

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2022. № 2 (18)
М.: ИМЛИ РАН, 2022. – 248 с.

Подписной индекс по каталогу «Почта России» – ПМ 253

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Неизвестный художник. Генерал Бонапарт в Каире в восточном одеянии. Фрагмент.

DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2022. No. 2 (18)
Moscow, IWL RAS, 2022. – 248 p.

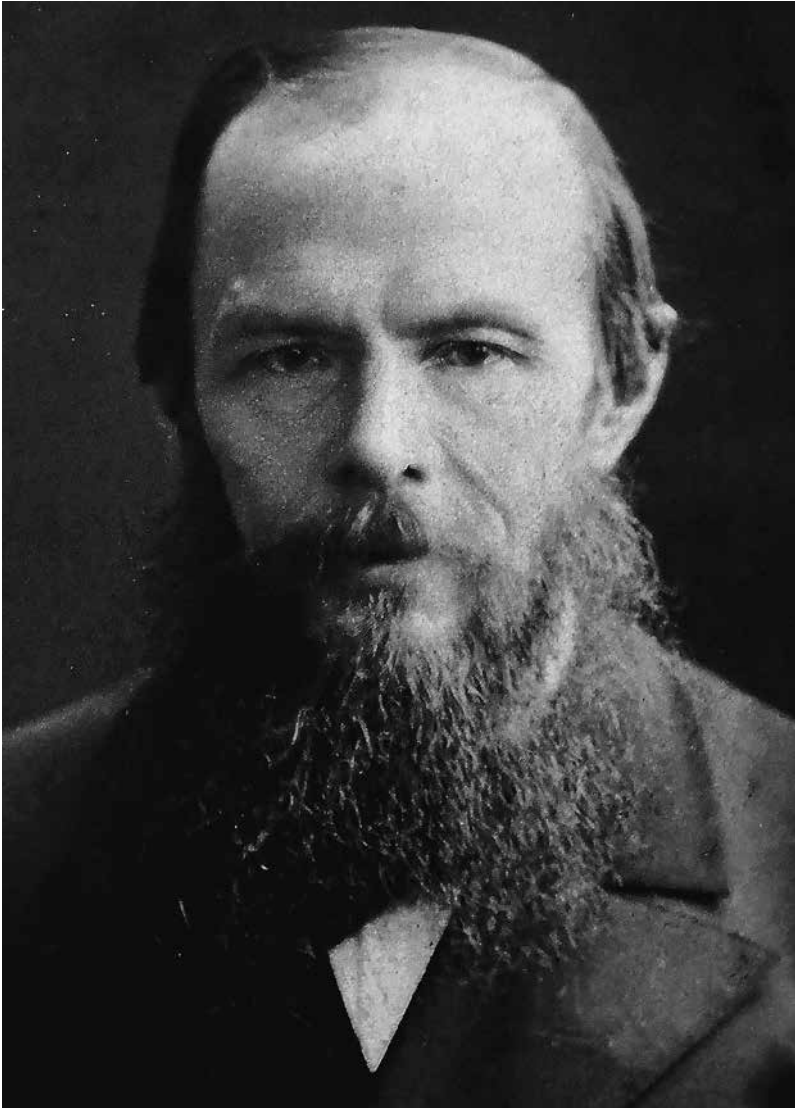
Subscription index according to the catalogue "Pochta Rossii": PM 253

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: Povarskaya 25 a, 121069 Moscow
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Picture, right: F.M. Dostoevsky. Photo by K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: Artist unknown. Bonaparte in Oriental costume in Cairo. Detail.



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY
and
WORLD CULTURE

Philological journal

No. 2/2022

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 2/2022

Москва

Founded in 2018. Quarterly edition

Editors

Tatiana Kasatkina (Editor-in-Chief)

Nikolay Podosokorsky (First Deputy Editor-in-Chief)

Tatiana Magaril-Il'iaeva (Deputy Editor-in-Chief)

Caterina Corbella (Executive Secretary)

Editorial Board

Valentina Borisova, Akmulla Bashkir State Pedagogical University (Ufa)

Olga Bogdanova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)

Pavel Fokin, Dostoyevsky's Memorial Flat, State Museum of the History of Russian Literature (Moscow)

Anastasia Gacheva, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)

Maria Candida Ghidini, University of Parma (Italy)

Tatyana Kovalevskaya, Russian State University for the Humanities (Moscow)

Alexander Krinitsyn, Lomonosov Moscow State University (Moscow)

Olga Meerson, Georgetown University (USA)

Natalia Tarasova, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS
(St. Petersburg)

Vadim Polonsky, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)

Lyudmila Saraskina, State Institute of Art Studies (Moscow)

Olga Sedelnikova, Tomsk National Research State University (Tomsk)

Boris Tikhomirov, Literary and Memorial Museum of F.M. Dostoevsky (St. Petersburg)

Vladimir Viktorovich, State Social and Humanitarian University (Kolomna)

Zhang Biange, Beijing International Studies University (Beijing, China)

International Editorial Council

Carol Apollonio, Duke University (Durham, USA)

Vsevolod Bagno, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS (St. Petersburg)

Dmitry Bak, Director of the State Literature Museum (St. Petersburg)

Benamy Barros, University of Granada (Granada, Spain)

Caryl Emerson, Princeton University (New Jersey, USA)

Toeyfusa Kinoshita, Chiba University (Chiba, Japan)

Natalya Kornienko, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)

Katalin Kroo, Eötvös Loránd University (Budapest, Hungary)

Alexander Kudelin, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)

Rizuko Kidera, Kyoto Sangyo University (Kyoto, Japan)

Marina Shcherbakova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)

Valentina Vetlovskaya, Institute of Russian Literature RAS (Moscow)

Igor Volgin, Dostoyevsky Fund (Moscow)

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

Редакция

Татьяна Александровна Касаткина (главный редактор)
Николай Николаевич Подосококорский (первый заместитель главного редактора)
Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева (заместитель главного редактора)
Катерина Корбелла (ответственный секретарь)

Редколлегия

Ольга Богданова, ИМЛИ РАН (Москва)
Валентина Борисова, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (Уфа)
Владимир Викторович, Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна)
Анастасия Гачева, ИМЛИ РАН (Москва)
Мария Кандида Гидини, Пармский университет (Италия)
Татьяна Ковалевская, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)
Александр Криницын, МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва)
Ольга Меерсон, Джорджтаунский университет (США)
Вадим Полонский, ИМЛИ РАН (Москва)
Людмила Сараскина, Государственный Институт искусствознания (Москва)
Ольга Седельникова, Институт социально-гуманитарных технологий ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский политехнический университет» (Томск)
Наталья Тарасова, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Борис Тихомиров, российское Общество Достоевского, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Павел Фокин, Музей-квартира Достоевского, Государственный литературный музей (Москва)
Чжан Бяньгэ, Второй Пекинский университет иностранных языков (Пекин, КНР)

Международный редакционный совет

Кэрол Аполлоньо, Дьюкский университет (Дарем, США)
Всеволод Багно, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Дмитрий Бак, Государственный литературный музей (Москва)
Бенами Баррос, Русский центр в Университете Гранады (Гранада, Испания)
Валентина Ветловская, ИРЛИ РАН (Москва)
Игорь Волгин, Фонд Достоевского (Москва)
Тоёфуса Киносита, Университет Чиба (Чиба, Япония)
Наталья Корниенко, ИМЛИ РАН (Москва)
Каталин Кроо, Университет имени Лоранда Этвеша (Будапешт, Венгрия)
Александр Куделин, ИМЛИ РАН (Москва)
Кидэра Рицуко, Университет Киото сангё (Киото, Япония)
Марина Щербакова, ИМЛИ РАН (Москва)
Кэрил Эмерсон, Принстонский университет (Нью-Джерси, США)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора10

ГЕРМЕНЕВТИКА. МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Татьяна Магарил-Ильева (Москва)

Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой»
как инициатический текст18

Сергей Шараков (Старая Русса)

Мотив красоты в романе Ф.М. Достоевского
«Идиот»40

Надежда Власенко (с. Некрасовка)

Притча о блудном сыне как история о милости отца
в романе Ф.М. Достоевского
«Униженные и оскорблённые»54

ПОЭТИКА. КОНТЕКСТ

Николай Подосокорский (Великий Новгород)

Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе
«Преступление и наказание»:
образ «Наполеона-пророка» и мистические секты
русских раскольников-почитателей Наполеона89

Ольга Деханова (Москва)

Характерологические функции неоприятности
в произведениях Ф.М. Достоевского
и его современников144

ДОСТОЕВСКИЙ. КРУГ ЧТЕНИЯ

Наталья Боровская (Москва)

Uomo interrogante — «Человек, вопрошающий»:
о некоторых иконологических особенностях
интерпретации Евангелия в живописи Возрождения175

ДОСТОЕВСКИЙ НА СЦЕНЕ

Людмила Сараскина (Москва)

«Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях:
трансформации хронотопа192

ДОСТОЕВСКИЙ В XX–XXI ВЕКЕ

Ирина Львова (Петрозаводск)

Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера «Завтра»227

Ольга Меерсон (Вашингтон, США)

A Reply to Irina Lvova's Article 'Dostoevsky's Motifs
in William Faulkner's Short Story *Tomorrow*'237

IN MEMORIAM

Татьяна Ковалевская (Москва)

Памяти Роберта Луиса Джексона241

CONTENTS

From the Editor	14
-----------------------	----

HERMENEUTICS. SLOW READING

Tatiana Magaril-Iliaeva (Moscow, Russia) Fyodor Dostoevsky's "A Little Hero" as an Initiatory Text.....	18
Sergey Sharakov (Staraya Russa, Russia) The Motif of Beauty in F.M. Dostoevsky's Novel <i>The Idiot</i>	40
Nadezhda Vlasenko (Nekrasovka village, Russia) The Parable of the Prodigal Son as a Story about the Father's Mercy in Dostoevsky's Novel <i>The Humiliated and the Insulted</i>	54

POETICS. CONTEXT

Nikolay Podosokorsky (Veliky Novgorod, Russia) The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel <i>Crime and Punishment</i> : The Image of "Napoleon-Prophet" and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon	89
Olga Dekhanova (Moscow, Russia) The Characterological Functions of Untidiness in the Works of Fyodor Dostoevsky and His Contemporaries.....	144

DOSTOEVSKY. HIS READINGS

Natalia Borovskaya (Moscow, Russia) <i>Uomo interrogante</i> — "The Questioner": About Some Iconological Features of the Interpretation of Gospel in Renaissance Painting.....	175
---	-----

DOSTOEVSKY ON STAGE

Liudmila Saraskina (Moscow, Russia) Dostoevsky's <i>Crime and Punishment</i> on Foreign Screens: Transformations of the Chronotope	192
---	-----

DOSTOEVSKY IN THE 20TH-21ST CENTURY

Irina Lvova (Petrozavodsk, Russia) Dostoevsky's Motifs in William Faulkner's Short Story <i>Tomorrow</i>	227
Olga Meerson (Washington, USA) A Reply to Irina Lvova's Article "Dostoevsky's Motifs in William Faulkner's Short Story <i>Tomorrow</i> "	237

IN MEMORIAM

Tatyana Kovalevskaya (Moscow, Russia) Robert Louis Jackson: In Memoriam.....	241
--	-----

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, мы с прискорбием сообщаем о смерти человека, стоявшего у истоков Международного общества Достоевского, его второго президента Роберта Луиса Джексона. В разделе In memoriam о нем глубоко и проникновенно пишет Татьяна Ковалевская, его ученица, друг, переводчик его книг на русский язык. Для меня в работах Джексона о Достоевском важнейшим был поворот к видению вместо преимущественной ориентации на слышание, долго и неоправданно преобладавшей в достоевистике, лишавшей исследования о Достоевском возможности видеть истинную авторскую позицию, не сведенную к неизвестно кому предназначавшимся репликам из черновых тетрадей и вырванным из контекста (а значит — при любой длине цитаты — отражающим лишь один аспект целостной мысли писателя) высказываниям. Но и слышать Джексон умел, как немногие: именно он первый осмелился сказать, что расслышал имя «Мария» в странном и «небывалом» имени мужика Марея, вернув основополагающему для богословской антропологии и теории творчества писателя рассказу, сведенному исследователями к тому моменту почти до этнографически-сентиментального воспоминания о детстве в Даровом, его огромный размер и глубину.

2021 год отмечен выходом большого числа книг о Достоевском и его творчестве — и должна сказать с сожалением, что в этот номер мы не успели с рецензиями, но хочу подчеркнуть: мы будем рады предоставлять страницы журнала для публикаций содержательных рецензий на эти книги и сборники. Также мы всегда открыты для публикации содержательных обзоров прошедших конференций.

В 2022 году научно-исследовательский Центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН провел две конференции.

1–3 марта прошла Международная онлайн-конференция «“Преступление и наказание”: современное состояние изучения». Программу можно посмотреть здесь: http://imli.ru/images/Prest_2022_3.pdf полнотекстовые записи выступлений и обсуждений — здесь: Видео **первого дня** конференции: <https://www.youtube.com/watch?v=1dAttmNSQnM> Видео **второго дня**: <https://www.youtube.com/watch?v=EHmLzH5eoRo> **Третий день**: <https://www.youtube.com/watch?v=RZKOUEX8YuY> **Круглый стол**: <https://www.youtube.com/watch?v=40TO4Jn-BFo> Особо рекомендую к просмотру круглый стол: там участникам удалось сказать нечто важное о жизни вообще — и о жизни в новых обстоятельствах в частности. Но должна предупредить, что в первые минуты был прорыв хулиганов, которых мы быстро удалили, но несколько минут записи могут содержать обценную лексику.

26–28 апреля в Старой Руссе прошли XXIV чтения «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» проводимые совместно ИМЛИ РАН и Новгородским музеем-заповедником. В этом году они строились вокруг «Преступления и наказания». В Чтениях приняли участие как докладчики, участники круглых столов, совопросники и собеседники — более 50 изумительно прекрасных, умных и глубоких людей самых разных возрастов. Чего мы в имеющихся условиях совсем не ожидали. География — от Томска до Казани и Владимира, включая Великий Новгород, Петербург и Москву. Программа конференции: http://imli.ru/images/Dostoevsky_chitateli_2022.pdf Отчет о конференции, включающий аудиозаписи всех за-

седаний и описание формата и целей конференции: <https://philologist.livejournal.com/12340150.html>

В следующем году мы также планируем конференции, посвященные «Преступлению и наказанию», поскольку наш Центр работает над новым томом серии «Произведения Ф.М. Достоевского: современное состояние изучения», посвященном этому роману. Поскольку «Преступление и наказание» входит во все учебные программы в России и в ряд учебных программ за рубежом, кроме обычных для серии тем, **охватывающих все поле научных исследований романа**, будет рассматриваться и тема представления романа в учебниках и учебных пособиях, методические разработки по роману и т.д. Мы будем рады вашим заявкам на участие в конференциях и издании.

Мы давно открыли рубрику «Достоевский. Круг чтения», предполагая публиковать там исследования (вне прямой апелляции к Достоевскому) текстов, входивших в сферу интересов Достоевского. В этом номере мы впервые печатаем в ней исследование не о словесном, но о визуальном искусстве — о тех картинах (текстах художников), которые видел и «читал» Достоевский в своих поездках по Европе, в первую очередь — во Флоренции. Статья Натальи Боровской посвящена интерпретации художниками библейских текстов — что очевидно было главным интересом Достоевского в его постоянном обращении к художественным сокровищам Европы. Напомню, что посещение, *практически ежедневное*, художественных музеев — это факт жизни Достоевского за границей, факт, о котором мы ничего не знали бы (поскольку для самого Достоевского это была настолько само собой разумеющаяся вещь, что он практически ничего не писал об этом в письмах), если бы не существовало «Дневника» и «Воспоминаний» А.Г. Достоевской. Но статья Натальи Боровской — более того — посвящена сотворению художниками в пространстве евангельского сюжета нового героя, названного ею «человеком вопрошающим». И такой акт вхождения человека из пространства иных времен в евангельскую сцену с тем, чтобы задать самый важный вопрос и получить на него радикально преобразующий его ответ, — прямо вызывает в нашей памяти главу романа «Братья Карамазовы» «Кана Галилейская». Интересно, что картина Караваджо «Призвание апостола Матфея» оказывается выбивающейся из ряда «человеков вопрошающих», потому что вдруг вопрошающим оказывается главный, а не второстепенный герой сюжета, сам Матфей. И однако есть истолкование этой картины (на мой взгляд — наиболее убедительное), в котором Матфей — не старец в черном, но юноша, алчно считающий деньги и не обративший еще взгляда на Христа. И тогда старец с его жестом встраивается в ряд, предложенный автором статьи: вопрошает Христа не герой сюжета, но «человек со стороны», изумленно спрашивающий: «Вот этот — призван Тобой???» «Диалог [причем, диалог со Христом — Т.К.] — основная иконографическая задача, вызвавшая появление *Uomo interrogante* в христианском искусстве эпохи Возрождения», — подводит итог Наталья Боровская, и можно только подивиться близости ее написанной на совсем ином материале статьи проблематике Достоевского.

В рубрике «Достоевский на сцене», предназначенной для статей о любых динамических образных интерпретациях текстов писателя, публикуется действительно впечатляющая работа Людмилы Сараскиной, не только анализирующей 13 экранизаций, кинопостановок, адаптаций романа «Преступление и наказание», но и ставящей в связи с этим теоретические вопросы о технике, эстетике и этике работы кино с литературным текстом.

В рубрике «Герменевтика. Медленное чтение» в статье Татьяны Магарил-Ильяевой рассматривается сюжет «Маленького героя» как инициатический процесс — и надо сказать, что

впервые этот текст Достоевского становится настолько прозрачно ясен, выверен и последователен и перестает представляться чередой случайных событий. Кроме того, прозрение героем своей природы, происходящее в конце и зачастую понимавшееся чуть ли не как пробуждение сексуальности, предстает в своем истинном виде: как обретение счастья в воскрешении погибшего, в отпускании измученного на свободу: «В моей власти было оживить и осчастливить это бедное, замиравшее сердце, и я только не знал, как приступить к тому, как сделать первый шаг», — прямо говорит герой, раскрывая свое истинное стремление, почти впрямую указывая, в *какую* природу в конце истории он оказывается посвящен. Во второй статье этой рубрики Сергей Шараков предлагает очередную разгадку причин «неудавшегося» образа князя Мышкина. В третьей статье Надежда Власенко предпринимает попытку целостного анализа романа «Униженные и оскорбленные» через призму притчи о блудном сыне. Такой ракурс становится источником очень тонких и точных наблюдений над текстом (автор, например, смогла объяснить, почему в романе *необходима* история о проигрыше Ихменева), но и провоцирует автора порой на почти бездоказательные интерпретационные ходы, основанные на нескольких последовательных достаточно произвольных допущениях (вроде интерпретации фамилии Ихменева) — в которых, тем не менее, обретается некий полезный для общего исследования романа импульс, раскрывается веер дополнительных векторов размышления над текстом. Важнейшее же, на мой взгляд, что показывает исследовательница, это присутствие почти в каждом персонаже романа аллюзий и на отца и на сына из притчи *одновременно*. Отцам романа нужно стать прощающими отцами — и это единственный для них способ вернуться к Богу в качестве блудных сыновей. И почти каждому из «сыновей» (включая дочерей) романа выпадает роль прощающего/непрощающего отца — зачастую — по отношению к своему собственному родителю.

Открывающая рубрику «Поэтика. Контекст» статья Николая Подосокорского позволяет читателю ощутить огромность и насыщенность разнообразного присутствия образа Наполеона в европейской и русской культуре XIX века — и увидеть там совмещение образов Наполеона и Магомета, совсем не произвольно и не случайно возникшее в голове Раскольникова. С примерки образа Магомета началась — но ею совсем не закончилась экспансия Наполеона в область религиозного и нуминозного. Учитывая диапазон восприятия Наполеона всем европейским человечеством — от Божества до Сатаны и Антихриста, не неожиданно, что он оказался в самом фокусе религиозного чувства отдельных групп. Таким группам, возникшим на русской почве, посвящена вторая часть этой интереснейшей статьи.

Вторая статья этой рубрики принадлежит перу Ольги Дехановой. Автор, как всегда — завораживающе, рассказывает об изменениях в восприятии запахов — в данном случае — запахов человека — во второй половине XIX века в связи с установлением нового гигиенического стандарта, и о последовавших за этими изменениями переменах в оценочном языке литературы: теперь неприятные запахи стало возможным использовать для негативной характеристики персонажа.

В рубрике «Достоевский в XX–XXI веке» в этот раз публикуется статья Ирины Львовой о мотивах Достоевского у Фолкнера и сопровождающая ее заметка Ольги Меерсон, выступившей рецензентом статьи и по ходу рецензирования указавшей на аллюзию в тексте Фолкнера, несколько корректирующую концепцию Львовой, представляющую собой маленькое открытие и достойную отдельной публикации. Не могу, в свою очередь, не отметить одной слишком общераспространенной неточности в статье Львовой. Она пишет: «Как известно, „самопожертвова-

ние” было высшим нравственным идеалом Достоевского», — и далее цитирует: «Самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех <...>». Это самопожертвование, как видно из дальнейшего непрочитанного текста, есть, по Достоевскому, вовсе не «нравственный идеал», но *неустранимое, конститутивное свойство* личности на высшей ступени развития: не то, к чему по непонятной причине нужно стремиться, не то, что задано с подозрением на почти неосуществимость, — а то, что неотвратимо дано и *непрерывно* проявится в ходе развития личности. Это мое замечание имеет отношение не столько к статье Ирины Львовой, столько к столь распространенному стремлению сводить философскую антропологию Достоевского к идеологическому морализаторству.

