

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

«ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ ИДЕАЛА» В МАЛОЙ ПРОЗЕ
«ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ»

Новые тенденции в русской литературе последних десятилетий XIX в. связаны с изменением ее жанровой системы — с преимущественным развитием малой и средней прозы, сменившей господство романа в 1860—1870-е гг., а также с изменениями в художественном методе — с новыми принципами типизации, повышением роли лирического начала, условных форм, стилевых элементов романтизма и т. д. Эти тенденции столь явно отличают эстетические декларации и художественную практику Короленко, Гаршина, Чехова и других писателей конца века от предшественников, что заставляют говорить о новом этапе в развитии реализма, обусловленном общенно-историческими закономерностями «переходного» времени и шире — рубежа веков.¹

Однако многие из этих тенденций были подготовлены творческими исканиями классиков русского реализма в 70-е—начале 80-х гг. Нельзя не заметить, что романисты в этот период активно обращаются к малым и средним жанрам, свидетельствующим каждый раз о новых для их творчества проблемных или структурно-художественных явлениях. Такого рода жанрово-эстетическая динамика отчетливо прослеживается в творчестве Тургенева и Достоевского, а в осложненном или модифицированном виде — в творчестве Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, Лескова. С точки зрения предвестия новых тенденций в реализме конца века, а через его посредство — и в искусстве XX столетия особый интерес представляет малая проза Достоевского, вошедшая в «Дневник писателя».

Органически связанная с романами проблематикой и типологией героев, малая проза «Дневника» отличается от них характером типизации и рядом структурно-художественных принципов изображения. Персонажи «Бобка», «Мальчика у Христа на елке», «Мужика Марея» или «Сна смешного человека» по степени и характеру обобщенности могут быть отнесены уже не столько к типическим, сколько к типологическим образам.

Характеризуя природу таких образов, А. В. Гулыга писал: «Типологический образ в искусстве — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более объемное». В типологических образах конкретность «теряет долю нагляд-

¹ См.: История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 5—24.

ности» и тяготеет к «понятийной образности», активизируя сотворчество читателя, дополняющего или «расшифровывающего» изображаемое за счет контекста творчества писателя, предшествующей или современной литературы и т. д. Типологические образы неотделимы, по мысли философа, от широкого развития художественных структур двух типов, один из которых основан на максимальном приближении к действительности, вплоть до документализма, а другой — на заостренно условных способах изображения, вплоть до фантастики.² Ставшие характерными для искусства XX в., эти особенности типизации и художественной структуры в значительной мере свойственны уже малой прозе Достоевского.

Художественно-публицистическая природа «Дневника писателя» обусловила равную органичность включения в него произведений и документальных («Фельдгегерь», «Мужик Марей»), и заостренно условных («Бобок», «Соп смешного человека»). Более того, не всегда явная, но неизменно прочная проблемная связь всех произведений с публицистическим окружением привела к художественно-эстетическому преобразованию как «жизнеподобно-документальных, так и условно-фантастических способов изображения. В результате в составе малой прозы «Дневника» возникают качественно новые структуры: органически совмещающие оба способа изображения в пределах одного произведения («Мальчик у Христа на елке»); основанные на «романическом» развертывании документального факта («Столетняя») или, напротив, на художественном обобщении-вымысле, имитирующем документальный факт и ему соприродном («Приговор»); отражающие такое переосмысление документализма, которое порождает новое качество условности («Кроткая»). Эти жанрово-эстетические новации взаимосвязаны с новыми принципами типизации в малой прозе, а также с новым осмыслением Достоевским понятия «художественная правда».

Обобщающую емкость художественного мира «Бобка» отметил еще М. М. Бахтин, назвав рассказ «почти микрокосмом всего творчества Достоевского».³ Создавая образы членов «могильного общества» (Кулиничина, Тарасевича, генерал-майора Перводова, Авдотьи Игнатьевны, Лебезятникова, «мерзавочки» Катишь и пр.), Достоевский выдвигает на первый план не индивидуальные характеры, а типы социально-общественного и нравственно-психологического поведения. Конкретно-индивидуальное в обитателях «могилок» ступшено, но может быть легко «расшифровано» за счет контекста романного творчества писателя (21, 406—407), фактов и явлений, приведенных в публицистике «Дневника», а также переключек «Бобка» со множеством произведений русской литературы от «Гробовщика» или «Живого мертвеца» В. Одоевского до фелье-

² Гулыга А. В. Искусство в век науки. М., 1978. С. 17—25, 34—49. Не всегда признавая удачной терминологию А. В. Гулыги, исследователи отмечают точность обозначаемых ею структурно-эстетических явлений, см.: *Наливайко Д. В.* Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1985. С. 208—232; *Казин А. Л.* Художественный образ и реальность. Л., 1985. С. 82—85.

³ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 193.

тона Л. К. Панютина.⁴ Каждый из персонажей «Бобка» «контурисе» соответствующих ромашных образов, но и «объемнес» их, поскольку обобщающее начало здесь выделено и доведено до уровня почти символического.

