

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

## ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ДОСТОЕВСКОГО

### 1

Первые из тех, кто писал о творчестве Достоевского в России и на Западе, упрекали его нередко в небрежности литературной формы — сюжетного построения, стиля и языка его романов и повестей. Они утверждали, что романы Достоевского (в отличие от романов таких его современников, как Тургенев и Гончаров) сумбурны, стилистически недостаточно отделаны, что разные герои у него говорят одним и тем же языком, употребляют одни и те же слова и обороты. Эти и другие аналогичные упреки можно встретить даже у таких выдающихся критиков, как Н. А. Добролюбов в России или М. Э. де Воюэ во Франции.<sup>1</sup> В «нехудожественности», «неряшливости», «искусственности» упрекали Достоевского также Лев Толстой, И. А. Бунин, В. В. Набоков.<sup>2</sup>

Позднее, когда подобное ошибочное представление стало достоянием значительного числа историко-литературных работ о Достоевском, авторы этих работ пытались найти мнимым недостаткам художественного стиля Достоевского оправдание в том, что, как не раз указывал сам Достоевский в своих письмах (см., например, письма Достоевского к брату, А. Н. Майкову, С. А. Ивановой 1859—1870 гг. — 281, 324; 291, 70, 134), в отличие от Толстого, Тургенева и Гончарова, он, будучи, по собственным словам, «литератором-пролетарием» (282, 30) и вынужденный, в отличие от писателей, обеспеченных достаточным имущественным состоянием, заранее получать денежные авансы за свои романы от издателей тех журналов, в которых они печатались (А. А. Краевского, М. Н. Каткова), не обладал необходимым досугом для того, чтобы медленно и спокойно работать над каждым из своих произведений, тщательно

<sup>1</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 466, 468—469; Vogué M. E. Le roman russe. Paris, 1886. P. 265—266.

<sup>2</sup> См. сводку основных отзывов о Достоевском-художнике Л. Толстого, Бунина и Набокова: Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 125—127.

отделявая его стилистически: связанный предварительной договоренностью и надвигающимися сроками выхода тех книжек журнала, для которого была предназначена соответствующая часть, он был вынужден писать свои произведения с лихорадочной быстротой, не имея времени для их литературной отделки.

Но хотя те письма Достоевского, в которых он жаловался на тяжелые условия своей литературной работы (ее затрудняли не только необходимость приступать к писанию начальных частей и глав произведения до того, как были обдуманы планы последующих глав и еще не сложилась фабула в целом, и спешить окончить каждую из последующих частей, предназначенных для публикации к требуемому сроку, но и прерывавшие работу припадками болезни), дают вполне достоверное представление о внешней стороне творческого процесса писателя, они отнюдь не объясняют композиционных и стилистических особенностей его романов. Ибо, во-первых, уже сравнительно очень скоро после того, как Толстой, друг Достоевского А. Н. Майков или Вогюэ высказали свои замечания о недостатках, присущих художественному стилю Достоевского, его творчество не только получило широчайшее литературное признание во всем мире, но и обнаружилась глубочайшая продуманность, художественная целесообразность и продуктивность всех тех особенностей художественного письма Достоевского, которые представлялись его современникам «недостатками» этого письма. Более того, сегодня можно с уверенностью сказать, что именно те особенности стиля Достоевского, которые наиболее смущали его современников и казались им отклонением от привычных для них норм «хорошего» литературного стиля, обеспечили Достоевскому художественное бессмертие, сделали его признанным учителем большинства писателей XX в. во всем мире. Так же, как трагедии и комедии Шекспира не укладывались в художественные каноны эстетики классицизма, что побудило Вольтера признать его «гениальным варваром», «пьяным дикарем», — романы Достоевского именно потому не отвечали привычным для большинства писателей и критиков XIX в. требованиям «хорошего стиля», что они были обращены не к XIX, а к XX в., предвосхищая значительную часть его художественных завоеваний и открытий. А во-вторых, более тщательный анализ жизни и творчества Достоевского со всей очевидностью свидетельствует, что Достоевский и не мог писать иначе, чем писал: его художественный стиль соответствовал глубочайшим внутренним потребностям его натуры.

Ибо и как художник, и как мыслитель Достоевский никогда не ощущал состояния удовлетворенности, покоя, безмятежности. Его натуре были свойственны чувство постоянного лихорадочного напряжения, духовные падения и взлеты. Нервный и порывистый стиль повествования; гиперболизм страстей героев Достоевского, живущих в состоянии крайнего напряжения и беспокойства; уплотненность действия его романов во времени, из-за которой развитие событий в них достигает крайней стремительности и одно из них как бы торопит другое; врывающиеся в жизнь героев одна за другой неожиданные случайности, приобретающие в ходе развития событий фатальное, роковое значение; нагромождающиеся в ходе действия вновь

и вновь «тайны» и «загадки»; сменяющиеся контрасты света и тени, прозаически обыденного и «фантастического», трагедии и буффонады или гротеска; постоянно прерывающие повседневный, будничныи ход события взрывы страстей, патетические излияния и бурные «конклавы» (по терминологии Л. П. Гроссмана<sup>3</sup>); необычная для современника Достоевского любовь автора к героям «странного» характера и «странной» мысли — мечтателям, фантазерам, самоубийцам и юродивым; неожиданно озаряющее лица и события причудливым светом введение в ткань трезво реалистического — по своей основной окраске — повествования символических образов и мотивов — все эти характерные черты стиля романов Достоевского — прямое выражение духовного склада автора этих романов. Причем немало важно заметить и другое: вопреки широко распространенному взгляду, Достоевский легко мог бы избрать более уравновешенный и спокойный образ жизни: та часть отцовского наследства, получения которой он не без труда добился от своего опекуна — мужа его старшей сестры П. А. Карепина, могла предоставить ему в первые годы писательства хотя и скромное, но все же достаточное на первое время для обеспечения условий спокойного литературного труда существование. Однако Достоевский был слишком азартной натурой, чтобы тщательно рассчитывать свои материальные ресурсы, соразмеряя их со своими потребностями и откладывая средства на будущее. Он гораздо легче растрчивал свои доходы, чем получал их, щедро раздавая полученные деньги друзьям и знакомым или просто бросая их на ветер. Эта азартность натуры Достоевского проявилась и в его увлечении идеями наиболее радикально настроенного из петрашевцев — Н. А. Спешнева, в строго конспиративный кружок которого, стремившегося «произвести переворот в России» (18, 194), Достоевский не только сам вступил в 1847 г., но и пытался безуспешно вовлечь А. Н. Майкова; и в страстных увлечениях его будущей первой женой М. Д. Исаевой, а позднее — А. П. Сусловой; в решении после смерти брата — при отсутствии собственных средств к жизни и постоянных источников дохода — принять на себя его долговые обязательства, а равно и в тех фантастических планах одним ударом освободиться от опутывающих его долгов путем хитроумно рассчитанного «верного», «беспроигрышного» выигрыша, которые Достоевский во время своих заграничных скитаний в 60-е гг. тщетно пытался осуществить за игорным столом или за рулеткой в Висбадене, Бад Гомбурге и других немецких курортных городках.

Следует обратить внимание и еще на одно немаловажное обстоятельство, опровергающее расхожее представление о том, что Достоевский мог уделить лишь минимальную долю внимания композиции, языку и стилю своих романов, ибо, работая над ними, он испытывал постоянное стеснение, будучи связан обязательством доставить своим издателям необходимую «порцию» законченного текста ко времени сдачи в набор очередной книжки журнала. Если мы сопоставим время творческой работы Достоевского над большинством его крупных произведений со временем работы над романами и повестями боль-

<sup>3</sup> Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 344.

шинства русских современников Достоевского, то оказывается, за немногими исключениями, что его творческий процесс отнюдь не был более коротким, чем у последних. Так, «Записки из Мертвого дома» Достоевский задумал в 1854—1855 гг., а, приступив к их написанию осенью 1860 г., закончил их два года спустя, так что работа над ними растянулась в целом почти на семь—восемь лет, а писание их — на два года. Первые размышления над замыслом «Преступления и наказания», по свидетельству А. П. Сусловой, относятся к 1863 г. В 1864 г. Достоевский обдумывал первую редакцию этого романа («Пьяненькие»), но лишь в сентябре 1865 г. роман (в его окончательной редакции) был начат, а через полтора года завершён печатанием. Первые абрисы будущих романов «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы» возникли в рабочих тетрадях Достоевского в 1868—1870 гг. — почти за три года до того, как Достоевский приступил к писанию первого из этих романов. Лишь два романа — «Игрок» и «Идиот» были написаны в рекордно короткие сроки (первый — в течение одного месяца, второй — в течение неполных полутора лет). Таким образом, повторяющиеся жалобы Достоевского в письмах о постоянной спешке в работе над его романами свидетельствуют, как мы увидим далее, отнюдь не о небрежном отношении его к композиции, языку и стилю его романов и не о художественной невзыскательности, а, наоборот, — о его крайней писательской требовательности к себе. Вопреки сложившимся мнениям, именно исключительная требовательность Достоевского к художественной стороне его романов была *главной* из тех причин, которые побуждали его жаловаться на невозможность довести работу над каждой «порцией» отсылаемого в редакцию текста до исковой степени совершенства. Другая — не менее важная — особенность творческого процесса Достоевского, которую мы постараемся продемонстрировать, состояла в том, что в ходе работы над каждым произведением — в силу уникального богатства воображения писателя — одни планы у него постоянно сменялись другими, в результате чего первый, подготовительный период работы почти над каждым произведением затягивался на срок, значительно превышавший время, предназначенное для непосредственного изготовления окончательного, дефинитивного текста.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Понимание художественного новаторства Достоевского, цельности и высокой степени организованности его романов, внутренней целесообразности и спаянности всех элементов его творческой системы было достигнуто критикой и историко-литературной наукой не XIX, но лишь XX в. Особенно значительную роль в этом отношении сыграли работы о Достоевском Д. С. Мережковского, Вяч. И. Иванова, И. Ф. Анненского, Ю. Мейер-Грефе, Н. С. Трубецкого, В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, а также публикация подготовительных материалов к его романам, его рабочих тетрадей и записных книжек, без знакомства с которыми невозможно представить себе движение художественной мысли писателя и историю создания каждого из его произведений. Из работ, специально посвященных анализу творческого процесса Достоевского, следует особо выделить, кроме трудов вышеуказанных ученых и критиков, книги и статьи: Чулков Г. И. Как работал Достоевский. М., 1939; Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981; Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991, а также ряд статей, опубликованных в сборниках: Достоевский. Материалы и исследования. Л.; СПб., 1974—1994. Т. 1—11; книги: *Catteau J. La création littéraire chez Dostoïevski*. Paris, 1978; *Belknap R. The Genesis of the «Brothers Karamazov»*. Evanston Ill. Northwestern University Press, 1991.

О той требовательности, которую Достоевский предъявлял к своим произведениям, свидетельствует уже то, что до нас не дошел текст ни одного из его первых опытов. Из воспоминаний друга Достоевского А. Е. Ризенкампа и из писем самого писателя мы знаем, что его творчеству романиста предшествовали три драматических опыта — исторические трагедии «Борис Годунов» и «Мария Стюарт» и драма (основанная на мотивах повести Гоголя «Тарас Бульба») «Жид Янкель». Все эти драматические опыты были безжалостно уничтожены автором, и мы сегодня можем строить лишь более или менее гипотетические догадки о том, что побудило Достоевского обратиться к этим сюжетам. Так, например, возникает предположение, что Достоевский, возможно, хотел изобразить Бориса Годунова не *после*, а *до* совершения преступления, обдумывающего и осуществляющего свой замысел, — такое предположение напрашивается из сопоставления «Бориса Годунова» и «Преступления и наказания»: Точно так же в «Марии Стюарт» Достоевский, по-видимому, если учесть его позднейшие многократные обращения к спорам-столкновениям двух соперниц — Настасьи Филипповны и Аглаи, Грушеньки и Катерины Ивановны и т. д., намеревался представить противоречие между Елизаветой и Марией Стюарт в форме цепи эпизодов динамически развивающегося, нарастающего психологического противоборства двух сложных, внутренне раздвоенных — сильной и слабой — женских натур. Но все эти и другие возможные предположения о побуждениях, которыми руководствовался Достоевский в работе над своими ранними драматическими опытами, остаются гипотетическими ввиду отсутствия в нашем распоряжении планов (или хотя бы фрагментов) этих произведений.

Мемуаристами многократно высказывались предположения, что уже в годы учения в Инженерном училище (1838—1841) Достоевский задумал роман «Бедные люди». Однако предположения эти опровергаются письмами Достоевского к его старшему брату, из которых видно, что мысль попытаться испробовать свои силы в качестве романиста пришла Достоевскому лишь после того, как он закончил перевод «Евгении Гранде» Бальзака, т. е. в начале 1844 г. 30 сентября 1844 г. Достоевский сообщает брату как неожиданную для Михаила Достоевского новость, что, не рассчитывая больше на успех своих драм и их театральные постановки, он «кончает» роман «в объеме „Eugénie Grandet“» и уже переписывает его для журнальной публикации (281, 100). Но прежде чем завершить работу над этим первым своим романом, «Бедными людьми», Достоевский дважды «передельвает и переписывает» его, причем мотивировка этих переделок сразу же раскрывает перед нами внутреннюю сложность и длительность творческого процесса Достоевского.

