками кругом. В руках ее букет белых роз, с которым она лежала в гробу» (14, 227).

Почему великий инквизитор отвергает это новое чудо Христа? Каков смысл и назначение «Талифа куми» в «Легенде о великом инквизиторе»? — здесь не место обсуждать эти вопросы, для нас важно, что Достоевский поместил эту сцену в центр своего наиболее диалектически сложного текста. Мы рассматриваем эту сцену в череде подобных, проходящих через весь «большой» роман Достоевского, и отмечаем, что в нескольких случаях сцена жертвы в гробу в цветах дана у него в ключе радостном, близком к «Талифа куми», с ней связываются прощение и надежды.

В «Идиоте» в контрастном отношении с заключительной сценой у мертвого тела Настасьи Филипповны находится одна из начальных сцен — похороны Мари. Прощение вины, почти счастье и конечное общее просветление обусловлены участием детей-птиц, к которым цветы, в особенности розы, присоединяются в общем значении светлой, почти райской гармонии. Мари только видела детей — тут же оживлялась и приподнималась. «Через них, уверяю вас, она умерла почти счастливая. Через них она забыла свою черную беду, как бы прощение от них приняла, потому что до самого конца считала себя великою преступницею. Они, как птички, бились крылышками в ее окна...» (8, 62–63). «...Мари умерла. Тут детей и удержать нельзя было: они убрали ей весь гроб цветами и надели ей венок на голову. <...> С тех пор могилка Мари постоянно почиталась детьми: они убирают ее каждый год цветами, обсадили кругом розами» (8, 63).

Малое произведение Достоевского «Вечный муж», по времени близкое к созданию «Идиота», тоже содержит историю похорон девочки, осыпанной цветами и окруженной детьми, со сходными значениями прощения и гармонии. В «Вечном муже» параллели, связи и соответствия, более или менее скрытые в общей композиции «Преступления и наказания» и «Идиота», выводятся на поверхность и получают довольно открытую авторскую интерпретацию. Герой рассказа Вельчанинов в основном соответствует Свидригайлову (даже и по наружности). За ним в прошлом — тот же ряд преступлений, так же всплывающих в памяти и снах. Образы вины, созданные в других романах, перемещаются в эти сны, в том числе в сон, весьма близкий сну Раскольникова об избиины жертвы, тут же открыто толкуемый как потребность разрушения вины: «Вельчанинов, в бешенстве, ударил этого человека <...> Совсем остервенясь, он ударил в другой и в третий раз, и в каком-то опьянении от ярости и от страху, дошедшем до помешательства, но заключавшем тоже в себе бесконечное наслаждение, он уже не считал своих ударов, но бил не останавливаясь. Он хотел всё, всё *это* разрушить» (9, 15–16).

«Вечный муж» сводит некоторые мотивы, эпизоды «Преступления и наказания» и «Идиота», которые в этих соседних для него по времени романах разрабатывались в трагическом ключе, здесь же они даны холодно и спокойно, как будто для какого-то повторного экспериментирования. Рассказ оказывается интересен как свод и экспликация мотивов вины у Достоевского и именно для этого был использован А. Л. Бемом в психоаналитическом этюде «Проблема вины».¹⁷ Вельчанинов, хотя список его прошлых преступлений ставит его в позицию, близкую Свидригайлову и Ставрогину, лишен метафизической сложности и не подвергается трагическим карам. Более того, похороны и могилка девочки, в печальной судьбе которой он был отчасти виновен, вместо того, чтобы стать для него кошмаром, как для Свидригайлова, несут ему освобождение и представлены в идиллических красках, близких к описанию похорон Мари: дети занимаются похоронами девочки, «мертвую убрали, нарядив ее в праздничное белое платье одной из дочерей Клавдии Петровны, и положили в зале на столе, с цветами в сложенных ручках...» (9, 59). Вельчанинов «вспоминал ее и в гробу, в цветах» (9, 62). Правда, в отличие от Свидригайлова и Ставрогина, Вельчанинов не совершил последнего худшего из преступлений — насилия над девочкой, но, как мы знаем, Достоевский и без этого насылал Эриний на своих героев. В этом же случае автор неожиданно и легко милует виноватого. Вельчанинов созерцает могилку девочки в приятной атмосфере ясного вечера: трава, цветы, венки, листочки, вместо мухи Свидригайлова ему жужжит пчела. «Какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце. „Как легко!“ — подумал он, чувствуя эту тишину кладбища и глядя на ясное, спокойное небо. Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. „Это Лиза послала мне, это она говорит со мной“, — подумалось ему» (9, 63).

Этим облегченным вариантом сцены с гробом жертвы не кончается эксплуатация Достоевским собственных материалов. По модели Свидригайлова, но с комическим снижением, как высмеиваемая неудача, представляется намерение второго героя, собственно «вечного мужа», жениться на девочке-подростке. Рассказ, боковая ветвь, уходит в сторону от трагического творчества Достоевского, не включаясь в процесс развития основных компонентов «сверхромана».