Представший в результате такого обобщения «образ мира», с безумолчно болтающими и цинично наслаждающимися жизнью обитателями «могилок», оказался апокалипсисом навыворот, еретическим и кощунственным относительно «таинства» смерти, бессмертия души, вечного бытия и т. п. Столь беспросветной картины мира у Достоевского еще не возникало, хотя герои его романов уже пересматривали мифы о вечности и творили собственные. Даже закоптелая деревенская банька с пауками по углам, которую взамен потусторонней бесконечности предложил Свидригайлов (6, 221), не была настолько «безутешительной», как показалось Роскольникову, ибо мыслилась справедливой для современного человека. Знаменитая философема капитана Лебядкина («Самовар кипел с восьмого часу, по... потух... как и всё в мире. И солнце, говорят, потухнет в свою очередь»; 10, 207) имеет скорее диалектический, чем апокалиптический смысл, к тому же «пророческий» в структуре романа.⁵ В «Бобке», созданном по завершении «Бесов», «диаволов водевиль» «мертвой» жизни достигает предела не только потому, что становится «символом духовного распада» современного общества,⁶ но и потому, что оказывается испытанием «высшего разряда» на «последний момент».

Дело в том, что фантазмагория «Бобка» теснейшим образом связана с публицистическим окружением рассказа. В предшествующем ему разделе «Влас» Достоевский прочитывает сюжет некрасовского стихотворения как символическое выражение духовно-нравственного падения, а затем воскресения человека из народа, для которого переломом послужило соприкосновение с «миром иным» («видел грешников в аду»). Отталкиваясь от мотивов некрасовского «Власа», Достоевский развивает далее мысль о «неслыханной дерзости», толкающей человека из народа в какой-то момент «переступить черту» и кинуться вниз головой в пропасть, «а там хоть всё пропадай!» (21, 37, 35). Эти грешники, говорит писатель, чувствуют «на дне души <...> наслаждение собственной гибелью <...>, восхищение перед собственной дерзостью» (21, 39), которая чаще всего бывает способом доискаться правды во что бы то ни стало, даже жертвуя всем, что было до сих пор ему свято. Развивая ту же тему в разделе

⁴ См.: Селезнев Ю. В мире Достоевского. М., 1980. С. 158—160; Фридендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения творчества Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 16—17; Туниманов В. А. Л. К. Панютин и «Бобок» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 160—163, и др.

⁵ «Пророчество» Лебядкина предвещает развенчание Ставрогина, «потухание» его «солнца» в восприятии Хромоножки, даже если «солнце» и «князь» были для нее «черными», «бесовскими» (см.: Сараскина Л. «Противоречия вместе живут...» // Вопр. лит. 1984. № 11. С. 151—176).

⁶ См.: Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 197.

«Смятенный вид», автор «Дневника» подчеркивает: «Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он всего только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда и что эта правда выше всего» (21, 58).

Нетрудно заметить, что все эти мотивы, существенно важные для «Дневника писателя» за 1873 г., преломляются в загробном бытии героев «Бобка», но — со знаком «минус».

Члены «могильного общества» тоже с «неслыханной дерзостью» стремятся к «правде», которой не смели следовать «наверху»: «На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать» (21, 52). Однако их «правда» — это отказ от каких бы то ни было нравственных принципов, от необходимости хотя бы лицемерного их соблюдения: «Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» — призывает «современных покойников» их идейный вдохновитель Клиневич. «Бесстыдная правда» обитателей могил «высшего разряда» -- это безыстинная истина социальных верхов современного мира. Она означает уже не просто забвение идеала («высшей правды»), но и разрушение морали, неизбежно ведущее к подмене нравственных критериев эстетическими, как то уже было исследовано Достоевским на духовных историях Свидригайлова или Ставрогина. Но принципы «могильного общества» являют собою эстетизацию безобразия (иммoralизма), заостренную до такой степени, какой не было в предшествующих романах. Гротесковая фантазмагория «Бобка» логически завершает «фельетонную» страстность «Бесов», но направляет ее в совершенно четкий социально-общественный адрес.

В разделе «Учителю» Достоевский пишет: «Я даже имею дерзость утверждать, что эстетически и умственно развитые слои нашего общества несравненно развратнее в этом смысле нашего грубого и столь неразвитого простого народа» (21, 116). Могильный разврат, потрясший литератора, заснувшего на кладбище, — это не просто опрокинутый в загробный мир образ мира живого, но и извращение «высшей правды», немислимое для народа и «преступников» из его среды. Столкновение двух правд — «высшей правды» народа и «бесстыдной правды» «эстетически и умственно развитых слоев нашего общества» — делает «Бобок» развитием важнейшей проблемы, проходящей через весь «Дневник» 1873 г. и тезисно сформулированной в разделе «Влас»: «. . . русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам, и обыкновенно, когда дойдет до последней черты», — а «наша несостоятельность как „птенцов гнезда Петрова“ в настоящий момент несомненна» (21, 35, 41).

