

ПОЭТИКА ВОПРОШАНИЯ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Для начала предлагаю ряд цитат, имеющих прямое отношение к теме.

М. М. Бахтин: «В произведениях Достоевского нет окончательного (...) слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос — „кто он?“. Здесь есть только вопросы — „кто я?“ и „кто ты?“. Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге».¹

Д. С. Лихачев: у Достоевского «все находится как бы в стадии выяснения и „расследования“. Автор не только изображает, но испытывает, выспрашивает, „интервьюирует“ [действительность]».²

А. В. Чичерин: «Диалог в романах Достоевского обычно строится как выпытывание одним человеком другого».³

Р. Г. Назиров: «Установка Достоевского — не анализ, а нравственный экзамен героя-идеолога».⁴

Достаточно очевидно, что во всех этих случаях намечаются выходы к постановке проблемы. Это *проблема художественного статуса вопроса* в мире Достоевского. По Бахтину, именно вопросы генерируют стихию диалогизма (а романы этого писателя, как мы помним, «сплошь диалогичны»). У других исследователей понятие *вопроса* не употребляется, но во всех этих *испытаниях, выпытываниях*, тем более в *нравственных экзаменах* героев, как же обойтись без *вопросов*, без *настойчивого, прямого или косвенного, вопрошания?*

Нельзя сказать, что концептуальную значимость вопросов у Достоевского до сих пор не замечали. Но ей, быть может, уделяли недостаточное внимание. Неоднократно об открытых вопросах ярко высказывался Г. С. Померанц. Например: «Творчество Достоевского разрушает стену ответов, построенных культурой, и сталкивает ли-

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 293.

² Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 30.

³ Чичерин А. В. Поэтический строй языка в романах Достоевского // Чичерин А. В. Сила поэтического слова. М., 1985. С. 124.

⁴ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 159.

цом к лицу с открытым вопросом».⁵ Или еще: «Творчество Достоевского строится на открытых вопросах и приучает жить в мире открытых вопросов». Или даже так: «При подступах к целостности бытия и к смыслу жизни вопрос — последняя форма ясной мысли, за ним — только встреча с бездной, где раскрываются крылья безмолвного созерцания. Читателю Достоевского остается жить в мире таких вопросов и искать непосредственных, мгновенных решений в сердце».⁶

Как мне представляется, эти суждения эвристичны и изящны, но не в силу достоверности, а как будто за счет чего-то другого. Быть может, за счет некоей логической «дистилляции» художественного материала. Получается, как у подпольного парадоксалиста, о котором сам Померанц в более ранней работе заметил: «...рождается новый человек (...). Ответ для него — ничто, вопрос — все».⁷ Пожалуй, все-таки не совсем так, а в иных случаях — совсем не так. Не только читателю Достоевского, но даже и его героям вовсе не «остается жить в мире таких вопросов», — т. е. лишь открытых вопросов. В этом художественном мире к ним можно действительно свести все — но ценой утраты многообразия значений и выражений. Впрочем, что касается субъективной позиции героев, такая возможность всегда есть, но как дополнительная составляющая в характеристике конкретного образа. К подобному художественному варианту мы еще возвратимся. Теперь же важно рассмотреть иные возможности — когда, во-первых, не все сосредоточивается на мировоззренческих вопросах, а во-вторых, наряду с вопросами любого рода художественно продуктивными представляются у Достоевского и *ответы* в не менее широком спектре выражений.

Здесь показателен, например, образ Свидригайлова. Для Раскольников он — достаточно очевидный образно-воплощенный вопрос. Самоубийство Свидригайлова само по себе остается неясным в причинах и значении. Тем не менее оно подтолкнуло центрального героя к признанию. Значит, это еще и некий неожиданный *ответ* Раскольникову, ответ на его внутреннее лихорадочное *что делать?* Этот ответ пополняет целый ряд других очень разных ответов-подсказок, таких как любовь и надежда Сони, следственная игра Порфирия... По этому поводу Бахтин справедливо замечает: «Достаточно человеку появиться в его (Раскольников) кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным *разрешением его собственно-го вопроса* (курсив мой. — А. В.)».⁸ Другое дело, что и вопросы у

⁵ Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 376.