У журнала есть паблики вконтакте и в телеграме (собранные уже более 4850 подписчиков), подписавшись на которые, можно следить за новостями журнала и научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», получить доступ к полнотекстовым записям семинаров и конференций Центра, читать и скачивать книги и статьи о творчестве Достоевского. Адреса страниц:

Vkontakte: <https://vk.com/dostmirkult>

Telegram: <https://t.me/dostmirkult>

Мы благодарим авторов, уже приславших нам свои книги и статьи и напоминаем, что на сайте Центра мы планируем создавать библиотеку работ современных исследователей Достоевского: нам можно присылать на электронный адрес журнала (см. ниже) ваши уже вышедшие работы в pdf-файлах, если вы хотите, чтобы они были представлены в этой библиотеке. Если Ваша работа опубликована в сборнике или журнале — нужно прислать pdf только своей статьи и указать все данные публикации, если они не указаны в оформлении статьи. Мы будем постепенно выставлять в библиотеке присланные нам уже опубликованные работы, но уже сейчас мы будем их постепенно выкладывать в пабликах журнала. Все тексты библиотеки будут находиться в открытом доступе, и мы постараемся сделать их легко находимыми по запросу непосредственно в Яндексе. Мы надеемся сделать на нашем сайте одно из наиболее посещаемых в интернете собраний работ о Достоевском современных исследователей.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 — продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 — продолжающееся издание). Во всех цитатах — опять-таки за исключением оговоренных случаев — курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным шрифтом — подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес — fedor@dostmirkult.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы рассмотреть любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Esteemed Colleagues, Dear Readers,

It is with great sadness that we announce the death of Robert Louis Jackson, a man who stood at the origins of the International Dostoevsky Society and its second President. In the section *In memoriam* we publish deep and heartfelt words about him by Tatyana Kovalevskaya, who was his disciple and friend, as well as the translator of his works into Russian. As for me, the most important thing about Jackson's research on Dostoevsky has been the shift to a position of seeing from the predominant focus on listening that for a long time dominated without justification among Dostoevsky's scholars, depriving them of the possibility to identify the author's position without reducing it to lines taken from the notebooks, not knowing for whom these words were intended nor their context (and this means that no matter how long the quoted text is – it is always only one aspect of the writer's thought). Nonetheless, Jackson was also one of the best at listening to Dostoevsky: he was the first one who had the courage to say that beyond the strange and unprecedented name of the peasant Marey he hears the name "Mariya", thus giving back to this short story — fundamental for Dostoevsky's both theological anthropology and theory of art, but often reduced by scholars to a mere ethnographical and sentimental memory about the writer's childhood – its immense scope and depth.

The year 2021 was marked by the publication of a great number of books about Dostoevsky and his work. I am sorry to communicate that we did not manage to publish any review in the present issue, however, I would like to emphasize that we are ready and willing to give space for the publication of insightful reviews of books and anthologies. We are as well open to the publication of extensive summaries of past conferences.

From the beginning of 2022 IWL RAS Research Centre "Dostoevsky and World Culture" organized two conferences.

The international online conference "*Crime and Punishment: Current State of Research*" was held on March 1st – 3rd. The program is available here: http://imli.ru/images/Prest_2022_3.pdf The recordings of the conference are available here:

First day: <https://www.youtube.com/watch?v=1dAttmNSQnM>

Second day: <https://www.youtube.com/watch?v=EHmLzH5eoRo>

Third day: <https://www.youtube.com/watch?v=RZKOUEx8YuY>

Round table: <https://www.youtube.com/watch?v=40TO4Jn-BFo>

I would like to recommend watching the roundtable discussion, where participants succeeded in saying something important about life overall – and about life in new circumstances as well. I should warn you that in the first minutes there was a breach of hooligans, whom we quickly removed; however, a few minutes of footage may contain obscene language.

On April 26th – 28th in Staraya Russa were held the 24th Readings "Dostoevsky's Work in the Reception of 21st-Century Readers", jointly organized by IWL RAS and Novogorod Museum-Reserve.

This year the Readings were dedicated to the novel *Crime and Punishment*, and they were attended by more than 50 amazingly beautiful, intelligent, and profound people of all ages, who took part as speakers, roundtable participants, interlocutors. We were not expecting such participation giving present circumstances. People came from Tomsk, Kazan', Vladimir, Veliky Novgorod, St. Petersburg, Moscow, and other cities. The program is available here: http://imli.ru/images/Dostoevsky_chitate-li_2022.pdf A report of the conference, including audio recordings of all sessions and a description of its format and goals: <https://philologist.livejournal.com/12340150.html>

Next year we are planning to organize other conferences dedicated to *Crime and Punishment*, as our Centre is now working on a new volume of the series *Dostoevsky's Works: Current State of Research* dedicated to it. Since *Crime and Punishment* is part of all educational programs in Russia and sometimes even abroad in addition to the themes that are typical for the series and cover the entire field of academic research on the novel, the volume will also focus on its presence in textbooks and teaching aids, different methodological approaches to it, etc. We look forward to your requests for participation in conferences and publications.

The section *Dostoevsky. His Readings*, dedicated to pieces of research on texts that were part of Dostoevsky's interests, without the need for them to have a direct focus on Dostoevsky, appeared in our journal long ago. In the present issue, for the first time we are publishing a paper dedicated to works of visual art, and not literature: to those paintings (i.e. painters' texts) that Dostoevsky saw and "read" during his trips to Europe — first of all, to Florence. Natalya Borovskaya's article is dedicated to the interpretation of biblical texts by Renaissance artists, a theme that was clearly one of the most important for Dostoevsky in his constant reference to the artistic treasures of Europe. Let me remind you that *almost daily* visits to art museum are a fact of Dostoevsky's life abroad about which we would know nothing about, had not Anna Grigorevna fixed it in her *Diary* and *Memoirs* — because for Fyodor Dostoevsky they were such a natural thing that he wrote almost nothing about them in his letters. Moreover, Natalya Borovskaya's article is dedicated to the creation of a new character inside the pictorial interpretation of stories from the Gospel, a character she calls "the questioner". This kind of act, where a person from another time enters the evangelic scene to ask the most important question and receive an answer to it that will lead him to complete transformation, strongly evokes the chapter "Cana of Galilee" from the novel *The Brothers Karamazov*. Interesting fact, Caravaggio's painting *The Calling of St. Matthew* does not belong to the series of "questioners" because here the questioner is also the main character, and not one of the side ones: Matthew himself. However, there is another interpretation of the painting (in my opinion, more convincing), saying that Matthew is not the old man, dressed in black, but the young one, counting the money with greed and not noticing Christ's gaze on him yet. In this case the old man with his gesture fits in the series proposed by the author of the article: not the main character, but a side one is asking Christ with surprise: "Is this the one You are calling???" "Dialogue [with Christ – T.K.] is the main iconographic task that Christian artists in the Renaissance tried to accomplish through the figure of the *uomo interrogante*" — such is Natalya Borovskaya's conclusion, and we can only be awed by the similarities between Dostoevsky's problematics and her words, dedicated to a totally different object of studies.

In the section *Dostoevsky on stage*, focusing on research about any kind of dynamical visual interpretation of the writer's works, an impressing article by Liudmila Saraskina is presented, not only analyzing 13 film adaptation of *Crime and Punishment* and film productions based on the novel, but also raising theoretical question on technics, aesthetics, and ethics of filmmaking when it deals with works of literature.

In the section *Hermeneutics. Slow Reading*, Tatiana Magaril-Iliaeva considers the plot of “A Little Hero” as a process of initiation, and it should be said that for the first time Dostoevsky’s text looks crystal clear, precise, and consistent, and ceases to appear as a series of random events. Moreover, the fact that the hero finally sees his own nature at the end of the story, which has been often understood as something like the awakening of sexuality, appears here in its real light: the finding of happiness in the resurrection of the lost, the release of the tormented to freedom. “It was my power to revive this poor, dead heart and make it happy, however, I did not know how to approach it, how to take the first step” — says the hero, thus revealing his true aspiration and almost explicitly pointing to the nature into which he will grow at the end of the story. The second article of the section by Sergey Sharakov proposes a new answer to the question on the causes of Prince Myshkin’s “failed” image. In a third article, Nadezhda Vlasenko attempts a comprehensive analysis of *The Humiliated and the Insulted* through the prism of the parable of the Prodigal Son. This perspective allows a series of very accurate and subtle observations on the text (for example, the author explains why the story of Ikhmenev’s loss is necessary for the novel), however, it also sometimes induces the author to follow unproved interpretations, based on rather arbitrary assumptions (such as the interpretation of Ikhmenev’s surname). Nevertheless, these interpretations provide some useful input for the overall study of the novel, revealing further directions of reflection. In my opinion, the most important breakthrough of the research is the presence in each character of the novel of allusions to the father and the son of the parable *at the same time*. The fathers appearing in the novel are meant to become forgiving fathers, and this is the only way for them to return to God as prodigal sons. On the other hand, almost all the sons (and daughters) of the novel play the role of forgiving/unforgiving fathers, often in relation to their own parents.

The section *Poetics. Context* opens with an article by Nikolay Podosokorsky that helps the reader to feel the huge and intense presence of the image of Napoleon in 19th-century European and Russian culture and see the fusion of the images of Napoleon and Muhammad that rises in Raskolnikov’s mind as something neither arbitrary nor accidental. Napoleon’s incursion in the field of the religious and numinous began (but did not end) with trying on himself the image of Muhammad. Given the range of perceptions of Napoleon’s image in Europe, from deity to devil and antichrist, it is not unexpected that he was the object of the religious feelings of some groups, to which is dedicated the second part of this fascinating piece of research. The section also contains an article by Olga Dekhanova dedicated to a mesmerizing (as always) analysis of the changes occurred in the perception of odors — in the present work, human odors — in the second half of the 19th century due to the setting of new hygienical standards, and of the following changes in the evaluative language of literature: from that moment on it was possible to use unpleasant smells to negatively mark a character.

The section *Dostoevsky in the 20th and 21st Century* contains an article by Irina Lvova on Dostoevsky’s motifs in William Faulkner and a short answer by Olga Meerson, who noticed while reviewing the article an allusion in Faulkner’s story that partly corrects Lvova’s conception and represent a little discovery as well — for which it is worth of a separate publication. As for me, I cannot but notice a too common inaccuracy in the article, when Lvova writes, that “as it is well known, for Dostoevsky ‘self-sacrifice’ was the highest moral ideal”, and cites: “a voluntary, absolutely conscious and completely unforced sacrifice of oneself for the sake of all ...”. This kind of self-sacrifice, as can be seen in the words that follow the quotation in the original text, is regarded by Dostoevsky not as a “moral ideal”, but as an *irreducible, constitutive property* of a personality at its highest development: not as something the person should pursue for some unknown reason, nor as a nearly

impossible task, but as something that is already given and will inevitably manifest itself according to the development of the personality. This remark has less to do with Irina Lvova's article than with a widespread reduction of Dostoevsky's philosophical anthropology to mere ideological moralism.

The journal is on Vkontakte and Telegram (with already more than 4 850 followers). You can subscribe to our pages to follow news from both the Journal and Research Centre "Dostoevsky and World Culture." Among other things, all the recordings from seminars and conferences organized by the Centre are published here. Books and articles dedicated to Dostoevsky are also available for download.

Vkontakte: <https://vk.com/dostmirkult>

Telegram: <https://t.me/dostmirkult>

We would like to thank the authors who sent their materials for our library, and we remind you once again that we intend to create a library containing works on Dostoevsky by contemporary scholars within the site of the Institute: you can send your previously published works to the address below in pdf format if you want them to be in the library. If your work was published in a miscellany or a journal, we kindly ask you to send only the pdf of your article and to indicate all the references of the publication if they are not in the file yet. We are going to publish all the already published articles that will be sent, without additional selection. While creating the library, works will be gradually posted on our pages on social networks. All the texts will be open access, and we will try to make them easy to find with Yandex search. We hope to create one of the most frequented online collections of contemporary works on Dostoevsky.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky's Artistic Heritage at the Academic Council "History of World Culture" of the Russian Academy of Sciences. Our work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

All quotations from Fyodor Dostoevsky's works, if not specified otherwise, are cited according to the *Complete Works* in 30 vols. (Leningrad, Nauka, 1972–1990), and references follow the format of the Russian Science Citation Index. In the Soviet edition the capital letters contained in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling is restored here in accordance with the editions published during Dostoevsky's life, Dostoevsky's *Complete Works in the Author's Spelling and Punctuation* (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 — continuing publication), and Dostoevsky's *Complete Works and Letters* in 35 vols. (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author's original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our email address is fedor@dostmirkult.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the Editorial Board about acceptance or refusal within a month.

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

<https://elibrary.ru/OHGASV>

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



© 2022. Татьяна Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст*

© 2022. Tatiana G. Magaril-Iliaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Fyodor Dostoevsky's "A Little Hero" as an Initiatory Text

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» — единственный художественный текст, созданный писателем во время его заключения в Петропавловской крепости. В работе раскрывается суть произведения как инициатического текста — поэтапного пути героя к обретению своей истинной духовной природы. Главный герой рассказа проходит путь от ребенка, которому нет нигде места, с которым играют как с куклой, к тому, в ком признали рыцаря, завоевавшего свое место в мире, к тому, в чей власти *оживить сердце* главной героини, m-me M, а главное к тому, кто в результате всех подвигов прозрел собственную истинную природу. В статье демонстрируется, как Достоевский через архитеконику, точно подобранные

* Основной сюжет исследования был мною опубликован в альманахе «Достоевский и мировая культура» в 2018 году [Магарил-Ильяева, 2018]. Публикуемая статья является расширенным и выверенным, стилистически более точным вариантом.

детали и образы связывает свой рассказ с европейскими текстами, в которых символически повествуется о пути и обретении духовной природы человека, то есть текстами, которые по своей сути являются инициатическими: с романом Гёте «Годы учений Вильгельма Мейстера» и поэмой Тассо «Освобожденный Иерусалим. В работе также отмечается ряд смысловых и символических совпадений с картиной Тициана «Любовь земная и любовь небесная».

Ключевые слова: Достоевский, «Маленький герой», инициатический текст, путь героя, истинная природа человека, воспоминания, Гёте, Тассо, Тициан.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 18–39. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Iliaeva, Associate Researcher, Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: The article analyses Dostoevsky's short story “A Little Hero”, the only literary work written during the author's imprisonment in the Peter and Paul Fortress. The article shows how the essence of this work is to be an initiatory text, describing the hero's step-by-step journey to gain his true spiritual nature. The main character of the story starts his path as a child for whom there is no place, with whom anyone can play as if he was a doll, and eventually becomes the one that is recognized as a knight who gained his place in the world, the one who has the power to *revive the heart* of the main female character, m-me M., and what is more important, the one who as a result of all his deeds has seen into his own true nature. The article demonstrates that through architectonics and carefully chosen details and images Dostoevsky relates his story to several European texts where the path to acquiring man's spiritual nature is told symbolically, i.e. texts, that are in essence initiatory: Goethe's novel *Wilhelm Meister's Apprenticeship* and Tasso's poem *Jerusalem Delivered*. The article also identifies several semantic and symbolic coincidences with Titian's painting *Sacred and Profane Love*.

Keywords: Dostoevsky, “A Little Hero”, initiatory text, the hero's path, true nature of man, memories, Goethe, Tasso, Titian.

For citation: Magaril-Iliaeva, T.G. “Fyodor Dostoevsky's ‘A Little Hero’ as an Initiatory Text.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 18–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

Рассказ «Детская сказка» был написан Ф.М. Достоевским в 1849 году во время его заключения в Петропавловской крепости. Более известное название «Маленький герой» рассказ получил при первой публикации в 1857 году. Выбранное автором первое название этого текста поражает своей инородностью обстоятельствам его

создания — обстоятельствам, которые и без того обеспечивают ему особое положение в творческой биографии писателя.

Примечательно описание чувств автора, которое, согласно воспоминаниям Вс. Соловьева, дал сам Достоевский: «Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и — вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?... я писал “Маленького героя”» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 506]. Действительно, в первые месяцы заключения физическое и психологическое здоровье писателя было сильно подорвано, о чем он сообщал брату в редких письмах: «Здоровье мое хорошо, разве только геморрой да расстройство нервов, которое идет crescendo. У меня по временам стало захватывать горло, как прежде, аппетит очень небольшой, а сон очень малый, да и то с сновидениями болезненными. Сплю я часов пять в сутки и раза по четыре в ночь просыпаюсь» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 157]. Из-за постоянного нервного напряжения Достоевский боялся отдалиться творческому вдохновению и продолжить писать, хотя внутренняя работа с образами не прекращалась ни на минуту: «Я времени даром не потерял, выдумал три повести и два романа; один из них пишу теперь, но боюсь работать много. Эта работа, особенно если она делается с охотой (а я никогда не работал так сон амоге, как теперь), всегда изнуряла меня, действуя на нервы. Когда я работал на свободе, мне нужно было непрерывно прерывать себя развлечениями, а здесь волнение после письма должно проходить само собою» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 157]. То же в следующем письме, написанном спустя полтора месяца: «О здоровье моем ничего не могу сказать хорошего. Вот уже целый месяц, как я просто ем касторовое масло и тем только и пробиваюсь на свете. Геморрой мой ожесточился до последней степени, и я чувствую грудную боль, которой прежде никогда не бывало. Да к тому же, особенно к ночи, усиливается впечатлительность, по ночам длинные, безобразные сны, и, сверх того, с недавнего времени мне всё кажется, что подо мной колышется пол и я в моей комнате сижу, словно в паровой каюте. Из всего этого я заключаю, что нервы мои расстраиваются. Когда такое нервное время находило на меня прежде, то я пользовался им, чтоб писать, — всегда в таком состоянии напишешь лучше и больше, — но теперь воздерживаюсь, чтоб не доконать себя окончательно. У меня был промежуток недели в три, в который я ничего не писал; теперь опять начал. Но всё это еще ничего; можно жить. Авось успею поправиться» [Достоевский,

1972–1990, т. 28₁, с. 159]. Медленная, прерываемая ухудшениями здоровья работа все же не бросалась Достоевским окончательно, а спустя четыре месяца своего заключения тот пишет брату Михаилу: «Но всё же, покамест, я еще жив, здоров. А уж это для меня факт. И потому ты, пожалуйста, не думай обо мне чего-нибудь особенно дурного. Покамест всё хорошо относительно здоровья. Я ожидал гораздо худшего и теперь вижу, что жизненности во мне столько запасено, что и не вычерпаешь» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 160]. В последнем же докаторжном письме, написанном после несостоявшейся казни, читаем: «On voit le soleil!»; «Никогда еще таких обильных и здоровых запасов духовной жизни не кипело во мне, как теперь» и далее: «Казематная жизнь уже достаточно убила во мне плотских потребностей, не совсем чистых; я мало берег себя прежде. Теперь уже лишения мне нипочем, и потому не пугайся, что меня убьет какая-нибудь материальная тягость. Этого быть не может» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 162, 163, 164]. Достоевский за несколько месяцев заключения продельывает огромную внутреннюю работу, которая позволила вскрыть запасы духовной жизни такой мощи, что физические тяготы, пережитые и еще предстоящие, перестали являть собой определяющий фактор качества проживаемой им жизни.

Если в тюремных письмах Достоевского суметь увидеть продельваемую им работу духовного становления/укрепления, то выбор названия для текста («Детская сказка»), написание которого неотступно сопровождало писателя в процессе этой работы, становится гораздо более понятным и адекватным ситуации его создания. Для того чтобы избежать редукции глубокого смысла, заложенного автором как в текст, так и в его название, необходимо учитывать значение, которое вновь приобрела сказка именно в тот исторический период и прежде всего среди романтиков, ведь первое проявление их деятельности заключалось в собирании и сохранении сказок. Дело в том, что они стремились восстановить базовый, изначальный смысл сказки, который можно обозначить как инициатическое повествование. В увлекательной форме молодому поколению преподносилась инструкция по возведению своей личности на более высокий уровень развития. Примечательно, что эта функция сказки понималась и широко использовалась адептами тайных духовных обществ для истолкования и распространения своих взглядов. Так популярный на рубеже XVIII–XIX веков журнал для детей, упомина-

емый не раз Достоевским как широко распространенное издание — «Детское чтение для сердца и разума» — издавался известнейшим масоном-просветителем Новиковым. Таким образом, «Детскую сказку» можно назвать работающим инициатическим текстом о возвышении духа над плотью, созданным писателем в один из самых тяжелых и неопределенных моментов его жизни.

Главный герой рассказа проходит путь от ребенка, которому нет нигде места, с которым играют как с куклой, а одна из двух главных героинь, блондинка, так просто тиранит его, к тому, в ком признали рыцаря, завоевавшего свое место в мире, к тому, в чей власти *оживить сердце* другой главной героини, m-me M, а главное к тому, кто в результате всех подвигов прозрел собственную истинную природу.

Тема воспоминания

Мы сказали несколько слов о смысле первого названия рассказа «Детская сказка», однако в печати текст вышел под другим названием — «Маленький герой», что выводит на поверхность, заложенную в произведении идею восходящего пути героя [Карлейль, 2008, Кэмпбелл, 2018], и в сопровождении жанрового определения — «Из неизвестных мемуаров».

В современном литературоведении уже довольно четко пролегла грань между литературоведческим понятием жанра и авторским. Для литературоведа определение жанра — это способ классификации художественных произведений в их исторической связи («Теоретику необходимо классифицировать произведение, то есть, условно говоря, поставить его по прочтении и исследовании на определенную полку, где будут находиться книги, отвечающие тем же *формально-содержательным* признакам, что и прочитанная» [Касаткина, 2004, с. 101]). Когда же автор определяет жанр своего произведения, то он, таким образом, помогает читателю выбрать правильный ракурс восприятия текста, расставляет необходимые акценты («<...> жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого (это происходит постольку поскольку...), а *правила восприятия* художественного целого <...>» [Касаткина, 2004, с. 103]).

«Мемуары» в переводе с французского означают «воспоминания» или «память». Выводя это слово в заголовочный комплекс, автор указывает читателю на важность темы воспоминания для понимания всего текста. В рукописном варианте рассказу пред-

шествовало предисловие, сюжет которого был выстроен вокруг рассуждений о воспоминаниях, однако в более поздней печатной версии текста предисловие было исключено Достоевским, а акцент, поставленный автором на теме воспоминаний, перешел из пространного предисловия в жанровое определение.

Однако все же обратимся к предисловию, в котором отчетливо прописана идея, проводимая автором через тему воспоминаний. В предисловии рассказчик беседует с девочкой Машенькой, которая просит развлечь ее историей, пробуждающей воспоминания: «<...>ведь сама же хотела ты, чтоб я рассказал что-нибудь такое, отчего бы воскресли пред тобой любимые воспоминания твои <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 456]. Воспоминания, которые должны в ней воскреснуть, то есть вновь стать реальностью, — о прошедшем лете, потому что «<...> кажется, только тогда и умели так хорошо говорить и смеяться, а теперь совсем разучились... <...> положено непременно так сделать, таким волшебствам быть, чтоб и в моем рассказе отразилось все это прошлое счастье, чтоб как-нибудь припомнилось нам и все прошлое лето<...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457]. Примечательно, что данный запрос, вызывающий у девочки радостное предвкушение, наталкивает рассказчика на череду мучительных рассуждений — тот начинает сожалеть о необратимости прошедшего: «<...> давно уже прожито, чего уже и никаким наговором, никакой ворожкой не воротить и что только припоминать и осталось <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457]. При этом, с одной стороны, его мучает вопрос: «Неужели же и в самом деле мне не дороже всего мое *настоящее* счастье <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457], а с другой стороны: «Лучше ли нам было тогда, чем теперь, или нет? Или мы только капризные, недовольные, неблагодарные дети и просто хандрим <...>» и «<...> что тогда-то жизнь была, а теперь и жизнь не жизнь <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457]. Оказывается, что-то кардинально изменилось в настоящем по сравнению с прошлым — нет прежней радости, легкости, близости общения. Рассказчик не может понять, где настоящая жизнь и счастье (недаром Достоевский подчеркивает слово «настоящее»). Верно ли ощущение, что они — в «золотых» воспоминаниях об их с Машенькой искреннем общении? Или это просто капризы и нежелание принять действительность?