«...мой роман, от которого я никак не могу отвязаться, — пишет Достоевский брату 4 мая 1845 г., оправдывая свою медлительность, — задал мне такой работы, что если бы знал, так не начинал бы его совсем. Я вздумал его еще раз переправлять, и ей-богу к лучшему; он чуть ли не вдвое выиграл. Но уж теперь он кончен, и эта переправка была последняя. Я слово дал до него не дотрогиваться. Участь

первых произведений всегда такова, их переправляешь до бесконечности. Я не знаю, была ли „Atala“ Chateaubrian'a его первым произведением, но он, помнится, переправлял ее 17 раз. Пушкин делал такие переправки даже с мелкими стихотворениями. Гоголь лошит свои чудные создания по два года, и если ты читал „Voyage Sentimental“ Stern'a — крошечную книжечку, то ты помнишь, что Valter Scott в своем „Notice“ о Стерне говорит, ссылаясь на авторитет Лафлэра, слуги Стерна. Лафлёр говорил, что барин его исписал чуть ли не сотню дестей бумаги о своем путешествии во Францию. <...> Не понимаю, каким образом этот же самый Вальтер Скотт мог в несколько недель писать такие, вполне оконченные создания, как „Маннеринг“ например! Может быть, оттого, что ему было 40 лет» (281, 108—109).

Из этих признаний видно, что Достоевский, уже приступая к первому своему роману, ставил перед собой весьма серьезные и ответственные задачи и вовсе не склонен был (хотя он в это время сильно нуждался в деньгах) торопиться с его завершением. «Брат, в отношении литературы, — писал он в предыдущем письме к брату от 24 марта 1845 г., — я не тот, что был тому назад два года. Тогда было ребячество, вздор. Два года изучения много принесли и много унесли» (281, 108). Развивая в цитированном письме ту же тему, он продолжает: «Я хочу, чтобы каждое произведение мое было отчетливо хорошо. Взгляни на Пушкина, на Гоголя. Написали немного, а оба ждут монументов. <...> Зато слава их, особенно Гоголя, была куплена годами нищеты и голода. Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку. Béranger сказал про нынешних фельетонистов французских, что это бутылка Chambertin в ведре воды. У нас им тоже подражают. Рафаэль писал годы, отделявал, отлизывал, и выходило чудо, боги создавались под его рукою. Verne пишет в месяц картину, для которой заказывают особенных размеров залы, перспектива богатая, наброски, размашисто, а дела нет ни гроша. Декораторы они!» (281, 107).

Несмотря на то что «Бедные люди» были закончены весной 1845 г. и восторженно приняты Григоровичем, Некрасовым, Белинским и всем его кружком, роман этот появился в печати лишь в феврале 1846 г., причем год, прошедший со времени окончания романа до его появления в печати, Достоевский использовал для новых поправок в рукописи, а позднее *трижды* на протяжении своей жизни (в 1847, 1860 и 1865 гг.) возвращался к его тексту для новых исправлений. Все это неопровержимо показывает, что Достоевский, вопреки мнению позднейших исследователей, уже в период работы над первым своим романом с исключительной тщательностью относился к поискам оптимально удовлетворявшей его формы повествования и стилистической отделке написанного.

После написания «Бедных людей» темп работы над следующими его произведениями 40-х гг. значительно ускоряется. Так, начатый сразу же после окончания «Бедных людей», летом 1845 г., роман «Двойник» был опубликован уже в январе 1846 г. А рассказ «Роман в девяти письмах» Достоевский, по собственному признанию, напи-

сал в ноябре 1845 г. «в одну ночь» (281, 116). Однако если в первое время после написания «Бедных людей» успех романа заставил его на какое-то время забыть о «подводных камнях», подстерегающих тех современных романистов, которые «мажут, а не пишут», то уже в работе над «Хозяйкой» (1846—1847), «Белыми ночами» (1848), «Неточкой Незвановой» (1847—1849) Достоевский возвращается к более строгому и взыскательному отношению к процессу создания художественного текста.

Достоевский отчетливо сознает, что необходимость зарабатывать деньги на жизнь своим писанием, вынуждающая его отказаться от мечты печатать свои произведения в виде отдельных книг, а потому публиковать их в журналах и альманахах, получая обычно денежный аванс за их выход в свет до окончания работы над завершением очередной повести, фактически ставит его в положение, ничем не отличающееся от положения рядового ремесленника или наемного рабочего: «Отдавать вещь в журнал, — пишет он брату, — значит идти под ярем не только главного *maitre d'hôtel*'я, но даже всех чумичек и поваренков, гнездящихся в гнездах, откуда распространяется просвещение» (281, 106). А в одном из следующих писем, описывая свой образ жизни, он характеризует свои произведения, как «товар»: «...я прожил много денег, то есть ровно 4500 руб.<лей> со времени нашей разлуки с тобою и на 1000 руб.<лей> ассиг<нациями> продал вперед своего товару» (281, 119). Но его утешает то, что у него постоянно «бездна идей», и это дает ему возможность «писать непрерывно» (281, 116, 119; ср.: 109, 118 и др.).

Характерно, что Достоевский (как видно из его писем) чрезвычайно болезненно реагировал на неудачу своих ранних произведений, которые хотя и писались с горячим увлечением, но позднее вызвали упреки Белинского и других критиков 40-х гг., побудившие Достоевского постепенно убедиться в своей творческой неудаче. В этом смысле особенно характерно отношение Достоевского к «Двойнику» и «Хозяйке». Обе эти повести имели для определения путей развития позднейшего творчества Достоевского большое значение: о первой из них сам Достоевский многократно писал, что в ней он пытался впервые выразить тот комплекс идей, к которому он позднее постоянно возвращался в своих повестях и романах 60-х и 70-х гг. (начиная с «Записок из подполья» и до «Братьев Карамазовых») и который он был склонен расценивать как одно из своих главных художественных открытий, — тему неизбежной раздвоенности и нравственных терзаний, которые в XIX в. стали уделом человека «русского большинства» (16, 329) и его мыслящих современников на Западе. Точно так же в «Хозяйке» Достоевский впервые затронул характерный для его позднейшего творчества и публицистики вопрос об отношении интеллигенции и народа в России и о возможности искушения и добровольного нравственного порабощения человека «слабого сердца» деспотической властью над ним другого, более сильного человека, — мотив, предвосхищающий его знаменитую «Легенду о Великом Инквизиторе». Однако, как понял Достоевский уже вскоре после написания обеих этих повестей, в 1840-х гг. он — да и вся русская литература — еще не был подготовлен к тому, чтобы эти темы получили в творчестве романиста тот грандиозный символиче-

ский масштаб, который они обрели в его позднейших произведениях. И не случайно поэтому Достоевский, уже в 1847 г. задумавший коренным образом переделать «Двойника» с целью более отчетливо и резко выявить те «вечные», общечеловеческие вопросы, которые лишь более или менее смутно проступали в его сознании во время писания первой редакции этой повести, несколько раз в 1860-е гг. возвращался к мысли об этой переделке (ср.: 1, 432, 484—489; 281, 141 и др.), но в конце концов ограничился лишь ее сокращением, стилистической правкой и сравнительно незначительной переделкой ее внешней структуры, отложив на будущее более полное осуществление своего замысла.

### 3

При всем значении ранних произведений Достоевского свидетельства, которыми мы обладаем для воссоздания их творческой истории, сравнительно немногочисленны: при аресте Достоевского 23 апреля 1849 г. по делу петрашевцев рукописи его ранних произведений были взяты для ознáкомления в знаменитое III Отделение (название тогдашнего жандармского управления), и до нас дошли лишь их немногочисленные фрагменты. Но, кроме того, — и это еще более важно — со времени возвращения Достоевского в Петербург из Сибири в 1860 г. основные особенности его творческого процесса во многом изменились по сравнению с периодом его раннего творчества (1845—1849) и со времени возвращения к литературной работе в Семипалатинске до получения писателем разрешения на переезд в Петербург. С 1861 г. и до конца жизни Достоевский систематически пользуется для работы записными книжками и рабочими тетрадями, в которые он ежедневно заносит свои размышления и творческие замыслы (и где они весьма беспорядочно и хаотично перемежаются с записями адресов, расходов и другими заметками, сделанными для памяти). Эти записные книжки и рабочие тетради — бесценное сокровище для современного изучения творчества писателя.<sup>5</sup> Причем их значение особенно увеличивают два обстоятельства. Во-первых, именно период предварительного обдумывания произведения, бесконечных, длительных возвращений к его замыслу, представавшему перед Достоевским постоянно в разных, несходных аспектах и лишь постепенно выкристаллизовавшимся из многочисленных и весьма пестрых хаотических записей автора (причем в процессе этой кристаллизации замысел этот иногда коренным образом менялся, претерпевая под пером своего создателя ряд своеобразных «революций») был в творческом процессе Достоевского, как свидетельствуют его тетради, наиболее длительным, требовал от него особого напряжения сил и художественного воображения. А, во-вторых, после того как Достоевский в 1866 г. оказался после смерти старшего своего брата Михаила в особенно стесненном материальном положении, в соответствии с условиями договора с издателем Ф. Т. Стелловским, для написания романа «Игрок» (который,

<sup>5</sup> Описание записных книжек и рабочих тетрадей Достоевского см. в кн.: Описание рукописей Достоевского. М., 1957. Ср.: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1971. С. 215—216; *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского.

как мы знаем, он должен был завершить и представить Стелловскому в готовом для издания виде к строго определенному сроку) он был вынужден для ускорения процесса создания окончательного текста романа обратиться к помощи стенографистки. Эта стенографистка, А. Г. Сниткина, ставшая через год второй женой писателя, начиная с этого времени стала его неизменным помощником в работе: закончив обдумывание общей схемы сюжета романа, группировку его основных персонажей и завязку, Достоевский диктовал А. Г. Сниткиной одну за другой его главы по мере того, как они складывались у него в голове. Стенографические записи этих глав жена Достоевского расшифровывала и переписывала от руки, после чего писатель внимательно перечитывал их и вносил в рукопись новые уточнения и стилистические исправления, не подвергая текст, однако, за исключением некоторых отдельных случаев (о части которых будут сказано далее), столь же существенной переработке, какую его роман претерпевал на первой — предварительной — стадии работы, после окончания которой начинался процесс его диктовки и стенографирования. Получив от жены расшифрованную рукопись, Достоевский нередко переписывал ее заново, после чего изготовленная им беловая рукопись отдавалась для новой переписки или непосредственно шла в печать. В силу обеих указанных особенностей творческой работы 60—70-х гг. мы обладаем сегодня полным текстом его записных книжек, но до нас дошли лишь немногие страницы тех позднейших черновых и беловых автографов его романов и повестей, которые отражают процесс дальнейшей творческой работы над ними — после того как их замысел, основные перипетии и характеры главных персонажей определились в первоначальных набросках и заготовках, запечатленных в рабочих тетрадях автора. Лишь для одного романа Достоевского «Подросток» сохранился полный свод черновых материалов, отразивших все последовательные стадии становления замысла — от первых подготовительных материалов к роману в рабочей тетради Достоевского 1874 г. до тех черновых и беловых рукописей 1875 г., которые позволяют проследить последующие стадии работы над ним. По-видимому, такой же полный свод рукописных материалов к последнему роману Достоевского «Братья Карамазовы» был сохранен после смерти писателя его вдовой в составе других рукописей Достоевского. Но, к сожалению, этот свод автографов к «Карамазовым» был впоследствии утрачен, и местонахождение тех черновых и наборных рукописей романа, которые отразили творческую работу над ним автора после завершения подготовительных материалов к нему в его записной тетради, до сих пор, несмотря на розыски их, производившиеся несколькими поколениями исследователей в архивах различных стран, не установлено. От остальных же художественных произведений Достоевского (в отличие от его публицистики) кроме весьма обильного материала уникальных по своей ценности предварительных материалов к ним до нас дошли лишь незначительные фрагменты позднейшего рукописного текста, не дающие возможности проследить все последовательные стадии творческой работы писателя.