⁶ Померанц Г. С. Два порочных круга // Достоевский и мировая культура. Альманах 15. СПб., 2000. С. 21.

⁷ Померанц Г. С. Открытость бездне. С. 373.

⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 278.

Достоевского разрешаются, но не закрываются, и ответы — не окончательны.

Думается, Г. С. Померанц абсолютно прав, когда видит у Достоевского повсюду вопросы. Только не следует сводить их к какому-либо одному значению, хотя бы и столь важному, как метафизический крик души. У Померанца же все тяготеет как бы к единственности: «Вопрос меняет свои облики, но не исчезает, он возникает снова и снова (...) в самых неожиданных поворотах ума, в самых фантастических характерах».⁹ Не стоит возводить вопрос и в статус «последней формы ясной мысли» (как это сказано у Померанца). Тем более если присмотреться ко всему разнообразию вопросов у Достоевского — какая уж тут ясность... Разнообразие это можно разве что несколько упорядочить — и то лишь условно, — чтобы как-то в нем ориентироваться. Следует, например, для начала выделить два аспекта различия вопросов — содержательный и формальный. И в каждом из них вопросы по-своему дифференцируются.

В содержательном аспекте можно различать вопросы:

мировоззренческие («Если Бога нет, то какой же я капитан?»);

художественно-концептуальные («Тварь ли я дрожащая или право имею?..»);

сюжетные («Зачем живет такой человек?»);

образно-типологические («Кто был я и кто была она»).

Заметим, что смена точек зрения может менять статус одного и того же вопроса. Мировоззренческий обычно выполняет и художественно-концептуальную функцию, может играть и сюжетную, и типологизирующую роли. Любые градации здесь достаточно условны.

В формальном аспекте различимы:

прямые вопросы;

риторические;

ложно-риторические;

вопросы как загадки (секреты, тайны и пр.);

вопросы невысказанные, выявляемые лишь через произвольные «ответы»;

образные воплощения вопросов (Свидригайлов — для Раскольникова).

Это неполный перечень возможных выражений вопроса у Достоевского. Но он дает представление о масштабах многообразия. Он позволяет предполагать, что *вопрошание* — это не просто интонация или форма мысли; это некая принципиальная стихия. И как таковая, она, скорее всего, не подлежит завершающему учету. Сколько бы градаций вопрошания у Достоевского мы ни выделяли, в его текстах найдутся новые примеры, размывающие рамки классификации.

⁹ Померанц Г.С. Открытость бездне. С. 377.

В этом вопрошание подобно диалогизму, широкие видоизменения которого убедительно показаны Бахтиным.

Наряду с диалогизмом стихия вопрошания может считаться универсальной для художественного мира Достоевского. Дело в том, что она различима и важна как в содержании, так и в форме — по-своему их объединяет и имеет богатые нюансы выражения. По многообразию форм в текстах стихия вопрошания, конечно, не настолько всеохватна, как диалогизм, но зачастую более конкретна и не менее принципиальна для прояснения своеобразия поэтики Достоевского.

В рамках одной статьи не представляется возможным развернуть достаточно строгую систему аргументации в обоснование заявленных представлений. Наряду с теоретической проработкой поставленной проблемы требуется широкий подбор и основательный комментарий примеров по предложенным выше перечням возможных выражений вопрошания у Достоевского. Такая планомерная работа уже ведется — как непосредственно автором настоящей статьи, так и под его научным руководством. Однако и статья позволяет заявленную тему если не раскрыть, то приоткрыть через обращение к ряду примеров и именно в русле «постановки проблемы».

Для обнаружения стихии вопрошания показательна общая высокая частотность использования формы вопроса в текстах Достоевского — как в косвенном, так и в прямом выражении. Возьмем один пример из «Преступления и наказания». В главе 4 части 5 разворачивается сцена решающего объяснения Раскольникова с Соней. Здесь воспроизведено 114 открытых реплик. Среди них есть составные, которые включают в себя до трех десятков коротких предложений (когда, например, Раскольников объясняет причины, которые привели его к убийству). Примерно половина из этой сотни реплик представлена прямыми вопросами персонажей — обращенными то к собеседнику, то к себе. Иные из реплик состоят из целого ряда сплетающихся вопросов. Вот лишь один фрагмент обмена вопросами:

« — ...если бы вдруг всё это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? То как бы вы решили: кому из них умереть? Я вас спрашиваю. <...>

— Да ведь я Божьего промысла знать не могу... И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» (6, 313). Здесь разворачивается целая череда вопросов, и если присмотреться — каждый принципиален, любой можно слышать и понимать акцентированно.