В ответ на тяжелые размышления повествователя девочка просто весело смеется, отчего он воодушевляется и решает отринуть

мучающие его вопросы и просто избавиться от воспоминаний: «<...> продам или даром отдам в твою власть, не ценя и не оглядываясь, все мое прошедшее, дорогую мне память мою, так что, пожалуй, все позабуду <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 458]. Однако Машеньку это заявление только огорчает, и она отводит глаза, на что рассказчик замечает: «<...> ты даже отвела свои глазки, плутовка, чтоб и вправду я не остался перед ними навек в созерцании, как Лотов столб <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 458].

Именно эта фраза рассказчика призвана сориентировать читателя в том, что Достоевский имеет в виду, говоря о воспоминаниях в этом произведении, и как связывает тему воспоминания, жизни в настоящем и настоящего счастья. Эта фраза отсылает к ветхозаветной истории об уничтожении Содома и спасении Лота и его семьи. Так, один из ангелов сказал Лоту: «Спасай душу свою; не оглядывайся назад <...>» (Быт. 19, 17). Но жена Лота, не послушавшись, обернулась и превратилась в столб. Может показаться, что именно обращение назад, то есть в прошлое, превратило ее в столб. Однако на самом деле обернулась она не в прошлое, а в их повседневную привычную материальную жизнь. Потому что если бы она обернулась в свое истинное прошлое, хранящееся в ее душе, то она бы вспомнила о рае, покинутом людьми, об их изначальной и утраченной природе, которую, однако, нельзя забывать и к которой надо стремиться, то есть вспомнила бы о настоящем счастье — сожалеть о Содоме уже не пришлось бы.

В Откровении Иоанна Богослова в главе 11, повествующей о двух свидетелях, говорится, по мнению многих толкователей, об Иерусалиме, который в то же время является Содомом: «<...> и трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 11, 8).

Здесь открывается крайне важная тема для Достоевского, формулируемая Т.А. Касаткиной так: «Самый прекрасный мир, отгородившийся от Бога — это ад. Рай, обнесенный забором — это ад. Ад, в котором вспыхнула любовь, — рай» [Касаткина, 2015, с. 123] иными словами: «Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом» [Касаткина, 2015, с. 114]. Таким образом, обернувшись назад, мы можем сожалеть об утрате Содома, а можем воскресить воспоминания о рае и начать свой путь к нему. Истинное воспоминание о прошлом

становится ориентиром для будущего. Поэтому рассказчик решает все же окунуться в воспоминания.

Путь маленького героя

История, выбранная рассказчиком, повествует о его *первом счастье*, точнее о *пути его обретения*. В предисловии автор обозначил, что путь к настоящему счастью — это *правильное* воспоминание о своей истинной природе.

Действие «Маленького героя» происходит между двух точек, которые мы легко находим, если учитываем заданную Достоевским тему воспоминания. В самом начале повествования герой говорит: «<...> я уходил куда-нибудь, где бы не могли меня видеть, как будто для того, чтоб перевести дух и что-то припомнить, что-то такое, что до сих пор, казалось мне, я очень хорошо помнил и про что теперь вдруг позабыл, но без чего, однако ж, мне покуда нельзя показаться и никак нельзя быть» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 269]. Заключает же свой рассказ фразой: «Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, невозбранно отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей... Первое детство мое кончилось с этим мгновением» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 295]. Герой проделывает путь от неясного, тягостного состояния припоминания до осознания своей природы и, как обозначал в предисловии этот момент сам рассказчик, до ощущения своего «первого счастья».

Можно сказать, что радикальный перелом от состояния припоминания к возможности прозрения своей природы происходит в сцене оседлания коня Танкреда, этот эпизод как бы разделяет путь героя на два этапа. При этом сам путь героя озаглавлен его взаимодействием с двумя женщинами, каждая из которых символизирует один из двух этапов, которые проходит мальчик. Так, на первом этапе основное общение, причем крайне неприятное, происходит у молодого человека с тиранкой-блондинкой, и он лишь мечтает о разгадке тайны, заключающейся в образе m-me M. На втором этапе, после укрощения коня, блондинка как по волшебству преображается в нежнейшего друга, охраняющего честь и спокойствие мальчика, а основные события в жизни героя оказываются связаны уже с m-me M и ее тайной, что в результате и приводит мальчика к точке его прозрения/воспоминания своей природы. Получается, что, не пройдя первый этап, он не может приступить ко второму.

Перед нами вырисовывается внутренняя структура текста. Начнем анализ со сцены оседлания коня, чтобы понять, в чем заключается суть перехода с одного этапа на другой, и следовательно — от чего и к чему переходит герой.

Достоевский предлагает, с одной стороны, абсолютно прямое, а с другой стороны, как будто не идущее к делу описание того, что происходит с мальчиком в момент его решения вскочить на коня: «Вмиг в голове у меня **загорелась идея...** да, впрочем, это был только миг, менее чем миг, как вспышка пороха, или уж переполнилась мера, и **я вдруг теперь возмутился всем воскресшим духом моим** <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285]. Автор описывает момент прозрения смысла — загорается идея, после чего восстает воскресший дух. Таким образом, Достоевский раскрывает символическое значение образа всадника, оседлавшего коня. Танкред — воплощение слепой материи, он бесконечно потребляет, не отдавая ничего взамен и, напротив, разрушая все вокруг: «Нужно заметить, что Танкред не приносил ему ни малейшей пользы, только даром хлеб ел; кроме того, старый гусар погубил на нем всю свою бывалую ремонтерскую славу, заплатив баснословную цену за негодного дармоеда, который выезжал разве только на своей красоте...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 284] — мощь без направления и идеи. Примечательно, что именно загоревшаяся в голове маленького героя идея становится первым импульсом, позволившим его воскресшему духу оседлать коня. Вообще образ всадника на коне достаточно известен в европейской культуре. В пособии по курсу «Религия, культура, искусство» Т.А. Касаткина, разбирая значение сна Раскольникова о несчастной лошади, среди прочего дает следующий комментарий: «Несколько упрощая, можно сказать, что символом человека-профана, не просвещенного мистериями, в греческой культуре был кентавр: человеческий дух (вертикаль образа — человеческий торс), вросший в конскую плоть (горизонталь образа — тело коня), не способный управлять своими низшими, звериными желаниями, носимый по воле своей конской плоти. Символом человека в христианской культуре становится всадник — дух оседлавший плоть, укротивший ее и правящий ею» [Касаткина].

Достоевский создает целостную внутреннюю структуру текста — каждый смысловой узел связан с другими образами, что позволяет постоянно удостоверяться в верности интерпретации. Так, поклонник блондинки-тиранки, для которого изначально привели

Танкреда, даже не пробует сесть на коня, ему проще отказаться от поездки. Тайный же друг m-me М, полноценное общение с которой начинается у маленького героя после укрощения коня, напротив ни разу не спешивается, что настойчиво подчеркивает рассказчик. Таким образом, Достоевский не просто подкрепляет символ, давая к нему рифму, но сопоставляет образ каждой героини с конкретным этапом духовного становления мальчика, а «взаимоотношения» их кавалеров с конями приводит в качестве наглядного примера соотношения духа и плоти на каждом из этапов. Если на первом этапе укрощение коня-плоти просто невысказано, сила коня оказывается ведущей при принятии решений человеком, то на втором этапе конь — это тот, кто, подчинившись воле всадника, начинает действовать с ним заодно.

Обратимся к описаниям героинь, через образы которых автор показывает, что происходит с человеком на каждом этапе пути. Блондинка — пышущая жизнью красавица, вокруг нее всегда смех и веселье, она стремится разжечь в окружающих страстную любовь, в то время как сама может быть жесткой и властной. Слог, которым описывается блондинка, стилистически напоминает рыцарский роман: «Смех не сходил с ее губ, свежих, как свежа утренняя роза, только что успевшая раскрыть, с первым лучом солнца, свою алию, ароматную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 270]. Примечательно, что в момент скачки на Танкреде перед героем начинают мелькать образы тех же рыцарских романов: «<...> в закружившейся голове моей замелькали турниры, паладины, герои, прекрасные дамы, слава и победители, слышались трубы герольдов, звуки шпага, крики и плески толпы, и между всеми этими криками один робкий крик одного испуганного сердца, который нежит гордую душу слаще победы и славы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285]. Имя коня, Танкред, также отсылает к теме рыцарства (подробнее о значении имени будет сказано ниже). Важно отметить, что, сев на Танкреда, маленький герой перестает быть пажом — а именно так его называют не только все вокруг, но и он сам говорит о себе как о паже m-me М — и становится рыцарем: «<...> я был рыцарь, герой» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285], а остальные подтвердят: «Делорж! Тогенбург!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285]. Собственно, паж — первая ступень к посвящению в рыцари. Герой доходит до высшей точки развития, возможной на данном этапе, дальше он

будет действовать, исходя из приобретенных новых возможностей своей личности.

Вернемся к описанию блондинки. Примечательно, что рассказчик, пусть и с восхищением, говорит только о внешнем образе героини. Она — сама живая плоть, которая может дарить чувственное наслаждение и поработать, если ей подчиниться (что, собственно, произошло с ее мужем, который видит в ней идола, которому поклоняется). Однако по-настоящему плоть оживает (наполняется идеей и смыслом), если она становится вместилищем духа, который умирляет и направляет ее.

Духовное начало символизирует образ m-me M., которую рассказчик прямо называет Мадонной. Именно как желанное подчинение одной формы бытия другой описываются отношения героинь: «Между ними была какая-то нежная, утонченная связь, одна из тех связей, которые зарождаются иногда при встрече двух характеров, часто совершенно противоположных друг другу, но из которых один и строже, и глубже, и чище другого, тогда как другой, с высоким смирением и с благородным чувством самооценки, любовно подчиняется ему, почувствовав все превосходство его над собою, и, как счастье, заключает в сердце своем его дружбу» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 272].

Примечательно описание и самой m-me M в перспективе понимания ее как символического отражения духовной составляющей человека. Так рассказчик отмечает, что рядом с ней всем, с одной стороны, становилось свободнее, а с другой — сама она казалось придавленной страхом чего-то враждебного, и это чувство угнетения ощущалось всеми как их собственное, родное. В ней узнавали собственную душу, подавленную в материальном мире.

Через описание героини Достоевский показывает путь утешения души: «Есть женщины, которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, что есть больного и уязвленного в душе. Кто страдает, тот смело и с надеждой иди к ним и не бойся быть в тягость, затем что редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно терпеливой любви, сострадания и всепрощения в ином женском сердце. Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где рана бережливо закрыта от любопытного взгляда, затем что глубокое горе всего чаще молчит

и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да они, впрочем, как будто и рождаются на подвиг» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 273]. Достоевский говорит о ране души, которая роднит каждого страждущего буквально с Мадонной, с той, в чьем сердце скрыта еще более глубокая рана («и Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец» (Лк. 2, 35)), однако достоин ее сострадания и утешения только тот, кто не побоялся и пришел. Оказывается, что не побояться и прийти — далеко не общедоступное действие, а сложный и волевой процесс. На примере истории маленького героя видно, что путь к т-ме М и ее тайне требует подвига, совершить который можно только рискнув жизнью, и небывалой силы духа, способной укротить плоть. Через пару строк Достоевский разъясняет, в чем состоит болезнь души, с которой идут к т-ме М: «Я уже сказал, что непохвальные притязания коварной блондинки стыдили меня, резали меня, язвили меня до крови» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 273]. Достоевский описывает действия блондинки именно как процесс нанесения раны, чтобы связать два эпизода. Таким образом, если принять в расчет символическое значения образа блондинки, становится ясно, что именно подчинение плоти угнетает душу. Таким образом, само страдание, то есть пребывание под гнетом плоти, не является средством исцеления, но лишь проявлением искаженности отношения духа и материи; волевое возвышение духа открывает путь исцеления души.

Итак, после оседлания коня, положение героя принципиально меняется, блондинка из тиранки превращается в друга, и начинается история взаимоотношений с т-ме М. Как уже было отмечено, маленький герой остро чувствовал тайну, заключенную в образе этой героини, которая неотступно влекла его. Он как будто предчувствовал, что именно в ней заключается разрешение его странного состояния забвения: «<...> но отчего же из всех лиц, меня окружавших, только одно лицо уловлялось моим вниманием?.. <...> Похоже было на то, как будто я допытывался какой-нибудь тайны...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 274].

Первый жест, сделанный М-ме М навстречу герою, — это появление платка на прогулке, на которую его взяли благодаря выходке с конем. Она делает это, чтобы укрыть мальчика от холода, видя, что тот совсем продрог. Нам стоит внимательней проследить сюжет, связанный с платком, так как он поможет вскрыть некоторые симво-

лические уровни, заложенные автором в произведение. После прогулки мальчик возвращает платок хозяйке, за что получает упрек от его нового друга, блондинки: «Да ты бы просто не отдавал косынки, если тебе так хотелось иметь ее. Сказал бы, что где-нибудь положил, и дело с концом. Какой же ты! этого не умел сделать! Экой смешной!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 288]. Он не оставляет платок себе, несмотря на тайное желание. Получает же заветный платок герой после возвращения потерянного письма М-те М: «Я слабо вскрикнул, открыл глаза, но тотчас же на них упал вчерашний газовый платочек ее, — как будто она хотела закрыть меня им от солнца» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 294]. Мы можем явственно опознать мотив защиты или покрова (сначала она закрывает мальчика от холода, затем от солнца). Этот мотив также отсылает к образу Богоматери. Но здесь присутствует еще один нюанс — платок нельзя взять самому, его может отдать только хозяйка. Эта тема указывает, в свою очередь, на образ Исиды. Вообще, образы Богоматери и Исиды не противостоят друг другу, исследователями отмечаются многочисленные общие черты, как в смысловом плане, так и в символическом. Тема покрова Исиды раскрывается, например, в стихотворение Шиллера *Das verschleierte Bild zu Sais* («Саисское изваяние под покровом»), где повествуется о юноше, жаждущем познать тайную науку. Оказавшись в Саисе, он видит изображение Исиды, покрытое тканью, из слов жреца юноша узнает, что истина скрывается под покровом. Одержимый жаждой познания, он отмечает предупреждение жреца, что смертный не может сам снять покров, его может снять только сама Исида, — и сдергивает покрывало. После чего его находят полумертвым у основания статуи, навсегда потерявшим радость жизни. Мы видим, что маленький герой также влеком тайной, однако он удерживается от самовольного «сдергивания» платка, в прямом смысле, не оставляя его себе, и в символическом: он сохраняет тайну письма не только для общества, но и для себя самого — познать настоящую тайну можно только, если «Исида» сама снимет покров.

Суть познаваемой тайны раскрывается в сцене, предшествующей открытию истинной природы маленького героя. Прежде всего в этой сцене мы впервые узнаем имя m-те М, единственное имя, которое нам открывается в рассказе. Узнать чье-то имя — мощный символ познания тайны, самой сути того, чье имя открыто, и даже получения власти над его владельцем. Получается, что герой, сохранив «внешнюю» тайну m-те М, спрятав от всех и вернув ей письмо

тайного друга, оставив покров нетронутым, получает доступ к настоящей тайне. Однако этим значение сцены не исчерпывается. Достоевский уже в начале рассказа, когда имя героини еще неизвестно, акцентирует внимание на неслучайности его значения. Так, писатель настойчиво употребляет эпитет «родная» при описании m-me M, что собственно является прямым переводом имени Наталья. Указав на то, что имя будет использовано не просто как обозначение героя, но как носитель определенного смысла, Достоевский ставит имя во французском варианте — Natalie, что с еще большей отчетливостью отсылает нас к его значению — «Рождество» (Natalis Domini — Рождество Господне (лат.)). Таким образом, можно сказать, что узнанная как имя героини тайна есть тайна рождения иной природы в нашем мире. На то, что раздавшийся крик «Natalie» есть не только обращение к героине, но обозначение происходящего с героем благодаря его взаимодействию с m-me M, указывает описание реакции самой m-me M: «— Сейчас! — проговорила m-me M* своим густым, серебристым голосом, но заглушенным и дрожавшим от слез, и так тихо, что только я один мог слышать ее, — сейчас! Но в этот миг сердце наконец изменило мне и, казалось, выслало всю свою кровь мне в лицо. В тот же миг скорый, горячий поцелуй обжег мои губы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 294–295]. Героиня произносит слово «сейчас» только для маленького героя, знаменуя, что это не ее ответ зовущим, но обозначение времени осуществления того, что сокрыто в возгласе — Рождество совершается сейчас.

Литературные связи «Маленького героя»

Достоевский через архитектонику, точно подобранные детали и образы связывает свой рассказ с рядом европейский текстов, в которых символически повествуется о пути и обретении духовной природы человека, то есть текстов, которые по своей сути являются инициатическими. Наиболее очевидно связь текстов осуществляется через имена, которых в тексте всего два — Танкреда и Natalie¹.

Наталья — имя героини романа Гёте «Годы учений Вильгельма Мейстера», таинственной амазонки, которую разыскивает и, в конце концов, обретает главный герой романа.

¹ Также маленького героя после оседлания коня называют Делоржем и Тогенбуром, что совершенно не случайно отсылает нас к стихотворениям Шиллера «Перчатка» и «Рыцарь Тогенбург».

Танкред — герой рыцарской поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», именно это произведение произвело на маленького Вильгельма, главного героя романа Гёте, огромное впечатление, а Танкред стал тем героем, с кем он нередко сравнивал себя. Таким образом, имя Танкред отсылает нас сразу к двум текстам — «Освобожденный Иерусалим» и «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Внутренняя структура рассказа Достоевского и романа Гёте имеют ряд очевидных совпадений. Путь Вильгельма можно представить в виде двух глобальных этапов: первый — его увлечение театром и второй — уход из театра с последующим присоединением к тайному обществу, с которым связана Наталья. Этим этапам сопоставляются две героини — Филина и Наталья. Стоит отметить, что, как и в «Маленьком герое», в «Мейстере» Танкред упоминается в связи с первым этапом. Маленький Вильгельм, увлекшись театром, хочет сыграть на сцене именно его.

Обратимся к образам двух гетевских героинь и соответствующим им этапам. В образе Филины угадываются черты блондинки: «Белокурые волосы небрежно рассыпались по плечам <...>» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 73]², она проказлива до озорства, ее шутки балансируют на грани, а зачастую переходят ее. Излюбленной забавой блондинки было то, «что она сказалась влюбленной... по уши» в маленького героя и при этом «резала его <...> при всех» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 272]. Тоже делает и Филина, то ли в шутку, то ли всерьез она говорит о своей любви к Вильгельму, при этом продолжая вести себя вызывающе. Она участница театральной труппы, к которой примыкает Вильгельм. Увлечение театром становится для героя Гёте первым этапом, который он преодолевает. Примечательно, что с тиранкой-блондинкой герой Достоевского знакомится в домашнем театре во время представления, а наибольший восторг у актеров, друзей Вильгельма, вызывают рыцарские драмы, в духе которых описана блондинка: «В ту пору внове были немецкие рыцарские драмы <...> Рыцари в латах, старинные замки <...> встретили дружное одобрение. Чтец старался изо всех сил, слушатели не помнили себя от восторга» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 100].

² Ф.М. Достоевский читал произведения Гёте в подлиннике. Все цитаты сверены с оригиналом [Goethe]. Для удобства чтения цитаты из романа «Годы учений Вильгельма Мейстера» даны по [Гёте, 1976–1980, т. 7].

Подобным образом можно найти значительные переклички в образах Натальи и М-ме М. В первую встречу с Натальей Мейстеру не удастся узнать ее имя, он лежит раненый в лесу, где она, как видение, является и оказывает помощь. Она видится Вильгельму в образе Мадонны, так же как и М-ме М рассказчику: «<...> ему вдруг почудилось, будто чело ее окружено лучами и весь ее облик постепенно заливают ослепительным светом <...> сознание его помутилось. И лик святой исчез из его глаз» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 185]. В этой сцене также возникает мотив покровы, который присутствует и в образе Natalie: «При этом она скинула плащ с очевидным намерением отдать его тому, кто лежал на земле израненный и раздетый» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 185].

Еще одним важным связующим звеном двух Наталий является образ коня. До того, как Вильгельм смог узнать, кто его таинственная спасительница, в тексте романа она называется исключительно амазонкой или наездницей, ведь в первое мгновение она является Мейстеру именно на коне.

Стоит также обратить внимание на схожесть описания характеров М-ме М и Натальи. Они обе «родны» всему миру. Наталья с раннего детства отдает любое излишество, имеющееся у нее или ее родных, тем, кто в большей нужде. При этом Филина, напротив, постоянно старается что-то взять для себя, умудряясь сохранить свое даже тогда, когда это никому не удастся, например, при нападении разбойников.

Между Филиной и таинственной Натальей также присутствует иерархия, причем гораздо более жесткая и не комплиментарная для Филины: «Никогда еще Филина не являлась ему в таком неблагоприятном свете. Она не смела, так думал он, даже приблизиться к этому благородному созданию, не то что коснуться его» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 185].

Наталья, как и М-ме М, окутана тайной, Вильгельм после первой встречи в лесу пытается хотя бы узнать ее имя, но все попытки оказываются бесплодными, только в самом конце романа ему удастся открыть эту тайну. С раскрытием тайны имени незнакомки открываются двери тайного общества, члены которого открывают ему путь познания его собственной природы, называя все, что было до открытия тайны, годами учений: «Годы твоего учения миновали — природа оправдала тебя» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 409]. Вильгельм, как и маленький герой, открывает тайну собственной природы, но, в отличие от него, Мейстер на протяжении всего романа ведом членами братства, его

путь предопределен, а союз с Натальей раскрывается как желанное и обретаемое благо для него, однако остается не ясным, зачем этот союз ей.