Публицистическое окружение показывает, что писатель обличает «бобочный мир как антинародный. Не потому, что затесавшийся в „высший разряд“ простолюдин-лавочник „в могиле ведет себя благообразно, принимая смерть как таинство“ (М. М. Бахтин), а потому, что „бесстыдная правда“ верхов современного общества чужеродна народно-национальным основам бытия. Одоление „бесов-

ства“ и „бобочности“ происходит благодаря не только духовному здоровью Достоевского»,⁷ но и его неиссякаемой вере в духовное здоровье и исторические возможности народа: «...заглядывать в душу современного Власа иногда дело не лишнее. Современный Влас быстро изменяется. Там внизу у него такое же кипение, как и сверху у нас, начиная с 19 февраля. Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край <...> Но вспомним „Власа“ и успокоимся: в последний момент вся ложь, если только есть ложь, выскочит из сердца народного и станет перед ним с невероятной силой обличения. Очнется Влас и возьмется за дело божие. Во всяком случае спасет себя сам <...> Себя и нас спасет, ибо опять-таки — свет и спасение воссияют снизу. . .» (21, 41).

«Мы» себя не спасем: герои «Бобка» представлены в такой «последний момент», «последнее» которого уже не бывает; однако ложь не только не «выскакивает» из их сердца, но становится девизом и основой бытия. В контексте «Дневника» «Бобок» оказывается своего рода художественным экспериментом, испытующим «высший разряд» на «последний момент» и выносящим ему безоговорочный социально-нравственный и исторический приговор от имени и во имя народа.⁸

В контексте идейной проблематики «Дневника» обнаруживается и глубокий смысл «Бобка», и идейно-эстетические основания типологической образности малой прозы.

Образ «автора» «Бобка» М. М. Бахтин отнес к подпольному типу. Этот образ, конечно же, схематичнее парадоксалиста из подполья или ростовщика из «Кроткой». Но он становится типологическим обобщением и иной сферы общественного проявления подпольного сознания — журналистики 70-х гг. Реалии, угадываемые за «одним лицом» и его «полписью»,⁹ не столько придают «наглядность» литератору-фельетонисту, сколько подчеркивают другой, по сравнению с «Записками из подполья» или «Кроткой», характер его «конкретности».

Характеризуя фельетониста, который «уже отличился раз в „Гражданине“ насчет „могилок“» (21, 60), Достоевский заметил о его «письмах»: «Рядом с грубостью приемов, с цинизмом красного носа и „огорченного запаха“ иступленного слога и разорванных сапогов мелькает какая-то скрытая жажда нежности, чего-то идеального, вера в красоту, Sehnsucht по чему-то утраченному, и всё это выходит как-то до крайности в нем отвратительно» (21, 61). Как видим, «автор» «Бобка» и его сочинения оцениваются тоже по отношению к идеалу

⁷ *Карякин Ю. Ф.* Достоевский: Очерки. М., 1984. С. 11—15.

⁸ Рассмотренный в публицистико-идеологическом контексте, «Бобок» проясняет те существенные акценты в истолковании Достоевским «Власа», которые не учитываются даже в очень основательных исследованиях. См., в частности: *Гин М. М.* Достоевский и Некрасов: Два мировосприятия. Петрозаводск, 1985. С. 96—118.

⁹ См.: *Галаган Г. Я.* «Одно лицо» и его «полписьма» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 159—165.

и «высшей правде», но теперь уже — в искусстве. Новый аспект в критерии оценки заставляет присмотреться еще к одному важному мотиву в публицистическом окружении рассказа.

Прозвучавший в речи Клиневича мотив всеобщей лжи («на земле жить и не лгать невозможно») получает развитие в разделе «Нечто о вранье»: «С недавнего времени меня вдруг осенила мысль, что у нас в России, в классах интеллигентных, даже совсем и не может быть нелгущего человека» (21, 117). А завершая анализ изолгавшегося «русского мира», Достоевский заметил: «Таким образом у нас совершенно утратилась аксиома, что истина поэтичнее всего, что есть в свете, особенно в самом чистом своем состоянии; мало того, даже фантастичнее всего, что мог бы налгать и напредставить себе повадливый ум человеческий. В России истина почти всегда имеет характер вполне фантастический < . . . > Истина лежит перед людьми по сту лет на столе, и ее они не берут, а гоняются за придуманным, именно потому, что ее-то и считают фантастичным и утопическим» (21, 119). «Ложь», «вранье» означает для Достоевского забвение той самой «высшей правды», которая прикосновенна к «истине» идеала — «истине» постигнутой и естественной, хотя и «вполне фантастической». Без ориентации на нее не может быть и подлинного искусства.

Сразу за «Полписью „одного лица“» следует в «Дневнике» раздел «По поводу выставки», в котором читаем: «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность. У нас как будто многие не знают того < . . . > А между тем такие темы (почти фантастические) так же действительны и так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность» (21, 75—76). Касаясь далее той разновидности реалистической живописи, которая получила название «жанровой» («жанра»), и определяя ее как «искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами», Достоевский сделал важное замечание о Пиквики как другом «понятии о действительности»: «. . . это лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности» (21, 76).

Разграничение разных «понятий о действительности» — «текущей действительности» и «действительности идеала» — существенно важно для понимания «автора» «Бобка», идейно-эстетической природы фантастического в рассказе и в малой прозе «Дневника» в целом.