Различие между большим количеством и полнотой дошедших до нас записных книжек и рабочих тетрадей Достоевского и сравнительной скудостью его позднейших творческих рукописей вряд ли можно

признать случайным (хотя одни из не дошедших до нас его рукописей, как, например, рукописи «Братьев Карамазовых», могли, о чем уже говорилось, быть похищены из банковского сейфа, в котором они хранились в годы Октябрьского переворота и гражданской войны в России, а другие (рукописи «Идиота» и двух первых частей романа «Бесы»), если верить воспоминаниям его жены, были уничтожены Достоевским при возвращении в Россию из-за границы в 1871 г. из опасения перлюстрации его бумаг<sup>6</sup>). Важнее другое. По свидетельству Достоевского, он, по крайней мере в 60—70-х гг., — склонен был проводить принципиальное различие между первой и последующими стадиями своей творческой работы, характеризуя первую из них как работу «поэта», а вторые как работу «художника», «артиста». Этому различию Достоевский приписывал весьма важное, едва ли не определяющее значение, о чем свидетельствуют две его одинаковые по смыслу эстетические декларации по этому поводу, относящиеся к различным годам жизни (причем одна из них высказана в частном письме, а другая через пять лет в подготовительных черновых материалах к роману «Подросток»). Вот обе эти записи: «...поэма, — писал Достоевский, выражая мысль о двух стадиях своего (как и всякого художника) творческого процесса, в письме к А. Н. Майкову от 15 (27) мая 1869 г. из Флоренции, поглощенный в эти дни после завершения романа «Идиот» рядом новых идей, еще искавших в это время своего художественного воплощения (реализацией их стали, с одной стороны, замысел цикла романов «Атеизм» и «Житие Великого Грешника», а с другой — ряд других, тесно связанных с ними — более дробных — художественных набросков и планов («Смерть поэта», «Роман о князе и ростовщике», «Детство» и др.), — по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как создателя и творца, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец <...> то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир)» (291, 39).

Ту же мысль о двух стадиях своего творческого процесса Достоевский, как уже было сказано, сформулировал несколько более сжато в период обдумывания романа «Подросток» и возникновения первых черновых записей к нему: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из это<го> впечатления развивается тема, план, стройное целое. *Тут дело уже художника*, хотя художник и поэт помогают друг другу и в этом и в другом — в обоих случаях» (16, 10).

<sup>6</sup> См.: Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 207

Обращаясь к записным книжкам и рабочим тетрадям Достоевского (а также к дошедшим до нас примыкающим к ним черновым записям на отдельных листах, сходным по характеру и назначению), мы, в первую очередь, становимся свидетелями первой стадии его творческого процесса — той, которую он обозначил как «дело поэта». Немногочисленные же сохранившиеся для нас рукописи, отражающие последующие стадии работы над произведениями, знакомят нас с Достоевским не как «поэтом», а как «художником» (по собственному его определению), т.е. не как вдохновенным творцом основной «идеи» каждого из его произведений и породившей эту идею «могучей сущностью жизни», а как с «ювелиром», тщательно шлифующим и отделяющим зародившийся в его душе «самородный алмаз». Вот почему, думается, Достоевский, стремясь во что бы то ни стало сохранить для себя свои записные книжки и рабочие тетради, придавал значительно меньшее значение сохранению позднейших — черновых и белых — автографов своих произведений.

Вместе с тем приведенные признания Достоевского нуждаются, как свидетельствуют дошедшие до нас предварительные материалы к его повестям и романам, в известных коррективах.

На основании приведенного письма к Майкову у читателя легко может создаться впечатление, что зарождение того поэтического ядра произведения, которое Достоевский сравнивает в этом письме с рождающимся в душе поэта «самородным алмазом», он склонен рассматривать едва ли не как некое моментально совершающееся «озарение», в то время как дальнейшая обделка и шлифовка этого «алмаза» растягивается, по его мнению, на значительно более продолжительное время и соответственно требует от «художника» значительно больших усилий, чем возникновение «поэмы», т.е. основной его идеи и наиболее общей художественной схемы. На деле, однако, как наглядно свидетельствуют письма Достоевского, его записные книжки и рабочие тетради, а также дошедшие до нас косвенные (мемуарные) источники, соотношение обеих охарактеризованных Достоевским стадий его творческого процесса было иным по своей реальной длительности. Наибольшие трудности для Достоевского, как видно и из его писем, и из его записных тетрадей, представляла именно *первая* стадия творческого процесса, т.е. стадия постепенного оформления общего замысла произведения, его сюжетных контуров и манеры повествования, характеров и «идеи» главных его героев. После же того как все эти основные компоненты замысла произведения более или менее отчетливо определялись автором и романист приступал к работе «художника», т.е. к непосредственному процессу писания (или диктовки) отдельных частей произведения, его работа хотя и занимала часто гораздо больше времени, чем он вначале был склонен рассчитывать (а потому отдельные «порции» текста отсылались им в журнал для публикации с опозданием), но в целом совершалась с такой же лихорадочной быстротой, как у Вальтера Скотта, Бальзака, Гюго или Диккенса. Именно этой лихорадочной быстротой выработки окончательного текста романа (в отличие от весьма продолжительной и сложной стадии обдумывания

его основной проблематики и общего плана) объясняются постоянные жалобы Достоевского как на вынужденную внешними причинами (такими, как безденежье, нужда, настойчивые требования кредиторов и издателей и т.д.) необходимость приносить свои замыслы в жертву заработку и из-за этого портить задуманные произведения в процессе писания, так и на то, что его талант «художника»-ювелира заметно уступал таланту «поэта», создателя величественных по своему замыслу произведений «дантовского» (или «шекспировского») масштаба. И все же, как мы уже знаем, он смог в течение месяца продиктовать (без предварительных рукописей) текст «Игрока» (задуманного на три года раньше!) или в течение полутора лет написать и полностью напечатать в журнале столь сложное, необычное по идее, по построению и впечатляющей силе характеров главных героев произведение, как роман «Идиот» — одно из величайших, наиболее оригинальных, глубоко обдуманых по композиции и группировке персонажей своих произведений, глубочайшая стройность и строгая гармоничность построения которого граничит с принципами построения музыкального сочинения (что, как не раз отмечалось в наше время, свойственно не в меньшей степени композиции «Преступления и наказания», «Игрока», «Братьев Карамазовых», «Подростка»). Отдельные их книги и главы образуют части своего рода сложного музыкально-симфонического целого, где за намечающим главную тему величественным *allegro* следуют иные — контрастирующие с ним по своей окраске и тональности — части, более близкие по характеру то к задорно-шутливому *scherzo*, то к спокойному, медлительному *andante*, вслед за которыми идут новые трагические взрывы *allegro*, переходящие порою в звуки мощного, многоголосого хора и венчающиеся торжественным — одновременно глубоко трагическим и возвышенно-оптимистическим финалом, в котором настроения глубокой скорби и отчаяния смешиваются у читателя с ощущением «серафической» высоты духа, порожденным испытанными им вместе с героями произведения (в результате пережитой ими мучительной борьбы с собой) чувствами внутреннего просветления и трагического катарсиса.

Отражающаяся отчетливо в записных книжках и рабочих тетрадях Достоевского поистине титаническая работа, сопровождавшая процесс рождения и постепенной кристаллизации замысла, объясняется в значительной мере той «бездной идей», возникавшей у него в процессе обдумывания каждого крупного произведения, о которой Достоевский многократно писал брату в письмах 40-х гг., еще не сознавая в это время, что свойственная ему «бездна идей» из обстоятельства, в котором он в молодые годы был склонен видеть фактор, благоприятный для их осуществления, позднее — по мере роста у него художественной требовательности к себе, расширения объема и внутреннего пространства его романов и усложнения их социально-исторического и философско-идеологического наполнения — превратились в фактор, не только стимулировавший, но и тормозивший его творческий процесс. Ибо в ходе этого процесса, особенно на первой стадии, идеи великого писателя постоянно видоизменялись и в воображении его возникали порою самые неожиданные и парадоксальные планы развития его замыслов. Причем замыслы

эти представляли перед ним то в своих наиболее емких философско-идейных, то в своих сугубо частных аспектах. В результате, начиная обдумывать с пером в руках каждый из своих романов, творец их многократно возвращался к рождавшимся перед его умственным взором характерам и ситуациям, и при этом иногда самый замысел романа (как мы увидим далее на примере романов «Идиот» и «Бесы»), а равно и выбор основных действующих лиц, радикально менялся. В результате, читая записи Достоевского одну за другой, исследователь невольно постепенно тонет в хаосе лихорадочно пронесившихся в голове автора планов, характеров и ситуаций, одни из которых беспорядочно теснили и отменяли другие.

Тургенев (или Золя), прежде чем приступить к писанию своих романов, составлял, как правило, списки их действующих лиц с указанием их возраста, семейного положения, профессии и т.д. В творческом процессе Достоевского мы встречаемся с противоположным явлением: определение характера каждого из действующих лиц (не исключая главных персонажей), их взаимоотношений, основных фабульных узлов романа составляли для него предмет огромного, напряженного труда. Лишь в результате длительного, всестороннего обдумывания замысла, многократных возвращений к уже зафиксированным в его тетрадях ситуациям, внесения в первоначальные наброски произведения существенных корректив, обдуманного, взвешенного выбора ряда альтернативных, порою прямо противоположных друг другу решений о характерах персонажей романа, их роли в сюжетно-фабульном развитии, их взаимоотношений, развития действия отдельных частей романа, «идей» героев, наконец, самого финала романа он останавливался на том или ином выборе действующих лиц и повороте событий. Работа над каждым его крупным произведением представляла собой как бы ряд концентрических кругов, лишь постепенно приближавших автора к окончательному тексту. Таким образом, весь творческий процесс Достоевского имел резко выраженный динамический характер. Этот динамизм творческого процесса, постоянная готовность автора к новым поворотам событий и новым решениям тем более поражают при рассмотрении рабочих тетрадей писателя, если вспомнить, что отдельные «порции» текста создавались Достоевским постепенно, уже после того как начало романа и предыдущие главы не только были завершены, но и опубликованы.

## 5

Природу творческого процесса Достоевского невозможно охарактеризовать без обращения к его эстетическим суждениям. Уже в молодые годы, в отличие от своего старшего брата и многих других романтиков-мечтателей 30—40-х гг., готовых уйти в мир возвышенной мечты от низменности окружающей жизни, Достоевский ставит в центр своих наблюдений *не себя и свою внутреннюю жизнь, а «человека» и «вселенную»* (см.: 281, 63). «Человек есть тайна. Ее надо разгадать <...> я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком», — пишет он брату 16 августа 1839 г. (Там же). Причем, по мысли молодого писателя, «не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем <...> развязку в душе человека» (281, 51). Та-

ким образом, понимание «тайны человека» было для Достоевского неразрывно связано с пониманием истории человечества и ее основных, всеобщих закономерностей. Поэтому уже в юношеские годы он требует от поэзии не только самовыражения личности автора, но и «мысли», «философии», «гениальных идей». Поэзия и философия, по его представлениям, родственны друг другу: «...поэт в порыве вдохновения разгадывает Бога, след<овательно>, исполняет назначенные философии» (281, 54). Лишь согласная деятельность «сердца» и «ума» позволяет писателю (как и философу) проникать в мир «мысли», разгадывать тайны природы и человеческой жизни, «познать природу, душу, Бога, любовь...» (281, 53).

Из этих основных эстетических идей Достоевского вытекает главная особенность метода Достоевского-романиста: в процессе его творчества постоянно взаимодействуют три момента — с одной стороны, жизненные впечатления, опыт личных переживаний, с другой — неисчерпаемый резервуар историко-культурных и литературных ассоциаций, результаты чтения текущей журнальной полемики и газетной хроники и, наконец, подверженный определенным вариациям и исторически обусловленным трансформациям устойчивый набор основных типических идей, характеров и ситуаций. Сочетание постоянно сменявшегося эпохального и жизненного материала и ряда устойчивых «констант», организующих этот материал, определяющих его систематизацию и классификацию, «констант», порождающих в произведениях Достоевского разных лет (при весьма существенном несходстве как центральных характеров, психологии персонажей, так и общественно-идеологической, психологической и художественной проблематики отдельных романов и повестей) ряд сходных мотивов, положений, основных опорных узлов их композиции и фабульной интриги, — едва ли не более ярко бросающаяся в глаза особенность художественной структуры романов и повестей Достоевского.

Исследователи (в особенности В. С. Нечаева) давно обратили внимание на то, что стиль переписки Макара Алексеича Девушкина и Вареньки Доброселовой в «Бедных людях» во многом близок к стилю дошедшей до нас части переписки его отца и матери.<sup>7</sup> Не вызывает сомнений, что многим персонажам Достоевского (Ордынову в повести «Хозяйка», герою-«мечтателю» «Белых ночей», князю Мышкину в романе «Идиот» и т.д.) свойственны автобиографические черты. Пласт автобиографических ситуаций (соперничество с другим претендентом из-за руки первой жены Достоевского, рассказ о литературном дебюте героя романа «Униженные и оскорбленные» и его отношениях с критиком Б. (Белинским. — Г. Ф.), описание одиноких блужданий по Петербургу, жизненных впечатлений и размышлений Раскольников в районе Сенной площади и примыкающих к ней улиц, рассказ о страстном увлечении героя рулеткой и его романе с Полиной (прототипом которой явилась А. П. Сулова) в «Игроке», картина жизни семейства Епанчиных и роман Мышкина с Аглаей в «Идиоте» (навеянные отношениями Достоевского с А. В. Корвин-

<sup>7</sup> Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. М., 1979. С. 151.