Наряду с открытым диалогом в этой сцене достаточно много авторских ремарок, и многие воспроизводят внутренние, невысказанные реплики. А из них — уже больше половины оформлены как во-

просы к себе. Вот пример: «В переменившемся тоне его слов ей вдруг послышался убийца. Она с изумлением глядела на него. Ей ничего еще не было известно, ни зачем, ни как, ни для чего это было. Теперь все эти вопросы разом вспыхнули в ее сознании. И опять она не поверила: „Он, он убийца! Да разве это возможно?“» (6, 317). Здесь на пять законченных предложений приходится четыре вспыхивающих в сознании Сони вопросов: Зачем? Как? Для чего? Разве это возможно?

Можно пространно комментировать вопросы, которые прямо звучат или только подразумеваются в этой сцене. Их здесь чуть менее сотни, и каждый — со своими нюансами. И ведь это разворачивается в одной только сцене, в одной главе. Было бы бесполезным пытаться охватить вниманием и подвергнуть учету все выражения этой стихии (именно в силу ее природы). Но поверх этого разнообразия, как бы венчая его, проходит нечто особенное, о чем нельзя не сказать. Вся сцена задана или инициирована тремя-четырьмя вопросами, которые толкнули двух центральных персонажей друг к другу и конкретно к этой встрече.

Вот начало главы (курсивом мною выделены вопросы): «...когда он воскликнул, выходя от Катерины Ивановны: *«Ну, что вы скажете теперь, Софья Семеновна?»*, то, очевидно, находился еще в каком-то внешне возбужденном состоянии бодрости, вызова и недавней победы над Лужиным. Но странно случилось с ним. Когда он дошел до квартиры Капернауова, то *«...»* в раздумье остановился *«...»* перед дверью с странным вопросом: *«Надо ли сказывать, кто убил Лизавету?»* Вопрос был странный, потому что он вдруг *«...»* почувствовал, что не только нельзя не сказать, но даже и отдалить эту минуту *«...»* невозможно. Он еще не знал, *почему невозможно*; он только *почувствовал* это...» (6, 311—312).

Это исходные вопросы Раскольниковова. И первый из них («Ну, что вы скажете теперь...»), прямо переходящий в известную дилемму, которую герой пытается навязать Соне, уже цитировался (Лужину ли жить, или умирать Катерине Ивановне?). Но входит он к Соне и со вторым, и с третьим вопросами («Надо ли сказывать, кто убил..?» и почему невозможно не сказать?). Сочетание трех этих вопросов — и в такой именно последовательности — по-своему задает и отражает перемены в психологическом состоянии Раскольниковова по ходу всей сцены объяснений. Более того, можно заметить, что логика сцепления этих же вопросов задает и парадигму романной судьбы героя в целом. Т. е. в самом общем виде: вначале — кому жить, кому умирать? затем — надо ли сказывать, кто убил? и наконец — почему невозможно не сказать?

Еще примечательно, что в исходной дилемме есть логическое противоречие. И не содержится ли в ней микроб общей казуистики Раскольниковова? Присмотримся: Лужину ли жить или умирать Кате-

рине Ивановне? Правильнее было бы противопоставить в дилемме две жизни или две смерти (если жить — то одному или другому? или если уж умирать — то кому из них?). Но Раскольникову важно поставить в ложную зависимость смерть одного от жизни другого. По тому же принципу свою жизнь он «замкнул» на смерть старухи-процентщицы. Тогда как подлинная логика заключалась и сказалась в том, что со смертью старухи — умирает что-то важное и в нем самом. Или, как он сам формулирует в этом разговоре с Соне: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» (6, 322).

Все это — Раскольников и его три исходных вопроса, с которыми он входит к Соне. А что же тогда живет и звучит в ней? Вот ее первая реплика: «— Что бы со мной без вас-то было! — быстро проговорила она, сойдясь с ним среди комнаты. Очевидно, ей только это и хотелось поскорей сказать ему. Затем и ждала» (6, 312).