В контексте этих суждений «записки одного лица» (подзаголовок «Бобка») являются для их «автора» «жанром» — изображением «современной, текущей действительности», которую он «перечувствовал сам лично» и слышал своими ушами. Несмотря на «мельканье жажды чего-то идеального», фельетонист лишен веры в «действительность идеала». Не случайно еще до происшествия на кладбище ему слышались «не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: „Бобок, бобок, бобок!“», а прикоснулся литератор к тайнам «могилок», когда уподобился их обитателям — «прилег на длинном камне в виде мраморного гроба» и заснул (21, 43, 44). Фельетониста возму-

щает, если можно так выразиться, ситуация проявления «бесстыдной правды» больше, нежели она сама: «Разврат в таком месте < . . . > А главное, главное, в таком месте!» (21, 54). Осознать социально-общественные истоки и последствия безыстинной истины современного мира фельетонист не в состоянии. Достоевский отказался от дальнейшего использования его фигуры в качестве одного из «голосов» (типов сознания) «текущей действительности» или ее «жанров» («побываю в других разрядах, послушаю везде»). Идеино-эстетический контекст «Дневника» позволяет связывать причину отказа с ориентацией малой прозы на другое «понятие о действительности» — на «действительность идеала».

И. Волгин заметил, что на протяжении 70-х гг. существенно меняется «настроение» Достоевского, отражаясь даже на тоне переписки. У писателя нарастает «чувство, более похожее на историческое ожидание»: «Это чувство и связанный с ним строй ценностных представлений заметно отличаются от его умственного и душевного расположения в начале десятилетия».¹⁰

Справедливость этого наблюдения подтверждается изменением эмоционально-общественной тональности «Дневника писателя»: от 1873 к 1876—1877 гг. очевидно нарастает убежденность писателя в том, что в самой «текущей действительности» появляются люди, «которым принадлежит будущность России» (25, 57), а вопрос об идеале человека и общественного устройства становится «злойбой дня» у нас и в Европе. Малая проза «Дневника» демонстрирует диапазон произошедших изменений очень наглядно: от «преисподней» «Бобка» (1873) — до «звездных миров» «Сна смешного человека» (1877). В пределах этого диапазона художественные произведения оказываются вехами, отмечающими изменение умонастроения Достоевского, и складываются в своеобразный «сюжет» со своей внутренней динамикой. От «бесстыдной правды» социальных верхов современного мира, антипародного в забвении идеала («Бобок»), художественное внимание писателя перемещается к жертвам этого мира и противостоящей ему правде должного («Мальчик у Христа на елке»), а затем — к «высшей правде» народа, составляющей основу «действительности идеала» («Мужик Марей», «Столетия»). В появившемся вслед за ними триптихе о самоубийцах та же внутренняя логика: от трагической потери идеала («Приговор») — к драматической истории прозрения «истины» («Кроткая») и, наконец, — к утверждению «живого образа» «истины» («Сон смешного человека»).

Присмотримся к тем звеньям этого «сюжета», которые определяют его внутреннее развитие и открывают новые художественно-эстетические грани во взаимодействии между типологической общенностью образов и художественной правдой искусства, ориентированного на «действительность идеала».

Образ и трагическая история мальчика из святочного рассказа, вошедшего в январский выпуск «Дневника писателя» за 1876 г., «контурнее» образов и историй страдающих и гибнущих детей,

¹⁰ Волгин И. Последний год Достоевского. М., 1986. С. 54.

прошедших через все романное творчество Достоевского. Но образы рассказа являются и более емкими, вбирающими суть всех романских историй как их предельное, почти символическое обобщение. И не только романских. В январском выпуске «Дневника» тема рождественских праздников и тема детей контрастно сопрягают разделы «Елка в доме художников», «Золотой век в кармане» и «Мальчик с ручкой», «Мальчик у Христа на елке», «Колония малолетних преступников». В таком окружении вымысел Достоевского («Но я романист, и, кажется, одну „историю“ сам сочинил»; 22, 14) становится не просто правдоподобным, но истинным.

Однако рассказ строится на столкновении двух типов художественной правды, что подчеркнул Достоевский в его завершении: «И зачем же я сочинил такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных! Но вот в том-то и дело, мне всё кажется и мерещится, что всё это могло случиться действительно, — то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа — уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать» (22, 17).

«Правда» и «сочинительство» соотносены здесь как разные «понятия о действительности». Безгуманная и жестокая правда современного мира («текущая действительность») превращает вымысел о мальчике, замерзшем в рождественскую ночь («то, что происходило в подвале и за дровами»), в «высшую правду» искусства, не менее действительную, чем «невероятные факты» из жизни нищих детей, приведенные в документально-публицистическом окружении рассказа. Но чудесная Христова елка — тоже «правда», только поэтическая, воплощающая представления о гуманности, справедливости и добре, т. е. о «действительности идеала». Такая правда не может быть выражена в формах «копированного с действительного факта» (28₂, 60—61) именно потому, что «текущая действительность» безыдеальна, и требует «фантастической темы» и условных способов изображения. Говоря о «сочинительстве», Достоевский не только отстаивает право художника на вымысел,¹¹ но и утверждает «законность», «положительность» «фантастического рода» в искусстве, когда этот «род» стремится напомнить о «красоте действительной, присутствующей человеку» (19, 89).

