

Военный институт (Железнодорожных войск и военных сообщений)
Федерального государственного казённого военного образовательного
учреждения высшего образования «Военная академия материально-
технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулёва» (ВАМТО)
Министерства обороны Российской Федерации

На правах рукописи



Горбаренко Екатерина Алексеевна

**Горизонты ожиданий
в романах Ф. М. Достоевского**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы
народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
Ф.В. Макаричев

Петергоф – 2024

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Рассогласованность горизонтов ожиданий в романе «Преступление и наказание»	24
1.1.Идея Раскольниковова и возможные «горизонты ожидания» ее реализации	24
1.2. Персонифицированные «горизонты ожиданий» в романе «Преступление и наказание»	34
1.3. Преломление «горизонтов ожиданий» героев романа в их сноведениях	42
Глава 2 . Горизонты жизни и смерти в романе «Идиот»	54
2.1. Князь Мышкин как персонифицированный «горизонт ожиданий»	54
2. 2. «Горизонты ожиданий» князя Мышкина	77
Глава 3. Хаотичность «горизонтов ожиданий» в романе «Бесы»	86
3.1. Подвижность «горизонтов ожиданий» автора и хаотичность «горизонтов ожиданий» героев	86
3.2. Утраченные горизонты идейных ожиданий и стихия бесовщины в романе	101
Глава 4. Конкуренция «горизонтов ожиданий» в романе «Подросток»	117
4.1. «Горизонты ожиданий» Аркадия Долгорукого в свете проблемы отцов и детей.	117
4.2. «Горизонт ожиданий любви» и «ротшильдская идея» Аркадия Долгорукого	137
Глава 5. «Братство» и «карамазовщина» как «горизонты ожиданий» в итоговом романе Ф.М. Достоевского	148
5.1. «Братство» и «карамазовщина» как два стихийных «горизонта ожиданий» в романе	148
5. 2. «Горизонты ожиданий» основных героев романа	165
5.3. «Горизонт смерти» и смысл эпиграфа к роману «Братья Карамазовы» ..	178
Заключение	188
Список литературы	195

ВВЕДЕНИЕ

Тема нашей диссертационной работы – «Горизонты ожиданий» в произведениях Ф.М. Достоевского. Обозначенные в теме «горизонты ожиданий» обязывают пояснить и обосновать собственное использование данного определения, впервые появившегося в рецептивной эстетике, в рамках нашего литературоведческого исследования.

Степень разработанности темы исследования. Следует отметить, что сама рецептивная эстетика является «последним воплощением» герменевтики, которая, в свою очередь, возникла на почве феноменологии. Основателем феноменологии считают Эдмунда Гуссерля, который написал «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии». И уже феноменологическая критика, восприняв идеи феноменологии, занялась разработкой подходов к изучению и анализу литературного текста: литературные произведения анализировались вне исторического контекста, позиции автора, условий создания и особенностей восприятия читателем. «Имманентное чтение» предполагало погружение в текст и в мир его творца без учета внешних и внутренних обстоятельств. Во главу угла ставились «смысловые константы» текста, «бессознательная авторская воля» и ее воплощение в произведении. Время создания произведения, исторические и биографические подробности выносились за скобки.

Несколько в другом направлении, как известно, развивала свои представления герменевтика, уделявшая основное внимание проблемам рецепции. Сам термин был заимствован у Хайдеггера («Бытие и время»), определявшего анализ «додискурсивного раскрытия мира» термином «герменевтической фактичности». Хайдеггер уделял большое значение языку как методу познания мира. Для него язык — не средство общения, но некая формирующая тотальная всеобщность, обеспечивающая взаимопонимание. Язык становится «домом бытия», в котором все только и может быть обнаружено. Хайдеггер использовал термин «герменевтика» для

«обозначения метода, образцом которого могла быть классическая теологическая герменевтика, наука об истолковании текстов “Священного писания”»¹. Стоит отметить, что философская герменевтика опиралась не только на практику истолкования библейских текстов, но и на существующую традицию филологической герменевтики, уходящую корнями в трактовку юридических, исторических и художественных текстов. И уже Гадамер, вслед за Хайдеггером, сформулировал ряд основополагающих вопросов герменевтики: каков смысл литературного текста? Насколько важен для понимания этого смысла авторский замысел? Возможно ли понять произведение, чуждое нам культурно и исторически? Возможна ли «объективная интерпретация» или понимание тесно связано с исторической ситуацией?

Однако «уже в исследованиях Э.Гуссерля пространство восприятия художественного факта было осмыслено как проблема метафизического отношения художественного произведения и реципиента. Именно проработка гуссерлианской идеи интенциональности в работах Р. Ингардена явилась основанием для демонстрации творческого характера читательского восприятия. На основе этой идеи в центр внимания рецептивной эстетики была поставлена проблема бытия художественного произведения как результата коммуникации между автором и читателем, который создает «смысл произведения». Пространство восприятия трактуется как «встреча» текста и реципиента, во взаимодействии которых возникает и реализуется живое произведение искусства».² Эту идею разрабатывал В. Изер. Он писал в работе «Процесс чтения: феноменологический подход»: «Так, Роман Ингарден противопоставляет структуру литературного произведения способам его возможной конкретизации. Текст предлагает некие схемы,

¹ Кожанова В.Ю. Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2012. № 5. –С. 98.

² Кругликов В.А. Рецептивная эстетика. [Электронный ресурс]. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHd77bc0dc81b43e6e90ced7> (дата обращения: 27.11.2022).

позволяющие пролить свет на содержание, но настоящее понимание произведения приходит только в процессе его *конкретизации*. Если это так, то у литературного произведения есть два полюса, которые можно назвать художественным и эстетическим: первый относится к тексту, созданному автором, второй – к тому, как читатель конкретизирует текст. Из этой полярности следует, что литературное произведение не может полностью совпадать ни с текстом автора, ни с читательским прочтением текста, а должно лежать на полпути между ними. Произведение – нечто большее, чем его написанный текст, потому что текст обретает жизнь только в процессе чтения...»³

В несколько упрощенном виде можно представить эти два подхода следующим образом: если феноменология во главу угла ставила эстетический объект, то герменевтика и порожденная ею рецептивная эстетика переносит акцент на *воспринимающий субъект* (причем не только эстетический). Рецептивная эстетика обратилась помимо автора с его переживаниями к читателю, и тем самым поставила его на один уровень с создателем произведения.

Процесс чтения всегда динамичен, это сложное движение, развернутое во времени. Читатель «конкретизируя текст», «привнесет в произведение определенные «пред-понимания», смутный контекст убеждений и ожиданий, внутри которых будут определяться различные особенности. Однако по мере развития процесса чтения эти ожидания сами будут изменены тем, что мы узнаем, и герменевтический круг – движение от части к целому и обратно к части — начнет свое вращение. Стремясь создать связное ощущение от текста, читатель будет отбирать и организовывать его элементы в последовательное целое, убирая одни вещи и выводя на первый план другие, уточняя определенные события определенным образом»⁴. Поэтому неизбежно рецептивная эстетика вышла к вопросу диахронического

³ Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. - М.: Флинта: Наука, 2004.- С. 202.

⁴ Кожанова В.Ю. С. 99.

восприятия текста, а, следовательно, к зависимости читательского восприятия от конкретной исторической эпохи, общественной обстановки и других внелитературных факторов: «...смысл произведения рождается в акте рецепции, то есть восприятии, он исторически изменчив, зависит от эпохи, социокультурной обстановки общества и индивидуальности воспринимающего»⁵.

К рецептивной эстетике и ее принципам обращались российские литературоведы, не в первый раз в XX столетии осваивая опыт зарубежной философии и методологии. Например, К.А. Фомин усматривает определенную преемственность между принципом, разрабатываемым рецептивной эстетикой и диалогизмом М. Бахтина: «В основу концепции рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса положен диалогический принцип, изначально разработанный М.М. Бахтиным и предполагающим активное взаимодействие между художественным текстом и его непосредственным адресатом – читателем. Коммуникативный по своей природе диалогизм отношений между художественным текстом и реципиентом позволяет «постигнуть “понимание” и “интерпретацию” по модели разговора, который происходит между двумя и более людьми»⁶.

Можно привести примеры работ по литературоведению и языкознанию, в центре внимания которых – рецепция творчества Достоевского в русской литературе и других культурах: «Рецепция творчества Достоевского в китайских переводах, художественных произведениях и научных исследованиях»⁷, «Рецепция эстетики Достоевского

⁵ Кожанова В.Ю. С. 102.

⁶ Фомин К.А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конструирования и динамики литературной традиции // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 20115. № 2 (№30). – С. 169-176.

⁷ Ай Хэйжун «Рецепция творчества Достоевского в китайских переводах, художественных произведениях и научных исследованиях» // Научный диалог. – 2020. – № 11. – С. 154-176.

в Японской литературе»⁸, «Рецепция Достоевского в современной русской прозе: основные тенденции и типы»⁹, «Рецептивное поле Ф.М. Достоевского в мировом литературном процессе XX века»¹⁰ и т.д. Отметим, что в качестве реципиента в литературоведческих работах чаще всего указывается не просто читатель, относящийся к какому-либо историческому времени и культуре, но читатель-писатель, переводчик и т.д., чья рецепция отражается в художественных текстах, переводах, других произведениях. Поэтому вполне закономерен тот научный интерес, который проявляют к возможностям рецептивного подхода исследователи литературы. Например, каковы «возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования»?¹¹

При этом для рецептивной эстетики принципиально важно, что восприятие читателем текста может *не совпадать* с тем смыслом, который был заложен в него автором. Читательское восприятие обусловлено не только предшествующим читательским опытом и знакомством с иными художественными текстами, но и в широком смысле с влиянием внеэстетической реальности. В связи с этой проблемой Х.-Р. Яусс вводит ключевое понятие, которое обозначает как «*горизонт ожиданий*». Именно это понятие послужило научным стимулом для нашего исследования.

Определим специфику употребления этого понятия в литературоведческом подходе и его отличие от использования в рецептивной эстетике.

⁸ 167. Суслов А.В. «Рецепция эстетики Достоевского в Японской литературе» // XXI Свято-троицкие ежегодные академические чтения в Санкт-Петербурге. Сборник докладов и сообщений. Том. Часть 2. – Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 2022 г. –С.105-112.

⁹ Трунин С.Е. «Рецепция Достоевского в современной русской прозе: основные тенденции и типы» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение и журналистика. – 2010. – № 1. – С. 43-48. С.Е. Труниным была написана и защищена в 2008 году диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX-XXI в.». Москва, 2008 г.

¹⁰ Петрухина Н.М. «Рецептивное поле Ф.М. Достоевского в мировом литературном процессе XX века» // Rhema. Рема. – 2015. - № 1. – С. 17-27.

¹¹ Цветкова М.В. Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник ВятГУ. – 2010. – №3. С. 8-12.

Х.-Р. Яусс утверждал, что «для каждого произведения читательские ожидания складываются в момент появления произведения из предыдущего понимания жанра, из форм и тематики уже известных произведений, из контраста между поэтическим и повседневным языком»¹².

Современные исследователи не раз обращались к этому понятию, конкретизируя его и адаптируя к тому виду текста, который находится в центре внимания. Например: «Горизонт ожидания – это комплекс эстетических, социально-политических, психологических представлений, определяющих отношение читателя к произведению, обуславливающий как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом. Горизонт ожидания – это то, чего ждет читатель от произведения, художественного или журналистского»¹³.

Между тем, сам Х.-Р. Яусс не изобрел, а лишь заимствовал это понятие из работ социолога Карла Маннгейма и философа Карла Поппера: «Поппер рассматривает «горизонт ожидания» как предпосылку наблюдения, а такой разворот проблемы наблюдения дает основание сопоставить его с нашей попыткой определить специфическую роль литературы в общем процессе формирования опыта <...>. По Попперу, прогресс в науке и донаучный опыт объединяет то, что каждой гипотезе, как и каждому наблюдению, всегда предшествуют ожидания, «и именно те, которые конституируют горизонт ожидания, собственно, и делающий значимыми наблюдения». ¹⁴ Для прогресса науки, *как и для практики жизненного опыта*, весьма существенным моментом является “разочарование в ожиданиях”».¹⁵

Таким образом, для Маннгейма и Поппера «горизонт ожиданий» имел

¹² Яусс Х.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология I. Сост. И.В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 193-200. – С. 193.

¹³ Кожанова В.Ю. С. 102.

¹⁴ Поппер К. Объективное знание: Эволюционный подход. – М: Эдиториал УРСС, 1979. – С. 91.

¹⁵ Яусс Х.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология I. Сост. И.В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 79.

одно значение, а для Х.-Р. Яусса – несколько иное. Х.-Р. Яусс использовал потенциальную содержательность выражения «горизонты ожиданий» и вывел из него специализированное эстетическое понятие, характеризующее рецепцию, т. е. *читательское восприятие литературы* (отсюда и появилось название «рецептивная эстетика»).

Именно в таком, расширительном значении, позволяющем отказаться от строгих рамок рецептивной методологии, мы и предлагаем трактовать *горизонты ожиданий*, чтобы иметь возможность приложить *это понятие не только к читательскому восприятию*. Если сторонников рецептивной эстетики интересовало восприятие текста, прежде всего, со стороны читателя, то в приложении к *литературоведческому исследованию* произведений Достоевского нам хотелось бы *расширить поле применения* данного понятия и, соответственно, диапазон нашего исследования. Например, ценное наблюдение делает Цветкова М.В., что помимо читателя как активного творческого начала и художественного текста, способного менять свой смысл в зависимости от реципиента, рецептивная эстетика неизбежно должна учитывать «диалектику взаимоотношений воздействия и восприятия/рецепции (Автор ↔ Произведение ↔ Читатель), но и Реальность ↔ Читатель и Традиция ↔ Читатель»¹⁶. Именно такой расширенный взгляд, включающий в процесс не только текст и читателя, но и автора, на наш взгляд, продуктивен для литературоведческого подхода. Поэтому термин «горизонты ожиданий», в отличие от рецептивной эстетики, мы предлагаем рассматривать применительно не столько к читательскому восприятию, а к восприятию автора (собственного текста, замысла художественного произведения, характеров героев), а также *восприятию героев другими героями* в контексте сюжета произведения. Такое перенесение термина «горизонты ожиданий» из области рецептивной эстетики в сферу литературоведения вполне оправдано и, на наш взгляд, продуктивно.

По сходному принципу с течением времени в науке менялись

¹⁶ Цветкова М.В. С. 9.

представления о содержании таких понятий, как «образ», «художественность», «идея произведения» и других. Первоначально они понимались и разрабатывались в достаточно сложных, категориальных значениях.¹⁷ Затем многие из них вошли в широкий обиход литературоведения и воспринимаются теперь почти без учета всех теоретических нюансов. То есть, например, выражения «*Образы* героев в романах...», «*Художественный мир романа...*», «*Идейное содержание романа...*» в статьях, монографиях и диссертациях, как правило, уже не нуждаются в дополнительных объяснениях.

Вот почему мы считаем возможным использовать в нашем исследовании выражение «горизонты ожиданий» не в строго терминологическом его значении, принятом в рецептивной эстетике, а в *приложении* именно к *литературоведению*. В этом случае мы можем предположить, что «горизонты ожиданий» образуются и подвижно меняются не только у читателя (согласно Х.-Р. Яуссу), но и у *героев произведения*, а также у самого *писателя* в процессе создания художественного произведения. То есть помимо уровня Читатель ↔ Произведение и Автор ↔ Произведение ↔ Читатель, мы бы хотели добавить другие уровни, на которых и будем акцентировать внимание: **Автор – Герой и Герой – Герой**, что и обуславливает *новизну* нашего научного исследования.

Нас интересуют прежде всего герои романов Достоевского и их субъективные «ожидания», сбывшиеся и несбывшиеся, а также их восприятие с точки зрения автора и читателя, которые могут не совпадать. Поскольку таких «ожиданий» в произведениях Достоевского бывает много, и они зачастую разнообразны и противоречивы, – то можно говорить о разнообразных «горизонтах», согласующихся или пересекающихся и даже конфликтующих. При этом сами ожидания могут быть то желанными, то внушающими опасения, и мы не используем выражение «горизонты

¹⁷ См., напр.: Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. – М.: Искусство, 1981. – 246 с.; Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль» – М.: Наука, 1975. – 472 с.; Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 2002. – С. 176-179.

опасений» только чтобы избежать кажущейся терминологической пестроты.

Более того, следует иметь в виду и **горизонты ожиданий самого Достоевского** (автора) при создании им того или иного произведения. Они обуславливают как общую направленность его творческих исканий, так и меняющиеся от романа к роману векторы этих исканий.

Прослеживание динамики горизонтов ожиданий в их развитии и конфликтных сочетаниях позволяет прояснять логику сюжета и особенности построения образной системы в каждом из рассматриваемых произведений, а также направленность и пафос художественных исканий Достоевского–романиста. Так, например, в романе «Преступление и наказание» есть свои горизонты ожиданий у Раскольникова, Сони Мармеладовой и почти у всех значимых героев этого произведения. И в других романах Достоевского наблюдается то же самое. При этом авторские ожидания всякий раз выражаются в замысле очередного произведения, а последовательность этих авторских горизонтов ожиданий отвечает логике исканий Достоевского в целом.

Мы не будем использовать понятие «горизонты ожиданий», принятые в рецептивной эстетике для прояснения читательского восприятия художественного текста. Хотя и в таком значении уже есть варианты его продуктивного использования в литературоведческих исследованиях. Например, Загидуллина М.В., анализируя раннюю повесть Ф.М. Достоевского «Слабое сердце», пишет: «В самом деле – герой пользуется покровительством начальства, расположением любимой девушки, у него есть искренне любящий его друг, Вася трудолюбив и старателен. И на этом «розовом» фоне и случается катастрофа – сумасшествие «от счастья». Такой «поворот» нарушает горизонт читательских ожиданий, оказывается тем «болевым эффектом», который ранит читателя, мучает его, не дает возможности прочитать текст «бесследно» для себя»¹⁸. На наш взгляд, это

¹⁸ Загидуллина М.В. Слабое сердце. Электронный ресурс. URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/weak/>. (Дата обращения 03.02.23 г.).

помогает показать специфику сюжетостроения у Достоевского и раскрывает намеренное усиление воздействия на читателя, которое было задумано писателем. В данном случае уместно сослаться на еще одно наблюдение В. Изера над порождением смысла в литературном произведении: «...в качественных литературных текстах ожидания почти никогда не сбываются. Если они сбываются, то такой текст ограничивается индивидуализацией данного ожидания и только. Как ни странно, мы видим в сбывшихся ожиданиях – а на них основаны разъяснительные тексты – недостаток текстов литературных»¹⁹. Отмечая, что в литературном тексте возможны «зияния», нарушающие логику повествования или связи между предложениями, В. Изер пишет: «И все же литературные тексты полны неожиданных поворотов и обманутых ожиданий»²⁰. Эти слова очень точно характеризуют стиль Ф.М. Достоевского, для которого большое значение имеет слово «вдруг» в развитии сюжета, внезапной смене чувств, намерений, отношений героев, в спонтанных поступках персонажей в «вихре сошедшихся обстоятельств»²¹.

В некотором смысле, наше понимание горизонтов ожиданий и их значимости достаточно близко согласуется с *аксиологическим подходом*.²² Ведь горизонты ожиданий могут ассоциироваться с «ценностями», как ключевым понятием аксиологии. Эта возможность будет нами в

¹⁹ Изер. В. Указ. сочинение, стр. 206.

²⁰ Там же, с. 208.

²¹ На функцию слова «вдруг» в произведениях Ф.М. Достоевского обращали внимание многие исследователи творчества писателя. Например: Ружицкий И.В. Текстобразующая функция слова «вдруг» в произведениях Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2011. – № 3. – С. 18-25. Еще ранее об этом писал С.В. Белов. См. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Под редакцией Д. С. Лихачёва. Л.: Просвещение. Ленинградское отделение, 1979.- 240 с. и др.

²² См., напр.: Есаулов И.А. Литературоведческая аксиология: Опыт обоснования понятия // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. Вып. 3 – С. 378–383; Казаков А.А. Ценностная архитектура произведений Ф.М. Достоевского. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 254 с.; Власкин А.П. Аксиологическая составляющая художественного мира романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. (Dostoevsky monographs; Вып.3). – С. 400-410.

исследовании так или иначе учтена и использована. Однако следует заметить, что во многих случаях выражение «горизонты ожиданий» оказывается потенциально шире аксиологических понятий «ценности» и «идеалы». Так, например, если в романе «Идиот» от главного героя, князя Мышкина, другие персонажи многого *ждут* – тем самым он является олицетворенным средоточием разнообразных горизонтов ожиданий, – то это не значит, что он синтезирует в себе все чужие ценности.

Поэтому мы предварительно **определяем** для себя «горизонты ожиданий», с одной стороны, как комплекс представлений автора о возможной логике развития сюжета, а также характерах героев, которые могут осуществляться в неизменном виде или меняться в процессе работы над произведением, с другой – как субъективные представления самих героев, связанные с их аксиологическими ориентирами, обусловленными социально-психологическими особенностями. Эти «горизонты ожиданий» могут быть подвижными, пересекающимися, а также персонифицированными в образах героев, наделенных ценностно значимыми чертами и качествами.

Начиная с конца XX в., отечественное литературоведение (в частности, достоевистика) продуктивно осваивало в прикладном виде западную философскую методологию.²³ Это касается, например, уже упомянутой аксиологии. Для нас, в целях настоящей работы, может быть полезна в качестве общего ориентира – *герменевтика*. Ее виднейшие представители – в порядке преемственности взглядов – П. Рикёр, М. Хайдеггер и Х.-Г. Гадамер.²⁴ Показательно даже название одной из работ – «Конфликт интерпретаций» – это примерно то, что будет интересовать и нас, в виде

²³ Егорова Л.П. К вопросу о литературоведческой интерпретации и ее исследовательских признаках // Известия Сочинского государственного университета. – 2013. № 1 (23). – С. 182-186.

²⁴ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Академический Проект, 2008. – 695 с.; Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – 447 с.; 49. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

разного выражения и понимания «горизонтов ожиданий». Однако, как и в случае с *рецептивной эстетикой* Х.-Р. Яусса, мы не намерены использовать данную философскую терминологию и методологию анализа (например, «герменевтический круг» и др.). Важен лишь общий принцип, в силу которого герменевтическая «интерпретация позволяет полно представить произведение на всех уровнях его структуры, проникнуть в глубинный смысл текста, структурировать неясные, противоречивые формы произведения, понять характер и психологию автора».²⁵

Актуальность предпринимаемого нами исследования обусловлена рядом факторов. Во-первых, в самом общем виде, интерес к Достоевскому, к его художественным открытиям неизменно растет на протяжении как минимум последнего полувека. Поэтика его произведений, их жанровая природа, антропология Достоевского, типология его героев, психологизм, духовная содержательность творчества – всё это стимулирует целые ветви научных исследований. Во-вторых, не последнее место в достоевистике занимает изучение как отдельных произведений, так и творчества в целом в более частных, проблемно-тематических аспектах. Принимаются во внимание различные сквозные мотивы, генезис романов, отдельных образов, и др. И всякий раз каждое очередное изыскание обнаруживает что-то новое у Достоевского, какие-то уточняющие, *актуализирующие* значения и нюансы. Наряду с этим, будут прояснены авторские горизонты ожиданий при формировании замыслов отдельных романов и пятикнижия в целом.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в указанном аспекте романы так называемого *великого пятикнижия* и их черновые редакции до сих пор в науке не рассматривались. Предпринимаемое исследование позволит *по-новому* понять сюжетные роли основных героев в романах писателя и концептуальное значение их образов.

В качестве **объекта исследования** мы избираем романы Достоевского

²⁵ Царева Н.А. Особенности герменевтического подхода к тексту в русском символизме // LIBRI MAGISTRI. Вып. 3. Филология в XXI веке. – Магнитогорск, 2017. – С. 29-38.

послекаторжного периода, то есть, по общепринятому наименованию, – *великое пятикнижие*. Таким образом, **материалом** для нас являются романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы».

В принципе, каждое из произведений Достоевского достойно внимания в интересующем нас аспекте. В любых романах и повестях в психологии и поведении героев различимы их явные и неявные устремления, то есть горизонты ожиданий. Однако охватить их все в масштабах одной диссертации не представляется возможным. Поэтому мы сосредоточим внимание лишь на пяти романах. Это оправдано тем, что они, во-первых, представляют наиболее зрелый период творчества писателя. А во-вторых, романы эти во многом связаны друг с другом в контексте идейных и художественных исканий автора. Поэтому, в частности, их и принято воспринимать обобщенно – как «великое пятикнижие». Каждый из них преемственно взаимосвязан с предыдущими произведениями и может содержать в себе перспективы на будущие замыслы. Так что все они действительно могут рассматриваться в общем контексте исканий Достоевского этого периода (1860-1870-х годов).

Предмет исследования в настоящей диссертации – горизонты ожиданий героев и автора как установки и устремления в широком диапазоне их выраженности – прямые и скрытые, согласующиеся и конфликтующие, определяющие сюжетные судьбы героев и корректирующие воплощение авторских замыслов.

Целью исследования является анализ каждого из пяти романов Достоевского в свете выраженности в них горизонтов ожиданий героев и автора.

В Задачи входит следующее:

1. Выявить, как логика названий всех пяти романов отражается в формировании, корректировке и смене горизонтов ожиданий у различных героев.

2. Развернуть спектр возможных в романах горизонтов ожиданий: персональных и персонифицированных; противоположно темпоральных (перспективных и ретроспективных); персонажных и авторских.

3. Проследить на материале романа «Идиот», как статус центрального героя обуславливается его положением в структуре интересов остальных персонажей (Мышкин на пересечении чужих горизонтов ожиданий).

4. Раскрыть особенности постановки в романе «Идиот» важнейших проблем: значимость финансовой составляющей в горизонтах ожиданий; разновидности любви в их драматических последствиях; полярность и взаимосвязанность горизонтов ожиданий жизни и смерти в уроках Мышкина.

5. Определить разницу в идейных воздействиях Ставрогина и Петра Верховенского на их прозелитов из числа женских и мужских персонажей романа «Бесы». Объяснить логику избирательного влияния на окружающих у первого из них и проявление безразборчивой стихийной бесовщины у второго через призму личностных «горизонтов ожиданий» героев.

6. Аналитически рассмотреть горизонты ожиданий центрального героя в романе «Подросток» в их соотношении; выявить художественную преемственность по отношению к предыдущим романам и перспективы на итоговое произведение, «Братья Карамазовы».

7. Проанализировать выражение и противоречивые сочетания братских и карамазовских инстинктов в монастырской и в мирской средах на материале последнего романа Достоевского. Выявить смысл прогностических заветов Федора Карамазова и старца Зосимы, высказанных Алексею Карамазову, как противоположных горизонтов ожиданий двух его «отцов».

8. Дать аналитическую характеристику горизонтам ожиданий – братским и карамазовским – для основных героев романа «Братья Карамазовы». Выявить логическую взаимосвязь названия романа и эпитафии к нему в свете общей темы диссертации.

Методология работы обусловлена спецификой предмета исследования

и поставленными научными задачами. Ракурс исследования предполагает использование системного подхода к романам «великого пятикнижия» Достоевского как уникальному художественному явлению в соответствии с положениями современного литературоведческого анализа и с учетом концепций и методологических подходов, выработанных литературной наукой в последние десятилетия.

Методологическим основанием для исследования текстов Достоевского является сочетание следующих аналитических методов:

- 1) проблемно-тематического (анализ тематики и проблематики произведений писателя в свете особенностей его миропонимания);
- 2) структурно-семантического (рассмотрение смыслового соотношения отдельных частей произведения, описанных в нём событий и образов в свете трансформации авторского замысла);
- 3) историко-литературного (исследование произведений писателя в контексте его творчества);
- 4) аксиологического (интерпретация поведения героев романов в свете влекущих ценностей и идеалов).

В качестве общих ориентиров использованы рекомендации герменевтической школы (П. Рикёр).

Теоретическую основу диссертационного исследования составляют труды М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачева, Л.В. Пумпянского.

Историко-литературоведческой базой для нашего изучения романов Достоевского являются труды следующих литературоведов: В.В. Борисова, Н.Ф. Буданова, В.А. Викторovich, А.П. Власкин, Х.–Ю. Геригк, А.С. Долинин, В.К. Кантор, Т.А. Касаткина, С.А. Кибальник, В.Я. Кирпотин, А.Б. Криницын, А.Е. Кунильский, Ф.В. Макаричев, Р.Г. Назиров, Л.А. Сараскина, В.А. Свительский, К.А. Степанян, Б.Н. Тихомиров, Г.М. Фридендер, Г.К. Щенников и др.

Особое значение в качестве базы для настоящей диссертации имеет

монография Ф.В. Макаричева, А.П. Власкина и Н.А. Макаричевой.²⁶ Во-первых, она близка нам и даже шире по охвату материала (с первого романа до последнего, включая ряд повестей Достоевского). Во-вторых, что важнее, нам близка начальная установка авторов: «...никакая единая научная методология нами прямо не руководит, и на выработку какого-либо нового методологического подхода авторы не претендуют. Главный принцип для нас – следовать за Достоевским и осваивать его художественные открытия в области взаимосвязи и взаимозависимости эмоций, впечатлений, воображения и идей. То есть это «старый добрый» интерпретационный принцип».²⁷ Если в этой монографии «душевная жизнь» структурируется по своим составляющим (эмоции, впечатления, воображение и идеи), то в нашей диссертации «горизонты ожиданий» будут рассматриваться также в неоднородных своих выражениях (прямых, персонифицированных и прочих). На разных этапах нашего исследования мы будем цитировать указанную монографию, но с внесением, по мере необходимости, своих поправок и дополнений.

Практическая значимость работы состоит в том, что в диссертации разрабатывается методология, основанная на сочетании подходов из смежных областей знания – литературоведения, философии, культурологии и социальной психологии. Это закладывает основы для междисциплинарных связей как для научных изысканий, так и для учебных курсов в указанных областях.

Наше исследование поможет шире раскрыть ищущие устремления многих героев Достоевского. Косных героев, то есть не имеющих своих «горизонтов ожиданий», у этого писателя, пожалуй, вообще нельзя обнаружить. Наряду с этим, проясняются авторские горизонты ожиданий при формировании замыслов отдельных романов и пятикнижия в целом. Поэтому мы надеемся, что предпринимаемое нами исследование позволит

²⁶ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – 219 с.

²⁷ Там же, с. 8.

по-новому понять сюжетные роли основных героев в романах писателя и концептуальное значение их образов.

Положения, выносимые на защиту:

1. В романе «Преступление и наказание» условно понимаемые «горизонты» выявляются в исканиях героев, во многом определяя их сюжетные судьбы. Эти горизонты зачастую смещаются, противоречиво пересекаются и сменяют друг друга, что определяет драматизм повествования. «Горизонты ожиданий» персонифицируются в романе в образах одних героев как воплощение надежд или опасений для других. Так, для Раскольникова взаимоисключающими «горизонтами» являются Соня Мармеладова и Аркадий Свидригайлов (а также, например, Разумихин и маляр Миколка).

2. Принципиальное значение имеет темпоральное выражение горизонтов ожиданий. Взаимосвязь ретроспективных и перспективных горизонтов обнаруживается в снах Раскольникова и Свидригайлова. Особую значимость имеют авторские подвижные горизонты ожиданий применительно к отдельным образам героев, когда их художественный статус претерпевает в ходе творческого процесса эволюцию в сторону редукции или развития.

3. В романе «Идиот» художественный статус князя Мышкина как главного героя обусловлен его исключительным положением в структуре интересов остальных персонажей: он является персонифицированным, олицетворенным средоточием этих интересов, то есть поставлен автором на пересечении разнообразных горизонтов ожиданий. Почти для всех персонажей романа в их горизонтах ожиданий немаловажное значение имеет финансовая составляющая. И в образе Мышкина, как именно «положительно прекрасного человека», эта составляющая играет свою роль. Без своего богатства герой многое потерял бы в глазах окружающих, с неизбежным ограничением своего влияния на них.

4. В романе «Идиот» противопоставлены две разновидности любви –

самоотверженной (Настасья) и эгоистичной (Аглая). Их конфликтное столкновение обуславливает трагический исход для четырех важных героев – Настасьи, Аглаи, Мышкина и Рогожина. Для Мышкина как центрального героя решающее значение имеют два противостоящих друг другу горизонта ожиданий – жизни и смерти. Первичность и доступность первого из них и неизбежность второго, а также их драматичная взаимосвязь, – это те полюса, которые определяют судьбы людей и героев, по логике автора романа «Идиот».

5. Колебания Достоевского в выборе центрального героя для романа «Бесы» показательны как выражение подвижности и корректировки авторских горизонтов ожиданий. Для этого произведения принципиальна дифференциация персонажей на мужские и женские.

6. Ставрогину свойственна многовалентность по отношению к горизонтам ожиданий в сочетании с индифферентной свободой от их влияния. Его прозелитов, Кириллова и Шатова, напротив, отличает личностная привязанность к разным ставрогинским идейным горизонтам. Для идейных влияний Петра Верховенского характерен стихийный характер (*бесовщина*), что обеспечивает им максимальную разрушительность и обезличивает окружающих. Примером тому служат его прозелиты – Эркель, Виргинский и Липутин; а также женские персонажи – Варвара Ставрогина и Юлия Лембке.

7. В романе «Подросток» для Аркадия как центрального героя открываются четыре горизонта ожиданий – три персонифицированных и один идейный. Их сочетание и запутанное соотношение обуславливает процесс взросления Подростка, становления его как личности. Первые два персонифицированных горизонта представлены биологическим и формальным отцами Аркадия – Версиловым и Макаром Долгоруким. С ними связана постановка проблемы «отцов и детей», которая выражается в горизонтах авторских и читательских ожиданий.

8. В «Подростке» еще острее, чем в «Идиоте», ставится проблема

любви – внерациональной и разрушительной. Здесь для героя сталкиваются два горизонта ожиданий – Версиков и Ахмакова. Проблему любви автор оставляет принципиально открытой. «Идея» Аркадия, как его четвертый горизонт ожиданий, обретает способность *взрослеть* вместе с героем. В романе она, по ходу сюжета, предстает в разных вариантах, которые перерастают один в другой. Итоговый вариант – накопление богатства жизненного опыта, эмоционального и душевного, – раскрыт на перспективу.

9. Ко времени создания «Братьев Карамазовых» в предыдущих романах обнаружился дефицит носителей «братского начала»; на это претендуют лишь два центральных героя и ряд периферийных персонажей. В итоговом романе выясняется, что *братство* (желанные ожидания) можно актуализировать – лишь допустив в нем участие *карамазовщины* (настораживающие ожидания). Характерно исследование автором выражений братских инстинктов в монастырской среде, которая для них будто бы наиболее благоприятна. Но и в монастыре обнаруживается дефицит таких инстинктов и признаки карамазовщины. *Справедливость* принадлежит сфере *братства*; однако страстное требование ее – уже *карамазовщина*.

10. «Отцы» Алексея Карамазова (биологический и духовный, Федор Павлович и Зосима) высказывают ему свои «заветы» по смене разнонаправленных горизонтов ожиданий, подразумевая грядущие для него душевные испытания. И исполняет оба этих завета: из «мира» уходит в монастырь, а из монастыря возвращается в мир, который в нем наиболее нуждается. Алексей – персонифицированный горизонт ожиданий для братьев, для отца и для ряда других персонажей. Федор Карамазов в старших сыновьях различает, боится и ненавидит *карамазовщину*, а в младшем, напротив, ценит его светлое, *братское начало*. Для членов семейства Карамазовых характерно разное отношение к своим горизонтам ожиданий: отец утверждает на цинизме; Дмитрий всегда готов к смене горизонтов; Иван колеблется между двумя идейными ориентирами; Смердяков при отсутствии горизонтов ищет их и не находит; Алексей проходит искус

бунтом и возвращается к вере в Бога.

11. На примере судьбы и воспитательского опыта Алексея (как наследника князя Мышкина) показана логическая взаимосвязь названия романа и эпиграфа к нему. Выясняется, что сосуществование братства и карамазовщины в человеке (и в герое) возможно лишь в динамическом балансе, когда одно не способно до конца преодолеть другое. Тем самым один «горизонт» не может поглотить, погасить и отменить собою другой. В этой взаимной борьбе сказываются как драматизм, так и катарсические залогов противоречивой и многогранной душевной жизни человека в художественном изображении Достоевского. Таким образом, по логике взаимосвязи названия и эпиграфа, братство – это зерно, которое, умирая в карамазовщине – дает «много плода».

Степень достоверности результатов проведенного исследования.

Полученные результаты научного исследования достигнуты благодаря обращению к каноническим текстам, подготовительным материалам и черновым редакциям романного пятикнижия Ф.М. Достоевского; к теоретическим литературоведческим, литературно-критическим, эстетико-философским работам по теме исследования.

Апробация научных результатов исследования.

Диссертация обсуждалась на кафедре русской литературы Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского». По результатам исследования были сделаны доклады на следующих конференциях: Международная научно-практическая конференция «Язык, культура, менталитет: проблемы изучения в иностранной аудитории» (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2022), Международная научно-практическая конференция «Современные проблемы филологии и методики преподавания языков: вопросы теории и практики» (Казанский (Приволжский) федеральный

университет, Елабужский институт, Елабуга, 2023), Международная научная конференция «Русская литература в меняющемся мире 2023» (Российско-армянский университет, Ереван, 2023), Всероссийская научно-методическая конференция «Гуманитарные основы инженерного образования: научные и методические аспекты в преподавании речеведческих дисциплин и проблемы речевого воспитания в вузе» (Военный институт Железнодорожных войск и военных сообщений, Петергоф, 2024).

Содержание работы отражено в 8 опубликованных работах, все – по теме диссертации. В том числе 5 – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 1 – в научном международном рецензируемом журнале, 2 – в сборниках материалов конференций. Все работы написаны самостоятельно, без соавторства.

В структуре работы, согласно поставленным задачам, выделяются пять глав, в соответствии с материалом исследования, то есть рассматриваются пять романов Достоевского в хронологической последовательности их создания. В заключении подведятся общие итоги исследования и обозначаются возможные перспективы научных исследований в избранном нами ракурсе.

Глава 1. Рассогласованность горизонтов ожиданий в романе «Преступление и наказание»

1.1. Идея Раскольникова и возможные «горизонты ожиданий» ее реализации

«Горизонты ожиданий» заложены уже в заглавие романа: за любым преступлением воспоследует наказание. У автора это обусловлено логикой и развитием замысла. Первоначально он предложил роман для публикации редактору «Русского вестника» М.Н. Каткову в сентябре 1865 г. и изложил его общую «идею». В ней обозначен основной «горизонт ожидания», авторский и читательский: главный герой после убийства претерпевает наказание, нравственное и юридическое. Однако это было слишком прямо и просто, что осознавал и сам Достоевский. В том же письме Каткову он добавляет: «Само собою разумеется, что я пропустил в этом теперешнем изложении идеи своей повести – весь сюжет. За занимательность – ручаюсь, о художественном исполнении – не беру на себя судить» [59, т. 28/2, с. 136-138]. Здесь предполагается, что весь сюжет по ходу его «художественного исполнения» наполнится в романе перипетиями душевно-духовной жизни Раскольникова. Оба заглавных понятия – как «преступление», так и «наказание» – будут при этом наполняться всё новыми нюансами.

Герой мере развития сюжета то сомневается в задуманном и страшится его, то преодолевает сомнения и находит новые мотивировки. Тем самым горизонты задуманного преступления и его последствий неоднократно отодвигаются, а затем вновь становятся актуальными. Этому так или иначе способствуют фактически все персонажи, с которыми Раскольников вступает во взаимоотношения.

Вот, например, «процентщица» Алена Ивановна – Раскольников узнал о ней случайно и с первой встречи почувствовал острую неприязнь. Вслед за этим ему случилось нечаянно подслушать в трактире разговор студента с

офицером об этой самой «старухе». Они обсуждали – будет ли справедливо убить ее, никчемную и даже вредную, и ограбить, чтобы на вырученные деньги поправить своё положение и затем сеять добро ради других людей. Раскольникову странно, «почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?* (Курсив Достоевского – Е.Г.). <...> Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» [59, т. 6, с. 55]. Так формируется *идея* Раскольникова и проясняется первоначальный «горизонт ожиданий» от ее возможного осуществления.

Второй визит к Алене Ивановне сам герой осознает как «пробу» идеи, то есть идет, чтобы осмотреться в квартире и, главное, почувствовать себя в роли возможного убийцы. Эта «проба» дала временный отрицательный результат: «О боже! как это всё отвратительно! <...> И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!...» [59, т. 6, с. 10]. То есть идейный «горизонт» с негодованием отвергается как *нежеланный* и даже *отвратительный*. Но далее знакомство с Мармеладовым и история его семьи вновь идейно мотивируют Раскольникова. Он узнает о Соне и ее добровольном «жребии» – спасти семью ценой своей девичьей чести. Первая реакция героя – негодование: «Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает!» [59, т. 6, с. 25]. И это дает сильный мотив к осуществлению *идеи* и актуализирует прежний «горизонт»: не все подлецы! Нельзя к такому привыкать! «...Нет никаких преград, и так тому и следует быть!...» [там же].

Далее аргументов добавляет полученное от матери письмо. Участь ее и сестры ужасна, к Авдотье Романовне Родион даже примеряет «жребий» Сони. Это усиливает его идейную решимость: «Теперь же письмо матери вдруг как громом в него ударило. Ясно, что теперь надо было не тосковать,

не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... “Или отказаться от жизни совсем! – вскричал он вдруг в исступлении, – послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе всё, отказавшись от всякою права действовать, жить и любить”» [59, т. 6, с. 39].

Вместе с тем, вплоть до преступления Раскольников еще *не обречен* на него, продолжает колебаться. И признаки идейного «горизонта ожиданий», почти по-цветаевски, – «то явятся, то растворятся снова». Достоевский подчеркивает это, как, например, в таком случае: «Несмотря на всю мучительную внутреннюю борьбу свою, он никогда, ни на одно мгновение не мог уверовать в исполнимость своих замыслов, во всё это время» [59, т. 6, с. 57].

Таким резким колебаниям способствуют, как уже сказано, самые разные персонажи. Например, бывший сокурсник Раскольникова по университету Разумихин находится не в лучшей жизненной ситуации, но «держаться на плаву», зарабатывая частными уроками и заказными переводами. Это – пример для Раскольникова, еще один возможный «горизонт» для него. Симпатизирующая Родиону кухарка Настасья вступает с ним в примечательный диалог и указывает именно на этот горизонт: «Прежде, говоришь, детей учить ходил, а теперь пошто ничего не делаешь?». Раскольников с досадой отмахивается и почти проговаривается: « – За детей медью платят. Что на копейки сделаешь? – продолжал он с неохотой, как бы отвечая собственным мыслям. – А тебе бы сразу весь капитал? – Он странно посмотрел на нее. – Да, весь капитал, – твердо отвечал он помолчав. – Ну, ты помаленьку, а то испугаешь; страшно уж очинна» [59, т. 6, с. 26-27]. То есть Раскольников в этот сюжетный момент находится во власти другого «горизонта ожиданий», преступного и пугающего, и Настасья чутко уловила это. Ее последняя скептическая реплика – тоже своего рода предупреждение герою, как бы с трезвых простонародных позиций.

Выразительно, каждый по-своему, способствуют колебаниям героя и смене его «горизонтов» – Соня Мармеладова, Свидригайлов, следователь Порфирий и другие персонажи романа. Об этом немного далее.

Но главное, конечно, – голос собственной совести, тот самый предупреждающий «наказ», который был внятен Раскольникову еще до преступления. Совесть инстинкты героя неосознанно согласуются с шестой и восьмой заповедями Библии: «Не убий», «Не укради». А после убийства голос совести лишь обостряется: «...как смел я, зная себя, предчувствуя себя, брать топор и кровавиться! Я обязан был заранее знать... Э! да ведь я же заранее и знал!..» – прошептал он в отчаянии» [59, т. 6, с. 210]. То есть нравственное наказание предшествует самому преступлению, и такое наказание, по словам самого героя, – «опричь каторги» [59, т. 6, с. 203].

Наконец, и само убийство оборачивается в осознании совестливого героя преступлением перед самим собой: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!..» [59, т. 6, с. 322]. Так что преступление в известном смысле уже совмещается с наказанием.

Смысл заглавия широко и разнообразно отражается в судьбах сопутствующих Раскольникову персонажей. Почти для каждого из них по ходу сюжета открываются свои «пороги», которые они вынуждены или пока еще только желают «переступить» – по сердечным «наказам» либо вопреки им. Во всех случаях они имеют свои горизонты ожиданий, и за каждым, в зависимости от результата, открываются новые. Смена горизонтов обуславливает динамику в сюжетных судьбах героев.

Например, Соня Мармеладова. Она *переступила* свой *порог*, когда пожертвовала собой ради семьи, и в результате живет с горьким *наказом* в душе: «Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!» [59, т. 6, с. 246]. И Раскольников с готовностью подтверждает это, будто бы «нашел себе пару» и предлагает он ей новый общий «горизонт», неопределенный даже для него самого, а для нее пугающий: « – У меня теперь одна ты, – прибавил

он. – Пойдем вместе...<...> Мы вместе прокляты, вместе и пойдем! <...>

– Куда идти? – в страхе спросила она и невольно отступила назад.

– Почему ж я знаю? Знаю только, что по одной дороге, наверно знаю, – и только. Одна цель!» [59, т. 6, с. 252].

Прежние *преступления* и *наказания* у них слишком разные. Соня, в отличие от Родиона, осталась после своей жертвы чиста перед законом. Она вынуждена «жить по желтому билету», то есть официально зарегистрирована как проститутка (обычная для той эпохи практика). Законы человеческого общежития она также *не переступает* – ведь в описанном мире каждый выживает как может. *Переступает* она, таким образом, свою девичью честь, а также законы божеские – и потому искренно считает себя «бесчестной грешницей». Ее горизонт ожиданий до встречи с Раскольниковым – ужасен и беспросветен. Но по ходу взаимоотношений просвет появится, и для них все-таки прояснится общий «горизонт ожиданий» – это страдания друг за друга.

Свой «порог» намерена была переступить и Дуня Раскольникова. Ее горизонт ожиданий был связан с благополучием семьи, которое мог бы обеспечить будущий муж, Петр Лужин. Однако брат этому воспротивился и дает сестре завет: «...дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее – несчастна будешь, а перешагнешь – может, еще несчастнее будешь...» [59, т. 6, с. 174]. Этому вторит и Лужин, угрожая невесте: «Во всем есть черта, за которую перейти опасно; ибо, раз переступив, воротиться назад невозможно» [59, т. 6, с. 230]. Один из немногих в романе счастливых поворотов в судьбе связан именно с Дуней. Разумихин откроет ей новые «горизонты ожиданий», и для этого не понадобится никаких роковых «переступаний».

Не так очевидны, но вполне различимы «преступление и наказание» в образе «старухи-процентщицы», Алены Ивановны. Собственно, что *переступает* она? Ведь перед юридическим законом она «чиста». Законы человеческого общежития она также не переступает. С ними вполне согласуется ее жизненная практика. Она – хищница и живет за счет чужой нужды (увы, обычное дело). Нюансы *преступления* в ее случае проясняются

через наказание. Имеется в виду не «карающий топор» Раскольникова, а признаки, по которым можно судить о душевных инстинктах «старухи». С ее трупа убийца снял сразу два крестика; в ее укромной комнате он видит целый киот с образами. И главное, как известно из подслушанного героем разговора, она оставила духовное завещание, по которому все ее деньги «назначались в один монастырь в Н – й губернии, на вечный помин души» [59, т. 6, с. 53]. Это ее горизонт ожиданий. То есть, по оставленным автором признакам, *переступает она законы божеские*. И сама Алена Ивановна не может этого не чувствовать. Срабатывают ее совестливые инстинкты, глубоко запрятанный *наказ*.