Заметим, что реплика оформлена как восклицание, но по сути дела заключает в себе вопрос. Притом вопрос этот — не мертвящий (как зачастую бывает у Раскольникова), а живительный. В нем не смерть от жизни, а жизнь от жизни ставится в прямую зависимость. И еще одно принципиально здесь у Достоевского: вопрос Сони способен породнить, потому что он одинаково актуален для обоих. «Что бы со мной без вас-то было!» — это мог бы воскликнуть и Раскольников, обращаясь к Соне, а фактически — он с этим в душе и живет.

Итак, вопросами открывается сцена и ими как бы венчается, но не только. Если не звучание, то значение этих исходных вопросов можно угадать и в подтексте всей сцены, т. е. вопросы это сквозные. Можно понимать и так, что вся сцена исходными вопросами художественно сгенерирована и до конца остается в их семантическом поле. Особенность художественного функционирования вопросов у Достоевского — когда они не просто организуют диалоги и держат напряжение, но проникают в подтекст и задают и тон, и напряжение, и даже направление, в котором разворачиваются сцены и целые судьбы героев. Именно эта особенность функционирования отводит вопросам место в области поэтики. По крайней мере в главных романах такая поэтика вопрошания различима.

У Достоевского интересна и выразительна не только частотность использования формы вопросов в отдельных сценах, но и динамика этой частотности — от одной сцены к другой. Отдельные главы романов и повестей перенасыщены вопросами всех разновидностей. В других главах преобладают косвенные формы. Такое распределение можно предугадать, когда в центре внимания оказываются образы с разной степенью идеологической напряженности. У Достоевского очевидна дифференциация персонажей на *ищущих* (вопрошающих), с одной стороны, и на *косных*, с другой.

Самостоятельный интерес представляют ситуации противостояния персонажей, которые являются друг для друга проблемой (Рас-

кольников—Свидригайлов, Раскольников—Порфирий Петрович, Закладчик—Кроткая, Иван Карамазов—Смердяков и прочие пары). В таких случаях выразительна разновидность диалога, в котором на вопрос отвечают вопросом по принципу взаимоотражения зеркал.

Более сложное выражение стихии вопрошания обнаруживается в скрытых формах. Например, в диалогах последовательные утвердительные реплики могут являться косвенными вопросами, могут отвечать и оспаривать друг друга (так говорят Раскольников и Соня, Ставрогин и Тихон, Иван и Алеша Карамазовы). Но еще более важным оказывается другое проявление скрытой формы вопросов. Это вопросы невысказанные, исключительно подтекстовые и выявляемые лишь через произвольные ответы. Приведу один пример из того же «Преступления и наказания».

При первой встрече с Раскольниковым Свидригайлов проговаривается: « — Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, — тут же и сказал себе: „Это тот самый и есть!“

— Что это такое: тот самый? Про что вы это? — вскричал Раскольников.

— Про что? А право, не знаю про что... — чистосердечно, и как-то сам запутавшись, пробормотал Свидригайлов» (6, 219).

Реплика «это тот самый и есть» — явно представляет собою некий ответ самому себе, однако на какой именно вопрос — никак не выражено и потому не совсем понятно. Зато понятно, что вопрос этот насущен, что Свидригайлов носит его в себе, что с этим именно вопросом он приехал в Петербург — и вдруг нашел в Раскольникове ответ. Вопросом этим он про себя озабочен — но так глубоко про себя, что сам «чистосердечно запутывается» и затрудняется пояснить, «про что это» он говорит.

Подобная форма скрытых, подтекстовых вопросов особенно важна потому, что через нее осуществляется выход на глубинный уровень значений — за текст, в метатекст. Этот уровень проявляется у Достоевского еще и через такие художественные формы, как не подлежащее однозначной интерпретации молчание его героев, как взгляды, которыми они обмениваются, — и все понимают, как бы поверх и сверх любых объяснений.¹⁰ Сюда же, на этот уровень смысла, ведут и вопросы без ответов, и ответы без вопросов. Этот уровень, несомненно, принадлежит поэтике Достоевского.

Роман «Братья Карамазовы» также дает выразительный материал для иллюстрации поэтики вопрошания. Остановим внимание лишь на отдельных примерах.