В записных тетрадях 1876—1877 гг. Достоевский заметил: «Красота богов и идеала, они являются прямо обнаженные, но не боги и не идеал этого не вынесут. У обыкновенных, текущих людей красота условна. И только тогда очищается чувство, когда соприкасается с красотой высшей, с красотой идеала».¹² Сформулированная

¹¹ См.: *Щенников Г. К.* Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 158—175.

¹² Низданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. // Лит. наследство. М., 1971. Т. 83. С. 525. О месте этого суждения в полемике Достоевского с Тургеневым см.: *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987. С. 125—145.

здесь мысль об «очищении» «текущего» человека в соприкосновении с «красотой идеала» своеобразно преломляется в двух равно, но по-разному важных звеньях «сюжета», образованного малой прозой «Дневника», — в серии документальных и в двух фантастических рассказах.

«Фельдъегерь», «Мужик Марей» и «Столетняя» — «маленькие картинки», «анекдоты», рассказы-сценки, близкие очерковым жанрам опорой на документальный факт, получающий широкое обобщение за счет активности автора-рассказчика. Типологический характер заглавных образов здесь особенно отчетлив. В «Фельдъегере», например, конкретный факт, окрашенный лирической эмоцией воспоминания, возведен на уровень обобщения такого социально-общественного масштаба и публицистической «страстности», что «картинка» превращается в «эмблему» (22, 28—29). Не менее масштабным обобщением становится и мужик Марей. Притом противоположность значения образов-символов тоже не случайна: она отражает развитие в «сюжете» малой прозы общественно-идеологической проблемы, поставленной в «Дневнике» 1873 г., — «они» (Власы, народ) и «мы» («высшие разряды», «интеллигентные классы»).

Через третью главу январского выпуска «Дневника» за 1876 г., в которую вошел «Фельдъегерь», и через февральский и мартовский выпуски журнала, в состав которых соответственно вошли «Мужик Марей» и «Столетняя», проходит в качестве одной из сквозных и важнейших проблем вопрос о народе, его идеалах и об отношении к ним. Утверждая, что «свет и спасение воссияют снизу», Достоевский вовсе не склонен был идеализировать нравственное состояние современного народа. Напротив, в той же главе, где помещен «Фельдъегерь», он говорит об опасных явлениях, широко развитых в народе: «...началось обожание даровой наживы, наслаждения без труда; всякий обман, всякое злодейство совершаются хладнокровно; убивают, чтобы вынуть хоть рубль из кармана. Я ведь знаю, что и прежде было много скверного, но ныне бесспорно удесятерилось» (22, 31). Однако эти страшные явления оказываются, по убеждению Достоевского, следствием «развратительного воздействия» власти — и общественно-государственной, и социально-экономической. Ведь и «отвратительная картинка» с фельдъегерем приведена писателем для объяснения причин «многого позорного и жестокого в русском народе» (22, 29).

Продолжая тему в двух первых разделах февральского выпуска «Дневника», Достоевский пишет: «В русском человеке из простолюдинья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа. Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты» (22, 43). Вот

такие «бриллианты», такие «прямо святые» из народа, которые «сами светят и всем нам путь освещают», и становятся героями «Мужика Маррея» и «Столетней».

Для Достоевского мужик Марей — такой же образ-символ, как некрасовский Влас. Но он является документальным доказательством тому, «каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какую тонкою, почти женственную нежность может быть наполнено сердце иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» (22, 49). Но символическое значение образа Маррея не исчерпывается утверждением «красоты человеческого образа», сохраненного народом под «непродоходимой наносной грязью». Воспоминание о нем вводится после другого — о пьяном народном разгуле на каторге во время Пасхи, истерзавшем сердце ссыльного Достоевского и вызвавшем ненависть у его сотоварища по заключению, поляка (22, 46). Два воспоминания столкнулись не только по контрасту, существенному для размышлений о народе в «Дневнике», но и по роли, которую тогда сыграло детское воспоминание: «вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем». Почему? «Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (22, 49). Прикосновение к «красоте человеческого образа», сохраненного народом, «очищает» современного человека. Оставаясь индивидуально-личностной, ситуация «очищения» приобретает в контексте «Дневника» широкий этико-идеологический смысл, конкретизирует один из «главных пунктов соединения с народом» (22, 41).

По этой причине не «Мужик Марей», а «Столетняя» заключает «трактат о народе» в малой прозе «Дневника». Ведь эта «легкая и бессюжетная картинка», составляющая второй раздел первой главы мартовского выпуска, следует сразу за полемическим ответом Достоевского по поводу народа и его идеалов. Еще раз подтвердив, что в народе есть «почти святые», которые «всем светят», писатель и вводит рассказ-впечатление «одной дамы» о случайной встрече на улице со столетней старушонкой (22, 75—76).