Важный образ в романе – Аркадий Свидригайлов. Это вполне «преступный» тип: на его совести, по многим намекам, целый ряд смертей, в том числе его слуги, некой девочки и даже супруги. И сам он не считает нужным опровергать такие слухи, остается равнодушен к любым обвинениям. То есть *переступал* он через чужие судьбы и ломал их, может быть, не раз, но лишь в угоду своей развращенной натуре. Поначалу никакие «горизонты» его не влекут и ничем не грозят, жить ему – *не для чего*. Поэтому он способен как на дурное, так и на хорошее. Но вдруг, при первой же встрече с Раскольниковым, Свидригайлов делится с ним своим представлением о вечной, то есть потусторонней жизни:

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

– И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! – с болезненным чувством вскрикнул Раскольников.

– Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал! – ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь.

Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова, при этом безобразном ответе» [59, т. 6, с. 221].

Здесь Свидригайлов предполагает наличие для всех гнетущего, ужасающего и неизбежного (потому что посмертного) «горизонта ожиданий». Более того, по его мнению, «это и есть справедливое». На Раскольникова от такого предположения «веет холодом», а между тем ведь он уже совершил убийство и только что, перед приходом Свидригайлова, видел кошмарный сон, где над ним смеялась покойная процентщица Алена Ивановна. «Баня с пауками по углам» как конечный неизбежный горизонт, по Свидригайлову, – это «справедливо». Но Родион Раскольников инстинктивно не может признать такой «справедливости».

Здесь уместно сделать важное отступление. Сам этический ориентир – *справедливость* – играет в романе «Преступление и наказание» важную роль как горизонт ожиданий, и конечно, для разных персонажей приобретает неодинаковое, порой противоположное значение. Мы видели, что Свидригайлов признаёт справедливым то, что ужасает Раскольникова. Но Достоевский представляет и более своеобразные варианты, когда в душевно–духовных колебаниях одного и того же героя справедливость и несправедливость меняются местами.

Это выразительно показано в диалоге студента и офицера, невольно подслушанном Раскольниковым задолго до своего преступления. Первый из них рассуждает, что убить зловредную старуху и воспользоваться ее деньгами во благо людей было бы только справедливо. Но второй находит сильный аргумент:

«— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!» [59, т. 6, с. 55. – Курсив Достоевского].

Таким образом, справедливость/несправедливость по этой логике

напрямую зависят от того, готов ли ее воплощать тот или иной герой не в своих рассуждениях, а в действиях. Получается, что для Раскольникова офицер не менее (если не более) прав, чем студент, – ведь центральный герой именно *сам* решается воплотить изложенную логику в жизнь (вернее – в смерть старухи). Другое дело, что для самого «деятеля» при переступании порога, после убийства, одна справедливость сменяется другой – наказанием «опричь каторги».

Справедливость как ориентир и горизонт ожиданий акцентированно выражен в образе мачехи Сони Мармеладовой, Катерины Ивановны. При этом выражения эти носят противоречивый характер, как и в случае с Раскольниковым. Она сама неоднократно переступает грань справедливого/несправедливого, когда одно оборачивается другим. Так, например, Катерина Ивановна в досюжетной истории, впервые оставшись вдовой, по-своему жертвует собой ради троих родных детей. Об этом рассказывает Семен Мармеладов, который знает цену себе и жене: «Можете судить потому, до какой степени ее бедствия доходили, что она, образованная и воспитанная и фамилии известной, за меня согласилась пойти! Но пошла! Плача и рыдая, и руки ломая — пошла! Ибо некуда было идти. Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» [59, т. 6, с. 16]. Заметим, что это в романе предвосхищает «жребии» Сони и особенно Дуни. Последняя ведь также ради близких намеревалась выйти замуж за Лужина.

Намучавшись с опустившемся мужем, Катерина Ивановна совершает своё *преступление*, когда фактически принуждает приемную дочь, Соню, повторить (но уже в гипертрофированном варианте) собственную судьбу – отдать себя в жертву ради близких. Семен Мармеладов вспоминает эту сцену объяснений между дочерью и мачехой: «”Что ж, Катерина Ивановна, неужели же мне на такое дело пойти?” <...> “А что ж, — отвечает Катерина Ивановна, в пересмешку, — чего беречь? Эко сокровище!” <...> Не в здравом рассудке сие сказано было, а *при взволнованных чувствах, в болезни* и при

плаче детей не евших, да и *сказано более ради оскорбления*, чем в точном смысле... Ибо Катерина Ивановна такого уж характера, и как расплачутся дети, хоть бы и с голоду, *тотчас же их бить начинает*. И вижу я, эдак часу в шестом, Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла. Пришла, и прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила. Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой *драдедамовый зеленый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый)*, накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело всё вздрагивают... <...> ...затем Катерина Ивановна, также ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер *в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела*, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с» [59, т. 6, с. 17].²⁸

В этом щемящем изложении многое показательно. Например, даже родные дети, тем более приемная дочь, оказываются заложниками «взволнованных чувств» и истерических состояний Катерины Ивановны. На сторонний взгляд это явно *несправедливо*, хотя у матери семейства на этот счет свои настроения. Она обрекает Соню на жертву, на *переступание* себя (подобное собственному) и тем самым разделяет с ней жертвенный «горизонт страданий» (не «ожиданий», потому что ожидать им обеим как бы и нечего). После возвращения Сони с «заработков» они с мачехой разделяют и наплыв *наказания*. Страдают обе – и это уже *справедливо*. Включается здесь и символика «драдедамового платка», которым накрылась Соня. Он не случайно у них, по словам Семена Мармеладова, – *общий*. Это действительно как бы общий для женщин Мармеладовых покров жертвенных страданий (или горизонт ожиданий).

Относительно ориентации на справедливость самый сильный в романе

²⁸ Здесь и далее курсивы в цитатах наши, за исключением особо оговариваемых случаев. – Е.Г.

фрагмент связан с мнением Сони Мармеладовой о мачехе: «*Она справедливости ищет... <...> Она сама не замечает, как это всё нельзя, чтобы справедливо было в людях, и раздражается... Как ребенок, как ребенок! Она справедливая, справедливая!*» [59, т. 6, с. 243]. Мнение Сони, конечно, этически авторитетно. Однако абсолютно, то есть во всем, полагаться на него не получается. Слишком многое она готова простить, слишком многое заранее оправдывает. Вот и по поводу Катерины Ивановны Соня не хочет (скорее, не может) учитывать, что искомую «справедливость» мачеха на каждом шагу сама же и нарушает – когда в раздражении бьет детей или навязывает Соне «драдедамовый платок», символ жертвенных страданий. Но основной смысловой вектор мнения о Катерине Ивановне верен: она справедливости ищет и требует – притом справедливости недостижимой. В этом смысле Катерина Ивановна как бы повторяет ошибку центрального героя, Родиона Раскольникова.

Вернемся к образу Свидригайлова и к его сюжетной судьбе. Сладострастная тяга к Дуне Раскольниковой сменяется у него большим чувством к ней, на которое она не может ответить взаимностью. Тогда и появляются у Свидригайлова другой (в отличие от «бани с пауками») «горизонт ожиданий», «порог» и «наказ». Когда Дуня оказывается в его власти, он не может «переступить порог» – овладеть ею: «– Так не любишь? – тихо спросил он. Дуня отрицательно повела головой. – И... не можешь?.. Никогда? – с отчаянием прошептал он. – Никогда! – прошептала Дуня» [59, т. 6, с. 382]. После этого, на фоне отчаяния героя, его душой овладевает под грузом прошлых мрачных деяний давно созревший «наказ» – завершить жизненный путь. Что он и осуществляет, застрелившись.

Свои «переступания порога», «горизонты ожиданий» и «наказы» распознаются в сюжетных судьбах почти всех других значимых персонажей романа из окружения Раскольникова. Как уже отмечено, это «процентщица» Алена Ивановна, Катерина Ивановна Мармеладова. Наконец, это также Разумихин и даже следователь Порфирий Петрович. В последнем, например,

можно видеть манипулятора людьми, мастера смены ложных и истинных горизонтов, – как для себя, так и для других. Разумихин рассказывает о нем: «Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится, что всё уж готово к венцу. <...> Ни невесты, ничего не бывало: всё мираж! <...> – В самом деле вы такой притворщик? – спросил небрежно Раскольников. – А вы думали, нет? Подождите, я и вас проведу» [59, т. 6, с. 198].

Примечательно, что уговаривая Раскольникова сделать явку с повинной, Порфирий Петрович указывает и на *справедливость* как на возможный «горизонт» (или аксиологический ориентир): «Коли сделали такой шаг, так уж крепитесь. *Тут уж справедливость. Вот исполните-ка, что требует справедливость.* Знаю, что не веруете, а ей-богу, жизнь вынесет. Самому после слюбится» [59, т. 6, с. 351]. Далее в этом последнем, решающем разговоре с Раскольниковым, Порфирий демонстративно как бы «переступает порог» противостояния следователя с преступником, говорит «начистоту» и предлагает ему спасительный, правда, слишком отвлеченный «горизонт» (противоположный «баньке с пауками»). Притом самому ему, следователю, этот горизонт недоступен: «Кто я? <...> Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы – другая статья: вам бог жизнь приготовил» [59, т. 6, с. 352]. Самоуничтожение здесь сопровождается переадресацией «наказа»: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (там же).

1. 2. Персонифицированные «горизонты ожиданий» в романе

Оригинальное художественное решение Достоевского состоит в том, что для ключевых героев получают значение персонифицированные «горизонты ожиданий». По понятным причинам их особенно много у мечущегося Раскольникова. Это – процентщица Алена Ивановна; Соня

Мармеладова; Свидригайлов; Разумихин; следователь Порфирий; маляр Миколка. Вот и мать Родиона, Пульхерия Раскольниковова, с первого взгляда распознала, например, в той же Соне нечто крайне важное для любимого сына. Она говорит дочери: «Предчувствие у меня такое, Дуня. Ну, веришь или нет, как вошла она, я в ту же минуту и подумала, что тут-то вот *главное-то и сидит...*» [59, т. 6, с. 185].

Раскольниковова периодически тянет то к одному такому «горизонту», то к другому. Например: «Вопрос, почему он пошел теперь к Разумихину, тревожил его больше, чем даже ему самому казалось; с беспокойством отыскивал он какой-то зловещий для себя смысл в этом, казалось бы, самом обыкновенном поступке. «Что ж, неужели я всё дело хотел поправить одним Разумихиным и всему исход нашел в Разумихине?» – спрашивал он себя с удивлением» [59, т. 6, с. 44].

Неоднократно тянет Раскольниковова и к Свидригайлову. Бывает, что персонализированные горизонты в самосознании Раскольниковова сталкиваются и пересекаются. Как в таком, например, случае, когда он спешит к Свидригайлову: «Не судьба ль, не инстинкт ли какой сводит их вместе? Может быть, это была только усталость, отчаяние; может быть, *надо было не Свидригайлова, а кого-то другого*, а Свидригайлов только так тут подвернулся. Соня? Да и зачем бы он пошел теперь к Соне? <...> Да и страшна была ему Соня. Соня представляла собою неумолимый приговор, решение без перемены. Тут – или ее дорога, или его» [59, т. 6, 354].

В подобных периодических случаях герою самому, как правило, не до конца ясно – отчего его тянет то к одному, то к другому персонажу. И в этом мы можем видеть своеобразные «маркеры значимости», которые предусмотрены в субъект-субъектном методе Т.А. Касаткиной.²⁹ Согласно этому методу, «есть специальные фразы у Достоевского, которые он применяет в тексте для того, чтобы обратить внимание читателя на то, что

²⁹ См.: Касаткина Т.А. О субъект-субъектном методе чтения // Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. – М.: Водолей, 2019. – С. 12-44.

сейчас будет происходить что-то очень важное. И это очень важное очень часто не имеет отношения к непосредственному, поверхностному сюжету текста. И поэтому то, что происходит, сопровождается словами: «не знаю, зачем он это сказал», «и зачем он это сказал», «непонятно почему», «непонятно зачем» и подобными. Тем самым нам дают понять, что причинно-следственные связи уходят из области событийного сюжета куда-то в иной план, где нам их нужно отследить, если мы хотим понять, о чем здесь *на самом деле* идет речь. То есть – есть целый ряд фраз-сигналов, которыми Достоевский обозначает, так сказать, концы нитей, потянув за которые, мы обнаружим, что у нас собралось вместе несколько абсолютно разведенных в тексте эпизодов и деталей, которые вот этой странной ниточкой оказываются связаны между собой и нуждаются в комплексном рассмотрении».³⁰

Наши предыдущие наблюдения и суждения подтверждают логику Т.А. Касаткиной. В романе Достоевский неоднократно «сигнализирует» читателю о том, что Раскольников *тянет* то к одному персонажу, то к другому по каким-то необъяснимым и тревожащим его причинам. Если использовать «комплексное рассмотрение» (по Касаткиной) этих случаев, то как раз и проясняется, что за каждым таким персонажем – Разумихиным, Соней, Свидригайловым, Порфирием – Раскольниковым подсознательно угадываются разные, зачастую взаимоисключающие «горизонты». По поводу Разумихина выше отчасти уже сказано. Это для колеблющегося героя перспектива уклониться от задуманного преступления и пытаться по примеру приятеля выживать за счет платных уроков и переводов. Вот как в колебаниях Раскольникова происходит одномоментная смена «горизонтов»: «Гм... к Разумихину, – проговорил он вдруг совершенно спокойно, как бы в смысле окончательного решения, – к Разумихину я пойду, это конечно... но – не теперь... Я к нему... на другой день, после *того* пойду, когда уже *то*

³⁰ Там же, с. 34-35.

будет кончено и когда всё по-новому пойдет...». И вдруг он опомнился. «После *того*, – вскрикнул он, <...> – да разве *то* будет? Неужели в самом деле будет?» [59, т. 6, с. 44-45. – Курсивы Достоевского – Е.Г.]. Достоевским здесь выделены курсивом указательные местоимения, за которыми скрывается еще только задуманное и заранее пугающее героя убийство.

Случаи с влечением к Соне Мармеладовой сложнее и многограннее. Она его и пугает, и неудержимо влечёт к себе. Пугает потому, что в ней он угадывает живое *опровержение* своего преступного замысла. Влечёт – отчасти по той же причине. До убийства ее участь («жребий») и тягостный горизонт ожиданий включаются в состав мотивов, подкрепляющих его *идею*. Особенно это очевидно, когда герой проецирует этот «жребий» на судьбу своей сестры: «Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!» [59, т. 6, с. 38]. После же убийства «старухи» и ее сестры Лизаветы колебания Раскольникова переходят в другую плоскость (*признаться–не признаться*). И здесь модус влияния Сони прямо направлен на его покаяние, которому он поначалу всячески противится.

Всё для героя осложняется скрытым, но затем усиливающимся и проясняющимся мотивом *любви* (к тому же взаимной). В черновых записях к роману писатель давал себе зарок: «Ни слова о любви!» [59, т. 6, с. 138]. И понятно почему – идейно одержимому Раскольникову по ходу сюжета должно быть «не до этого». Но в черновиках Достоевский сам же ранее и прогнозирует: «Соня и любовь к ней сломали» [59, т. 7, с. 135]. Так оно и воспроизведено в романе по логике сюжета: не только духовное воздействие Сони, но и любовь к ней Раскольникова «сломали» в нем прежние парадигмы колебаний и способствовали в финале романа образованию и признанию ими общего «горизонта ожиданий», надежд на будущее.

Вместе с тем, не всё так просто с этим будто бы «общим» горизонтом. Знаменательная фраза в финале передает внутренний голос героя: «...одна мысль промелькнула в нем: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и

моими убеждениями? *Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...*» [59, т. 6, с. 422]. Последняя оговорка (выделена нами курсивом) далеко не случайна. Полной общности – не только душевной, но и духовной – они в романе так и не достигли даже к финалу. Кардинальный разлад между ними носит религиозную окраску. Важные уточнения делают авторы монографии, рассматривая первое объяснение между Соней и Родионом после его признания в убийстве: «Она привычно готова всё узнать и понять через душевные впечатления – и почти неважно, что он скажет. Идейной составляющей в ее душевной жизни как бы вообще нет – за ненужностью. Ее духовность носит некий надыйный или «за идейный» характер, потому что это уже другой уровень, религиозный. Перефразируя Б. Пастернака, здесь «дышат *вера* и судьба». Слабость рационального понимания Соня компенсирует *верой*, обращенной как к Божьему промыслу, так и к лучшим сторонам человека. Таков смысл и ее надежд на Раскольникова. Соня верит в чудо и в человека».³¹

Раскольников остается до конца романа на такое не способен. В финале он уже верит в Соню и в самого себя, – но пока еще не в чудо и не в Бога. Хотя изначально и потенциально он был готов ко многому. Об этом свидетельствовало его инстинктивное неприятие той свидригайловской, отвратительной и откровенно безбожной «справедливости», которая будто бы ждет всех за роковой чертой (вечность в виде «бани с пауками» по углам).

Долгое время Раскольников лишь угадывает в душевно–духовном мире Сони существование особого, недоступного ему самому ценностного горизонта – религиозного. Этот горизонт его пока не манит, более того – отчасти раздражает. Он как будто лишь предчувствует неизбежность чего-то подобного для себя самого. Таким предчувствием можно объяснить просьбу Раскольникова (даже почти требование) почитать ему вслух из Евангелия о чуде воскрешения Лазаря. При этом он явно не надеется приобщиться к этой

³¹ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – с.45.

библейской истине о чуде – герой, напротив, хочет спровоцировать столкновение «горизонтов», своего собственного и Сони. Вот почему перед этим он язвит ее провокационными вопросами о взаимоотношениях с Богом:

« – Так ты очень молишься богу-то, Соня? – спросил он ее.

Соня молчала, он стоял подле нее и ждал ответа.

– Что ж бы я без бога-то была? – быстро, энергически прошептала она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку. <...>

– А тебе бог что за это делает? – спросил он, выпытывая дальше. <...>

– Молчите! Не спрашивайте! Вы не стоите!.. – вскрикнула она вдруг, *строго и гневно* смотря на него. <...> – Всё делает! – быстро прошептала она, опять потупившись» [59, т. 6, с. 248].

Убедительно прокомментировал этот диалог А.П. Власкин в одной из своих статей: «Первая реплика Раскольникова предполагает личностную позицию по отношению к Богу. Соня отвечает («Что ж бы я без бога-то была?») и в то же время поправляет собеседника: не столько молиться Богу, сколько «оставаться» с Ним – жизненно важно для неё. Далее понимание со стороны Раскольникова совсем разладилось. Вопреки смыслу ее ответа, он настаивает на личностной ориентации («А тебе бог что за это делает?»). Таким образом, не только для Сони, но и для Бога он оставляет лишь логику «взаимных расчетов». А Соня, напротив, проявляет свойственную ей чуткость, понимая и смысл вопроса, и настрой собеседника во всех нюансах. Он здесь перешел грань дозволенного и потому впервые *вызвал ее гнев*. Это совершенно необычная для Сони эмоция. Но ведь и обстоятельства исключительны: собеседник вторгается в святая святых ее души. Далее она предпринимает еще одну попытку уточнить для Раскольникова своё религиозное самоощущение («Всё делает!»). Понять такой ответ Раскольников не способен, и винить его за это было бы несправедливо. Чтобы понять – что значит это «всё», – нужно вместить его в себя. Такое «всё» вниманию Раскольникова предлагается Соней пока что «на вырост» его души. Даже не

«понимая» – нужно бы «знать», что это «всё» в ощущениях другого – возможно».³²

Добавим и еще раз уточним: даже в финале романа Достоевский, видимо, не предусматривал, что это божеское «всё» может заполнить собой общий для Родиона и Сони горизонт их ожиданий от будущего.

Раскольникову в романе, по замыслу автора, суждено дважды выйти на «очную ставку» с подлинно духовным, религиозным горизонтом ожиданий. Наряду с Соней, такой опыт ему предоставляет маляр Миколка с его добровольным признанием в несовершенном убийстве. И оба раза герой теряется, инстинктивно заслоняется от такого опыта как *чужого*. Соню он принимает за помешанную [«Почти с мучением смотрел он на «несчастную помешанную»» – 59, т. 6, с. 249]. Сцена покаяния Миколки для него вообще остается за гранью разумения: «Про Николая он и рассуждать не брался: он чувствовал, что поражен; что в признании Николая есть что-то необъяснимое, удивительное, чего теперь ему не понять ни за что» [59, т. 6, с. 273]. Убедительные пояснения дают в этой связи авторы монографии: «... перед нами оригинальный народно-религиозный вариант мнимого преступления ради реального наказания, принятие добровольного страдания. Конечно, подразумевается, что не будут числиться за Миколкой убийства, не будет ему и реального юридического наказания. Но суть не в этом. Он *переступил* «черту» и личное наказание уже пережил. Порфирий Петрович ставит это в пример и для Раскольникова: «Пострадайте. Миколка-то, *может, и прав*, что страданья хочет» [59, т. 6, с. 351]. И еще раз, более акцентированно: «Потому страданье, Родион Романыч, великая вещь; <...> в страдании *есть идея. Миколка-то прав*» [59, т. 6, с. 352]. Порфирий Петрович проницателен. Он понимает, насколько важна Раскольникову его *идея*. Быть может, ее способна вытеснить лишь другая, не менее значимая и

³² Власкин А.П. Аксиологическая составляющая художественного мира романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. (Dostoevsky monographs; Вып.3). – С. 403-404.

«фантастическая». Миколка ведь тоже – из разряда каких-то других «необыкновенных» людей. Только вот относительно него Порфирий, в угоду Раскольникову, искажает истину. Дело не в *идее*. Миколка – человек чувствительный, впечатлительный и, главное, *фантаст с воображением*. Как и в случае с Соней, ему идея и не нужна. Достаточно религиозной веры». ³³

В комплексное рассмотрение «маркеров значимости» (по выражению Т.А. Касаткиной) нужно включить взаимоотношения Раскольникова со Свидригайловым в свете «теории» центрального героя о двух разрядах, на которые делится человечество. Коротко говоря, «необыкновенные» люди могут, по логике Раскольникова, позволять себе распоряжаться судьбами «обыкновенных», и им разрешается даже «кровь по совести». Это изложил герой в своей давней статье. Следователь Порфирий проницательно замечает: «...когда вы вашу статейку-то сочиняли, – ведь уж быть того не может, хе-хе! чтобы вы сами себя не считали, ну хоть на капельку, – тоже человеком «необыкновенным»» [59, т. 6, с. 204]. Так оно и есть. Раскольников хотел бы себя считать человеком из разряда «необыкновенных», только вот всё сомневается, колеблется. Между тем, все тот же Свидригайлов, например, относится ко всему, что у него было в прошлом (кроме Дуни), без сомнений и колебаний, почти с равнодушием. Так неужели именно он – из «необыкновенных», по теории Раскольникова? Поэтому при всей острой неприязни к Свидригайлову, герой не может не предугадывать в нем наличие возможного для себя, пусть даже пугающего горизонта ожиданий (противоположного тому, что предлагает Соня). Потому-то его бессознательно всякий раз и тянет к Свидригайлову. Вот и сам этот роковой герой подтверждает ему: «Ведь я сказал, что мы сойдемся, предсказал вам это, – ну вот и сошлись. И увидите, какой я складной человек. Увидите, что со мной еще можно жить...» [59, т. 6, с. 335].

³³ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – С.54.

Однако это будет опровергнуто самоубийством Свидригайлова, о котором случайно услышал Раскольников в полицейском участке, куда пришел по настоянию Сони с намерением сдать властям. «Горизонт» Свидригайлова оказался гибельным, с ним уже *нельзя жить*. Потрясенный Раскольников на минуту раздумал каяться и вышел из участка. Однако при виде Сони на улице, которая с горечью всплеснула руками (ведь она была готова разделить с ним судьбу), он вернулся и осуществил свое намерение. В этом можно видеть своеобразную очную ставку двух «горизонтов» – гибельного свидригайловского и живительного от Сони.

Персонифицированные горизонты ожиданий возникают и у других персонажей романа. Например, для матери и сестры Раскольникова – он сам «на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить <...> А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такую дочь не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца!» [59, т. 6, с. 38]. Для всего семейства Мармеладовых воплощенный «горизонт ожиданий» – это Соня. Для Сони – Раскольников. Для Дуни Раскольниковой – это, как уже сказано, брат Родя, а также Лужин и затем Разумихин. Для Свидригайлова – это Раскольников и затем его сестра Дуня. Она же сама – «горизонт» как для Лужина, так и для Разумихина.

1.3. Преломление «горизонтов ожиданий» героев романа в их сноведениях

Наряду с персонификацией горизонтов ожиданий, примечательно еще одно художественное решение Достоевского – воплощение этих горизонтов и их преломление в снах героев. Значимости снов в произведениях этого писателя уделялось большое внимание в науке. Этому были посвящены как

главы в монографиях, так и целые диссертации.³⁴ В «Преступлении и наказании» наиболее выразительны «сны» Раскольникова и Свидригайлова. По наблюдениям Р.Г. Назирова, «...сновидения героев совмещают три функции:

- 1) введение прошлого и будущего в актуальный момент;
- 2) сюжетобразующая функция («кризисная вариация сна»);
- 3) раскрытие подсознательных сторон психики (самопознание героя)».³⁵ Здесь, в свете нашей темы, особо примечательна первая разновидность, поскольку участие «прошлого и будущего» в наличном сюжетном моменте как раз и можно понимать как проявление некоторых «горизонтов». При этом если для будущего это «горизонты ожиданий», то относительно прошлого можно говорить о ретроспективных «горизонтах пережитого». Вместе с тем, одно с другим зачастую тесно связаны.

Применительно к Раскольникову можно иметь в виду пять его снов или грёз наяву: 1) воспоминание из детства об изуверском убийстве лошади; 2) грёзы об оазисе «где-то в Египте»; 3) сон об избиении квартирной хозяйки помощником квартального надзирателя; 4) о повторном «убийстве» уже покойной «старухи-процентщицы», которая издевательски насмехается над героем; 5) каторжный сон-кошмар о «трихинах», заразивших человечество. Из них к первой разновидности снов (по Назирову) относятся три – их обычно и выделяют как «сновидческую трилогию» Раскольникова – это первый, четвертый и пятый сны. Сразу заметно, что именно в них горизонты пережитого прямо влияют на горизонты ожиданий.

Например, после первого сна, об убийстве лошади Савраски изувером

³⁴ См., напр.: Щенников Г.К. Функция снов в романах Достоевского // Щенников Г.К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск, 1978. – С. 126-143; Назиров Р.Г. Поэтика сновидений // Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1982. – 136-150 с.; Чудина В.В. Художественно-содержательное своеобразие сновидений в творчестве Ф.М. Достоевского. – Автореф. дисс. ... канд. филол. н. – М., 2004; Кондратьев Б.С. Мифопоэтика снов в творчестве Ф.М. Достоевского. – Автореф. дисс. ... доктора филол. н. – Азрамас, 2002.

³⁵ Назиров Р.Г. Поэтика сновидений, 150.

Миколкой, Раскольников на время останавливается в ужасе на пороге преступления: «Боже! – воскликнул он, – да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?» [59, т. 6, с. 50]. В этой связи Р.Г. Назиров делает важное наблюдение: «Сновидения Раскольникова «заражают» сюжет. Умиравшая Катерина Ивановна кричит: «Уездили клячу!.. Надорвал а-а-сь!» — как будто ей, а не Раскольникову снился сон о забитой лошади. Или маляр Миколка является в полицию с повинной, сам себя оговаривает; он не убивал процентщицы, но в сновидении героя другой Миколка убил лошадь. Случайно ли совпадение имен? Думается, между двумя Миколками существует тайное символическое тождество, и самообвинение маляра — это художественный результат сна о забитой лошади».³⁶ То есть сон одного героя откликается в судьбе другого. Или можно сказать иначе: кошмарное сновидческое воспоминание Раскольникова не только предостерегает его, но и предрекает ему провиденциальную встречу с преображенным «Миколкой». Если того, прежнего, из сна-воспоминания, резонно упрекали из толпы: «Да что на тебе креста, что ли, нет» [59, т. 6, с. 48], – то для маляра, напротив, характерна религиозная экзальтация.

Добавим здесь еще следующее. «Два Миколки» у Достоевского, столь разноликие, представляют, на наш взгляд, грандиозные масштабы понимания писателем загадочной природы русского простонародья. Это как два полюса возможного проявления душевно–духовной природы: «от сих – до сих». О такой полярности писал известный знаток русской духовности Г.П. Федотов: «...Если необходима типизация - а в известной мере она необходима для национального самосознания, - то она может опираться скорее на полярные выражения национального характера, между которыми располагается вся шкала переходных типов. Формула нации должна быть дуалистична. Лишь

³⁶ Назиров Р.Г. Поэтика сновидений, 149.

внутренняя напряженность полярностей дает развитие, дает движение - необходимое условие всякой живой жизни».³⁷

После преступления Раскольников видит сон, в котором убитая Алена Ивановна издевательски смеется над ним. В отличие от первого сна, это не детское, а *недавнее*, но также *ретроспективное* воспоминание. Вместе с тем, оно имеет важнейшее значение – это ведь наиболее значимый в судьбе героя *горизонт произошедшего*. Совершённым убийством он «как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» [59, т. 6, с. 90]. И теперь смеющаяся покойная старуха как бы предрекает ему будущую собственную оценку содеянного («Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!»). Если раньше в его сознании звучало «вечная Сонечка», то теперь ему впору иметь в подсознании «вечную старуху». В этом же сне мотив осмеяния преступления Раскольникова получает свое многозначительное развитие: наряду со старухой смеются вроде как и в соседней комнате, и даже на лестнице. Это осмеяние с опорой на мнение М.М. Бахтина комментирует Р.Г. Назиров: «Оно выражает внутреннее поражение Раскольникова и *предчувствие всенародного осуждения и позора*. Герой подсознательно понял, что он – не Наполеон».³⁸

На наш взгляд, дело не совсем в «Наполеоне». Сам же комментатор почти случайно обмолвился, что в этом сне сказалось «предчувствие всенародного осуждения и позора», но мысль свою не развил. Нужно иметь в виду еще один горизонт, который предчувствуется героем. Вскоре он по совету Сони выйдет на Сенную площадь и «покается»: «Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.

— Ишь нахлестался! – заметил подле него один парень.

Раздался смех. <...>

— Парнишка еще молодой! — ввернул третий.

³⁷ Федотов Г.П. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Прогресс, 1991. С. 11-12.

³⁸ Назиров Р.Г. Поэтика сновидений, 144.

— Из благородных! – заметил кто-то солидным голосом.

— Ноне их не разберешь, кто благородный, кто нет.

Все эти отклики и разговоры сдержали Раскольников, и слова «я убил», *может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем*. Он спокойно, однако ж, вынес все эти крики и, не озираясь, пошел прямо через переулок по направлению к конторе» [59, т. 6, с. 405-406].

Это выразительная сцена покаяния, почти навязанного Соней, инстинктивно отвергнутого и фактически осмеянного простонародьем. Подобная реакция – как горизонт – преломляется, на наш взгляд, в комментируемом сне Раскольникова.

Наконец, сон о «трихинах», который Раскольников видит уже на каторге. Р.Г. Назиров комментирует его следующим образом: «Это философский итог романа. Ему снится нравственная эпидемия, вызванная мельчайшими трихинами и превращающая человечество в океан абсолютно не принимающих друг друга индивидуалистов (*гиперболизированных Раскольниковых*). Отказ от общих критериев истины, от сверхличного морального единства ведет к гибели человечества. <...> Этот последний сон Раскольникова – *единственная мотивировка перерождения героя*. Ведь он пошел на каторгу без раскаяния, явка с повинной была лишь признанием его личной слабости, но не ложности его идеи. Сон о трихинах произвел решающий перелом в его душе». ³⁹ Здесь мы не во всем согласны с уважаемым исследователем.

Во-первых, поголовно зараженные трихинами индивидуалисты из сна – это не «гиперболизированные», а уж скорее, «минимализированные раскольниковы». Ведь герой романа – полноценная *личность*, тогда как во сне ему видятся сонмы «бесноватых и сумасшедших». Они обезличены и потому нивелированы под единый уровень бесноватых.

Во-вторых, этот сон не может знаменовать собой мотивировку перерождения героя, тем более единственную. Ведь в нем присутствуют

³⁹ Назиров Р.Г. Поэтика сновидений, 144.

признаки теории Раскольникова, потому что дважды упоминаются «необыкновенные» люди: «Все должны были погибнуть, *кроме некоторых, весьма немногих, избранных*. <...> Спасти во всем мире могли только несколько человек, это были *чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь*, обновить и очистить землю» [59, т. 6, с. 419-420]. Тогда какой же это «решающий перелом в его душе»? Тем более сон этот не может быть «единственной мотивировкой» перерождения, поскольку таких мотивировок, как мы убедились, было в его судьбе уже множество. И главная среди них – благотворное воздействие на героя со стороны Сони.

Отличие последнего сна от всех предыдущих можно видеть в том, что он провиденциален, то есть носит характер предвидения уже не для самого героя, а для всего человечества. Это – общий для всех «горизонт ожиданий» и напоминает свидригайловскую «баню с пауками». В то же время в этом сне присутствуют косвенные приметы личностного ретроспективного горизонта героя. Ведь все-таки навеян он аллюзиями на идею Раскольникова. Она – это его прошлое, которое кошмарным образом отзывается в провиденциальном «горизонте» общей судьбы человечества.

У Свидригайлова в романе – свои кошмары, сны о девочке-утопленнице и о развратном ребенке-«камелии». Как уже сказано, для обоих героев в снах совмещаются ретроспективный и перспективный горизонты: из прошлого вырастает прогноз на будущее. Подобные горизонты ожиданий формируют впечатления, которые позволяют читателю предугадывать последующую судьбу каждого из героев.

В сне Свидригайлова об утопленнице, на первый взгляд, перед нами исключительно ретроспективное его воспоминание: «*Свидригайлов знал эту девочку*; ни образа, ни зажженных свечей не было у этого гроба и не слышно было молитв. Эта девочка была самоубийца — утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшейся и удивившей это молодое, детское

сознание, залившю незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшею последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» [59, т. 6, с. 391].

Но ведь подобным образом и в первом сне Раскольников а отразилось лишь воспоминание о сцене изуверского убийства лошади. Разница в том, что в этот сон о лошади имплицитно включен и перспективный горизонт ожиданий последствий зреющего замысла убийства, что и определяет реакцию героя сразу после пробуждения («...неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове»). Сон Свидригайлова отражает лишь голос его совести, но в нем назревает его готовность к самоубийству. То же самое, но в более побуждающем виде выражено в следующем его сне – о развращенной девочке–«камелии». Над первой девочкой, четырнадцати лет, судя по намекам, надругался сам Свидригайлов. Последняя девочка, пятилетняя, соблазняет его самого. Такого он вынести уже не может. То есть собственная сладострастная натура предстает в гипертрофированном виде и ведет к саморазрушению через самоубийство.

Еще один важный аспект выраженности теперь уже *авторских «горизонтов ожиданий»* открывается у Достоевского в том, как он сам на уровне начального замысла представляет себе образ того или иного героя, и как затем может меняться их первоначальные «репутации» по ходу сюжета. Такая эволюция творческих замыслов была вообще свойственна писателю, и он сам неоднократно даже полагался на нее. Так, например, работая уже над следующим романом, «Идиот», 31 декабря 1867 года он признавался в письме к А.Н. Майкову, что планов и набросков у него много и остается надеяться, что «может быть, *под пером разовьется!*» [59, т. 28/2, с. 241]. В «Преступлении и наказании» подобное нарушение и даже деформация собственных, авторских горизонтов ожиданий наблюдается в образах Свидригайлова, Лебезятникова и отчасти Разумихина. Это широко и убедительно уже было обосновано в исследованиях Б.Н. Тихомирова и А.П.

Власкина.⁴⁰

Так, например, Б.Н. Тихомиров, анализируя черновики Достоевского к роману, заключает: «Во многих подготовительных набросках Свидригайлов предстает как несравненно более масштабная, интеллектуально более мощная, этически и психологически более противоречивая личность, чем в окончательном тексте романа. <...> И осуществил писатель в полной мере в образе Свидригайлова в печатной редакции то, что уже наработано им в черновых материалах, трудно сказать, кто бы в «Преступлении и наказании» оказался главным героем. Свидригайлов черновых набросков реально *теснил* Раскольников (Курсив Б.Н. Тихомирова – Е.Г.) в творческом сознании Достоевского и угрожал потеснить его в тексте романа».⁴¹ То есть писателю в окончательном тексте ради сохранения значимости образа Раскольникова приходилось во многом редуцировать образ Свидригайлова и тем самым корректировать горизонт собственных ожиданий относительно двух этих героев.

С этим, быть может, интуитивно готов был согласиться и Р.Г. Назиров, потому что в комментариях к сну Свидригайлова о пятилетней «камелии» предполагает: «По нашему мнению, это сновидение есть кульминация всего романа, которая обрушивает лавину ускорений и порождает развязку. Еще определеннее – кульминацией всего романа «Преступление и наказание» является фраза: «Как, пятилетняя! это... что ж это такое?» Эгоистический рассудок признает себя побежденным в этих внезапно развалившихся, прерывистых словах».⁴²

Примечательно, что в процессе работы писателя над романом эволюция героев могла идти и в противоположную сторону – как не

⁴⁰ См.: Тихомиров Б.Н. Другой Свидригайлов: неосуществленный замысел Достоевского начала 1867 года (наблюдения и гипотезы) // Три века русской литературы. Ф.М. Достоевский: о творчестве и судьбе. – Москва-Иркутск, 2011. – С. 141-152; Власкин А.П. Лебезятников против Раскольникова: О дифференциации героев Достоевского // Три века русской литературы. – Москва-Иркутск, 2012. – С. 14-21.

⁴¹ Тихомиров Б.Н. Другой Свидригайлов..., с. 150.

⁴² Назиров Р.Г. Поэтика сновидений, 145.

редукция, а напротив, развитие первоначальной репутации. Это относится, например, к Лебезятникову, на что указал А.П. Власкин в специальной статье («Лебезятников против Раскольников...» см. выше). Его аргументы переизложены в уже цитировавшейся здесь монографии, со следующим выводом: «Не следует противопоставлять его /Лебезятникова/ Раскольникову в сюжетном измерении. Родион Романович интереснее и важнее. Но он в сюжете *воплощается*, каким задуман. А Лебезятников вдруг – как бы по законам полифонии – начинает *жить* и размывает рамки изначально заданной ему автором репутации. Достоевский вновь и вновь называет его «добреньким», «глупеньким». Но автор, когда пишет о нем, то и сам увлекается. И вот уже «добренький» то и дело оказывается *добрым*» (курсивы авторов монографии).⁴³

Можно отметить еще одну особенность – подвижность «горизонтов ожиданий» автора, связанную со сменой творческого замысла. Меняются не только характеры и «репутации» изначально задуманных персонажей, но и наблюдается смена или разрушение литературных традиций на разных этапах творчества Ф.М. Достоевского. Неожиданные изменения в раскрытии традиционных для литературы тем, например, бедных людей, судьбы несчастной бедной девушки и т.д. вполне соответствуют, на наш взгляд, идее В. Изера о том, что в хороших литературных текстах «ожидания никогда не сбываются». Например, Е.К. Созина отмечает: «Первоначальная редакция «Преступления и наказания – «Пьяненькие» – была преобразована в совершенно иной роман, главный герой которого осуществляет кардинальную переоценку темы бедности, превратив «мизераблей» в «тварей дрожащих», а новейший буржуа Лужин стремится «взять жену из нищеты, чтоб потом над ней властвовать... и попрекать тем, что она ... благодетельствована» [Там же т. 6, с. 118]: так Достоевский разоблачает популярный и вполне жизненный сюжет как западного, так и русского

⁴³ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – С. 71.

романа – от Ч. Диккенса до его же собственных произведений («Братья Карамазовы», «Кроткая»)⁴⁴. И действительно, «Преступление и наказание» – роман, в котором нарушены «ожидания» от жанра детективного романа; главный герой Раскольников не соответствует представлениям об «обычном» преступнике; теория главного героя – попытка переоценки ценностей, в том числе и представлений о «маленьком человеке», сложившихся в русской литературе к 1850-м годам.

Выводы по первой главе.

В первом романе великого пятикнижия «горизонты ожиданий» носят заглавный характер во всем спектре значений, и заявлены они уже с названия. В русле центрального сюжета, в судьбе Раскольникова, его *горизонт* – задуманное и осуществленное *преступление* перед законом и перед самим собой, и *ожидания* оправдываются в неизбежном *наказании*, в вариативных муках совести и гордости.

Вся образная система произведения пронизана токами *преступлений* и *наказаний*. У каждого персонажа они свои, и это их личностные «горизонты ожиданий». Они могут их навязывать другим: так поступают Катерина Мармеладова и Родион Раскольников по отношению к Соне, Порфирий Петрович – к Раскольникову. Случается иначе, когда два героя находят общий спасительный горизонт ожиданий. Такое суждено Родиону и Соне, Дуне Раскольниковой и Разумихину.

Другая особенность образной системы романа – персонализация в ней пересекающихся «горизонтов ожиданий». Почти все персонажи, с которыми Раскольников вступает во взаимоотношения, способствуют его колебаниям, влекут или отталкивают от идейного преступления. Тем самым многие из них предстают для него персонифицированными «горизонтами ожиданий» – старуха–«процентщица», Семен Мармеладов и его дочь Соня, Аркадий Свидригайлов, приятель Разумихин, следователь Порфирий. Раскольникову

⁴⁴ Созина Е.К. «Мизеры с человеческой душой» в русской литературе // Quaestio Rossica. 2023. Том 11. № 1, с. 52–72. С. 59–60.

принципиально непонятно, зачем его тянет то к одному из них, то к другому. За каждым ему угадываются разные взаимоисключающие «горизонты». Другие персонажи также имеют в виду подобное, либо сами оборачиваются для кого-то персонифицированными «горизонтами ожиданий». Для всего семейства Мармеладовых воплощенная надежда – Соня; для нее самой – Раскольников; Для Дуни Раскольниковой – это брат Родя, а также Лужин и затем Разумихин; для Свидригайлова – это Раскольников и затем его сестра Дуня. Она же сама – «горизонт» как для Лужина, так и для Разумихина.

На первый взгляд, определенный этический ориентир – *справедливость* – играет важную роль как «горизонт ожиданий», но для разных персонажей он приобретает противоречивые значения. Безымянные «студент и офицер» в трактире, Катерина Ивановна, Порфирий Петрович – ищут справедливости недостижимой (прозрение Сони: «нельзя, чтобы справедливо было в людях»). Так что Катерина Мармеладова повторяет ошибку Раскольникова, в душевно–духовных колебаниях которого справедливость и несправедливость меняются местами.

Раскольникову в романе суждено дважды выйти на «очную ставку» с подлинно духовным, *религиозным* горизонтом ожиданий. Наряду с Соней, такой опыт ему предоставляет маляр Миколка. В обоих случаях автором подчеркивается внерациональный характер подобного опыта. Про инстинкты маляра Раскольников «и рассуждать не брался», этого «ему не понять ни за что». В душевно-духовном мире Сони герой также лишь угадывает существование особого, недоступного ему самому ценностного горизонта – религиозного.

Наряду с персонификацией горизонтов ожиданий, примечательно еще одно художественное решение Достоевского – воплощение и темпоральное преломление «горизонтов» в снах героев. Как для Раскольникова, так и для Свидригайлова опыт пережитого через сны прямо влияет на «горизонты ожиданий» этих героев: из прошлого вырастает прогноз на будущее и решимость к его приятию.

Важны в романе авторские «горизонты ожиданий» применительно к отдельным образам героев, Художественный статус некоторых из них претерпевает в ходе творческого процесса эволюцию по парадигмам редукции или развития. Первое происходит с образом Свидригайлова, который вначале задумывался автором сложнее, нежели сложился в каноническом тексте. Лебезятникову, напротив, Достоевский придавал в замысле меньшее значение, но по мере развития сюжета этот персонаж художественно явно «вырос».

Глава 2. Горизонты жизни и смерти в романе «Идиот»

2.1. Князь Мышкин как «персонифицированный горизонт ожиданий»

Название нового (после «Преступления и наказания») романа «Идиот» в некотором отношении может считаться уникальным в свете нашей общей темы. С одной стороны, у Достоевского есть еще три произведения, где название подразумевает наличие «заглавного» героя – это «Неточка Незванова» (неоконченный роман), «Игрок» и «Подросток». То есть предполагается наличие центрального героя, от которого расходятся его «горизонты ожиданий». Они могут меняться в зависимости от сюжетных поворотов. На их динамику влияют остальные персонажи, у которых имеются свои «горизонты», и так далее (подобное мы наблюдали и в «Преступлении и наказании»). С другой стороны, ни в одном из подобных случаев центральный герой не был персонифицированным средоточием всех «чужих горизонтов». Роман «Идиот» тем и уникален, что его заглавный герой, князь Лев Николаевич Мышкин, так или иначе, при первом же сюжетном знакомстве или даже по слухам, – неизменно оказывается в центре сторонних интересов.

В этом отношении показателен эпизод, когда он разыскивает, уже близко к финалу, свою невесту Настасью Филипповну и приходит к ее дальним знакомым (которые до этого в сюжете даже не фигурировали): «...на него самого *выбежали смотреть как на чудо*. Все многочисленное семейство учительши, – все девочки и погодки, начиная с пятнадцати до семи лет, – *высыпало вслед за матерью и окружило его, разинув на него рты*. За ними вышла тощая, желтая тетка их, в черном платке, и, наконец, показалась бабушка семейства, старенькая старушка в очках. Учительша очень просила войти и сесть, что князь и исполнил. Он тотчас догадался, что *им совершенно известно, кто он такой*» [59, т. 8, с. 497]. То есть даже

персонажи «третьестепенные», явно служебные, поставлены автором по отношению к Мышкину в положение жгучего интереса.

Что уж говорить о других, первостепенных героях – таких, как Парфен Рогожин, Лукьян Лебедев, Коля Иволгин, Настасья Барашкова, Аглая Епанчина. Для них и для многих других Мышкин становится по ходу сюжета крайне важен и прямо влияет на их судьбы. Это исключительное его положение в структуре произведения было определено Достоевским изначально. Начиная

работу над последней редакцией романа, он писал в 1867 г. своему confidentу А.Н. Майкову (месяц спустя он повторит это почти дословно С.А. Ивановой): «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная <...>. Идея эта – *изобразить вполне прекрасного человека*. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. <...> В общем план создался. <...> Но целое? Но герой? Потому что целое у меня выходит в виде *героя*. <...> И вообразите какие, само собой, вышли ужасы: оказалось, что кроме героя, есть и героиня, а стало быть ДВА ГЕРОЯ! И кроме этих героев есть еще два характера – совершенно главных, то есть *почти героев*. (Побочных характеров, в которых я обязан большим отчетом, – бесчисленное множество <...>). Из четырех героев – два обозначены *в душе у меня* крепко, один еще совершенно не обозначился, а четвертый, то есть главный, то есть первый герой, – чрезвычайно слаб. Может быть, в сердце у меня и не слабо сидит, но ужасно труден» ([59, т. 28/2, с. 240-241] – Курсивы Достоевского).