Зачем же Достоевскому понадобилась связывать свой текст с романом великого Гёте? Для братьев Достоевских «Мейстер» был образцом того, как надо создавать роман. В каком-то смысле Достоевский создает своего Мейстера, как образец, высшую точку литературного творчества, ведь для него это вполне мог быть последний созданный текст в жизни. Однако это вовсе не копия, а размышление, диалог со старшим товарищем. Достоевский, ставя в основу сюжета идею возвращения к своей истинной природе, акцентирует внимание на значимости пути как личного выбора. Писатель создает героя, который усилием воли и духа прозревает свою истинную природу, таким образом в мире Достоевского путь к обретению истинной природы открыт каждому, кто готов личным усилием возвысить дух, а не только отдельным избранным.

Тема прозрения мощно присутствует и в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим», которая также оказывается включена в структуру как романа Гёте, так и рассказа Достоевского. Обратимся к образу тассовского Танкреда. Он один из самых доблестных и знаменитых рыцарей, идущих освободить Иерусалим. Но, вместо того чтобы возноситься духом от величия цели, он разочарован и подавлен, так как страдает от любви к женщине: «Танкред, добыча гибельной любви, разочарован в жизни» [Тассо, 2007, п. 1, ст. 9]³. Его мучает любовь к Клоринде, великой воительнице, выступающей на стороне мусульман. Можно сказать, что он буквально ослеплен любовью. Это проявляется в постоянно сопровождающем образ Танкреда мотиве неузнавания. Неузнавание из-за ослепленности любовью преследует Танкреда и приводит каждый раз к большим несчастьям. Так, он принимает Эрминию, влюбленную в него и стремящуюся исцелить его раны, за Клоринду. В погоне за ней уезжает из стана, из-за чего попадает в плен. Затем, не узнав Клоринду в своем противнике, он смертельно ранит ее. Собственно, Танкред в каком-то смысле оказывается в положении жены Лота. Он, буквально идущий в град Божий, не видит его, он ослеплен Содомом.

³ Ф.М. Достоевский не читал по-итальянски, скорее всего, писатель познакомился с поэмой Торквато Тассо в ее французском переводе. Все цитаты сверены с французским изданием [Jérusalem délivrée, 1803]. Также цитаты сверены с итальянским оригиналом и другими французскими переводами XIX века. Для удобства чтения цитаты даны по изданию [Тассо, 2007].

Танкреду, в отличие от жены Лота, удается преодолеть свою слепоту. Перед смертью Клоринды происходит чудо, и в нее входит святой дух, ведь по своему происхождению она христианка. Господь открывает Танкреду, что случившаяся гибель Кларинды — благословение, так как теперь он, наконец, может вспомнить и вернуться на путь истинный — к освобождению Иерусалима, то есть на путь к царству Божьему:

Из рыцаря, из мстителя за веру,
Завещанную Богом, ты позорно
Становишься рабом на своего
Создателя восставшего созданья.
Карает заблуждение твое
И к доблестям забытым возвращает
Тебя благополучная развязка,
А ты отвергнуть хочешь эту милость?

Отвергнуть хочешь ты, неблагодарный,
Заботливость Небес! Куда ж, несчастный,
Влечет тебя отчаянье слепое?
Ведь ты уже над бездною повис
И все ее не видишь? Заклинаю,
Проснись ты наконец, открой глаза
И овладей печалью, неизбежно
Готовящей тебе двойную гибель!
[Тассо, 2007, п. 12, ст. 86–87].

Как символ нового пути, ему является Клоринда в образе Богоматери («Тогда ему является Клоринда в сверкающем венце из звезд небесных» [Тассо, 2007, п. 12, ст. 90]). Собственно, с этим образом сравнивает Вильгельм и Наталью в момент ее первого явления ему в образе Мадонны: «Ему казалось, что наконец-то он собственными глазами узрел благородную, отважную духом Клоринду» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 190].

Любовь земная и любовь небесная

Мы видим, как Достоевский плотно сплетает три произведения. Писатель представляет путь к откровению истинной природы человека как поэтапный процесс, подчеркивая разные грани этих этапов

через отсылки к внешним текстам. Первый этап — это этап ученичества, именно так он назван у Гёте, и благодаря этому становится ясно, почему блондинка (как олицетворение первого этапа) называется школьницей. Временность этого этапа подчеркнута обращением к теме театральности. Это нечто, пока еще прикрытое маской, не истинная природа. Закрывание себя маской связано с образом слепоты не только по отношению к другим, но и к своей настоящей природе. Во всех трех произведениях на первом этапе присутствует мотив страстной любви, в то время как на втором — любви небесной, воплощенный в образе Богородицы, которая явлена во всех трех героинях. В «Освобожденном Иерусалиме» наиболее отчетливо и назидательно дана тема необходимости предпочтения небесной любви плотской. Эта тема раскрывается в образах многих героев: как только они поддаются страстям, то тут же уходят с духовного пути, и их начинают преследовать несчастья и поражения. В «Мейстере» мы также видим, что Филина (что значит любовь), раздает и берет только материальное, в то время как Наталья отмечена как героиня, никогда не любившая страстно, но при этом являющаяся центром любви духовной. Также и в «Маленьком герое» блондинка всегда делает акцент на любовь плотскую, она притворяется влюбленной в маленького героя, в своих шутках выставляет его соперником мужа М-те М, в то время как маленький герой постоянно подчеркивает полное отсутствие страстного интереса к ней.



Илл. Тициан. Любовь небесная и Любовь земная. 1514.
Fig. Tiziano Vecelio. *Sacred and Profane Love*. 1514.

Упомянутые авторы создают в своих текстах два символических женских образа — «Любовь земную и любовь небесную», что отсылает к сюжету, который в эпоху романтизма был настолько востребован, что даже давно известное полотно Тициана переименовывается в соответствии с ним. У нас нет достоверных сведений о том, видел ли Достоевский репродукцию картины до написания своего рассказа, однако нельзя не отметить удивительного сходства между описанными Достоевским последними сценами рассказа и пространством работы Тициана: «Тут, вблизи густого вяза, была скамья, иссеченная в огромном цельном камне, вокруг которого обвивался плющ и росли полевой жасмин и шиповник. (Вся эта рощица была усеяна мостиками, беседками, гротами и тому подобными сюрпризами.) М-ме М* села на скамейку, бессознательно взглянув на дивный пейзаж <...> Кругом стоял неумолкаемый концерт тех, которые «не жнут и не сеют», а своевольны, как воздух, рассекаемый их резвыми крыльями. Казалось, что в это мгновение каждый цветок, последняя былинка, курясь жертвенным ароматом, говорила создавшему ее: “Отец! я блаженна и счастлива!..”» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 292] — это описание буквально воспроизводит пейзаж, изображенный на картине. Рощица располагалась на берегу реки, которая также присутствует на полотне. Стоит отметить, казалось бы, странное упоминание рассказчиком травинки, курящейся жертвенным ароматом, однако в «Хозяйке» именно через образ цветов, посылающих солнцу свой фимиам описано оживающее человеческое сердце, раскрывающееся навстречу другому и Богу: «<...> при первых лучах солнца, всё, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 271]. Примечательно, что на картине Тициана стоящая женщина держит в своих руках курительницу с жертвенным фимиамом.

Женщину, изображенную на картине сидящей, принято считать любовью земной. Стоящая фигура тоньше и выше, она окутана красной тканью, покровом, — величественный устремленный вверх образ Богоматери-Исиды, любовь небесная. В то же время мы видим устремленный внутрь себя как бы потухший взгляд сидящей женщины. Именно таким невидящим взглядом смотрела М-ме М, сидя на своей каменной скамейке, а автор не забывает упомянуть, что в это утро она была одета в белое платье. Образы сплетаются между собой,

переходя из одного в другой. Любовь земная может стать небесной, как это произошло с Клориндой, и наоборот, как это происходит на наших глазах с М-те М, когда ей грозит человеческий суд по законам любви земной. Сохраняя тайну, маленький герой возвращает М-те М в образ любви небесной, благодаря которому воскресает сам.

В небольшом рассказе «Маленький герой» сплетаются и раскрываются образы, созданные мастерами европейской культуры (Иоганна Вольфганга Гёте, Торквато Тассо, Тициана Вечеллио). Однако их образы не просто присутствуют в тексте, а осмысливаются и трансформируются по воле еще начинающего писателя Достоевского.

Список литературы

1. Гёте, 1776–1980 — *Гёте И.В.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / пер с нем. Н. Касаткиной. М.: Худож. лит., 1976–1980.
2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Карлейль, 2008 — *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории М.: Эксмо, 2008. 864 с.
4. Касаткина — *Касаткина Т.А.* «Исповедь отрицания» // Учебное пособие по курсу «Религия, культура, искусство». URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=440> (дата обращения: 19.01.2022).
5. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Образ пространства: рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов // Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 114–148.
6. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* Жанровое наименование как ключ к художественной реальности // О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 94–131.
7. Кэмпбелл, 2018 — *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 352 с.
8. Магарил-Ильяева, 2018 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Маленький герой»: воспоминание, как путь к прозрению собственной природы // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 36. С. 32–46.
9. Тассо, 2007 — *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. В.С. Лихачев. СПб.: Наука, 2007. URL: http://az.lib.ru/t/tasso_t/text_0020.shtml (дата обращения: 19.01.2022).
10. Goethe — *Goethe J.W.* Wilhelm Meisters Lehrjahre. DigBib.Org: Die freie digitale Bibliothek. URL: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre (дата обращения: 19.01.2022).
11. Jérusalem délivrée, 1803 — *Jérusalem délivrée: Poëme, Traduit de l'italien, Nouvelle édition revue et corrigée, Enrichie de la Vie du Tasse*, Paris, t. II. 1803. URL: https://archive.org/details/bub_gb_wM_wt22g5mkC (дата обращения: 19.01.2022).

References

1. Goethe, J.W. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete Works: in 10 vols]. Trans. by N. Kasatkina. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976–1980. (In Russ.)
2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
3. Karleil, T. *Geroi, pochitanie geroev i geroicheskoe v istorii* [Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 864 p. (In Russ.)
4. Kasatkina, T.A. “Ispoved’ otritsaniia” [“Confession of a Denial”]. *Uchebnoe posobie po kursu “Religiia, kul’tura, iskusstvo”* [Textbook for the Course “Religion, Culture, Art”]. URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=440> Accessed 19 Jan. 2022. (In Russ.)
5. Kasatkina, T.A. “Obraz prostranstva: rai i ad v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo 1860-kh godov” [“Image of Space: Heaven and Hell in Dostoevsky’s Works in 1860s”]. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvustavnyi obraz v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo* [The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky], Moscow, IWL RAS Publ., 2015, pp. 114–148. (In Russ.)
6. Kasatkina, T.A. “Zhanrovoe naimenovanie kak kliuch k khudozhestvennoi real’nosti” [“The Definition of Genre as a Key to Artistic Reality”]. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of “Realism in a Higher Sense”], Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 94–131. (In Russ.)
7. Kempbell, Dzh. *Tysiachelikii geroi* [The Thousand-Faced Hero]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
8. Magaril-Iliaeva, T.G. ““Malen’kii geroi’: vospominanie, kak put’ k prozreniiu sobstvennoi prirody” [“A Little Hero’: Memory as a Way to Insight into One’s Own Nature”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, 2018, no. 36, pp. 32–46. (In Russ.)
9. Tasso, T. *Osvobozhdennyi Ierusalim* [Jerusalem Delivered]. Trans. by V.S. Likhachev. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007. URL: http://az.lib.ru/t/tasso_t/text_0020.shtml Accessed 19 Jan. 2022. (In Russ.)
10. Goethe, J.W. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. URL: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre Accessed 19 Jan. 2022. (In German)
11. *Jérusalem délivrée: Poëme, Traduit de l’italien, Nouvelle édition revue et corrigée, Enrichie de la Vie du Tasse*. Vol. II. Paris, 1803. URL: https://archive.org/details/bub_gb_wM_wt22g5mkC Accessed 19 Jan. 2022. (In French)

Статья поступила в редакцию: 21.03.2022
Одобрена после рецензирования: 04.04.2022
Принята к публикации: 11.04.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 21 Mar. 2022
Approved after reviewing: 04 Apr. 2022
Accepted for publication: 11 Apr. 2022
Date of publication: 25 June 2022



© 2022. Сергей Шараков

*Новгородский музей-заповедник, филиал «Музеи Ф.М. Достоевского в Старой Руссе»,
Старая Русса, Россия*

Мотив красоты в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

© 2022. *Sergey L. Sharakov*

*Branch of the Novgorod State Museum “F.M. Dostoevsky Memorial House-Museum”,
Staraya Russa, Russia*

The Motif of Beauty in F.M. Dostoevsky’s Novel *The Idiot*

Информация об авторе: Сергей Леонидович Шараков, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Новгородский музей заповедник, филиал «Музеи Ф.М. Достоевского в Старой Руссе», наб. Достоевского, д. 8, 175200 г. Старая Русса, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7059-9918>

E-mail: ssharakov@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются культурно-исторический, философско-эстетический и богословский контексты афоризма «мир спасет красота». Одни исследователи полагают, что под «красотой» Достоевский понимает Христа; другие утверждают, что афоризм обозначает главную проблему романа «Идиот». Статья посвящена выявлению семантики фразы «мир спасет красота» как проблемы. В центре исследования находится мотив красоты в романе, в частности, слова Аглаи «рыцарская платоническая любовь» указывают на философско-эстетическую традицию философии эроса Платона вплоть до теории «эстетического человека» Шиллера. Князь Мышкин по отношению к окружающим исповедует платонический принцип возведения от чувственного к идеальному. На проблематичность красоты как принципа/практики возведения указывает Ипполит. Красота как возведение не выдерживает проверку смертью. Вопрос Ипполита о том, как могли апостолы уверовать в воскресение Христа, если на лице распятого Спасителя не было красоты, вводит в роман евангельский сюжет крестных страданий Христа и основания апостольской веры, которая заключается в покаянии. В Евангелии принципы возведения и по-

каения понимаются как этапы богопознания. Проблема Мышкина в том, что он предлагает ближнему стратегию возведения и ничего не знает о покаянии.

Ключевые слова: красота, принцип возведения, эрос Платона, эстетический человек, покаяние.

Для цитирования: Шариков С.Л. Мотив красоты в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 40–53. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-40-53>

Information about the author: Sergey L. Sharakov, DSc in Philology, Senior Researcher, Branch of the Novgorod State Museum “F.M. Dostoevsky Memorial House-Museum”, Dostoevsky Emb. 8, 175200 Staraya Russa, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7059-9918>

E-mail: ssharakov@yandex.ru

Abstract: The article examines the cultural, historical, philosophical-aesthetic, and theological contexts of the aphorism “beauty will save the world”. Some researchers believe that for Dostoevsky “beauty” is Christ Himself; others argue that the aphorism denotes the main problem of the novel *The Idiot*. The article identifies the semantics of the concept “beauty will save the world”. The study also focuses on the motif of beauty in the novel. Aglaia’s words about “chivalrous platonic love” point to the philosophical and aesthetic tradition of Plato’s philosophy of *eros* and to Schiller’s theory of the “aesthetic man”. Prince Myshkin was a supporter of the Platonic principle of elevation from the sensual to the ideal. Ippolit points out the anagogical nature of beauty. Ippolit’s question about how the apostles could believe in Christ’s resurrection if there was no beauty on the face of the crucified Savior introduces the gospel narrative of Christ’s suffering on the Cross and the foundation of the faith of the apostles involving repentance. In the Gospel, the principle of anagogy and repentance are understood as stages in the knowledge and understanding of God. Myshkin’s problem is that he offers his neighbor a strategy of anagogy without taking into account repentance.

Keywords: beauty, principle of anagogy, Plato’s *eros*, aesthetic man, repentance.

For citation: Sharakov, S.L. “The Motif of Beauty in F.M. Dostoevsky’s Novel *The Idiot*.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 40–53. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-40-53>

В отношении афоризма «мир спасет красота» в достоевсковедении сложилось два подхода. Современный исследователь Адриано Делл' Аста утверждает, что с 1854, когда в письме Фонвизиной писатель соединяет красоту с образом Христа, «отождествление Христа и красоты закрепляется, непрерывно и постоянно углубляясь в его записных книжках, письмах и литературных произведениях» [Делл' Аста, 1999, с. 251]. Здесь представляется очевидным, что афоризм выражает грань философско-эстетического видения Достоевского. Такой подход получил развитие в русской религиозно-философской мысли, в современном достоевсковедении, и остается до сих пор наиболее представительным, хотя бы даже в количественном измерении.

Суть другого подхода хорошо выразила Татьяна Александровна Касаткина: «Фраза эта (мир спасет красота — С.Ш.) — не утверждение, из чего исходили почему-то все, пытавшиеся ее разгадать, а проблема, центральная проблема романа: достаточно ли для спасения мира даже и Христовой красоты, небывалой человеческой личности, если эта личность — не Божество? Может ли красота сама по себе преобразить и спасти мир?..» [Касаткина, 2004, с. 381–382] Красота как проблема. На нее впервые указал о. Василий Зеньковский, который писал о том, что в мирозерцании Достоевского обнаруживается два понимания красоты — понимания красоты в пределах «христианского натурализма», согласно которому мир содержит в себе красоту естественным образом, и тем самым содержит в себе начала спасения, и понимания того, что не красота спасет мир, а что красоту как часть мира, больного грехом, следует спасать [Зеньковский, 1933, с. 40–58].

Трактовка фразы «Мир спасет красота» как проблемы мне представляется наиболее соответствующей содержанию романа «Идиот», мотив красоты в котором и будет предметом настоящей статьи.

Мне уже приходилось писать о том, что не только полемика с ренановским пониманием Христа исключительно как Человека, но полемика с многовековой философско-эстетической традицией видения красоты задает сюжет произведения [Шараков, 2020, с. 270–327]. Традицию эту обозначает Аглая, это «рыцарская платоническая любовь». Вехи традиции обозначены платонической философией эроса как возводящей силы, точкой притяжения которой является красота. Любовь для Платона — это и есть красота.

В рыцарском романе Средневековья, а это уже христианская эпоха, платонический эрос как природное, естественное, врожденное желание совершенствования будет поставлен на место христианской агапы, суть которой в том, что любовь как таковая понимается не как природная способность, а как дар Бога: «Возлюбленные! Будем любить друг друга, потому что любовь от Бога и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога. Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (1 Ин. 4, 7–8). Как замечает А.Л. Доброхотов, одним из важнейших итогов крестовых походов «для западной культуры было осознание истории как войны за идеал — идеи, определившей и сознание, и политику Европы на многие века» [Доброхотов, 1990, с. 14–15]. Мир в таком сознании расщепляется на мир посюсторонний, мир материального благополучия, и на мир потустороннего идеала и жертвенного служения ему. В куртуазной литературе выражается мировоззрение синтеза земного и небесного, так что любовь остается чувственной, но получает статус поклонения сверхчувственному идеалу. Концептуально идея сведения Божественной, благодатной, любви к любви естественной будет оформлена у Марсилио Фичино, который отождествит платоновский эрос с христианской агапой.

Любовь у Фичино, в согласии с платоновским эросом, есть врожденное свойство человека, которое раскрывается в процессе влечения к красоте. Но в таком виде концепция любви была бы просто повторением платоновской философии. У Фичино же она осложнена христианским привнесением. Дело в том, что он определяет красоту как «грацию», а этим словом в латинском богословии того времени передавалось понятие благодати Божией — «*gratia dei*». В этом смысле, красота суть благодать, Божий дар — то, чем созидается и спасается мир. Благодатная красота абсолютна и неизъяснима, не зависит от форм, в каких она воплощается в мире [Кудрявцев, 2008, с. 40–41]. Но одновременно это и платоновский эрос. Фичино пишет о двух ипостасях красоты — телесной и духовной. Путь возведения совершается от красоты телесной к духовной. Телесная красота воспринимается чувственным зрением, духовный свет и красота души — исключительно умом.

А вот концептуальное осмысление синтеза между чувственным и идеальным принадлежит Шиллеру — это концепция «эстетического», идеального человека. В человеке конституирующими являются два побуждения — моральное и материальное. Полноту челове-

ской природы рождает гармоническое сочетание этих побуждений, так чтобы формальное начало получало от чувственного жизненное содержание, а материальное начало получало от морального, разумного или формального начала духовное направление, форму, образ. Равновесие побуждений человека и есть красота. Она выражается в возвышенном состоянии духа и благородных поступках. «Итак, скажу я молодому другу истины и красоты, желающему узнать от меня, каким путем ему найти удовлетворение благородному побуждению в его груди, которому противится современность, — дай миру, на который ты влияешь, направление к добру, и спокойный ритм времени принесет уже дальнейшее развитие. Это направление ты дал ему, если ты, поучая, возвышаешь его мышление к необходимому и вечному, если ты, в своей практической деятельности или художественном творчестве, превращаешь необходимое и вечное в предмет его побуждений. <...> Где бы ты ни встретился с ними (с людьми — С.Ш.), схвати их благородными, величественными и одухотворенными формами, огороди их отовсюду символами совершенного, пока, наконец, видимость не победит действительность и искусство — природу» [Шиллер, 1957, с. 277–278].

Таким образом, подытоживая концепции философии возведения, обращаем внимание на то, что концепт красоты включает в себя понятия света, любви, благородства, сознания, чувственного и умного видения.

В романе мотив красоты и связанные с ним мотивы света, сознания, визуальности, благородства играют значительную роль. Так минута высшего самоощущения и самосознания, «высшего бытия» у героя князя оказывается гармонией и красотой и слитием с высшим синтезом жизни. Истинная красота является на вершине самосознания и венчается секундным видением света. Мышкин собирает факты состояний человека перед казнью, и главный предмет его интереса — что переживает осужденный и что происходит с его сознанием. Князь умеет взглянуть и видит в человеке то, что другие не видят, но вместе с тем он и ошибается в человеке и сокрушается невозможностью видеть внутреннего человека в полноте. В мотиве визуальности Достоевский выражает проблему соотношения духовного и чувственного видения, как она решалась в практике духовной жизни и осознавалась и решалась в богословии восточного и западного христианства [Шараков, 2020, с. 307–322]. Князя называют рыцарем бедным, его поведение отличается безупречным

благородством, которым восторгаются, но и пытаются пользоваться в корыстных целях, и не безуспешно, окружающие.

Я только обозначил мотивы, связанные с идеей красоты. Подробное их изучение выявляет смысловое поле — богословский, философско-эстетический, литературный контекст афоризма «мир спасет красота».

Здесь я сосредоточусь на принципе возведения (или анагогическом принципе), который объединяет все указанные концепции красоты.