«Мигом дорисовав себе продолжение», Достоевский создает «очень правдоподобную маленькую картинку» (22, 77) с незамысловатым сюжетом. Главное в ней — тот свет любви и добра, который теплым лучиком светится в глазах старушки и не исчез с ее смертью, оставшись в духовной памяти внуков, случайно встретившейся на улице дамы из интеллигентного круга или автора «Дневника». «Красота высшая» может быть простой и почти незаметной, но при соприкосновении с ней «очищается чувство» современного «текущего человека».

Более сложные и драматические варианты «очищения», связанные с переоценкой ценностей и постижением «истины» идеала, возникают в двух фантастических рассказах «Дневника» — «Кроткой» и «Сне смешного человека».

По принципам типизации художественный мир «Кроткой» ближе

других произведений «Дневника» к романам. И фантастическое здесь выражено не формой сна, как в остальных рассказах, а структурным принципом изображения: предположением о стенографе Достоевский обозначит авторскую точку зрения, вынесенную за пределы кругозора героя, но позволяющую воссоздать поток его сознания.¹³

Стенограмма как «современная форма летописи, документированной записи» (Д. С. Лихачев) оказала сильное воздействие на поэтику романов Достоевского и потребовала введения в них образа «хроникера-летописца» («Бесы», «Братья Карамазовы»). В «Кроткой» же использована подобная форма повествования, но без ее «носителя» и для передачи иного, нежели в романах, содержания (потока сознания, а не событий). Исполнительный по существу, поток сознания в «Кроткой» не отвечает ни одной из форм исповеди и не является рассказом в собственном смысле слова: «это не рассказ и не записки» (24, 5). Лишенная фигуры хроникера, форма стенограммы становилась условной, но позволяла передать тот «психологический порядок», который приводит героя «наконец к правде», «неотразимо выводит его ум и сердце». Таким образом, здесь другой, но столь же устремленный к «действительности идеала» вид фантастического. Его структурно-художественные отличия вызваны тем, что художественная правда призвана здесь воссоздать трудный путь личности к постижению «истины»: «Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» (24, 5). Выполнение такой задачи тоже не могло вылиться в формы «копированного с действительного факта» и потребовало «обделанной» стенограммы «собранья» героем «в точку мыслей».

При всей «наглядности» изображения характер типизации в «Кроткой» сродни остальной малой прозе, так что даже безымянность ее героев служит «знаком» их типологической обобщенности.¹⁴ Ведь образный мир рассказа носит «штоговый» характер, т. е. многое в характерах, поведении героев, в ситуациях и т. д. получает дополнительный смысл, «расшифровывается» за счет перекличек с предшествующим творчеством Достоевского.

Почти цитатен, например, комплекс «сладостных мыслей» закладчика, сопровождавших его «брачное предложение». Так, «пленявшее» героя возрастное неравенство («мне сорок один, а ей только шестнадцать») заставляет припомнить аналогичные эмоции Свидригайлова, «сватавшегося» к пятнадцатилетней девочке, а сословно-общественное неравенство («я являлся как бы из высшего мира») — женитьбу Ставрогина. Мысль закладчика насчет «гордых» («гордые особенно хороши, когда... ну, когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе») перекликается с соответствующими мотивами в отношениях Свидригайлова к Дунечке, Версипова к Ахмаковой, Мити Карамазова к Екатерине Ивановне и пр. Уве-

¹³ Ср.: *Базтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 72.

¹⁴ То, что И. Альми назвала лирическим способом обобщения в «Кроткой», лишь подтверждает типологичность ее образного мира. См.: *Альми И. Л.* Романы Достоевского и поэзия. Л., 1986. С. 45—49.

решность в том, что «должна же бы оценить» Кроткая, «из какой грязи я ее тогда вытащил», роднит ростовщика даже с Лужиным (24, 13, 11, 12).

Безысходное положение Кроткой, вынудившее ее принять предложение закладчика, прямо обозначено формулой сквозной для творчества Достоевского ситуации: «Правда и то, что ей уж некуда было идти. . .» (24, 14). Да и само обозначение героини делает ее завершением типологического ряда, проходящего сквозь все творчество писателя. Но завершением своеобразным, заставляющим по-новому взглянуть на весь ряд.

Дело в том, что все поведение героини проходит под знаком «бунта» — нравственной независимости, внутреннего сопротивления личности обстоятельствам и людям, которые стремятся подчинить ее, отказаться от собственного «я» или считать себя только «впридачу». Именно внутреннее сопротивление молоденькой посетительницы кассы ссуд обратило на нее внимание закладчика и заронило «особенную мысль» на ее счет: «Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но — как загорелись!» (24, 7). Внутреннюю личностную независимость девушки закладчик изначально именуется «бунтом». «Вспыхивает», т. е. «бунтует», Кроткая во все приходы в кассу, позже выражением внутреннего протеста становится молчание и улыбка, «недоверчивая, молчаливая, нехорошая» (24, 14). «Бунт и независимость» — доминанта поведения героини в доме мужа, так что их открытое проявление в сцене с Ефимовичем и в ночной сцене с револьвером — закономерный результат нарастающего конфликта. После болезни выражением несломленного внутреннего протеста становится молчаливое игнорирование мужа, а потом — «строгое удивление» на его сердечный порыв. Вот почему «странная улыбка» на лице Кроткой перед самоубийством оказывается приметой «бунта», а уход из жизни — последним протестом личности, которой действительно «некуда было идти».