Так было в самом начале работы. Можно согласиться с комментаторами, что два героя, обозначенные на этом этапе «в душе» писателя «крепко», – это Рогожин и Настасья Филипповна. Совершенно еще «не обозначенный» характер – Аглая Епанчина [59, т. 9, с. 358]. И, наконец, главный герой, от которого в романе зависит всё «целое», исходит из сердца, «но ужасно труден», – это, конечно, Лев Мышкин. Достоевский не только предчувствовал исключительную «трудность» его образа, но приходилось ее

художественно преодолевать.

Обратим внимание, что еще раз писатель столкнется с подобной же трудностью лишь в итоговом произведении, «Братья Карамазовы». Там во введении «От автора» будет сказано: «Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? <...> Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чудак. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание <...> Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» [59, т. 14, с. 5-6].

Этот «почти даже и не роман» развернется у Достоевского в самое объемное из его произведений. И все-таки исходная трудность замысла, выраженная в авторском введении, в этом случае так и не будет преодолена. Диалогия не состоялась, а в «Братьях Карамазовы», как первой ее части, не состоялся и Алексей Карамазов в качестве безусловного главного героя. К этому нам еще предстоит обратиться на последнем этапе исследования. А теперь вернемся к «Идиоту».

Здесь князь Мышкин как раз состоялся в качестве главного героя во многом за счет того, что к нему приковано всеобщее внимание. В этом смысле он – общий для остальных персонажей «горизонт ожиданий». Но для нас особенно важно, что это крайне разнородный, противоречивый и, как правило, постепенно *становящийся* и *корректируемый* «горизонт». Изначально его неоднозначность задается в самом названии романа (как это было и в «Преступлении и наказании»). В этой связи убедительное замечание сделал немецкий исследователь Геригк Х.–Ю.: «Название романа следует

понимать как *формулу неверной оценки*. Свой литературный облик князь Мышкин обретает в ситуациях, систематически создаваемых Достоевским для неверного восприятия героя» (курсив автора).⁴⁵

Развитие «формулы неверной оценки» показывают авторы уже известной нам монографии по поводу названия: «...по ходу повествования автор неоднократно демонстрирует подходы к его переосмыслению. Причём, недоумевают по поводу репутации князя Мышкина как «идиота» самые разные персонажи.

Вот, например, сёстры Епанчины при первом же знакомстве с князем замечают: «Этот князь, может быть, большой плут, а вовсе не идиот, – шепнула она (Александра – Е.Г.) Аглае» [59, т. 8, с. 48]. Для особо «недогадливых» персонажей и, может быть, читателей автору самому приходится пояснять, как, например, в таком случае (передавая впечатление Гани Иволгина): «Этот «идиот», которого он так третирует, что-то уж слишком скоро и тонко умеет иногда все понять и чрезвычайно удовлетворительно передать» [59, т. 8, с. 75]. Впоследствии прозревает и сам этот персонаж: «И с чего я взял давеча, что вы идиот! Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят» [59, т. 8, с. 102].

Наконец, автор даёт высказаться на эту тему и центральному («заглавному») герою: «Меня тоже за идиота считают все почему-то, я действительно был так болен когда-то, что тогда и похож был на идиота; но *какой же я идиот теперь*, когда я сам понимаю, что меня считают за идиота?» [59, т. 8, с. 64]. Этот вопрос, выделенный нами в цитате курсивом, фактически изначально подразумевается в названии романа и как бы раскрыт на перспективу повествования. А точнее сказать, название *провоцирует* читательское внимание на последующую постановку комплексного вопроса со многими нюансами: *какой же он идиот?* И для кого он *идиот?* И в каком

⁴⁵ Геригк Х.–Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор–История, 2016. – С. 118.

смысле? И т.д. и т.п.».⁴⁶

Однако основная трудность замысла для писателя состояла не в том, чтобы выставить героя только как «чудака», которого можно принять и за «идиота». Мы помним, что труднее всего было «изобразить вполне прекрасного человека» (курсив Достоевского). Примечательны и ранние, в Подготовительных материалах к роману, обозначения Мышкина: «Князь Христос» [59, т. 9, с. 246, 249 и 253]. Не будем вдаваться в развернутую полемику относительно правомерности таких аллюзий (см. комментарии – 9; 395, 405). Но нужно иметь в виду хотя бы пояснение самого Достоевского: «NB. Князь только *прикоснулся* к их жизни. <...> Но где только он ни *прикоснулся* – везде он оставил неисследимую черту» [59, т. 9, с. 242]. Это вполне соответствует воздействию на людей самого Христа.

Не все и не сразу поддаются такому воздействию Мышкина. Однако примечателен уже первый по сюжетной хронологии пример. Он связан с Парфеном Рогожиным. Их встречей и разговором в поезде открывается роман. И вот, после мимолетного знакомства, грубоватый, страстный, не очень внимательный к людям Рогожин признается Мышкину: «Князь, *неизвестно мне, за что я тебя полюбил*. <...> Приходи ко мне, князь. Мы эти штиблетишки–то с тебя поснимаем, <...> денег полны карманы набью, и... поедем к Настасье Филипповне! Придешь али нет?» [59, т. 8, с. 13].

Страстная влюбленность в красавицу Настасью и необъяснимая любовь к чудаку-Мышкину определяют в романе два основных «горизонта ожиданий» Рогожина. Интересно отметить еще одно – своего рода кольцевую композицию. Ведь изначальное предложение Рогожина откликнется в финале, когда Парфен позовет Мышкина к той же, уже зарезанной им Настасье. Там, у ее трупa, произойдет слияние двух их «горизонтов... безнадежности».

Но проследим, хотя бы пунктирно, как изначально реагируют на

⁴⁶ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – С. 74.

Мышкина другие персонажи, и как развиваются эти их реакции. Первоначально почти все, узнавая пришельца из Швейцарии, не верят своим «глазам и ушам». И понятно почему: «положительно прекрасный человек» с первого взгляда и слова *неправдоподобен* и поначалу *неузнаваем*. Потому что таких в реальной действительности (которую убедительно воспроизводит Достоевский), с ее социальными и прочими нормами поведения, – как бы и *не бывает*. Но по ходу общения с ним отношение к Мышкину у других персонажей неизменно меняется.

Это выразительно показано в сцене общения князя с камердинером Алексеем в передней господ Епанчиных [59, т. 8, с. 16–21]. Начинается всё со «строгого удивления» и «подозрения», потому что «слишком уж князь не подходил под разряд вседневных посетителей», и «камердинер был в большом сомнении». Вот краткий перечень соответствующих реплик и авторских комментариев:

«Ну как я об вас об таком доложу?».

«Казалось бы, разговор князя был самый простой; но чем он был проще, тем и становился в настоящем случае нелепее, и опытный камердинер не мог не почувствовать что-то, что совершенно прилично человеку с человеком и совершенно неприлично гостю с человеком».

«Хотя князь был и дурачок, – лакей уж это решил, – но <...> князь ему почему-то нравился, в своем роде конечно. Но, с другой точки зрения, он возбуждал в нем решительное и грубое негодование».

«Камердинер хотя и не мог бы так выразить все это, как князь, но, конечно, хотя не все, но главное понял, что видно было даже *по умилившемуся лицу его*».

Особенно многообразно и вариативно показана динамика мнений о Мышкине в семействе Епанчина. Сам Иван Федорович представлен в романе как человек недалекий, но достаточно чуткий. С первого взгляда он, как и его камердинер, оценить князя не способен. Но прозрение наступает достаточно скоро: «Взгляд князя был до того ласков в эту минуту, а улыбка его до того

без всякого оттенка хотя бы какого-нибудь затаенного неприязненного ощущения, что *генерал вдруг остановился и как-то вдруг другим образом посмотрел на своего гостя*; вся перемена взгляда совершилась в одно мгновение. <...> – Вот что, князь, – сказал генерал с веселою улыбкой, – *если вы в самом деле такой, каким кажетесь, то с вами, пожалуй, и приятно будет познакомиться*» [59, т. 8, с. 23-24].

Как уже отмечалось, по замыслу автора генерал Епанчин – человек недалекий, то есть ему свойственны ординарные, банальные, но не во всем низменные «горизонты ожиданий». Изначально известно, что он «обладал цветущим семейством. Правда, тут уже не все были розы, но было зато и много такого, на чем давно уже начали серьезно и сердечно сосредоточиваться главнейшие надежды и цели его превосходительства. Да и что, какая цель в жизни важнее и святее целей родительских?» [59, т. 8, с. 15]. Он достаточно меркантилен, и некоторые его горизонты («главнейшие надежды и цели») смыкаются друг с другом – такие как личное счастье трех его дочерей и их же финансовая выгода. Поэтому генералом принимается во внимание «уж одно то, что с каждым годом, например, росло в геометрической прогрессии их состояние и общественное значение; следственно, чем более уходило время, тем более выигрывали и дочери, даже как невесты» [59, т. 8, с. 33].

В то же время показаны случаи, когда личные интересы Епанчина полярно расходится с семейным благополучием. Например, под влиянием ветреных инстинктов генерал на день рождения приготовился подарить Настасье Филипповне дорогой жемчуг, который был «принят с любезностью слишком холодною, и даже с какою-то особенною усмешкой» [59, т. 8, с. 116].

А в других сюжетных ситуациях Достоевским почти сатирически показано, как меркантильности Епанчина не суждено сработать из-за его же душевной глухоты. Так, например, уже при знакомстве с Мышкиным, как уже сказано, генерала хватило лишь на то, чтобы проникнуться к нему

неосознанной симпатией. Верный себе, он успел оценить его каллиграфию в финансовом измерении: «Да вам *прямо можно тридцать пять рублей в месяц положить, с первого шагу*» [59, т. 8, с. 30]. Ссудил он при этом князя, по доброте душевной, и двадцатью пятью рублями. В то же время генерал Епанчин на протяжении этой сцены *четырежды* перебивает Льва Мышкина, когда тот пытается заговорить о письме, по которому ему причитается более чем миллионное состояние: «...князь так и не успел рассказать о своем деле, о котором начинал было *чуть ли не в четвертый раз*» [59, т. 8, с. 31]. Впоследствии генерал и сам оценил иронию судьбы: «А я-то ему давеча двадцать пять целковых ссудил, бедняжке, ха-ха—! фантазмагория, да и только! – почти ошеломленный от изумления проговорил генерал» [59, т. 8, с. 140].

Сделаем отступление, чтобы прояснить значимость постановки у Достоевского проблемы денег.⁴⁷ Уже и в «Преступлении и наказании» она выражена остро. Ради денег *переступает* свою честь и почти губит себя Соня Мармеладова. Отчасти ради них же идет на своё преступление Родион Раскольников. Но деньги деньгам – рознь: если деньгами, полученными от матери и сестры, герой не задумываясь помогает нуждающимся, то воспользоваться для того же награбленным после убийства процентщицы Алены Ивановны – у него «руки не поднимаются», потому что это деньги «через кровь». И он поспешно избавляется от них. Но в любом случае, деньги так или иначе входят как составляющая в «горизонты ожиданий» обоих главных героев этого романа.

По замечанию Иосифа Бродского, у Достоевского зачастую «...речь идет о деньгах не столько реальных, сколько метафизических».⁴⁸ В каком

⁴⁷ См., например: Власкин А.П. Аксиология денег в художественном мире Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. – Великий Новгород, 2006. – С. 28–33; Кузнецова Е.В. Художественная аксиология в романе Ф.М.Достоевского «Идиот». Дис. ... канд. филол. н. – Магнитогорск, 2009. – 208 с.

⁴⁸ Бродский И. А. Власть стихий. О Достоевском // И. А. Бродский. Собрание сочинений : в 6 т. – Т.5. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – С. 117.

смысле деньги могут пониматься «метафизически», в романе «Идиот» поясняет Лукьян Лебедев в своем толковании Апокалипсиса: «...Мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: “мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий”... да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здоровое, и все дары божии при этом хотят сохранить» [59, т. 8, с. 167-168].

Авторитетный специалист по творчеству Достоевского, В.Я. Кирпотин, в статье о романе «Идиот» значение денег ставил в прямую зависимость с центральной идеей писателя в этом романе: «Воцарились деньги. Деньги стали восполнять и заменять человека, делать его уважаемым, влиятельным, талантливым, красивым, стали давать ему любовь и власть. <...> Использование капитала изображено в “Идиоте” как ничем не ограниченное потребление, как необузданные траты – на кутежи, на женщин, на подкармливание клиентеллы, на лихое разбрасывание денег направо и налево». ⁴⁹ С позиций такого понимания исследователь интерпретирует и толкование Лебедевым Апокалипсиса: «Достоевский <...> тщательно “ткал” текст таким образом, чтобы он ненавязчиво, незримо соответствовал толкованию Лебедева: и Петербург, и Россия, да и вся Европа находятся при коне вороном, вся человеческая вселенная стала держаться на искусственно исчисляемой, абстрактной мере, не могущей заменить органических сцеплений любви и братства. <...>...в рассуждениях Лебедева обнаруживается влияние социальных учений, сумевших уже установить, что абстрактная и всеобщая эквивалентность денег способна обратить в товар, годный для продажи, любую качественную ценность». ⁵⁰

В романе «Идиот» проблема денег поставлена более остро и многозначительно, чем в «Преступлении и наказании». Примечательна в этой связи даже и первая сцена знакомства Рогожина и Мышкина. Вспомним

⁴⁹ Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 28.

⁵⁰ Там же, с. 32.

еще раз, что «полюбивший» князя Парфен первым делом предлагает князю: «...денег полны карманы набью, и... поедем к Настасье Филипповне!» [59, т. 8, с. 13]. Он и недоступную красавицу Настасью пытается ведь завоевать именно деньгами. Но парадокс ситуации в том, что в вагоне поезда при въезде в Петербург встретились, как потом выясняется, сразу два потенциальных миллионера и претендента на руку Настасьи Филипповны Барашковой. И финансовая составляющая при этом, на наш взгляд, далеко не случайна.

В советском достоеведении особое отношение князя Мышкина к деньгам отмечали фактически все серьезные исследователи. Среди них, как уже указано, был В.Я. Кирпотин, а также Л.П. Гроссман и Г.М. Фридлиндер.⁵¹ Гроссман, например, считал, что Достоевский видел свою задачу показать неизбежное поражение «идеального человека <...> в мире золотого тельца, <...> в царстве наживы, сладострастия и преступления».⁵² Это можно понять, если учитывать собственную позицию исследователей – стремление увидеть в Достоевском союзника в обличии буржуазной действительности. Сегодня мы можем и должны быть более объективны в интерпретации писательского замысла и его воплощения в романе.

Что касается Мышкина, то здесь нужно иметь в виду важный нюанс в общем замысле писателя. Связан он с ореолом героя как «положительно прекрасного человека». В самом этом ореоле и тем более в сюжетной судьбе героя обладание деньгами – далеко не лишняя составляющая. Таковы уж реалии действительности, в которых показан Мышкин, что до обретения репутации «миллионера» он мало что значит в глазах окружающих и потому мало на что способен. А после «обнародования» факта богатства Мышкина у большинства по-новому открылись на него глаза. Такова уж загадочная *власть денег*, которая воздействует почти на всех, вне зависимости от степени их меркантильности (или даже полного отсутствия таковой). Так в

⁵¹ Фридлиндер Г.М. Идеал «положительно прекрасного» человека. «Идиот» // Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. – М.–Л.: Сов. писатель, 1964. – С. 218-276.

⁵² Гроссман Л.П. Достоевский. – М. : Молодая гвардия, 1965. – С. 424.

романе как бы *финансово восполнился* до своего предела «горизонт ожиданий», воплощенный для всех персонажей в князе Мышкине.

Примечательно, что произошло это почти одновременно на вечере у Настасьи Филипповны. Притом в этой развернутой сцене показано как минимум три поворотных события.

Во-первых, князь Мышкин делает брачное предложение Настасье. Она встречает это с недоверием и фактически отказывает:

«– Вот еще нашелся! – сказала она вдруг <...>. – А ведь впрямь от доброго сердца, я его знаю. Благодетеля нашла! А впрочем, правду, может, про него говорят, что... того. Чем жить-то будешь, коли уж так влюблен, что рогожинскую берешь, за себя-то, за князя-то?..»

– Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не рогожинскую, – сказал князь. <...>

– Ну, это там... из романов. Это, князь голубчик, *старые бредни, а нынче свет поумнел, и все это вздор! Да и куда тебе жениться, за тобой за самим еще няньку нужно!»* [59, т. 8, с. 138].

Во-вторых, обнаруживается, наконец, факт унаследования князем более чем миллионного состояния. И примечательно, что сам Мышкин, в отличие от Рогожина и всех остальных, не придает деньгам в данной ситуации решающего значения. Он почти принужден самой Настасьей указать на них, когда продолжает уговаривать ее выйти за него замуж. Исходное и главное – его чувства, отношение к ней: «Я вас... Настасья Филипповна... люблю. Я умру за вас, Настасья Филипповна. Я никому не позволю про вас слова сказать <...>. Если мы будем бедны, я работать буду <...>. Но мы, может быть, будем не бедны, а очень богаты, <...>... я получил в Швейцарии письмо из Москвы от одного господина Салазкина, и он меня уведомляет, что я будто бы могу получить очень большое наследство.» [59, т. 8, с. 138-139].

Очень характерно ведут себя при этом почти все присутствующие персонажи. Меркантильный Иван Епанчин поражен едва ли не больше и

раньше всех: «Да что такое, что такое? – спохватился генерал, смотря на всех как полоумный, – да неужто наследство?» [59, т. 8, с. 139]. По первому побуждению и Настасья забыла о своем недавнем пренебрежительном отказе князю, потому что и для нее финансовая составляющая очень важна. Теперь она согласна и готова уже иронично примерять к себе новые роли: «*Я теперь и сама княгиня*, слышали, – князь меня в обиду не даст! Афанасий Иванович, поздравьте вы-то меня; я теперь с вашею женою везде рядом сяду; как вы думаете, *выгодно такого мужа иметь? Полтора миллиона, да еще князь, да еще, говорят, идиот в придачу, чего лучше?* Только теперь и начнется настоящая жизнь!» [59, т. 8, с. 141].

Однако она все-таки далека от меркантильности Епанчина и других персонажей, потому что вскоре вслед за этим вторично отказывает князю и прозорливо указывает ему на другой возможный «горизонт ожиданий»: «– Князь! тебе теперь надо Аглаю Епанчину, а не Настасью Филипповну» [59, т. 8, с. 143].

Между тем, Натася Филипповна явно угадала, и в глазах меркантильного Епанчина как отца семейства в Мышкине как всеобщем горизонте ожиданий также многое откорректировано. Об этом свидетельствует финал сцены, когда генерал явно подхватывает подсказку Настасьи насчет Аглаи: « – Помилуй, князь, опомнись! – говорил он, хватая его за руку, – брось! Видишь, какая она! *Как отец говорю... <...> – ...Подкатил генеральский серенький рысачок и увлек генерала домой, с новыми надеждами и расчетами* и с давешним жемчугом, который генерал все-таки не забыл взять с собой. *Между расчетами* мелькнул ему раза два и соблазнительный образ Настасьи Филипповны; генерал вздохнул: – Жаль! Искренно жаль! Погибшая женщина! Женщина сумасшедшая!.. Ну-с, *а князю теперь не Настасью Филипповну надо...*» [59, т. 8, с. 148].

А еще до этого происходит третий шокирующий всех свидетелей сцены поворот ситуации: Настасья Филипповна предназначенную ей Рогожиным пачку денег, сто тысяч, бросает в камин, предлагая

меркантильному Гане Иволгину, который также претендовал на ее замужество ради денег, достать эту пачку голыми руками. И вновь очень характерно ведут себя многие присутствующие, в том числе, конечно, генерал Епанчин. Он единственный признаёт поведение Настасьи сумасшествием: «С ума ведь сошла, ведь сошла? Сошла?»

– Н–нет, это, может быть, не совсем сумасшествие, – прошептал бледный как платок и дрожащий Птицын, не в силах отвести глаз своих от затлевшейся пачки. <...>

– Но ведь, *однако ж, сто тысяч!*...» [59, т. 8, с. 145].

Много позднее по сюжету Аглая Епанчина, склонная к розыгрышам, пародирует меркантильность своего отца в объяснениях с Мышкиным, который к тому моменту оказался почти формальным ее женихом:

«– Позвольте же спросить вас, князь, если вы Эпитаете такие намерения, то чем же вы именно полагаете составить мое счастье? <...>...мы не дети, и надо взглянуть положительно... Потрудитесь теперь объяснить, в чем заключается ваше состояние? <...>

– *Состояние... то есть деньги?* – удивился князь.

– Именно.

– У меня... у меня теперь сто тридцать пять тысяч, – пробормотал князь покрасневшись.

– Только-то? – громко и откровенно удивилась Аглая, нисколько не краснея. – Впрочем, ничего; особенно если с экономией...» [59, т. 8, с. 426-427].

Вслед за этим смущающийся и за дочь, и за себя самого генерал Епанчин комментирует так: «Странно, странно это мне все. То есть такой сюрприз и удар, что... Видишь ли, милый, я не насчет состояния (*хоть и ожидал, что у тебя побольше*), но... мне счастье дочери... наконец... способен ли ты, так сказать, составить это... счастье-то?» [59, т. 8, с. 427].

Как покажут сюжетные события, Мышкин–то и хотел бы, и, пожалуй, был бы способен на это, – только вот капризная гордячка Аглая окажется не

способна разделить с ним *совместное* счастье. С одной стороны, ей принадлежит самый яркий панегирик в честь князя: «Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! – разразилась Аглая, – здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили...» [59, т. 8, с. 283]. Заметим, что здесь Достоевский как бы делегирует Аглае прямо высказать то, что было заложено в авторский замысел – изобразить «положительно прекрасного человека». Однако, с другой стороны, заканчивается этот истеричный монолог неожиданным диссонансом: «Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы все в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?» [59, т. 8, с. 283].

То есть Мышкин как персонализированный «горизонт» оказывается Аглае *не по масштабу*. И потому ей никогда его вполне *не охватить* и никогда с ним *не слиться* в совместном счастье. Гордячке Аглае не хватает в Мышкине – *гордости*. Но в этом, как и ни в чем другом, он под нее *прогнуться* или подлаживаться по своей природе не окажется способен. Ведь природа у него – *положительно прекрасного* человека. А в Аглае *прекрасного*, пожалуй, только внешность (Мышкин: «Вы так хороши, что на вас боишься смотреть» – [59, т. 8, с. 66].

Следует отдельно остановиться на образе Гаврилы Ардалионовича Иволгина. Для этого персонажа имеют значение два «горизонта» – деньги и собственное достоинство. Они взаимосвязаны, притом второй из них во многом обусловлен первым.

Этот персонаж противопоставлен в романе князю Мышкину во многих отношениях. В том числе выразительно их противостояние в отношении *денег*. Если Мышкина можно назвать прекраснодушным миллионером, то Ганю Иволгина Настасья Филипповна язвительно обозвала *нетерпеливым нищим* (8; 90). И главное, сам он примерно так, но более развернуто, себя характеризует: «Вы вот думаете, что я семьдесят пять тысяч получу и сейчас

же карету куплю. Нет-с, я тогда третьегодний старый сюртук донашивать стану и все мои клубные знакомства брошу. <...> Вы мне говорите, что я человек не оригинальный. <...> Это, батюшка, меня давно уже бесит, и я *денег хочу*. Нажив деньги, знайте, – я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают. И будут давать до скончания мира» [59, т. 8, с. 105].

Ганя в такой самохарактеристике противостоит не только Мышкину, но и Настасье Филипповне. Может показаться, что им обоим свойственно ущемленное самолюбие. Однако Настасья Филипповна свое человеческое достоинство противопоставляет денежной мере, а Иволгин, напротив, напрямую связывает то и другое. Ее оригинальность для многих окружающих (как и для нее самой) выражается в том, что она способна отказаться от любых денег. Иволгин же надеется добиться признания собственной оригинальности – «нажив деньги». Эта его убежденность может показаться примитивной и пошлой, и для романа «Идиот» такое впечатление, видимо, будет правильным. Однако сама по себе подобная позиция по отношению к деньгам и накопительству представляла для Достоевского серьезный интерес. Об этом свидетельствует более поздний роман, «Подросток». Там центральный герой, Аркадий Долгорукий, окажется своеобразным наследником Гани Иволгина и будет всерьез исповедовать подобную же идею («ротшильдовскую»). Но на этом мы планируем подробно остановиться в четвертой главе диссертации.

Что касается Гани Иволгина, то в этот характер автором не заложены серьезные положительные задатки. Даже напротив, в нем доминирует ординарность. И потому в его отношении к деньгам сказывается крайняя позиция: деньги – универсальная ценность; на них «покупается» или ими «разменивается» всё. И нет ничего, чем не стоило бы пожертвовать ради этой ценности. Даже муки уязвленного самолюбия можно перенести ради денег. То есть меркантильная позиция Гани Иволгина вполне соответствует концепциям Кирпотина, Гроссмана и Фридендера, о которых у нас шла речь

ранее. Но даже в меркантильности, например, генерала Епанчина проглядывает более человечности. Тем более далеко ушли от Иволгина такие герои, как Настасья, Рогожин и Мышкин.

В этом отношении характерен диалог с Мышкиным, когда Ганя признается в том, что решил жениться «на деньгах»:

«...а кстати, скажите мне, как вы думаете, я именно хочу знать ваше мнение: стоит эта «мука» семидесяти пяти тысяч или не стоит?

– По-моему, не стоит.

– Ну, уж известно. И жениться так стыдно?

– Очень стыдно.

– Ну, так знайте же, что я женюсь, и теперь уж непременно» [59, т. 8, с. с.102].

А между тем, и Ганя Иволгин умеет оценить природное благородство Мышкина, именно потому и приходит к нему со своими признаниями и за советами. Ведь приводимый диалог происходит еще до обнародования о миллионном наследстве князя. И Ганя продолжает: «Но именно потому, что *вы первый из благородных людей мне попались* <...> Здесь ужасно мало честных людей; честнее Птицына нет. Что, вы, кажется, смеетесь али нет? Подлецы любят честных людей, – вы этого не знали? А я ведь... А впрочем, чем я подлец, скажите мне по совести?» [59, т. 8, с. 104].

Как уже отмечено нами выше, динамика мнений о Мышкине особо выразительно и вариативно показана именно в семействе Епанчиных. Тон в нем задает генеральша Лизавета Прокофьевна, но и мнения трех девиц Епанчиных достаточно самостоятельны и показательны. При первом же знакомстве в гостиной их дома им удалось разговорить Мышкина. При этом поначалу Лизавета Прокофьевна почти третирует его; насмешливо воспринимают оригинального гостя и дочери, особенно младшая, Аглая. Но своими рассказами князь явно очаровал генеральшу, тогда как в девицах сохраняется недоверчивость (по принципу «таких не бывает»):

« – Хорош, да уж простоват слишком, – сказала Аделаида, когда вышел

князь.

– Да, уж что-то слишком, – подтвердила Александра, – так что даже и смешон немножко.

И та и другая как будто не выговаривали всю свою мысль.

– Он, впрочем, хорошо с нашими лицами вывернулся, – сказала Аглая, – всем польстил, даже и татап.

– Не остри, пожалуйста! – вскричала генеральша. – Не он польстил, а я польщена.

– Ты думаешь, он вывертывался? – спросила Аделаида.

– Мне кажется, он не так простоват.

– Ну, пошла! – рассердилась генеральша. – А по-моему, вы еще его смешнее. Простоват, да себе на уме, в самом благородном отношении разумеется. Совершенно как я» [59, т. 8, с.; 66-67].

В итоге самым ярким «горизонтом» князю Мышкину суждено было стать для Лизаветы Прокофьевны и Аглаи. Они же и самые капризные и переменчивые из Епанчиных. На сходство их характеров позднее указывал и Мышкин, чем польстил обеим. Покоренная им изначально генеральша начала с того, что в финале первого знакомства заявила: «До свидания, князь, голубчик! Заходи почаще <...>. И послушайте, милый: я верую, что вас именно для меня бог привел в Петербург из Швейцарии. Может быть, будут у вас и другие дела, но главное, для меня. Бог именно так рассчитал» [59, т. 8, с.; 70]. Что касается младшей дочери, то в ней, судя по ряду авторских намеков, рождается вначале скрываемая, но затем доходящая до безрассудства влюбленность в Мышкина.

Впрочем, обе по своей капризности ведут себя с ним крайне переменчиво. Лизавета Прокофьевна не раз еще будет по-своему третировать его, но всякий раз ненадолго. Соответственно поступает и Аглая, ввергая тем самым всю семью в недоумение или даже в тревогу. Метафорически выражаясь, этот «горизонт» для обеих то проясняется, то затмевается тучами и разражается грозой.

Показателен, например, такой фрагмент сюжета. Уже после того, как Мышкин воспринимается у Епанчиных как «жених», ему устраивают «светские смотрины», которые крайне важны в этой среде. Но на званом вечере он «провалился» – наглядно выявилась его падучая болезнь. В результате «Лизвета Прокофьевна решила про себя окончательно, что жених “невозможен”, и за ночь дала себе слово, что, “покамест она жива, не быть князю мужем ее Аглаи”. <...> Но поутру же, в первом часу, за завтраком, она впала в удивительное противоречие самой себе. На один, чрезвычайно, впрочем, осторожный, спрос сестер Аглая вдруг ответила холодно, но заносчиво, точно отрезала:

– Я никогда никакого слова не давала ему, никогда в жизни не считала его моим женихом. Он мне такой же посторонний человек, как и всякий.

Лизвета Прокофьевна вдруг вспыхнула.

– Этого я не ожидала от тебя, – проговорила она с огорчением, – жених он невозможный, я знаю, и слава богу, что так сошлось; но от тебя-то я таких слов не ждала! Я думала, другое от тебя будет. Я бы тех всех вчерашних прогнала, а его оставила, вот он какой человек!..» [59, т. 8, с. 459-460].

Помимо Епанчиных многие другие в романе испытывают к князю противоречивые отношения. Но более всех здесь выделяется Рогожин. У него диапазон чувств к Мышкину распространяется буквально «от любви до ненависти». Многие (но далеко не всё) здесь обусловлено их ролями соперников по отношению к Настасье. Рогожин, как мы помним, начал с того, что с первого знакомства «отчего-то» *полюбил* его. Вот тогда для него открылся в князе некий «любезный горизонт». Рогожин даже зовёт Мышкина разделить с ним радость общения с пленившей его сердце Натасьей. Но затем, когда в князе обнаружился соперник в любви, прежний «горизонт» затмевается злобой. Однако изначальная инстинктивная расположенность к Мышкину то и дело вновь проясняется. Сам Рогожин однажды делает Мышкину важное признание: «Я, как тебя нет предо мною, то тотчас же к тебе злобу и чувствую, Лев Николаевич. В эти три месяца, что я тебя не

видал, каждую минуту на тебя злобился, ей–богу. <...> Теперь ты четверти часа со мной не сидишь, а *уж вся злоба моя проходит, и ты мне опять по–прежнему люб*» [59, т. 8, с. 174].

Эту переменчивость можно понимать так, что Рогожин живет, по ходу сюжета, на перекрестье двух сменяющихся и все-таки одновременно сосуществующих «горизонтов» – Натасьи и Мышкина. Она открылась его страстному сердцу и покорила его первоначально. Затем произошло «открытие» Мышкина, который, в силу его личностного всепобеждающего обаяния, также (но совсем по–другому) покорила Рогожина. Фактор предназначенного судьбами героев соперничества стал решающим в трагической развязке конфликтного столкновения двух этих «горизонтов». Мышкин своим человеческим обаянием не может для Рогожина затмить Настасью с ее обаянием женским. Вот почему в возобновляемом общении с ней он избегает общения с князем: «Я тебя не люблю, Лев Николаич, так зачем я к тебе пойду? <...> Каждому твоему слову верю и знаю, что ты меня не обманывал никогда и впредь не обманешь; а я тебя все–таки не люблю» [59, т. 8, с. 302-303]. Однако в финале, с *убийственной* утратой первоначального «горизонта» (Настасьи), Рогожину остается только Мышкин, – и потому он зовет его разделить с ним хотя бы на ночь эту утрату.

Теперь следует обратить внимание на Настасью Филипповну и на ее «горизонты».

Ее первоначальное *узнавание* князя Мышкина происходит как бы «порогожинской» парадигме. Тот ведь также вначале разглядывает попутчика в поезде и заговаривает с ним с пренебрежительной насмешкой и лишь затем постепенно очаровывается им. Вот и Настасья поначалу при визите к Иволгиным приняла князя в передней за лакея. Но затем ее отношение к Мышкину меняется. Вот соответствующий фрагмент:

«– Скажите, почему же вы не разуверили меня давеча, когда *я так ужасно... в вас ошиблась?* – продолжала Настасья Филипповна, рассматривая

князя с ног до головы самым бесцеремонным образом; <...>

– Я удивился, увидя вас так вдруг... – пробормотал было князь.

– А как вы узнали, что это я? Где вы меня видели прежде? *Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?* <...>

– Давеча меня ваш портрет поразил очень, – продолжал он Настасье Филипповне, – потом я с Епанчинными про вас говорил... а рано утром, еще до въезда в Петербург, на железной дороге, рассказывал мне много про вас Парфен Рогожин... И в ту самую минуту, как я вам дверь отворил, я о вас тоже думал, а тут вдруг и вы.

– А как же вы меня узнали, что это я?

– По портрету и...

– И еще?

– И еще потому, что такую вас именно и воображал... *Я вас тоже будто видел где-то.*

– Где? Где?

– Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. *Может быть, во сне...*» [59, т. 8, с. 89-90].

О своих грёзах – то есть мечтательных «горизонтах ожиданий» – Настасья расскажет Мышкину позднее, на вечере своего дня рождения: «Разве я сама о тебе не мечтала? <...> думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, – и вот все *такого как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: “Вы не виноваты Настасья Филипповна, а я вас обожаю!”* Да так, бывало, размечтаешься, что *с ума сойдешь...*» [59, т. 8, с.144].

И вот он явился перед ней не в мечтах, а наяву, да еще превосходя все ожидания – потому что «миллионер». Впору было действительно «сойти с ума». По версиям многих свидетелей сцены, так и происходит: «Все утверждали потом, что с этого-то мгновения Настасья Филипповна и помешалась. Она продолжала сидеть и некоторое время оглядывала всех странным, удивленным каким-то взглядом, как бы не понимая и силясь

сообразить. Потом она вдруг обратилась к князю и, грозно нахмутив брови, пристально его разглядывала; но это было на мгновение; может быть, ей вдруг показалось, что все это шутка, насмешка; но вид князя тотчас ее разуверил. Она задумалась, опять потом улыбнулась, как бы не сознавая ясно чему...

– Значит, в самом деле княгиня!» [59, т. 8, с. 140].

Однако еще прежде поворотных событий – до брачного предложения князя и обнаружения факта о его наследстве – героиня обнаруживает никому не понятное исключительное свое отношение к Мышкину, когда спрашивает князя, выходить ли ей замуж за Ганю:

« – Н–нет... не выходите! – прошептал он наконец и с усилием перевел дух.

– Так тому и быть! Гаврила Ардалионович! – властно и как бы торжественно обратилась она к нему, – вы слушали, как решил князь? Ну, так в том и мой ответ; и пусть это дело кончено раз навсегда! <...>

– Но князь, почему тут князь? И что такое, наконец, князь? – пробормотал генерал, почти уж не в силах сдержать свое негодование на такой обидный даже авторитет князя.

– А князь для меня то, что я в него в первого, во всю мою жизнь, как в истинно преданного человека поверила. Он в меня с одного взгляда поверил, и я ему верю» [59, т. 8, с. 130, 131].

Затем, после брачного предложения и новости о наследстве, она поверила в то, что ее мечтательный «горизонт» достигнут. Однако ненадолго. Своей подруге Дарье Алексеевне героиня лаконично поясняет, почему отказывается от такого брака: «Этакого-то младенца сгубить?» [59, т. 8, с. 142]. Наконец, и Мышкину она говорит: «Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да что потом попрекнешь!» [59, т. 8, с. 143]. Чуть более подробно логика такого «сумасбродного» отказа прояснится позднее, когда князь, уже с опытом возобновляющегося общения с Настасьей Филипповной, вспоминает: «...до того доходила, что меня же с горечью

обвиняла за то, что я высоко себя над нею ставлю <...> и прямо объявила мне наконец на предложение брака, что она ни от кого не требует ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни "возвеличения до себя"» [59, т. 8, с. 361-362].

Так постепенно, шаг за шагом, проясняется природа чувств Настасьи Филипповны по отношению к Мышкину. Любовь к нему носит у нее исключительный характер (как и многое другое). Она оценила его даже выше, чем ее соперница Аглая. Так произошло потому, что, как уже сказано, Настасья Филипповна мечтала о ком-то именно таком, а он даже превзошел ее ожидания. Ее любовь к Мышкину не эгоистична и даже самоотверженна. Аглая ведь спрашивала, чем Мышкин намерен «составить ее счастье». Настасья, напротив, хочет счастья *ему* и боится, что сама не сумеет «составить» это счастье. Когда происходит сближение Мышкина с Аглаей, она этому только рада: «– Мне только одно слово скажи, счастлив ты теперь? Сегодня, сейчас? У ней? Что она сказала?» [59, т. 8, с. 382]. Узнавая об Аглае заочно, понаслышке, и распознав влюбленность в нее князя Мышкина, Настасья решила, что именно эта девушка – достойный для него «горизонт». Уже на своем званом вечере она указывала на это.

Далее Настасья Филипповна предпринимает целую наступательную «кампанию» за их любовный и супружеский союз: компрометирует других возможных женихов; пишет девушке письма. Аглая негодует: «Вот уже целую неделю она умоляет, склоняет, обольщает меня, чтоб я за вас вышла замуж. <...> Она пишет, что вы любите меня, что она это знает, давно заметила, и что вы с ней обо мне там говорили. Она хочет видеть вас счастливым; она уверена, что только я составлю ваше счастье...» [59, т. 8, с. 362].

В одном из таких писем Настасья Филипповна пересказывает Аглае выдуманную картину, в которой воображает Христа наедине с невинным ребенком. Таким образом, хотя бы так, через воображение героини, Достоевский приоткрывает свой исходный замысел – уподобить Мышкина

«князю Христу». И в заключение пересказа картины Настасья обращается к Аглае: «Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше. О, помните только это! <...> Я скоро умру» [59, т. 8, с. 380].

Склонная к экзальтации Настасья переоценила соперницу. Не такая уж Аглая «невинная» по душевным наклонностям и тем более вовсе не «совершенство». При единственной их очной встрече Настасья Барашкова убедилась в этом, и всё обернулось женским поединком: *такой* Аглае она Мышкина не уступит – потому что слишком его любит. Но себя она также считает недостойной его. И в этом ее безысходная *обреченность*.

Мотив обреченности – один из решающих в характере героини. Он зародился в ее досюжетной истории, когда она сочла себя «пропащей». Мышкин угадывает это по одному только ее портрету: «Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? *Ах, кабы добра! Все было бы спасено!*» [59, т. 8, с. 32]. Но «добра» она будет лишь изредко и только к нему. Даже и себя простить героиня не может, а всех остальных только третирует.

Узнав Настасью Филипповну через мучительные взаимоотношения, ее обреченность ощущают прежде всего те, кто ее любит (каждый по-своему), – Мышкин и Рогожин. Первый из них говорит своему сопернику: «В первый раз она сама ко мне бросилась, чуть не из-под венца, прося “*спасти*” ее от тебя. Я ее собственные слова тебе повторяю. Потом и от меня убежала, ты опять ее разыскал и к венцу повел, и вот, говорят, она опять от тебя убежала сюда. <...> Своих мыслей об этом я от тебя никогда не скрывал и всегда говорил, что *за тобою ей непременная гибель*» [59, т. 8, с. 173]. Рогожин Мышкину фактически вторит и развивает подобное впечатление: «Она тебя тогда, с тех самых пор, с именин-то, и полюбила. Только она думает, что выйти ей за тебя невозможно, потому она тебя будто бы опозорит и всю судьбу твою сгубит. <...> Она от тебя и убежала тогда, потому что сама спохватилась, как тебя сильно любит. Ей не под силу у тебя стало. <...> *Да не было бы меня, она давно бы уж в воду кинулась; верно говорю. Потому и*

не кидается, что я, может, еще страшнее воды» [59, т. 8, с. 179-180].

Таким образом, Настасья Филлиповна в романе изначально ощущает себя как *приговоренная к смерти*. Сам этот тематический мотив в романе очень важен, особенно для Мышкина. Поэтому теперь уместно обратиться к вопросу о его горизонтах ожиданий.

2.2. «Горизонты ожиданий» князя Мышкина и трагизм судьбы «положительно прекрасного человека»

Как мы уже выяснили, сам Мышкин в романе – персонифицированный горизонт ожиданий для многих (если не для всех) персонажей, но в судьбе каждого он значит очень разное. Каковы же его собственные «горизонты ожиданий», подразумеваемые Достоевским? Прояснить это оказывается не так просто. Если принимать во внимание персонификацию, то это прежде всего Аглая и Настасья Филипповна, то есть женщины, которые могли бы составить его счастье. Но на наш взгляд, они в этом отношении (как изначальные «горизонты») все-таки *вторичны*. Ведь является Мышкин в мир, описанный в романе, еще не зная их и не ради встречи с ними. Изначальные его установки таковы: «Я сидел в вагоне и думал: *“Теперь я к людям иду; я, может быть, ничего не знаю, но наступила новая жизнь”*. Я положил *исполнить свое дело честно и твердо*. С людьми мне будет, может быть, скучно и тяжело. На первый случай я положил *быть со всеми вежливым и откровенным; больше от меня ведь никто не потребует» [59, т. 8, с. 64].*

Какое именно «дело» он намерен исполнить «честно и твердо» – остается неясным, пока мы не примем во внимание заложенную автором в образ Мышкина особую природу «положительно прекрасного человека». Она развернуто сказала в своеобразной «педагогической поэме» из рассказа Мышкина в гостиной Епанчиных о пребывании его в Швейцарии. Там он успел воспитать детей (фактически целое «поколение») в духе человечности

самим собою, своим примером милосердия по отношению к несчастной девушке Мари. При этом никакой «системы» у него не было: «Я не то чтоб учил их; о нет, там для этого был школьный учитель, Жюль Тибо; я, пожалуй, и учил их, но я больше так был с ними, и все мои четыре года так и прошли. Мне ничего другого не надобно было» [59, т. 8, с. 57]. Вот и теперь, явившись в Россию, он смущается перед девицами Епанчинными: «...я все как будто учу» [59, т. 8, с. 53]. Но его «бессистемность» воздействует на окружающих всё так же *воспитующе* – потому что он исполняет принятую на себя миссию – «быть со всеми вежливым и откровенным; больше от меня ведь никто не потребует». Этим он их всех и покоряет (начиная с Рогожина, затем камердинера, генерала Епанчина и остальных).

Убедительное замечание сделал К.Г. Исупов: «Нельзя сказать, что присутствие Мышкина непременно сопровождается идиллией духовной экклезии, дружащей людей на почве взаимной приязни. Скорее наоборот, ему сопутствует, как не раз замечено, атмосфера скандала. Но можно сказать и так, что в топосах общения, куда заносит князя, у окружающих появляется шанс милосердного взаимопонимания <...>. За редчайшими исключениями, он не использован <...>. Мышкин в романе – *единственный* (курсив Исупова – Е.Г.) метафизический инициатор и медиатор эклезии, и в этом вся трагедия его бесполезного христианства. Роман «Идиот» – это мистерия искушения и бесконечного одиночества в пустыне человеческой».⁵³ Потому этот роман в целом можно признать наиболее трагичным у Достоевского.

Итак, Мышкин явился просто *быть* с людьми. И являет им собою пример, что человек может быть вот таким – *положительно прекрасным*. И это не может не напоминать об исходной миссии «Князя Христа» на земле.

Однако хриstopодобный герой Достоевского не просто и не только *пребывает* между персонажами. Он много чему их учит. Например, один из сквозных тематических мотивов в романе, которым озабочен Мышкин, как

⁵³ Исупов К.Г. Введение в метафизику Достоевского (Статья первая) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 18. – Спб.: Наука, 2007. – С. 53.

уже сказано, – это состояние *приговоренности к смерти*. Все люди приговорены к смерти; это их природный неизбежный «горизонт». Тогда, по Мышкину, нужно понимать, как к этому относиться, какие уроки из этого нужно извлечь. И потому примечательны ощущения человека, приговоренного к казни, то есть к смерти неестественной, преждевременной. Князь Мышкин в доме Епанчиных *трижды (!)* почти вынужденно рассказывает о состоянии человека, ожидающего такой казни. С одной стороны, это продиктовано жизненным опытом автора, которому суждено было подобное пережить: Достоевский был приговорен и затем помилован перед эшафотом. Это он справедливо считал ужасным, но и бесценным своим опытом, который неоднократно транслировал в произведениях. (Неоднократно этот же мотив, как мы увидим, будет возникать и в последнем романе Достоевского.) С другой стороны, такая повторяемость, возобновляемость мотива приговоренности к смерти является «маркерами значимости», согласно субъект-субъектному методу Т.А. Касаткиной (мы уже видели подобное на примере «Преступления и наказания»).⁵⁴

Что же такое особо значимое старается передать Мышкин своим слушателям, камердинеру и Епанчиным, через эти свои рассказы о переживаниях приговоренных к казни? Казалось бы, банальную, но такую трудно постижимую истину: именно в силу неизбежного для всех «горизонта смерти» нет ничего более желанного и неисчерпаемого по возможностям, чем ощущать и осваивать «горизонты жизни». В одном из рассказов князя это выражено особенно выразительно, когда приговоренный признавался, что «ничего не было для него в это время тяжелее, как непрерывная мысль: “Что, если бы не умирать! *Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность! И все это было бы мое!* Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал,

⁵⁴ См.: Касаткина Т.А. О субъект–субъектном методе чтения // Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. – М.: Водолей, 2019. – С. 34-35.

уж ничего бы даром не истратил! Он говорил, что эта мысль у него наконец в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили”. <...>

– Вы очень обрывисты, – заметила Александра, – <...> позвольте, однако же, как же этот приятель, который вам такие страсти рассказывал... ведь ему переменили же наказание, стало быть, подарили же эту “бесконечную жизнь”. Ну, что же он с этим богатством сделал потом? Жил ли каждую минуту “счетом”?

– О нет, он мне сам говорил, – я его уже про это спрашивал, – вовсе не так жил и *много-много минут потерял*.

– Ну, стало быть, вот вам и опыт, стало быть, и нельзя жить взаправду "отсчитывая счетом". Почему-нибудь да нельзя же.

– Да, почему-нибудь да нельзя же, – повторил князь, – мне самому это казалось... А все-таки как-то не верится.

– То есть вы думаете, что умнее всех проживете? – сказала Аглая

– Да, мне и это иногда думалось.

– И думается?

– И... думается, – отвечал князь, по-прежнему с тихой и даже робкою улыбкой» [59, т. 8, с. 52-53].