Круковской, впоследствии по мужу — Жаклар, и посещениями дома ее родителей), образ Скотопригоньевска (Старой Руссы) в «Подростке», описание провинциального города и дома Федора Павловича Карамазова или образ Грушеньки в «Братьях Карамазовых», навеянные также старорусскими впечатлениями, и т.д.) легко выявляется во всех произведениях Достоевского — ему посвящена обширная мемуарная и исследовательская литература, содержащаяся в которой многочисленные наблюдения кратко подытожены в комментариях к его романам и повестям в Полном собрании сочинений писателя в 30 томах, изданном Пушкинским Домом Российской Академии наук. Примечательно, что сам Достоевский в черновиках нередко называл будущих героев именами их прототипов (или в самом тексте романа лишь слегка видоизменял фамилии этих прототипов), а, создавая гротескные образы, делал прозрачные намеки или прямые указания на их реальные прообразы (так, в тексте «Преступления и наказания» ряд второстепенных персонажей носит слегка видоизмененные фамилии петербургских ростовщиков, издателей и других заимодавцев Достоевского; в черновиках «Бесов» Петр Верховенский фигурирует под именами Петрашевского и Нечаева, а такие лица романа, как Степан Трофимович Верховенский, писатель Кармазинов или губернатор фон Лембке, с помощью содержащихся в тексте аллюзий ориентированы на историка Т. Н. Грановского, И. С. Тургенева и тверского губернатора Баранова).

Еще важнее, может быть, другое: характеризуя в разговоре с писательницей В. В. Тимофеевой-Починковской идеи «антигероя» «Записок из подполья», Достоевский заметил, что эти идеи в определенной мере были *пережиты и передуманы в прошлом им самим*, но к моменту создания исповеди «подпольного человека» представляли для него преодоленный им этап развития («Das ist schon ein überwundener Standpunkt»<sup>8</sup>). Думается, что эту авторскую характеристику можно распространить и на те «идеи», которые определяют мировоззрение также и других мыслящих героев Достоевского. О всех них, так же как о Ставрогине, Достоевский мог смело, без преувеличения сказать: «Я из сердца взял его» (291, 142). Бывший петрашевец, посещавший в молодости круг ближайших единомышленников Белинского (хотя — в отличие от Белинского — уже в это время горячо веривший в Христа и бессмертие души), а затем собрания петрашевцев, Достоевский в молодые годы прошел через школу идей Ф. Шиллера, Д. Ф. Штрауса, М. Штирнера, Ш. Фурье, П. Леру, Ж. Санд, В. Консидерана, Т. Карлейля, Герцена, П.-Ж. Прудона и других писателей и мыслителей России и Европы XVIII и первой половины XIX в., развивавших в своих идейных исканиях и построениях наследие просветителей, которое нередко сливалось в их творчестве с богоборческими настроениями, революционными и социалистическими идеями. И вся та сложная гамма социальных исканий и религиозных сомнений, которые породила переходная эпоха развития европейской культуры между 1789 и 1848—1849 гг.,

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 2.

оставила чрезвычайно сильный след в его душе. Отсюда — постоянно звучащие в письмах и записных тетрадах Достоевского слова о тех мучительных сомнениях, ценой которых он смог сохранить и укрепить свою веру, несмотря на все «противные» доводы (281, 176). Испытывая страстную потребность в ней и стремясь подвести под свои религиозные идеи прочный философско-метафизический фундамент, Достоевский был убежден, что единственный путь к твердой и несокрушимой религиозной вере для мыслящего человека его эпохи лежал через сомнение и отрицание всего того, что более простыми и элементарными натурами принималось инстинктивно, без внутреннего усилия и работы над собой.

Благодаря слиянию в романах Достоевского личного психологического опыта автора и постоянного напряженного всматривания в роковые (с точки зрения Достоевского) как для каждой отдельной мыслящей личности, так и для всего человечества, идеи и настроения времени, Достоевскому удалось создать свои великие романы-предостережения. Личный жизненный путь писателя помог ему понять «изнутри» «проклятые вопросы» эпохи. А эти «проклятые вопросы» смогли стать для него предметом страстно-углубленного и в то же время непредвзятого и объективного всеобъемлющего философско-психологического изучения.

«Достоевского, — верно отметил писатель Д. В. Аверкиев, младший современник, тонко уловивший ряд особенностей творчества Достоевского и сам пытавшийся ему подражать, — интересуют данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе, а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как *общественного явления*». «Напасть на удачную идею для него значило уловить явление важное в общественном смысле и притом именно такое, на которое в настоящую минуту следовало обратить наивысшее внимание. Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсужден со всех сторон; значение явления должно быть тщательно определено и взвешено. Только после такой предварительной и нелегкой работы добытая „идея“ может стать годной темой для романа.

Эта тема, эта „идея“ должна быть в произведении всесторонне развита, доказана со всевозможной строгостью, изображена со всевозможной наглядностью. Лица, типы, черты характера, разные перипетии и эпизоды действия должны быть выбраны и расположены так, чтобы они всеми мерами способствовали уяснению основной „идеи“ произведения. Тогда только оно произведет известный эффект, явится словом важным и руководящим».<sup>9</sup>

Уяснив «идеи», увлечения, страсти и слабизны, характерные для русского и европейского общества в тогдашнюю полосу их культурно-исторического развития, Достоевский постепенно переходил от долгого и обычно особенно трудного для него подготовительного периода, когда он лихорадочно записывал в своих рабочих тетрадах множество возможных, не совпадающих друг с другом планов будущего произведения, к моменту последовательной, планомерной работы над

<sup>9</sup> Аверкиев Д. В. Дневник писателя. СПб., 1885. Вып. 12. С. 398—399.

его писанием и окончательной разработкой черт внешнего облика и характеров его персонажей и той системой взаимосвязей между ними, которая определилась в его сознании как фабульная основа романа.

При этом если идейная проблематика романа (или повести) складывалась на основе изучения писателем идеологических настроений эпохи, характерных для нее остро злободневных споров, общественно-политических, литературных, философских и исторических дискуссий, то для построения его фабульной ткани Достоевский извлекал материал, в первую очередь, из текущей газетной хроники и привлекавших его особое внимание уголовных процессов тех лет, когда эти произведения создавались.

Шекспир черпал сюжеты своих произведений из средневековых исторических хроник и новеллистики эпохи Возрождения, другие великие драматурги и романисты пользовались историческими сюжетами или обращались в поисках их к античной мифологии, к Ветхому Завету и Евангелию, апокрифам и народным легендам и преданиям, к мемуарам, анекдотам, «бродячим сюжетам» средневековых фавейц или к светской хронике своего времени. В эпоху Возрождения («Дон Кихот» Сервантеса), а позднее, начиная с XVII в. вплоть до эпохи романтизма, сюжет нередко свободно изобретался самим художником, основывавшимся в то же время на широкой (а порой и фантастически преображенной) картине общественных нравов и типических, магистральных ситуаций эпохи. Для Достоевского же главной опорой творческого воображения служил материал текущей газетной хроники и уголовных процессов его времени. Именно отсюда он обычно черпал узловые пункты построения своих романов и многие расцветивающие их действие детали. Эта насыщенность романов Достоевского текущей «злойбой дня» давала ему возможность создать для фабулы каждого из них реальный фундамент, оживляя его неповторимыми красками места и времени.

Не случайно, приводя в «Дневнике писателя» 1876 г. слова Щедрина, высказанные в беседе с Достоевским: «А знаете ли вы <...> что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изображали — всё выйдет слабее, чем в действительности», — писатель замечает: «Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» (23, 144—145).

«Для иного наблюдателя, — развивает свою мысль автор «Преступления и наказания», — все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит». При другом же, более глубококом,

творческом понимании их те же явления возбуждают в нем подчас бесконечное число неразрешимых вопросов, доводя его в конце концов до сумасшествия, отчаяния, а порою и до самоубийства (23, 144). Задача подлинного художника поэтому не «сочинять» умозрительным, «головным» путем факты и явления, чуждые действительной жизни, а уметь творчески угадать их скрытое богатейшее внутреннее содержание, которое доступно далеко не каждому, но требует особого глаза, воображения, анализа, способности соотнести единичные «странные» факты с общей картиной современной жизни.

«Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Когда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!» (22, 91), — заметил русский романист.

«...Не одни лишь чудеса чудесны. <...> Мы видим действительность всегда почти так, как *хотим* ее видеть, как сами, *предвзято*, желаем растолковать ее себе» (25, 125). Между тем на деле «есть новые и странные факты, — и появляются каждый день» (26, 91). Ибо «с невозможным человеком и отношения принимают иногда характер невозможный, и фразы вылетают подчас невозможные» (23, 17). «Всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее» («Идиот», ч. 3; 8, 313).

Из приведенных эстетических деклараций Достоевского непосредственно вытекал его глубочайший интерес к повседневным «фактам» и явлениям жизни Петербурга и всей России (а равно и Западной Европы), отраженным на столбцах газетной (в том числе уголовной) хроники, которые он рассматривал как богатейший сырой материал для романиста и которые постоянно творчески использовал в своих романах. При этом Достоевский отнюдь не относился к фактам, почерпнутым со страниц газетной и журнальной прессы, пассивно. Он извлекал из газет и журналов — русских и иностранных — те факты, которые либо поражали его своей необычностью и новизной и вводили на глубокие творческие раздумья, либо шли как бы «навстречу» уже сложившимся у него историко-социальным, эстетическим и нравственным идеям, подкрепляли их, способствовали их конкретизации, давали подходящий материал для их воплощения в соответствующих художественных характерах, картинах или метких языковых, лексико-стилистических формулах. Поэтому Достоевский настойчиво и неоднократно полемизировал как художник и критик с «дагерротипическим», «зеркальным» отражением действительности, считая первейшей задачей художника «додумать» факт, с помощью своего воображения дополнив и углубив его, и таким образом сохранить и подчеркнуть в своем художественном изображении его высшую реальность и характерность, которая неотделима от внутренней «необычайности» и «фантастичности». Отсюда полемика

Достоевского в рабочих тетрадах 70-х гг. с натурализмом Золя и его школы, его высокая оценка не только Бальзака и Диккенса, творчество которых сочетает «реализм» и «воображение», но и произведений Данте, Сервантеса, Шекспира, Шиллера, Гюго и Жорж Санд, а также русской агиографии, народных легенд и преданий. Подлинный реализм не только непременно включает в себя в понимании Достоевского область мысли, нередко гранича с фантастическим (ибо «фантастична» и призрачна зачастую сама современная жизнь, лишенная «благообразия», но в то же время создающая на каждом шагу «причудливые» и «странные» стечения обстоятельств, рождающие в людях тоску по идеалу и обнаруживающие присутствие «человека в человеке» нередко даже в самом угнетенном, обезличенном и приниженном), но и требует от художника «своего взгляда» на изображаемое (см.: 19, 180, 181). «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет или, лучше сказать, что оно никак не смотрит...». Истинный же художник видит реальный мир «не так», как видит его «фотографическая машина» (см.: 19, 180), а как «человек» — «глазами души, или оком духовным» (см.: 19, 154). Причем важно, «гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли <...> сам художник» (19, 181), свойственна ли ему «любовь к человечеству, не только к русскому в особенности, но даже и вообще» (21, 71). При этом исторические и фантастические темы «так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность» (21, 76). Но этого мало: «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность». Так, «Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многообразии наблюдаемой им действительности, создал лицо и представил его как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности» (Там же). А потому в искусстве надо «дать более ходу идее и не бояться идеального» (21, 75), стремясь указать человечеству дорогу, ведущую к «вечному, всеобщему идеалу» (18, 102).

Итоговыми для понимания эстетики Достоевского формулировками, вобравшими в себя все те разнородные, сложные аспекты, которыми он руководствовался в процессе своей творческой работы, можно считать два признания писателя в его письмах к А. Н. Майкову и Н. Н. Страхову 1868—1869 гг. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. <...> Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! <...> Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось», — пишет Достоевский в первом из этих писем (11 (23) декабря 1868 г.; 282, 329). И добавляет во втором: «Неужели фантастичный мой „Идиот“ не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, — слоях, которые в действительности становятся фантастичными» (29<sub>1</sub>, 19). «В каждом

нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*». «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. <...> Мы всю действительность пропустим этак мимо носу» (26 февраля (10 марта) 1869 г. Там же). Разъясняя свою мысль на примере «Идиота», писатель заметил в черновых материалах к нему: «Я написал фантастический роман, но никогда (не выставлялись. — Г. Ф.) более действительные характеры (жажда любви и правды, гордость и неуважение к себе). (Беспрерывные обиды, будто бы получаемые.)» (9, 199).