Образ Кроткой, более «контурный», но и более емкий, чем предшествующие персонажи типологического ряда, является как бы их «общей идеей» — утверждением духовной красоты стойкой и несломленной личности в тех персонажах, которые, казалось бы, не принадлежат к духовно высшим. В связи с этим противопоставление Кроткой «гордому» закладчику приобретает оценочное значение.

«Гордость» — доминанта сознания, мироотношения и поведения закладчика, подключающая его образ к соответствующему типологическому ряду.¹⁵ Он «отказался с гордостью» подчинить свое мнение общему и вышел из «прошлой катастрофы» «гордый, но разбитый духом» (24, 24). Из гордости он «решился на кассу ссуд, не прося у людей прощения». Гордость породила «планы» будущего и заставила думать, что жену, чтобы она стала другом, «надо было

¹⁵ Об осложнении типа «гордого человека» чертами «подпольного» см.: *Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Достоевского. Новосибирск, 1981. С. 76—140.*

приготовить, доделать и даже победить». «Сном гордости» назовет ростовщик стену отчуждения, старательно возводимую им между собою и «побежденной» женой. Но прежде чем придет к нему это трагическое признание, он попытается заглушить голос совести и переложить вину на нее, которая «не оценила», «не догадалась», не «доделалась»: «Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват! . . .» (24, 17).

Закладчик — еще один, наряду с Алеко, Онегиным, Раскольниковым, и более близкий по времени «персональный адресат»¹⁶ призыва, прозвучавшего в Пушкинской речи: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломь свою гордость» (26, 139). Трагическая история «гордого» закладчика и его «кроткой» жены неопровержимо свидетельствует о том, что вовсе не во имя смирения, покорности или обезличенности призывал писатель «сломить свою гордость» «несчастливых скитальцев в родной земле». «Сломить свою гордость» — значит рассеять порождаемые ею «сны» о безграничной ценности и могуществе собственного «я». «Гордый человек» должен смириться, чтобы упала наконец «пелена», застилающая свет самой «смиренной», но и самой «правденской правды»: «Люди, любите друг друга». Без ее постижения «гордые» не станут «настоящими» — носителями «братского стремления нашего к воссоединению людей» (26, 147).

Далеко не случайно после «Кроткой» на смену прежним типам героев приходят у Достоевского «смешной человек» и «ранний человеколюбец» Алеша Карамазов, по-разному, но равно «настоящие». В контексте февральско-апрельских выпусков «Дневника» за 1877 г. «смешной человек» и происшествие, радикально изменившее его мироотношение, становятся художественным обобщением сдвигов в русском общественном сознании, порождающих новый тип «новых русских людей», устремленных к «слову истины» и к подвигу ее осуществления.

«Кроткая» и «Сон смешного человека» вообще более чем тесно связаны в «сюжете» малой прозы. Во-первых, с момента вселенского отчуждения, так трагично прозвучавшего у закладчика («Я отделиюсь. О, мне все равно!»; 24, 35), начинается путь к прозрению «смешного человека»: «. . . в моей душе нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *всё равно* < . . . > Я вдруг почувствовал, что мне *всё равно* было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было* < . . . > Но мне стало *всё равно*, и вопросы все удалились» (25, 105). Во-вторых, финал «Кроткой» вводит во вселенский масштаб художественного мира «Сна. . .», где совмещается «крупнейшее и мельчайшее», а время исчисляется сразу и световыми годами, и мгновениями — тысячелетней историей человечества и судьбой девочки, просившей о помощи.¹⁷ В-третьих, «Кроткая» подготавливает «Сон. . .» тем, что показывает необходимость и

¹⁶ Волгин И. Последний год Достоевского. С. 256—264.

¹⁷ См.: Карякин Ю. Ф. Достоевский. С. 18—28.

возможность преодоления «подпольного сознания» и самого трагического момента в нем — «яркого убеждения этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!».¹⁸ В этом отношении «Кроткая» выполняет в «сюжете» малой прозы роль мотивировки и нравственно-психологической эволюции «смешного человека» от равнодушного отчуждения к судьбе пророка, несущего людям слово и свет «истины».

Ориентация на «действительность идеала» и «красоту» его отчетливо проявилась и в эстетических суждениях Достоевского. В записных тетрадях 1876—1877 гг. читаем: «Реалисты неверны, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим. В одном только реализме нет правды. Зола просмотрел в Ж. Занде (первых повестях) поэзию и красоту, что гораздо реальнее, чем оставлять человека при одной только грязи текущего».¹⁹ Многие в этой записи удивительно созвучно эстетическим раздумьям писателей нового поколения, искавших путей обновления «старого» реализма (часто отождествлявшегося ими с творчеством и декларациями Э. Золя) за счет внесения героического, лирического, романтического начал или условных форм — всего того, что имело целью вырвать человека «из одной только грязи текущего» и сказать полную художественную правду о нем.