Вслед за этим следует рассказ Мышкина о его швейцарском опыте воспитания детей через сострадание к несчастной Мари – и он неслучайно «ложится в тему» предыдущему. Ведь эта девушка также была дважды «приговорена» – вначале всеми окружающими за своё «падение» (аллюзия на судьбу Настасьи Филипповны), а затем жестокой чахоткой (аллюзия на судьбу Ипполита Терентьева). Мышкин через общение с детьми настроил их в пользу Мари, и они скрасили ее последние дни: «...она умерла почти счастливая. Через них она забыла свою черную беду, как бы прощение от них приняла, потому что до самого конца считала себя великою преступницею» [59, т. 8, с. 62-63]. Этим была проиллюстрирована еще одна истина, которую сам же князь осмыслит позднее: «Сострадание есть главнейший и, может

быть, единственный закон бытия всего человечества» [59, т. 8, с. 192].

Указанный тематический мотив значимости «горизонта смерти» для человека возникает не только в рассказах Мышкина. В сюжетной судьбе ему еще трижды представились переживания приговоренного к смерти. Первый случай нами уже рассмотрен – это судьба Настасьи Филипповны, которую князь так и не смог спасти. Второй вариант воспроизведен через пересказ Лукьяна Лебедева, который молится за упокой души графини Дюбарри, фаворитки Людовика XV: «...этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, <...> а она и не понимает, что с ней происходит, от страху. Видит, что он ее за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, <...> - и стала кричать: “Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!” И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо *дальше такового мизера с человеческою душой вообразить невозможно*» (8; 164).

Наконец, развернута в романе судьба Ипполита Терентьева, который приговорен (как и швейцарская Мари) к неизбежной смерти от чахотки. Этому немаловажному персонажу Достоевский доверил высказаться в «Необходимом объяснении» с подробным психологическим обоснованием своей решимости на самоубийство. Сам Ипполит апеллирует к Мышкину: «Это вы запишите, князь, запомните, вы ведь, кажется, собираете материалы насчет смертной казни...» [59, т. 8, с. 319].

Его исходные и финальные переживания кое в чем отвечают парадигме состояний приговоренного и даже самого Мышкина: «Пусть тот, кому попадет в руки мое “Объяснение” <...>, сочтет меня <...> за *приговоренного к смерти, которому, естественно, стало казаться, что все люди, кроме него, слишком жизнью не дорожат, слишком дешево повадились тратить ее, слишком лениво, слишком бессовестно ею пользуются, а стало быть, все до единого недостойны ее!* <...> Спросите, спросите их только, как они все, сплошь до единого, понимают, в чем счастье? О, будьте уверены, что Колумб был счастлив не тогда, когда открыл

Америку, а когда открывал ее <...> *Дело в жизни, в одной жизни, – в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!*» [59, т. 8, с. 327].

Однако с приближением горизонта неизбежной смерти ценности жизни девальвируются. У приговоренного к казни это порождает злое нетерпение, у смертельно больного – гордое нетерпение: «Знаете ли вы, что, если бы не подвернулась эта чахотка, я бы сам убил себя... [59, т. 8, с. 248]. И все-таки обаяние князя Мышкина побуждает Ипполита Терентьева обратиться к нему за советом: «...как, по-вашему: как мне всего лучше умереть?... Чтобы вышло как можно... добродетельнее то есть? Ну говорите!

– Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье! – проговорил князь тихим голосом» [59, т. 8, с. 433].

Сам по себе Мышкин для Терентьева, как и для всех других персонажей, – еще один «горизонт» между жизнью и смертью. И князь в своем ответе пронизателен и точен. Если суждена смерть, то остается принять этот «горизонт», пройдя мимо тех, кому суждено счастье двигаться дальше, к «горизонту» счастья (как Колумбу из «Объяснения» Ипполита).

Однако, по авторской логике романа, всё оказывается еще сложнее. Решающее значение имеет – кто к чему *приговорен*. Участь Мышкина в романе немногим лучше смертей Настасьи Филипповны или Ипполита. В итоге он впадает в неизлечимый «идиотизм», и тем самым его «оздоровительная» миссия остается недостижимой. И вновь убедителен К.Г. Исупов: в сюжетной истории Мышкина, «как позже в Христе и Великом инквизиторе «Легенды» (имеется в виду роман «Братья Карамазовы» – Е.Г.), даны фабульные черновики Второго Пришествия. <...> Не в том «неудача» или негативный пафос замысла «Идиота», что из Мышкина получился «не тот» Христос или какой-то Христос «неполный», а в том, что мир не готов его принять. Мир во всех параметрах своей исходной падшести <...> виновен в трагической вине Мышкина – быть всегда неуместным, не «комильфо», быть раздражающим и даже опасным и при этом беззащитным,

как всякая голая правда».⁵⁵ У Достоевского князь Мышкин *приговорен к одиночеству и бессилию* самой исключительностью и неуместностью в реальности воплощенного в этом герое идеала.

Выводы по второй главе.

Центральный герой, Лев Мышкин, при первом же сюжетном знакомстве или даже по слухам оказывается в центре сторонних интересов. Даже явно служебные персонажи поставлены автором по отношению к Мышкину в положение жгучего интереса. Тем самым для всех он – персонифицированный «горизонт ожиданий», однако динамично становящийся и корректируемый. Его неоднозначность задается в названии романа: для кого именно Мышкин – «идиот»? в каком смысле? до каких пор? и т.п.

Таких «положительно прекрасных», каким задуман и показан герой, в действительности, воспроизводимой Достоевский, с ее социальными и прочими нормами, – как бы и *не бывает*. Отсюда первая реакция на Мышкина – удивление, недоверие или даже негодование. Но постепенно он по-разному покоряет всех, с кем его сводит сюжетная судьба. Идеальные и нравственные перипетии в романе связаны с тем, что Мышкин для окружающих соотносится с другими «горизонтами ожиданий». И он неизменно то конфликтует, то обманчиво отвечает чужим ожиданиям, то превосходит их. Это обуславливает драматизм взаимоотношений.

Для Рогожина его влюбленность в Настасью и необъяснимая привязанность к Мышкину определяют в романе два основных его «горизонта ожиданий». Это обречено на конфликт, так как они с князем оказываются соперниками в любви.

Своим человеческим обаянием Мышкин для Рогожина не может затмить Настасью Филипповну с ее обаянием женским. Для самой Настасьи Филипповны Мышкин был пределом мечтаний, и узнав князя, она не способна полюбить Рогожина. Но ведь тот тоже имеет право мечтать о

⁵⁵ Исупов К.Г. Указ. соч., С. 58.

личном счастье. Постановка проблемы любви в романе усугубляется выведением на авансцену другой влюбленной пары – Мышкин и Аглая. Узнавая об Аглае заочно, понаслышке, и распознав влюбленность в нее князя, Настасья Филипповна решила, что именно эта девушка – достойный для князя «горизонт». Для самой Настасьи Филипповны Мышкин – горизонт ожиданий *непомерный*, так что она и не надеется сделать его счастливым. Для Аглаи Мышкин хотя и душевно притягателен, но недостаточен – потому что в нем «гордости нет».

Остро поставлена проблема финансовой составляющей «горизонта ожиданий». После известия о богатстве Мышкина у большинства по-новому открылись на него глаза. Такова загадочная *власть денег*, которая воздействует почти на всех, вне зависимости от степени их меркантильности и даже при отсутствии таковой. Так в романе как бы финансово восполнился до предела «горизонт ожиданий», воплощенный для персонажей в князе Мышкине. Для Гани Иволгина имеют значение два «горизонта» – деньги и собственное достоинство, притом второе обусловлено первым. У генерала Епанчина в меркантильности проглядывает более человечности. Тем более далеко ушли от Иволгина такие герои, как Настасья, Рогожин и Мышкин.

Принципиальное значение имеет сквозной мотив приговоренности к смерти. Он выражен как напрямую (рассказы Мышкина о состоянии перед казнью), так и в связи с неизлечимыми болезнями (Мари в Швейцарии, Ипполит Терентьев). В самом общем выражении он внятен Мышкину: все люди приговорены к смерти; это их природный неизбежный «горизонт». Нужно учиться жить, «каждую минуту счетом отсчитывая». Нет ничего более желанного и неисчерпаемого по возможностям, чем ощущать и осваивать «горизонты жизни».

Мышкин для многих персонажей – «горизонт» между жизнью и смертью. И он в своем совете Терентьеву (как жить и умереть) проницателен и точен: если суждена смерть, то остается принять этот «горизонт», пройдя мимо и простив тех, кому суждено счастье двигаться дальше. По авторской

логике романа, решающее значение имеет – кто к чему *приговорен*. Участь Мышкина в романе немногим лучше смертей Настасьи или Ипполита. В итоге он впадает в неизлечимый «идиотизм», и тем самым его потенциально *оздоровительная* миссия остается недостижимой. Мышкин приговорен к одиночеству и бессилию самой неуместностью воплощенного в нем идеала.

Глава 3. Хаотичность горизонтов ожиданий в романе «Бесы»

3.1. Подвижность «горизонтов ожиданий» автора и хаотичность «горизонтов ожиданий» героев романа

В свете нашей темы роман «Бесы» занимает свое уникальное место в великом пятикнижии Достоевского. В «Преступлении и наказании» вполне очевидны центральные герои – Раскольников и Соня Мармеладова. Они и являют собой персонализированное конфликтное противостояние основных кардинально различающихся «горизонтов». В романе «Идиот» князь Мышкин – единственный главный герой представляет собою персонифицированное средоточие очень разных горизонтов ожиданий для остальных персонажей. В следующем после «Бесов» романе «Подросток» главный герой также безусловен и подразумевается уже в названии – это Аркадий Долгорукий. На следующем этапе работы мы еще будем разбираться с его «горизонтами». В итоговом произведении основные герои также обозначены в названии – это все «братья Карамазовы».

С «Бесами» всё было иначе и, видимо, сложнее. Не случайно Л.И. Сараскина, известный исследователь Достоевского, заключала, что это «самый спорный, самый многострадальный» роман писателя.⁵⁶ Основанием к такому выводу служит сама история создания произведения.⁵⁷ Коротко говоря, работа над романом на стадии меняющихся один за другим творческих планов и черновых набросков шла у Достоевского более года, с 1869 по 1871 год. Для нас примечательно, что в ходе этого творческого процесса менялись и претенденты на роль главного героя. То есть шла трансформация авторских горизонтов ожиданий.

Первоначально (с февраля до конца весны 1870) «эти планы объединяет памфлетная направленность замысла. Главные герои памфлета

⁵⁶ Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 5.

⁵⁷ См. подробно в комментариях к роману – 12; 170–192.

— Грановский и его сын, Нечаев. Образ Князя играет в планах более второстепенную роль. Свообразие и значительность образ этот начинает приобретать в записях второй половины февраля 1870 г.» [59, т. 12, с. 173]. Здесь упомянуты два прототипа (Грановский и Нечаев), которых в романе сменяет отец и сын Верховенские. Что касается «Князя», то в романе это будет Николай Ставрогин (уже без «княжеского» статуса). Одна из позднейших его характеристик в черновых авторских записях заканчивается обобщением: «ИТАК, ВЕСЬ ПАФОС РОМАНА В КНЯЗЕ, он герой. Всё остальное движется около него, как калейдоскоп. <...> Безмерной высоты» [59, т. 11, с. 136]. Автор Комментариев к роману, Н.Ф. Буданова, делает один из выводов, что «творческие искания Достоевского весной 1870 г. подготовили совершившийся летом 1870 г. коренной перелом в творческой истории романа, в результате которого политический памфлет соединился с романом-трагедией, а *центральным персонажем “Бесов” стал Ставрогин*» [59, т. 12, с. 183].⁵⁸ Некоторые основания к такому выводу дает и поздняя черновая запись Достоевского, в декабре 1870 г.: «Нечаев начинает с сплетен и обыденностей, а Князь раскрывается постепенно в действии и без всяких объяснений. Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, *точно он герой*» [59, т. 11, с. 261].

Мы остановили внимание на этой истории замысла, потому что статус «центрального героя» в «Бесах» можно еще уточнить. Самому Достоевскому могло казаться (и это отражалось в черновых записях), что он с главным героем окончательно определился – это Ставрогин. Однако художественный инстинкт не позволял писателю других претендентов отодвинуть на второй план, что касается прежде всего Степана Верховенского.

В целом принимая приведенную логику, нельзя не заметить, что в ней образу Степана Верховенского отводится почти служебная роль (родитель Петра и домашний воспитатель Николеньки Ставрогина). Если оставаться в

⁵⁸ См. также: Буданова Н.Ф. Бесы // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб.: «Пушкинский дом», 2008. – С. 20-21.

рамках романа, то сопоставление сюжетных судеб Степана Верховенского и Николая Ставрогина позволяет прямо соотносить их образы как в равной мере, хотя и по-разному – *центральные* для этого произведения. Роман открывается «некоторыми биографическими подробностями о талантливом и многотимом Степане Трофимовиче Верховенском» [59, т. 10, с. 7], что занимает всю первую главу. Во второй главе происходит знакомство с главным героем романа – Ставригиным. В дальнейшие события романа оказываются вовлечены оба героя, хотя и в разной мере. Смерть Ставригина, как и смерть Степана Трофимовича Верховенского в конце произведения, определяют итоги всего романа.

Таким образом, по мере изменения замысла романа, менялся главный герой романа, а вместе с этим наблюдалась подвижность «горизонтов ожиданий» автора. О подобном явлении (авторские горизонты ожиданий) у нас уже шла речь в первой главе диссертации, по поводу «Преступления и наказания». В истории создания «Бесов» подвижность и переменчивость авторских «горизонтов» проявляется особенно наглядно. По мере того, как статус главного героя переходит в зависимости от того, к кому принадлежит статус главного героя, креативная энергия писателя движется то в одном направлении, то в другом.

В чистовом варианте романа эта изначальная переменчивость не просто оставила свой след, но определила важную составляющую концепции произведения в целом. Характерно, что само название – «Бесы» – обозначает явление или тенденцию, а не героя (как в «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых»). Для нас убедительна следующая интерпретация названия этого романа: «Он был задуман как обличение революционных идей, которые в ту пору стихийно распространялись и заражали даже самые чистые сердца <...>. В этом и видел Достоевский бесовщину. <...> Такого рода бесовщиной здесь одержим по-настоящему лишь один персонаж, Петр Верховенский. <...> Однако если присмотреться, в романе этом почти всякий чем-нибудь да одержим. Шатов – своей идеей; Кириллов – своей. Степан

Верховенский одержим собственной репутацией. Многие женские персонажи одержимы обаятельным Ставрогиным. <...> Но Ставрогин одержим другим. Он не может найти мерки для собственной личности, потерял ориентиры добра и зла. Это приведет его к добровольной петле. Но прежде он скажет о владеющей им стихии, что это не демон какой-то, а «просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся» [59, т. 10, с. 231]. Такие очень разные «бесенята» угадываются за многими образами персонажей романа. И никакого отношения они к революционным идеям не имеют». ⁵⁹

Итак, обозначенное в названии явление – это *бесовщина*, или *одержимость*, которая по-разному и в разной степени овладевает едва ли не всеми персонажами романа. Здесь вообще нет *полноценных* персонифицированных горизонтов (какими были Раскольников или князь Мышкин), то есть таких героев, к кому интерес остальных персонажей не остывал бы или не менялся бы кардинально. В то же время личностных горизонтов, характерных для того или иного персонажа, в «Бесах» порой даже слишком много: они чередуются и мешаются друг с другом. Хорошо передает эту особенность словечко из черновых записей самого Достоевского, где про Степана Верховенского сказано, что он «не поддался новым идеям и остался верен старому идеальному *сумбуру*» [59, т. 11, с. 176].

Конкретно же этот «сумбур» воспроизводится во многих сюжетных поворотах или отдельных сценах романа, в так называемых «конклавах». ⁶⁰ Например, показательна в «Бесах» экспозиция к одной из таких сцен: «Это был день неожиданностей, день *развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы*. Утром <...> я обязан был сопровождать моего друга к Варваре Петровне, по ее собственному назначению, а в три

⁵⁹ Власкин А.П., Рудакова С.В. Метасмыслы заглавий романов Достоевского // LIBRI MAGISTRI. Вып.2 (16). Наследие Ф. М. Достоевского и современность. – Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г.И.Носова, 2021. – С. 121-122.

⁶⁰ См.: Щенников Г.К. Конклав // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь–справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 175-176.

часа пополудни я уже должен был быть у Лизаветы Николаевны, чтобы рассказать ей — я сам не знал о чем, и способствовать ей — сам не знал в чем. И между тем *всё разрешилось так, как никто бы не предположил*. Одним словом, это был день удивительно сошедшихся случайностей» [59, т. 10, с. 120].

То есть ближайшие «горизонты ожиданий» иногда становятся призрачными, фальшивыми «псевдо-горизонтами». Это вполне соответствует характеру *бесовщины*, на которую указывает как название романа, так и один из эпиграфов, из пушкинских «Бесов»:

«Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

...

Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?» [59, т. 10, с. 7].

Н.А. Макаричева в своем исследовании применительно к «Бесам» удачно ввела в обиход понятие «гендерной валентности». Согласно ее наблюдениям, в этом романе есть персонажи «валентные» – это прежде всего Степан Верховенский и Николай Ставрогин – и напротив, персонажи с «нулевой валентностью». Имеется в виду вариативность их взаимоотношений с женщинами.⁶¹ В свете нашей темы здесь возможна аналогия с вариативностью «горизонтов ожиданий» у разных персонажей романа. Только «нулевой валентности» (то есть полного отсутствия горизонтов ожиданий) в романе «Бесы» почти не наблюдается. Таких «горизонтов», даже персонифицированных, по ходу сюжета может

⁶¹ См.: Макаричева Н.А., Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского / Н.А. Макаричева. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2019. – С. 178-179.

обнаружиться всего два или три. Но их сочетаниям в одном «лице» опять-таки свойственна *сумбурность*.

Хорошей иллюстрацией к этому служит образ генеральши Варвары Ставрогиной (один из центральных женских персонажей романа). С одной стороны, ее устремления охарактеризованы очень обобщенно: «Это была женщина-классик, женщина-меценатка, действовавшая в видах *одних лишь высших соображений*» [59, т. 10, с. 12]. С другой стороны, не столько ее «соображения», сколько фантазии ищут и находят персонифицированные воплощения. Вначале она избирает своим «горизонтом ожиданий» давнего друга Степана Верховенского. Он «стал наконец для нее ее сыном, ее созданием, даже, можно сказать, ее изобретением, стал плотью от плоти ее <...> Она охраняла его от каждой пылинки, нянчилась с ним двадцать два года, не спала бы целых ночей от заботы, если бы дело коснулось до его репутации поэта, ученого, гражданского деятеля. Она его выдумала и в свою выдумку сама же первая и уверовала. *Он был нечто вроде какой-то ее мечты...* Но она требовала от него за это действительно многого, иногда *даже рабства*» [59, т. 10, с. 16].

Затем, даже еще без утраты прежнего «горизонта», возникает новый, олицетворенный в сыне Николае Ставрогине: «Степана Трофимовича отдалила от себя, позволив ему нанимать квартиру в другом доме <...> сын явился пред нею теперь как бы в виде *новой надежды и даже в виде какой-то новой мечты*. Страсть ее к сыну началась со времени удач его в петербургском обществе и особенно усилилась с той минуты, когда получено было известие о разжаловании его в солдаты. А между тем она очевидно боялась его и *казалась пред ним словно рабой*» [59, т. 10, с. 38].

Обратим внимание, что в отношениях Варвары Ставрогиной как к «давнему другу» Степану Верховенскому, так и к своему сыну повторяется мотив «рабства». Только при этом он как бы *переворачивается*: от друга она требует «даже рабства»; а к сыну сама относится «словно раба». Дело, на наш взгляд, в том, что оба эти персонифицированные «горизонты» в ее

воображении оказываются нестойкими и даже взаимозаменяемыми. Степана Верховенского она сама себе «сочинила» («Он был нечто вроде какой-то ее мечты»), но ближе к финалу обманулась в нем. Приведем развернутый фрагмент предпоследнего их объяснения:

«— Но во всяком случае, останусь ли я побежденным, или победителем, я в тот же вечер возьму мою суму, нищенскую суму мою, оставлю все мои пожитки, все подарки ваши, все пенсии и обещания будущих благ и уйду пешком, чтобы кончить жизнь у купца гувернером либо умереть где-нибудь с голоду под забором. Я сказал. <...>

— Я была уверена, <...> уверена уже годы, что вы именно на то только и живете, чтобы под конец опозорить меня и мой дом клеветой! <...>

— Вы всегда не уважали меня. Я мог иметь бездну слабостей. Да, я вас объедал; я говорю языком нигилизма; но объедать никогда не было высшим принципом моих поступков. Это случилось так, само собою, я не знаю как... Я всегда думал, что между нами остается нечто высшее еды, и — никогда, никогда не был я подлецом! Итак, в путь, чтобы поправить дело! В поздний путь, на дворе поздняя осень, туман лежит над полями, мёрзлый старческий иней покрывает будущую дорогу мою, а ветер завывает о близкой могиле... <...>

— Я знаю только одно, именно, что всё это шалости. *Никогда вы не в состоянии исполнить — ваших угроз, полных эгоизма. Никуда вы не пойдете, ни к какому купцу, а преспокойно кончите у меня на руках, получая пенсию и собирая ваших ни на что не похожих друзей по вторникам*» (59, т. 10, с. 266).

Однако это оказывается самонадеянным самообманом Варвары Петровны Ставрогиной. Ей суждено было ошибиться в отношении своего друга, которого она, казалось, знает два десятка лет. Все-таки Степан Трофимович вырывается из «рабства» и уходит по неизведанной дороге, на которой его вскоре ждали болезнь и гибель. Последнее же примирение у них состоялось, когда раскаявшаяся генеральша хватилась друга и настигла его

на «большой дороге», но уже на при смерти, словно судьба все-таки уготовила им возможность попрощаться. Это событие способствует и освобождению, пусть не окончательному, Варвары Петровны от рабства перед другим ее мнимым «горизонтом», воплощенном в сыне - Николае Ставрогине. К моменту смерти Степана Верховенского ее сын Nicolas уже был вполне скомпрометирован как участник трагических событий. И реагирует Варвара Петровна так:

«— Нет у меня теперь никого на свете!

— У вас, однако, есть сын, – заметил было Зальцфиш (местный доктор – Е.Г.).

— *Нет у меня сына!* – отрезала Варвара Петровна» [59, т. 10, с. 507].

Однако и в этом случае всё оборачивается самообманом. Для Варвары Петровны невозможно полное одиночество, для нее жизненно невозможно остаться без каких-либо «горизонтов» как жизненных ориентиров. Поэтому когда Варвара Петровна узнает, что ее сын в письме зовет с собой в кантон Ури преданную ему Дарью Шатову, то выражает намерение ехать за ними: «- *А что мне теперь здесь делать? Не всё ли равно? Я тоже в Ури запишусь и проживу в ущелье...*» [59, т. 10, с. 515].

Помимо этих двух персонифицированных горизонтов ожиданий на Варвару Ставрогину постоянно оказывают влияние другие манящие цели и «прожекты». В этом отношении она тоже как бы *многовалентна* и потому не способна выбраться из паутины своих и чужих «горизонтов».

Например, был в черед ее увлечений «идейный период»: «Тогда было время особенное; <...>...кроме фактов явились и какие-то сопровождавшие их идеи <...> никак невозможно было применить и в точности узнать, что именно означали эти идеи? <...> Степан Трофимович торжественно приглашен был объяснить ей «все эти идеи» раз навсегда; но объяснениями его она осталась положительно недовольна. <...> Решено было ехать в Петербург <...> и, если возможно, *войти в новую деятельность всецело и нераздельно*. Между прочим, она объявила, что готова основать *свой журнал*

и посвятить ему отныне всю свою жизнь. <...> Всё, однако, <...> лопнуло, как радужный мыльный пузырь. Мечты разлетелись, а *сумбур* не только не выяснился, но стал еще отвратительнее» [59, т. 10, с. 20-21].

Характерно, что очередной «проект» генеральши Ставрогиной – возник в результате пересечения двух персонифицированных горизонтов ожидания. Ореол Степана Верховенского поблек, а сына, наоборот, – засиял с новой силой. Именно в это время до генеральши дошли слухи, что Ставрогина и Дарью Шатову связывают тайные отношения. Самолюбивая Варвары Петровна «...мысли она не могла допустить, чтоб ее Nicolas мог увлечься ее... “Дарьей”» [59, т. 10, с. 56] и потому стала активно действовать. Так и появляется проект генеральши – сделать Степана Трофимовича и Дарью «горизонтами ожиданий» друг для друга, то есть сочетать узами брака, притом как бы добровольного.

Здесь ярко выразилась склонность и способность Варвары Петровны к манипулированию горизонтами: свой она основывает на сочетании чужих. Она загорелась идеей брака Степана и Дарьи – и это своего рода очередной ее горизонт. Однако их также нужно еще увлечь как минимум самим этим проектом, а если получится – то и *друг другом*. И вот Варвара Петровна обрисовывает для каждого из них – порознь – горизонты будущей совместной жизни. Аргументы здесь нужны разные, и Ставрогина их изобретательно находит. Особенно трудно приходится с Дарьей – и потому, что она женщина, и потому, что за ней угадываются какие-то личные горизонты. Так что после вопроса «в лоб» приходится перебирать разные доводы, вплоть до психологических и финансовых:

«— Слушай, – хочешь замуж?»

Даша отвечала вопросительным длинным взглядом, не слишком, впрочем, удивленным.

— Стой, молчи. Во-первых, есть разница в годах, большая очень; но ведь ты лучше всех знаешь, какой это вздор. Ты рассудительна, и в твоей жизни не должно быть ошибок. Впрочем, он еще красивый мужчина...

Одним словом, Степан Трофимович, которого ты всегда уважала. Ну? <...>

— Стой, молчи; не спеши! Хоть у тебя и есть деньги, по моему завещанию, но умри я, что с тобой будет, хотя бы и с деньгами? Тебя обманут и деньги отнимут, ну и погибла. А за ним ты жена известного человека. Смотри теперь с другой стороны: умри я сейчас, — хоть я и обеспечу его, — что с ним будет? А на тебя-то уж я понадеюсь. Стой, я не договорила: он легкомыслен, мямля, жесток, эгоист, низкие привычки, но ты его цени, во-первых, уж потому, что есть и гораздо хуже. Ведь не за мерзавца же какого я тебя сбить с рук хочу, ты уж не подумала ли чего? *А главное, потому что я прошу, потому и будешь ценить*, — оборвала она вдруг раздражительно, — слышишь? Что же ты уперлась? <...>

— Мне ведь всё равно, Варвара Петровна, если уж непременно надобно замуж выйти, — твердо проговорила Даша. <...>

— Ты хоть и умна, но ты сбрендила. Это хоть и правда, что я непременно теперь тебя вздумала замуж выдать, но это не по необходимости, а *потому только, что мне так придумалось, и за одного только Степана Трофимовича*. Не будь Степана Трофимовича, я бы и не подумала тебя сейчас выдавать, хоть тебе уж и двадцать лет... Ну?

— Я как вам угодно, Варвара Петровна.

— Значит, согласна! Стой, молчи, куда торопишься, я не договорила» [59, т. 10, с. 56-57] — и далее следуют развернутая финансовая аргументация.

Фактически генеральша принимает на себя роль нетипичной, бескорыстной свахи. Вернее, ее корысть носит характер личной прихоти: она неоднократно акцентирует *своё* желание («*мне так придумалось*») и деньгами берется обеспечивать их «*семейное благополучие*». Правда, ей важно соблюсти и принцип добровольности этого брака, пусть даже и почти вынужденной:

«— Вспомни, что твоя полная воля, как захочешь, так и будет.

— Только позвольте, Варвара Петровна, разве Степан Трофимович вам уже говорил что-нибудь?

— Нет, он ничего не говорил и не знает, но... он сейчас заговорит!
<...> Да он сам на коленях будет ползать просить, он должен от счастья умереть, *вот как это будет устроено!*» [59, т. 10, с. 58].

Так это действительно и «будет устроено». Подход к Верховенскому—старшему у Варвары Петровны отработан десятилетиями: немного лести, апелляция к его благородству и даже к надуманной «любви» его к Даше: «Что значат ваши пятьдесят три года! Пятьдесят лет не конец, а половина жизни. Вы красивый мужчина, и сами это знаете. Вы знаете тоже, как она вас уважает. Умри я, что с нею будет? А за вами она спокойна, и я спокойна. У вас значение, имя, любящее сердце; вы получаете пенсион, который я считаю своей обязанностью. Вы, может быть, спасете ее, спасете! Во всяком случае, честь доставите. Вы сформируете ее к жизни, разовьете ее сердце, направите мысли. Нынче сколько погибают оттого, что дурно направлены мысли! <...>

— Но... она? Вы ей говорили?

— О ней не беспокойтесь, да и нечего вам любопытствовать. Конечно, вы должны ее сами просить, умолять сделать вам честь, понимаете? Но не беспокойтесь, я сама буду тут. *К тому же вы ее любите...*» [59, т. 10, с. 61].

Примечательно, что уговоры Варвары Ставрогиной во многом сходны с тактикой Петра Верховенского, когда он почти принуждает членов «пятерки» заговорщиков к участию в убийстве Ивана Шатова. Он, как и она, навязывает им свой личный «горизонт». Но такая манипуляция людьми срabатывает, как правило, только на ближайшую перспективу. О Петре Степановиче еще будет речь впереди. А новому «прожектору» генеральши суждено было, как и прежним ее «идейным» увлечениям, «лопнуть как радужному мыльному пузырю», прямо в день его обнародования. При этом главную роль сыграло то, что этот «горизонт» Варвары Петровны пересекся и вошел в противоречие с планами Петра Верховенского и Николая Ставрогина на будущее. И Петр, как умелый манипулятор и искусный в интригах персонаж, легко одержал верх.

Как уже указано выше, наибольшее воздействие на окружающих

(особенно женщин) оказывает в романе Николай Ставрогин. В этом отношении он мог бы составить конкуренцию и центральному герою предыдущего романа. Но, в отличие от Мышкина, персонифицированный «горизонт» Ставрогина слишком переменчив. Внимание к нему проходит по парадигме «от любви до ненависти». Это касается почти всех женских персонажей, за исключением Дарьи Шатовой. Ставрогин может отнести к своим мужским «победам» Марью Шатову, Лизу Дроздову, Марью Лебядкину и девочку-подростка Матрешу (о некоторых безымянных персонажах лишь вскользь упоминается в его исповеди). И всех этих женщин Ставрогин довел до гибели. Поэтому можно считать, что в этом герое воплотился их «гибельный горизонт».

Особенно примечательна в свете нашей темы Марья Лебядкина, или «Хромоножка». Для Ставрогина она – никакой не «горизонт», а лишь подвернувшаяся жертва, прихоть его многовалентного сладострастия. С ее же стороны различимы признаки *одержимости*, притом даже и в значении психиатрическом.

Впервые сущность взаимоотношений Ставрогина и Хромоножки интерпретирует в романе Петр Верховенский – в духе благородства молодого человека по отношению к ущербной девушке. Фактически он лжет, но делает это искусно. На эту важную для Достоевского тему⁶² высказывается в «Бесах» Верховенский–старший: «...настоящая правда всегда неправдоподобна, знаете ли вы это? Чтобы сделать правду правдоподобнее, нужно непременно подмешать к ней лжи» [59, т. 10, с. 172]. А сын его, Петр Верховенский, в своей интерпретации поступает по обратной логике – он «подмешивает» к своей лжи, чтобы сделать ее правдоподобной, верные суждения Кириллова. Приведем развернутый (но все-таки с сокращениями) фрагмент выступления Петра Верховенского:

⁶² См. специальную подглавку в «Дневнике писателя» за 1877 г., с характерным названием: «Ложь необходима для истины. Ложь на ложь дает правду. Правда ли это?» [59, т. 26, С. 51-54].

«Mademoiselle Лебядкина, которой одно время слишком часто пришлось встречать Николая Всеволодовича, была поражена его наружностью. <...> Голова ее уже и тогда была не в порядке, но тогда все-таки не так, как теперь. <...> Разумеется, кончилось окончательным сотрясением ее умственных способностей. <...> А Николай Всеволодович, как нарочно, еще более раздражал мечту: вместо того чтобы рассмеяться, он вдруг стал обращаться к mademoiselle Лебядкиной с неожиданным уважением. Кириллов <...> заметил, я помню, Николаю Всеволодовичу, что тот третирует эту госпожу как маркизу и тем окончательно ее добивает. <...> Что же, вы думаете, он ему ответил: «Вы полагаете, господин Кириллов, что я смеюсь над нею; разуверьтесь, я в самом деле ее уважаю, потому что она всех нас лучше». <...> положим, всё это с его стороны баловство, фантазия преждевременно уставшего человека, — пусть даже, наконец, как говорил Кириллов, это был новый этюд пресыщенного человека с целью узнать, до чего можно довести сумасшедшую калеку. “Вы, говорит, нарочно выбрали самое последнее существо, калеку, покрытую вечным позором и побоями, — и вдобавок зная, что это существо умирает к вам от комической любви своей, — и вдруг вы нарочно принимаетесь ее морочить, единственно для того, чтобы посмотреть, что из этого выйдет!”» [59, т. 10, с. 148-150].

Оба интерпретатора — как Верховенский, так и Кириллов — согласны в том, что Марья Лебядкина живет своими большими фантазиями. Для нас важно понимать, что в первой фазе своего восприятия Ставрогина она видит в нем «предел мечтаний», единственный светлый горизонт на мрачном фоне ее жизни. И это завершилась «немыслимым» для многих, фантастическим венчанием. Даже и при новой встрече, после большой паузы, Хромоножка продолжает видеть в Ставригине своего кумира, хотя в ее впечатления уже проникают противоречивые мотивы: «Марья Тимофеевна, вся *замирая от испуга*, поднялась к нему навстречу и сложила, как бы умоляя его, пред собою руки; а вместе с тем вспоминается и восторг в ее взгляде, какой-то безумный восторг, почти искаживший ее черты, — восторг, который трудно

людьми выносятся. Может, *было и то и другое, и испуг и восторг*» [59, т. 10, с. 146].

Переворот происходит в последней фазе, когда в больном сознании Марьи Лебядкиной светлый горизонт сталкивается с обратным по значению. И это, как ни парадоксально, делает Хромоножку прозорливой носителем народной правды. В результате она обвиняет Ставрогина, который будто бы подменил в ее воображении прежнего кумира:

«Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь, – хитрый народ! Только *мой – ясный сокол и князь, а ты – сыч и купчишка!* <...> ...точно червь ко мне в сердце заполз: не *он*, думаю, не *он!* (курсив Достоевского – Е.Г.) Не постыдился бы сокол мой меня никогда пред светской барышней! <...> Говори, самозванец, много ли взял? За большие ли деньги согласился? Я бы гроша тебе не дала. Ха-ха-ха! ха-ха-ха! <...> Прочь, самозванец! – повелительно вскричала она. – Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа! <...>

Он бросился бежать; но она тотчас же вскочила за ним, хромя и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца <...> успела ему еще прокричать, с визгом и с хохотом, вослед в темноту:

— Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма!» [59, т. 10, с. 219].

Это будет стоить ей жизни, потому что убийство ее и брата явно инспирировано Ставрогиным (в чем он и сам позднее признается). Здесь еще раз уместно вспомнить строки из эпитафии:

«Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?»

«Сколько их?» – их всего два, «горизонта» Хромоножки. Оба они фантастичны и противопоставлены друг другу, но *бесовщина* выражена при этом психологически вполне достоверно.

Одержимы Ставрогиным и мужские персонажи. Например, Петр

Верховенский видит в нем возможного и желанного вождя революционных потрясений: « – Ну-с, и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого? <...>

— *Самозванца?* – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на *исступленного*. – *Э! так вот наконец ваш план.* <...>

– Вы красавец, гордый, как бог, ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы, «скрывающийся». Главное, легенду! Вы их победите, взглянете и победите. <...> И застонет стоном земля: «Новый правый закон идет», и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить *мы* будем, мы, одни мы! <...> *Нет на земле иного, как вы! Я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..»* [59, т. 10, с. 326].

Примечательны при этом аллюзии на первоначальные и конечные впечатления Хромоножки. Ведь Петр Верховенский, как и ранее Лебядкина, также *выдумал себе* Ставрогина, глядя на него «из угла». Для нее он был «ясным соколом и князям», а для Петра Степановича – «Иван–Царевичем». Не случайно и сам Ставрогин невольно откликается на подобную аллюзию. Если Хромоножка обвиняла его в «самозванстве», то теперь Верховенский–младший пытается навязать ему такую роль. И обоих Ставрогин воспринимает *исступленными* фантазерами. А ближе к финалу Петр Степанович вновь напоминает Хромоножку, когда в его восприятии Ставрогин как желанный «горизонт» так же, как у нее, сменяется на противоположный: «Какая вы «ладья», старая вы, дырявая дровяная барка на слом!..» [59, т. 10, с. 408].

Принципиальное отличие Верховенского–младшего от Хромоножки состоит в том, что оба ее «горизонта» были зациклены на Ставрогине, тогда как у Петра Степановича «горизонтов ожиданий» множество, он в этом отношении *многовалентен*. Крупные, масштабные его устемления

сочетались с мелкими, и одни служили другим. На это неоднократно указано в авторских комментариях, как, например, в следующем: «У Петра Степановича действительно были некоторые замыслы на родителя. <...> Это нужно было ему для целей дальнейших, посторонних, о которых еще речь впереди. Подобных разных расчетов и предназначений в ту пору накопилось у него чрезвычайное множество, — конечно, почти все фантастических. Был у него в виду и другой мученик, кроме Степана Трофимовича. Вообще мучеников было у него немало, как и оказалось впоследствии» [59, т. 10, с. 241].

Что касается Ставрогина, то он также способен жить на сочетании и перекрестье разных своих и чужих «горизонтов». В этом его уникальность в романе, потому и не состоялись расчеты Петра Верховенского на него. Ставрогин остается *свободен* даже от собственных, тем более от чужих увлечений, в чем выражается (и признается им самим) его душевная ущербность.

Убедительно прокомментировал это специалист по мифологии Е.М. Мелетинский: «Ставрогин вовсе не революционер <...>. Ставрогин совмещает в себе разнообразные и противоречащие друг другу идеи, к которым при этом практически совершенно равнодушен. Он – вместилище этического хаоса, метания между добром и злом, между полнейшим атеизмом и верой, силой и бессилием. Он – воплощение русского хаоса в рамках личности, а Пётр Верховенский – сеятель хаоса в общественной жизни».⁶³

3.2. Утраченные горизонты идейных ожиданий и стихия бесовщины в романе

Итак, если Ставрогин «совмещает в себе разнообразные и противоречащие друг другу идеи», то это в свете нашей темы означает, что

⁶³ Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 113.

он способен иметь в виду разнообразные «горизонты». Они равновеликие в том отношении, что каждый из них может стать для кого-то другого *всепоглощающей* целью жизни (или даже смерти). Но сам Ставрогин, как «генератор идей» (а вернее, «генератор горизонтов»), остается свободен от их влияния. Самого его они не «поглощают» целиком, но ищут выхода, воплощения – и находят своих «носителей». Ставрогин фактически как бы заражает некоторыми своими «идеями–горизонтами» других персонажей. Таковыми в романе являются Кириллов и Шатов, и оба в отношении к «ставрогинским» идеям–горизонтам *одновалентны*. Они *одержимы* этими идеями, устремлены к этим горизонтам.

Кириллов признаёт свою зависимость от Ставрогина лишь однажды в очень лаконичной реплике: «Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин» [59, т. 10, с. 189]. А следом высказывается о том же Шатов: «... в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце бога и родину, — в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... *Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до иступления... Подите взгляните на него теперь, это ваше создание...*» [59, т. 10, с. 196-197].

Кириллов, зараженный Ставрогиным идеей принципиального отказа от жизни, зашел далеко и как бы достиг желанного «горизонта». Это сделало его пронизательным в отношении к прежнему своему учителю. Мы уже обращали внимание на его интерпретацию взаимоотношений Ставрогина и Марьи Лебядкиной (в пересказе Петра Верховенского). Но Кириллов прозревает в нем и другое. Вот фрагмент разговора обоих:

« — Я начинаю ничего не понимать! — злобно проговорил Ставрогин. — Почему все ждут от меня чего-то, чего от других не ждут? К чему мне переносить то, чего никто не переносит, и напрашиваться на бремена, которых никто не может снести?

— Я думал, вы сами ищете бремени.

— Я ищу бремени?

— Да.

— Вы... это видели?

— Да.

— Это так заметно?

— Да.

Помолчали с минуту. Ставрогин имел очень озабоченный вид, был почти поражен» [т. 10, с. 227]. Тем самым он признаёт правоту Кириллова.

Более подробно развернута в романе логика зависимости от Ставрогина другого его прежнего ученика, Шатова, который не так далеко зашел в устремлении к своему «горизонту», как Кириллов – к своему. Поэтому первый из них остается более зависимым, чем второй. Для иллюстрации приводим реплики из большого диалога Ставрогина с Шатовым:

«— Извините, – действительно удивился Николай Всеволодович, – но вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной» [59, т. 10, с. 193].

(Шатов:) « – «Нашего» разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель» [59, т. 10, с. 196]. И далее: «Ставрогин, для чего я осужден в вас верить во веки веков? Разве мог бы я так говорить с другим? Я целомудрие имею, но я не побоялся моего нагиша, потому что со Ставрогиным говорил. <...> Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин! [59, т. 10, с. 202].

В то же время заметны важные различия в отношениях к Ставрогину обоих «прозелитов» его идей. Кириллов к самой личности «учителя» уже вполне скептичен, потому что своего «горизонта» достиг и Ставрогина (как генератора своей «идеи») далеко опередил. У Шатова же заметно двойственное, еще противоречивое отношение к Ставрогину – именно потому, что он не достиг своего «горизонта» и готов сохранять надежды на

«учителя». Николай Всеволодович на это язвительно указывает:

« — Я хотел лишь узнать: веруете вы сами в бога или нет?

— Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую... — залепетал в исступлении Шатов.

— А в бога? В бога?

— Я... я буду веровать в бога.

Ни один мускул не двинулся в лице Ставрогина. Шатов пламенно, с вызовом смотрел на него, точно сжечь хотел его своим взглядом.

— Я ведь не сказал же вам, что я не верую вовсе! — вскричал он наконец, <...> Но погибай мое имя! <...> Я об вас говорю, *я вас два года здесь ожидал... <...> Вы, вы одни могли бы поднять это знамя!.. <...>*

— Я вам только кстати замечу, как странность, — перебил вдруг Ставрогин, — почему это мне все навязывают какое-то знамя? Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя».

В то же время, в продолжение этого диалога, и у Шатова, как у Кириллова, заметно нарастание скепсиса по отношению к Ставрогину. Тем самым Шатов фактически подвергает «ревизии» и разоблачает прежний, безусловный для себя горизонт:

«— Правда ли, будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастною, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества? Правда ли, что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения? <...> Я тоже не знаю, почему зло скверно, а добро прекрасно, но я знаю, почему ощущение этого различия стирается и теряется у таких господ, как Ставрогины, — не отставал весь дрожавший Шатов, — знаете ли, почему вы тогда женились, так позорно и подло Именно потому, что тут позор и бессмыслица доходили до гениальности! О, вы не бродите с краю, а смело летите вниз головой. Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному. Тут был нервный

надрыв... Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен! Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка! Когда вы прикусили ухо губернатору, чувствовали вы сладострастие? Чувствовали? Праздный, шатающийся барчонок, чувствовали? [59, т. 10, с. 201-202].

Другое отличие Шатова от Кириллова состоит в том, что по своим *личностным* возможностям первый к финалу романа оказывается *шире* второго. Кириллов поглощен «ставрогинской» идеей и развивает ее дальше, до логического конца, до своего самоубийства. У Шатова же на усвоенной от Ставрогина идее «свет клином не сошелся». Накануне гибели (его убивают одержимые бесовской идеей последователи Петра Верховенского)⁶⁴ Шатову суждено открыть для себя новый, живительный горизонт, который делает его на несколько часов по-настоящему счастливым. К нему приезжает его бывшая супруга Мария, ранее обманутая Ставрогиным и беременная от него ребенком, – и Шатов преображается: «Этот сильный и шершавый человек, постоянно шерстью вверх, вдруг весь *смягчился и просветлел*. В душе его задрожало что-то необычайное, *совсем неожиданное*. Три года разлуки, три года расторгнутого брака не вытеснили из сердца его ничего. <...> Вследствие всего этого выше всего считал честность, а убеждениям своим предавался до фанатизма, был мрачен, горд, гневлив и несловоохотлив. Но вот это единственное существо, две недели его любившее <...> существо, которому он совершенно всё, *всё* мог простить <...>, эта женщина, эта Марья Шатова вдруг опять в его доме, опять пред ним... этого почти невозможно было понять! Он так был поражен, в этом событии заключалось для него столько чего-то страшного и *вместе с тем столько счастья*, что, конечно, он не мог, а может быть, не желал, боялся опомниться. Это был сон» [59, т. 10, с. 434].

⁶⁴ Саму эту идею подсказал Петру Верховенскому Ставрогин: «Всё что чиновничество и сентиментальность — всё это клейстер хороший, но есть одна штука еще лучше: подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитою кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами вашими станут, не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать. <...> – Вы мне в самом деле даете идею!» [59, т.10, с. 299].

Под влиянием такого душевного потрясения Шатов избавляется от прежних наваждений и готов вступить на новую дорогу, двигаться к другому «горизонту»: «— Marie, – вскричал он, держа на руках ребенка, – *кончено с старым бредом, с позором и мертвечиной!* Давай трудиться и на новую дорогу втроем, да, да!..» [59, т. 10, с. 453]. Для свидетелей перерождения Шатова (Кириллов и принявшая роды Виргинская) оно несомненно, но реагируют они по-разному. Кириллов рад и помогает, чем может, однако убийство Шатова после возьмет на себя по наущению Петра Верховенского. Эмансипированная и циничная повитуха Виргинская не была посвящена в замысел убийства, но от мужа знала, что члены «пятерки» считали Шатова потенциальным доносчиком. Она довольна лишь тем, что угроза доноса отведена: «Она ушла совершенно довольная. По виду Шатова и по разговору его оказалось ясно как день, что этот человек “в отцы собирается и тряпка последней руки”» [59, т. 10, с. 453]. Однако жертва была уже обречена. Более того, не только Иван Шатов, но и его вновь обретенная супруга и только что родившийся ребенок тоже погибнут вслед за ним.

Выше уже цитировалось суждение Е.М. Мелетинского, где Ставрогин обозначен как «воплощение, а Пётр Верховенский – сеятель хаоса в общественной жизни». Это сопоставление позволяет понять, почему у них такие разные «последователи». Шатов и Кириллов задуманы Достоевским и показаны в романе как незаурядные *личности*. В них воплотились кардинально разные *личностные* горизонты Ставрогина. Он, как былой кумир, заразил их своими *идеями*, которые в дальнейшем Шатов и Кириллов развивают, *живут* ими до одержимости. Это тоже своего рода «бесовщина», но питается она глубоким личностным содержанием и энергией. Не случайно сам Ставрогин относится к этим своим последователям серьезно и *не без уважения*.

Другое дело – Петр Верховенский. К нему Ставрогин относится, напротив, с опаской и *не без брезгливости*. Он знает цену этому «сеятелю хаоса в общественной жизни». Примечателен обмен мнениями между

Шатовым и Ставрогиным о Петре Верховенском:

«— Этот клоп, невежда, дуралей, не понимающий ничего в России! — злобно вскричал Шатов.

— Вы его мало знаете. Это правда, что вообще все они мало понимают в России, но ведь разве только немножко меньше, чем мы с вами; и притом Верховенский энтузиаст.