Используя в процессе обдумывания характеров и фабулы материал газетной хроники и судебных процессов, писатель вводил этот материал всякий раз в широкий философский и исторический контекст. Не случайно в речи о Пушкине 1880 г. Достоевский особо подчеркивал способность Пушкина отзываться на поэтические произведения всех народов, творчески улавливать их своеобразное художественное очарование, усматривая в этой особенности творчества Пушкина отражение общей, родовой черты русской культуры XIX в., ее глубокого национального своеобразия. Обладая громадной культурно-исторической памятью, способностью строить параллели между своими персонажами и ситуациями, в которые он их ставил, и литературными персонажами и фабульными перипетиями произведений как писателей и художников — современников, так и явлений литературы и искусства других, более отдаленных времен, Достоевский в процессе писания стремился постоянно напоминать читателю о подобных параллелях. И это помогло ему — при строгом соблюдении исторического колорита и деталей изображаемой эпохи русской жизни — наполнить каждое свое произведение воздухом истории, придав ему черты той величайшей внутренней емкости и предельной обобщенности, который свойствен античной и христианской литературе, а также величайшим произведениям других эпох. Будучи людьми своего века с его особыми, предельно злободневными проблемами, персонажи Достоевского выступают в то же время как *преемники всей человеческой истории* — от ветхозаветных книг до эпохи Толстого, Флобера (и даже Поль де Кока и А. Дюма-сына). Чтобы подчеркнуть эту всеобщность героев и проблематики каждого из своих романов, Достоевский насыщает их целым каталогом исторических имен и реалий, вплетающихся в повествование о живой современности и составляющих его своеобразный культурно-исторический подтекст. Это и миф античного «золотого века», и идеальный образ Христа, и фигуры Марии Египетской и других христианских подвижников, и картины Рафаэля («Сикстинская мадонна»), Тициана («Динарий кесаря»), Г. Гольбейна («Мертвый Христос», «дрезденская мадонна»), Клода Лоррена («Асиз и Галатея»), и обращения к страницам Книги Иова, Евангелия, Апокалипсиса, к произведениям Шекспира, Шиллера, Гете («Фауст»),

Пушкина, Гоголя, Гюго, Бальзака («Отец Горио»), Диккенса, Э. По и других представителей мировой литературы. Христос и евангельский Лазарь, Дон Кихот, Фальстаф, Гамлет и Отелло, Карл и Франц Мооры и их старый отец, шиллеровские Великий инквизитор и маркиз Поза, «Горе от ума» Грибоедова и басни Крылова, стихотворения Некрасова и Фета, общественно-литературные дискуссии вокруг идей Белинского, Герцена, Хомякова и К. Аксакова, Чернышевского, Писарева и других представителей русской общественной мысли 40—60-х гг., «крылатые слова», образные обобщения или скрытые цитаты, восходящие к Вольтеру («Поэма о Лиссабонском землетрясении», «Кандид», «Микромегас»), Дидро («фортепьянная клавиша»), к Герцену и Гейне, к Тихону Задонскому и иноку Парфению, другим религиозным писателям и мыслителям, органически вплетаются в текст произведений Достоевского, бесконечно углубляя их смысл, обогащая их стилистическую палитру, способствуя характерным для прозы Достоевского внезапным переходам от высокого трагизма и театральной патетики к карикатуре, гротеску, комической буффонаде. В то же время наряду с событиями литературного ряда под пером романиста постоянно воскресает память о различных событиях русской и всеобщей истории (упадок античности и переход к новому времени, Римская империя и разделение церковью, эпоха Возрождения, Великая французская революция, образы Магомета, обоих Наполеонов, Бисмарка, Тьера, Мак-Магона, Московская Русь и «петербургский» период русской истории, проблема раскола, реформы 60-х гг. и пореформенное положение русской деревни и т.д.). Причем исторические лица и события непосредственно связываются в сознании автора и его героев в единый неразрывный клубок с их личными судьбами и теми проблемами, которые они пытаются решить.

Внедрение в ходе творческого процесса в художественную ткань романов Достоевского «вечных» культурно-исторических проблем, образов и ассоциаций вплотную подводит нас к вопросу о наличии в романах и повестях Достоевского также и других констант — философско-идеологического порядка. В отличие от Бальзака, Диккенса или Золя, Достоевский не стремился в ряде романов обрисовать постепенно — одну за другой — *разные* стороны общественного бытия своей эпохи с тем, чтобы, взятые вместе, они давали своего рода энциклопедически полный охват современного общества (или, по крайней мере, представляли картины наиболее характерных сфер его жизнедеятельности). В то же время, в отличие от Тургенева и Гончарова, Достоевского при писании каждого из его творений интересовали в первую очередь не сменявшиеся на общественной арене типы людей разных поколений (хотя задачу выявить их различие, как мы уже видели, он также ставил перед собой). Созная себя историком русского общества, Достоевский считал, однако, что при всех исторических изменениях форм общественной жизни ей присущ ряд общих устойчивых закономерностей, которые не определены особенностями того или иного десятилетия, а являются выражением, с одной стороны, общих законов развития человечества, начиная с глубокой древности и до его эпохи, а с другой, — особых условий исторического развития России по сравнению с другими европейскими странами.

Обе эти существенные черты идей Достоевского постоянно присутствовали в его художественном сознании.

Свою концепцию истории человечества Достоевский сформулировал в 1864—1865 гг., в дни острой боли, которую он переживал после смерти первой своей жены: развитие общества — так определил он исходный пункт тех исторических идей, которые с этого времени определяли общее направление его художественной и философской мысли, — проходит через три ступени. Первая из них — это блаженный «золотой век», когда люди не знали греха и страдания. Картина утраченного людьми «золотого века», «времени Авраама и стад его» не раз всплывает в произведениях Достоевского как воспоминание о навсегда утраченном человечеством прекрасном прошлом (эпизод «Преступления и наказания», «Бесы», «Подросток», «Сон смешного человека» и т.д.), причем в эту картину вплетаются и представления о земном рае, и идеализированный образ греческого Средиземноморья. «Золотой век», счастливую эпоху «детства человечества», сменяет, по Достоевскому, исторически неизбежно эпоха цивилизации: теперь человек выходит из «массы», обретает сознание и индивидуальность. Но вместе с даром сознания цивилизация несет человечеству также величайшие беды: общественное разъединение, борьбу и все те «цветы зла», которые неотделимы от представления о современном обществе и душе современного человека. Они неизбежно порождают «хаос», «беспорядок», внутреннюю раздвоенность личности, наличие в ее душе «подполья» — сплетения гордости, зависти, чувства наслаждения собственной греховностью — и в то же время тоски по высшему духовному идеалу. Тоска эта — символ того, что при всей испорченности и греховности современного человека в нем все же не умирает «лик Божий», способный к духовному возрождению, к свободному преодолению в себе свойств «человека-зверя». Поэтому эпоха цивилизации, по Достоевскому, — *мучительное переходное состояние*. Прохождение через нее — путь к новому «золотому веку», основанному, однако, в отличие от исходной, изначальной ступени жизни человечества, не на патриархальной бессознательности массы, а на высочайшем развитии личности, на признании этической равноценности всех людей и народов, способности каждого свободно пожертвовать собой и своими интересами ради счастья не абстрактного «человечества», а каждого конкретного, живого, «ближнего» человека (20, 172—175, 191—194).

С идеей трех стадий развития человечества, подчиняющей себе, в конечном счете, то общее направление, по которому художественная мысль Достоевского движется в каждом из его романов, связан в понимании Достоевского не только общий путь человеческой культуры, но и *путь каждого отдельного человека*. Любой мыслящий человек, по Достоевскому, болен общей болезнью современной цивилизации. Лишь пройдя через болезнь, грех, страдание, преступление, он может, если у него для этого достаточно внутренних сил, найти путь к победе над собой. Подобный путь проходят — каждый по-своему — Раскольников, князь Мышкин, Аркадий Долгоруков, старец Зосима, Дмитрий, Иван и Алеша Карамазовы.

Отсюда — деление всех персонажей Достоевского на несколько варьирующихся, повторяющихся в его романах психологических типов, между которыми автор устанавливает в процессе творчества строгую подчиненность. Вокруг центрального персонажа в его романах группируется ряд персонажей, переживающих ту же борьбу, но являющихся людьми другого склада и характера, а потому одними сторонами своей личности и своих идей сближенные с главным героем, а другими — противопоставленные ему (Раскольников — Порфирий — Свидригайлов; Мышкин, Рогожин и Ипполит; Ставрогин, Кириллов и Шатов, три брата Карамазовых). Другие — повторяющиеся любимые типы героев Достоевского — это образы своеобразных буфонов или шутов, разыгрывающих по-своему ту же тему борьбы Добра и Зла в душе человека, которую переживают главные герои, в «сниженном» виде, хотя порою поднимающихся до глубоко выразительной патетики и высокого трагизма (Мармеладов в «Преступлении и наказании», Лебедев в «Идиоте», капитан Лебядкин в «Бесах», Федор Павлович Карамазов), типы людей пошлых и прозаически самодовольных, чувствующих себя как рыба в воде в условиях сложившихся форм современного дворянского (Тоцкий, Епанчин) или мещанского быта (Лужин, Ганя Иволгин, Птицын, Ракитин и т.д.), типы людей внешне ущербных, жалких и неприглядных, но одаренных своеобразным даром ясновидения и способных смутно угадывать сердцем высшую правду (князь в «Дядюшкином сне», Татьяна Ивановна в «Селе Степанчикове», Марья Тимофеевна Лебядкина в «Бесах»), типы «праведников» (Тихон, Макар Долгорукий, Зосима) и т.д.

Типические явления, порождаемые современной эпохой, по Достоевскому, — также нравственный упадок дворянства, идущее ему на смену поколение новых, «деловых» людей, распадение общества на ряд «случайных семейств», лишенных «красивого порядка и красивого впечатления», конфликт «отцов» и «детей», рост атеизма и нигилизма. Применительно к русской общественной жизни Достоевский прямо говорит о них (устами учителя Николая Семеновича) в заключительной главе романа «Подросток», возвращаясь к тем же темам в других произведениях и «Дневнике писателя».

Отвергаемым Достоевским антиподом христианского идеала духовного возрождения, идеала человека, трудным путем внутренней борьбы идущего к живому ощущению и познанию «живой жизни» в ее высшей Правде, был в его понимании путь современного ему социализма (образующего, с точки зрения Достоевского, единое целое с нигилизмом и атеизмом). Их основа — отрицание «Бога живого», а вместе с ним идеала любви к ближнему, ощущение родства, связующего человека со Вселенной и другими людьми.

Позитивисты, атеисты, социалисты, полагали писатель, вместо «живой жизни» хотят создать на Земле безалкий «муравейник», мертвое, механически бездушное целое. Поэтому атеизм, отвергающий Бога и бессмертие души и ставящий на место идеи «Богочеловека» идею «Человекобога» (26, 169), Достоевский считал одной из главнейших угроз человечеству. Позитивизм и атеизм лишают личность человека свободы воли, сознания моральной ответственности перед прошлыми, настоящими и будущими поколе-

ниями, рассматривают ее как пассивный объект, формируемый внешней средой и всецело подвластный ей, как подвластна давлению пальцев играющего на рояле человека фортепьянная клавиша. Потеря идеи Бога лишает жизнь человека ее смысла, на место веры в Бога она ставит веру в пустоту — в «кислород и водород» (1, 435). Отсюда растут вседозволенность и «бесовщина» современного сознания, желание человеческой личности обменять свою духовную свободу на внешний комфорт и материальную обеспеченность.

С этим общим ходом идей Достоевского связано его неизменное обращение к темам преступления — убийства и самоубийства, составляющим фабульную основу его романов. Преступление для Достоевского — не только занимательное событие, как для авторов обычных «полицейских» и детективных романов (хотя Достоевский-художник высоко ценит также момент занимательности своих романов для читателя и те возможности, которые открывают описание и анализ психологии преступника, конкретных обстоятельств убийства (или самоубийства), неожиданные столкновения и переплетения судеб разных людей, их споры и встречи, переходы от окутывающей события таинственности к ее разоблачению, сцены внезапного переноса действия из дома на улицу, медленно подготавливающиеся, а затем внезапно с неожиданной мощью разрывающиеся скандалы и т.д.). Преступление, убийство или самоубийство вообще (а тем более — неожиданное, «странное» убийство или самоубийство, совершаемое под влиянием умозрительных побуждений), по Достоевскому, с предельной яркостью обнажает противоречия современного общества, опасные для человечества стороны носящихся в его отравленном воздухе идей. Изнасилование, отцеубийство, истязание животных, любовное соперничество, переходящее в ненависть и взаимное мучительство, стремление утвердить себя путем подавления окружающих для Достоевского — неизбежный результат того болезненного, кризисного состояния личной и общественной жизни, которое порождает эпоха цивилизации.