Принцип возведения к прекрасному, возвышенному, благородному руководит князем Мышкиным в его отношениях с людьми, задачу спасения которых он себе ставит. Высшая точка красоты явлена в эпилептическом состоянии героя. Низшая точка — это преобладание животного состояния. Когда князя просят рассказать, как ему понравилась Швейцария и каково было его первое впечатление, он рассказывает историю с криком осла. Послеприпадочное состояние оцепенения, которое герой называет мраком, предшествует метаморфозе. Крик осла на городском рынке пробуждает его от мрака: «Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в голове моей как бы все прояснело» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48]. Через осла и вся Швейцария начала нравиться. «Нравится» — появилась точка притяжения. И далее Мышкин проговаривает суть произошедшей перемены. Сначала он награждает осла положительными определениями — это «преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48]. А затем, когда разговор уходит от темы осла, настаивает: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 49]. Метаморфоза осла в человека суть метаморфоза животного начала в человеке в начало идеальное — через осла понравилась Швейцария. Вот что означает переход от мрака к свету.

К подобной метаморфозе князь пытается подвести окружающих. Он пронизательно определяет то, что болит у человека, что составляет его мрак и пытается возвести к свету.

В Настасье Филипповне он замечает тотальное самоосуждение и говорит именно те слова, о которых она мечтала: «Вы сейчас загубить себя хотели, безвозвратно, потому что вы никогда не простили бы себе потом этого: а вы ни в чем не виноваты. Быть не может,

чтобы ваша жизнь совсем уже погибла» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 142]. Князь буквально угадывает, о чем мечталось Настасье Филипповне: «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала <...> 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!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 144]

С Антипом Бурдовским и его товарищами он говорит в заданных ими началах благородства. Молодые люди апеллируют к благородству князя, и он подхватывает риторику. «Ведь тут что ни слово, то клевета; так что вы, господа, по-моему, сделали низость», — так он оценивает статью Келлера [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 224]. Указывая на низость, Мышкин оправдывает ее наивностью, молодостью и неинформированностью требователей. В отношении Бурдовского князь считает себя обязанным помочь ему: противодействовать дурному влиянию адвоката Чебарова, руководить его преданностью и дружбой. Обманутому он предлагает честность.

С Ипполитом князь говорит на языке материализма. Ипполит отмечает: «Я спросил его, что он подразумевает под своими непрерывными “деревьями” и почему он мне так навязывает эти “деревья”, — и с удивлением узнал от него, что я сам будто бы на том вечере выразился, что приезжал в Павловск в последний раз посмотреть на деревья. Когда я заметил ему, что ведь все равно умирать, что под деревьями, что смотря в окно на мои кирпичи, и что для двух недель нечего так церемониться, то он тотчас согласился; но зелень и чистый воздух, по его мнению, непременно произведут во мне какую-нибудь физическую перемену, и мое волнение и мои сны переменятся и, может быть, облегутся. Я опять заметил ему смеясь, что он говорит как материалист» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 321].

А с самого начала он проникает в мир переживаний Ипполита, в то, что молодой человек хочет, чтобы он всех простил и его простили, чтобы его пожалели, и говорит Евгению Павловичу: «Это не так надо понимать <...> надо так, чтоб и вы согласились принять от него прощение» (хотелось всех благословить и от вас благословение получить) [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 282].

У Рогожина Мышкин видит страстную любовь, любовь, рождающую злость и пытается возвести его к любви духовной — люб-

ви-жалости. Ипполиту перед его смертью он предлагает совершить благородный поступок — пройти мимо их, князя и Аглаи, счастья. Он вызывает благородные чувства у генерала Иволгина.

Можно обсуждать, что получается, и что не получается у Мышкина. Но ситуацию «взрывает» Ипполит своим «Необходимым объяснением». Оказывается, не сенсуальное и идеальное начала и возведение от одного к другому формируют картину мира, а то, что вся природная жизнь, в том числе и человеческая, есть время перед смертью. Здесь появляется числовая символика в виде шестерки как символа смерти. Ипполиту осталось до смерти 6 месяцев, 60 лет как срок человеческой жизни и 6 часов крестного борения Христа перед Распятием. Ипполит за 6 месяцев не может начать ни одного дела, так как оно бессмысленно. Казалось бы, 60 лет — совсем другое дело. Но что это за время перед лицом вечности? Смерть равняет все и вся.

И какой удел в этой картине мира красоте? Смерть победила высочайшую красоту, которая когда-либо была явлена миру — Христа. И как могли ученики уверовать в воскресение своего Учителя, если отблеска красоты не было на Его снятом со креста Телe? Вот путеводная звезда небывалой красоты, вот смерть, которая перемолола и эту Красоту. Смерть все обесмысливает. И надо сказать, что Мышкину нечего на это ответить. Он христианин, он верит, он пытается следовать за христианскими добродетелями. Но что это, как говорит Ипполит, перед лицом смерти?

Но именно в этом вопросе: почему ученики уверовали, — и заложен ответ Ипполиту. Здесь возникает параллель, в тексте явно не обозначенная, но подразумеваемая самим отсылком к Евангелию. С апостолами ведь тоже происходит метаморфоза: после Воскресения Христова будет Сошествие Св. Духа. Как сказал свт. Афанасий Александрийский: «Бог сый, впоследствии стал человеком, чтобы нас обожить» [Афанасий Александрийский, 1902, с. 227]. Метаморфоза человека в бога. И здесь тоже будет крик животного — петуха. Этот крик открывает апостолу Петру не красоту, а тьму его души. Он трижды отрекается от Христа, и, как сказано, *изшед вон плакася горько* (Мф. 26, 75). Не животное состояние, а состояние сокрушения и покаяния. И ведь все ученики оставили своего Учителя и испытывают то же, что и Петр. А потом будет потрясение от крестной смерти Христа. И уже тогда будет свет явления воскресшего Спасителя и Сошествие Св. Духа. Не возведение из тьмы к свету, а Свет нисходит во тьму. Порядок произошедшего события воспроизводит логику

духовной жизни, которая начинается с покаянного видения тьмы греха в себе, потрясения и терпения своей тьмы. Как сказал Бог прп. Силуану Афонскому, держи ум твой во аде и не отчаивайся [Старец Силуан, 1991, с. 386]. Не возводи свой ум к красоте, а держи его во аде видения своего греха.

Что же, получается стратегия возведения противоречит христианству? Нет. Показательный пример: Фичино в трактате о красоте ссылается на высказывание авторитетного на христианском Востоке и Западе богослова Дионисия Ареопагита, которое воспроизводит платоническую философию возведения к красоте: «Словом, говорит в заключение Дионисий, все существующее существует в красоте и добре; и все еще не существующее сверхсущно заключено в красоте и добре, в котором начало и конец всего. А потом: прекрасное и доброе недаром всем желанно, всеми любимо и всех влечет; через него и благодаря ему низшее движимо любовью к превосходнейшему и от этого само в него превращается <...>; и все, что творит и волит, и творит и волит силой влечения к прекрасному и доброму» [Фичино, 1981, т. 1, с. 118–119]. Как это понимать?

Напомним, Ареопагит различал два богословия: катафатическое и апофатическое. Катафатическое богословие, раскрывая имена Бога, обращено к тому, как Бог открывается в мире. Путь открытия имен Божиих, по сути своей, есть путь возведения. А вот апофатическое богословие отказывается от имен Бога, так как Бог выше всякого имени. Отрицание имен, по сути своей, знаменует собой не интеллектуальную процедуру, а путь соединения с Богом, для чего нужно отрешиться от всего земного. Начинается этот путь с покаяния.

Апостол Павел соединяет стратегии возведения и покаяния в этапы познания Бога: «Ибо, что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им. Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы, так что они безответны. Но как они, познав Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и омрачилось несмысленное их сердце; называя себя мудрыми, обезумели <...>» (Рим. 1, 19–22). Рассматривание Бога в творениях и есть путь возведения. Но потом наступает этап прославления — служения Богу, этап соединения с Богом в покаянии. Или не наступает.

И вот теперь становится очевидной проблема князя Мышкина: он предлагает стратегию возведения и ничего не знает о покаянии.

На христианской почве стратегию возведения без покаяния мы находим в ренессансной культуре, в которой догмат грехопадения ушел с горизонта сознания, в связи с чем покаяние перестает быть доминантой христианской жизни. Нормой жизни становится философия возведения. Но без покаяния стратегия возведения оказывается ложью, потому что живая, деятельная вера, вера, соединяющая с Богом, рождается только на покаянном пути.

Путь возведения и путь покаяния в отношении к Богу можно назвать соответственно путем созерцания и путем предстояния. У Платона созерцание означает познание мира идей, усматриваемых за реалиями чувственно данного мира. У апостола Павла через рассматривание видимого мира открывается действие невидимого Бога. Подобное созерцание Божественного бытия предполагает смотрение на Бога со стороны, предполагает Бога объектом. Личная встреча, предстояние, диалог с Богом, с одной стороны, есть тайна и выше всех правил. С другой стороны, человеку благословлен путь соединения с Богом — Евангелие начинается призывом к покаянию: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф. 3, 2). Покаяние — это ожидаемый Богом ответ человека на воплощение и Крестный подвиг Иисуса Христа. Следует отметить, что это невербальный ответ. Начинается покаяние с перемены ума = *μετάνοια*. Должно перемениться и сердце, на что требуется труд и время — время всей жизни. Начальные плоды покаяния в отношении познавательных способностей заключаются в том, что человек начинает видеть свои грехи числом «как песок морской». Такое видение означает качественное изменение, преобразование естественных, природных способностей — это уже благодатное, духовное видение. Благодатный дар духовного видения — ответ Бога на покаяние. Предел такого видения — прозорливость святых. Но и любой человек на путях покаяния начинает видеть не только своего внутреннего человека, но и внутреннего человека вообще. Он начинает видеть духовный мир и духовно ощущать Бога. О духовном знании Бога говорит апостол Павел: «Потому отныне мы никого не знаем по плоти; если же и знали Христа по плоти, то ныне уже не знаем» (2 Кор. 5, 16). Таким образом, предстояние обращено к Богу как субъекту, Тому, Кому можно сказать «Ты».

Путь созерцания в романе обозначен явно и выражен в образах Иисуса Христа. Путь предстояния выявляется как альтернатива видению Христа героями «Идиота».

Здесь мы находим три изображения Христа: князь Мышкин говорит о крестных страданиях Спасителя; картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос во гробе»; словесная картина Христа авторства Настасьи Филипповны. Последняя буквально указывает на принцип, который объединяет эти изображения: «Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его (Христа — С.Ш.) одного, — оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал бы ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой голове ребенка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 380] Содержание картины свидетельствует о том, что изображение Христа «не по евангельским сказаниям» обозначает не количественную характеристику, (как сказано в Евангелии от Иоанна: «<...> самому миру не вместить бы написанных книг» (Ин. 21, 25)). Нет. Речь идет о принципе изображения, отличном от принципа изображения евангельского. В Евангелии Христос всегда обращен к личности — Богу-Отцу либо человеку. Само по себе Евангелие — это слово Бога, обращенное к человеку, слово, предполагающее ответ. То есть, в Евангелии заложено богословие диалога человека с Богом, что выражается в молитвенном предстоянии. На картине Настасьи Филипповны мы видим богословие созерцания: Христос созерцает даль, ребенок созерцает Христа. Здесь нет диалога. Бог не обращен к человеку. Смотрение в даль горизонта прилично эстетике романтизма, где символом бесконечности является стремление личности в бесконечные дали, но чуждо Евангелию. Более того, священный сюжет в картине является изобразительным средством, так как за образами Христа и ребенка угадываются князь Мышкин и Аглая. Стоит сравнить картину с тем, что рассказывает князь о себе: «Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посреди горы, <...>. Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас;

такой большой город Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь... Да мало ли что мечталось! А потом мне показалось, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 50–51]. И тут и там есть устремление взора в даль горизонта, и тут и там есть всеобъемлющая мысль, в случае с Мышкиным это мысль о полноте внешней и внутренней жизни. Аглаю с ребенком, в глазах Настасьи Филипповны, роднит невинность: «Вот моя картина! Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 380].

Картина Гольбеина выявляет еще одну объединяющую изображения черту — здесь никак не проявляется Божественная ипостась Христа, на что указывает Ипполит: «В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном смысле труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку <...>; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 338–339].

Князь говорит об ужасе и муках приговоренного к смертной казни: «Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия? <...> Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 21]. Если учесть, что смерть есть неотвратимая реальность для каждого, то это размышление можно распространить и на всю жизнь человека, которая, в существе своем, оказывается временем перед смертью. Здесь, на первый взгляд, есть диалог, так как описание Мышкина опирается на слова Христа из Евангелия: «Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно» (Мф. 26, 38). Спаситель говорит ученикам о предсмертной скорби. Но в романе мы имеем случай контекстуального искажения, так как в Евангелии совсем другая история: слова о скорби не самоценны — это не главная мысль высказывания. Приведем полную цитату: «Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты. И приходит к ученикам и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна» (Мф, 26, 38–41). Здесь Христос, по существу, устанавливает принцип христианской аскетики. У каждого будет своя голгофа, когда душа

будет смертельно скорбеть. Христианский путь к личной голгофе лежит через борьбу с плотью и приучение духа к молитве. Мышкин созерцает предсмертные муки Христа, человека, но пропускает Христов призыв к молитве.

В контексте отрыва созерцания от предстояния в Ренессансе особым смыслом наполняются завершающие роман слова Лизаветы Прокофьевны: «<...> вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 510].

Таков контекст афоризма «мир спасет красота» в романе «Идиот». И когда мы говорим о красоте в мирозерцании Достоевского, хорошо бы этот контекст иметь в виду.

Список литературы

1. Афанасий Александрийский, 1902 — *Афанасий Александрийский, святой*. Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, Архиепископа Александрийского: в 4 ч. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. Ч. 2. 495 с.
2. Делл' Аста, 1999 — *Делл' Аста А.* Красота и спасение в мире Достоевского // Христианство и русская литература. 1999. № 3. С. 250–262.
3. Доброхотов, 1990 — *Доброхотов А.Л.* Данте Алигьери. (Мыслители прошлого). М.: Мысль, 1990. 207 с.
4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Зеньковский, 1933 — *Зеньковский В.В.* Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Путь. 1933. № 37. С. 36–60.
6. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
7. Кудрявцев, 2008 — *Кудрявцев О.Ф.* Учение о любви и красоте Марсилио Фичино // Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М.: Наука, 2008. С. 39–52.
8. Старец Силуан, 1991 — *Старец Силуан.* Жизнь и поучения. М.; Ново-казачье; Минск: Православная община. 1991, 463 с.
9. Фичино, 1981 — *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 139–240.
10. Шараков, 2020 — *Шараков С.Л.* Символическое мирозерцание Ф.М. Достоевского: истоки и развитие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2020. 427 с.
11. Шиллер, 1957 — *Шиллер Фр.* Письма об эстетическом воспитании человека // *Шиллер Фр.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 6. С. 251–358.

References

1. Afanasii Aleksandriskii, sviatitel'. *Tvorenia izhe vo sviatykh otsa nashego Afanasia Velikago, Arkhiepiskopa Aleksandriiskogo: v 4 chastiakh* [Works by Our Holy Father Afanasy the Great, Archbishop of Alexandria: in 4 Parts], Part 2. Sergiev Posad, Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra, 1902. 495 p. (In Russ.)
2. Dell'Asta, A. "Krasota i spasenie v mire Dostoevskogo" ["Beauty and Salvation in Dostoevsky's World"]. *Khristianstvo i russkaia literatura*, no. 3, 1999, pp. 250–262. (In Russ.)
3. Dobrokhotoy, A.L. *Dante Alig'eri. (Mysliteli proshlogo)* [Dante Alighieri. (Thinkers of the Past)]. Moscow, Mysl, 1990. 207 p. (In Russ.)
4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
5. Zen'kovskii, V.V. "Problema krasoty v mirosozertsanii Dostoevskogo" ["The Problem of Beauty in Dostoevsky's Worldview"]. *Put'*, no. 3, 1933, pp. 36–60. (In Russ.)
6. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyschem smysle"* [On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of "Realism in a Higher Sense"]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)
7. Kudriavtsev, O.F. "Uchenie o ljubvi i krasote Marsilio Fichino" ["Teachings on Love and Beauty by Marsilio Ficino"]. *Obrazy ljubvi i krasoty v kul'ture Vozrozhdeniia* [Images of Love and Beauty in Renaissance Culture], Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 39–52. (In Russ.)
8. *Starets Siluan. Zhizn' i poucheniia* [Starets Siluan. Life and Teachings]. Moscow, Novo-kazach'e, Minsk, Pravoslavnaia obshchina, 1991. 463 p. (In Russ.)
9. Fichino, Marsilio. "Kommentarii na 'Pir' Platona" ["Commentary on Plato's *Symposium*"]. *Estetika Renassansa: v 2 tomakh* [Aesthetics of the Renaissance: in 2 vols], vol. 1, Moscow, Art Publ., 1981, pp. 139–240. (In Russ.)
10. Sharakov, S.L. *Simvolicheskoe mirosozertsanie F.M. Dostoevskogo: istoki i razvitie* [Dostoevsky's Symbolic Worldview: Origins and Development]. Veliky Novgorod, NovSU Publ., 2020. 427 p. (In Russ.)
11. Shiller, Fr. "Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka" ["Letters on the Aesthetic Education of Man"]. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [Collected Works: in 7 vols], vol. 6, Moscow, State Publishing House of Arts, 1957, pp. 251–358. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 20.03.2022
Одобрена после рецензирования: 25.04.2022
Принята к публикации: 27.06.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 20 Mar. 2022
Approved after reviewing: 25 Apr. 2022
Accepted for publication: 27 Apr. 2022
Date of publication: 25 June 2022



© 2022. Надежда Власенко
с. Некрасовка, Россия

Притча о блудном сыне как история о милости отца в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорблённые»

© 2022. Nadezhda M. Vlasenko
Nekrasovka village, Russia

The Parable of the Prodigal Son as a Story about the Father's Mercy in Dostoevsky's Novel *The Humiliated and the Insulted*

Информация об авторе: Надежда Михайловна Власенко, филолог, педагог, руководитель детского клуба «Знайчики», ул. Комсомольская, д. 11, 680507 с. Некрасовка Хабаровского района, Хабаровский край, Россия.

E-mail: vlasenkonm@yandex.ru

Аннотация: Роман «Униженные и оскорблённые» анализируется в данной статье через мотив притчи о блудном сыне, благодаря чему становится отчасти понятна концепция всего романа. Короткая библейская история закладывается Достоевским в основу сюжетных линий «Униженных и оскорблённых». Все основные герои романа органично отображаются и как «герои» притчи, точнее, как персонажи-носители концептов «блудный сын», «отец», «Отец» («Бог»). При этом традиционная трактовка притчи — история о беспечном, порочном, малопочтенном человеке, оставившем родительский дом, — Достоевским переосмысливается; подчёркивается значимость милости отца, необходимость отцовского милосердия во что бы то ни стало. Умение безусловно прощать постигается Достоевским как дар, обеспечивающий преодоление личной гордыни и в целом — родового порочного круга.

Ключевые слова: Достоевский, «Униженные и оскорблённые», униженные и оскорблённые, притча о блудном сыне.

Для цитирования: Власенко Н.М. Притча о блудном сыне как история о милости отца в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорблённые» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 54–88. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-54-88>

Information about the author: Nadezhda M. Vlasenko, Philologist, Teacher, Head of the Children's Club "Znaichiki", Komsomolskaya 11, 680507 Nekrasovka village, Khabarovsk District, Khabarovsk Region, Russia.

E-mail: vlasenkonm@yandex.ru

Abstract: The article analyses the novel *The Humiliated and the Insulted* through the motif of the parable of the prodigal son, thanks to which the concept of the entire novel becomes more clear. This short biblical story is laid down by Dostoevsky at the basis of the plot of *The Humiliated and the Insulted*. All the main characters of the novel are organically represented as "heroes" of the parable, more precisely, as characters that carry the concepts "prodigal son", "father", "Father" ("God"). At the same time, the traditional reading of the parable as a story about a careless, vicious, little-respected man who left his parents' home is reinterpreted by Dostoevsky and the importance of the father's grace as well as the necessity of the father's mercy at all costs are emphasized. The ability to forgive unconditionally is perceived by Dostoevsky as a gift that allows to overcome personal pride and, in general, the vicious circle in which the family is enclosed.

Keywords: Dostoevsky, *The Humiliated and the Insulted*, humiliated and insulted, the Parable of the Prodigal Son.

For citation: Vlasenko, N.M. "The Parable of the Prodigal Son as a Story about the Father's Mercy in Dostoevsky's Novel *The Humiliated and the Insulted*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 54–88. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-54-88>

Мотив притчи о блудном сыне явственно прорисован Ф.М. Достоевским в романе «Униженные и оскорблённые» в отношениях между Николаем Сергеевичем и Наташей, между Смитом и его дочерью. Однако, несмотря на ту резкую отчётливость, с которой Фёдор Михайлович заставляет нас увидеть в названных героях романа героев данной притчи, нам подчас открывается далеко не вся полнота осмысления автором концепта «притча о блудном сыне», могущая быть извлечённой из романа при более внимательном и вдумчивом его прочтении. С одной стороны, это происходит потому, что, в силу сакральности жанра, притча (любая) включает в себе два уровня толкования. И если мы говорим о притче о блудном сыне, то здесь на первом, поверхностном (событийном, очевидном, горизонтальном) уровне считаются отношения «ребёнок, сын — родитель, отец», второй же, глубинный (сакральный, скрытый, вертикальный) уровень проявляет отношения «человек — Бог, Отец Небесный» между теми же героями притчи. С другой стороны, наличие в романе парал-

лельных сюжетных линий — историй Наташи и Нелли, с которыми связываются истории их семей, а также соединение этих линий с историей Ивана Петровича, имеющей свою, особенную, жизнь в романе, — всё это, накладываясь, напластовываясь друг на друга, образует очень сложную, многослойную смысловую структуру романа «Униженные и оскорблённые».

Поэтому рассматривая линии жизни отцов (Николая Сергеича Ихменева, князя Валковского, Иеремии Смита) и историю отношений Ивана Петровича и Наташи через посредство обоих уровней осмысления притчи о блудном сыне, мы, помимо вышеупомянутого извлечения как можно большей (настолько, насколько можно) полноты авторского замысла, ещё и упорядочиваем, в некоей степени, толкование этого сложного текста Достоевского.