— Верховенский энтузиаст?

— О да. Есть такая точка, где он перестает быть шутком и обращается в... *полупомешанного*» [59, т. 10, с. 193].

Итак, по мнению Николая Всеволодовича, Петр Степанович – «полупомешанный энтузиаст». Тем самым если образ Ставрогина является художественным средоточием разных идейных измерений (горизонтов), то для образа Верховенского–младшего характерна *стихийность*.⁶⁵ Этот герой – носитель *стихии бесовщины*. Получается, что Ставрогин менее «заразен», ведь *идеи* нужно «сеять», чтобы они еще «проросли». И не каждый способен большую идею усвоить и развить – таковы в романе оказались Кириллов и Шатов. А «стихия» – она более заразительна, потому что *безличностна*. Подобно зловредному вирусу, она поражает самые нестойкие натуры, не имеющие к ней иммунитета. Или даже натуры, уже предрасположенные к восприятию такой стихии. Эта закономерность и отражена в романе.

Петр Верховенский одержим идеей разрушения устоев, потрясения основ, политического хаоса. Однако само по себе это может и отпугнуть. Тогда нужно замаскировать всё это под что-то прекраснодушное – например, под «горизонты» утопического социализма и самоотверженной борьбы со злом. Хорошо знающий цену подобным социалистическим идеям (когда-то сам подпавший под их обаяние), Степан Трофимович проницательно замечает: «Их пленяет не реализм, а чувствительная, идеальная сторона социализма, так сказать, религиозный оттенок его, поэзия его... *с чужого*

⁶⁵ Развернутую характеристику «художественной стихийности» см. в монографии: Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология Ф.М. Достоевского. – СПб: ЭлекСис, 2016. – С. 122-339.

голоса, разумеется» [59, т. 10, с. 324]. Сам Верховенский–старший знает, о чем говорит, потому что когда-то имел опыт подобного влияния на своего воспитанника Колю Ставрогина: «Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той *вековечной, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение»* [59, т. 10, с. 35]. А теперь, когда высказывается об «идеальной стороне социализма», то имеет в виду людей, зараженных его сыном Петром. И добавляет при этом: «Боже!.. *Петруша двигателем!* В какие времена мы живем!» [59, т. 10, с. 63].

Сам Петр позднее, в минуту откровенности, признается Ставрогину: «Я ведь мошенник, а не социалист, ха-ха!» [59, т. 10, с. 324]. Именно поэтому он склонен к манипулированию людьми недалекими, нестойкими, и ему легко удастся их устремления направить будто бы на благое «общее дело», а конкретно – на убийство Шатова. Наиболее типичные его сторонники – прапорщик Эркель, чиновники Виргинский и Липутин.

Об Эркеле, например, сказано: «Эркель был такой «дурачок», у которого только главного толку не было в голове, царя в голове; но маленького, подчиненного толку у него было довольно, даже до хитрости. Фанатически, младенчески преданный «общему делу», а в сущности Петру Верховенскому, он действовал по его инструкции <...> ... маленькие фанатики, подобные Эркелю, никак *не могут понять служения идее, иначе как слив ее с самим лицом, по их понятию выражающим эту идею.* Чувствительный, ласковый и добрый Эркель, быть может, был самым бесчувственным из убийц, собравшихся на Шатова, и безо всякой личной ненависти, не смигнув глазом, присутствовал бы при его убиении» [59, т. 10, с. 439].

В финале сюжета он единственный, как самый доверенный, провожает Петра Верховенского в Петербург и делает примечательное признание: «Петр Степанович, да хотя бы и за границу, ведь я пойму-с; я пойму, что вам

нужно сберечь свою личность, потому что вы – всё, а мы – ничто» [59, т. 10, с. 477]. И он же был единственным, кто до конца оставался при своих убеждениях после разоблачения: «Этот с самого ареста своего всё молчит или по возможности извращает правду. Ни одного слова раскаяния до сих пор от него не добились» [59, т. 10, с. 511]. Так что согласимся с комментаторами: «Для того чтобы точнее выделить и определить сущность Эркеля как типичного представителя особого разряда революционеров–исполнителей, Достоевский специально усиливает контраст: „милый мальчик“ Эркель, нежно любящий мать, добрый, преданный, восторженный и застенчивый, в то же время отличается холодной жестокостью фанатика, не знающего жалости» [59, т. 12, с. 209].

Виргинский, по словам Хроникера, «был человек редкой чистоты сердца, и редко я встречал более честный душевный огонь. «Я никогда, никогда не отстану от этих светлых надежд», – говаривал он мне с сияющими глазами. О «светлых надеждах» он говорил всегда тихо, с сладостию, полушепотом, как бы секретно» [59, т. 10, с. 28-29]. Еще во время убийства Шатова он, в отличие от Эркеля, начинает испытывать душевное потрясение, в нем происходит изживание иллюзий: «Он воротился домой часу уже в одиннадцатом ночи, в ужасном состоянии и виде; ломая руки, бросился ничком на кровать и всё повторял, сотрясаясь от конвульсивных рыданий: “Это не то, не то; это совсем не то!”» [59, т. 10, с. 507].

Вместе с тем, уже после ареста в его больном самосознании, наряду с раскаянием, заметны какие-то «клочки» прежнего «горизонта ожиданий»: «Виргинский сразу и во всем повинился: он лежал больной и был в жару, когда его арестовали. Говорят, он почти обрадовался: «С сердца свалилось», – проговорил он будто бы. Слышно про него, что он дает теперь показания откровенно, но с некоторым даже достоинством и *не отступает ни от одной из «светлых надежд» своих*, проклиная в то же время политический путь (в противоположность социальному), на который был увлечен так нечаянно и легкомысленно “вихрем сошедшихся

обстоятельств» [59, т. 10, с. 511].

Наиболее сложным из трех упомянутых нами последователей Петра Верховенского задуман автором и показан в романе Липутин. С самого начала он противоречив (в отличие от Эркеля и Виргинского). Примечательны, например, впечатления Ставрогина о нем: «...невзрачная и чуть не подленькая фигурка губернского чиновничика, ревнивца и семейного грубого деспота, скряги и процентщика, запиравшего остатки от обеда и огарки на ключ, и в то же время яростного сектатора бог знает какой будущей «социальной гармонии», упивавшегося по ночам восторгами пред фантастическими картинами будущей фаланстеры, в ближайшее осуществление которой в России и в нашей губернии он верил как в свое собственное существование. И это там, где сам же он скопил себе «домишко», где во второй раз женился и взял за женой деньжонки, где, может быть, на сто верст кругом не было ни одного человека, начиная с него первого, хоть бы с виду только похожего на будущего члена «всемирно-общечеловеческой социальной республики и гармонии». «Бог знает как эти люди делаются!» – думал Nicolas в недоумении, припоминая иногда неожиданного фурьериста» [59, т. 10, с. 45].

«Как эти люди делаются» – в принципе можно понять, если учесть следующее. Дело в том, что вне зависимости от манипуляций «кукловода» Петра Степановича, идеи утопического социализма были самостоятельны и могли приобретать власть над людьми сами по себе. Многими они могли быть восприняты действительно (как выразился Степан Верховенский) «с чужого голоса», но не обязательно с голоса Петра Степановича. Пленяет в этом горизонте ожиданий «идеальная сторона социализма, так сказать, религиозный оттенок его, поэзия его». Вот и получается, что Липутин был «пленен» этим горизонтом независимо от Верховенского–младшего и только по ошибке и временно принял последнего за представителя этих идей. Так что если и был для кого-то, по словам Степана Трофимовича, «Петруша двигателем», то для Эркеля и Виргинского, но не для Липутина.

Некоторые нюансы прямо на это указывают. Например, в Липутине очень силен инстинкт самосохранения и прагматизм: «У него давно уже был припасен паспорт на чужое имя <...> чтобы с помощью его улизнуть за границу, *если...* допускал же он возможность этого *если!* хотя, конечно, он и сам никогда не мог формулировать, что именно могло бы обозначать это *если...*» ([59, т. 10, с. 430] – курсивы Достоевского).

Значение этого «*если*» стало для Липутина проясняться, когда Петр Верховенский поставил перед последователями задачи по убийству Шатова. Замысел о побеге лишь укрепляется, но даже это не освобождает Липутина от обязательств по соучастию в преступлении. Еще до убийства «Он ясно почувствовал и вдруг сознал, что бежит-то он, пожалуй, бежит, но что разрешить вопрос *до* или *после* Шатова ему придется бежать? — он уже совершенно теперь не в силах; что теперь он только грубое, бесчувственное тело, инерционная масса, но что им движет посторонняя ужасная сила и что хоть у него и есть паспорт за границу, хоть бы и мог он убежать от Шатова (а иначе для чего бы было так торопиться?), но что бежит он не до Шатова, не от Шатова, а именно *после* Шатова, и что уже так это решено, подписано и запечатано» ([59, т. 10, с. 430] – курсивы Достоевского).

После совершенного преступления Липутин осуществил свой план побега: вслед за Петром Верховенским он отправился в Петербург. Но затем он примечательно повел себя: «Липутина арестовали уже в Петербурге, где он прожил целых две недели. С ним случилось *почти невероятное дело, которое даже трудно и объяснить*. Говорят, он имел и паспорт на чужое имя, и полную возможность успеть улизнуть за границу, и весьма значительные деньги с собой, а между тем остался в Петербурге и никуда не поехал. Некоторое время он разыскивал Ставрогина и Петра Степановича и вдруг запил и стал развратничать безо всякой меры, *как человек, совершенно потерявший всякий здравый смысл и понятие о своем положении*» [59, т. 10, с. 512]. Можно заключить, что при всей его кажущейся самостоятельности и прагматизме Липутин растерялся, оставшись без руководящих маяков и

«горизонтов ожиданий». Об этом говорят его попытки отыскать Ставрогина и Петра Верховенского, а затем ударился в запой и разврат: он и в самом деле потерял «здравый смысл и понятие о своем положении».

«Бесовщина» как стихия еще до череды беспорядков и убийств захватила не только последователей Ставрогина и Петра Верховенского. «Странное было тогда настроение умов. Особенно в дамском обществе обозначилось какое-то легкомыслие, и нельзя сказать, чтобы мало-помалу. <...> Наступило что-то развеселое, легкое, не скажу чтобы всегда приятное. В моде был некоторый беспорядок умов» [59, т. 10, с. 249]. Например, не без влияния Петра Верховенского это коснулось Варвары Ставрогиной: «Казалось, она точно переродилась и из прежней недоступной «высшей дамы» (выражение Степана Трофимовича) обратилась в самую обыкновенную взбалмошную светскую женщину» [59, т. 10, с. 261].

Вот фрагмент ее диалога с бывшим «другом» Степаном Верховенским:

«– Вы кричите и только делу мешаете. Милостыня и в теперешнем обществе должна быть законом запрещена. В новом устройстве совсем не будет бедных.

— О, какое *извержение чужих слов!* Так уж и до нового устройства дошло? Несчастливая, помощи вам бог!

— Да, дошло, Степан Трофимович; вы тщательно *скрывали от меня все новые идеи*, теперь всем уже известные, и делали это единственно из ревности, чтоб иметь надо мною власть» [59, т. 10, с. 264-265].

Еще более выразительный сумбур овладел головой губернаторши Юлии Михайловны Лембке – и тоже не без влияния вездесущего «главного беса» Петра Верховенского. Приведем развернутую характеристику этой дамы: «Бедняжка разом очутилась игрищем самых различных влияний, в то же время вполне воображая себя оригинальною. <...> И что за каша выходила тут под видом самостоятельности! Ей нравились и крупное землевладение, и аристократический элемент, и усиление губернаторской власти, и демократический элемент, и новые учреждения, и порядок, и

вольнодумство, и социальные идейки, и строгий тон аристократического салона, и развязность чуть не трактирная окружавшей ее молодежи. Она мечтала *дать счастье* (курсив Достоевского) и примирить непримиримое, вернее же соединить всех и всё в обожании собственной ее особы. Были у ней и любимцы; Петр Степанович, действуя, между прочим, грубейшею лестью, ей очень нравился. Но он нравился ей и по другой причине, самой диковинной и самой характерно рисующей бедную даму: она всё надеялась, что он укажет ей целый государственный заговор! <...> Петр Степанович своим молчанием в одних случаях и намеками в других способствовал укоренению ее странной идеи. Она же воображала его в связях со всем, что есть в России революционного, но в то же время ей преданным до обожания. Открытие заговора, благодарность из Петербурга, карьера впереди, воздействие «лаской» на молодежь для удержания ее на краю – всё это вполне уживалось в фантастической ее голове. Ведь спасла же она, покорила же она Петра Степановича (в этом она была почему-то неотразимо уверена), спасет и других. Никто, никто из них не погибнет, она спасет их всех; она их рассортирует; она так о них доложит; она поступит в видах высшей справедливости, и даже, может быть, история и весь русский либерализм благословят ее имя; а заговор все-таки будет открыт. Все выгоды разом» [59, т. 10, с. 268].

То есть амбициозная губернаторша показана в романе взбалмошной дамой, одержимой своей репутацией, в которой много чего понамешано. Она и объединительница сословий и партий, и воспитательница молодежи, покорительница сердец, и даже спасительница отечества. Уж действительно – «все выгоды разом».

Наряду с этими мозаично–масштабными горизонтами ожиданий, губернаторша устремляется и к более прозаичным, но зато конкретным целям, – например, загорелась идеей устроить благотворительный бал. «Увы, она до последней минуты находилась в ослеплении и не понимала настроения общества. Никто под конец не верил, что торжественный день

пройдет без какого-нибудь колоссального приключения, без «развязки», как выражались иные, заранее потирая руки» [59, т. 10, с. 353-354]. Здесь наглядно показано, как будто бы невинная и мелкая одержимость расходуется и разгоняет, как при цунами, более крупную бесовщину: «Теперь все бранятся и, вспоминая, скрежещут зубами. Но ясно было еще заране, что не угоди тогда в чем-нибудь комитет, оплошай в чем-нибудь бал, и взрыв негодования будет неслыханный. *Вот почему всяк про себя и ожидал скандала; а если уж так его ожидали, то как мог он не осуществиться?*» [59, т. 10, с. 358].

Под стать своей супруге и губернатор, Андрей Антонович Лембке.⁶⁶ Если ей мерещится в губернии «антиправительственный заговор», то ему – городской «бунт». Это его негативный «горизонт ожиданий». Хроникер свидетельствует: «Но, признаюсь, для меня все-таки остается нерешенный вопрос: каким образом пустую, то есть обыкновенную, толпу просителей – правда, в семьдесят человек — так-таки с первого приема, с первого шагу обратили в бунт, угрожавший потрясением основ? Почему сам Лембке накинулся на эту идею, когда явился через двадцать минут вслед за нарочным? <...> Начальство крепко уперлось на идее о прокламациях и о подговоре шпигулинских кем-то к социальному бунту, и до того уперлось, что, пожалуй, само пожалело бы, если бы подговор оказался вздором» [59, т. 10, с. 337].

Таким образом, в этом романе Достоевский представил «бесовщину» в широких ее разновидностях – политическую, личностную, стихийную и прочую. Он видел в ней болезнь своего времени, 1870-х годов. Но возможно, писатель заглядывал и далеко вперед.

Выводы по третьей главе.

В отличие от предыдущих романов, для «Бесов» не характерна

⁶⁶ См. подробнее: Постникова Е.Г. Мифология власти и власть мифологии: М.Е. Салтыков-Щедрин – Ф.М. Достоевский. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2009. – С. 185-189.

определенность роли центрального героя. По ходу работы над сюжетом у Достоевского менялись претенденты на эту роль. Так шла трансформация авторских горизонтов ожиданий, и творческая энергия направлялась то по одному, то по другому вектору. Здесь нет полноценных персонифицированных горизонтов, то есть таких, к кому интерес остальных персонажей не остывал бы или не менялся кардинально. В то же время личностных горизонтов, характерных для того или иного персонажа, в «Бесах» даже слишком много: они чередуются и сумбурно мешаются друг с другом. Временно актуальные часто оборачиваются обманчивыми «псевдо-горизонтами», что соответствует *бесовщине*, на которую указывают название романа и эпитафия к нему.

Для Варвары Ставрогиной персонифицированные горизонты – вначале Степан Верховенский, затем сын Николай. Но оба оказываются нестойкими и взаимозаменяемыми. Наряду с ними на нее оказывают влияние другие манящие цели и «прожекты». В этом отношении она *многовалентна* и не способна выбраться из паутины своих и чужих горизонтов. После мнимого «идейного» ее захватывает взбалмошный, матримониальный горизонт – сделать Степана Трофимовича и Дарью Шатову «горизонтами ожиданий» друг для друга. Такова склонность Варвары Ставрогиной к манипулированию горизонтами: свой она основывает на сочетании чужих. Всё оборачивается сумбуром, то есть очередной *бесовщиной* в бытовом выражении.

В идейном выражении она показана через возможности Ставрогина и Петра Верховенского. Первый из них наделен автором обаянием, но отношение к нему персонажей, женщин и мужчин, развиваются по парадигме «от любви до ненависти». Его уникальность в том, что он способен жить на сочетании и перекрестье кардинально разных своих и чужих «горизонтов». Он остается свободен даже от собственных, тем более от чужих увлечений, в чем выражается и признается им самим его душевная ущербность. Его идейные горизонты, противоречащие друг другу,

равновелики по заразительности, так что каждый из них может стать для кого-то другого всепоглощающей целью жизни (или даже смерти). Но сам Ставрогин, как «генератор идей» (или «горизонтов»), остается свободен от их влияния. Они его не «поглощают» целиком, но ищут воплощения – и находят своих носителей (в лице Кириллова и Шатова).

В отношении к Ставрогину выразительно поставлена в романе Марья Лебядкина («Хромоножка»). Первоначально она была покорена, видела в нем предел мечтаний, единственный светлый горизонт на мрачном фоне ее жизни. Впоследствии в ее больном сознании светлый горизонт сталкивается с обратным по значению. И это делает Хромоножку прозорливой носительницей народной правды. В результате она обвиняет Ставрогина в «самозванстве».

Если у Хромоножки оба ее «горизонта» были зациклены на Ставрогине, то у Петра Верховенского разнородных горизонтов множество, он в этом отношении *многовалентен* и успешен в манипулировании людьми и их увлечениями. Масштабные его устремления сочетаются с мелкими, и одни служат другим. Этот герой показан носителем *стихии бесовщины*. Ставрогин менее «заразен», ведь *идеи* нужно сеять, чтобы они проросли. И не каждый способен большую идею усвоить и развить. А «стихия» – заразительна, потому что *безличностна*. Подобно вирусу, она поражает нестойкие натуры, не имеющие иммунитета, или предрасположенные к восприятию такой стихии. Петр Верховенский умело маскирует зловерные идеи под прекраснодушные горизонты утопического социализма и борьбы со злом. Самобытные личности (Ставрогин, Кириллов, Шатов) остаются свободны от влияния этой стихии, и поработает она других, менее самостоятельных – Эркеля, Виргинского и Липутина.

Таким образом, Достоевский представил «бесовщину» в широких ее разновидностях – политическую, личностную, стихийную и прочую. Он видел в ней болезнь той эпохи, 1870-х годов.

Глава 4. Конкуренция горизонтов ожиданий в романе «Подросток»

4.1. «Горизонты ожиданий» Аркадия Долгорукого в свете проблемы отцов и детей

Обращение к любому роману из «великого пятикнижия» почти неизбежно предполагает обоснование уникальности очередного произведения. В настоящей работе мы начинали именно с этого во второй и третьей главах, где рассматривались «Идиот» и «Бесы». Вот и теперь уникальность романа «Подросток» важно обозначить в самых разных аспектах. Например, что касается его рецепции в разное время и с разных точек зрения: как ни парадоксально, с одной стороны, он может казаться самым недооцененным в науке романом, по сравнению с другими произведениями Достоевского.⁶⁷ А с другой стороны, многими мастерами слова мирового уровня (Герман Гессе, Франц Кафка, Андре Жид, Томас Манн, Роберт Музиль) «Подросток», напротив, возводится на художественный пьедестал.⁶⁸

Другой аспект уникальности романа – его жанровая природа. Таким же, «исповедальным», задумывалось еще «Преступление и наказание». Но осуществилось лишь в «Подростке» (и в ряде повестей Достоевского).⁶⁹ Еще один аспект, в котором сказывается уникальность этого романа, – гендерологический.⁷⁰

Наконец, в свете нашей темы в «Подростке» также различимы

⁶⁷ См.: Викторovich В.А. Время «Подростка» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. – Коломна: КГПИ, 2003. – С. 5-6.

⁶⁸ См. об этом: Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. – М., 2012. – С. 11.

⁶⁹ См., например: Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. статей. – Коломна: КГПИ, 2003. – 262 с.; «Подросток» // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб: Изд-во «Пушкинский дом», 2008. – С. 132-146.

⁷⁰ Макаричева Н.А. Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2019. – С. 199-203.

признаки уникальности. Прежде всего обращает на себя внимание единая, последовательно развиваемая логика авторского замысла. Для подтверждения приведем в хронологическом порядке ряд творческих установок Достоевского из подготовительных записей: «Нет у нас в России ни одной руководящей идеи» [59, т. 16, с. 44]. «...Отсутствие и потеря общей идеи <...>. Все врознь» [59, т. 16, с. 50]. «Подросток хотя приезжает с готовой идеей, но вся мысль романа та, что он ищет руководящую нить поведения, добра и зла, чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа» [59, т. 16, с. 51].

«Название романа: «Беспорядок».

Вся идея романа – это провести, что теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду, в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых по тому же нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные – то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется, вдруг ни одной не осталось» [59, т. 16, с. 80].

Название романа сменилось с «Беспорядка» на «Подросток» на этапе оформления жанровой структуры, как только автором было решено вести повествование *от себя*, в исповедальной форме. Таким образом, главный герой, Аркадий Макарович Долгорукий, становится персонализированным горизонтом ожиданий *для автора и читателей*. Первоначальное явление («беспорядок») воплотилось в главном герое, в его исканиях и романной судьбе, а также в судьбах других персонажей.

В романе «Идиот», как уже можно было убедиться, центральный герой показан автором в уникальной позиции: с одной стороны, Мышкин – средоточие чужих «горизонтов» и тем самым оказывается на их пересечении. Он всем нужен, на него все надеются. Его как бы «рвут на части». С другой стороны, у Мышкина есть и свои, но общезначимые «горизонты». Однако их никто из персонажей оказывается не способен с ним разделить.

В романе «Бесы» автором воспроизведена другая художественная

ситуация: горизонтов ожиданий слишком много («Сколько их, куда их гонят, / Что так жалобно поют?»). Они путаются и мешают друг другу. Это показано как болезнь («бесовщина»), от которой ни у кого из персонажей нет иммунитета.

Роман «Подросток» во многом наследует «Бесам». Во-первых, уже предварительное его название («Беспорядок»), как может показаться, перекликается по значению с «бесовщиной». Однако есть и различия. В новом романе предмет авторского исследования – не болезненные увлечения ложными «горизонтами», а поиск главным героем смысла жизни как единой руководящей идеи (отсюда и смена названия на «Подросток»). Здесь важна и интересна конкуренция основных для Аркадия персонифицированных горизонтов. Во-вторых, среди них важная роль принадлежит Версикову, а его образ – как нам предстоит еще убедиться – во многом восходит к образу Ставрогина из «Бесов».

«Главная идея» романа многократно воспроизводится в тексте романа от лица разных персонажей. Например, Аркадий Долгорукий признаёт: «...тогда в мыслях моих мало было порядка. События налегли, как ветер, и *мысли мои закрутились в уме, как осенние сухие листья*. Так как я весь состоял из чужих мыслей, то где мне было взять своих, когда они потребовались для самостоятельного решения? *Руководителя же совсем не было*» [59, т. 13, с. 241]. В свою очередь, его мнимый приятель, молодой Сокольский, почти вторит ему, совпадая даже в метафорах: «Нас с вами постигла обоюдная русская судьба, Аркадий Макарович: вы не знаете, что делать, и я не знаю, что делать. Выскочи русский человек чуть-чуть из казенной, узаконенной для него обычаем колеи – и он сейчас же не знает, что делать. В колее все ясно: доход, чин, положение в свете, экипаж, визиты, служба, жена – а чуть что и – что я такое? *Лист, гонимый ветром*. Я не знаю, что делать!» [59, т. 13, с. 246].

В то же время, Аркадий Долгорукий и Сергей Сокольский почти совпадают лишь в их воспроизведении *общей «главной идеи» романа*. На

деле же, по художественному значению и по сюжетным ролям, эти образы кардинально различаются. Сокольский действительно почти до финала остается в своей привычной «колее», а как выскочил из нее – так и не знает, что делать. Потому он и остается второстепенным героем. Совсем иное дело – Аркадий Долгорукий. Как главный герой, он является на авансцену романа под влиянием как минимум трех манящих его горизонтов ожиданий. Два из них – персонифицированные: Версиллов и Ахмакова. Третий – это его личная «идея». Затем подключается четвертый, также персонифицированный горизонт – Макар Долгорукий (в работе над романом его образ возникает лишь на последнем этапе). Сочетание и запутанное соотношение всех этих четырех горизонтов и обуславливает процесс взросления Подростка, становления его как личности. На этом строится весь сюжет.

Далее мы, по возможности, рассмотрим эти четыре вектора устремлений Аркадия порознь, по порядку. Но это будет непросто, потому что они – эти «горизонты», – как уже сказано, в самосознании героя зачастую пересекаются и воспринимаются им самим в запутанном виде. Впрочем, один общий мотив прослеживается почти во всех (за исключением любви к Ахмаковой) инстинктивных устремлениях героя. Этот общий мотив: в ком найти «руководителя», за кем бы «пойти» (ведь, по его уже приведенному признанию, «руководителя ... совсем не было»). Наряду с упомянутыми четырьмя «горизонтами» Подростка, в романе подразумевается и возможный другой – *идеи социализма*.

Они упоминались, как мы помним, еще на этапе оформления авторского замысла (когда роман еще назывался «Беспорядок»): «Если есть убеждения страстные – то только разрушительные (*социализм*)» [59, т. 13, с. 80]. Однако в каноническом тексте подобные идеи воспринимаются героем уже изначально негативно. По сюжету остается неясным, откуда Аркадий знает о «кружке дергачевцев», подразумеваемых социалистов. Но он заведомо опасается и не доверяет их идеям: «...чем прельстите вы меня, *чтоб я шел за вами?* Скажите, чем докажете вы мне, что у вас будет лучше?

Куда вы денете протест моей личности в вашей *казарме?*» [59, т. 13, с. 50]. В этом можно видеть опять–таки отголосок мотивов предыдущего романа «Бесы». Но там Петр Верховенский сумел увлечь подобными ложными идеями своих последователей. А теперь, в следующем романе, идеи эти представлены как заведомо скомпрометированные. Однако общий мотив исканий Подростка – *за кем пойти?* – присутствует и здесь, и это примечательно.

Тот же мотив настойчиво сказывается в устремлениях Подростка к горизонтам, воплощенным для него в Андрее Версилове и в Макаре Долгоруком. В них обоих он поочередно обретает своих желанных «руководителей». В случае с Версиловым показателен обмен репликами:

«– Мне теперь не нужно мечтать и грезить, мне теперь довольно и вас! *Я пойду за вами!* – проговорил я, отдаваясь ему всей душой.

— За мной? *А мои странствия как раз кончились* <...>: ты опоздал, мой милый» [59, т. 13, с. 373].

Макару же он восторженно говорит: «Я вам рад. Я, может быть, вас давно ожидал. Я их никого не люблю: у них нет благообразия... *Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду, я с вами пойду...*» [59, т. 13, с. 291].

Обратим внимание, что Версилов считает себя «странником» («мои странствия как раз кончились»). Макар же после получения от своего барина (Версилова) «вольной» реально «стал так называемым странником» [59, т. 13, с. 14]. Оба – «странники», но очень разные, даже по масштабам и географии своих странствий. Версилов «осваивал» Европу, тогда как Макар Иванович пополнил ряды русских богомольцев и обходил монастырскую Россию.

При сопоставлении Андрея Версилова и Макара Долгорукого самое принципиальное и даже концептуальное для Достоевского состоит в том, что оба они – *отцы* Аркадия, биологический и формальный. В первоначальные намерения Достоевского входило поставить – вслед за Тургеневым, но на новом материале и для новой эпохи – извечную проблему ОТЦОВ И ДЕТЕЙ.

Заметим, к тому же, что и множественное число уместно как в постановке проблемы, так и в сюжете романа. Ведь два отца показаны в их разнонаправленном влиянии не только на Аркадия, но и на его сестру Елизавету Макаровну Долгорукую.

От кого же и ждать «детям» жизненных уроков и руководящий идеи, как не от их «родителей». Поэтому в «Подростке» важно, что у Аркадия и Лизы – два отца; и тем более важно, что отцы эти – такие разные. Версилов как носитель дворянской культуры мог бы передать детям одни ценности, а Макар Долгорукий сосредотачивает в себе и транслирует детям ценности народной религиозной культуры.⁷¹ Таким образом, важный ориентир на горизонте авторских и читательских ожиданий сводится к комплексу вопросов: способны ли «отцы» научить «детей» всему лучшему, что содержится в их культурном опыте? В свою очередь, смогут ли «дети» это лучшее из разнородного культурного опыта перенять и освоить? И наконец, что этому может способствовать или, напротив, воспрепятствовать? Комплекс этих вопросов и является постановкой проблемы «отцов и детей».

Достоевскому всегда было свойственно усложнение подхода при постановке подобных проблем. Вот и в «Подростке» образы Версилова и Макара Долгорукого многосложны. По изначальной репутации каждого из этих героев трудно назвать «лучшими» представителями своего культурного слоя.

Версилов к моменту увлечения Софьей Долгорукой, матерью Аркадия и Лизы, уже «овдовел, то есть к двадцати пяти годам своей жизни. Женат же был на одной из высшего света, но не так богатой, Фанариотовой, и имел от нее сына и дочь. <...> Упоминаю, однако же, для обозначения впредь, что он прожил в свою жизнь три состояния, и весьма даже крупные, всего тысяч на четыреста с лишком и, пожалуй, более. Теперь у него, разумеется, ни копейки...» [59, т. 13, с. 6-7]. То есть, по собственным его словам, в то время

⁷¹ См. подробно: Власкин А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. – Магнитогорск: Изд-во МГПИ, 1994. – 195 с.

он «был весьма «глупым молодым щенком»» [59, т. 13, с. 10].

Что касается Макара Долгорукого, то изначальная репутация у него совсем другая, но тоже не особенно его красит: «Это был человек, который и тогда уже умел «показать себя». Он не то чтобы был начетчик или грамотей (хотя знал церковную службу всю и особенно житие некоторых святых, но более понаслышке), не то чтобы был вроде, так сказать, дворового резонера, он просто был характера упрямого, подчас даже рискованного; говорил с амбицией, судил бесповоротно и, в заключение, «жил почтительно», – по собственному удивительному его выражению, – вот он каков был тогда. Конечно, уважение он приобрел всеобщее, но, говорят, *был всем несносен*» [59, т. 13, с. 9].

Версилов заслуживает нашего особого внимания. Важно иметь в виду, что по первоначальному авторскому замыслу именно он должен был играть роль главного героя, носителя «беспорядка». И лишь при смене названия романа на «Подросток» (в июле 1874 г.) главная роль отводится Аркадию: «ГЕРОЙ — не ОН, а МАЛЬЧИК <...> ОН же только АКССУАР, но какой зато акссуар!! /выделено Достоевским/» [59, т. 16, с. 24]. В силу этого, ОН (то есть Версилов) и в окончательном тексте романа остается вторым по значимости героем, после Аркадия Долгорукова. С первой главы и вплоть до эпилога Версилов окутан во впечатлениях исповедующегося Подростка аурой загадочности. Этому способствует ряд факторов: непредсказуемость его поступков и настроений; зачастую труднообъяснимое обаяние Версилова и соответствующее его влияние на почти всех других персонажей. Он задуман и показан «покорителем сердец» не только в «романтическом», но и в самом широком смысле.

Всё это признаки того, что в авторском воображении ко времени создания «Подростка» у Достоевского был еще не изжит богатый художественный потенциал образа Ставрогина (и не только его) из предыдущего романа «Бесы».

Сделаем отступление, чтобы прояснить логику преемственности

образов в романах Достоевского. Ее раскрыл А.П. Власкин в одной из статей: «Почему Достоевский задумывает, например, Версилова «с оглядкой» на Ставрогина? Какому творческому инстинкту писателя эта «оглядка» отвечает? И наконец, к самой сути: что такого содержится в образе Ставрогина, что осталось нереализованным в «Бесах» и потому требует выхода в герое «Подростка»? А это значит, что важны уже не только приметы сходства. Еще важнее, быть может, признаки различия».⁷² И далее исследователь отвечает на поставленные вопросы: «Достоевский образы некоторых своих героев *воображал* себе гораздо более богатыми по смысловым возможностям, чем то, как они выразились в конкретном произведении. <...> Иными словами, в подобных образах (преимущественно в концептуально значимых) потенциально содержится нечто такое, что не укладывалось в прокрустово ложе единичной судьбы и в логику конкретного сюжета. Нельзя даже говорить, что это не выразившееся остается в подтексте. Потому что Свидригайлов, например, со всеми своими психологическими «подтекстами» *состоялся* в романе таким, каким *состоялся*. Но в воображении писателя он, пожалуй, мог бы быть еще каким-то *иным*. <...> И вот это *другое* остается в памяти художника, чтобы потом оказаться востребованным в сюжете и в концепции романа «Бесы». На авансцене появляется Ставрогин как восприимчивый к неостребованным свойствам Свидригайлова».⁷³

По этой логике (которая для нас во всем убедительна) образы не только Ставрогина, но и Шатова, Кириллова в романе «Бесы» содержали в себе, по выражению А.П. Власкина, «художественную избыточность», которая оказалась востребованной в романе «Подросток». Например, Ставрогин предвосхищает Версилова по многим признакам: аура загадочности, непредсказуемость поступков, обаяние, влияние на окружающих

⁷² Власкин А.П. Художественная избыточность романного творчества Достоевского и «Вечный муж» // The Dostoevsky Journal: An Independent Review. Vols.14-15. – Charles Schlacks Publisher Idyllwild, – California, 2014-2015. – P. 44.

⁷³ Там же, P. 45.

персонажей. Однако, по верному замечанию А.П. Власкина, «важнее, быть может, признаки различия». И действительно, сходные признаки у Ставрогина и Версилова мотивированы по-разному, потому что и художественные задачи Достоевский при создании этих образов решает разные. Имея в виду прежде всего «бесовщину», писатель наделил образ Ставрогина негативной аурой, и потому она воздействует на окружающих, как правило, в пагубном направлении. А в «Подростке» это было бы уже лишним, и потому образ Версилова во многом очищен от «бесовщины», как бы *облагорожен*. Соответственно «горизонты ожиданий» воплощены в этих двух героях разные: у Ставрогина это преимущественно грозовой горизонт, а у Версилова – сумрачный, но с обнадеживающими перспективами на ясность.

Мы еще будем иметь поводы к продолжению сопоставления. Теперь же продолжим о Версилове. Уже указано на особое, труднообъяснимое для юного Аркадия обаяние отца и «победительное» его влияние на других персонажей. Сказывается это особенно ярко в вопросе, которым изначально озадачивается Подросток и неоднократно пристает с ним к Версилову: чем же таким он покорила замужнюю и чистую сердцем Софью Андреевну, – да так, что склонил ее к сожителству. К матери он с таким вопросом приставать не смеет. А по уклончивым ответам отца Аркадию приходится многое лишь угадывать. И примечательно, что все догадки сводятся, казалось бы, к внешним факторам: «Почем знать, может быть, она полюбила до смерти... фасон его платья, парижский пробор волос, его французский выговор, именно французский, в котором она не понимала ни звука, тот романс, который он спел за фортепьяно, <...> и уж заодно полюбила, прямо до изнеможения, всего его, с фасонами и романсами. <...> Итак, мог же, стало быть, этот молодой человек иметь в себе столько самой прямой и обольстительной силы, чтобы привлечь такое чистое до тех пор существо и, главное, такое совершенно разнородное с собою существо, совершенно из другого мира и из другой земли, и на такую явную гибель?» [59, т. 13, с. 12].

Между тем, за этими внешними приметам угадывается нечто очень значимое, на что здесь уже указывалось. Версилов – носитель дворянской культуры в самом общем смысле, со всеми ее признаками и приметам, от фасонов одежды и прически до манеры поведения. И эта дворянская культура зачастую может покорять, оказывать манящее воздействие на носителей культуры простонародной, принципиально иной. Конечно, это влияние не сводится к внешним факторам (прически, фасоны и проч.). На уровне уже подсознательном культура воспринимается содержательно, аксиологически, – как комплекс ценностей. А «чужие» ценности не могут не интересоваться, не *манить* к себе. Потому что восприятие и освоение всё более широкого круга ценностей обогащает любого человека. В этом и суть концептуальной авторской программы Достоевского, реализованной в «Подростке»: можно ли на примере Аркадия совместить ценности обеих культур – дворянской и народной – под влиянием на героя обоих его отцов, Андрея Версилова и Макара Долгорукого? Совместимы ли в принципе эти два разнородные горизонты?

Аркадий рожден от дворянина и крепостной женщины; воспитывался же он в пансионе. Поэтому его не может не манить к себе на подсознательном уровне дворянская культура – она для него отчасти *своя*, но в некотором отношении все-таки *чужая*. Это усугубляется двусмысленной фамилией – Долгорукий, *обманчиво* княжеской, которой он стыдится, тогда как его формальный отец, Макар, – наивно гордится. Эта двойственность сказывается и в отношении Аркадия к Версилу. На протяжении всей своей исповеди (то есть всего сюжета) Подросток выражает противоречивое восприятие Версилова (от любви до ненависти), но неизменное влечение к нему: «...я мечтал о нем все эти годы взасос (если можно так о мечте выразиться). Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я *не знаю, ненавидел или любил я его*, но он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь, – и это случилось само собою, это шло вместе с

ростом» [59, т. 13, с. 16].

В отличие от детского мечтательного восприятия, в дальнейшем реальное юношеское «узнавание» Версилова сопровождается у Аркадия недоумением и возмущением. И при этом не теряются, даже возрастают мотивы «загадочности» личности отца и его влияния на окружающих. Вот один из примеров, первое впечатление Аркадия, когда он приехал по вызову Версилова в Петербург: «Я с самого детства привык воображать себе этого человека, этого «будущего отца моего» почти в каком-то сиянии и не мог представить себе иначе, как на первом месте везде. <...> ...тут все жили вместе, в одном деревянном флигеле <...>. Все вещи уже были заложены <...> Мать работала, сестра тоже брала шитье; *Версиров жил праздно, капризился и продолжал жить со множеством прежних, довольно дорогих привычек. Он брюзжал ужасно, особенно за обедом, и все приемы его были совершенно деспотические.* Но мать, сестра, Татьяна Павловна и все семейство покойного Андроникова <...>, состоявшее из бесчисленных женщин, *благоговели перед ним, как перед фетишем.* Я не мог представить себе этого. <...> Взгляд на него был одним из тяжелейших моих первых впечатлений по приезде. <...> Меньше тогдашнего блеску, менее внешности, даже изящного, но *жизнь как бы оттиснула на этом лице нечто гораздо более любопытное прежнего*» [59, т. 13, с. 17].

Подросток всячески стремится разгадать для себя «загадку отца», которая состоит, конечно, не в манерах и образе жизни избалованного дворянина. Он что-то особое в себе несет и таит ото всех. Первое средство «узнать» Версилова – разговорить его. И в разговорах отца с сыном в романе нет недостатка. Однако преимущественное их свойство – двусмысленная уклончивость: «Все разговоры мои с ним носили всегда какую-то в себе двусмысленность, то есть попросту какую-то странную насмешку с его стороны. Он с самого начала встретил меня из Москвы несерьезно. <...> Правда, он достиг того, что остался передо мною непроницаем; но сам я не унился бы до просьб о серьезности со мной с его стороны» [59, т. 13, с.

18].

Долгое время не умея «прорваться» к Версиллову, вывести его на полную откровенность, Аркадий вынужден расспрашивать о нем других персонажей, которые бывали свидетелями его поведения. Таковы, например, Васин и Крафт. И каждому из них есть что *предположить* по поводу натуры Версилова. Однако полученные сведения мало что проясняют. Например, Аркадий заговаривает с Васиным о Версиллове:

«Это <...> – очень гордый человек! Но *чистый ли это человек?* Послушайте, что вы думаете о его католичестве? <...> *Неужели вы думаете, что он может верить в бога?*

— Это – очень гордый человек, как вы сейчас сами сказали, а многие из очень гордых людей любят верить в бога, особенно несколько презирающие людей. У многих сильных людей есть, кажется, натуральная какая-то потребность – найти кого-нибудь или что-нибудь, перед чем преклониться. Сильному человеку иногда очень трудно переносить свою силу. <...> Тут причина ясная: они выбирают бога, чтоб не преклоняться перед людьми, – <...> преклониться пред богом не так обидно. Из них *выходят чрезвычайно горячо верующие — вернее сказать, горячо желающие верить; но желания они принимают за самую веру. Из таких особенно часто бывают под конец разочаровывающиеся.* Про господина Версилова я думаю, что в нем есть и чрезвычайно искренние черты характера» [59, т. 13, с. 51-52].

Бог – это один из самых авторитетных возможных «горизонтов ожиданий» (мы хорошо знаем это на примерах из предыдущих романов Достоевского). И в «Подростке» его будет убедительно представлять Макар Долгорукий, к образу которого мы обратимся в дальнейшем. Но в предположениях Васинова религиозность Версилова расценивается все-таки скептически.

Что касается Крафта, то его образ нам особо интересен. В романе этот герой – едва ли не единственный, кто имеет в виду свой четкий «горизонт» в

виде вполне определенной, *выжитой собственной идеи*. Он признается: «Я не понимаю, как можно, будучи под влиянием какой-нибудь господствующей мысли, которой подчиняются ваш ум и сердце вполне, жить еще чем-нибудь, что вне этой мысли?» [59, т. 13, с. 46]. Именно через этого героя Достоевский транслирует почти дословно свои мысли, которые были изложены в подготовительных материалах к роману «Беспорядок» (когда в роли главного героя предполагался еще «ОН», то есть будущий Версилов). Вот соответствующий фрагмент из разговора Крафта с Аркадием:

«— Нравственных идей теперь совсем нет; вдруг ни одной не оказалось, и, главное, с таким видом, что как будто их никогда и не было. <...>

— Нынешнее время, <...> – это время золотой середины и бесчувствия, страсти к невежеству, лени, неспособности к делу и потребности всего готового. Никто не задумывается; редко кто выжил бы себе идею. <...> Скрепляющая идея совсем пропала. <...>

— Позвольте, Крафт, вы сказали: «Заботятся о том, что будет через тысячу лет». Ну а ваше отчаяние... про участь России... разве это не в том же роде забота?

— Это... это – самый насущный вопрос, который только есть! – раздражительно проговорил он» [59, т. 13, с. 54].

Нужно учесть, что разговор этот происходит за несколько часов до *идейного самоубийства* Крафта, задуманного заранее. Одержимый своей идеей, он застрелился из приготовленного револьвера. И вот первая реакция Аркадия: «Великодушный человек кончает самоубийством, Крафт застрелился — из-за идеи, из-за Гекубы...» [59, т. 13, с. 128].

Таким образом, Достоевский допускает новую аллюзию на роман «Бесы», где примерно так же поступает Кириллов. Даже в манере разговора Крафта временами отзывается нечто «кирилловское» (см. в приведенной цитате выделенную нами курсивом последнюю реплику). То есть и в образе Кириллова был также заключен «избыточный» художественный потенциал,

не до конца в нем развернувшийся. Совершенно разные *идеи* (как у Кириллова и у Крафта) могут иметь *самоубийственные* горизонты и последствия.

Но вернемся немного назад. В ту же последнюю встречу (перед самоубийством Крафта) Аркадий спрашивает его о Версилове: «Он проповедовал тогда «что-то страстное», по выражению Крафта, какую-то новую жизнь, «был в религиозном настроении высшего смысла» – по странному, а может быть, и насмешливому выражению» [59, т. 13, с. 57]. Речь идет о времени, когда Версиров сопровождал за границей семейство Ахмаковых. И там Версиров, по свидетельству Крафта, был участником, даже чуть ли не инициатором, запутанной интриги, в результате которой умерли глава семейства, генерал Ахмаков, и его больная дочь. Сам же Версиров получил публично пощечину от Сергея Сокольского. Крафт добавил, что Версиров в этой интриге действовал «не прямо, а, «*по обыкновению своему*», наветами, наведениями и всякими извилинами, «*на что он великий мастер*», выразился Крафт. Вообще же скажу, что *Крафт считал его, и желал считать, скорее плутом и врожденным интриганом, чем человеком, действительно проникнутым чем-то высшим или хоть оригинальным*» [59, т. 13, с. 57].

Таким образом, вновь допущена аллюзия на роман «Бесы», и теперь, как ни парадоксально, образ Версирова начинает напоминать уже не Ставрогина, а Петра Верховенского. Есть отчего запутаться не только главному герою «Подростка», но и нам как читателям романа.

Однако сюжет движется дальше, и Аркадий не оставляет попыток понять своего отца: «Но ведь оказывается, что этот человек – лишь мечта моя, мечта с детских лет. Это я сам его таким выдумал, а на деле оказался другой, упавший столь ниже моей фантазии. <...> И никогда, никогда бы я не удостоил попрекнуть его чем-нибудь! Да и вина ли его в том, что я влюбился в него и создал из него фантастический идеал? Да я даже, может быть, вовсе и не любил его! <...>...довольно было и того, что моя

фантастическая кукла разбита и что я, может быть, уже не могу любить его больше» [59, т. 13, с. 62-63].

Однако «фантастической кукле» суждено было рано или поздно все-таки обернуться человеком. Наступают желанные моменты истины, когда отец начинает говорить с сыном откровенно. При этом в образе Версилова всё более явно обозначаются аллюзии на Ставрогина и через него – даже на лермонтовского Печорина. Например, они различимы в таком признании: «Хоть бы я был слабохарактерною ничтожностью и страдал этим сознанием! А то ведь нет, я ведь знаю, что я бесконечно силен, и чем, как ты думаешь? А вот именно этою непосредственною силою уживчивости с чем бы то ни было, столь свойственную всем умным русским людям нашего поколения. Меня ничем не разрушишь, ничем не истребишь и ничем не удивишь. Я живуч, как дворовая собака. Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время – и уж конечно не по моей воле» [59, т. 13, с. 171].

Но Подростку не до аллюзий: «Я тогда его засыпал вопросами, я бросался на него, как голодный на хлеб. Он всегда отвечал мне с готовностью и прямодушно, но в конце концов всегда сводил на самые общие афоризмы, так что, в сущности, ничего нельзя было вытянуть» (там же). Но ведь такую уклончивую неопределенность при полной искренности можно считать и одним из признаков дворянской культуры, в отличие от культуры народной, однонаправленной по ее духовному вектору, преимущественно религиозному.

Версилов для Аркадия остается неясным «горизонтом», и в нем он стремится различить конкретные ориентиры и уроки жизни:

«— Слушайте, <...> я всегда подозревал, что вы говорите все это только так, со злобы и от страдания, но втайне, про себя, вы-то и есть фанатик какой-нибудь высшей идеи и только скрываете или стыдитесь признаться. <...>

— Слушайте, ничего нет выше, как быть полезным. Скажите, чем в

данный миг я всего больше могу быть полезен? Я знаю, что вам не разрешить этого; но я только вашего мнения ищу: вы скажете, и *как вы скажете, так я и пойду, клянусь вам!* Ну, в чем же великая мысль?