¹⁰ См.: Власкин А. П. 1) Искания Ф. М. Достоевского в 1870-е годы. Магнитогорск, 1991. С. 8—67; 2) *Взгляд и Нечто* в художественном мире Достоевского // Вестник МаГУ. 2001. № 2. С. 46—54.

В репликах и монологах «записного идеолога» романа Ивана Карамазова можно найти программные суждения на тему вечных вопросов. Вот наиболее известный пример из разговора с Алешей: «— Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Иные то есть? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, <...> о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, всё те же вопросы, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековых вопросах говорят у нас в наше время. Разве не так? — Да, настоящим русским вопросы о том: есть ли Бог и есть ли бессмертие, или, как вот ты говоришь, вопросы с другого конца, — конечно, первые вопросы и прежде всего, да так и надо, — проговорил Алеша» (14, 213).

В подтверждение серьезности и искренности этих заявлений Ивана можно привести многое. Помимо подобных вечных вопросов в их прямой постановке (в той же сцене), показателен другой, менее очевидный пример. Глава «Бунт» завершается апелляцией Алеши к Божьему милосердию, но Иван — как бы в ответ на этот сильный аргумент в споре — представляет целую «поэму» о Великом инквизиторе. Заметим, во-первых, что саму эту «поэму» можно рассматривать как грандиозную развернутую реплику и условно свести ее к вопросу: а что ты на это скажешь?¹¹ Во-вторых, «поэма» по сути дела содержит в подтексте комплексный и кардинальный вопрос: Христос или Великий инквизитор — кто прав? с кем оставаться? Потому именно и восклицает в конце этой главы тонко чувствующий Алеша: «— И ты вместе с ним, и ты?» (14, 239). А Иван в свою очередь потому и уходит от ответа, что ему принципиально важно здесь было сохранить и позицию, и интонацию, и пафос вопроса — заведомо не удовлетворяющегося никакими ответами. Здесь кстати будет припомнить, что еще ранее в романе старец Зосима уже дает лаконичную художественную формулу духовного наполнения и перспективу судьбы Ивана. И в этой формуле опять-таки знаменательна центральная роль вопроса: «— В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует решения...

— А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? — продолжал странно спрашивать Иван Федорович, всё с какою-то необъяснимой улыбкой смотря на старца.

¹¹ Подробнее см.: *Власкин А. П.* Идеологический контекст в романе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1987.

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца» (14, 65).

Однако накал идеологической серьезности Ивана Карамазова не может, разумеется, оставаться ровным. Более того, эта серьезность подвергнута в романе испытаниям, пробам на пошлость. И в этих пробах принимают деятельное участие Федор Павлович Карамазов, а также Смердяков (вполне ожидаемые в этом контексте фигуры). Показательна здесь роль вопросов.

Что касается Федора Карамазова, то этот «старый шут» вообще отличается вкусом к разговорам на отвлеченные темы «с подковыркой». Примечательно, что сугубо серьезный диалог Зосимы и Ивана предваряется выходкой Федора Павловича — фактически на ту же тему и тоже в форме открытого вопроса: «— Учитель! — повергся он вдруг на колени, — что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную? — Трудно было и теперь решить: шутит он, или в самом деле в таком умилении?» (14, 41).

Далее, следуя логике сюжета, обратим внимание на известную сцену «за коньячком» (в одноименной главе). Она заметным образом композиционно противопоставлена сцене в келье Зосимы и явно перекликается с ней по смыслу. Примечательно, что искомые мировоззренческие вопросы не заставляют себя ждать и в этой сцене. Приведу лишь один фрагмент разговора Федора Павловича с сыновьями: «— А все-таки говори: есть Бог или нет? Только серьезно! Мне надо теперь серьезно.

— Нет, нету Бога.

— Алешка, есть Бог?

— Есть Бог.

— Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое?

— Нет и бессмертия.

— Никакого?

— Никакого.

— То есть совершеннейший нуль или нечто? Может быть, нечто какое-нибудь есть? Всё же ведь не ничто!

— Совершенный нуль.

— Алешка, есть бессмертие?

— Есть.

— А Бог и бессмертие?

— И Бог, и бессмертие. В Боге и бессмертие.