Мы не будем перечислять здесь того громадного количества судебных процессов, газетных заметок, материалов текущей уголовной хроники, которые легли в основу разработки фабулы романов и повестей Достоевского. Это история чиновника Н. Бровкина (1, 503), судья Дмитрия Ильинского (4, 284—285), военно-полевой суд над Герасимом Чистовым и процесс свойственника писателя А. Т. Неофитова (7, 332, 375), дела Ольги Умецкой, московского купца В. Ф. Мазурина, «убийцы семейства Жемариных» гимназиста Витольда Горского (9, 340—342, 390—393), политические процессы нечаевцев (12, 192—210), долгушинцев (17, 299—303) и т.д. Сюда же нужно добавить процессы С. Кроненберга (Кронеберга) (22, 346), А. Каировой (23, 355), Е. П. Корниловой (23, 360—361; 24, 394—396; 25, 119), самоубийства мужа дочери А. С. Пушкина генерала Л. Гартунга (26, 376—378), дочери Герцена Лизы (23, 407) и выбросившейся из окна с образом Божьей матери в руках швей Марьи Борисовой (24, 381), ставшей прототипом «Кроткой». Не будем останавливаться вновь и на материалах судебных процессов Ласенера и других лиц из уголовной хроники XVIII—XIX вв., печатавшихся в журналах братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», а так-

же на многочисленных заметках и выписках писателя в записных книжках и рабочих тетрадях из русских и иностранных газет, которые он ежедневно просматривал и тщательно изучал в России и за границей, черпая из них сырой материал для своих произведений и «Дневника писателя». Весь этот материал, так же как автобиографические мотивы и литературные впечатления, оставившие след в творчестве Достоевского-художника, тщательно исследованы в трудах Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, В. С. Любимовой-Дороватовской, В. Л. Комаровича, Р. Г. Назирова, И. З. Сермана, И. Л. Волгина, Г. К. Щенникова, В. Е. Ветловской, Е. И. Кийко, В. А. Туниманова, Т. И. Орнатской и других ученых и подытожены в комментариях к академическому Полному собранию сочинений Достоевского в 30 томах. Важно лишь еще раз подчеркнуть, что все свои романы Достоевский строил, основываясь на неисчерпаемом богатстве того материала «живой жизни», который он извлекал из изучения и анализа огромного количества реально-бытовых, исторических, литературных и философских источников. Длительное размышление над всем этим материалом, его отбор, стремление проникнуть в его глубокую подоплеку и высветить его вечный, общечеловеческий смысл объясняют продолжительность первой стадии творческого процесса Достоевского, во время которого закладывался фундамент будующих его великих произведений.

## 6

Сосредоточив в первых романах и повестях основное внимание на образе «маленького человека», петербургского чиновника («Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин», «Ползунков», «Слабое сердце» и т.д.), Достоевский в 40-х гг. создает цикл произведений, где варьируется, подвергаясь освещению и анализу с разных сторон, этот центральный, магистральный образ. Дальнейшие творческие размышления приводят Достоевского к новому типу главного героя, объединяющего ряд его произведений следующего периода, — типу молодого петербургского «мечтателя», который становится стержнем следующего, второго цикла его произведений 40-х гг. («Хозяйка», «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Маленький герой»). Возвратившись в литературу в 50-е гг., Достоевский обращается к жанру «провинциальной хроники» («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели»). В «Записках из Мертвого дома» Достоевский объединяет рассказ о людях и нравах омского острога и те многочисленные и разнородные размышления, которые вызвали у него годы каторги, подчиняя их ряду основных тем, получивших развитие во всем его последующем творчестве, — России и русского народа, взаимоотношения его верхов и низов, образованного общества и крестьянства, нравственно-психологического анализа проблем преступления и наказания, соотношения в человеке наклонностей к добру и злу, его внутренней свободы и подчинения давлению внешней материальной среды и т.д. В это же время у Достоевского возникают первые зачатки идей о сродстве между жизнью и трудом человека в остроге, где каждый шаг его подчинен строго установленным правилам и предписаниям, и теми условиями организации жизни и

труда, которые предписывались различными социальными утопиями. С фаланстера Фурье и «Икарии» Кабе для него спадают фантастические одежды, и они превращаются в идеализированный прообраз «муравейника», каторги, «Мертвого дома», где нет места «живой жизни» и живому человеку. Насильственная организация человеческой жизни и труда сверху, с одной стороны, поработает тех, кто является жертвой такой организации, а с другой — порождает у тех, кто руководит ею (таким лицом в «Записках» является плац-майор Кривцов), претензию на свое мнимое «сверхчеловеческое» право деспотически властвовать над бесправными обитателями «Мертвого дома», не считаясь с общечеловеческими нравственными законами и нормами. Слияние всех этих тем — социальных, философских, нравственных и исторических — подготавливает развитие той устойчивой системы идей Достоевского, которая с начала 60-х гг. определяет общую идейно-философскую ткань его произведений и их повторяющиеся, хотя и постоянно варьирующиеся, художественные лейтмотивы. В результате каждый последующий роман Достоевского, начиная с «Преступления и наказания», вбирает в себя — то в откровенно заявленной автором, то в косвенной форме — проблематику предыдущего, а в его основных персонажах оживают заново типы и характеры героев предшествующих его романов, являясь их своеобразным психологическим повторением и продолжением. В результате романы Достоевского образуют как бы ряд concentрических кругов, построенных на основе единой, строго продуманной системы и составляющих в совокупности единое философско-эстетическое и литературно-художественное целое.

Одни из центральных вопросов, неизменно встававших перед Достоевским в ходе творческого процесса и каждый раз требовавших от него новых раздумий, — вопросы об интеллигенции и народе, России и Европе. Высоко оценивая культуру и искусство Запада, неизменно возвращаясь в своем творчестве к вопросам, поставленным Ветхим и Новым Заветами, отцами церкви, народными легендами и преданиями, Шекспиром и Сервантесом, Шиллером и Байроном, Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, Белинским и Герценом, Бальзаком и Гюго, Достоевский в то же время стремится наметить в своих романах то, что он сам определил в «Дневнике писателя» как «русское решение вопроса» (25, 61). Вступив в союз с «мечом Кесаря», западное христианство, по его убеждению, получило уже в эпоху Западной Римской империи и навсегда сохранило с этого времени рационалистическую окраску. Отсюда — отсутствие на Западе условий для возникновения подлинного «братства» людей, господство здесь «внешних», правовых норм и установлений, стремление и каждой отдельной личности, и каждого сословия столкнуться своего предшественника и занять его место. Великая французская революция, дробление земельных участков, рост городов и фабрик, социальные контрасты промышленного развития стран Центральной Европы (в особенности Англии XIX в.) породили рост на Западе узкоэгоистического, собственнического сознания, оскудение религиозного духа, усилившуюся борьбу труда и капитала, грозящие современному обществу падением, подобным по своим последствиям падению Западной Римской империи и более ранних древних народов

и цивилизаций (см.: «Зимние заметки о летних впечатлениях», 1863). В России же (здесь Достоевский следует Герцену и славянофилам), несмотря на все те отрицательные последствия, которые имели для нее монголо-татарское иго, тяготы, испытанные русским народом в эпоху Московского царства и петровских реформ, века крепостного права, а после его отмены — рост «вседозволенности» и другие соблазны новой капиталистической эры — «века пороков и железных дорог», в народе сохранились ростки живой народной веры, ощущение исконной и нерушимой связи живых существ друг с другом и со всей Вселенной, чувство священного характера земли, «почвы», в основе которых лежат сознание неискоренимости в человеке голоса Совести, высшей Правды, служения идеалу Христа. Приобщив русских людей к жизни народов Запада, Петр I — и в этом состоит историческая заслуга его реформ — сделал для них Европу их второй родиной. Но вместе с тем он превратил их в искателей и «странников», стоящих на распутье между слепым, механическим копированием идей, уже выработанных (и по сути дела пройденных) европейской цивилизацией, и народной «почвой». Между тем истинное «русское решение вопроса» состоит не в отвержении ценности, лежащих в основе народного сознания, а в их очищении, просветлении и возвышении. «Европеизированная» русская интеллигенция и ее «лучшие люди» должны очиститься духовно и нравственно от порожденных европейской цивилизацией ложных и греховных соблазнов и утопических ответов на вечные вопросы человеческого бытия (сохранив в то же время верность всем здоровым, великим ее достижениям), чтобы способствовать в свою очередь очищению простых русских людей от коросты нравственной испорченности, невежества и греховности, которые неизбежно породила также и в них эпоха их социального угнетения и его многочисленных последствий, содействовать духовному исцелению России, прорастанию того живого зерна, которое заложено в ее общественном и государственном строе и глубинном слое самосознания ее народных масс, — самосознании, основу которого составляет вера в нерушимость христианского идеала, желание жить по Правде, стремление к любовному, братскому единению всех людей, без различия расы, религии и национальности при сохранении ими полной духовной и нравственной самостоятельности, ощущения гармонии между божеством, природой и человеком.

Таким образом, тема России неизменно сплетается в ходе творческого процесса Достоевского над каждым его романом, с одной стороны, в единое целое с темой Европы, а с другой — с темами духовных и нравственных «болезней» России, различных типов ее «скитальцев» и путей ее грядущего оздоровления. Все многообразные персонажи его художественного мира выступают перед читателем как участники великой драмы, переживаемой современным человечеством, драмы, действующие лица которой — так или иначе — вовлечены в сложные перипетии этой драмы, каковы бы ни были их общественное положение и уровень сознания. Порожденные и поставленные ею перед Россией и человечеством роковые вопросы по-разному отражаются в сознании каждого персонажа — независимо от того, является ли он «святым» или «грешником», «праведником» или «преступником», своеобразным «юродивым» или

шутом, в минуты своих озарений неожиданно превращающимся, подобно Лебедеву в «Идиоте», во вдохновенного пророка, вполне ординарной прозаической фигурой или русским «мальчиком», в котором впервые оживает сознательная мысль и стремление к действию. Все это одновременно придает романам и повестям Достоевского удивительную цельность, спаивая воедино их общий фон и атмосферу, основные и второстепенные фабульные линии и ситуации, слова и поступки каждого персонажа с громко звучащими в них злободневными вопросами времени и общими «проклятыми» вопросами человеческого бытия, и вместе с тем делает каждое новое произведение писателя как бы продолжением предыдущего, ибо в условиях другого отрезка исторического времени и под другим углом зрения в нем вновь воскресают контуры тех же, хотя постепенно углубляющихся и осложняющихся проблем, характеров и ситуаций русской и мировой жизни.

7

В предыдущих разделах мы стремились показать, насколько сложным был процесс творческой работы Достоевского над развитием общего замысла каждого из его крупных произведений, их плана, над кристаллизацией их главнейших образов — характеров и тех ситуаций, в которые в ходе повествования ставит их романист. Но не меньшее значение для Достоевского-художника, как свидетельствуют его творческие материалы, имели и другие аспекты творческой работы: определение того, от имени ли автора или героя ведется повествование, каковы должны быть наиболее отвечающие его содержанию способ этого повествования и его тональность, интонационные и лексические особенности речи персонажей, как и всей словесной ткани произведения, вопрос о продуманном отборе наиболее подходящих для него, в соответствии с его жанром, языковыми навыками и нормами речевой практики изображаемых лиц и их характерами, «выражений», «слов» и «словечек».

Мы встречаемся у Достоевского с тремя способами ведения рассказа: от лица автора, персонажа-рассказчика и «хроникера». Как видно из истории творческого процесса «Преступления и наказания» и «Подростка», писатель отчетливо сознавал различие между формой повествования от имени героя и от лица «всеведущего» автора, ощущал преимущества и недостатки каждой из них для преследуемой им художественной цели. Но еще раньше — в 40-е гг. — Достоевский вполне обдуманно пользуется различными формами повествования от первого лица, строя его то как роман в письмах («Бедные люди»), то как лихорадочную и напряженную лирическую исповедь героя-«мечтателя» («Белые ночи»), то как своего рода художественный «сказ» — имитацию речи городского чиновника или человека из малообразованной, «простонародной» среды (рассказы «Ползунков», «Чужая жена и муж под кроватью», «Честный вор» и т.д.), то как своего рода письменные «мемуары» героев (рассказ Вареньки о ее детстве в романе «Бедные люди», «Неточка Незванова»). Для каждой из этих разновидностей повествования автор тщательно подбирает соответствующие лексические и синтаксические выразительные приемы.

В 50-х гг. в повести «Дядюшкин сон» Достоевский обращается еще к одной, новой для него форме повествования — «провинциальной хронике». Опробованную здесь писателем речь «хроникера», который служит своеобразным посредником между читателем и персонажами (и в то же время в устах которого нередко звучит голос самого автора и более или менее приглушенная авторская оценка событий), мы снова встретим на позднейших этапах творческого пути Достоевского в «Бесах» и «Братьях Карамазовых».