— Ну, обратить камни в хлебы – вот великая мысль.

— Самая великая? Нет, взаправду, вы указали целый путь; скажите же: самая великая?

— Очень великая, друг мой, очень великая, но не самая; великая, но второстепенная, а только в данный момент великая: наестся человек и не вспомнит; напротив, тотчас скажет: «Ну вот я наелся, а теперь что делать?» Вопрос остается вековечно открытым.

— Вы раз говорили про «женевские идеи»; я не понял, что такое «женевские идеи»?

— Женевские идеи – это добродетель без Христа, мой друг, <...> или, лучше сказать, идея всей теперешней цивилизации» [59, т. 13, с. 173].

Обратим внимание на высказанные здесь сомнительные рекомендации Версилова: с одной стороны, «обратить камни в хлебы — вот великая мысль»; с другой – «женевские идеи». Но первое – это дьяволово искушение Христу, а второе – «добродетель без Христа», то есть в конечном счете атеизм. Аркадий чувствует потенциальную значимость религии как возможного горизонта и пытается угадать его в натуре своего отца: «*Я приставал к нему часто с религией, но тут туману было пуще всего.* На вопрос: что мне делать в этом смысле? — он отвечал самым глупым образом, как маленькому: «Надо веровать в бога, мой милый».

— Ну, а если я не верю всему этому? – вскричал я раз в раздражении.

— И прекрасно, мой милый.

— Как прекрасно?

— Самый превосходный признак, мой друг; самый даже благонадежный, потому что наш русский атеист, если только он вправду атеист и чуть-чуть с умом, – самый лучший человек в целом мире и всегда склонен приласкать бога, потому что непременно добр, а добр потому, что

безмерно доволен тем, что он – атеист. Атеисты наши – люди почтенные и в высшей степени благонадежные, так сказать, опора отечества... <...> Другой, любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же, должно. И потому делай им добро, скрепя свои чувства, зажимая нос и закрывая глаза (последнее необходимо). Переноси от них зло, не сердясь на них по возможности, «памятуя, что и ты человек». <...> Люди по природе своей низки и любят любить из страха; не поддавайся на такую любовь и не переставай презирать» [59, т. 13, с. 174-175].

Реакция Аркадия на эти суждения отца предсказуема и адекватна: «Как же вас называют после этого христианином, — вскричал я, — монахом с веригами, проповедником? не понимаю!» [59, т. 13, с. 175]. Забегая вперед, приведем на эту тему и суждение другого «отца» Подростка, Макара Долорукого, об атеизме: «...невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться; не снесет себя такой человек, да и никакой человек. И бога отвергнет, так идолу поклонится – деревянному, али златому, аль мысленному. Идолопоклонники это все, а не безбожники, вот как объявить их следует. <...> Есть такие, что и впрямь безбожники, только те много пострашней этих будут, потому что с именем божиим на устах приходят. Слышал неоднократно, но не встречал я их вовсе» [59, т. 13, с. 302].

Если согласиться с Макаром, то Андрей Версилов – все-таки не «безбожник», то есть *не атеист* в полном смысле слова. Но он явно и не христианин. Закономерно его признание: «...вера моя невелика, я – деист, философский деист, как вся наша тысяча, так я полагаю, но... но замечательно, что я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, «Христа на Балтийском море». Я не мог обойтись без него, не мог не вообразить его, наконец, посреди осиротевших людей» [59, т. 13, с. 379].

В какой-то момент Аркадию захотелось увидеть в Версилове сторонника Герцена и даже антиправительственного заговорщика. Это был бы хоть какой-то «горизонт», одержимость чем-то вполне определенным. Но такое – не для Версилова. Определенность ему чужда, и это опять-таки,

по мнению автора, свойственно обобщенно понимаемой дворянской культуре:

«— Я уехал с тем, чтоб остаться в Европе, мой милый, и не возвращаться домой никогда. Я эмигрировал.

— К Герцену? Участвовать в заграничной пропаганде? Вы, наверно, всю жизнь участвовали в каком-нибудь заговоре? — вскричал я, не сдерживаясь.

— Нет, мой друг, я ни в каком заговоре не участвовал. <...> Нет, я просто уехал тогда *от тоски, от внезапной тоски. Это была тоска русского дворянина — право, не умею лучше выразиться. Дворянская тоска и ничего больше*» [59, т. 13, с. 373].

Здесь вновь закономерна аллюзия на образ Николая Ставрогина, которому еще в детстве его воспитатель Степан Верховенский привил подобную же «тоску» (цитировалось ранее в нашей диссертации).

Особенно явно и выразительно художественная преемственность образа Версилова по отношению к Ставрогину видна в их почти дословно совпадающих *сновидениях*. Фактически это один и тот же сон о впечатлениях, которые оказывает одна и та же картина Клода Лоррена, под названием «Асис и Галатей», как на Ставрогина, так и на Версилова. Сны эти герои будто бы видят даже при сходных обстоятельствах — во время их европейских «скитаний», в гостиницах маленьких немецких городков. Впечатление такое, что этот большой текстовый фрагмент с минимальной правкой прямо перенесен из «Бесов» в «Подросток». Такое можно было бы посчитать авторским упущением, если бы не одно важное обстоятельство, связанное с публикациями романов.

Дело в том, что из романа «Бесы» при журнальной его публикации редактором М.Н. Катковым вопреки авторской воле была изъята глава «У Тихона» (и в последующих прижизненных изданиях никогда в составе

романа не воспроизводилась).⁷⁴ Именно эта глава содержала «Исповедь Ставрогина», которая и включала в себя тот самый сон. То есть его содержание, еще не известное читателям, было в чем-то настолько дорого Достоевскому, что он посчитал важным его все-таки «обнародовать» – не в «Бесах», так в «Подростке». Что же особенного содержит этот сон, и как он характеризует Ставрогина и Версилова?

В этом сновидении (общем для героев «Бесов» и «Подростка») воссоздан так называемый «Золотой век», то есть ретроспективный «горизонт ожиданий» в масштабах всемирной истории человечества, «за три тысячи лет назад»: «Здесь был земной рай человечества: *боги сходили с небес* и роднились с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; <...> великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. <...> Чудный сон, *высокое заблуждение человечества!* Золотой век – мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть! <...> Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли» [59, т. 13, с. 375]. И это были последние совпадающие слова из описаний сна о «золотом веке» Ставрогиным и Версиловым.

А далее следует резкое расхождение во впечатлениях этих героев. В «Бесах» Ставрогину *после пробуждения* мерещится красный паучок, искажающий картину недавнего сна, а затем девочка Матреша. Он ее соблазнил и довел до самоубийства и вспоминает это как самый непростительный свой грех. То есть она почти наяву воплощает для него тоже ретроспективный, но совсем недавний «горизонт». И такого прошлого, как «золотой век», он тем самым недостин: «...мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне

⁷⁴ Об этом см.: Власкин А.П. Тихон–Хромоножка–Зосима–Смердящая: догадки и недоумения // Достоевский и мировая культура. № 32, ч. 2. – СПб. – 2015. – С. 52-62.

кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить» [59, т. 11, с. 21-22).

А Версилов в следующем романе, как уже отмечено нами, – это облагороженный преемник Ставрогина. От подобного ретроспективного греха он автором избавлен и потому «золотого века» как личного прошлого – достоин. Он и воспринимает это на личностном уровне. После слов о болезненном ощущении счастья в пересказе сна у него следует: «...это была всечеловеческая любовь. Был уже полный вечер; <...> и вот — это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! <...> Я скитался, мой друг, я скитался и твердо знал, что мне надо молчать и скитаться. Но все же мне было грустно. Я, мальчик мой, не могу не уважать моего дворянства. Ты, кажется, смеешься?

— Нет, не смеюсь, – проговорил я проникнутым голосом, – вовсе не смеюсь: вы потрясли мое сердце вашим видением золотого века, и будьте уверены, что я начинаю вас понимать. Но более всего я рад тому, что вы так себя уважаете» [59, т. 13, с. 376].

Здесь имеет смысл указать, что дважды воспроизведенный сон о «золотом веке» был настолько значим для Достоевского в идейном и художественном отношении, что уже после «Подростка» писатель развернет подобную картину на целую повесть – «Сон смешного человека». Художественного избытка воображения хватило и на это.

Имея в виду потенциальное содержание образа Версилова, можно указать, забегая вперед, что в перспективе творческих исканий Достоевского это содержание развернется в следующем романе «Братья Карамазовы». Например, Версилов признается сыну, что в его судьбе был один период, когда он решил мучить себя дисциплиной, «вот той самой, которую употребляют монахи. Ты постепенно и методической практикой одолеваешь

свою волю, начиная с самых смешных и мелких вещей, а кончаешь совершенным одолением воли своей и становишься свободным» [59, т. 13, с. 385]. В итоговом романе подобное развернется в суждениях о «послушничестве» в монашеской практике и в примерах на эту тему. Но это еще станет предметом нашего внимания в следующей главе исследования.

Наконец, уже в финале романа Достоевский почти «гасит» этот «горизонт ожиданий» для Аркадия. Он подытоживает противоречия образа Версилова, размывая его мотивом двойничества. Глава семейства признается своим близким: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь... <...> Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь» [59, т. 13, с. 408-409]. После этого признания Версилов совершает поступок варварский – раскалывает пополам старинный образ, завещанный семье покойным Макаром Долгоруким.

4.2. «Горизонт ожиданий любви» и «ротшильдовская идея» Аркадия Долгорукого

Теперь задержим внимание на образе Екатерины Ахмаковой. В самом начале исследования романа «Подросток» (настоящая глава) эта героиня была названа вторым персонифицированным «горизонтом ожиданий» для Аркадия. Но можно понимать и так, что сам «горизонт» – это любовь и тяга к прекрасной женщине, вполне ожидаемые в юношеской душевной жизни. Ахмакова лишь воплощает в себе для Аркадия подобные его устремления.

Этот «горизонт», как уже сказано, тесно связан у Подростка с первым и главным его «горизонтом ожиданий» – с Версиловым. Отношение Аркадия к Ахмаковой во многом зависит от восприятия биологического отца, Версилова. Оба для него – пленительны и загадочны. Любовь его к этой женщине сродни отношению Версилова к Ахмаковой – то и другое носит в

восприятию Аркадия «сумасшедший» характер. Фактически он ревнует к обоим, и психологическая связка «Аркадий – Ахмакова» оказывается в конфликтном отношении с другой – «Версилов – Ахмакова». Под влиянием прямого общения то с одним, то с другим Подросток кардинально меняет свое отношение к этим таким разным своим кумирам. У Ахмаковой он пытается выведывать правду о Версильове, а у него, в свою очередь, – о ней. Всякий раз он готов верить, «а всё-таки как-то не верится» (по выражению Мышкина – [59, т. 13, с. 53]).

Здесь будто бы невольно, на самом же деле очень не случайно вспоминается князь Мышкин. В «Бесах» подобных любовных связей не наблюдалось. А вот в «Идиоте» они были. Роль Настасьи Филипповны в «Подростке» выполняет Екатерина Ахмакова, а Мышкину и Рогожину как бы наследуют Аркадий Долгорукий и Андрей Версилов. Даже этапы «узнавания» Аркадием предмета своих устремлений (Ахмаковой) воссоздают парадигму того, как шло приближение Мышкина к Настасье: слухи – портрет – знакомство.

Однако в «Подростке» более обостренно, чем в «Идиоте», ставится проблема любви – внерациональной и разрушительной. Притом это сопровождается неоднократными пояснениями чувств с разных точек зрения, но вариативные эти пояснения зачастую противоречат друг другу и всё лишь еще более запутывают. Усугубляется эта путаница и сюжетными решениями Достоевского, связанными с расстановкой действующих лиц.

Любовь Версильова к Ахмаковой носит какой-то «фантастический» характер и диктует ему «сумасшедшие» поступки. Например, одержимый ревностью Версилов пишет обвинительное письмо к Ахмаковой, и близко знающая его Татьяна Павловна комментирует этот поступок Аркадию: «А вот такие сумасшедшие в ярости и пишут, когда от ревности да от злобы ослепнут и оглохнут, а кровь в яд-мышьяк обратится... А ты еще не знал про него, каков он есть!» [59, т. 13, с. 259]. Вместе с тем, на протяжении всего сюжета проводится мотив любви Версильова к матери Аркадия, Софье

Андреевне. Но это любовь какого-то совсем иного рода. Отчасти это откликается на две «любви», которые связывали князя Мышкина с Настасьей Филипповной и с Аглаей Епанчиной. В «Подростке» же автор почти вынужден ввести мотив двойничества в образ героя, о котором шла речь ранее.

Уже в Заключении романа Аркадий рассуждает: «...та сцена у мамы, тот расколотый образ хоть бесспорно произошли под влиянием настоящего двойника, но мне всегда с тех пор мерещилось, что отчасти тут и некоторая злорадная аллегория, некоторая как бы ненависть к ожиданиям этих женщин <...> «Так, дескать, расколются и ваши ожидания!» Одним словом, если и был двойник, то была и просто блажь... Но все это – только моя догадка; *решить же наверно — трудно*» [59, т. 13, с. 446].

В любом случае, авторское решение по поводу «сумасшедшей любви» к Ахмаковой как Версилова, так и Подростка состоит в том, что этот «горизонт» почти искусственно *гасится* для обоих. После болезненного кризиса, по мере выздоровления, развиваются отношения Версилова с Софьей, тогда как об Ахмаковой «он не говорит ни единого слова; но я даже думаю, что, *может быть, и совсем излечился.* <...> Теперь Катерина Николаевна за границей; я виделся с нею перед отъездом и был у ней несколько раз. Из-за границы я уже получил от нее два письма и отвечал на них. Но о содержании наших писем и о том, *о чем мы переговорили, прощаясь перед отъездом, я умолчу: это уже другая история, совсем новая история, и даже, может быть, вся она еще в будущем*» [59, т. 13, с. 447]. Заметим, что здесь Достоевский прямо указывает на остающийся художественный потенциал «любовных отношений». Подобное развернется в «Братьях Карамазовых».

Теперь обратим внимание на третий горизонт ожиданий для Подростка – на Макара Долгорукого. Как уже сказано, это носитель народной религиозной культуры. Но не только он; мать Аркадия, Софья Андреевна, также эту культуру представляет. Поэтому примечательна ее характеристика

от лица Версилова. Софья, по его словам, «не поддалась ни на какую культуру». Они как-то это умеют, а мы тут чего-то не понимаем, и вообще они умеют лучше нашего обделывать свои дела. Они могут продолжать жить по-своему в самых ненатуральных для них положениях и в самых не ихних положениях оставаться совершенно самими собой. Мы так не умеем.

— Кто они? Я вас немного не понимаю.

— Народ, друг мой, я говорю про народ. Он доказал эту великую, живучую силу и историческую широкость свою и нравственно, и политически» [59, т. 13, с. 105]. Имеется в виду, что она «не поддалась» на его *дворянскую культуру*, которую он ей пытался навязать, – потому что женщина инстинктивно оставалась в зоне культуры своей, *народной*. Тем самым подчеркивается чужеродность этих двух культур, народной и дворянской.

Тем более примечательны развернутые характеристики, данные Версиловым биологическому отцу Аркадия, Макару Ивановичу. Приведем одну из них: «Я от него *услышал даже чрезвычайно много нового. Кроме того, встретил в нем именно то, чего никак не ожидал встретить*: какое-то благодушие, ровность характера и, что всего удивительнее, чуть не веселость. <...> При этом чрезвычайно мало о религии, если только не заговоришь сам <...> А главное – почтительность, эта скромная почтительность, именно та *почтительность, которая необходима для высшего равенства, мало того, без которой, по-моему, не достигнешь и первенства*. Тут именно, через отсутствие малейшей заносчивости, достигается высшая порядочность и является человек, уважающий себя несомненно и именно в своем положении, каково бы оно там ни было и какова бы ни досталась ему судьба. *Эта способность уважать себя именно в своем положении – чрезвычайно редка на свете, по крайней мере столь же редка, как и истинное собственное достоинство...*» [59, т. 13, с. 108-109].

В характеристике этой примечательны нюансы (выделены нами курсивом), по которым видно, что Версилов хорошо понимает разность

между своей, дворянской, и чужой, народной культурой. О народной он отзывается уважительно, но в то же время и не без ревности. Для него все-таки имеет большое значение не только «истинное собственное достоинство», но и «первенство».

Однако ближе к финалу у Версилова проявилась уже откровенная ревность к Макару, противоречащая приведенной характеристике: «Мне жаль Лизу. И что может посоветовать ей Макар Иванович? Он сам *ничего не смыслит ни в людях, ни в жизни*» [59, т. 13, с. 332]. На исходе своей судьбы Версиров мог бы обратить этот скепсис на самого себя.

Во впечатлениях самого Аркадия важны его непосредственные впечатления от очного знакомства с Макаром. В отличие от Версилова, этот другой его отец никогда не уклоняется от общения с сыном. Особо примечательно, что у него «жажда общительности была болезненная» [59, т. 13, с. 288]. И реакция Аркадия – соответствующая: « – Я вам рад. Я, может быть, вас давно ожидал. Я их никого не люблю: у них нет *благообразия*... Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду, я с вами пойду... <...> Конечно, я и тогда твердо знал, что не пойду странствовать с Макаром Ивановичем и что *сам не знаю, в чем состояло это новое стремление, меня захватившее*, но одно слово я уже произнес, хотя и в бреду: “В них нет *благообразия!*” – “Кончено, думал я *в исступлении*, с этой минуты я ищу „*благообразия*“, а у них его нет, и за то я оставлю их”» [59, т. 13, с. 291].

Таким образом, Версирова Подросток стремится «разгадать» и требовательно ждет от него конкретных уроков и указаний – ради чего ему жить, чему посвятить себя. Но Версиров уклончив, потому что ему нечего предложить сыну. Макара же разгадывать не приходится – он как будто полностью раскрыт и общителен. И его заветов в романе более чем достаточно. Однако перенять от него что-либо определенное еще сложнее, чем от Версилова. Всё у Аркадия по поводу Макара сводится к трудноопределимому впечатлению о *благообразии*, которое содержит в себе этот народный «странник». Аркадия и тянет к нему непонятно зачем лишь в

кризисные моменты («в исступлении»): «”Да не будет же!” – воскликнул я с внезапную решимостью, вскочил с постели, надел туфли, халат и прямо отправился в комнату Макара Ивановича, *точно там был отвод всем наваждениям, спасение, якорь, на котором я удержусь*» [59, т. 13, с. 297].

В ответ на ожидания сына Макар по–своему вторит Версилкову об отсутствии у людей руководящей идеи: «...*благообразия не имеют, даже не хотят сего; все погибли, и только каждый хвалит свою погибель, а обратиться к единой истине не помыслит; а жить без бога — одна лишь мука*» [59, т. 13, с. 302]. Версиков, как мы помним, уже давал Аркадию подобную рекомендацию: верить в бога. Вполне конкретный совет *на перспективу* Макар дает Аркадию уже перед своей смертью: «Разве только молитву приучайся творить ежедневно и неуклонно. Я это *так только, авось когда припомнишь*» [59, т. 13, с. 330].

Итак, Версиков в финале приходит в состояние выздоровления: но «...это – *только половина прежнего Версикова; <...>* Он даже получил «дар слезный», как выразился незабвенный Макар Иванович» [59, т. 13, с. 446]. Ахмакова освободила от своего влияния и Версикова, и Аркадия. Макар умирает, оставив во всех главных героев глубокий душевный след. То есть все эти три «горизонта ожиданий» погасли для Аркадия. Вместе с тем, два последних образа – Ахмакова как предмет страсти и странник Макар с его заветами – не исчерпали своего художественного потенциала. Он еще шире будет развернут у Достоевского в «Братьях Карамазовых». Особенно наглядно это связано с перспективой образа Макара. По наблюдениям А.П. Власкина, к нему восходит образ Григория Кутузова, старого слуги в доме Федора Карамазова.⁷⁵ К этому добавим, что с рассказами и заветами Макара Долгорукого отчасти связаны будут в итоговом романе Достоевского «беседы и поучения старца Зосимы».

Наконец, обратим внимание на четвертый «горизонт ожиданий»

⁷⁵ См.: Власкин А.П. Достоевский: От Макара Долгорукого до Григория Кутузова // Вузовское преподавание и задачи воспитания: Сб. науч. трудов. – Магнитогорск: Изд.МГПИ, 1994. – С. 31-37.

Аркадия Долгорукого – это его личная *идея*. Главный герой лелеет ее с ранней юности, с гимназических времен: «Она поглотила всю мою жизнь. Я и до нее жил в мечтах, жил с самого детства в мечтательном царстве известного оттенка; но с появлением этой главной и все поглотившей во мне идеи мечты мои скрепились и разом отлились в известную форму...» [59, т. 13, с. 14].

«Идея» эта упоминается с первой главы и сопровождает исповедальное повествование Подростка вплоть до Заключения. Глава пятая первой части романа целиком [59, т. 13, с. 66-81] посвящена изложению и всестороннему обоснованию этой заветной идеи. Коротко говоря, это идея денежного накопительства («Моя идея – это статья Ротшильдом» – 59, т. 13, с. 66). Первоначально она связана у Аркадия с замыслом приобрести через накопленный капитал первенство и власть над людьми, не политическую, а психологическую: «В том-то и «идея» моя, в том-то и сила ее, что деньги — это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество». И далее: «Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила. <...> Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир! Свобода! Я начертал наконец это великое слово... <...> У меня сила, и я спокоен» [59, т. 13, с. 74].

Вместе с тем, перипетии сюжета втягивают героя в разного рода интриги – то с князьями Сокольскими, то с родной, то со сводной сестрами, как и с другими окружающими его персонажами. И конечно, о личной *идее* приходится то и дело забывать, но не навсегда. На первом плане сюжетной судьбы Аркадия Долгорукого идет конкуренция трех первых «горизонтов», что заставляет его временами усомниться: «У меня есть „идея“! – <...> да так ли? <...> Моя идея – это мрак и уединение, а разве теперь уж возможно

уползти назад в прежний мрак?"» [59, т. 13, с. 264].

Но «идейный горизонт» Аркадия, в отличие от первых трех, персонифицированных, носит личностный характер. Поэтому его *идея* обретает способность *взрослеть* вместе с ним. В романе она, по ходу сюжета, предстает в разных вариантах. Например, «ротшильдowskiй» перерастает в гуманистический: «*В мечтах моих* я уже не раз схватывал тот момент в будущем, когда сознание мое будет слишком удовлетворено, а могущества покажется слишком мало. Тогда – не от скуки и не от бесцельной тоски, а оттого, что *безбрежно пожелаю большего*, – я отдам все мои миллионы людям; <...>, а я – я вновь смешаюсь с ничтожеством! <...> Одно сознание о том, что в руках моих были миллионы и я бросил их в грязь, как вран, кормило бы меня в моей пустыне. <...> *Вот моя поэма!* И знайте, что мне именно нужна моя порочная воля вся, – единственно чтоб доказать самому себе, что я в силах от нее отказаться» [59, т. 13, с. 76].

Заметим, что в таком варианте *идеи* Аркадий оказывается близок своему отцу Макару, который поучал, ссылаясь на Христа: «*”Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга”*. *И станешь богат паче прежнего в бессчетно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бессчетно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь!*» [59, т. 13, с. 311].

На таком варианте «Подросток остановиться пока не может. Он и о накопительстве в исповеди писал: “Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества» [59, т. 13, с. 67]. А раздать потом всё – это уже духовный подвиг. И потому остается такой вариант на уровне предположений: «смогу ли?..» (в отличие от «ротшильдowskiого» варианта, который понимается как трудный, но в принципе достижимый). Ведь на что он идейно «замахивается»? «Ротшильдowskiй идеал» может быть привлекателен для многих; достичь его могут единицы; добровольный же отказ от богатства и власти – подвиг почти неправдоподобный. Он здесь мечтает пойти дальше

Ротшильда».⁷⁶

Наконец, *богатство* и *нищету* можно понимать по-разному. Они в перспективе духовного развития Аркадия вполне могут наполниться новым содержанием. Под «богатством» можно понимать, например, богатство эмоционального и душевного опыта. Его герой по ходу сюжета накапливает и тем самым следует именно своей «идее» в этом особенном, иносказательном её выражении.

В финале романа сам Аркадий Долгорукий высказывается об эволюции идеи, о новом этапе в жизни «...этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же “идея”, та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя. Но в “Записки” мои всё это войти уже не может, потому что это – уже совсем другое. Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» [59, т. 13, с. 451].

То есть здесь ни о достижении богатства и власти, ни о последующем отказе от них речь уже не идёт. Примерно такой итоговый поворот в исканиях Подростка автор предрекал еще в черновиках к роману: когда записал: «Не забыть последние строки романа: «Теперь знаю: нашел, чего искал, что добро и зло, не уклонюсь никогда». FINAL» [59, т. 16, с. 63].

Три эти варианта идеи героя не являются взаимоисключающими. Их можно либо воспринимать как три этапа идейного самоопределения Подростка, либо связывать с разными его психологическими состояниями».

«Подросток» Достоевского не без оснований иногда относят к жанру «романа воспитания». В свете нашей общей темы, его можно называть и романом «воспитания горизонтами ожиданий».

Выводы по четвертой главе.

В «Подростке» заглавный герой, Аркадий Долгорукий, является персонализированным горизонтом ожиданий для автора и читателей: в кого он вырастет? Что и каким образом сумеет усвоить? Предмет

⁷⁶Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – С. 174.

художественного исследования – не болезненные увлечения ложными «горизонтами» (как это было в «Бесах»), а поиск смысла жизни как руководящей идеи (отсюда и смена названия с «Беспорядка» на «Подросток»). Показательна конкуренция основных для Аркадия персонифицированных горизонтов в лице Верилова, Макара Долгорукова и Катерины Ахмаковой. Наряду с ними важную роль играет четвертый, *идейный* горизонт. Сочетание и запутанное соотношение этих четырех горизонтов обуславливает процесс взросления Подростка, становления его как личности. На этом строится весь сюжет.

В соотнесении Верилова и Макара прослеживается общий мотив устремлений Аркадия: в ком из них найти руководителя, за кем «пойти». Концептуально важное состоит в том, что оба они – *отцы* Подростка, биологический и формальный. Оба – «странники», но разные даже по масштабам и географии своих странствий. Вериллов «осваивал» Европу, тогда как Макар пополнил ряды богомольцев и обходил монастырскую Россию. Тем самым первый – представитель дворянской культуры, а второй – культуры простонародно–религиозной. Таким образом, ставится проблема отцов и детей, с рядом комплексных вопросов: способны ли «отцы» научить «детей» всему лучшему, что содержится в их культурном опыте? В свою очередь, смогут ли «дети» лучшее из разнородного культурного опыта перенять и освоить? Что этому может способствовать или, напротив, воспрепятствовать? Совместимы ли в принципе эти два разнородных культурных горизонта – дворянский и народный?

В романе находит отклик художественная избыточность образов и идей предыдущих «Бесов». Вериллов – наследник Ставрогина, Крафт – Кириллова. В новом варианте показано, что философские идеи (как у Кириллова или Крафта) могут иметь *самоубийственные* горизонты и последствия. Аркадий чувствует потенциальную значимость религии как возможного горизонта. Это очевидно в образе Макара, но Подросток пытается угадать религиозность в натуре и другого своего отца, Верилова.

В персонификации Ахмаковой представлен «горизонт ожиданий любви» – вполне законная составляющая в юношеской душевной жизни. Здесь более обостренно, чем в «Идиоте», ставится проблема любви как внерациональной и разрушительной стихии.

Четвертый «горизонт ожиданий» Аркадия Долгорукого – это его личная *идея*. Первоначально она связана у Аркадия с замыслом приобрести через накопленный капитал первенство и власть над людьми, не политическую, а психологическую. На первом плане сюжетной судьбы Аркадия Долгорукого идет конкуренция трех первых «горизонтов», что заставляет его временами усомниться – и в четвертом, в идее. «Идейный горизонт» героя, в отличие от первых трех, персонифицированных, носит личностный характер. Поэтому его *идея* обретает способность *взрослеть* вместе с ним. В романе она, по ходу сюжета, предстает в разных вариациях. Например, «ротшильдковский» (чисто финансовый) перерастает в гуманистический. Первый из них может быть привлекателен для многих; достичь его могут единицы; добровольный же отказ от богатства и власти – подвиг почти неправдоподобный, и он откликается на религиозный идеал.

Подросток достигает богатства эмоционального и душевного опыта. Он его по ходу сюжета накапливает и тем самым следует именно своей «идее» в этом особенном, иносказательном её выражении. Тем самым произведение можно называть романом «воспитания горизонтами ожиданий».

Глава 5. «Братство» и «Карамазовщина» как горизонты ожиданий в итоговом романе Достоевского

5.1. «Братство» и «карамазовщина» как два стихийных «горизонта ожиданий» в романе

В названии романа, «Братья Карамазовы», обозначены две стихии. Они, по убеждениям автора, присущи человеческой природе в целом и русской натуре – в особенности. Авторы уже цитировавшейся нами монографии убедительно поясняют: «Две стихии – братство и карамазовщина – сведены здесь в конфликтном противостоянии. Могут ли они примириться в человеке, или одно преодолевается только за счет другого? Карамазовщина, конечно, связана с негативными коннотациями. Однако она сложнее, например, бесовщины, потому что приходит не извне, а стихийно сказывается в природе русского человека. Это способность и склонность «хватить через край» не только в дурном, но и в потенциально хорошем. Отец семейства, Федор Павлович, демонстрирует эту стихию в любострастии и бессердечии. Иван Карамазов – в разгуле бунтарской мысли. Смердякова эта стихия приводит к отцеубийству. Но ведь и Алеша, самый симпатичный персонаж, истинный герой романа (по замыслу автора), – тоже Карамазов. Он не знает меры в духовных страстях и в минуты слабости, вслед за Иваном, бунтует против Бога».⁷⁷

С этим можно согласиться, но все-таки обратим внимание на нюансы, которые подразумеваются в приведенной цитате и выделены нами курсивом. Не так всё просто в «карамазовщине», как и в «братстве». Предположим, это два «горизонта ожиданий» для героев романа. Естественно, при этом *карамазовщина* может восприниматься героями, как ее носителями, преимущественно негативно и настороженно, а *братство* – с обратными, желанными и спасительными ожиданиями. Но так ли уж абсолютно

⁷⁷ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Указ. соч., С. 177.

враждебны и несовместимы эти две стихии в человеческой природе (если они могут даже «примириться в человеке»), и так ли уж обязательно одно «преодолевается за счет другого»? Если *карамазовщина* может сказываться хоть в чем-то «потенциально хорошем», – то так ли уж безусловно поразному декларированное в романе *братство*? То есть не нарушается ли временами одно потенциальными ростками другого? Пусть конфликтны и враждебны эти «горизонты ожиданий»; но так ли уж абсолютно несовместимы они относительно друг друга?

Эти вопросы можно воспринимать комплексно, и они приводят к пониманию важной для нас проблемы возможной *бивалентности братства* и *карамазовщины* как «горизонтов ожиданий» в художественном воссоздании у Достоевского.

Прежде чем перейти к аналитическому обзору художественного материала романа, нужно присмотреться, как сам писатель понимал *братство*. Еще за пятнадцать лет до того, как Достоевский приступил к созданию «Братьев Карамазовых», в своей ранней публицистике, в «Зимних заметках о летних впечатлениях», он утверждал, что братство, быть может, одна из самых дорогих идей, выработанных человечеством. Приведем развернутые фрагменты рассуждений писателя на эту тему:

«Надо сделать братство во что бы ни стало. Но оказывается, что сделать братства нельзя, потому что оно само делается, дается, в природе находится. А в природе <...> западной его в наличности не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения <...> ...в братстве, в настоящем братстве, не отдельная личность, не Я должна хлопотать о праве своей равноценности и равновесности со всем *остальным*, а все-то это *остальное* должно бы было *само* прийти к этой требующей права личности, к этому отдельному Я, и само, без его просьбы должно бы было признать его равноценным и равноправным себе, то есть всему *остальному*, что есть на свете» [59, т. 5, с. 79 – здесь и далее в цитатах курсивы Достоевского].

Писатель продолжает, переходя на тему самопожертвования собой ради всех, считая, что это есть признак высшего саморазвития человека: «Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности <...>. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность <...> ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека» (там же).

То есть Достоевский надеялся, что *братское начало* заключено в самой природе русского человека. Но воспитуемо ли оно? Можно ли способствовать тому, чтобы братское начало повседневно сказывалось во взаимоотношениях людей? «...одним словом: чтоб было братское, любящее начало – надо любить. Надо, чтоб самого инстинктивно тянуло на братство, общину, на согласие, и тянуло, несмотря на все вековые страдания нации, несмотря на варварскую грубость и невежество, укоренившиеся в нации, несмотря на вековое рабство, на нашествия иноплеменников, — одним словом, чтоб потребность братской общины была в натуре человека, чтоб он с тем и родился или усвоил себе такую привычку искони веков» [59, т. 5, с. 80].

Всё это выглядит как отвлеченные надежды и благие пожелания. И сам Достоевский не мог этого не понимать: «Эка ведь в самом деле утопия, господа! Всё основано на чувстве, на натуре, а не на разуме. Ведь это даже как будто унижение для разума. Как вы думаете? Утопия это или нет?» (там же). Казалось бы, такие вопросы предполагают, что далее будут развернуты аргументы в пользу реальности, а не утопичности *братства*, ведь в него Достоевский искренне верил. Однако таких аргументов у него как у публициста не находится, и далее в цитируемой статье всё сводится к

критике западной психологии. Зато Достоевский–художник многое делает, чтобы выявить *братство* в натуре своих героев. Это оказалось сложнее, чем он надеялся.

До «Братьев Карамазовых» писателем были созданы четыре великих романа. Предварительно заметим, что понятие «братское начало» было бы неверным относить лишь к мужским персонажам. Сам Достоевский знал и признавал церковную форму обращения, наполненную равноправным смыслом, – «братья и сёстры». ⁷⁸ И для его итогового романа, например, возможно было бы и другое название – «Братья и сёстры Карамазовы». Как в мужских, так и в женских персонажах романа проявляется *карамазовское* начало, и то и дело оно доминирует над *братским* или *сестринским*. Однако, во–первых, нельзя было лишать понятие «братство» его обыденного, семейного значения (ведь согласно сюжету романа, сестер в семье Карамазовых не было). А во-вторых, понятие «братство» все-таки явно шире и обобщеннее, что отражается и в известной лозунговой формуле – «Свобода – равенство – братство». Принимая это во внимание, сделаем краткий обзор четырех романов писателя, предшествующих «Братьям Карамазовым».

В «Преступлении и наказании» *братское начало* наиболее различимо в характерах трех героев – Сони Мармеладовой, Дуни Раскольниковой и Дмитрия Разумихина. В «Идиоте» самый яркий носитель *братства* – конечно, князь Мышкин; близки ему по духовным основам личности Вера Лебедева и Нина Александровна Иволгина. В «Бесах» *братское начало* сказывается лишь в Дарье Шатовой, Софье Матвеевне Улитиной и в старце Тихоне. Притом последний представлен лишь в главе, которая не вошла в состав романа при первой публикации. В «Подростке» носителей братского/сестринского начала в чистом виде мы не находим вообще ни в одном персонаже. Ближайшие «кандидаты» на такой статус – Макар

⁷⁸ См. об этом: Борисова В.В. «Братья и сестры» в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура: Альманах. No 27. – М., 2010. – С. 169-175.

Долгорукий и Софья Долгорукая. Однако в их репутациях есть «темные пятна»: он до периода своего «странничества» еще не был «благообразен»; она же все–таки изменила ему, как законному мужу, с Версиловым.

Таким образом, в четырех романах носителями *братского начала* оказываются лишь два центральных героя – Соня Мармеладова и князь Мышкин; остальные – персонажи второго или даже «третьего ряда» (к тому же это преимущественно женские персонажи). Тем самым ко времени создания «Братьев Карамазовых» в романах Достоевского *братское начало* как будто теряло актуальность, уходило на второй план, обнаруживало свою утопичность. Отчасти это можно объяснять предпочтениями писателя. Ему всегда были наиболее интересны герои со страстями, с конфликтными судьбами, – что плохо сочетается с проявлениями *братства* в характерах. Но в то же время маловероятно, чтобы такой яркий *авторский* горизонт ожиданий, как *братство*, утрачивал для Достоевского актуальность. И вот этот авторский горизонт в последнем романе, наконец, выдвигается на передний план, выносится в название – становится одним из заглавных. Чем обусловлена такая возможность?

На наш взгляд, при этом мог сказаться эстетический принцип, который Достоевский учитывал еще в «Бесах», когда речь шла о соотношении правды и лжи (цитировалось нами в третьей главе исследования): «...настоящая правда всегда неправдоподобна. Чтобы сделать правду правдоподобнее, нужно непременно подмешать к ней лжи» [59, т. 10, с. 172]. По тому же принципу *братство* можно было актуализировать – «подмешав» к нему *карамазовщины*. Потому и совмещаются они Достоевским в единое «тандемное» заглавие романа (как уже было в романе «Преступление и наказание»).

Таким образом, *братство* вне соотношения с *карамазовщиной*, как бы в «дистиллированном» виде, скорее всего не может быть воспринято и потому даже неинтересно. В то же время *карамазовщину* было бы неверно понимать как равноправную с *братством* составляющую. Что же это за

стихия? В упрощенном представлении под *карамазовщиной* можно подразумевать уклонения от *братства* в любую сторону и по любому поводу.

Понятию *карамазовщина*, в отличие от *братства*, сам Достоевский не дает развернутых толкований – быть может, потому, что просто не успел сделать этого (писатель вскоре ушел из жизни после завершения последнего романа). Зато множество интерпретаций этого понятия издавна предлагалось в критике и в науке. Еще в начале 20 в. С.А. Андреевский указал на его обобщающее значение: «Слово «карамазовщина», гораздо более широкое, чем «обломовщина», должно было бы сделаться всемирным термином для нашей эпохи». ⁷⁹ Обзор конкретных критических и научных истолкований *карамазовщины* и собственное понимание этого явления приведены в словарной статье Г.К. Щенникова:

«Одно из исходных ключевых понятий романа – «карамазовщина», термин, характеризующий психологический комплекс, присущий карамазовскому семейству, и, прежде всего, его главе Федору Павловичу Карамазову, и ставший таким же нарицательным словом, как «обломовщина» или «хлестаковщина». Карамазовщина – это безудерж страстей, душевный хаос, «распад души». Это явление отражает и социально-нравственную деградацию русского барства (точка зрения В. Ермилова, А. Белкина), и биологический, космический и онтологический распад (точка зрения Н. Чиркова, Е. Мелетинского), мысль о том, что «жизнь в своей экспансии порождает отрицание самой себя» (Чирков).

М. Горький увидел в карамазовщине гениальное обобщение «отрицательных свойств русского национального характера». На наш взгляд, карамазовщина – это проявление массового духовного нигилизма, это «проникновение безбожия в самый образ жизни русского человека, поражение всего строя сущего» («порча духа»); ярче всего это проявляется в отце Федоре Павловиче, показное сладострастие которого – это вызов

⁷⁹ Андреевский С.А. «Братья Карамазовы» // Литературные очерки. – СПб., 1913. – С. 98.

нравственному идеалу, скрытое богоборчество во имя ложно понятых истин: «естественности» и «человеческого права».

Эпидемия безверия, <...> а главное – полное освобождение от внутренних запретов и утверждение крайнего эгоизма: «Гори хоть весь свет огнем, было бы одному мне хорошо». Карамазовский безудерж трактуется как сила саморазрушительная. Склонность же русского человека к отречению от святого представлена как следствие вечной неуспокоенности русского человека – «забвения всякой мерки во всем», «способности хватить через край» – и все это вызвано глубокой потребностью внутреннего якоря — ощущения прочности социально-нравственных устоев. <...> Но русская страстность представлена в романе силой не только разрушительной, но и созидательной. <...> Русский человек страдает оттого, что часто оказывается в плену ложных ценностных ориентиров, мнимо гуманистических идей, рядящихся в одежды правды и справедливости. Старец Зосима улавливает в душах посетителей глубокую раздвоенность, потребность религиозной веры, жажду жизни по «закону Христа» и вместе с тем постоянную склонность ко лжи, которая защищает эгоистические притязания человека». ⁸⁰

Можно заметить, что обилие толкований карамазовщины лишь демонстрируют пестроту и неопределенность. Пожалуй, это лишь подтверждает уже высказанную нами мысль: карамазовщина – это именно уклонения от *братства* в *любую* сторону и по *любому* поводу. А они, подобные уклонения, могут ведь быть либо сознательными, даже демонстративными, либо, напротив, невольными и инстинктивными. В любом случае подразумевается все-таки наличие *горизонтов ожиданий*, хотя бы и негативных, которые и приводят к этим уклонениям. Примером может служить одна из реплик «главного» Карамазова, отца семейства. Он запальчиво заявляет своему младшему сыну, Алеше: «...я в скверне моей до конца хочу прожить, было бы вам это известно. В скверне-то слаще: *все ее*

⁸⁰ Щенников Г. К. Братья Карамазовы // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб., 2008. – С. 36-37.

ругают, а все в ней живут, только все тайком, а я открыто. Вот за простодушие-то это мое на меня все сквернавцы и накиннулись. А в рай твой, Алексей Федорович, я не хочу, это было бы тебе известно, да порядочному человеку оно даже в рай-то твой и неприлично, если даже там и есть он» [59, т. 14, с. 157-158].

Здесь Федор Павлович имеет в виду, что вокруг него «все сквернавцы», и значит, все они в разной степени несут в себе *карамазовщину*. Только все это скрывают, а сам он – *Карамазов* открытый, демонстративный. Его «горизонт» – «жить в скверне», то есть в свое удовольствие, аморально и цинично, вопреки совестливым инстинктам (которые изредка в нем дают о себе знать). Однако и последние – *братские* инстинкты – он изжить в себе полностью не может. Потому что и *карамазовщина* ведь в чистом виде, пожалуй, не представима. Об этом свидетельствует следующий фрагмент: «Это были почти болезненные случаи: развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое, Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз, пьяными минутами, *духовный страх и нравственное сотрясение*, почти, так сказать, даже физически отзывавшееся в душе его» [59, т. 14, с. 86].

Таким образом, определив для себя карамазовскую «скверну» как *желанные* ожидания, этот герой не может отрешиться от их восприятия в тонах инстинктивных *опасений*. Так нравственно-философская окраска его «горизонтов» приобретает противоречиво мерцающий вид.

В приведенной реплике о «скверне» очень не случайно упоминается о «рае», в который Федор Карамазов принципиально «не хочет». ⁸¹ Это возвращает нас к теме «братства». Итоговый роман писателя остался в его творчестве единственным произведением, где широко воспроизведена

⁸¹ О понимании «Рая» в богословии см.: Аверинцев, С. С. София–Логос. Словарь. – Киев: Дух и Литера, 2000. – С. 375.

монастырская жизнь.⁸² И без этого, конечно, было не обойтись в романе «*Братья Карамазовы*». Ведь согласно христианским представлениям, наименование «братья» формально обозначает обитателей монастырей: «Братия, термин, обозначающий совокупность всех живущих в монастыре монахов».⁸³ Это же понятие было включено в наименования разных церковных орденов и обществ: «Братья Милосердия», «Братья общинной жизни», «Братья свободного Духа» и др., а также обобщенное – «Братья во Христе».⁸⁴

В романе представлена достаточно широкая и многоликая галерея персонажей, которые даже формально именуется «братьями», и уже хотя бы поэтому они должны были быть носителями *братского начала*. В их ряды мечтает вступить и один из центральных героев романа, Алексей Карамазов. Когда он испрашивает разрешения на это у своего отца, Федор Павлович не удивлен: «Гм, так ты вот куда хочешь, мой тихий мальчик! <...> Гм, а ведь я так и предчувствовал, что ты чем-нибудь вот этаким кончишь, можешь это себе представить? Ты именно туда норовил» [59, т. 14, с. 23].

Достоевский не должен был упустить такую возможность – художественно исследовать, насколько реально и в какой мере *братские начала* могут выражаться в поведении и в психологии «насельников» монастыря. И нужно признать, что результаты вряд ли обнадеживали писателя (хотя потенциально он был настроен явно в пользу монахов). То есть роман «Братья Карамазовы» давал автору поводы в большей мере к «горнилу сомнений», чем к «осанне».⁸⁵

В первую очередь, диссонанс с ожидаемым *братством* в этой монастырской среде возникает в связи с очевидной иерархией монахов. Они,

⁸² По этой тематике Достоевскому составлял конкуренцию лишь Н.С. Лесков. См.: Власкин А.П. Религиозная проблематика в творческих исканиях Н.С.Лескова // Евангельский текст в русской литературе. – СПб: Пушкинский дом, 1995. – С. 41-68.

⁸³ Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т.: т.1: А–К / Ред. кол.: С.С. Аверинцев и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. – С. 307.

⁸⁴ Там же, с. 307-308.

⁸⁵ См. позднее признание Достоевского: «...через большое горнило сомнений моя осанна прошла» [59, т. 27, с. 86].

как братья («братия»), казалось бы, в принципе должны быть равны. Между тем, здесь есть свой «игумен», то есть «правлящий», «название начальствующего лица в монастыре».⁸⁶ Далее следуют «иеромонахи» – в романе Достоевского это, например, близкие старцу Зосиме «отцы» Паисий и Иосиф. Есть в монастырях и *просто* монахи. Об одном из таких («обдорский монашек») у Достоевского сказано: «Это был, по-видимому, из самых простых монахов, то есть из простого звания, с коротеньким, нерушимым мировоззрением, но верующий и в своем роде упорный» [59, т. 14, с. 51]. Вне формальной иерархии обозначены особо авторитетные лица, как, например, отец Ферапонт, который считался одним из древнейших иноков, великим молчальником и строгим постником. И особый статус имеет в монастыре «старец» Зосима. Об этом еще будет сказано ниже.

А сейчас обратим внимание на то, как принято среди этой «братии» обращение друг к другу. Крайне редко используется слово «братья» (преимущественно у Зосимы); чаще всего звучит – «отче» (или «отец»). Оттенок самоумаления встречается у Зосимы в обращении «учителя». Вместе с тем, наряду с обращением «братья» и «отцы», он использует слово «друзи». А по отношению к послушнику Алексею и другое: «...знай, *сынок* (старец любил его так называть)...» [59, т. 14, с. 71]. Готовность на мнимое равенство демонстрирует противник Зосимы «праведник» Ферапонт, как, например, в сцене, когда к нему приходит Обдорский монашек и падает ниц в почтении перед ним, прося благословения: «– Хочешь, чтоб и я пред тобой, монах, ниц упал? – проговорил отец Ферапонт. – Восстани! – Монашек встал. – Благословляя да благословишися, садись подле» [59, т. 14, с. 152]. Однако далее в ходе разговора это равенство оказывается фальшивым, Ферапонт обнаруживает свои ущемленные амбиции и заносчивость.

Еще больше неопределенности показано Достоевским во взаимоотношениях «мирян» и монахов. То есть тот же Зосима, например, для обывателей – человек как бы «не от мира сего», так что и обращаться к нему

⁸⁶ Христианство, т. 1, с. 569.