— Гм. Вероятнее, что прав Иван. (...) Кто же это так смеется над человеком? Иван? В последний раз и решительно: есть Бог или нет? Я в последний раз!

— И в последний раз нет.

— Кто же смеется над людьми, Иван?

— Черт, должно быть, — усмехнулся Иван Федорович.

— А черт есть?

— Нет, и черта нет.

— Жаль» (14, 123—124).

Как видим, на этот раз далеко не «в трактире» и далеко «не мальчик», а старый циник здесь тоже, «теперь серьезно», задается все теми же открытыми вопросами. Казалось бы, налицо тотальная семейная озадаченность этими вопросами (ведь в той же сцене на отвлеченные темы «заговорила валаамова ослица», лакей Смердяков). Однако наряду с этим интересно и другое — грядущая переориентация внимания Ивана Карамазова с мировоззренческих на пошлые интересы. Так, сразу вслед за памятным разговором с Алешей («Великий инквизитор»), расставшись с ним, Иван встречает Смердякова: «— “Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак!” — полетело было с языка его, но, к величайшему его удивлению, слетело с языка совсем другое: — Что батюшка, спит или проснулся? — тихо и смиренно проговорил он, себе самому неожиданно» (14, 244).

Этот неожиданно «слетевший с языка» вопрос Ивана сам по себе интересен, потому что маскирует за обиходным далеко не праздный интерес. Однако далее ситуация развивается по своей внутренней логике еще показательнее. Иван, невольно сговорившись со Смердяковым, решает последовать совету и наутро уехать. Как же он проводит ночь в доме отца, судьба которого почти предрешена?

«Иван Федорович с особенным отвращением вспоминал, как он вдруг, бывало, вставал с дивана и тихонько, как бы страшно боясь, чтобы не подглядели за ним, отворял двери, выходил на лестницу и слушал вниз, в нижние комнаты, как шевелился и похаживал там внизу Федор Павлович, — слушал подолгу, минут по пяти, со странным каким-то любопытством, затаив дух, и с биением сердца, а для чего он всё это проделывал, для чего слушал — конечно, и сам не знал (...) лишь любопытствовал почему-то изо всех сил: как он там внизу ходит, что он примерно там у себя теперь должен делать, предугадывал и соображал, как он должен был там внизу заглядывать в темные окна и вдруг останавливаться среди комнаты (...). Выходил Иван Федорович для этого занятия на лестницу раза два» (14, 251).

Здесь перед нами две психологически очень близкие модели поведения: беспокойную ночь под одной крышей проводят отец и сын. Но если поведение первого можно интерпретировать как ожидание с вопросом (придет ли она?), то поведение второго — как болезненный интерес с вопросом (как там он?). В обоих случаях вопросы — жизненно важные для каждого из героев, и в то же время эти вопросы свободны от каких бы то ни было метафизических изысков.

Если продолжать обзор ситуаций, в которых «фамильный интерес» Карамазовых к вековечным вопросам подвергается пробам на

достоверность, то будет кстати вспомнить некоторые эпизоды, связанные с Дмитрием.¹² Так, например, во время поездки в Мокрое он заговаривает с ямщиком: «— Андрей, простая душа, — схватил он (...) его крепко за плечи, — говори: попадет Дмитрий Федорович Карамазов во ад али нет, как по-твоему?» (14, 371—372). Герою поставлен вопрос, которым его судьба высвечивается будто бы в метафизическом значении. И в пользу Дмитрия здесь говорит сама его заинтересованность в народном слове о себе. Однако при этом он нарушает равноправие и бескорыстие живой беседы, потому что захотел увидеть в Андрее представителя определенного социума, а не просто другого человека, ближнего своего. В связи с подобными ситуациями у Достоевского Бахтин верно указывал, что главное в общении — «функции в диалоге другого человека как такового, лишённого всякой социальной и жизненно-прагматической конкретизации».¹³ В обход этих естественных функций собеседника Дмитрий и пытается навязать ему умозрительно понятую роль «рупора» простодушного народного мнения, избобличая тем самым лишь собственную наивность. Его позиция тем и интересна, что он пытается как бы спровоцировать высказывание чуть ли не житийного характера о себе самом (предрекая себе невольню в недалеком будущем «хождение души по мытарствам»); Андрею же он пытается навязать роль субъекта такого высказывания. Дмитрию невдомек, что народ именно в силу простодушия не знает за собой права последней инстанции и не умеет произвольно «включаться» в подобного рода провиденциализм.