Уже в период работы над «Бедными людьми» Достоевский поставил задачу воспроизвести не только перипетию внутренней жизни своих героев, но и их «слог» — свойственные им и их среде языковые навыки. «Не понимают, как можно писать таким слогом, — писал он брату Михаилу. — Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя <...> А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» (281, 117). Позднее в Сибири Достоевский заводит специальную «тетрадку каторжную» (так называемую «Сибирскую тетрадь» — см.: 4, 235—248), в ней он записывал народные пословицы и поговорки, которыми пользовались обитатели омского острога, а также распространенные среди них анекдоты, характерные для них словечки, отрывки из услышанных в остроге песен и разговоров. Материалом этой тетради Достоевский широко пользовался в работе не только над «Записками из Мертвого дома», но и над позднейшими произведениями. И в других его записных книжках и рабочих тетрадях встречаются многократно записи характерных «слов» и «словечек» фамильярного и простонародного языка, привлекавших внимание писателя лексических и синтаксических формул, типичных для языка газетной прессы, людей различных профессий и образа жизни. Достоевский восхищался также емкостью и выразительностью поэтического языка Пушкина и Лермонтова, умением Гоголя не только предельно четко и точно передать внутреннюю пустоту своих персонажей, но и воспроизвести неповторимый внешний комизм их устной и письменной речи. В молодости он учился у Гоголя тонкой языковой характеристике персонажей из среды городского чиновничества и малообразованного провинциального дворянства, а позднее стремился по примеру Гоголя специально вводить в язык своих произведений выражения, заимствованные из бытового языка. Вместе с тем в ходе своего творческого развития он с годами все большее внимание уделял языку народа, указывая на скрытую в нем нередко глубокую мудрость, простосердечие, тонкую насмешку над языком русского человека из высшего культурного слоя, привыкшего ставить себя неизмеримо выше простого человека из народной среды.

В то же время, начиная с «Записок из Мертвого дома», мы встречаемся у Достоевского с постоянным расширением стилистической и языковой палитры повествования. Дагестанский татарин Алей, еврей Исая Фомич Бумштейн, польские дворяне-революционеры и другие действующие лица «Записок» не только обрисованы каждый как носитель своего, особого склада мыслей и чувств; им присущи также разные способы выражения мысли. Удивительной выразительности достигает также языковая характеристика «господина Прохарчина», дядюшки-князя (в «Дядюшкином сне») и Фомы

Фомича Опискина ( в «Селе Степанчикове и его обитателях»). Белло схваченные здесь же специфические черты «лакейской» речи слуги Видоплясова Достоевский позднее использовал и усилил в речи Смердякова в «Братьях Карамазовых». Особенно высокой степени интонационное и речевое «многоголосие» у Достоевского достигает в его романах, начиная с «Преступления и наказания», где «своим» языком говорят и Раскольников, и Мармеладов, и Соня, и Свидригайлов, и Лужин, и Лебезятников, и Порфирий Петрович и ряд второстепенных персонажей. Их диалог перерастает каждый раз в своеобразный сложный музыкальный контрапункт различных «голосов», в ходе развития и движения которого одни и те же (или сходные) музыкальные «темы» проводятся автором как бы через различные человеческие «регистры», то вторящие друг другу (или варьирующие одну и ту же основную тему), то резко диссонирующие между собой. Подобный же сложный контрапункт резко противоположных то спорящих между собой, то сливающихся друг с другом голосов мы встречаем в «Идиоте» (Мышкин, Рогожин, Ипполит, Лебедев, Бурдовский, Келлер и т.д.), «Бесах» (где особенно важную смысловую роль приобретает столкновение «сюсюкающего», офранцуженного языка «отцов» и языка их «детей» «нигилистического» склада — Ставрогина и Петра Верховенского, Шатова, Кириллова, Лямшина, Федьки Каторжного, Лебядкина и его сестры — «Хромоножки» и т.д.) и особенно — в «Братьях Карамазовых» (Федор Павлович — Зосима, Миусов, Митя, Иван, Алеша, Ракитин, «черт», Свидригайлов, капитан Снегирев, Любочка, Коля Кракоткин и т.д.). Особый, характерный вид диалога у Достоевского — своеобразный диалог-«пытка», где один персонаж «искушает» или «выпытывает» другого. Вообще диалог у Достоевского, как правило, «ведет» один из героев (Раскольников, Свидригайлов, Порфирий, Иван), другой же отвечает ему лишь короткими репликами. С другой стороны, монолог персонажа превращается почти всегда в своего рода диалог (спор) с самим собой. Особый вид монолога — исступленный «надрыв» — Мармеладова, Ипполита, Снегирева, Катерины Ивановны и т.д.

При этом Достоевский, следуя характерному для всего его творческого процесса принципу сознательного столкновения противоположностей, не сглаживает, а предельно обостряет языковую пестроту своих романов и повестей. Патетика и юмор, «высокий» и «низкий» слог, библиизмы и каламбуры, лексически и стилистически «гладкая», строго логически построенная литературная речь соседствуют и мирно уживаются в его романах и повестях с речью нарочито беспорядочной, «раздерганной», неправильно построенной, с характерными «словечками», подслушанными у обитателей омского острога или на улицах и площадях Петербурга.

В «Дневнике писателя» Достоевский уделил несколько специальных разделов вопросам языка и стиля. Так, в главе «Ряженный» «Дневника писателя» за 1873 г. он резко осудил тип писателя, который «ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки» и, запасшись несколькими сотнями характерных словечек, «чуть заговорит у него купец или духовное лицо, он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по

записанному». В результате, пишет Достоевский (имея в виду в первую очередь Лескова), у подобного писателя «купец али солдат в романе говорят *эссенциями*, то есть как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре». Подобную художественную работу Достоевский полемически охарактеризовал как «вывескную, малярную» (21, 88). «Эссенциозности» (т.е. орнаментально изукрашенной словесной игре) Достоевский противопоставлял «драгоценное правило, что высказанное слово серебряное, а невысказанное — золотое...» (Там же). «Главный признак человека необразованного, но почему-нибудь принужденного заговорить языком и понятиями не своей среды, — это некоторая неточность в употреблении слов, которых он значение, положим, и знает, но не знает всех оттенков его употребления в сфере понятий другого сословия» (21, 89; здесь же писатель приводит примеры такого употребления, причем аналогичными примерами пестрят многие сцены его романов). Два других раздела «Дневника писателя» направлены против искусственности как русского, так и псевдофранцузского языка образованного русского дворянского общества XIX в. (1876, июль и август, глава III; 23, 77—84; 1877, май—июнь, глава II). «Язык, — пишет в связи с этим Достоевский, — есть, бесспорно, форма, тело, оболочка мысли <...>, последнее и заключительное слово органического развития» (23, 80). «...только лишь усвоив в возможном совершенстве первоначальный материал, то есть родной язык, мы в состоянии будем в возможном же совершенстве усвоить и язык иностранный...» (23, 81). В то же время в «Дневнике писателя» Достоевский неоднократно защищает необходимость введения фамильярной разговорной лексики и сокровищ народного языка в русский литературный язык. Он гордится тем, что первым ввел в русский литературный язык чиновниче, студенческое выражение «штушваться», высоко оценивает меткость и образность таких простонародных выражений, как «стрючки» (для обозначения пьяниц и других «пустых и дрянных» людей, 26, 63—65), «образить» («восстановить в народе образ человеческий», 22, 26). Его раздражает литературное фразерство адвокатов Утина и Спасовича, которое он блестяще пародирует в «Братьях Карамазовых» (22, 57—73; 23, 16—20; ср.: 15, 152—173). «У меня всякое лицо говорит своим языком и своими понятиями», — подчеркивает он (292, 64). В «Преступлении и наказании», в рассказах «Скверный анекдот» (1862) и «Кроткая» (1876) Достоевский широко пользуется внутренней речью персонажей.

Друг молодости Достоевского, писатель Д. В. Григорович в своих «Литературных воспоминаниях» оставил ценное свидетельство о той строгости, с которой уже в молодые годы Достоевский относился к художественному слову: «Он (Достоевский. — Г. Ф.), по-видимому, остался доволен моим очерком («Петербургские шарманщики». — Г. Ф.), хотя и не распространялся в похвалах ему; ему не понравилось только одно выражение <...> У меня было написано так: „Когда шарманщик перестает играть, чиновник из окна бросает пятак“, который падает к ногам шарманщика. „Не то, не то, — раздраженно заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам. Надо было сказать: пятак

упал на мостовую, звеня и подпрыгивая“. Замечание это — помню хорошо — было для меня целым откровением <...> Пятак упал не просто, а звеня и подпрыгивая — этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и художественно-литературным приемом». <sup>10</sup>

В качестве примеров, свидетельствующих о стилистической выскателности Достоевского, можно привести следующие записи его рабочих тетрадей, число которых легко можно было бы умножить: «Рассказ вроде пушкинского (краткий и без объяснений, психологически откровенный и простодушный)» (9, 115); <sup>11</sup> «Вообще как-нибудь трагически, но и непрерывный комизм, веселый, разнообразный и тонкий» («План для рассказа (в „Зарю“)» — 9, 118); «Подсочинить повесть (будет как «Бедные люди», только больше энтузиазма)» («Смерть поэта (Идея)» — 9, 120—121); «Не от себя ли рассказ? <...> Первые страницы: 1) тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато. NB. Тон (рассказ-житие — т.е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа, иногда до „Жиль Блаза“. На эффектных и сценических местах — как бы вовсе этим нечего дорожить. <...> Чтоб в каждой строчке было слышно: я знаю, что я пишу, и не напрасно пишу» («Житие великого грешника» — 9, 132—133).

М. М. Бахтин в своей знаменитой книге «Проблемы поэтики Достоевского» пристально исследовал широкое использование героями Достоевского «чужого слова», отражающего взгляд на них со стороны, их страстную полемику против стремления определить их сокровенную суть посредством этого «чужого слова», неадекватного истинной сущности героя, обедняющего и «обкрадывающего» его. И сам автор, и его герои постоянно ведут в романах борьбу против попытки упрощенного, внешнего, безучастного понимания изображенных в них людей и событий. Отсюда постоянная «двуплановость» языка Достоевского, амбивалентность большей части его словесных формул: «двустороннего рассуждения с иронией и насмешками над собственными мыслями, поставленными под контроль саркастической самокритики», — как удачно определяет эту особенность стиля и языка Достоевского Л. П. Гроссман. <sup>12</sup> «Лирическому стилю своего повествования, жанру внутреннего монолога и личной драмы», добавляет Гроссман, Достоевский «считал нужным противопоставить подчас протокольное и точное разъяснение „от автора“ — как бы конкретный комментарий или фактическую справку, намеренно лишенную всякой артистичности. Художнику сопутствовал эксперт, который контрастно оттенял его видения и прозрения». <sup>13</sup>

Достоевский сознательно сочетает в языке своих романов не только протокольную сухую деловую информативность и возвышенный лиризм (или искусное подражание стилю и языку Евангелия, Ветхого

<sup>10</sup> Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников М., 1990. Т. 1. С. 205.

<sup>11</sup> Постоянные апелляции к Пушкину, его краткости, ясности его стиля содержат также черновики «Подростка».

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 54—88; Гроссман Л. П. Достоевский-художник. С. 352.

<sup>13</sup> Там же. С. 353.

Завета, христианской агиографии и позднейших церковных писателей — инока Парфения, Тихона Задонского — напомним в этой связи «Легенду о Великом инквизиторе», а также записанные Алексеем Карамазовым житие и поучения старца Зосимы в последнем романе писателя), но и обильно пользуется языком «улицы», вводя в них образцы «сырой», «необработанной» народной речи, пленяющей писателя своим веселым юмором и своеобразным озорством.

В «Дневнике писателя» Достоевский отмечает умение петербургских мастеровых выразить самые разнообразные смыслы (и при этом верно понять друг друга) с помощью одного-единственного нецензурного «матерного» слова. Стихи предшественника современной литературы «абсурда» — капитана Лебядикина и «блатная» речь Федьки Каторжного в «Бесах» («Петр Степаных — астролом и все Божии планы узнал, а и он критике подвержен <...> А я, может, по вторникам, по средам только дурак, а в четверг умнее его» — 10, 205), лихорадочная, задыхающаяся речь Аркадия Долгорукова и умиленный, ласковый язык его названного отца — странника Макара в «Подростке», напряженный цинизм и сладострастные взвизги Федора Павловича Карамазова и угодливая лакейская речь Смердякова, а также «голоса» всех трех братьев Карамазовых, речи защитника и прокурора в том же романе — такова широкая и пестрая палитра различных оттенков и стилей человеческой речи, с которой мы сталкиваемся в романах Достоевского.

Особое значение и в речи героев Достоевского, и в его авторской речи преобретают гиперболические построения и определенные «ударные» слова и фразеологические обороты, как бы подчеркнутые или выделенные курсивом («странный», «чрезвычайно важный», «идея героя», «проба» — в «Преступлении и наказании», «угол», «благообразие» — в «Подростке», ср. имена Наполеона и Магомета, имя Ротшильда, «царя иудейского» и т.д.). Наконец, характерный прием Достоевского — усиление фразы посредством повторений и уточнений, а также постоянного введения оговорок (ср. слово «даже»).