Николай Сергеич Ихменев

Николай Сергеич, являющийся отцом Наташи и носителем концепта «родитель, отец» в случае сопоставления романа с притчей о блудном сыне, узнаётся нами в точке принятия Ивана Петровича в свой дом. Мы в этот момент не знаем прошлой жизни Ихменева. Но позже, в третьей главе — в начале фабульного времени истории Ихменева, нам даётся описание происшедшего с ним в молодости события. «Всё шло хорошо; но на шестом году его службы случилось ему в один несчастный вечер проиграть всё своё состояние. Он не спал всю ночь. На следующий вечер он снова явился к карточному столу и поставил на карту свою лошадь — последнее, что у него осталось. Карта взяла, за ней другая, третья, и через полчаса он отыграл одну из деревень своих, сельцо Ихменевку, в котором числилось пятьдесят душ по последней ревизии. <...> Сто душ погибло безвозвратно. Через два месяца он был уволен поручиком и отправился в своё сельцо. <...> В деревне он прилежно занялся хозяйством. <...> Хозяином сделался Николай Сергеич превосходным» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 179].

Как видим, в молодости Николай Сергеич отчасти проживает «сценарий» блудного сына: «<...> расточил имение свое, живя распутно <...>» (Лк. 15, 13). Причём история этого расточительства подаётся Достоевским сразу и единожды и существует как будто сама по себе. Если её попробовать вынуть из текста, то сюжетно в романе ничего не изменится. Тогда возникает вопрос: зачем Достоевский включает в описание героя «указание» на библейский сюжет?

Отсутствие этой истории в романе меняет его смысл. Без данного расточительства Николай Сергеич — это идеальный герой (до ухода дочери из дома), прилежный и превосходный хозяин, не имеющий опыта грехопадения и покаяния. Растрата родительского имущества показывает нам другого, неидеального человека. Однако путь блудного сына в библейской притче — это не только грехопадение и покаяние, но и получение прощения от родителя. Родители же Николая Сергеича умерли. Может ли человек, не знавший образа прощающего его беспутство родителя, милосердного отца, сам быть милосердным и всепрощающим? В связи с этим возникает и другой вопрос: каким было раскаяние Ихменева? И состоялось ли покаяние как таинство? Исповеданное, очищенное и прощённое? Достоевский не пишет об этом, он пишет следующее: «Никогда в жизни он (Ихменев — *Н.В.*) не говорил потом о своём проигрыше и, несмотря на известное своё добродушие, непременно бы рассорился с тем, кто бы решился ему об этом напомнить» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 179]. Достоевский говорит нам о нежелании Ихменева терпеть свой грех публично (в то время как исповедь и покаяние изначально, во времена апостолов, были публичными, и в романе «Преступление и наказание» Раскольников кается именно публично, т. е. для Достоевского это важно) и видеть себя грешным, неидеальным (как, впрочем, и Наташу: Ихменев не желает видеть свою дочь грешной). Для ясности понимания этой мысли Достоевского приведу цитату аввы Дорофея: «Помню, однажды мы имели разговор о смирении, и один из знатных граждан города Газы, слыша наши слова, что чем более кто приближается к Богу, тем более видит себя грешным, удивлялся и говорил: как это может быть? И, не понимая, хотел узнать, что значат эти слова? Я сказал ему: “Именитый господин, скажи мне, за кого ты считаешь себя в своём городе?” Он отвечал: “Считаю себя за великого и первого в городе”. Говорю ему: “Если же ты пойдёшь в Кесарию, за кого будешь считать себя там?” Он отвечал: “За последнего из тамошних вельмож”. “Если же, — говорю ему опять, — ты отправишься в Антиохию, за кого ты будешь там себя считать?” “Там, — отвечал он, — буду считать себя за одного из простолудинов”. “Если же, — говорю, — пойдёшь в Константинополь и приблизишься к царю, там за кого ты станешь считать себя?” И он отвечал: “Почти за нищего”. Тогда я сказал ему: “Вот так и святые, чем более приближаются к Богу, тем более видят себя грешными”» [Авва Дорофей, 2010]. Таким образом, Достоевский показывает

Ихменева как «блудного сына», отошедшего от Бога, растратившего своё имение и осознавшего свой проступок, но не прошедшего через исповедь и покаяние, носящего в себе прошлый грех, но при этом жаждущего внешнего благообразия и забвения всех мешающих этому внешнему благообразию обстоятельств.

Говоря об Ихменеве голосом Анны Андреевны, Достоевский трижды употребляет слово «гордость»: «Бывали случаи, когда Анна Андреевна тосковала до изнеможения, плакала, называла при мне Наташу самыми милыми именами, горько жаловалась на Николая Сергеича, а при нём начинала *намекать*, хоть и с большою осторожностью, на людскую **гордость**, на жестокосердие, на то, что не умеем прощать обид и что Бог не простит непрощающих, но дальше этого при нём не высказывалась» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 214]; «По ночам плачет, сама слышала! А наружу крепится. **Гордость** его (Ихменева — *Н.В.*) обуяла...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 215]; «А на меня, Иван Петрович, просто ужас находит. **Гордость** всех обуяла. Смирил бы хоть мой-то себя, простил бы её, мою голубку, да и привёл бы сюда» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 216–217]. Ваня, уговаривая Наташу вернуться к родителям, говорит: «Может быть, отец только того и ждёт, чтоб простить тебя... Он отец; он обижен тобою! Уважь его **гордость**; она законна, она естественна!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 229].

В этой связи нужно сказать об антропонимии персонажа. В частности, о назывании на протяжении всего романа Достоевским отчества Ихменева устной формой патронима «Сергеевич» — «Сергеич». Зачем? Мы можем предположить, что не только отчество, но вся антропонимическая трёхкомпонентная структура (имя + отчество + фамилия) записана Достоевским в устной форме, говоря простыми словами, — «как слышим, так и пишем», поскольку именно в этом случае она становится говорящей, личной. Согласно этому, фамилия героя в устной речи может звучать следующим образом: [й'ихм'эн'иф]. Этому произношению в письменной форме соответствуют фамилии: Яхменев, Ехменев. Предположим, что эти фамилии произошли от прозвища «яхмень», диалектной формы слова «ячмень» («ечмень», лат. **hordeum**): «У слова “ячмень”, как полагают многие исследователи, общеславянская основа *jestep*. Также можно предположить, что в общеславянском языке существовало слово *jekъть*, где общеславянский корень *jek-*, по-видимому, является отражением индоевропейского *ank-* “гнуть”, “скручивать”»

[Семёнов, 2003]; «Он что-то порато ячменится новг. зазнаётся, подымает нос или **гордится**» [Даль, 1880–1882, т. 4, с. 703]. Таким образом, можно предположить, что Достоевский вложил в антропоним «Ихменев» данный смысл: человек, который гордится¹.

Гордость не позволяет Ихменеву благословить брак Наташи с Иваном Петровичем, не выставив ему условия утвердиться «крепко» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 191] в литературе. Она же не даёт Николаю Сергеичу простить Наташу. Проживая притчу о блудном сыне повторно, как «родитель», осуждая дочь за историю с Алёшей, Ихменев не вспоминает о своём несчастном проигрыше и оказывается неспособен простить Наташу без всяких условий: «Он ждал дочь всеми желаниями своего сердца, но он ждал её одну, раскаявшуюся, вырвавшую из своего сердца даже воспоминание о своём Алёше. Это было единственным условием прощения, хотя и не высказанным, но, глядя на него, понятным и несомненным» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 216]. На протяжении романа мы наблюдаем внутреннюю борьбу Николая Сергеича, которую Достоевский показывает словно как оттачивание «роли» родителя. Вот каково его решение, брошенное в порыве злости при первом посещении его семьи Иваном Петровичем спустя полгода после ухода Наташи из дома:

«— Прости, прости её! — восклицала, рыдая Анна Андреевна, склонившись над ним и обнимая его. — Вороти её в родительский дом, голубчик, и сам Бог на Страшном суде своём зачтёт тебе твоё смирение и милосердие!..

— Нет, нет! Ни за что, никогда! — восклицал он хриплым, задумываемым голосом. — Никогда! Никогда!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 224].

И вот что происходит с Ихменевым к концу романа (посещение Ихменевых Иваном Петровичем вместе с Нелли):

«— Я, я буду тебе мать теперь, Нелли, а ты моё дитя! Да, Нелли, уйдём, бросим их всех, жестоких и злых! Пусть потешаются

¹ Помимо данного значения, слово «ячмень» содержит обширные этимологические наслоения, которые отразились в народных говорах (эти сведения были очень подробно проанализированы Е.Л. Березович: «Представим материал, который может быть сгруппирован в рамках двух полей, имеющих сходные принципы смысловой организации. Смысловый центр и база для производства элементов первого поля — “ячмень”, второго — “собака”») [Березович, 2007, с. 501]) и о которых, возможно, также знал Ф.М. Достоевский. Однако данный вопрос подлежит комплексному филологическому исследованию.

над людьми, Бог, Бог зачтёт им... Пойдём, Нелли, пойдём отсюда, пойдём!.. <...>

Николай Сергеич выпрямился в креслах, приподнялся и прерывающимся голосом спросил:

— Куда ты, Анна Андреевна?

— К ней, к дочери, к Наташе! — закричала она и потащила Нелли за собой к дверям.

— Постой, постой, подожди!..

— Нечего ждать, жестокосердый и злой человек! Я долго ждала, и она долго ждала, а теперь прощай...

Ответив это, старушка обернулась, взглянула на мужа и остолбенела: Николай Сергеич стоял перед ней, захватив свою шляпу, и дрожащими бессильными руками торопливо натягивал на себя своё пальто.

— И ты... и ты со мной! <...>

— Простил! Простил! — вскричала Анна Андреевна» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 420].

Голосом матери Наташи, Анны Андреевны, Достоевский, преломляя события романа через притчу о блудном сыне, переводит смысл притчи на скрытый слой, упоминая Бога и называя Николая Сергеича словом «человек»: не только отец ты, но и человек, и придётся тебе отвечать на Страшном суде перед Богом.

Ихменев максимально выстраданно, подробнейшим образом проживает «сценарий» притчи как «отец», изничтожая в себе гордость, желание произвести благоприятное впечатление во что бы то ни стало, собственническое отношение к Наташе, и достигает у Достоевского высочайшей способности, соизмеримой с милостью Божией, — способности без условий простить ребёнка. Только через это внутреннее преодоление своих страстей Николай Сергеич меняется, разрывая внешнее, вот эту оболочку «блудного сына», и становясь образом и подобием Божиим.

Валковские

Князь Пётр Васильевич словно бы получает не прожитый до конца «сценарий» притчи о блудном сыне себе в наследство: «От родителей своих, окончательно разорившихся в Москве, он не получил почти ничего. Васильевское было заложено и перезаложено; долги на нём лежали огромные. У двадцатидвухлетнего князя, принужденного тогда служить в Москве в какой-то канцелярии, не

оставалось ни копейки, и он вступал в жизнь как “голяк-потомок отрасли старинной”» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 181]. Цитатой из стихотворения Н.А. Некрасова 1856 года «Княгиня» Достоевский словно подчёркивает данный родовой сценарий, в котором присутствуют распутная жизнь и расточение имения. Князь поступает подобно родителям.

Мы не знаем, было ли осознание греховности распутства и расточительства у родителей князя, но у самого князя этого осознания нет и покаяния тоже нет. Он откровенничает с Иваном Петровичем, но это именно откровенный разговор, без доли покаяния и стыда:

«— Я согласен, что ничем вы не могли так выразить передо мной всей вашей злобы и всего презрения вашего ко мне и ко всем нам, как этими откровенностями. Вы не только не опасались, что ваши откровенности могут вас передо мной компрометировать, но даже и не стыдились меня... Вы действительно походили на того сумасшедшего в плаще. Вы меня за человека не считали.

— Вы угадали, мой юный друг, — сказал он, вставая, — вы всё угадали: недаром же вы литератор» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 368–369].

Таким образом, согласно скрытому смыслу притчи о блудном сыне (отношения «человек — Бог»), князь Валковский у Достоевского также является «блудным сыном», ушедшим от Бога. Самый отрицательный персонаж (если выписать все негативные характеристики князя, то это будут несколько страниц текста; его не любит никто, кроме сына («Алёша чрезвычайно любил своего отца, которого не знал в продолжение всего своего детства и отрочества; он говорил об нём с восторгом, с увлечением; видно было, что он вполне подчинился его влиянию» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 183]), он всех героев романа унизил и оскорбил и т. п.) тоже когда-то, покаявшись, удостоится Божией милости, потому что Он прощает всех.

Но князь Валковский ещё и отец Алёши. Алёша получает от своего родителя ровно такое же «наследство», такой же родовой сценарий, какие когда-то достались самому князю. И он для князя, конечно, является блудным сыном, уходя от намерения отца женить его на Кате и выбирая связь с Наташей: «Знайте, мой поэт, что законы ограждают семейное спокойствие; они гарантируют отца в повиновении сына, и что те, которые отвлекают детей от священных обязанностей к их родителям, законами не поощряются» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 368]. Князь решительно не позволяет Алёше

сделать самостоятельный выбор, не давая ему пройти до конца путь блудного сына (уход от родителя, распутство, растрата имения, осознание содеянного, возвращение к родителю с покаянием), своевольно прерывая сложную, мучительную и почти что законченную, но без его усилий, связь Алёши с Наташей.

Интересно то, что Алёшу связывает с Наташей «случай побывать у Ихменевых» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 192]. «Случай» в романах Достоевского – это отдельное исследование. Например, «такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем)» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50] убеждает Раскольникова в том, что «нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52], произведя «самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 51]. К случайному появлению Алёши у Ихменевых Достоевский добавляет процесс Николая Сергеича с князем Валковским – неприятный, мучительный, болезненный, начавшийся когда-то из-за Алёши. Могут ли эти случайные отношения, сопровождаемые тяжбой отцов, привести к счастью героев? Этих отношений не должно быть вовсе, это случайно вытянутая нить, по Достоевскому.

В образе Алёши Достоевский показывает и передающуюся по наследству от князя страсть к расточительству и блуду. «Кроме того, Алёша много проживал денег тихонько от Наташи; увлекался за товарищами, изменял ей; ездил к разным Жозефинам и Миннам; а между тем он всё-таки очень любил её» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 224]. Наташа «всегда прощала ему все его ветрености» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 225]. Здесь, на первый взгляд, отношения Алёши и Наташи – это тоже проекция отношений блудного сына и милостивого отца. Наташа признаётся: «Видишь, Ваня: ведь я решила, что я его не любила как ровню, так, как обыкновенно женщина любит мужчину. Я любила его как... почти как мать» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 225]. Раскаивался ли Алёша? Достоевский пишет от лица Ивана Петровича: «Со слезами каялся он мне в знакомстве с Жозефиной, в то же время умоляя не говорить об этом Наташе. <...> Обыкновенно так случалось: Алёша войдёт со мною, робко заговорит с ней, с робкою нежностью смотрит ей в глаза. Она тотчас же угадает, что он виноват, но не покажет и вида, никогда не заговорит об этом первая, ничего не выпытывает, напротив, тотчас же удвоит

к нему свои ласки, станет нежнее, веселее, — и это не была какая-нибудь игра или обдуманная хитрость с её стороны. Нет; для этого прекрасного создания было какое-то бесконечное наслаждение прощать и миловать; как будто в самом процессе прощения Алёши она находила какую-то особенную, утончённую прелесть. Правда, тогда ещё дело касалось одних Жозефин. Видя её кроткую и прощающую, Алёша уже не мог утерпеть и тотчас же сам во всём каялся, без всякого спроса, — чтоб облегчить сердце и “быть по-прежнему”, говорил он. Получив прощение, он приходил в восторг, иногда даже плакал от радости и умиления, целовал, обнимал её» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 225]. Нам кажется, что Наташа прощает Алёшу, подобно милостивому родителю из притчи, — заранее, до того, как Алёша кается перед ней: «И когда он был ещё далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его» (Лк. 15, 20). Однако, вот что говорит сама Наташа: «Я уж решилась: если я не буду при нём всегда, постоянно, каждое мгновение, он разлюбит меня, забудет и бросит» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 199]. И далее: «Он был мой, — продолжала она. — Почти с первой встречи с ним у меня явилось тогда непреодолимое желание, чтоб он был *мой*, поскорей *мой*, и чтоб он ни на кого не глядел, никого не знал, кроме меня, одной меня... Катя давеча хорошо сказала: я именно любила его так, как будто мне всё время было отчего-то его жалко... <...> Я ужасно любила его прощать, Ваня, — продолжала она, — знаешь что, когда он оставлял меня одну, я хожу, бывало, по комнате, мучаюсь, плачу, а сама иногда подумаю: чем виноватее он передо мной, тем ведь лучше... да!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 400–401]. Наташино прощение формально, как формально и раскаяние Алёши, поскольку оно не ведёт к перемене жизненных привычек, не несёт за собой никаких волевых действий к изменению себя. Прощение для Наташи — это необходимый ритуал для того, чтобы и далее владеть Алёшей: «Наташа инстинктивно чувствовала, что будет его госпожой, владычицей; что он будет даже жертвой её. Она предвкушала наслаждение любить без памяти и мучить до боли того, кого любишь, именно за то, что любишь, и потому-то, может быть, и поспешила отдаться ему в жертву первая» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 202].

Такая собственническая любовь свойственна и Николаю Сергеевичу, о чём Наташа говорит Ване: «Видишь, что ещё: отеческая любовь тоже ревнива. Ему обидно, что без него всё это началось и разреши-

лось с Алёшей, а он не знал, проглядел» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 230]. Достоевский словно показывает нам преемственность внутрисемейных установок в отношениях с людьми: почему человек ведёт себя именно так, а не иначе?

Интересно, что через мать Наташи, Анну Андреевну, мы слышим Евангельское «ибо, если вы будете прощать людям согрешения их, то простит и вам Отец ваш Небесный, а если не будете прощать людям согрешения их, то и Отец ваш не простит вам согрешений ваших» (Мф. 6, 14–15). Наташа у Достоевского, прощая Алёшу даже вот так формально, всё-таки получает милостивое прощение от отца.

Смит

Несмотря на то, что старика Смита мы узнаём в самом начале романа, Достоевский рисует нам последние часы этого героя. Очень подробно образ старика Смита и в целом текст романа был проанализирован Татьяной Александровной Касаткиной на научно-практическом семинаре «Как читать художественный текст? Анализ словесных и визуальных форм искусства» [Касаткина, 2019а, 2019б, 2019в].

О блудном сыне сказано: «Ибо этот сын мой был мёртв и ожил, пропадал и нашёлся» (Лк. 15, 24). Достоевский показывает нам блуждающего по городу старика: «Действительно, как-то странно было видеть такого **отжившего свой век** старика одного, без присмотра, тем более что он был похож на сумасшедшего, убежавшего от своих надзирателей. <...> Он хоть и смотрел на вас, но шёл прямо на вас же, как будто перед ним пустое пространство. Я это несколько раз замечал. У Миллера он **начал являться** недавно, неизвестно откуда и всегда вместе с своей собакой». И далее: «Об чём он думает? — продолжал я про себя, — что у него в голове? Да и думает ли ещё он о чём-нибудь? Лицо его до того **умерло**, что уж решительно ничего не выражает» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 170]. Мы видим духовно умершего человека, тело которого с трудом передвигается ещё по городу, но сознание которого пребывает уже в каком-то ином, «мистическом», говоря языком автора, пространстве. «Если же его место у печки бывало занято, то он, постояв несколько времени в бессмысленном недоумении против господина, занявшего его место, уходил, как будто озадаченный, в другой угол к окну. Там выбирал какой-нибудь стул, медленно усаживался на нём, снимал шляпу, ставил её подле себя на пол, трость клал возле

шляпы и затем, откинувшись на спинку стула, оставался неподвижен в продолжение трёх или четырёх часов. Никогда он не взял в руки ни одной газеты, не произнёс ни одного слова, ни одного звука; а только сидел, смотря перед собою во все глаза, но таким тупым, безжизненным взглядом, что можно было побиться об заклад, что он ничего не видит из всего окружающего и ничего не слышит» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 171]. О чём хочет сказать нам Достоевский, рисуя в образе старика образ «окамененного нечувствия» к окружающему миру? Преподобный Григорий Синаит говорит: «Впасть в окамененное нечувствие есть то же, что быть мёртвым; также быть слепу умом его то же, что не видеть телесными очами. Ибо тот — (впадший в нечувствие) лишился живодейственной силы; а этот — не видящий (умом) — божественного света, дающего зреть и зримым быть» [Григорий Синаит, 2010, т. 5].

Здесь возникает вопрос очень важный: является ли старик Смит у Достоевского носителем концепта «блудный сын»? Смит — это образ, во многом параллельный образу Ихменева, в описании которого Достоевский даёт нам «указание» на притчу о блудном сыне. Но вот насколько старик Смит напоминает блудного сына из притчи? Для нас он, в первую очередь, отец блудной дочери. Однако, голосом Анны Андреевны (и только им) в романе звучит слово «жестокосердый». Кто, по её мнению, оказывается в романе «жестокосердым»? Во-первых, конечно, это Алёша и князь Валковский, сватающий ему Катю: «Бесхарактерный он, бесхарактерный мальчишка, бесхарактерный и **жестокосердый**, я всегда это говорила, — начала опять Анна Андреевна. <...> А что Наташа её (Катю — *Н.В.*) хвалит, так это она по благородству души делает. Не умеет она удержать его, всё ему прощает, а сама страдает. Сколько уж раз он ей изменял! Злодеи **жестокосердые!**» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 216]. Успокаивая Нелли, Анна Андреевна говорит ей о старике Смите: «<...> твой дедушка был злой и **жестокосердый...**» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 417]. Но самое поразительное то, что говорит она о своём муже Николае Сергеече в тот момент, когда он топчет медальон с портретом дочери: «Господи! — закричала старушка, — её, её! Мою Наташу! её личико... топчет ногами! ногами!.. тиран! **бесчувственный, жестокосердый** гордец!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 224]. Ставя слово «жестокосердый» рядом со словом «бесчувственный», Достоевский словно уравнивает Николая Сергееча, человека с «жестоким», «жёстким» сердцем, и, воплощающего собой итог

духовного падения — «окамененное нечувствие», старика Иеремию Смита, человека с сердцем «каменным»². Таким образом, в образе Смита Достоевским тоже заключён концепт «блудный сын», но это сын, не вернувшийся, в отличие от Ихменева, с покаянием к своему Небесному Отцу. Здесь невольно вспоминается вышеупомянутый семинар-практикум [Касаткина, 2019б], в котором обсуждается соединение линий старика Смита и Николая Сергеича в момент рассказывания Нелли своей истории и подчёркивается, что Нелли предстаёт носителем однажды прожитого в человечестве опыта непощения дочери отцом для того, чтобы данный опыт больше не повторился, потому что в противном случае очевидна неизбежность падения Ихменева в бездну духовную.