Малая проза «Дневника» предвещает и жанровые новации следующей литературной эпохи.

Так, открывающий эту прозу «Бобок» по жанровой структуре чрезвычайно близок фельетону в конкретно-историческом его бытовании на протяжении 1840—1870-х гг.²⁰ Признакам фельетона отвечает двуродовая природа произведения (его одновременная принадлежность литературе и публицистике); определяющая роль в структуре образа фельетониста и его взгляда на действительность; документальность (вернее, ее имитация); публицистическая заостренность образов-обобщений; соотношение малой и большой тем в структуре и пр. Но художественно-публицистические возможности фельетона использованы и преобразованы в «Бобке» в такой степени, что исторически сложившийся жанр, включая и его образцы у Достоевского, был практически разрушен.

«Мальчик у Христа на елке» представляет собою в жанровом отношении едва ли не первый случай обновления святочного рассказа, поскольку рассказы Лескова начали публиковаться позднее, а отдельным изданием вышли в 1886 г.²¹ По сути с «Мальчика у Христа на елке» начинается новая история святочного жанра, сыгравшего «экспериментальную» роль в творчестве Чехова (И. Сухих), получившего острое общественное звучание под пером Короленко («Сон Макара») или Л. Андреева («Ангелочек»).

¹⁸ Лит. наследство. М., 1965. Т. 77. С. 342.

¹⁹ Лит. наследство. Т. 83. С. 628.

²⁰ См.: *Журбина Е. И.* Теория и практика художественно-публицистических жанров: Очерк: Фельетон. М., 1969. С. 6, 33, 261—265.

²¹ См. в нашей статье: О фантастическом в рассказе Лескова «Белый орел» // Творчество Лескова. Курск, 1986. С. 29—48.

Анализ хронотопа «Кроткой» дал нам основания считать ее образцом новаторски преобразованной трагической новеллы.²²

«Сон смешного человека» тяготеет к рассказу-утопии, поэтика которого просвечивает жанровыми признаками новой легенды-притчи, получившей широкое развитие в литературе конца века,²³ а также грядущей научной фантастики.

При жанровой разнородности эта группа произведений объединяется использованием условно-фантастических способов, тоже неоднородных, но неизменно воплощающих «поэтическую правду», которая не могла быть «копированной с действительного факта».

Однако у Достоевского преобразуется и «действительный факт», послуживший основой «Фельдъегеря», «Мужика Марая» и «Столетней». Эти произведения предвещают развитие в прозе конца века сразу и документально-художественных жанров (типа рассказов-очерков у Короленко), и многочисленных модификаций миниатюр.

Два фантастических рассказа, «Кроткая» и «Сон смешного человека», связаны с имитирующим документ «Приговором» проблемой самоубийства и образуют все вместе малое циклическое единство. Эта проблема стягивает цикл с публицистикой «Дневника», с романами «Подросток» и «Братья Карамазовы», а также с довольно большим кругом явлений в литературе 70-х гг., среди которых следует назвать в первую очередь «Стук. . . стук. . . стук! . . .» (1870) Тургенева и «Анну Каренину» (1876) и «Исповедь» (1876—1882, 1884) Л. Толстого. Тургенев именно в 1876 г. осмыслил свой рассказ как «студию современного русского самоубийства».²⁴ Толстой же — едва ли не единственный раз — заместил проблему естественной смерти проблемой самоубийства и осмыслил ее в широком социально-общественном и этико-философском плане. Такой контекст обнаруживает структурно-художественную близость «Приговора» к жанру тургеневской «студии», но с идеологическим по преимуществу акцентом. «Кроткая» же прочитывается как «достоевский» вариант «русского самоубийства», особенно в силовом поле трагических историй Лизы Герцен и Марьи Борисовой. Кроме того, появляется возможность объяснить, почему Достоевский «умолчал» о самоубийстве Анны, анализируя роман в «Дневнике» 1877 г. Складывается впечатление, что он ощутил слишком глубокий «личный» смысл трагического исхода героини, который стал очевидным после публикации «Исповеди», и сосредоточил внимание на общественно-нравственных основах преодоления самоубийства, предвещая тем самым историю «смешного человека» и как бы предчувствуя кардинальное изменение во взглядах Л. Толстого.

²² Поддубная Р. Н. Структура художественного времени и пространства в «Кроткой» (в печати).

²³ См.: Горелов А. А. О «византийских» легендах Лескова // Рус. лит. 1983. № 1. С. 119—126.

²⁴ См. письмо к С. К. Брюлловой от 4 (16) янв. 1877 г.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960—1968. Письма. Т. 12. Кн. 1. С. 58.

Рассмотренные в контексте малые жанры Достоевского открывают еще одно свойство поэтики, столь характерное для таких жанров в последующую литературную эпоху, — «романную» емкость изображения.

Структурно-жанровое многообразие малой прозы писателя, новые принципы типизации, повышение роли условных форм и лирико-публицистического начала — все это свидетельствует об активном процессе накопления нового качества, протекавшем в 70-е гг. в творчестве писателей «старшего» поколения и подготовившем новый этап в развитии русского реализма в литературе конца XIX в.