– непонятно как. Федор Карамазов ернически демонстрирует это: «...священный старец! (Алеша весь так и вздрогнул от “священного старца”» [59, т. 14, с. 38]. И затем еще звучит: «благословенный отец», «святейшее существо»; «божественный и святейший старец». Всерьез подтверждает эту неопределенность и Дмитрий Карамазов: «Простите, преподобный отец, <...> я человек необразованный и даже *не знаю, как вас именовать*» [59, т. 14, с. 66].

В любом случае, монахи – никакие не «братья» мирянам. И резонно будет задаться вопросами – «братья» ли они другу другу, а если это так, то в какой мере и при каких условиях. Нет ли в их среде признаков вездесущей карамазовщины? Наиболее авторитетно на эту тему в романе высказывается Зосима: «Правда, ох правда, *много и в монашестве тунеядцев, плотоугодников, сластолюбцев и наглых бродяг.* <...> А между тем *сколько много в монашестве смиренных и кротких, жаждущих уединения и пламенной в тишине молитвы*» [59, т. 14, с. 284]. Какое уж тут *братство* в такой разнородной среде, где зачастую может «править бал» самая откровенная *карамазовщина*.

В связи с образом Зосимы следует обратиться к особому статусу «старчества» в монашестве. И здесь, как всегда у Достоевского, всё сложно. Приведем примечательное пояснение автора: «Итак, что же такое старец? Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту *страшную школу жизни* обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избегнуть участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли» [59, т. 14, с. 26].

В таком случае естественно получается, что ни о каком равноправии, тем более о *братстве* во взаимоотношениях между старцем и его

послушниками, а также почитателями, – не может идти речи. Кроме того, для послушника предполагается полное очищение самосознания и даже подсознания от любых «горизонтов ожиданий», кроме разве что Бога. Вот почему это названо «страшной школой жизни». Разумеется, пройти такую «школу» могут лишь единицы. Потому неслучайно приведенная характеристика «старчества» сопровождается многозначительной оговоркой: «Правда, пожалуй, и то, что это испытанное и уже тысячелетнее орудие для нравственного перерождения человека от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию может обратиться в обоюдоострое орудие, так что много, пожалуй, приведет вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе» [59, т. 14, с. 27].

Очевидно, предполагается, что представленный в романе Зосима такую «страшную школу» прошел. Он оваян аурой исключительности, почти святости. В «Братьях Карамазовых» это подчеркивается с разных сторон во впечатлениях главных героев. Например, с одной стороны, об очарованном Алеше сказано: «Не смущало его нисколько, что этот старец все-таки стоит пред ним единицей: “Все равно, он свят, в его сердце тайна обновления для всех...”» [59, т. 14, с. 29]. С другой стороны, даже его биологический отец, циничный Федор Павлович, серьезно признает, что старец «у них самый честный монах» [59, т. 14, с. 23]. А в другом, более привычном для себя ерническом стиле, он также отдает должное Зосиме в личном обращении: «Это я все время вас ощупывал, можно ли с вами жить? Моему-то смирению есть ли при вашей гордости место? Лист вам похвальный выдаю: можно с вами жить!» [59, т. 14, с. 43].

Однако нужно обратить внимание на то, какую именно, по замыслу автора, роль играет старец Зосима, какое влияние он оказывает как на мирян, так и на близкое свое окружение в монастыре. Сам Зосима – действительно свободен от страстей и искушений. Но свободен ли он от своей репутации; от того, как воспринимают его окружающие и с каким результатом? Свободны

ли и другие от влияния на них его духовного авторитета?

Ответы на это мы находим лишь отрицательные. Сам Зосима в общении со своим окружением и с мирянами практикует «деятельную любовь». И вот один из результатов: «Из монахов находились, даже и под самый конец жизни старца, ненавистники и завистники его <...>. Но все-таки огромное большинство держало уже несомненно сторону старца Зосимы, а из них очень многие даже любили его всем сердцем, горячо и искренно; некоторые же были привязаны к нему почти фанатически. Такие прямо говорили, <...> что он святой, что в этом нет уже и сомнения, и, предвидя близкую кончину его, ожидали немедленных даже чудес и великой славы в самом ближайшем будущем от почившего монастыря» [59, т. 14, с. 28].

Таким образом, с одной стороны, своих «ненавистников и завистников» старец Зосима невольно провоцирует на открытую карамазовщину. Своеобразный их «лидер», монах Ферапонт, устраивает скандал, явившись в келью уже покойного старца с иступленными обличениями: «Возгордились и вознеслись, пусто место сие! – завопил он вдруг как безумный <...> Исступление какое-то всех обуяло. – Вот кто свят! вот кто праведен! – раздавались возгласы уже не боязненно, – вот кому в старцах сидеть, – прибавляли другие уже озлобленно» [59, т. 14, с. 304].

С другой стороны, в своих сторонниках Зосима невольно будит фанатизм, что ни к чему хорошему также не приводит, – потому что рано или поздно это оборачивается карамазовщиной прикровенной. Так, например, у самых преданных сторонников Зосимы ожидания от его кончины «немедленных даже чудес и великой славы» само по себе *эгоистично* (хотя не для себя они ожидают выгод, а для монастыря), а это несовместимо с принципами *братства* и уже какой–никакой, но росток *карамазовщины*. Тем больший соблазн произвела кончина старца в среде мирян – Хохлакова про покойного старца выразилась, в передаче Ракитина, следующим образом: «”...никак она не ожидала от такого почтенного старца, как отец Зосима, – *такого поступка!*”» [59, т. 14, с. 309].

Наиболее значимой «бесславная» кончина старца стала для Алеши Карамазова. Он задуман автором как один из самых близких к *братству* герой романа. И в то же время карамазовщина в его настроениях и поступках пусть изредка, но дает о себе знать. На это указывают как окружающие, так и сам Алеша. Например, циничный Ракитин замечает со злорадством: «Ты, Алешка, тихоня, ты святой, я согласен, но ты тихоня, и черт знает о чем ты уж не думал, черт знает что тебе уж известно! Девственник, а уж такую глубину прошел, – я тебя давно наблюдаю. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне – стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор. По отцу сладострастник, по матери юродивый» [59, т. 14, с. 74]. В свою очередь, Дмитрий Карамазов, который считает брата Алешу «ангелом на земле», однажды предполагает: «И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит» [59, т. 14, с. 100]. Наконец, и сам Алеша признаётся Лизе Хохлаковой: «Ах, вы не знаете, ведь и я Карамазов! [59, т. 14, с. 199].

Но выразительнее всего карамазовщина сказалась в реакции Алеши на кончину Зосимы и ее последствия. Авторы монографии дают этому убедительные пояснения: «...чистоте и гармоничности религиозного настроения у Алеши поначалу мешает примесь карамазовских свойств природы. <...> Изначально его вера <...> была зависима от славы Зосимы. Он *слишком уж* был привязан к святому старцу. В этом и сказываются признаки *карамазовщины* – он здесь преступил некие границы, *хватил через край*. Поэтому когда старец якобы «бесславно» ушел из жизни, – у Алеши не столько «земля ушла из-под ног», сколько оказалась на время утрачена религиозная основа его душевно-духовной жизни. Сама эта утрата оказала сильнейшее, почти критическое *впечатление* на героя: он *обиделся* за старца и *взбунтовался* против божьего провидения. <...> И вот примечательно, что преодолевает этот свой кризис герой посредством *воображения*: ему снится Кана галилейская, где он зван на пир вместе с возлюбленным старцем. Так происходит возврат Алеши на религиозный путь, не искаженный

карамазовскими страстями <...>. Это момент рождения в нем подлинной религиозной веры».⁸⁷

Согласимся с такой трактовкой кризисного момента в судьбе героя и все-таки считаем нужным добавить два важных момента.

Во-первых, в переживаниях Алеши по поводу Зосимы сказывается очень важный смысловой мотив: он «справедливости жаждал, *справедливости, а не токмо лишь чудес!* И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, – тот самый *вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен! За что? Кто судил?* Кто мог так рассудить? – вот вопросы, которые тотчас же измучили *неопытное и девственное сердце его*. Не мог он вынести без оскорбления, *без озлобления даже сердечного*, что праведнейший из праведных предан на такое насмешливое и злобное глумление столь легкомысленной и столь ниже его стоявшей толпе. <...> Где же провидение и перст его? <...> Вот отчего *точилось кровью сердце Алеши...*» [59, т. 14, с. 307]. То есть само по себе ожидание и *искание справедливости*, казалось бы, принадлежит смысловой сфере *братства*. Однако *страстное требование* ее порождает *карамазовщину*.

На подобное явление мы указывали уже в первой главе нашего исследования. Например, в романе «Преступление и наказание» Соня Мармеладова характеризовала свою мачеху, Катерину Ивановну: «Она так верит, что во всем справедливость должна быть, *и требует...* <...>. Она сама *не замечает, как это всё нельзя, чтобы справедливо было в людях, и раздражается...* Как ребенок, как ребенок!» [59, т. 6, с. 243]. Таким образом, *справедливость* принадлежит сфере *братства*. Однако *страстное требование* ее – уже *карамазовщина*.

Во-вторых, важно, что «Кане Галилейской» предшествовала в сюжете «Братьев Карамазовых» встреча пошатнувшегося в вере Алеши с Грушенькой (глава «Луковка»). *Карамазовская стихия* в душе по наущению

⁸⁷ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Указ. соч., С. 186.

искусителя Ракитина влечет его даже к ней, к «блуднице». Однако стихия эта гасится братско-сестринскими отношениями: « – Ракитин, <...> не дразни ты меня, что я против Бога моего взбунтовался. <...> Я потерял такое сокровище, какого ты никогда не имел, и ты теперь не можешь судить меня. Посмотри лучше сюда на нее: видел, как она меня пощадила? Я шел сюда злую душу найти – так влекло меня самого к тому, потому что я был подл и зол, а *нашел сестру искреннюю, нашел сокровище – душу любящую...* Она сейчас пощадила меня... Аграфена Александровна, я про тебя говорю». И Грушенька горячо откликается в ответных чувствах: «*Он меня сестрой своей назвал, и я никогда того впредь не забуду!*» [59, т. 14, с. 318].

И лишь потом случается с Алешей «Кана Галилейская» (в его сновидении), после чего он и обретает полноценную веру: «Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось и со словом покойного старца его, повелевшего ему “пребывать в миру”» [59, т. 14, с. 328]. Здесь упомянуто «слово покойного старца». Примечательно, что оно как бы «рифмуется» с более ранним благословением со стороны отца, Федора Павловича. Тот изначально разрешает сыну на время заключиться в монастырь, под присмотр и послушание к Зосиме: «...ступай, *доберись там до правды*, да и приди рассказать: все же идти на тот свет будет легче, коли наверно знаешь, что там такое. Да и приличнее тебе будет у монахов, чем у меня, с пьяным старикашкой да с девчонками... хоть до тебя, как до ангела, ничего не коснется. *Ну авось и там до тебя ничего не коснется*, вот ведь я почему и позволяю тебе, что на последнее надеюсь. Ум-то у тебя не черт съел. Погоришь и погаснешь, *вылечишься и назад придешь*. А я тебя буду ждать...» [59, т. 14, с. 24].

В свою очередь, Зосима перед своей кончиной отсылает Алешу в обратную сторону, из монастыря в «мир»: «Ты там нужнее. *Там миру нет*. Прислужишь и пригодишься. <...> Как только сподобит Бог преставиться мне – и уходи из монастыря. <...> *Не здесь твое место пока*. *Благословляю*

тебя на великое послушание в миру. Много тебе еще странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Все должен будешь перенести, пока вновь прибудеши. А дела много будет. Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя. Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь. Вот тебе завет: в горе счастья ищи» [59, т. 14, с. 71-72].

Как уже сказано, эти два напутствия по-своему «рифмуются», то есть по смыслу перекликаются друг с другом. К тому же, они ведь по своей хронологии и логике взаимосвязаны и последовательны. Оба эти наставления (как бы *заветы*) – отеческие. Вначале биологический отец Федор Павлович соглашается, что сыну нужно бы сменить «горизонты ожиданий» – из греховной мирской среды уйти в среду монастырскую. Ей он не слишком-то доверяет, но на Алешу надеется, потму что «ум-то... не черт съел». А затем предполагает, что Алеша вновь вернется в грешный мир, к нему, к грешному отцу, котрого Алеша единственный не осудил.

Не как в спортивных, но как в духовных «играх» – теперь «мяч на стороне» старца Зосимы, и этот духовный отец Алеши отсылает «сыночка» обратно, из монастырской среды – в мирскую – опять смена горизонтов, задуманная как душевное испытание. Как мы уже убедились, «миру нет» и в монастырской среде. Но в ней Алеша – пока никакой «не игрок». А вот в мирской среде он может все–таки «пригодиться» и «закалиться» – а потом и вернуться обратно («Все должен будешь перенести, пока вновь прибудеши»). И обратим внимание: Зосима так же, как и Федор Павлович, надеется на Алешу («в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. С тобой Христос») – только основания для надежд кардинально разные. В первом случае «Ум-то у тебя не черт съел», а во втором – «С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя».

В итоге по сюжету романа судьба Алеши сложилась как раз по–карамазовски, то есть по завету Федора Павловича: сын «сходил» в монастырь и вернулся обратно. Притом там он на время даже потерял веру,

по–карамазовски (под влиянием кончины Зосимы), и вернул ее, по-братски, не без содействия Аграфены Светловой (Грушеньки). Не исключено, что в продолжение неосуществившейся диалогии автором предполагалось исполнение и завета старца Зосимы – чтобы Алеша вернулся в среду монастырской *братии*, с новым опытом и с новыми духовными силами. Но это уже из области догадок. Так что перейдем вновь на уровень аналитического обзора материала в свете нашей темы.

5. 2. «Горизонты ожиданий» основных героев романа

Если иметь в виду пока что лишь одно семейство Карамазовых, то Алеша среди них – ближе остальных к репутации носителя *братства* (при минимуме примеси *карамазовщины*). Он относится ко всем и, обратным образом, почти все (за исключением Смердякова) относятся к нему – с теплотой и привязанностью. Его кровные братья – Дмитрий и Иван – неоднократно признаются в этом. Вот, например, от Дмитрия он слышит: «Я бы взял тебя, Алешка, и прижал к груди, да так, чтобы раздавить, ибо на всем свете... <...> люблю только одного тебя!» [59, т. 14, с. 96]. Дмитрий переживает жесточайший кризис и задумывается даже о самоубийстве, и лишь мысль о младшем брате останавливает его: «Спрятался я здесь, под ракитой, тебя жду, и вдруг подумал (вот тебе Бог!): да чего же больше маяться, чего ждать? Вот ракиита, платок есть, рубашка есть, веревку сейчас можно свить... <...>. Господи, точно слетело что на меня вдруг: да ведь *есть же, стало быть, человек, которого и я люблю, ведь вот он, вот тот человек, братишка мой милый, кого я всех больше на свете люблю и кого я единственно люблю!* И так я тебя полюбил, так в эту минуту любил, что подумал: брошусь сейчас к нему на шею!» [59, т. 14, с. 142].

На первый взгляд, в приведенных репликах Дмитрия выражаются исключительно *братские* инстинкты. Но более внимательному взгляду и слуху в них различимы признаки *карамазовского* безудержа, перехлест

эмоций. Здесь есть чего остерегаться (читателю открыты горизонты опасений). С одной стороны, братство как бы спасает от петли, но с другой – лишь благодаря переводу страстей с причин отчаяния на предмет братской любви. Разделить одно с другим персонаж не способен, регулировка невозможна.

Старец Зосима при очной встрече с Карамазовыми предвидит в Дмитрие человека, который вступил на гибельный путь, и отмечает это своим необъяснимым для всех земным поклоном в ноги. Уже после этой встречи Зосима отсылает Алешу из монастыря на «послушание в миру» и дает завет: «Ступай и поспеши. Около братьев будь. Да не около одного, а *около обоих*» [59, т. 14, с. 72]. Однако накануне своей смерти он спрашивает Алешу: « – Был ли у своих и видел ли брата? <...> Я про того, вчерашнего, старшего, которому я до земли поклонился. <...> Поспеши найти, завтра опять ступай и поспеши, все оставь и поспеши. Может, еще успеешь что-либо ужасное предупредить. Я вчера великому будущему страданию его поклонился. <...>

Алеша не вытерпел.

– Отец и учитель, – проговорил он в чрезвычайном волнении, – слишком неясны слова ваши... Какое это страдание ожидает его?

– Не любопытствуй. Показалось мне вчера нечто страшное... словно всю судьбу его выразил вчера его взгляд. Был такой у него один взгляд... так что ужаснулся я в сердце моем мгновенно тому, что уготовляет этот человек для себя. <...> Послал я тебя к нему, Алексей, ибо думал, что братский лик твой поможет ему» [59, т. 14, с. 258-259].

В свою очередь, Иван признаётся Алеше в своей привязанности к нему: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» [59, т. 14, с. 215]. И далее: «*Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме*» [59, т. 14, с. 222].

Всё для Алеши крайне запутывается потому, что братья Дмитрий и Иван

оба дороги ему, но между собой они находятся в сложных отношениях. Дмитрий уважает Ивана, но тот отвечает далеко не братскими эмоциями. Алеша, например, озабочен обострением конфликта между отцом и Дмитрием, который может привести к катастрофе: « – Боже сохрани! – воскликнул Алеша.

– А зачем «сохрани»? – все тем же шепотом продолжал Иван, злобно скривив лицо. – Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [59, т. 14, с. 129]. Всё еще осложняется за счет любовной интриги с участием Катерины Ивановны Верховцевой. Алеша «понимал инстинктом, что теперь, например, в судьбе двух братьев его это соперничество слишком важный вопрос и от которого слишком много зависит. <...> Стало быть, брат Дмитрий в глазах его гад и, может быть, давно уже гад? Не с тех ли пор, как узнал брат Иван Катерину Ивановну? Слова эти, конечно, вырвались у Ивана вчера невольно, но тем важнее, что невольно. *Если так, то какой же тут мир?* Не новые ли, напротив, поводы к ненависти и вражде в их семействе? А главное, *кого ему, Алеше, жалеть? И что каждому пожелать? Он любит их обоих, но что каждому из них пожелать среди таких страшных противоречий?* В этой путанице можно было совсем потеряться» [59, т. 14, с. 170].

И Алеша по-своему действительно «теряется» – не только сам в себе, в своих эмоциях. Важно, что он *теряется как «горизонт» и для братьев.* Дмитрий после решающего объяснения с ним, впоследствии, в лихорадочных поисках денег, буквально прячется от Алеши. В свою очередь, Иван – также после долгого исповедального разговора с ним (главы «Бунт» и «Великий инквизитор») – заявляет о разрыве отношений: «Я, брат, уезжая, думал, что имею на всем свете хоть тебя <...>, а теперь вижу, что и в твоём сердце мне нет места, мой милый отшельник. <...> А теперь ты направо, я налево – и довольно, слышишь, довольно. <...> И насчет брата Дмитрия тоже, особенно прошу тебя, даже и не заговаривай со мной никогда больше, <...> все исчерпано, все переговорено» [59, т. 14, с. 240]. Вот почему Алеша, пусть

и невольно, отступает от завета Зосимы быть возле обоих братьев и особенно влиять благотворно на Дмитрия: «Потом он с великим недоумением *припоминал несколько раз в своей жизни*, как мог он вдруг, после того как расстался с Иваном, так совсем забыть о брате Дмитрие...» [59, т. 14, с. 241]. И позднее он опять—таки «вспоминал потом сам, что в тяжелый день этот забыл совсем о брате Дмитрие, о котором так заботился и тосковал накануне» [59, т. 14, с. 306].

Мы помним, как важно бывает именно Дмитрию регулярно *видеть* младшего брата (которого он называет «ангелом на земле»). Однажды Алеша будто бы даже удержал Митю от самоубийства. То есть первый из них для второго – едва ли не единственный светлый «горизонт». А затем, оставшись без «ангельского надзора», Дмитрий срывается в роковой кризис, приходит под окно к отцу – и тем самым развязывает руки убийце–Смердякову... Поэтому нам представляется неоднозначным название соответствующей глава «*В темноте*». Это обозначение не только конкретного времени суток, но и психологического состояния Дмитрия: он остается *без горизонта*. Примечательно, что такое же неоднозначное выражение – *в темноте*, – помимо названия ключевой главы, встречается в тексте романа еще шестнадцать раз (!).

Но вернемся к Алеше. Он настолько потерялся и запутался, что повествователь «берет слово» и от себя проясняет отношение Ивана к Дмитрию: «Кстати, промолвим лишь два слова раз навсегда о чувствах Ивана к брату Дмитрию Федоровичу: он его решительно не любил и много-много что чувствовал к нему иногда сострадание, но и то смешанное с большим презрением, доходившим до гадливости. Митя весь, даже всю свою фигурой, был ему крайне несимпатичен. На любовь к нему Катерины Ивановны Иван смотрел с негодованием» [59, т. 15, с. 42]. Куда уж тут было Алеше привести к миру старших братьев. Вопреки будто бы «братским» отношениям к нему со стороны как Дмитрия, так и Ивана, Алеша не в силах исполнить роль посредника и примирителя. О нем,

используя выражение старца Тихона в «Бесах», можно заключить, что он к этому «не приготовлен, не закален» [59, т. 11, с. 27]. Алеша и сам осознает это, признаваясь Лизе Хохлаковой: «Братья губят себя, <...> отец тоже. И других губят вместе с собою. Тут «земляная карамазовская сила», как отец Паисий намедни выразился, – земляная и неистовая, необделанная... Даже носится ли Дух Божий вверху этой силы – и того не знаю. Знаю только, что и сам я Карамазов...» [59, т. 14, с. 201].

Что касается отца семейства, Федора Павловича, то он, вопреки своей репутации, не является, на наш взгляд, безусловным «исчадием зла». Временами в его «карамазовщине» заметны если не проблески «братского начала», то искренний перебор разных «горизонтов», как, например, в такой беседе: « – Алешка, есть бессмертие?

– Есть.

– А Бог и бессмертие?

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

– Гм. Вероятнее, что прав Иван. Господи, подумать только о том, сколько отдал человек веры, сколько всяких сил даром на эту мечту, и это столько уж тысяч лет! 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. Черт возьми, что б я после того сделал с тем, кто первый выдумал Бога!» [59, т. 14, с.124].

Федор Павлович дифференцированно относится к сыновьям: по-карамазовски – к Дмитрию и к Ивану, и по-отцовски – к Алексею:

« – Алеша, милый, единственный сын мой, я Ивана боюсь; я Ивана больше, чем того, боюсь. Я только тебя одного не боюсь...» [59, т. 14, с. 130].

Это можно объяснить тем, что чуткий глава семейства угадывает в двух старших сыновьях «карамазовские» презрение и ненависть к себе, а в младшем, Алеше, искреннюю привязанность: «Да я Ивана не признаю совсем. Откуда такой появился? Не наша совсем душа. <...> А Митьку я раздавлю, как таракана. <...> *Твой* Митька, потому что ты его любишь. Вот ты его любишь, а я не боюсь, что ты его любишь. А кабы Иван его любил, я бы за себя боялся того, что он его любит. Но Иван никого не любит, Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся... Подует ветер, и пыль пройдет...» [59, т. 14, с. 159 – курсив Достоевского].

То есть «старик Карамазов» в старших своих сыновьях не только различает, но и боится, и даже ненавидит *карамазовщину*, а в младшем, напротив, даже любит *братское начало*. Уже одно это косвенно свидетельствует в его пользу.

В свете нашей общей темы следует обратить внимание и на Павла Смердякова. Его репутация, как и у Федора Павловича, на первый взгляд, исключительно негативна. Это воинствующий мещанин, по словам М.Я. Ермаковой, «...не только не имеющий никакой связи с народом, но и не чувствующий никакой ответственности перед ним, все свои мечты обиженного завистника сосредоточил на осуществлении плана утверждения своего <...> эгоистического “я”». ⁸⁸ С некоторыми вариациями такая характеристика появлялась почти во всех работах, где говорится об Иване Карамазове и его «двойнике» Смердякове. ⁸⁹

В этой связи мы вновь склонны согласиться с иным суждением: «...образ Смердякова во всем его составе, как он представлен в романе и как раскрывает свою суть в контексте, не дает оснований для прямолинейных и однозначных суждений. Более того, думается, что это один из самых

⁸⁸ См., например: Ермакова М.Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. – Горький: Волго–Вятское кн. изд–во, 1973. – С. 166.

⁸⁹ См.: Кантор В.К. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского – М.: Худож. лит., 1983. – 192 с.

“неопределенных” образов романа. Вплоть до своей финальной, предсмертной исповеди Ивану Смердяков остается предельно «закрытым» в своей душевной жизни. Судить о ней зачастую приходится лишь по косвенным признакам». ⁹⁰ Тем не менее они, эти признаки, доступны нам через авторские подсказки.

Во-первых, по наблюдениям автора-повествователя, Смердяков характеризуется как тип народного «созерцателя»: «Физиономист, взглядевшись в него, сказал бы, что *тут ни думы, ни мысли нет*, а так какое-то созерцание. У живописца Крамского есть одна замечательная картина под названием «Созерцатель»: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один–одиношенок, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что–то «созерцает». Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас, точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, – для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, *накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе*. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков, и наверно тоже *копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем*» [59, т. 14, с. 116-117].

То есть в Смердякове отмечается доминирование неясных, но навязчивых впечатлений, но никак не ясных «горизонтов» для его устремлений. Это порождает в нем негативные эмоции по отношению к окружающим и ко всей среде в целом: «Я всю Россию ненавижу» [59, т. 14, с. 205]. Это лишний раз свидетельствует о его душевном родстве с

⁹⁰ Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Указ. соч., С. 190-191.

биологическим отцом, Федором Павловичем.⁹¹ Ведь тот однажды тоже признаётся сыну Ивану: «А Россия свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию... то есть не Россию, а все эти пороки... а пожалуй что и Россию» [59, т. 14, с. 122].

Во-вторых, душевные интуиции Смердякова носят ищущий характер. Иван об отце своем выразился: «Стал на сладострастии своем <...> будто на камне...» [59, т. 14, с. 210]. Это не совсем справедливо. О Смердякове тем более такого нельзя было бы сказать. Непонятно почему, но он презирает или ненавидит почти всех окружающих – кроме Ивана (между прочим, по возрасту более младшего своего «брата»). Тот сам «приучил его говорить с собою, всегда, однако, *дивясь некоторой бестолковости или, лучше сказать, некоторому беспокойству его ума и не понимая, что такое «этого созерцателя» могло бы так постоянно и неотвязно беспокоить.* <...> Смердяков вел всегда <...> разговор с большим волнением, а опять–таки *никак нельзя было добиться, чего самому–то ему тут желается*» [59, т. 14, с. 242-243].

То есть этому герою непонятно, – ради чего жить. Как уже сказано, у него нет никаких нравственных горизонтов. Ну тогда могут найтись идейные санкции действовать беспринципно – и он находит их у Ивана. Оба брата – Смердяков и Иван – восприимчивы к формуле «если бога нет, то все позволено». Смердякову она даже нужнее, чем Ивану. Он лишь по фамилии «Смердяков», а по духу – очень даже «Карамазов».

Что касается Дмитрия, то у него другая проблема: он подвержен смене «горизонтов». Первоначально он – человек верующий и даже уповает на Бога, верит «чуду» (что отец даст ему денег). Но под ударами судьбы, уже в тюрьме, прислушивается к своему искусителю, Михаилу Ракитину. Примечательно его пояснение Алеше: «Вообрази себе: это там в нервах, в голове, то есть там в мозгу эти нервы (ну черт их возьми!)... есть такие

⁹¹ Версия отцовства Федора Карамазова по отношению к Смердякову представляется нам как правдоподобная и соответствующая художественному замыслу Достоевского.

этакие хвостики, у нервов этих хвостики <...>, вот почему я и созерцаю, а потом мыслю... потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие, все это глупости. Это, брат, мне Михаил еще вчера объяснял, и меня точно обожгло. Великолепна, Алеша, эта наука! Новый человек пойдет, это-то я понимаю... *А все-таки Бога жалко!*

– Ну и то хорошо, – сказал Алеша.

– Что Бога-то жалко? Химия, брат, химия! *Нечего делать, ваше преподобие, подвиньтесь немножко, химия идет!* А не любит Бога Ракитин, ух не любит! Это у них самое больное место у всех! Но скрывают. Лгут. Представляются» [59, т. 15, с. 28-29]. То есть *Божественный* горизонт Дмитрий уже почти готов сменить на другой – псевдонаучный (до подлинно научного ему, разумеется, далеко, ведь Ракитин лишь пошлый его популяризатор).

Возвращаемся к судьбе Смердякова. У него парадигма обратная, по сравнению с Дмитрием Карамазовым. Если тот почти готов отвернуться от Бога, то Смердяков в отчаянии начинает искать его. Накануне своего самоубийства в разговоре с Иваном он вспоминает: «Это вы вправду меня учили–с, ибо *много вы мне тогда этого говорили*: ибо коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе. *Это вы вправду. Так я и рассудил.*

– Своим умом дошел? – криво усмехнулся Иван.

– Вашим руководством-с» [59, т. 15, с. 67].

В этом своем последнем разговоре с Иваном Смердяков уже без всякой казуистики (как было раньше) вспоминает о боге: «Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с, да еще некоторого третьего. Без сумления, тут он теперь, третий этот, находится, между нами двумя. <...> Третий этот – бог-с, самое это провидение, тут оно теперь, <...> только вы не ищите его, не найдете» [59, т. 15, с. 60]. Это еще не раскаяние, но уже понимание того, что «божьим провидением» они с Иваном люди разные – хотя бы потому, что Ивану недоступен «горизонт ожиданий», *проблески* которого начинают

мерещиться самому Смердякову.

Есть в описании последнего свидания Ивана со Смердяковым повторяющаяся многозначительная деталь. Достоевский трижды упоминает о книге, лежащей на столе у Смердякова. И как будто «между прочим» упоминается ее название: Смердяков «взял со стола ту единственную лежавшую на нем толстую желтую книгу, которую заметил, входя, Иван, и придавил ею деньги. Название книги было: «Святого отца нашего Исаака Сирина слова». Иван Федорович успел машинально прочесть заглавие» [59, т. 15, с. 61]. Здесь перед нами более или менее определенное указание на то, что Смердяков действительно хотел бы вернуться к чему-то исконному, «отеческому». В детстве отца ему заменил Григорий Васильевич, которого он впоследствии третировал своей казуистикой. А между тем, книга многозначительно связывает этих героев, потому что это ведь старик Григорий «...добыл откуда-то список слов и проповедей «богоносного отца нашего Исаака Сирина», читал его упорно и многолетно, почти ровно ничего не понимал в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу» [59, т. 14, с. 89].

Заметим, что как «ничего не понимал» в книге Сирина старый слуга Григорий, так и для Смердякова эта книга в итоге не прояснила спасительного «божеского» горизонта. Всё для него обесмыслилось, и он отдает Ивану украденные у отца деньги. Тот спрашивает: « – А теперь, стало быть, в бога уверовал, коли деньги назад отдаешь?

– Нет-с, не уверовал-с, – *прошептал* Смердяков» [59, т. 15, с. 68].

Финальный шаг Смердякова – самоубийство через повешение – имеет значение как для него самого, так и для Ивана. Для него – это самоказнь. А Ивана он лишает возможности доказательно оправдаться самому на суде над Дмитрием и оправдать брата: главного свидетеля теперь нет и не будет. Кстати, заметим, что во всех романах пятикнижия Достоевского в сюжетах задействовано самоубийство, состоявшееся или сорвавшееся. При этом мотив самоповешения используется четырежды: в «Бесах» это Ставрогин и

девочка Матреша; в «Подростке» – персонаж второстепенный, девушка Оля; и, наконец, в последнем романе – Смердяков. Кроме того, ведь и «чёрт» Ивана Карамазова (то ли его альтер-эго, то ли чёрт мистический) подсказывает ему тот же выход из мучений совести: «Но колебания, но беспокойство, но борьба веры и неверия – это ведь такая иногда мука для совестливого человека, вот как ты, что *лучше повеситься*» [59, т. 15, с. 80].

Переведем ненадолго внимание на женские образы в романе. Каких-либо особо значимых примеров динамического сочетания в них *братства* и *карамазовщины* мы не обнаруживаем. Об одном случае было уже сказано. Это когда Алеша в кризисный для себя момент посетил «блудницу» Грушеньку, и они раскрылись в братско-сестринских взаимоотношениях, помогая друг другу в преодолении карамазовщины. Другой примечательный момент в судьбе Аграфены Светловой связан с приездом ее бывшего возлюбленного поляка. Тот прибыл со своим приятелем. Оба были разоблачены и опозорены как вымогатели и мошенники. Они остались в городке без гроша и униженно продолжали просить у Светловой денег, чтобы хоть как-то прокормиться. И вот тут горько разочарованная в своем «поляке», гордая и горячая женщина, она вдруг раскрывается неожиданными сторонами своей натуры. Без лишних слов Грушенька, не испытывая никаких теплых чувств к полякам, все-таки *пожалела* их и ведет себя с ними подлинно *по-сестрински* – помогает выжить, подкармливает их.

Совсем иначе ведет себя другая яркая героиня, Катерина Ивановна Верховцева. Она бывает склонна выражать будто бы *сестринские* чувства, но ее хватает ненадолго, и обнаруживается ущемленное женское самолюбие, подавленные амбиции. Приведем в сокращении характерный монолог этой героини, обращенный к Алеше и касающийся ее взаимоотношений с Дмитрием Карамазовым: «...Алеша, *брат мой милый* (*потому что вы брат мой милый*), <...> я предчувствую, что ваше решение, ваше одобрение, несмотря на все муки мои, подаст мне спокойствие, потому что после ваших слов я затихну и примирюсь <...>. Все, впрочем, в двух словах, я уже

решилась: если даже он и женится на той... твари, – начала она торжественно, – которой я никогда, никогда простить не могу, то *я все-таки не оставлю его!* <...> Когда же он станет с тою несчастен, а это непременно и сейчас же будет, то пусть придет ко мне, и *он встретит друга, сестру... Только сестру, конечно, и это навеки так, но он убедится, наконец, что эта сестра действительно сестра его, любящая и всю жизнь ему пожертвовавшая.* Я добьюсь того, я настою на том, что наконец он узнает меня и будет передавать мне все, не стыдясь! – воскликнула она как бы в исступлении. – *Я буду богом его, которому он будет молиться,* – и это по меньшей мере он должен мне за измену свою и за то, что я перенесла чрез него вчера» [59, т. 14, с. 171-172].

В итоге Алеша дает чистосердечный, но непредвиденный совет. И тогда героиня срывается в истерику: прежний «милый брат» теперь обращается в ее устах в «маленького юродивого» [59, т. 14, с. 175].

Не получается с Дмитрием и Алешей, – Катерина навязывает свою «сестринскую» помощь другим, и через такую «помощь» (денежную) она опять–таки намерена лишний раз уязвить этим Дмитрия. Согласно сюжету, тот прилюдно оскорбил штабс-капитана Снегирева. Его семейство очень нуждается, и Катерина Ивановна через Алешу посылает ему денег – «как сестра». Вот как это интерпретировано самим Алешей: «Она вас умоляет принять ее помощь... вы оба обижены одним и тем же человеком... <...> *Это значит, сестра идет к брату с помощью...* Она именно поручила мне уговорить вас принять от нее вот эти двести рублей *как от сестры.* Никто-то об этом не узнает, никаких несправедливых сплетен не может произойти... вот эти двести рублей, и, клянусь, вы должны принять их, иначе... *иначе, стало быть, все должны быть врагами друг другу на свете! Но ведь есть же и на свете братья...* У вас благородная душа... вы должны это понять, должны!...» [59, т. 14, с. 190].

Такова Катерина Ивановна Верховцева и в других художественных ситуациях. Свободной от своих амбиций (каковой бывает Аграфена

Светлова) она в романе не показана. Мы оставляем в стороне проблему сложных любовных конфликтов между этими четырьмя героями – Дмитрием, Иваном, Грушенькой и Катериной Ивановной, поскольку конфликты эти мало касаются нашей общей темы.

Теперь обратим внимание на упомянутое семейство Снегиревых. Оно по-своему, но искаженно, «рифмуется» с семейством Карамазовых. У Федора Павловича были исключительно сыновья. У штабс-капитана Николая Ильича Снегирева – слабоумная жена, две дочери и сын. Вот как сам он характеризует Алеше женщин своего семейства: «*Три дамы сидят-с, одна без ног слабоумная, другая без ног горбатая, а третья с ногами, да слишком уж умная, курсистка-с, в Петербург снова рвется, там на берегах Невы права женщины русской отыскивать*» [59, т. 14, с. 186].

Можно заметить, что *сестры Снегиревы* по ходу повествования порождают аллюзии на *братьев Карамазовых*. Например, старшая, Варвара, во многом напоминает Ивана. В своем семействе она – самая «ученая», прибыла из Петербурга. Ей претит окружающая обстановка и шутовство отца: «Варвара-то Николавна уже стала ворчать: “Шуты, паяцы, разве может у вас что разумное быть?”» [59, т. 14, с. 188]. Младшая сестра, Нина, очень похожа на Алешу. Отец говорит о ней: «...ангел Божий во плоти... к смертным слетевший» [59, т. 14, с. 191]. Так ведь и Алешу называют «ангелом на земле» и брат Дмитрий и даже отец Федор Павлович.

Снегирев продолжает о дочерях: «Служим мы ей, а ей это тягостно: “Не стою я того, не стою, недостойная я калека, бесполезная”, – а еще бы она не стоила-с, когда она всех нас своею ангельскою кротостью у Бога вымолила, без нее, *без ее тихого слова, у нас был бы ад-с, даже Варю и ту смягчила*. А Варвару-то Николавну тоже не осуждайте-с, тоже ангел она, тоже обиженная. Прибыла она к нам летом, а было с ней шестнадцать рублей, уроками заработала и отложила их на отъезд, чтобы в сентябре, то есть теперь-то, в Петербург на них воротиться. А мы взяли денежки-то ее и прожили и не на что ей теперь воротиться, вот как-с. Да и нельзя воротиться-

то, потому на нас, как каторжная, работает – ведь мы ее как клячу запрягли-оседлали, за всеми ходит, чинит, моет, пол метет, маменьку в постель укладывает, а маменька капризная-с, а маменька слезливая-с, а маменька сумасшедшая-с!...» [59, т. 15, с. 191-192]. Как бы то ни было, но в этих женских персонажах гораздо больше *сестринского*, чем *братского* начала – в старших братьях Карамазовых.

5.3. «Горизонт смерти» и смысл эпитафии к роману «Братья Карамазовы»

Важное значение для судеб братьев Карамазовых имеет в романе развернутая сцена суда над Дмитрием. Для нашей темы примечателен один художественный нюанс. В описании этого суда четырежды (!) возникает мотив, уже хорошо знакомый нам по роману «Идиот» (см. 2 главу диссертации). Имеем в виду состояние преступника перед казнью.

В первый раз повествователем об этом сказано мельком, по поводу признаний Катерины Ивановны: «О, разумеется, так говорить и так признаваться можно только какой-нибудь раз в жизни – *в предсмертную минуту, например, всходя на эшафот*. Но Катя именно была в своем характере и в своей минуте» [59, т. 15, с. 121].

Второй раз мотив развернут в речи прокурора подробно, и это прямо напоминает рассказы Мышкина о переживаниях преступника, приговоренного к казни: «Я представляю себе, что с ним было нечто похожее на то, когда преступника везут на смертную казнь, на виселицу: еще надо проехать длинную-длинную улицу, да еще шагом, мимо тысяч народа, затем будет поворот в другую улицу и в конце только этой другой улицы страшная площадь! <...> Но вот уже и поворот в другую улицу – о! это ничего, ничего, еще целая улица. И сколько бы ни уходило домов, он все будет думать: „Еще осталось много домов“. И так до самого конца, до самой площади. Так, представляю себе, было тогда и с Карамазовым» [59, т. 15, с. 146].

Затем тот же прокурор усомнился в забывчивости подсудимого (когда Дмитрий не помнит, во что он зашил деньги, которые носил на шее): «”Я у ней взял, у нее валялся, старая коленкоровая дрянь”. – «И вы это твердо помните?» – «Нет, твердо не помню...» И сердится, сердится, а между тем представьте: как бы это не помнить? *В самые страшные минуты человеческие, ну на казнь везут, вот именно эти-то мелочи и запоминаются. Он обо всем забудет, а какую-нибудь зеленую кровлю, мелькнувшую ему по дороге, или галку на кресте – вот это он запомнит*» [59, т. 15, с. 149].

А далее уже адвокат не упустил возможности издевательски подхватить все тот же выразительный мотив (четвертое упоминание): «...обвинитель все-таки допустил любовь, которую и объяснил по своей психологии: *“Пьяное, дескать, состояние, преступника везут на казнь, еще долго ждать, и проч., и проч.”*» [59, т. 15, с. 163].

Как же можно объяснить эти повторы тематического мотива? Во-первых, перед нами уже знакомый прием Достоевского – его возврат к прежнему *художественно избыточному* материалу из романа «Идиот» (см. описание приема в предыдущей главе диссертации). Во-вторых, сам Достоевский пережил в своей судьбе вынесение смертного приговора и ожидание казни. Этот опыт был слишком для него драгоценен, и потому он использовал его вновь и вновь в разных романах. В-третьих, в «Братьях Карамазовых» воспроизведен суд, который кардинально изменит судьбы всех ключевых героев романа. И пусть Дмитрия приговорят не к смерти, однако переживает он это как свою казнь: «Но пощадите, не лишите меня Бога моего, знаю себя: возропщу! Тяжело душе моей, господа... пощадите!» [59, т. 15, с. 176].

Тем самым через описания состояний приговоренного к казни в «Братьях Карамазовых» актуализируется важная истина, открытая еще в романе «Идиот»: именно в силу неизбежного для всех «горизонта смерти» нет для человека ничего более желанного и неисчерпаемого по возможностям, чем «горизонты жизни». Так что в «Идиоте» Ипполит

Терентьев справедливо упрекал людей в том, что они *«слишком жизнью не дорожат*, слишком дешево повадились тратить ее, слишком лениво, слишком бессовестно ею пользуются, а стало быть, все до единого недостойны ее!» [59, т. 8, с. 327].

В «Братьях Карамазовых» это отзывается в финальном завете Алеши Карамазова собравшимся вокруг него «мальчишкам»: «милые друзья, *не бойтесь жизни!* Как хороша жизнь, когда что-нибудь сделаешь хорошее и правдивое!» [59, т. 15, с. 196].

В последней части романа десятая книга озаглавлена «Мальчишки», и вся она (как и последняя глава эпилога) содержит описание воспитательского опыта Алеши Карамазова. Здесь этот герой – особенно явный «наследник» князя Мышкина. Тот в романе «Идиот» сплотил вокруг себя и перевоспитал детей в Швейцарии. Это была его сюжетная предыстория. А теперь Алеша завершает подобным же опытом свою сюжетную судьбу в первой части задуманной Достоевским «дилогии». То есть перед нами еще один пример избыточного художественного материала (в «Идиоте»), который оказывается востребован в новом романе (в «Братьях Карамазовых»).

Кое-что в опыте Мышкина и Алеши совпадает почти в деталях. Например, в обоих случаях стихийно сложившаяся детская компания избирает кого-то и травит как свою жертву, в том числе забрасывают ее и защитников (Мышкина и Алешу) грязью или камнями. В «Идиоте» такой жертвой становится девушка Мари, а в последнем романе – мальчик Илюша Снегирев. До вмешательства защитников в обоих случаях бессердечные дети в преследовании своих жертв инстинктивно подражали бездушным взрослым. (Кстати заметим, что в «Братьях Карамазовых» на мальчиков первоначально оказывали тлетворное влияние Смердяков – на Илюшу Снегирева, и Ракитин – на Красоткина.) В обоих случаях Мышкин и Алеша сумели переломить ситуацию и своим благотворным влиянием перевоспитали детей тем, что «открыли глаза» им на несчастья преследуемых жертв. В «Идиоте» об этом сказано: «Скоро и все стали

любить ее, а вместе с тем и меня вдруг стали любить» [59, т. 8, с. 61]. Именно таковой была перемена и в отношении мальчиков к Илюше Снегиреву и к Алеше Карамазову.

В обоих случаях подразумевается как бы «сакральная жертва» – Мари в «Идиоте» и Илюша в «Братьях Карамазовых» умирают (сходным образом – от грудной болезни). И вновь одна фраза подытоживает описанное в обоих романах: «Через них, уверяю вас, она (Мари) умерла почти счастливая» [59, т. 8, с. 62]. Это еще более сплачивает детей вокруг своих воспитателей, Мышкина и Алеши.

Но есть между этими случаями примечательный для нас нюанс различия. Лев Мышкин воздействует на детей своим примером, но *не на равных*. Они жестоки, а он поступает *правильно*, как взрослый и как воспитатель, порой даже как учитель жизни. И это целенаправленная позиция: «Они стали часто приходить ко мне и все просили, чтоб я им рассказывал; мне кажется, что я хорошо рассказывал, потому что они очень любили меня слушать. А впоследствии я и учился и читал все только для того, чтоб им потом рассказать, и все три года потом я им рассказывал» [59, т. 8, с. 61]. У Алеши методика заметно иная.

Среди мальчишеской компании есть «лидер», уже во многом исковерканный влиянием Ракитина Коля Красотки. Сам он форсит своим «развитием» (целиком посвященная ему глава так и называется – «Раннее развитие»). И этот мальчик как раз подозревает в Алеше ложную воспитательную методику: «Ведь вот вы же, Карамазов, сошлись *со всеми этими птенцами*, значит, хотите действовать на молодое поколение, развивать, быть полезным? И признаюсь, эта черта в вашем характере, которую я узнал понаслышке, всего более заинтересовала меня» [59, т. 14, с. 479-80]. Между тем, все эти мальчики для Алеши – *вовсе не «птенцы»*. Он говорит со всеми ними подчеркнуто на равных, и даже на «Вы». Это влияет на них и делает взаимоотношения доверительными. Вот и Красоткин поддается такому влиянию: «Коля был чрезвычайно доволен Алешей. Его

поразило то, что с ним он в высшей степени на ровной ноге и что тот говорит с ним как с “самым большим”» [59, т. 14, с. 484]. Под влиянием Алеши Коля начинает и к себе относиться трезвее, преодолевает недавние амбиции. Он знал, что Илюша болен и признается Алеше: «...я не приходил из самолюбия, из эгоистического самолюбия и подлого самовластия <...>. Я теперь это вижу, я во многом подлец, Карамазов!». То есть Коля признает в себе *карамазовские* свойства. А Алеша в ответ *лечит* его, призывает к *братским* инстинктам: « – Нет, вы прелестная натура, хотя и извращенная, и я слишком понимаю, почему вы могли иметь такое влияние на этого благородного и болезненно восприимчивого мальчика! – горячо ответил Алеша.

– И это вы говорите мне! – вскричал Коля, – а я, представьте, я думал – я уже несколько раз, вот теперь как я здесь, думал, что вы меня презираете! Если б вы только знали, *как я дорожу вашим мнением!*» [59, т. 14, с. 502-503]. И далее Коля признается: « – Знаете, Карамазов, *наше объяснение похоже на объяснение в любви*, – каким-то расслабленным и стыдливым голосом проговорил Коля. – Это не смешно, не смешно?