Точка духовного роста, по Достоевскому, у Ихменева и Смита одна — научиться прощать, научиться милосердию, и через этот шаг, с одной стороны, — вернуться к Богу, подобно блудному сыну, вернувшемуся к своему отцу, и, с другой стороны, — самому стать подобием Бога. Смит, однако, несмотря на то, что знал и рассказывал Нелли, «как Христос нас всех простил» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 415], не прощает свою раскаявшуюся дочь. Перед нами нарушенный «сценарий» притчи: имеются все действия со стороны ребёнка, но нет действия со стороны отца.

Необходимо обратить внимание на то, что дочь Смита также не может простить князя Валковского: «В этой ладонке было письмо матери Нелли к князю. Я прочитал его в день смерти Нелли. Она обращалась к князю с проклятием, говорила, что не может простить ему, описывала всю последнюю жизнь свою, все ужасы, на которые оставляет Нелли, и умоляла его сделать хоть что-нибудь для ребёнка. “Он ваш, — писала она, — это дочь *ваша*, и *вы сами знаете, что она ваша, настоящая дочь*. Я велела ей идти к вам, когда я умру, и отдать вам в руки это письмо. <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 442]; «Злость взяла меня <...> я рассудил, что, отдав ей деньги, сделаю её,

² Интересно, что слово «камень» очень похоже по происхождению и, соответственно, по своему звучанию на слово «ячмень», от которого, по мнению автора, происходит фамилия «Ихменев»: «Кáмень. Общеслав. индоевроп. характера, родственно лит. *akniõ* “камень”, др.-исл. *hamarr* “скала”, авест. *asman* “камень”, “небо” и т. д. Ср. диал. *камень* “скала, утес”. Общеслав. *камы*, род. п. *камене* < **okmen* (метатеза и *o* > *a* аналогична наблюдаемой в диал. *рало* “плуг” < **ordlo*), суф. производного от индоевроп. **ok’*- “острый”. <...> Ячмѣнь. Общеслав. Суф. образование от той же основы, что и диал. *ячнный* «ячменный», *ячейя* (см. *ячейка*). Сущ. **ѣстьту*, род. пад. **ѣстьтене* после появления протетического *j* и изменения *ѣ* в *a* дало *ячмы*, затем после падения слабого редуцированного *ячмы*, *ячмене*, которое, подобно *камень* < *камы* и т. п., изменилось в *ячмень*» [Шанский, 2000].

может быть, даже несчастною. Я бы отнял у ней наслаждение быть несчастной вполне из-за меня и проклинать меня за это всю свою жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 367] — говорит князь Валковский Ване; «Вспомни, что она, сумасшедшая, говорила Нелли уже на смертном одре: не ходи к ним, работай, погибни, но не ходи к ним, кто бы ни звал тебя (то есть она и тут мечтала ещё, что её *позовут*, а следственно, будет случай отмстить ещё раз, подавить презрением *зовущего*, одним словом — кормила себя вместо хлеба злобной мечтой)» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 438] — замечает Маслобоев в последнем разговоре с Ваней.

Установка матери передалась и Нелли, и Достоевский в романе прописывает это не единожды, например, в рассказе Нелли о своей семье Ихменевым: «Мамаша остановилась, схватила меня и сказала мне тогда: “Нелли, будь бедная, будь всю жизнь бедная, не ходи к ним, кто бы тебя ни позвал, кто бы ни пришёл. И ты бы могла бы там быть, богатая и в хорошем платье, да я этого не хочу. Они злые и жестокие, и вот тебе моё приказание: оставайся бедная, работай и милостыню проси, а если кто придёт за тобой, скажи: не хочу к вам!..” Это мне говорила мамаша, когда больна была, и я всю жизнь хочу её слушаться <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 418]. Ребёнок умирает, проклиная отца — князя Валковского. Перед смертью Нелли говорит Ване: «И когда ты прочтёшь, что в ней написано, то поди к *нему* и скажи, что я умерла, а *его* не простила. Скажи ему тоже, что я Евангелие недавно читала. Там сказано: прощайте всем врагам своим. Ну, так я это читала, а *его* всё-таки не простила, потому что когда мамаша умирала и еще могла говорить, то последнее, что она сказала, было: “*Проклинаю его*”, ну так и я *его* проклинаю, не за себя, а за мамашу проклинаю...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 441].

Иван Петрович и Наташа

Иван Петрович у Достоевского — это особенный персонаж, на первый взгляд выпадающий из притчевой канвы романа. Иван Петрович не является носителем концепта «притча о блудном сыне», т. е. не проживает «сценарий» притчи о блудном сыне в том смысле, в котором его проживают другие герои романа. Однако нельзя сказать, что он не проживает притчу вовсе. Иван Петрович проживает сценарий притчи за всех героев, поскольку с его образом у Достоевского сопряжена тема «концов и начал».

Начало романа «Униженные и оскорблённые» озаглавлено «престранным происшествием» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169], завершающимся концом жизни собаки старика Смита и самого Смита. Во второй главе Иван Петрович сразу оговаривает конец своей жизни: «Я сидел тогда за большим романом; но дело всё-таки кончилось тем, что я — вот засел теперь в больнице и, кажется, скоро умру» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 177]. Второе начало романа — это, во-первых, подтверждённое Иваном Петровичем начало рассказа: «Но, впрочем, я начал мой рассказ, неизвестно почему, из середины. Коли уж всё записывать, то надо начинать сначала. Ну, и начнём сначала. Впрочем, не велика будет моя автобиография» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 178]. Во-вторых, это воспоминания Ивана Петровича о начале своей жизни, о начале любви его к Наташе. Помимо этого, Иван Петрович проживает (переживает) в романе конец своей любви: «И вот вся история моего счастья; так кончилась и разрешилась моя любовь. Буду теперь продолжать прерванный рассказ» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 206], а также конец отношений Наташи и Алёши, конец жизни Нелли и конец надежд, упований на возможное счастье с Наташей: «И в глазах её я прочёл: “Мы бы могли быть навеки счастливы вместе!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 442].

Таким образом, через образ Ивана Петровича, соединяющего в себе некие «концы и начала», нам в романе «Униженные и оскорблённые» открывается то «фантастическое» Достоевского, те его «концы и начала», о которых пишет Т.А. Касаткина в книге «Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания», приводя сущностную для понимания его творческой концепции цитату из «Дневника писателя»: «Вот текст “Дневника писателя”, прозрачно концептуализирующий слово “фантастический”: “Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдёте в нём глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своём роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам

знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё ещё пока для человека фантастическое” (23, 144–145)³. Однако прозрачно текст это слово концептуализирует лишь в том случае, когда мы опознаём в нём скрытую цитату. “Я есмь Альфа и Омега, начало и конец” (Откр. 1, 8) — несколько раз говорит о себе Христос в Апокалипсисе. Таким образом, “фантастическими” Достоевский называет те тексты, которые дают глубину “насущному видимо-текущему”, *проявляют* (посредством того или другого “технического” допущения) его концы и начала, скрытые в других, неочевидных, хотя в высшей степени реальных, божественных планах бытия. Те тексты, которые проявляют в человеке как Христа, так и его несоответствие Христу — то есть то, что и является истинными причинами всего происходящего в мире» [Касаткина, 2019, с. 250–251].

Ивану Петровичу, аккумулирующему обе сюжетные линии романа, сосредоточивающему в себе «концы и начала», открывается нечто большее, нежели остальным героям романа, становится «знакомо» не только «насущное видимо-текущее», но и его «глубина», «фантастическое» (в романе — «мистическое»). Кроме того, Иван Петрович — сотворитель мира художественной литературы, творец романов, пишущий «художник». У Достоевского это герой преображающий: тот, который может одухотворить «насущное видимо-текущее» и через своё художественное слово и через понимание «концов и начал», т. е. через видение каких-то ему одному доступных связей жизни и следующее за этим видением своё со-работничество с жизнью (ведь именно при участии Ивана Петровича осуществляется духовное перерождение Ихменева, например).

Помимо всего, Иван Петрович является выразителем «той грани в творчестве Достоевского, где образы становятся образами, где его вечное устремление к высотам иной, истинной реальности обретает своё воплощение в ткани художественного текста, и само воплощение это оказывается *каноническим*, то есть словом творится не что иное, как православный образ, икона» [Касаткина, 2004, с. 224]. Однако проявляется эта грань в тексте романа «Униженные и оскорблённые» почти незаметно, не монументально, но моментально. Вот, например, подтверждение этому: «Она (Анна Андреевна — Н.В.) заикнулась, замолчала и обратила ко мне испуганный взгляд,

³ Т.А. Касаткина цитирует по: [Достоевский, 1972–1990]. В скобках указаны том и страницы.

как бы прося заступления и помощи» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 221] — так смотрят на икону.

Характерно, что образы Анны Андреевны и Николая Сергеича в определённый момент сюжета также напоминают иконы. Вспомним деисис⁴ (см. илл. 1): «Под праздничным рядом шёл деисусный чин — основное идейное ядро иконостаса. Здесь



Илл. 1. Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.

Русь, Москва. Последняя четверть XIV века. Автор: Феофан Грек (?).

Fig. 1. Deesis row of the iconostasis screen of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin. Rus', Moscow. Last quarter of the 14th century. Author: Theophanes the Greek (?).

Христос выступал как судья мира, перед которым предстательствовали за грехи человеческие Богоматерь, символизовавшая Новозаветную церковь, и Иоанн Предтеча, символизовавший Ветхозаветную церковь» [Лазарев, 2000, с. 91].

Подобно тому, как Деисусная Богоматерь обращается к Царю Небесному, грозному Судии о прощении рода христианского, Анна Андреевна умоляет мужа простить дочь, причём делает это исподволь до самого момента прощения. Вот описание Анны Андреевны в тот момент, когда старик Ихменев достаёт из кармана потерянный

⁴ От греч. δέησις — моление.



Илл. 2. Богородица и Феодор Тирон, св. вмч. Византия. VII век.

Греция, Салоники, церковь Святого Димитрия.

Fig. 2. Theotokos and Theodore Tiron, Saint and Martyr. Byzantium. 7th century.

Greece, Saloniki, Church of St. Demetrius.

медальон с портретом Наташи: «Анна Андреевна стояла, сложив руки, и с мольбою смотрела на него (Ихменева — Н.В.). Лицо её просияло светлою, радостною надеждою» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 223]. А вот что пишет Н.П. Кондаков об одном из мозаичных изображений Богоматери («стоящая в молитвенной позе Божия Мать находится как бы рядом со Спасителем, умоляя Его за людей» [Кондаков, 1914–1915, т. 1, с. 360]) в храме Святого Димитрия в Салониках (см. илл. 2): «Значение этого изображения выясняется, как говорит сам издатель, из надписи на её свитке, которая читается так: “Моление. Господи Боже, внемли гласу моления моего, ибо я молюся за мир”. Мы имеем в настоящем случае древнейшее изображение Божией Матери Заступницы и в то же время живое изображение молитвы, приносимой на земле и достигающей Главы церкви небесной.

Перед нами наглядное объяснение того, как возник образ Божией Матери Заступницы, стоящей в профиль и обращённой ко Христу. Образ этот мы знаем в мозаиках (Кахрие Джамии, Арта), иконах (наша Боголюбская и др.), миниатюрах, во множестве обетных, вотивных, надгробных и тому подобных темах и, наконец, в сложении композиции Деисуса» [Кондаков, 1914-1915, т. 1, с. 367].

Таким образом, в эпизоде с медальоном происходит сотворение Достоевским словесной иконы Деисусной Богоматери в образе Анны Андреевны.

Но вот что интересно: при сопоставлении образа Ихменева (а также параллельного ему образа старика Смита) с Деисусным Спасителем проявляется дополнительный, открывающийся только в ситуации данного сопоставления, оттенок значения слова «гордый» — не просто считающий себя выше других людей, высокомерный и надменный человек, но человек, уподобивший себя самому Богу, Судии, и даже считающий себя выше самого Бога (ведь Бог милостиво прощает своих «блудных детей» в отличие от Ихменева и Смита). В образе Ихменева, не прощающего дочь, мы видим напоминание иконы Спасителя, но никак не саму икону. Икона же сотворяется в момент прощения дочери: «Мы пойдём рука в руку, и я скажу им: это моя дорогая, это возлюбленная дочь моя, это безгрешная дочь моя, которую вы оскорбили и унизили, но которую я, я люблю и которую благословляю во веки веков!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 422].

Однако вернёмся к образу Ивана Петровича. Предположим, что образ Ивана Петровича напоминает третий образ из деисуса — образ Иоанна Предтечи.

Подобно ему, жившему в пустыне, Иван Петрович проживает очень аскетичную внешнюю жизнь. Он живёт один, в дешёвых и неудобных квартирах («Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру. Старая была очень сыра, а я тогда уже начинал дурно кашлять. Ещё с осени хотел переехать, а дотянул до весны. В целый день я ничего не мог найти порядочного. Во-первых, хотелось квартиру особенную, не от жильцов, а во-вторых, хоть одну комнату, но непременно большую, разумеется вместе с тем и как можно дешёвую. Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслям тесно. Я же, когда обдумывал свои будущие повести, всегда любил ходить взад и вперёд по комнате» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169]; «Я стал раскаиваться, что переехал сюда. Комната, впрочем, была

большая, но такая низкая, закопчённая, затхлая и так неприятно пустая, несмотря на кой-какую мебель» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207]). Характерно, что комната описывается пустой при наличии мебели; нам словно намекают на «пустынность» пространства, в котором живёт Иван Петрович.

Аскетичность Иоанна проявляется и в том, что он носил и чем питался. В Писании сказано: «Сам же Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих, а пищу его были акриды и дикий мёд» (Мф. 3, 4). Вот что говорит Иван Петрович о своей одежде: «И вот, помню, сидел я перед стариком, молчал и доламывал рассеянной рукой и без того уже обломанные поля моей шляпы; сидел и ждал, неизвестно зачем, когда выйдет Наташа. Костюм мой был жалок и худо на мне сидел; лицом я осунулся, похудел, пожелтел, — а всё-таки далеко не похож был я на поэта, и в глазах моих всё-таки не было ничего великого, о чем так хлопотал когда-то добрый Николай Сергеич» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 191–192]; вот что говорит о его виде Маслобоев: «<...> встречал тебя потом в худых сапогах, в грязи без калош, в обломанной шляпе <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 265–266].

Питается Иван Петрович часто в долг: «В назначенное время я сходил за лекарством и вместе с тем в знакомый трактир, в котором я иногда обедал и где мне верили в долг» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 279]; вот слова князя Валковского, с которыми герой соглашается: «Вы бедны, вы берёте у вашего антрепренёра вперёд, платите свои долги, на остальное питаетесь полгода одним чаем и дрожите на своём чердаке в ожидании, когда напишется ваш роман в журнал вашего антрепренёра; ведь так?» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 357].

В ответ на предложение князя поужинать Иван Петрович говорит: «Право, не знаю, князь, — отвечал я, колеблясь, — я никогда не ужинаю... <...>

— Неужели ж вы мне не позволите пригласить вас?

— Но я вам сказал уже, что я никогда не ужинаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 354].

Вообще примечательно, что Иван Петрович отказывается от угощения в ситуациях, когда его угощают. Маслобоев и Александра Семёновна, по случаю прихода Ивана Петровича к ним на разговор, заставили угощениями несколько столов и столиков, но гость только выпил чашку чая: «Было понятно, что рассчитывали меня продер-

жать весь вечер. Александра Семёновна целый год ожидала гостя и теперь готовилась отвести на мне душу. Всё это было не в моих расчётах.

— Послушай, Маслобоев, — сказал я, усаживаясь, — ведь я к тебе вовсе не в гости; я по делам <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 332].

«Тогда Иерусалим и вся Иудея и вся окрестность Иорданская выходили к нему и крестились от него в Иордане, исповедуя грехи свои» (Мф. 3, 5–6). Подобно тому, как к Иоанну Крестителю стекались жители со всех окрестностей, с Иваном Петровичем оказываются связаны все герои романа, которые при этом говорят с ним, останавливая его и желая его внимания (слушания), исповедуя ему то, что не всякому человеку можно рассказать: «Он (Николай Сергеич — *Н.В.*) как-то не по-обыкновенному мне обрадовался, как человек, нашедший наконец друга, с которым он может разделить свои мысли, схватил меня за руку, крепко сжал её и, не спросив, куда я иду, потащил меня за собою» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 210], «В такие минуты старик <...> уходил *к себе*, оставляя нас одних и давая таким образом Анне Андреевне возможность вполне излить передо мной своё горе в слезах и сетованиях» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 214], «Надо кончить с этой жизнью. Я и звала тебя, чтоб выразить всё, всё, что накопилось теперь и что я скрывала от тебя до сих пор. — Она (Наташа — *Н.В.*) всегда начинала так со мной, поверяя мне свои тайные намерения, и всегда почти выходило, что все эти тайны я знал от неё же» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 231], «Нет, Ваня, ты не то, что я! — проговорил он (Маслобоев — *Н.В.*) наконец трагическим тоном. — Я ведь читал; читал, Ваня, читал!.. Да послушай: поговорим по душе! Спешись!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 332], «Всё время, как я её (Нелли — *Н.В.*) знал, она, несмотря на то что любила меня всем сердцем своим, самую светлую и ясною любовью, почти наравне с своею умершею матерью, о которой даже не могла вспоминать без боли, — несмотря на то, она редко была со мной наружу и, кроме этого дня, редко чувствовала потребность говорить со мной о своём прошедшем; даже, напротив, как-то сурово таилась от меня. Но в этот день, в продолжение нескольких часов, среди мук и судорожных рыданий, прерывавших рассказ её, она передала мне всё, что наиболее волновало и мучило её в её воспоминаниях, и никогда не забуду я этого страшного рассказа» [Достоевский, 1972–1990, т. 3,

с. 299], «И много ещё мы говорили с ней (Катей — Н.В.). Она мне рассказала чуть не всю свою жизнь» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 353], «Ну, довольно ли с вас? Или вы, может быть, хотите узнать ещё: для чего я (князь Валковский — Н.В.) завёз вас сюда, для чего я перед вами так ломался и так спроста откровенничал, тогда как всё это можно было высказать без всяких откровенностей, — да?» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 368].

Рассматривая образ Ивана Петровича в контексте образа Иоанна Предтечи, мы невольно подходим к миссии писателя в том смысле, в котором она проявляется при сопоставлении этих двух образов. Вот слова Иисуса об Иоанне: «По отшествии же посланных Иоанном, начал говорить народу об Иоанне: что смотреть ходили вы в пустыню? трость ли, ветром колеблемую? Что же смотреть ходили вы? человека ли, одетого в мягкие одежды? Но одевающиеся пышно и роскошно живущие находятся при дворах царских. Что же смотреть ходили вы? пророка ли? Да, говорю вам, и больше пророка. Сей есть, о котором написано: вот, Я посылаю Ангела Моего пред лицом Твоим, который приготовит путь Твой пред Тобою⁵. Ибо говорю вам: из рожденных женами нет ни одного пророка больше Иоанна Крестителя; но меньший в Царствии Божием больше его» (Лк. 7, 24–28). Таким образом, Иоанн называется Господом «больше пророка», Ангелом Божиим⁶, готовящим путь Ему. Святой евангелист Лука, говоря об Иоанне, вспоминает книгу пророка Исаии, «который говорит: глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему; всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся, кривизны выпрямятся и неровные пути сделаются гладкими; и узрит всякая плоть спасение Божие» (Лк. 3, 3–6). Обратимся к книге пророка Исаии, который далее говорит: «Голос говорит: возвещай! И сказал: что мне возвещать? Всякая плоть — трава, и вся красота её — как цвет полевой. Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава. Трава засыхает, цвет увядает, а слово Бога нашего пребудет вечно. Взойди на высокую гору, благовествующий Сион! возвысь с силою голос твой, благовест-

⁵ Христос цитирует пророка Малахию: «Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною» (Мал. 3, 1).

⁶ У Достоевского в романе «Униженные и оскорблённые» Анна Андреевна, обращаясь к Ивану Петровичу, говорит: «Как **ангела Божия** ждала вас, все глаза высмотрела» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 215].

ствующий Иерусалим! возвысь, не бойся; скажи городам Иудиним: вот Бог ваш!» (Ис. 40, 6–9). В комментариях к книге пророка Исаии написано: «Лучшее толкование данного места даёт Апостол Пётр, который, не упоминая прямо о пророке Исаии, приводит в лёгком перифразе почти весь комментируемый нами отдел (6–8 ст. 40 гл.), причём под “глаголом Господним, пребывающим во веки” он определённо разумеет “глагол, благовествованный в вас”, т. е. Евангелие царствия Божия» [Лопухин, 2009, т. 4]. Поэтому приведём здесь сразу слова апостола Петра: «Послушанием истине чрез Духа, очистив души ваши к нелицемерному братолюбию, постоянно любите друг друга от чистого сердца, как возрожденные не от тленного семени, но от нетленного, от слова Божия, живаго и пребывающего вовек. Ибо всякая плоть — как трава, и всякая слава человеческая — как цвет на траве: засохла трава, и цвет её опал; но слово Господне пребывает вовек; а это есть то слово, которое вам проповедано» (1 Пет. 1, 22–25). Таким образом, Иоанн Креститель, который есть «больше пророка», распрямляет путь Спасителю посредством слова о Господе, о мире и о покаянии: «Иоанн приходившему креститься от него народу говорил: порождения ехиднины! кто внушил вам бежать от будущего гнева? Сотворите же достойные плоды покаяния» (Лк. 3, 7–8). Этот приём, используемый Предтечей в речи, — приём иронического преувеличения и намеренного снижения («порождения ехиднины»), — проявляет в его образе, в некотором смысле, сатирика, человека, обличающего пороки мира. Да, Иоанн Предтеча не был писателем, но он мог бы им быть. И в этом тончайшем своём проявлении образ Иоанна Предтечи совершенно закономерно наводит нас на образ — нет, не Ивана Петровича! но на образ того, кто сотворил Ивана Петровича и очень напоминает Ивана Петровича, — писателя Фёдора Михайловича Достоевского, творчество которого есть непрерывная проповедь Евангелия миру. Здесь уместно привести слова Маслобоева Ивану Петровичу: «Ну, душа: читал! Читал, ведь и я прочёл! Я, дружище, про твоего первенца говорю. Как прочёл — я, брат, чуть порядочным человеком не сделался! Чуть было; да только пораздумал и предпочел лучше остаться непорядочным человеком. Так-то...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 265]. О чём говорит Маслобоев? О преображении читателя, которое в идеале должно происходить через литературу: пусть ненадолго, пусть только на время чтения, на один момент, но непорядочный человек — вдруг! — делается порядочным.