Обильно пользуется Достоевский при построении своих романов не только параллелизмами и контрастами, но и числовой символикой (ср. три посещения Раскольниковым Сони или три разговора Ивана со Смердяковым), «значащими» именами (Раскольников, Разумихин, Лебезятников; ср. «зверинные» и «птичьи» фамилии героев в «Идиоте»). Все это свидетельствует о продуманном, сознательном выборе репертуара его художественных и стилистических приемов, не только обогащающих философское содержание, но и сближающих их по жанру с мифом и мистерией (на что указал впервые Вячеслав Иванов).<sup>14</sup>

Уже в первом произведении Достоевского — «Бедных людях» — отражена одна из основных примет его творчества — стремление к «многогеройности». Достоевский строит большинство своих романов и повестей как повествование, где главные герои обычно окружены толпой второстепенных персонажей, причем каждый из них имеет свой особый внутренний мир и внешнюю судьбу, — и вместе с тем

<sup>14</sup> Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. СПб., 1916. С. 5—36 (впервые: Русская мысль. 1911. № 5—6).

этот внутренний мир и судьба сплетаются воедино с миром идей и судьбой главных героев, служат как бы своеобразной параллелью и комментарием к ним. Эта параллель основана в одних случаях на близости, в других — на антитетической противопоставленности характеров персонажей. Таковы уже Макар Алексеич, Варенька, ее служанка, чиновник Горшков, нищий мальчик, студент Покровский и его отец, уличный шарманщик в «Бедных людях». Позднее в «Преступлении и наказании» в один узел стягиваются судьбы Раскольникова, Мармеладова, Свидригайлова, Порфирия Петровича, Сони, сестры Раскольникова Дуни, его матери, «поручика-пороха» и т.д.

В результате мы можем сегодня сказать, что каждый роман Достоевского представляет собой сложно организованное целое, где каждый из элементов прочно спаян с другим. Будучи взаимосвязаны друг с другом, они образуют целостную художественную систему, строго продуманную автором. Этой «системности» романов Достоевского не мешает ни их стилистическая пестрота, ни динамическая (а не статическая) характеристика персонажей, сложные характеры которых раскрываются не в «предисловном рассказе» автора, предшествующем появлению на сцене самого персонажа, а в дальнейшем развитии действия, где персонажи нередко совершают «странные» и «неожиданные», противоречащие их первоначальной характеристике рассказчиком или осложняющие и углубляющие ее поступки.<sup>15</sup> Психологическая неисчерпаемость души каждого персонажа, способного внезапно совершать неожиданные, «фантастические» поступки, так же органически входит в творческую систему Достоевского, как внезапно возникающие в ходе действия «общие точки» между персонажами, сложное сочетание контрастности и параллелизмов между ними или вплетение в ткань романа символических образов и уподоблений (напомним о чтении эпизода о воскресении Лазаря в «Преступлении и наказании» или параллель между Миколкой из сна Раскольникова (в том же романе), забывающим до смерти на улице упавшую лошадь, и маляром Миколкой, берущим на себя вину за совершенное Раскольниковым убийство). Таковы в понимании автора две грани народного характера. Точно то же относится к различным персонажам «Идиота» — от Мышкина до Рогожина и Иполита — и «Бесов» — от Ставрогина до Шатова и Кириллова, равно как и ко всем членам семьи Карамазовых. Причем речь идет не о простой внешней, фабульной связи между всеми этими и другими персонажами, а в внутреннем морально-философском подтексте их нравственно-философских идей и исканий. Каждое действующее лицо в романе Достоевского комментирует другое, способствует его углубленному читательскому восприятию. В результате жизнь и идеи героя приобретают свое глубинное значение лишь в общем контексте произведения, в котором все действующие лица и их взаимоотношения тесно связаны друг с другом. Отсюда — значительность каждого нового эпизода романа в раскрытии его общей, основной

<sup>15</sup> См. об этом: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 44—103.

проблематики, так же как и весомость каждой отдельной словесной и фразеологической единицы текста.

Один из излюбленных приемов Достоевского — «роман в романе». В «Бедных людях» и Макар Алексеевич, и Варенька — не только персонажи, но и рассказчики, повествующие о своем прошлом, равно как и о том, что совершается за границами их личных радостей и печалей. Позднее Достоевский доводит этот прием до виртуозности. Его герои то выступают как авторы «записок» (Горянчиков), то как литераторы («Село Степанчиково», «Униженные и оскорбленные»), то как авторы статей (Раскольников), то создают собственные религиозные и политические доктрины (Кириллов, Шатов, Шигалев, Петр Верховенский), то преподносят окружающим свою «исповедь» (Ипполит, Ставрогин), то создают своеобразные легенды и жития (Марья Лебядкина, Макар Долгоруков, Алексей Карамазов). Причем стилистическая тональность их «творчества» может колебаться от «абсурдистских», алогичных и неуклюжих стихотворений капитана Лебядкина до легенды «Великий инквизитор» — кульминации богоборческого бунта Ивана Карамазова или его галлюцинаций в сцене беседы Ивана с чертом. Эти вставные эпизоды романов Достоевского опираются на древнюю литературную традицию («Золотой осел», «Дон Кихот», «Ученйческие годы» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и т.д.) и в то же время значительно видоизменяют и обновляют ее, так как именно в них в предельно заостренной форме выражается нередко главная философская проблематика произведения.

## 8

Наша характеристика творческого процесса Достоевского осталась бы неполной, если не посвятить в заключение несколько страниц работе Достоевского над «Дневником писателя».

В истории деятельности Достоевского-публициста «Дневник писателя» явился продолжением журналов, которые Достоевский издавал в первой половине 60-х гг. вместе со своим старшим братом — «Времени» (1861—1863) и «Эпохи» (1864—1865). Однако еще в период работы над этими журналами (в которых также и при жизни старшего брата ему принадлежала руководящая роль) Достоевский задумывает периодическое издание иного типа, где ему принадлежала бы роль не только редактора, но и единственного автора всех публикуемых материалов. Набросав еще в 1864 г. план такого издания в одной из своих рабочих тетрадей (20, 180—181), Достоевский возвращается к этому плану в период создания «Идиота» и «Бесов». Наконец, в 1873 г., согласившись по предложению потомка (по матери) историка Карамзина, близкого ко двору князя В. П. Мещерского (активно выступавшего в роли романиста и публициста консервативного направления), на год стать редактором его «журнала-газеты» «Гражданин», Достоевский воспользовался этим, чтобы поместить в «Гражданине» первые шестнадцать выпусков «Дневника писателя» за 1873 г. Позднее, в 1876—1877 гг., он возобновил выпуск «Дневника», видоизменив его форму и содержание: «Дневник» 1873 г. занимал лишь часть книжки «Гражданина» и по своему жанру

приближался к жанру эссе или фельетона. В 1876—1877 же годах автор преобразовывает его в самостоятельное издание, каждый номер которого состоит из статей, фельетонов (а порой и рассказов), объединенных несколькими общими морально-нравственными, философскими, политическими и историко-философскими темами и написанными «на злобу дня», в форме откликов на события и происшествия общественной жизни, стоявшие в эти годы в центре внимания русских и иностранных газет и журналов и вызывавшие у них весьма неоднородные суждения и оценки. Такой же характер имеют и два последних, предсмертных выпуска «Дневника писателя» — за август 1880 и за январь 1881 г.

Изучение записных тетрадей Достоевского свидетельствует о том, что форма будущего «Дневника писателя» была подготовлена длительным опытом работы над этими тетрадями, в процессе которой и родилась мысль Достоевского об уникальных особенностях жанра его «Дневника». Обращаясь с 1861 г. систематически к записным книжкам и тетрадям, Достоевский использовал их одновременно для трех различных и в то же время взаимосвязанных целей. С одной стороны, листая страницы газет и журналов, он тщательно отмечал в них факты политической, судебной-юридической и повседневной, бытовой хроники, за внешней стороной которых глаз великого художника и психолога угадывал отражение тех тревоживших его, хотя и скрытых от глаз большинства его современников, исторических процессов, которые представлялись ему решающими для настоящего и будущего России и всего современного человечества. С другой же стороны, размышления над этими процессами отливались на страницах его тетрадей то в форму развернутых философских и публицистических рассуждений и набросков, то в форму гневных и саркастических, афористически отточенных формул, которые он использовал тут же в статьях, романах и повестях. И наконец, на тех же самых страницах, где он регистрировал для себя извлеченные им из газет и журналов факты и рассуждения, потрясавшие его воображение и вызывавшие у него то ответные саркастические реплики, то страницы собственных философских и политических раздумий, он рядом разрабатывал планы будущих художественных созданий. Причем уже самое рождение замысла их, как мы уже видели, зачастую стимулировалось той же текущей газетной хроникой или теми же политическими и литературно-общественными выступлениями, которые он регистрировал и на которые отзывался в рабочих тетрадях. Достаточно было слить все эти три вида записей в определенное литературное единство, обладающее внешней стройностью и цельностью, и предназначить его не для того, чтобы оно служило опорой одного лишь собственного творческого процесса, но для широкого публичного чтения и обсуждения, чтобы в голове автора оформился прообраз того синтетического, необычного для эпохи Достоевского жанра, каким явился «Дневник писателя», поразивший тогдашнего русского читателя своей новизной и завоевавший у него громадный успех.

Близость жанра «Дневника писателя» к жанру своих рабочих тетрадей сознавал сам автор. Не случайно, обдумывая еще в 60-е гг. форму будущего «Дневника писателя», он первоначально хотел на-

звать его «Записной книгой» (20, 180—184), и лишь в 70-е гг. Достоевский сформулировал то название, под которым «Дневник писателя» вошел в историю.

Как свидетельствуют рабочие тетради Достоевского, к работе над «Дневником» он относился не менее серьезно и ответственно, чем к работе над своими художественными произведениями. Систематически просматривая русские и иностранные газеты (из последних прежде всего «Indépendance Belge»), Достоевский сначала кратко отмечал обратившие на себя его внимание номера журналов и газет, иногда сопровождая эту запись краткой характеристикой тех фактов, на которые он считал нужным откликнуться в «Дневнике», а затем составлял план очередного номера, либо группируя его главы вокруг одной, главной темы (русские дети, спиритизм, русские судебные процессы 70-х гг., события сербско-турецкой и русско-турецкой войн, рост и причины самоубийств среди молодежи, пушкинский юбилей 1880 г., действия русских войск в Средней Азии и будущая роль России в Азии), либо искусно объединяя в нем статьи на несколько различных злободневных тем. После ряда предварительных заготовок и отработки главных ударных фраз и тематических комплексов Достоевский диктовал текст соответствующего выпуска жене, а затем подвергал его новой стилистической шлифовке. Самая главная — заключительная — часть работы приходилась на последние числа месяца, непосредственно перед представлением очередного номера «Дневника» цензору и его сдачей в печать. Наряду с политическими вопросами и судебной хроникой «Дневник» впитывал в себя непосредственные жизненные впечатления писателя, мемуарные и автобиографические материалы, а также изложение его политического и религиозного credo. Причем живые впечатления трансформировались порою в рассказы и повести («Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей», «Столетняя», «Кроткая», «Сон смешного человека» и т.д.). При этом они насыщались глубоким философским содержанием и свободно сочетали в себе реалистические и фантастические мотивы. Значительное место в «Дневнике» автор отвел также журнальной полемике и ответам на многочисленные письма к нему читателей «Дневника». Важно подчеркнуть, что мысль Достоевского развивается не только в художественной, но и в публицистической части «Дневника» по художественным законам, создавая цепь глубоких и волнующих образов-обобщений. Значительная часть «Дневника» построена в форме спора между автором и его спутником-«парадоксалистом», который нередко выступает при этом в качестве alter ego самого же писателя. В целом «Дневник» можно охарактеризовать как книгу *вопросов*, а не *ответов*. Пытаясь дать свой положительный ответ на болезненные вопросы жизни, автор постоянно сам чувствует уязвимость даваемых им ответов и, возвращаясь снова и снова к тем же проблемам и явлениям, пытается взглянуть на них с новой стороны, прокорректировав и дополнив свои прежние размышления и выводы. В результате мысль его образует как бы ряд бесконечно повторяющихся спиральных кругов, уводящих в будущее. Глубокое очарование многим главам «Дневника» придают содержащиеся в них блестящие оценки творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Шиллера, Жорж Санд, «Анны

Карениной» Толстого. Обращаясь к «Дон Кихоту» Сервантеса, Достоевский не только высказывает свое восхищение этой бессмертной книгой, но и дополняет ее рассказом об еще одной аванюре героя (хотя и утверждает при этом, что всего лишь пересказывает рассказ Сервантеса). В оригинальном толковании Достоевского воскресают в «Дневнике» многие персонажи русских и иностранных писателей. Так постепенно создавалась и росла эта замечательная книга, представляющая собой своеобразную энциклопедию русской и западноевропейской жизни и культуры XIX в., укорененная в их историческое прошлое и в форме живой беседы с читателем обсуждающая их будущие судьбы и перспективы, освещаемые автором порою крайне субъективно, а порою с удивительной, поражающей также и сегодняшнего читателя исторической проницательностью.