Рассматриваемая последовательность параллельных сцен завершается описанием похорон Илюшечки в финале «Братьев Карамазовых». Они невыносимы, душераздирающи, таково основное впечатление, мешающее внимательно следить за литературными подробностями. Но, соотнеся их с другими сценами у гроба, мы с особой ясностью различим стройность композиции «сверхромана»: похороны Илюшечки — заключительный апофеоз, победа над той смертью, которая была явлена в свидригайловском кошмаре и в сцене бдения у тела Настасьи Филипповны. Здесь к описаниям беспредельного отчаяния добавлены детали из гармонических похорон Мари, здесь действуют дети и птицы, и дети-птицы.

В сцене похорон Илюшечки преодолевается та ужасная неподвижность, которая господствовала в свидригайловском эпизоде и в финале «Идиота», все дано в стремительных, порывистых движениях. Снегирев падает, бьется, пускается бежать, бежит, кидается на снег, делает множество жестов. Так сильно нагибается над могилой, что мальчики тянут его назад. Выхватывает корку, разбрасывает кусочки для птиц. Всккивает и опять бежит. Мальчики бегут, птицы быстро пролетают и взлетают. Илюшечка неподвижен, и руки у него «точно вырезанные из мрамора» (15, 190), но почему-то в этом случае они

¹⁷ Бем А. Л. Проблема вины. С. 162–164.

«особенно хороши», к тому же его все время переносят. В руки ему вложены цветы, цветов очень много, их прислали и Лиза, и Катерина Ивановна в двойном количестве, и они упоминаются на протяжении всего описания похорон, но в этом случае и они — в движении: их привезли, ими обсыпают дрожащими руками, белую розочку из рук Илюши мать хочет вытащить, в конце капитан выхватывает из гроба «несколько цветиков», носится с пучком, роняет цветок, бросается поднимать, ломает. Завершение похорон: «Мамочка, дорогая, Илюшечка цветочков тебе прислал, ножки твои больные! — прокричал он, протягивая ей пучочек цветов, померзших и поломанных, когда он бился сейчас об снег» (15, 193). В речи у камня Алеша отмечает сходство мальчиков с «хорошенькими сизыми птичками» (15, 195) и говорит о высокой ценности произошедшего, т. е., похорон, для будущего как хорошего воспоминания. В самом конце Алеша обещает воскресенье из мертвых всем и Илюшечке.

Итак, нами рассмотрена серия сцен с изображением мертвого тела, девочки или другой жертвы — Настасьи Филипповны, Мари, Илюшечки, с цветами в разных функциях, к ним может примыкать эпизод с мухой, или они включают детей, птиц. Такие сцены образуют некие остановки, «станции» в большом потоке «сверхромана», их связи являются важной составляющей его единой композиции. Они запечатлевают моменты неподвижного отчаяния, высших сомнений и высших надежд. Находясь в отношениях параллелизма и контрастов, взаимодействуя, пересекаясь, взаимоусиливаясь или отменяя одна другую, они служат бесконечно развивающейся диалектике «большого» романа Достоевского.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-93-103

© В. М. ДИМИТРИЕВ

«ДОСТОЕВСКИЙ» АНДРЕ ЖИДА В РУССКОМ ЗАРУБЕЖЬЕ*

Рецепция Достоевского в эпистолярии, дневниках, эссеистике и художественном творчестве Андре Жида хорошо представлена в исследовательской литературе.¹ Тем не менее на русском языке этот без сомнения магистральный сюжет в истории «открытия» Достоевского за рубежом прокомментирован недостаточно.² «Жид оказался самым проницательным аналитиком творчества Достоевского, и не только во Франции», его «наблюдения и оценки

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90014 «Проблемы рецепции личности и творчества Достоевского в мировой культуре: история и современность».

¹ См.: *Vacquier T.* Dostojevski and Gide: A Comparison // *The Sewanee Review*. Vol. 37. № 4. P. 478–489; *Fayer M.* Gide, Freedom and Dostoevsky. Burlington, 1946; *Moutote D.* Dostoïevski et Gide // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 1976. № 5. P. 768–793; *Cadot M.* Lectures stratifiées de Dostoïevsky par André Gide // *Dostoevsky and the Twentieth Century* / Ed. M. V. Jones. Nottingham, 1993; *Saggiomo C.* Gide face à Dostoïevski, par-delà le mariage du Bien et du Mal. Montpellier, 2018.

² Например, в своем замечательном во многих отношениях исследовании А. И. Владимиров не в последнюю очередь стремится «разоблачить» Жида как неумелого подражателя Достоевского, вскрывает его несоразмерность автору «Братьев Карамазовых». Такая иерархическая оптика мешает проанализировать, как «переплаваются» (а не недопонимаются) концепты Достоевского в интерпретации Жида. См.: *Владимирова А. И.* Достоевский во французской литературе XX века // *Достоевский в зарубежных литературах* / Ред. Б. Г. Реизов. Л., 1978. С. 37–60.