Примечательно, что далее, после пересказа ямщиком народного поверья о предназначении ада, вопрос Дмитрия видоизменяется:

«— А ты, ты простишь меня, Андрей?

— Мне что же вас прощать, вы мне ничего не сделали.

— Нет, за всех, за всех ты один, вот теперь, сейчас, здесь, на дороге, простишь меня за всех? Говори, душа простолюдина!

— Ох, сударь! Боязно вас и везти-то, странный какой-то ваш разговор...» (14, 372). Здесь, с одной стороны, есть попытка конкретизации (ты — простишь?), а с другой — напротив, доходит до предела неоправданное и даже нетактичное абстрагирование (за всех — ты один). Дмитрий при этом не может найти общего языка с Андреем, потому что мужику, чтобы говорить глубокомысленно, не требуется, как Дмитрию, специально «возноситься над всем обыкновенным для более высших целей» (10, 195) — так характеризует Ставрогин в «Бесах» позицию Шатова. Для ямщика «Бог», «правда», «справедли-

¹² Подробный анализ одной из ситуаций см.: *Власкин А. П. Анализ ситуативного поведения героев в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Филологические науки. 1988. № 3. С. 20—26.*

¹³ *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 309.*

вость», «грех» — не отвлеченные понятия, ими он живет, это основные ориентиры общенародного культурного сознания.¹⁴

Обращаться с «жадными вопросами» к собеседникам в попытках прояснить собственную судьбу и даже определиться с собственной жизненной позицией — вообще одна из отличительных наклонностей Дмитрия. Один из примеров — его внезапное вмешательство в разговор в келье Зосимы: «— Позвольте, — неожиданно крикнул вдруг Дмитрий Федорович, — чтобы не ослышаться: „Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника“! *Так или не так?*

— Точно так, — сказал отец Паисий.

— Запомню» (14, 65; курсив мой. — А. В.).

Другой яркий пример, тоже «знаковое» обозначение позиции Дмитрия (уже кающегося), — это рефлексии героя по поводу плачущего «дитя». Однако при этом остается как бы в художественной тени сама форма рефлексии. А между тем форма эта принципиально важна в свете нашей темы, ибо это форма настоятельных, даже надрывных вопросов: « —...почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?

И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает, и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить» (14, 456).

Наконец, даже и после суда, который не оправдал ожиданий героя и приговор которого подверг серьезному испытанию его надрывный пафос, Дмитрий как будто не оставляет надежды выспросить у кого-нибудь рецепты жизнестроительства. В тюрьме, дожидаясь исполнения приговора, он заинтересованно беседует с Ракитиным и — конечно, с братом Иваном: «...У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон. *Я его спрашивал — молчит. В роднике у него хотел водицы испить — молчит*» (15, 32; курсив мой. — А. В.).

Как видим, по крайней мере для этого героя вопрошание является если не доминирующим, то сквозным пафосом его душевных порывов, выражаясь и в словах, и в поступках от первого его явления на страницах романа до последнего.

В заключение замечу, что в композиции отдельных романов различимы большие фрагменты (части и главы), которые могут быть интерпретированы как принципиальные комплексные *вопросы* или

¹⁴ Подробнее об этом см.: *Власкин А. П.* Творчество Ф. М. Достоевского и народная религиозная культура. Магнитогорск, 1994. С. 149—194.

ответы. В «Братьях Карамазовых» такова, в частности, не только глава «Великий инквизитор», но еще и другая — «Из бесед и поучений старца Зосимы». Наконец, в масштабе творческих исканий Достоевского и другие его произведения также могут быть поняты и интерпретированы как грандиозные вопросы, обращенные к самому себе и к эпохе («Идиот», «Бесы»).

Итак, можно видеть художественную реализацию *стихии вопрошания* на всех уровнях — от подтекста (или метатекста), через конкретные диалоги и, наконец, до целых произведений Достоевского. Если эти наблюдения верны, то они позволяют говорить о соответствующих чертах его поэтики в целом, которая может быть понята и как *поэтика вопрошания*.