– Совсем не смешно, да хоть бы и смешно, так это ничего, *потому что хорошо*, – светло улыбнулся Алеша» [59, т. 14, с. 504]. И наконец, звучит такое: «Знаете, меня всего более восхищает, что вы со мной совершенно как с ровней. *А мы не ровня, нет, не ровня, вы выше! Но мы сойдемся*» (там же).

Итак, быть на равных – признавать в другом духовный приоритет – и все-таки *сходиться* на этой душевной почве, – ведь это и есть труднодостижимое, но доступное *братство*. Такова для мальчиков *школа* Алексея Карамазова, их старшего *брата* в романе.

Апофеоз братским отношениям прозвучал в финальном завете Алеши, обращенном к собравшимся вокруг него мальчикам, после похорон Илюши Снегирева. Приведем в сокращении его речь, так как она концептуально значима для всего романа:

« – Вот мы и расстанемся, господа. Согласимся же здесь, у Илюшина

камушка, что не будем никогда забывать – во-первых, Илюшечку, а во-вторых, друг об друге. И что бы там ни случилось с нами потом в жизни, <...> все-таки будем помнить о том, как мы хоронили бедного мальчика, в которого прежде бросали камни, <...> а потом так все его полюбили <...> не забывайте никогда, как нам было раз здесь хорошо, всем сообща, соединенным *таким хорошим и добрым чувством, которое и нас сделало на это время любви нашей к бедному мальчику, может быть, лучшими, чем мы есть в самом деле.* <...> Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, *самое лучшее воспитание и есть.* <...> Господа, милые мои господа, будем все великодушны и смелы, как Илюшечка, умны, смелы и великодушны, как Коля (но который будет гораздо умнее, когда подрастет), и будем такими же стыдливými, но умненькими и милыми, как Карташов. <...> Все вы, господа, милы мне отныне, всех вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце! <...>

– *Ура Карамазову!* – восторженно провозгласил Коля. <...>

– И вечно так, всю жизнь рука в руку! *Ура Карамазову!* – еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчики подхватили его восклицание» [59, т. 15, с. 196-197].

Парадоксальным может показаться, что в финальных строках романа дважды звучит «здравнца» – именно *Карамазову*. Конечно, автором подразумевается не просто лично Алеша и тем более не воплощение *карамазовщины* в человеке. Объяснение можно найти, если обратиться от финала – к самому началу, связав название произведения с эпитафией к нему. В тексте романа слова эпитафии полностью воспроизведены еще дважды. Во-первых, в словах старца Зосимы по поводу судьбы Дмитрия: «все от Господа и все судьбы наши. “Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода”» [59, т. 14, с. 259]. А во-вторых, эти же слова из Евангелия Зосима, по его воспоминаниям, прочел «тайнственному посетителю» по поводу его судьбы

[59, т. 14, с. 281].

Разумеется, такая настойчивость в воспроизведении цитаты из Библии неслучайна, и смысл эпиграфа предполагает расширительное истолкование. В науке встречались разные его трактовки. Например, Н.М. Чирков уточнял: «Смысл эпиграфа прямо относится и к судьбе Илюши Снегирева. Его трагическая судьба <...> послужила условием для сближения мальчиков <...>. Слова о падшем в землю и умершем зерне относятся и к безумию Ивана Карамазова. Конечно, смысл этого эпиграфа, по замыслу Достоевского, должен охватить и центральное событие романа – убийство Федора Павловича и все последствия этого события. Это убийство, будучи наиболее ярким и наглядным выражением жизни как распада, показано как условие раскрытия всех потенций жизни».⁹²

Однако в свете нашей общей темы позволим себе еще более широкую интерпретацию эпиграфа, связав его напрямую со смыслом названия романа в заглавный идейно-художественный тандем. Припомним всё, что предполагалось Достоевским под *братскими* началами, которые являются светлыми, но во многом отвлеченными «горизонтами ожиданий». Припомним и разнообразные конкретные выражения *карамазовской* стихии в героях романа. Нельзя ли понимать так, что в воображении писателя одно сказывалось на фоне и за счет другого. Иначе говоря, сосуществование братства и карамазовщины в человеке (и в герое) возможно в динамическом балансе, когда одно не способно до конца преодолеть другое и само остаться «в чистом виде». Но в их взаимной борьбе раскрывается подвижная, противоречивая и многогранная душевная жизнь. То есть, во взаимосвязи названия и эпиграфа, братство – это как зерно, которое, умирая в карамазовщине – дает «много плода».

Так можно увязать две, казалось бы, очень разные реплики почти контрастных героев романа. С одной стороны, хмельная блудница

⁹² Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М.: Наука, 1967. – С. 288–289.

Грушенька Светлова признает: «Хоть и скверные мы, а хорошо на свете. Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие...» [59, т. 14, с. 397]. А с другой стороны, сугубо трезвый и просветленный старец Зосима фактически подтверждает: «...всё как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается» [59, т. 14, с. 290].

Выводы по пятой главе.

«Братство» и «карамазовщина» – два стихийных «горизонта ожиданий» для героев романа. Второй из них воспринимается героями преимущественно негативно и настороженно, а *братство* – с желанными и спасительными ожиданиями. Но две эти стихии в человеческой натуре могут сосуществовать или регулярно чередоваться. Эти два «горизонта ожиданий» конфликтны и враждебны, но не исключают друг друга: одно лишь нарушается ростками другого. Такова бивалентность *братства* и *карамазовщины* как «горизонтов ожиданий» в художественном воссоздании у Достоевского.

Карамазовщину можно усматривать в отклонениях от братства по любому вектору и поводу, которые могут быть сознательными и демонстративными, либо невольными. Это развернуто на примерах психологии и поведения «монастырской братии». Старец Зосима своих «ненавистников и завистников» невольно провоцирует на открытую карамазовщину. С другой стороны, в своих сторонниках он невольно будит фанатизм, что оборачивается карамазовщиной прикровенной. Ожидание и искание справедливости принадлежит смысловой сфере братства. Однако страстное *требование* ее порождает карамазовщину. Тем самым итоговый роман восполняет разработку проблемы справедливости, начатую в «Преступлении и наказании».

Как и в «Подростке», у Алексея Карамазова два отца – биологический и духовный. Оба они с разной мотивировкой предлагают ему одни и те же горизонты ожиданий. Вначале Федор Карамазов признаёт, что сыну нужно бы сменить «горизонты ожиданий» – из греховной мирской среды уйти в среду монастырскую. Сам он ей не доверяет, но на Алешу надеется. В свою

очередь, Зосима отсылает «сыночка» Алешу обратно, из монастыря – в мирскую среду («Прислужишь и пригодишься»). Эта смена горизонтов задумана как душевное испытание.

Для двух братьев и отца Алексей был горизонтом *братских* инстинктов. По логике сюжета он теряется для них как «горизонт», и этим обусловлена драматическая развязка событий (глава «В темноте»). Федор Павлович дифференцированно относится к сыновьям: по-карамазовски – к Дмитрию и к Ивану, и по-отцовски – к Алексею. В старших сыновьях он различает, боится и даже сам ненавидит *карамазовщину*, а в младшем, напротив, даже любит *братское начало*.

У Смердякова нет никаких горизонтов, и потому ему непонятно – ради чего жить. Ему нужны психологические санкции действовать беспринципно, которые он находит у Ивана. Для всех Карамазовых, как и для Смердякова, потенциальную значимость имеет религиозный горизонт ожиданий. Алеша на время отказывается и затем вновь обретает его. Иван обретает себя в бунте против божеского миропорядка. Дмитрий первоначально уповает на Бога. Но под ударами судьбы религиозный горизонт он готов сменить на другой – псевдонаучный. У Смердякова, по сравнению с Дмитрием, парадигма обратная. Если тот почти готов отвернуться от Бога, то Смердяков в отчаянии начинает искать его.

В сценах суда над Дмитрием через апелляции к состоянию приговоренного к казни в «Братьях Карамазовых» актуализируется истина, открытая в романе «Идиот»: в силу неизбежного для всех «горизонта смерти» (или казни в любом ее выражении) нет ничего более желанного и неисчерпаемого по возможностям, чем «горизонты жизни».

Алексей Карамазов, как художественный наследник князя Мышкина, имеет в романе свою воспитательную стратегию. Быть на равных, и поверх любых духовных авторитетов все-таки *сходиться* на душевной почве сочувствия друг к другу, – это и есть труднодостижимое *братство*. Такова для персонажей-мальчиков *школа* Алексея Карамазова, их старшего *брата* в

романе. Сосуществование братства и карамазовщины в человеке (и в герое) возможно в динамическом балансе, когда одно не способно до конца преодолеть другое и само остаться «в чистом виде». Но в их взаимной борьбе раскрывается подвижная, противоречивая и многогранная душевная жизнь. То есть, во взаимосвязи названия и эпиграфа, братство – это как зерно, которое, умирая в карамазовщине – дает «много плода».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итоги нашего исследования сформулируем следующим образом.

Все рассмотренные романы «великого пятикнижия» в свете общей темы объединены рядом сквозных мотивов.

Во-первых, названия этих произведений прочитываются в прямой связи с горизонтами ожиданий. В первом и последнем романах они представлены прямо – как «преступление и наказание», «братство и карамазовщина». Все персонажи в их сюжетных судьбах демонстрируют баланс того и другого. В названиях двух других романов («Идиот» и «Подросток») обозначены персонифицированные горизонты ожиданий. Существенная разница при этом состоит в том, что в первом случае князь Мышкин показан автором как средочие интересов всех остальных персонажей – в самых разных значениях. А во втором случае от Аркадия Долгорукого (Подростка), как центрального героя, расходятся, подобно лучам, горизонты ожиданий на остальных важных персонажей. Три из них являются для него персонифицированными. Значение еще одного романа («Бесы») опосредованно связано с обобщающим явлением – сумбурным смешением идейных горизонтов ожиданий (бесовщиной). Наряду с этим, здесь также выявляется персонификация.

Во-вторых, одним из сквозных мотивов является выраженность горизонтов ожиданий во всех пяти романах в формате сновидений героев. В «Преступлении и наказании» примечательно темпоральное их измерение, когда ретроспективные и перспективные горизонты пересекаются и взаимно влияют друг на друга в снах Раскольникова и Свидригайлова. В «Идиоте» главные герои, Мышкин и Настасья, в своих грёзах предчувствовали друг друга («Может быть, во сне...» – 59, т. 8, с. 89-90). Романы «Бесы» и «Подросток» напрямую связаны единым для Ставрогина и Версилова сном о Золотом веке, навеянным картиной Клода Лоррена «Ассис и Галатя». Единый даже в деталях, этот сон имеет разные варианты финалов, что

обозначает и предугадывает принципиально различные горизонты ожиданий для Ставрогина и Версилова. Наконец, в «Братьях Карамазовых» для судеб Алексея и Дмитрия провиденциальные значения имеют их сны – о пире в Кане Галилейской и о погорельцах и плачущем дитя.

Наряду со сквозными мотивами, наш ракурс внимания позволяет прояснить более частные, но важные, этапные художественные открытия Достоевского в разных его романах. Так, в «Преступлении и наказании» не только оптимистичные устремления героев, но и опасения играют решающее значение для их сюжетных судеб. В этой связи приходится принимать во внимание горизонты любых «ожиданий», в том числе и «страданий». Горизонты ожиданий персонифицируются в романе в образах одних героев как воплощение надежд или опасений для других. Так, для Раскольникова взаимоисключающими «горизонтами» являются Соня Мармеладова и Аркадий Свидригайлов (а также, например, Разумихин и маляр Миколка); для Авдотьи Раскольниковой подобными горизонтами оказываются Лужин, Свидригайлов и Рузумихин.

В «Преступлении и наказании» впервые у Достоевского показано несовпадение горизонтов ожиданий душевных и духовных. (Подобное же будет отчетливее показано еще раз лишь в последнем романе, «Братья Карамазовы»). Подлинно духовный, религиозный горизонт ожиданий открывается Раскольникову в опыте Сони Мармеладовой и маляра Миколки. Но он остается недостижимым для центрального героя романа даже в финале.

Важное выражение принимают в работе над романом «Преступление и наказание» авторские горизонты ожиданий, особенно применительно к отдельным образам героев. Художественный статус некоторых из них претерпевает в ходе творческого процесса эволюцию в сторону редукции или развития. Так, Свидригайлов в ходе работы Достоевского уступает место главного героя Раскольникову (наблюдение Б.Н. Тихомирова), а Лебезятников по этическим меркам конкурирует с Раскольниковым

(наблюдение А.П. Власкина).

Во-втором романе из «великого пятикнижия» («Идиот») автором разработана проблема уместности, роли и судьбы олицетворенного идеала в художественно воссозданной реальной жизни. Драматичное разрешение этой проблемы делает это произведение одним из самых пессимистичных у Достоевского. С одной стороны, все персонажи под влиянием обаяния Мышкина неудержимо стремятся к нему, – тем самым обнаруживается острейший дефицит добра и естественности в мире губительных страстей и искусственных отношений. С другой стороны, обуреваемые слишком разными интересами, персонажи «рвут на части» и в конечном итоге «гасят» этот общий для всех горизонт ожиданий. Так что, вопреки мессианскому пожеланию положительно прекрасного человека, душевно-духовная красота не спасает мир и гибнет сама, не в силах противостоять его тлетворным воздействиям.

В этом же романе нами обнаружена нетривиальная разработка сквозной для творчества Достоевского проблемы денег и их значения для горизонтов ожиданий всех персонажей. Согласно авторскому решению, финансовая составляющая немаловажна и в образе Мышкина как «положительно прекрасного человека». Без своего богатства герой, во-первых, многое потерял бы в глазах окружающих и остался менее заметен. А во-вторых, без финансовых рычагов влияния на людей его участие в их судьбах было бы менее действенным.

Кроме того, в романе «Идиот» глубоко разработана другая сквозная для автора проблема – любви в двух ее крайних разновидностях, самоотверженной (Настасья Барашкова) и эгоистичной (Аглая Епанчина). В князя Мышкина в романе влюбляются едва ли не все персонажи (по-своему даже и мужчины). Но и любовь как крайнее выражение интересов обнаруживает свои не спасительные, а губительные возможности. Конфликтное столкновение любовных страстей ведет к трагическому исходу судьбы для четырех важнейших героев романа – Настасьи, Аглаи, Мышкина

и Рогожина.

Поверх любовных и прочих романских страстей автором развернуты изначальные горизонты самого Мышкина. Они сказываются в сквозном для романа мотиве ожидания смерти под влиянием приговора – юридического или медицинского. По известной логике, сама жизнь – это неотвратимый, но несознаваемый процесс умирания. В этом смысле все герои (как и люди) – уже жизнью приговорены к неизбежной смерти. Для Мышкина как центрального героя романа важнее всего эти два противостоящих друг другу горизонта ожиданий, – жизни и смерти. И у него есть рекомендация: жить, каждую минуту «счетом отсчитывая», вопреки неизбежной смерти. Однако подобное демонстрирует только он сам, и никто в романе не способен приобщиться к этому горизонту жизни.

Для следующего романа («Бесы») характерны колебания Достоевского в подготовительных редакциях по выбору центрального героя из трех претендентов на эту роль – Степана и Петра Верховенских или Ставрогина. Так сказывалась подвижность и корректировка авторских горизонтов ожиданий. В конечном счете, в романе эта роль осталась принципиально неопределенной – для бесовщины не требовался единый генератор идей (или «триггер»). Такая роль была распределена между указанными героями как персонифицированными горизонтами ожиданий для остальных, но очень разных персонажей.

Степан Верховенский претендует на роль «владельца дум» для прогрессивной молодежи, которую прежде выполняли либералы 1840-х гг. (в черновых редакциях он и обозначен как «Грановский»). В новую эпоху (конец 1860-х) эта роль уже неактуальна и воспроизводится в романе зачастую в пародийном виде. Однако существенна моральная вина героя, которая выражается в его ответственности за идейную и жизненную практику сына, носителя разрушительных идей, бесовщины.

Токсичность этих идей связана, с одной стороны, с их ореолом «самоотверженности» (на самом деле безоглядности), а с другой – с их

примитивностью (то есть доступностью для кого угодно). В результате «на подхвате» у Петра Верховенского оказываются натуры нестойкие и обезличенные, руководимые стадными инстинктами. Такие идеи обеспечивают своим прозелитам горячие «ожидания» – но без перспективных «горизонтов». Наиболее наглядно и выразительно в романе сумбурное сочетание мнимых горизонтов ожиданий сказывается в женских вариантах, в их переменчивости у Варвары Ставрогиной и у Юлии Лембке.

Если Петру Верховенскому почти всё равно – кого заражать бесовщиной и вести за собой, то Ставрогину важно воздействовать на личности, которым были бы по масштабу его неординарные идейные горизонты. Однако сам он индифферентен по отношению к собственным идеям и свободен от их влияния. В этом сказывается его идейная безответственность и моральная вина по отношению к собственным прозелитам, Кириллову и Шатову.

Итоги по рассмотрению романа «Подросток» выводят нас на понимание разности, во-первых, поколений (поставлена проблема «отцов и детей»), а во-вторых, дворянского и народного культурного опыта. Тем самым горизонты авторских и читательских ожиданий определяются комплексными вопросами: способны ли «отцы» научить «детей» всему лучшему, что содержится в их культурном опыте? В свою очередь, смогут ли «дети» это лучшее из разнородного культурного опыта перенять и освоить? И наконец, что этому может способствовать или, напротив, воспрепятствовать? В комплексе этих вопросов и проясняется постановка проблемы «отцов и детей».

Носителями дворянских и народных культурных ценностей для центрального героя романа являются два его отца, биологический и формальный (Версилов и Долгорукий). Они для него – в равной мере желанные персонифицированные горизонты ожиданий. Третий подобный горизонт – княгиня Ахмакова. По этому вектору устремлений Подростка

обостренно ставится проблема разрушительной любви, не подлежащей рациональным объяснениям.

Наконец, четвертый горизонт ожиданий для Аркадия Долгорукого – это его личная идея. Она по ходу сюжета взрослеет вместе с Подростком и предстает в разных вариантах. Например, «ротшильдковский» (накопить денег и обрести власть над людьми) перерастает в «гуманистический» (отдать накопления людям, обретая власть над собой). Третий, финальный вариант идеи предполагает накопление богатств душевного и духовного опыта. Тем самым герой по ходу сюжета следует именно своей идее в иносказательном её выражении. Сочетание и запутанное соотношение всех этих четырех горизонтов и обуславливает процесс взросления Подростка, становления его как личности.

В последнем романе Достоевский уже в названии сводит на «очную ставку» два стихийных выражения общезначимых горизонтов ожиданий. Он ищет выражение «братских» инстинктов в монастырской среде, которая для них как будто прямо предназначена и благоприятна. Но и здесь обнаруживается дефицит братства и признаки карамазовщины. Так, например, справедливость принадлежит сфере братства, однако страстное требование ее – уже карамазовщина.

Младший Карамазов, как и герой «Подростка», имеет разных отцов – биологического и духовного. Федор Павлович и Зосима высказывают ему свои противоположные «заветы» по смене горизонтов ожиданий. Это должно стать для него душевно–духовными испытаниями; и Алеша следует обоим заветам: из «мира» уходит в монастырь, и возвращается обратно. Он становится персонифицированным горизонтом для старших братьев и для отца. «Старик Карамазов» (воплощение карамазовщины) именно ее различает, боится и даже ненавидит в старших своих сыновьях, тогда как в младшем, напротив, ценит и любит братское начало.

На примере фактически всех персонажей последнего романа Достоевский обнаруживает соотношение братства и карамазовщины, когда

одно сказывается на фоне и за счет другого. Иначе говоря, сосуществование братства и карамазовщины в человеке (и в герое) возможно в динамическом балансе, когда одно не способно до конца преодолеть другое и само остаться «в чистом виде». Но в их взаимной борьбе раскрывается подвижная, противоречивая и многогранная душевная жизнь. То есть, во взаимосвязи названия и эпиграфа братство – это как зерно, которое, умирая в карамазовщине – дает «много плода».

Перспективы настоящего исследования достаточно очевидны. Среди них на первое место мы поставим возможность расширить материал за счет других произведений Достоевского. Это, например, его романы – «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», неоконченная «Неточка Незванова», а также наиболее значимые повести – «Записки из подполья», «Кроткая», «Сон смешного человека».

Если иметь в виду принятое нами расширительное понимание «горизонтов ожиданий» как любых – открытых или подспудных, прямых или персонифицированных, ожиданий или опасений, – то подобный ориентир внимания может оказаться продуктивным при исследовании творчества других художников слова. На наш взгляд, здесь можно рассчитывать на произведения Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева и И.А. Гончарова и А.П. Чехова.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. – Киев: Дух и Литера, 2000. – 912 с.
2. Ай Хэйжун «Рецепция творчества Достоевского в китайских переводах, художественных произведениях и научных исследованиях» // Научный диалог. – 2020. – № 11. – С. 154-176.
3. Альми И. Л. К вопросу о психологизме Достоевского // Альми И. Л. О поэзии и прозе. – СПб. : «Скифия», 2002. – С. 339 – 350.
4. Альтман М.С. Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского // Достоевский и его время. – Л.: Наука, 1971. – 368 с.
5. Андо А. К истории создания образа Петра Верховенского («Бесы») // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 7. – Л.: Наука, 1987. – С. 174–193.
6. Арсентьева Н.Н. Дон Кихот и князь Мышкин // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Часть II. – Новгород, 1993. – С. 4-9.
7. Ахундова И. Р. «Воплощение хаоса и небытия» (Парфён Рогожин – демон смерти или персонификация судьбы) // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных учёных под редакцией Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 364–390.
8. Ашимбаева Н.Т. Поэтика двусмысленности и недосказанности и у Достоевского (явное и прикровенное родство героев) // Pro Memoria. Памяти Г.М. Фридендера. – СПб., «Наука», 2003. – С. 136-146.
9. Барышникова О.О. Героиня-сестра как тип загадочной женщины в творчестве Ф.М. Достоевского // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2011. – № 3. [Электронный ресурс]. – URL: <http://scientific-notes.ru/pdf/019-019.pdf> (дата обращения: 10.06.2023).
10. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1979.

– 320 с.

11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
12. Белов С.В. См. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Под редакцией Д. С. Лихачёва. Л.: Просвещение. Ленинградское отделение, 1979.- 240 с
13. Белов С.В. Энциклопедический словарь «Ф. М. Достоевский и его окружение». – СПб.: Алетейя, 2001. Т. 1. – 574 с.
14. Беляев В.В. Антиномия живого и мертвого в «Братьях Карамазовых» Достоевского и образ Павла Смердякова // Достоевский и современность: материалы VIII междунар. Старорус. чтений 1993 г. – Новгород, 1994. – С. 49-50.
15. Бердяев Н.А. Ставрогин // «Властитель дум»: Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой./Н.А. Бердяев. – СПб: Худ. литер, 1997. – С. 332-342.
16. Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г. Большой словарь крылатый слов и выражений русского языка: в 2 т. – Магнитогорск: МаГУ, 2009. Т. 2.
17. Березкина С.В. Ф.М. Достоевский и М.Н. Катков (Из истории романа «Преступление и наказание») /С.В. Березкина // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2013. – Том 72. – № 5. –С. 16-25.
18. Берковский Н. Я. О русской литературе: Сб. статей / Состав., подготовка текста Е.Лопыревой; Предисловие Г. Фридлендера. – Л.: Художественная литература, 1985. – 384 с.
19. Бланк К. Мышкин и Обломов // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: совр. сост. изучения: сб. работ отеч. и заруб. ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 482-507.
20. Богданов Н.Н. Патография Николая Ставрогина // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 241-252.

21. Богданова О.А. «Живая жизнь»: идеал женщины и проблема красоты в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 4.– С. 78-82.
22. Богданова О.А. «Образ чистой красоты» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Знание. Понимание. Умение. – М., 2007. – № 2. – С. 101-104.
23. Борисова В.В. «Братья и сестры» в романе «Преступление и наказание». Поэтика образов // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. – СПб: Серебряный век. – 2010. – С. 169-175.
24. Борисова В. В. Из истории толкований романа «Идиот» и образа князя Мышкина // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново, 1999. – С. 169-178.
25. Бочаров С.Г. Генетическая память литературы.– М: РГГУ, 2012. – 341 с.
26. Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
27. Бродский И.А. Власть стихий. О Достоевском // Собрание сочинений : в 6 т. – Т.5. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – С. 110–129.
28. Буданова Н.Ф. Бесы // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб.: «Пушкинский дом», 2008. – С. 20-21.
29. Буданова Н.Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» // Достоевский: Материалы и исследования. – Т.1. – Л.: Наука, 1974. – 351 с.
30. Бэлнеп Р.Л. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. Л. Высоцкого. – СПб.: Академический проект, 2003. – 264 с.
31. Ветловская В.Е. Хождение души по мытарствам в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. – СПб.: Наука. 2001. – С. 97-118.
32. Викторovich В.А. Время «Подростка» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. Коломна, 2003. – 262 с.
33. Викторovich В.А. Роман познания и веры // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. Коломна: КГПИ, 2003. – С. 17-27.

34. Викторovich В.А. Сюжет и повествование в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Вопросы сюжета и композиции в русской литературе. – Горький, 1988. – С. 63-71.
35. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 512 с.
36. Власкин А.П. Аксиологическая составляющая художественного мира романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. (Dostoevsky monographs; Вып.3). – С. 400-410.
37. Власкин А.П. Закон и благодать художественного мира Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 30, ч. 2. – СПб., 2013. – С. 173-184.
38. Власкин А.П. Лебезятников против Раскольникова: еще о дифференциации героев Достоевского // Три века русской литературы. – М. Иркутск, 2012. – С. 14-21.
39. Власкин А.П. Религиозная проблематика в творческих исканиях Н.С. Лескова // Евангельский текст в русской литературе. – СПб: Пушкинский дом, 1995. – С. 41-68.
40. Власкин А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. – Магнитогорск, 1994. – 196 с.
41. Власкин А.П. Тихон-Хромоножка-Зосима-Смердящая: догадки и недоумения // Достоевский и мировая культура. Альманах № 32. – СПб.: Серебряный век, 2014.
42. Власкин А.П. Художественная избыточность романного творчества Достоевского и «Вечный муж» // The Dostoevsky Journal: An Independent Review. Vols.14-15. – Charles Schlacks Publisher Idyllwild. – California, 2014-2015.
43. Власкин А.П., Рудакова С.В. Метасмыслы заглавий романов Достоевского // LIBRI MAGISTRI. Вып.2 (16). Наследие Ф. М. Достоевского и современность. – Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г.И.Носова, 2021. – С. 119-128.

44. Вокруг Достоевского: В 2 т. Т. 2. О Достоевском: Сборник статей под редакцией А.Л. Бема / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. – М.: Русский путь, 2007. – 576 с.
45. Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. – СПб.: Изд. СПбГУ, 1996. – 148 с.
46. Габдуллина В.И. Мотив искушения женщиной в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // В.И. Габдуллина // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе. – Томск, 2005. – С. 15-23.
47. Гадамер Х.–Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
48. Галкин А.Б. Образ Христа и концепция человека в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – М.: Наследие, 2001. – С. 319-336.
49. Геригк Х.–Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из мертвого дома» до «Братьев Карамазовых». – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор–История, 2016. – 280 с.
50. Геригк Х.–Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 28. – 2012. – М. – С. 11-29.
51. Гессен С.И. Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского // «О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1831 годов». – М.: Книга, 1990. – С. 352-373.
52. Гессен С.И. Трагедия зла (философский образ Ставрогина) // «Путь»: Орган русской религиозной мысли. № 36. – Париж, 1932. – с.50-51. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.odinblago.ru/path/36/3> (дата обращения: 01.08.2022)
53. Горький М.А. О «карамазовщине» // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер., 1956. – С. 389-393.
54. Гроссман Л.П. Достоевский. – М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 1963. – 543 с.

55. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии; [пер. с нем. А. В. Михайлова]. – Москва : Акад. Проект, 2009. – 489 с.
56. Днепров В.Д. Идеи. Страсти. Поступки. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 382 с.
57. Долинин А.С. Достоевский и другие. – Л.: Худож.лит., 1989. – 480 с.
58. Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников. Т. 2. / Под общей редакцией В.В. Григоренко, Н.К. Гудзия, С.А. Макашина, С.И. Машинского, Б.С. Бирюкова. – М., «Художественная литература», 1964. – 516 с.
59. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт. – Л.: Наука, 1972-1990.
60. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2008. – 470 с.
61. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь–справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. – ЧелГУ, Челябинск: Металл, 1997. – 272 с.
62. Егорова Л.П. К вопросу о литературоведческой интерпретации и ее исследовательских призмах // Известия Сочинского государственного университета. – 2013. № 1 (23). – С. 182-186.
63. Елшина Т.А. «Незнакомая» Настасья Филипповна // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы : межвузовский сборник научных трудов. – Иваново, 1999. – С. 110-121.
64. Ермакова М.Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. – Горький: Волго–Вятское кн. изд–во, 1973. – 223 с.
65. Ермилова Г.Г. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Поэтика, контекст: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Иваново, 1999. – 49 с.
66. Есаулов И.А. Литературоведческая аксиология: Опыт обоснования понятия // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: ПетрГУ,

1994. Вып. 3 – С. 378-383

67. Загидуллина М.В. Слабое сердце. Электронный ресурс. URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/weak/>. (Дата обращения 03.02.23 г.).
68. Захаров В.Н. Достоевский и Бахтин в современной научной парадигме // Достоевский и мировая культура. – 2008 г. – С. 43-50.
69. Золотоносов М.А. К проблеме типологии персонажей Достоевского («Братья Карамазовы») // Содержательность художественных форм: межвуз. сб. – Куйбышев, 1987. – С. 40-56.
70. Иванченко А. Л. Босенькая («Преступление и наказание»: новое прочтение романа) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И. Л. Волгина. – М. : Фонд Достоевского, 2008. – С. 119-127.
71. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход» // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. - М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 201-224.
72. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Фёдорова. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
73. Исупов К.Г. Введение в метафизику Достоевского (Статья первая) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 18. – СПб.: Наука, 2007. – С. 27-61.
74. Кабакова В.Г. Символично-мифологические смыслы образа Федора Павловича Карамазова в романе «Братья Карамазовы» // Дергачевские чтения – 98: Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности: Матер. междунар. науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. Ун-та, 1998. – С. 131-133.
75. Кабакова Е.Г. Юродивые и «юродствующие» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. (Под. Ред. А.И.Лазарева). – Челябинск: Чел. гос. ун-т, 1997. – № 1. – С. 92-102;

76. Казаков А.А. Ценностная архитектура произведений Ф.М. Достоевского. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 254 с.
77. Кантор В.К. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. – М.: Худож. лит., 1983. – 192 с.
78. Караменов Н. Павел Смердяков как невеста Ивана Карамазова // Новый берег. – 2011. – №32. [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/ka16.html> (дата обращения: 07.07.2023).
79. Кардапольцева В.Н. Женщина: хозяйка, героиня, муза (о стереотипах женского поведения) // Вестник ТГУ, 1999. № 4. – С. 19-30.
80. Кардапольцева В.Н.. Особенности конструирования и репрезентации женственности в русской культуре нового и новейшего времени: дисс. ... д-ра. культурол. – М, 2005. – 491 с.
81. Карсавин Л.П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском: творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881-1831 гг. – М.: Книга, 1990. – С. 264-278.
82. Карташов И.Н. Феномены подросткового возраста в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Тезисы докладов на конференции «Педагогические идеи русской литературы: Коломенский гос. пед. ин-т, 2003. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gosha-p.narod.ru/Podrostok/Titul.htm> (дата обращения: 29.10.2022).
83. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
84. Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. – М.: Водолей, 2019. – 343 с.
85. Касаткина Т.А. «И утаил от детей». Причины непроницательности Льва Мышкина // Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского. – М.: Наследие, 1996. – С. 202-208.
86. Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.

87. Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. – СПб : «Петрополис», 2014. – 432 с.
88. Киносита Т. Понятие "красоты" в сфере идей эстетики Достоевского: [на материале романа "Идиот"] // Достоевский: материалы и исследования. – СПб., 1994. – Т. 11. – С. 96-101.
89. Кирпотин В.Я. Достоевский. Избр. Работы в 3 т. Т.2.. – М.: Сов. писатель, 1978. – 485 с.
90. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. – Барнаул: Изд во Алт. ун та, 2011. – 316 с.
91. Кожанова В.Ю. Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2012. № 5. – С. 97-107.
92. Кожин В.В. Достоевский или герои Достоевского // Кожин В.В. Размышления о русской литературе. – М.: Современник, 1994. – С. 236-239.
93. Кори С. Смерть в сюжетном построении романа «Идиот» // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 14. – СПб. : Наука, 1997. – С. 130-138.
94. Кригер Мюррей «Идиот» Достоевского: проклятие святости / Кригер Мюррей; пер. с англ. Татьяны Касаткиной (Krieger Murray. Dostoevsky's «Idiot»: The Curse of Saintliness // Dostoevsky. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J., 1962. P. 39 - 52) // Достоевский и мировая культура. – № 3. – М. : Наука, 1994. – С. 169-185.
95. Криницын А.Б. О специфике любовной интриги в романах Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Литературоведение. Журналистика. – М.: РУДН, – 2016. – № 3. – С. 54-69.
96. Кругликов В.А. Рецептивная эстетика. [Электронный ресурс]. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHd77bc0dc81b43e6e90ced7> (дата обращения: 27.11.2022).

97. Кудрявцев Ю.Г. «Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное. – М.: изд-во МГУ. 1991. – 561 с.
98. Кулакова Е.Е. Детское начало в творческих исканиях Ф.М. Достоевского: дисс. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2002. – 201 с.
99. Кунильский А.Е. "Лик земной и вечная истина". О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. – 304 с.
100. Курляндская, Г.Б. Трагический характер в романе «Идиот» // Курляндская Г.Б. Нравственный идеал героев Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского / Г. Б. Курляндская. – М. : Наука, 1988. – С. 215 – 243.
101. Латыпова С.А. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном освещении: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Бирск, 2006. – 20 с.
102. Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. – СПб., 1994. – Альм. № 2.
103. Лель Н.И. Настасья Филипповна и Аглая – антиподы или двойники? (К вопросу о типологии женских характеров в романе Ф.М. Достоевского «Идиот») // Творчество Ф.М. Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации. Тезисы III межрегиональной научно-практической конференции. – Новокузнецк: Изд-во «Кузнецкая крепость», 1998. – С. 25-27.
104. Летопись жизни и творчества Достоевского. В трех томах. 1821-1881. Том второй. 1865-1874. – СПб.: Академический проект, 1994. – 586 с.
105. Летопись жизни и творчества Достоевского. В трех томах. 1821-1881. Том третий. 1875-1881. – СПб.: Академический проект, 1995. – 614 с.
106. Литовская М., Созина, Е. От «семейного ковчега» к «красному треугольнику»: адюльтер в русской литературе // Семейные узы: модели для сборки: Сб. ст. Кн. 1 / Сост. и ред. С. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 248-291.

107. Лихачев Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного // Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. – Л.: Советский писатель, 1981. – С. 53-72.
108. Лодзинский В.Э. «Тайна» Свидригайлова (одна из «поворотных вех» в работе Достоевского над романом «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 10. – Санкт-Петербург: Наука, 1992. – 282 с. – С. 63-76.
109. Лотман Ю.М. О русской литературе. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ. – 1997. – 845 с.
110. Лунде И. От идеи к идеалу – об одном символе в романе Достоевского «Подросток» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сборник научных трудов. – Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 416-423.
111. Лучников М.Ю. «Хищный тип» у Достоевского (Достоевский и две типол. схемы в русской литер. критике серед. XIX в.) // Достоевский и современность: тез. выступлений на Старорусских чтениях. Новгород, 1988. – С. 72-74.
112. Магомедова Д.М. Идиллический и демонический типы героинь в русской литературе XIX – начала XX вв.: константы и трансформации // Школа теоретической поэтики: Сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко. Составители: В.И. Тюпа, О.В. Федунина. – М.: Издательство Кулагиной-Intrada, 2010 г. – С. 129-135
113. Мазель Р.О. Достоевский. За всех и за вся. – М.: Волшебный фонарь, 2012. – 192 с.
114. Макаричев Ф.В. Варианты женско-мужских отношений в романах Ф.М. Достоевского // Вестник ИНЖЭКОНА. – 2009. – № 4 (31). – С. 279-282.
115. Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология Ф.М.. – СПб: ЭлекСис, 2016. – 374 с.

116. Макаричев Ф.В., Власкин А.П., Макаричева Н.А. Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – 219 с.
117. Макаричева Н.А. Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2019. – 301 с.
118. Манолакев Христо. Сюжет Свидригайлова: текст и контекст // Достоевский и мировая культура. Альманах № 22. – СПб: Серебряный век, 2007. – С. 156-187.
119. Меерсон О. Четвёртый брат или козёл отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. – М.: Наука, 2007. – С. 565-604.
120. Мелетинский Е.М. Достоевский в свете исторической поэтики: Как сделаны «Братья Карамазовы» // Рос. гуманитар. Ун-т, Ин-т высш. гуманитар. Исслед. – М.: РГГУ, 1996. – 106 с.
121. Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: Изд. РГГУ, 2001. – 189 с.
122. Мельникова Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века: дисс... к. филол. н. – М., 2011. – 250 с.
123. Михайловский Н.К. Жестокий талант // Ф.М. Достоевский в русской критике. Сб. статей. М., 1956. – С. 306-312.
124. Михнюкевич В. А. Князь Мышкин и Христос религиозного фольклора // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы: межвузовский сборник научных трудов. – Иваново, 1999. – С. 31-46.
125. Мочульский К.Н. «Бесы» // Ф.М. Достоевский и Православие. – М., 1997. – 316 с.
126. Назиров Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. – Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. – 408 с.

127. Назиров Р.Г. Петр Верховенский как эстет // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. стат. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 79-93.
128. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1982. – 160 с.
129. Нельс С.М. «Комический мученик»: (К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского) // Русская литература. №2. – 1972. – С.125-133.
130. Обломиевский Д. Д. (Из научно-литературного наследия) Князь Мышкин // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 2. – Л. : Наука, 1976. – С. 284-294.
131. Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск: Из-во «Наука», 1981. – 145 с.
132. Одинокое В.Г. Трансформация типа «гордого человека» в «положительно прекрасного» // Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. – Новосибирск, 1981. – С. 99-114.
133. Опитц Р. Человечность Достоевского (роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. – Вып. 4. – Л.: Наука, 1980. – С. 75-95.
134. Парамонов, Б.М. К вопросу о Смердякове: (на материале творчества Ф.М. Достоевского) / Б.М. Парамонов // Звезда. – 1995. – № 8. – С. 212-215.
135. Петрухина Н.М. «Рецептивное поле Ф.М. Достоевского в мировом литературном процессе XX века» // Rhema. Рема. – 2015. – № 1. – С. 17-27.
136. Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – М.: Сов. писатель, 1990. – 384 с.
137. Пономарева Г.Б. «Пробы» Ставрогина // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на Старорусских чтениях. – Новгород, 1989. – С. 84-86.

138. Попова А.В. Женский вопрос в романном Пятикнижии Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»): дисс. к. филол. наук. – М., 1993. – 307 с.
139. Поппер К. Объективное знание: Эволюционный подход. – М: Эдиториал УРСС, 1979. – 311 с.
140. Постникова Е.Г. Мифология власти и власть мифологии: М.Е. Салтыков-Щедрин – Ф.М. Достоевский. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2009. – 280 с.
141. Пумпянский Л.В. Классическая традиция. – М.: Языки русской культуры. – 2000. – 864 с.
142. Ракитина Л.М. От ситуации к сюжету. К вопросу о единстве формы и содержания в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Ученые записки Московского пед. ин-та. – 1968. – № 288. – С.234-250.
143. Ракова К. Проблема художественного воплощения идеала в эстетике Достоевского // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. – 2000. – № 6. – С. 75-81.
144. Ребель Г. М. «Кто виноват во всем этом»? Мир героев, структура и жанр романа «Идиот» // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 194-195.
145. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Академический Проект, 2008. – 695 с.
146. Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1996. – С. 573-593.
147. Розенблюм Л. М. «Красота спасет мир» (О «символе веры» Ф. М. Достоевского) // Вопросы литературы. – 1991. – № 11-12. – С. 142-180.
148. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / Под. Ред. Т.А. Касаткиной. – М.: Наука, 2007. – 838 с.
149. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. статей. Коломна: КГПИ, 2003.

150. Романов Ю.А. Феномен красоты в интерпретации Дмитрия Карамазова // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 г. – Великий Новгород, 2010. – С. 228-230.
151. Ружицкий И.В. Textoобразующая функция слова «вдруг» в произведениях Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2011. – № 3. – С. 18-25.
152. Савенкова Е.С. Система второстепенных персонажей романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в контексте литературной традиции: дисс.... к. филол. наук. – Нижн. Новгород, 2006. – 168 с.
153. Сараскина Л.И. «Бесы»: роман–предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – 480 с.
154. Сараскина Л.И. Достоевский. – М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 2011. – 864 с.
155. Сараскина Л.И. «Противоречия вместе живут...» (Хромоножка в «Бесах» Ф.М. Достоевского) // Вопросы литературы. – 1995. – № 1. – С. 151-176.
156. Свительский В. А. Герой и его оценка в русской психологической прозе 60–70–х годов XIX в.: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – Воронеж, 1995. – 38 с.
157. Свительский В.А. Самодостаточность личности и жизненные роли героев Достоевского (от «Записок из подполья» к «Братьям Карамазовым») // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. – М.: Грааль, 2002. – С. 397-406.
158. Свительский В. А. "Сбились мы. Что делать нам!" (к сегодняшним прочтениям романа "Идиот") // Достоевский и мировая культура. – № 15. – СПб.: "Серебряный век", 2000. – С. 205-228.
159. Свительский В.А. Соблазны и тяготы Родиона Раскольникова // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 2. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1994. – С. 196-205.

160. Селезнев Ю. И. Красота спасет мир (О романе "Идиот"). – М., 1990. – С. 384-393.
161. Смирнов В.А. Семантика образа Хромоножки в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский и современность: Матер. VIII междунар. старорусских чтений. – Новгород, 1994. – С. 213-222.
162. Соловьев, В. Смысл любви. – М., 2016. – 352 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/solovyov/solovv21.htm> (дата обращения: 02.12.2022).
163. Степанян К.А. Дон Кихот и князь Мышкин в поиске реальности // Вопросы литературы. 2009. – № 5. – С. 187-240.
164. Степанян К.А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского: дисс. ... д-ра. филол. наук. – Москва, 2007. – 465 с.
165. Созина Е.К. «Мизеры с человеческой душой» в русской литературе // Quaestio Rossica. – 2023. – Том 11. № 1. С. 52–72.
166. Суслов А.В. Рецепция эстетики Достоевского в Японской литературе» // XXI Свято-троицкие ежегодные академические чтения в Санкт-Петербурге. Сборник докладов и сообщений. Том. Часть 2. – Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 2022 г. –С.105-112.
167. Сыромятников О.И. Раскольников и Гамлет – духовные параллели и перекрестки // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. - № 1 (1). – С. 330-337.
168. Сыромятников О.И. Сотериология Ф.М. Достоевского. (Роман «Бесы», сюжет – Шатов) // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2012 года. – Великий Новгород, 2013. – С. 199-210.
169. Тихомиров Б. Н. Достоевский и "Мертвый Христос" Ганса Гольбейна Младшего // Sub Spacie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова. – СПб. : Наука, 2008. – С. 207-217.

170. Тихомиров Б.Н. «Другой Свидригайлов: неосуществленный замысел Достоевского начала 1967 года (наблюдения и гипотезы) // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Межвузовский сборник научных трудов. Ф.М. Достоевский: О творчестве и судьбе. Выпуск 25. – Москва-Иркутск, 2011. – С. 141-153.
171. Тихомиров Б.Н. Из творческой истории «Преступления и наказания» (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) // Русская литература. – 1986. – № 2. – С. 217-223.
172. Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание в современном прочтении: Книга-комментарий. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с.
173. Горопова Л.А. Сюжетное ожидание в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» // Роман Достоевского «Идиот» : Раздумья, проблемы : межвузовский сборник научных трудов. – Иваново, 1999. – С. 158-168.
174. Трунин С.Е. Рецепция Достоевского в современной русской прозе: основные тенденции и типы» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение и журналистика. – 2010. – № 1. – С. 43-48.
175. Федотов Г.П. Мать Земля. К религиозной космологии русского народа // Путь. – № 46. – 01.03. 1935. – С. 3-18. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.odinblago.ru/path/46/> (дата обращения: 11.11.2022).
176. Федотов Г.П. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Прогресс, 1991. – 192 с.
177. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 839 с.
178. Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Отв. ред. О. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2009. – 848 с.
179. Фомин К.А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конструирования и динамики литературной традиции // Вестник

- Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 2 (№30). – С. 169-176.
180. Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского. – М. Л.: Наука, 1964. – 399 с.
181. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
182. Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. / Ред. кол.: С.С. Аверинцев и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995. – 670 с.
183. Царева Н.А. Особенности герменевтического подхода к тексту в русском символизме // LIBRI MAGISTRI. Вып. 3. Филология в XXI веке. – Магнитогорск. – 2017. – С. 29-38.
184. Цветкова М.В. Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник ВятГУ. – 2010. – №3. С. 8-12.
185. Цвиркун И.В. Второстепенные персонажи «Братьев Карамазовых» в художественной системе романа (Смердяков, Госпожа Хохлакова) // Проблема традиций и новаторства русской и советской прозы: сб. ст. – Н. Новгород. – 1990. – С. 92-98.
186. Чернова Н.В. Литературные пристрастия героев Достоевского как способ их характеристики // Достоевский и мировая культура: Альманах. – № 23. –СПб.: Наука. – 2007.
187. Чернова Н.В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. – Т. 19. – СПб: Наука, 2010. – С. 192-202.
188. Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М.: Наука, 1967. – 309 с.
189. Шараков С. Л. Духовный символизм Ф. М. Достоевского : монография. – Москва : Проспект, 2023. – 278 с.
190. Шаулов С.С. «Случайное семейство» как система взаимоотражений //

- Достоевский и мировая культура. – 2003. – № 18. – СПб.: "Серебряный век". – С. 105-113.
191. Шаулов С.С. Структура романа Ф. М. Достоевского "Братья Карамазовы": диахронический аспект: дисс. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2004. – 198 с.
192. Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. – Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1987. – 352 с.
193. Щенников Г.К. Целостность Достоевского. – Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2001. – 440 с.
194. Шкловский В.Б. За и Против. Заметки о Достоевском. – М.: Сов. писатель, 1957. – 259 с.
195. Юрьева О.Ю. Инфернальницы в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С.341-350
196. Юрьева О.Ю. Мужской ум и женское недоумие в мире Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. – М.; Иркутск. – 2006. – Вып. 13. – С. 99-117
197. Яковлева М.В. Образ души подростка в одноименном романе Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». – Новгород, 1991. – С. 192-194.
198. Яусс Х.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология I. Сост. И.В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 193-200.
199. Belknap R.L. Dostoevsky // Handbook of Russian Literature / Edited by Victor Terras. – New Haven / London, 1985. – P. 106; Frank J. Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881. – Princeton/ Oxford, 2002. – P. 172.
200. Erik Egeberg. На пороге мастерства: От Униженных и оскорбленных к Преступлению и наказанию // Dostoevsky Studies (MOD). Vol. 20, 2016. – P. 49.

201. Iser Wolfgang. The reading Process: A Phenomenological Approach // New Literary History, Vol. 3, No. 2, On interpretation: I (Winter, 1972), pp. 279-299. – Электронный ресурс. – URL: <http://www.jstor.org/stable/468316>