Интересно, что слово «ехидна» упоминается в романе «Униженные и оскорблённые»: «Всё кончено! Всё пропало! — сказала Наташа, судорожно сжав мою руку. — Он меня любит и никогда не разлюбит; но он и Катю любит и через несколько времени будет любит её больше меня. А эта ехидна князь не будет дремать, и тогда...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 322]. Князь Валковский называется «ехидной», и, на фоне проповеди Иоанна Предтечи, мы считываем любовь Алёши как деяние, нуждающееся в покаянии⁷. Но помимо этого, через данное слово Достоевский даёт читателю возможность угадать и непреходящую связь с Евангелием, с образом Предтечи. Характерно, что эти слова проговаривает Наташа, Иван Петрович же отвечает ей: «Наташа! Я сам верю, что князь поступает не чисто, но...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 322]. Иван Петрович здесь покрывает грехи князя. Иван Петрович у Достоевского вообще покрывает грехи героев романа. Через это, как и через упоминаемые ранее «концы и начала», проявляется христоликость души Ивана Петровича или, видоизменяя выражение Т.А. Касаткиной⁸, его соответствие Христу, и этим объясняется его выпадение из концепта притчи у Достоевского.

На возможную связь образа Ивана Петровича с Евангельской историей об Иоанне Крестителе указывает нам и слово «голова». На протяжении всего романа у Ивана Петровича голова «кружится»: «В ясный сентябрьский день, перед вечером, вошёл я к моим старикам больной, с замиранием в душе и упал на стул чуть не в обмороке, так что даже они перепугались, на меня глядя. Но не оттого **закружи- лась у меня тогда голова** и тосковало сердце так, что я десять раз подходил к их дверям и десять раз возвращался назад, прежде чем вошёл, — не оттого, что не удалась мне моя карьера и что не было у меня ещё ни славы, ни денег; не оттого, что я ещё не какой-нибудь

⁷ Но мы здесь считываем ещё и то, что любовь Наташи похожа на любовь Алёши. Вот её слова в момент ухода из дома родителей: «Ваня, послушай, если я и люблю Алёшу как безумная, как сумасшедшая, то тебя, может быть, ещё больше, как друга моего, люблю. Я уж слышу, знаю, что без тебя не проживу» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 197]. Нам словно аккуратно говорят, что не только князь «ехидна» в романе, но и Николай Сергеич тоже можно так назвать. Однако, применительно к Ихменеву слово «ехидна» обретает свой полный смысловой объём исключительно на фоне слов Иоанна Предтечи, который «порождениями ехиднинными» называл именно фарисеев, которых напоминает Ихменев, — гордых и лицемерно чтущих внешнее благообразие: «Увидев же Иоанн многих фарисеев и саддукеев, идущих к нему креститься, сказал им: порождения ехиднины! кто внушил вам бежать от будущего гнева?» (Мф. 3, 7).

⁸ Имеется в виду цитируемое ранее: «Те тексты, которые проявляют в человеке как Христа, так и его несоответствие Христу» [Касаткина, 2019, с. 251].

“атташе” и далеко было до того, чтоб меня послали для поправления здоровья в Италию; а оттого, что можно прожить десять лет в один год, и прожила в этот год десять лет и моя Наташа. Бесконечность легла между нами...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 191]; «Мы печально шли по набережной. Я не мог говорить; я соображал, размышлял и потерялся совершенно. **Голова у меня закружилась.** Мне казалось это так безобразно, так невозможно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 195]; «Проснулся я больной, поздно, часов в десять утра. **У меня кружилась и болела голова**» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 283]; «**Голова моя болела и кружилась** всё более и более. Свежий воздух не принёс мне ни малейшей пользы» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 285]; «Я едва дошёл домой. **Голова моя кружилась**, ноги слабели и дрожали» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 288]; «Но только что я воротился к себе, **голова моя закружилась**, и я упал посреди комнаты» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 283]; «И вот наконец кончена и работа; бросаю перо и подымаюсь, ощущаю боль в спине и в груди и дурман в голове. <...> **Голова моя кружится**; я едва стою на ногах, но радость, беспредельная радость наполняет мое сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 423].

Характерно, что головокружение у Ивана Петровича возникает вместе с «замиранием в душе» тогда, когда Наташа начинает отношения с Алёшей. Иван Петрович называет свои новые отношения с Наташей словом «бесконечность». Происходит умирание души Ивана Петровича, запускающее устремлённость его тела в «бесконечность» (вечность). Вот мысли Ивана Петровича о воскресении, связанные именно с переменой ума, подтверждающие это умирание, спустя почти полгода после ухода Наташи из дома, когда он переехал на квартиру старика Смита: «Помню, пришло мне тоже на мысль, как бы хорошо было, если б каким-нибудь волшебством или чудом совершенно забыть всё, что было, что прожилося в последние годы; всё забыть, освежить голову и опять начать с новыми силами. Тогда ещё я мечтал об этом и надеялся на воскресение. “Хоть бы в сумасшедший дом поступить, что ли, — решил я наконец, — чтоб перевернулся как-нибудь весь мозг в голове и расположился по-новому, а потом опять вылечиться”» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207]. После разрыва Ивана Петровича с Наташей «голова» его словно начинает отделяться от него, кружиться и болеть в переживаниях. В конце романа Маслобоев называет Ивана Петровича «легкомысленная ты голова» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 435], словно подчёркивая

состоявшееся отделение «головы» от остального тела, наличие уже отдельной от физической жизни человека жизни «головы»⁹. Причём жизни «головы» с уже облегчёнными мыслями, которые, как правило, возникают у человека при осознании окончания, завершённости определённого события: Иван Петрович заканчивает написание новой повести, заканчивается история с Нелли, наступает конец истории с Наташей.

Это отделение — «человек — отдельно, голова — отдельно» — невольно напоминает иконографический образ «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» (см. илл. 3). Здесь Иоанн Предтеча изображён в виде крылатого Ангела, держащего Евхаристическую чашу с лежащей в ней отсечённой своей головой. На фоне этой иконы Иоанна

Предтечи образ писателя Ивана Петровича читается ещё более сокровенно: тот, кто отдал свою мысль и своё слово Христу, проповедуя Евангелие всему миру.



Илл. 3. Икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», XVII век. Москва, музей-заповедник «Коломенское», комплекс «Передние ворота».

Fig. 3. Icon “John the Precursor - Angel of the desert”, 17th century. Moscow, Kolomenskoye, Front Gates.

Возвращаясь к концепту «притча о блудном сыне», отметим, что при явном, таком особенном, выпадающем из данного концепта,

⁹ Надо отметить, что Достоевский допускает в романе существование отдельной жизни «головы» не только у Ивана Петровича; например, вот что говорится о старике Смите: «Старик, не заботясь ни о чём, продолжал прямо смотреть на взбесившегося господина Шульца и решительно не замечал, что сделался предметом всеобщего любопытства, как будто голова его была на луне, а не на земле» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 173–174].

бытии Ивана Петровича в романе, Достоевский, тем не менее, сразу показывает нам его как героя, проживающего притчу, и проживающего её, возможно, даже острее, чувствительнее, чем она проживается самими носителями концепта (например, мы наблюдаем это проживание в первой главе, в эпизоде со стариком Смитом).

Второе начало романа — это начало фабульного времени истории Ивана Петровича, описание его детства: «Тогда кругом были поля и леса, а не груда мёртвых камней, как теперь. Что за чудный был сад и парк в Васильевском, где Николай Сергеич был управляющим; в этот сад мы с Наташей ходили гулять, а за садом был большой сырой лес, где мы, дети, оба раз заблудились... Золотое, прекрасное время! Жизнь сказывалась впервые, таинственно и заманчиво, и так сладко было знакомиться с нею. Тогда за каждым кустом, за каждым деревом как будто ещё кто-то жил, для нас таинственный и неведомый; сказочный мир сливался с действительным <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 178].

Слово «заблудились» употребляется Достоевским по отношению к детям: «<...> мы, дети, оба раз заблудились...». Такое употребление содержит в себе значение «мы оба заблудившиеся (блудные) дети». Воспоминание о том, как Ваня с Наташей детьми заблудились, Достоевским обрывается. Мы не знаем, как они выбрались из леса, как они переживали это происшествие (или, возможно, это было для них приключением). Нам хочется знать, что было дальше, но нам не рассказывают. Характерно, что в первом романе Достоевского «Бедные люди» Макаром Деушкиным также употребляется это слово в значении «не уметь разобраться в своих чувствах»: «А ведь случается же иногда заблудиться так человеку в собственных чувствах своих да занести околесную. Это ни от чего иного происходит, как от излишней, глупой горячности сердца» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 19].

Надо отдельно сказать, что случаев появления слов с корневой морфемой «блуд-» в романе немного, и возникают они в первой его части. Рассмотрим их.

1) «Надобно думать, что князю (Валковскому — *Н.В.*) действительно понравился Николай Сергеич, человек простой, прямой, бескорыстный, благородный. Впрочем, вскоре всё объяснилось. Князь приехал в Васильевское, чтоб прогнать своего управляющего, одного блудного немца, человека амбиционного, агронома, одарённого почтенной сединой, очками и горбатым носом, но, при всех этих преи-

мушествах, кравшего без стыда и цензуры и, сверх того, замучившего нескольких мужиков. Иван Карлович был наконец пойман и уличён на деле, очень обиделся, много говорил про немецкую честность; но, несмотря на всё это, был прогнан и даже с некоторым бесславием» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 180].

Здесь речь идёт о персонаже, упоминающемся в романе только один раз, но при этом описываемом Достоевским очень подробно. Характеристика «один блудный немец» подаётся им как первое впечатление об управляющем, как ответ на вопрос «Что за человек этот управляющий? А кто он?» Это важная деталь в тексте ещё и потому, что мы снова видим отсылку к притче о блудном сыне: мы видим иностранца, которого лишают работы, прогоняют, подобно тому, как блудного сына, который «пошёл в дальнюю сторону» (Лк. 15, 13) и, в итоге, «пристал к одному из жителей страны той, а тот послал его на поля свои пасти свиней; и он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему» (Лк. 15, 15–16). Характерно, что Иван Карлович параллелен Ихменеву, которого Валковский пригласит управляющим вместо него: помимо намёка на притчу, Достоевский подробно описывает лицемерное поведение Ивана Карловича, оправдывающегося «немецкой честностью».

2) «Дней через пять после смерти Смита я переехал на его квартиру. Весь тот день мне было невыносимо грустно. Погода была ненастная и холодная; шёл мокрый снег, пополам с дождём. Только к вечеру, на одно мгновение, проглянуло солнце и какой-то заблудший луч, верно из любопытства, заглянул и в мою комнату» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207].

«Заблудший луч» — это тоже важная деталь-символ, проявляющая повторное проживание Иваном Петровичем начала романа. И в начале романа и в данном эпизоде мы видим луч солнца «к вечеру» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169, 207], старика Смита и его собаку (повторно — в воображении героя), «происшествие» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169], повторно уже не «престранное» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169], но «которое сильно поразило» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207] Ивана Петровича, снова сделавшись его мистическим переживанием. Однако, за те пять дней, которые проходят между двумя эпизодами, кое-что и меняется. Во-первых, меняется герой: теперь он уже знает старика Смита. Во-вторых, изменяется место действия: квартира найдена, и это квартира Смита. В-третьих, изменяется характер солнечного луча:

это уже не меняющий взгляд, мысли и душу человека луч, но луч, вопреки законам бытия заглянувший в это пространство, в котором не так давно жил блуждавший по городу старик.

Т.А. Касаткина, говоря о подходе к исследованию художественного текста посредством метода, который «состоит во внимании ко всему заключённому в слове объёму реальности, доступному исследователю» [Касаткина, 2004, с. 47], выносит как одно из требований внутри данного подхода «презумпцию равенства слова самому себе в смысле его *неслучайности*» [Касаткина, 2004, с. 46]. Случайно ли то, что все описанные выше упоминания слов с корневой морфемой «блуд-» собраны автором в первой части романа «Униженные и оскорблённые» и более в романе не присутствуют? Зачем Достоевскому это средоточие похожих слов в не очень большом, если сравнить с полным повествованием, куске текста? Возможно, таким образом нам ненавязчиво указывают на притчу о блудном сыне. Однако, поскольку все три случая употребления соотнесены с линиями героев романа («заблудились» — с линией Ивана Петровича и Наташи, «блудный немец» — с линией Валковского и Алёши и линией Ихменева, «заблудший луч» — с линией старика Смита и Нелли и линией Ивана Петровича), в том числе и благодаря наличию этих слов в первой части произведения зарождается весь дальнейший смысловой объём романа, его сложный сюжетный конгломерат.

Кроме того, говоря о своём детстве, Иван Петрович упоминает повесть «Альфонс и Далинда», сюжет которой также опирается на притчу о блудном сыне¹⁰. В этой повести есть история Альвареса,

¹⁰ Альфонс уходит от отца Дона Рамира в поисках возлюбленной, и мы считываем здесь отношения «ребёнок — родитель». Дон Рамир, потерявший всё своё имущество и сына, раскаивается в совершенных в прошлом злодеяниях, и это путь «человек — Бог». Герои этой семейной линии похожи характерами на отца и сына Валковских: «Дон Рамир <...> обязан был одному случаю своими чинами и богатством. Произшедши из бедной фамилии, но будучи рождён с гибким нравом, хитростию и честолюбием, умел он определиться ко Двору, найти себе там единомышленников, усилить свою сторону и сделаться любимцем своего Короля <...> Дон Рамир, занятой великими предприятиями и придворными хитростями, не мог быть и хорошим придворным и бдительным отцом, и принужден был поручить чужим рукам воспитание своего сына» [Жанлис, 1787, ч. XI, с. 49–50]. Однако Дон Рамир через покаяние Альваресу проживает «сценарий» притчи до конца; Альварес, умирая, говорит Дону Рамиру: «О ты, несколько времени оказывающий мне все услуги, каких только отец мог бы ожидать от нежного сына! Прими все то, чем тебя наградить могу... прими родительское благословение от Альвареса. — Отец мой! — воскликнул я, упав к ногам его: Почтенной старец! Что ты говоришь мне?... Так, отвечал Альварес слабым голосом: Ты лишаешься теперь отца, данного тебе Религией» [Жанлис, 1787, ч. XII, с. 182]. То есть раскаиваясь и приходя к Богу, Дон Рамир получает и духовного отца. Князь Валковский же — это «Дон Рамир» до покаяния. Как и Алёша — Альфонс до встречи с учёным Телисмаром.

монаха родом из знатнейшей португальской фамилии, потерявшего сына и жену в результате злодейских интриг. Сына своего он воспитал в деревне и по достижении сыном определённого возраста представил его ко двору. «Он увидел в Лиссабоне молодую особу, разумную, добродетельную, прелестную, знатную и богатую. Сын мой искал её руки; я подтвердил выбор его сердца, и сей союз, на который согласился и отец её, решил судьбу его жизни. И так родители сей молодой особы согласились на брак, но с тем только условием, чтобы он достал себе у двора место. Сын мой просил о сем месте; ему обещали доставить оное скорее, нежели в три месяца <...> Ах! В то время, когда я почитал себя счастливейшим из отцов, варвар и чудовище готовился лишить меня супруги и сына!» [Жанлис, 1787, ч. XI, с. 84–86]. Этот «варвар» (дон Рамир — *Н.В.*) — «предатель», «вероломец», «мерзкий человек» [Жанлис, 1787, ч. XI, с. 86], которому сын Альвареса признаётся в том, что ищет места при дворе, — показывая, «будто помогает ему и разделяет с ним радость его» [Жанлис, 1787, ч. XI, с. 86], клеветает на сына королю; обещанная милость остаётся неисполненной, место отдаётся одному из прислужников этого недостойного человека. Сын получает от любимой невесты письмо, в котором она обвиняет его в обмане («Мы уверены, что отданное теперь место никогда вам обещано не было» [Жанлис, 1787, ч. XI, с. 87]) и просит забыть её. Прочитав письмо, молодой человек умирает на руках у отца (автор повести говорит о «скоропостижной смерти, причиняемой ударом печали» [Жанлис, 1787, ч. XI, с. 87]).

Эта история отчасти напоминает историю Ивана Петровича. Условие утвердиться «крепко» в литературе, поставленное ему Ихменевым, становится в романе точкой, влекущей за собой ряд трагичных, печальных событий, полностью меняющих время, пространство и отношения героев, приводящих Ивана Петровича в больницу.

Характерно, что маленькие Ваня и Наташа гуляют в «чудном саду», в котором царит «золотое время». Достоевский рисует райское состояние героев посредством аллюзии на известный библейский сюжет. Повзрослевшие, они продолжают существовать в этом состоянии. «“Сочинитель, поэт! Как-то странно... Когда же поэты выходили в люди, в чины? Народ-то всё такой щелкопёр, ненадёжный!” Я заметил, что подобные сомнения и все эти щекотливые вопросы приходили к нему (Ихменеву — *Н.В.*) всего чаще в сумерки (так памятно мне все подробности и всё то золотое время!)» [Достоев-

ский, 1972–1990, т. 3, с. 187]. Рай утрачивается героями тогда, когда Наташа уходит к Алёше: «Помнишь, Ваня, помнишь и наше время с тобой? Ох, лучше б я не знала, не встречала б его никогда!.. Жила б я с тобой, Ваня, с тобой, добренький ты мой, голубчик ты мой!.. <...> Ох, Ваня! Какое горькое, тяжёлое время наступает!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 197].

Образ сада появляется вновь в конце романа, после возвращения Наташи в родительский дом. Однако это уже не «чудный сад», а «садик»: «Этот садик принадлежит к дому; он шагов в двадцать пять длиною и столько же в ширину и весь зарос зеленью» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 425]. Именно в этом садике происходит последняя сцена романа: «Когда мы воротились с похорон Нелли, мы с Наташей пошли в сад» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 442].

Достоевский словно возвращает нас в начало романа, в тот детский «чудный сад», в тот лес, в котором можно было заблудиться, в те возможности, которые раскрылись бы перед героями романа, если бы не искушение и последующее за ним грехопадение. И здесь Фёдор Михайлович переводит повествование на скрытый слой понимания: история изгнания Адама и Евы из рая есть начало притчи о блудном сыне, а обретение потерянного рая и есть его возвращение к Отцу, путь к Богу. Но если Иван Петрович в глазах Достоевского чист душой, сердцем (Наташа: «<...> твоя душа золотая...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 197], «<...> у тебя такое золотое сердце <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 202]; Маслобоев: «Безгрешная ты душа!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 262]), то Наташа проходит горнилом искушения. Совершённый ею по отношению к Ивану Петровичу поступок — «Ваня, зачем я разрушила твоё счастье?» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 442] — становится для него тем самым «ударом печали», который влечёт его к умиранию. Рай (но уже без Ивана Петровича) обретается Наташей после окончательного разрыва с Алёшей и возвращения к отцу с осознанием степени своей любви к нему: «Я его больше себя, больше всех на свете люблю, Ваня, — прибавила она, потупив голову и сжав мою руку, — даже больше тебя...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 428]. Вернувшись к отцу, она символически возвращается к Богу, которого научилась любить превыше всего и всех. Для Достоевского возвращение Наташи к отцу оказывается ценнее возвращения отношений с Ваней. Покаяние и последующее за ним прощение отца символически (сопоставимо с таинством

исповеди) очищают Наташу, и она вновь становится для него «безгрешной» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 422].

Таким образом, попытка исследовать концепт «притча о блудном сыне» в романе «Униженные и оскорблённые» показывает, что Ф.М. Достоевский всесторонне, с разных ракурсов, подробнейшим образом настолько, насколько это вообще возможно художественно отобразить в рамках поставленной им себе творческой задачи, осмысливает данную Евангельскую притчу и вводит её в основу линий жизни отцов-героев романа, а также выстраивает на её фундаменте их отношения со своими детьми, показывает преемственность родового сценария, художественно проповедуя при этом дар безусловно-го прощения. Притча о блудном сыне постигается Достоевским как история о милосердом или жестокосердом отце. Нам показываются три отца и три родовых «сценария», в которых роль отца становится ведущей, поскольку в зависимости от того, как эта роль проживается, складывается жизнь всей семьи, включая последующие поколения.

Опыт «прочтения» образов героев романа поверх притчи приводит и к прояснению образа писателя и его миссии в понимании Достоевского: мы начинаем видеть то, что было заложено в образ, но не проявлено в романе на поверхностном уровне смысла.

Анализируя «Униженные и оскорблённые» через «увеличительное стекло» притчи о блудном сыне, мы, с одной стороны, расширяем угол зрения и осмысления, наблюдаем, как Достоевский описывает, условно говоря, историю человечества в различных версиях проживания, намекает на великое множество линий жизни. С другой стороны, мы видим, как из этого великого множества линий жизни через личное намерение и личное действие вытягивается одна жизненная нить, которая тянет за собой пространство, время, отношения, последующие события, — всё остальное... И это всё остальное укладывается, тем не менее, в этот маленький кусочек библейского текста, обозначая веху, этап, не вынося никаких оценок, давая главную надежду — надежду на спасение всего рода человеческого.

Список литературы

1. Авва Дорофей, 2010 — *Авва Дорофей*. Преподобного отца нашего Аввы Дорофея душеполезные поучения и послания с присовокуплением вопросов его и ответов на оные Варсануфия Великого и Иоанна Пророка. М.: Благовест, 2010. 415 с. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Dorofej/dushhepoleznye-poucheniya-i-poslanija/> (дата обращения: 25.12.2021).
2. Березович, 2007 — *Березович Е.Л.* Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. М.: Индрик, 2007. 600 с.
3. Григорий Синаит, 2010 — *Григорий Синаит*. Святого Григория Синаита главы о заповедях и догматах, угрозах и обетованиях, ещё же — о помыслах, страстях и добродетелях, и ещё — о безмолвии и молитве // *Добротолюбие*: в 5 т. М.: Изд-во Срегенского монастыря, 2010. URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/12 (дата обращения: 25.12.2021).
4. Даль, 1880–1882 — *Даль В.И.* Толковый словарь живаго великорускаго языка: в 4 т. СПб.; М.: Тип. М.О. Вольфа, 1880–1882.
5. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Жанлис, 1787 — *Жанлис С.Ф. де*. Альфонс и Далинда, или Волшебство Искусства и Натуры, нравоучительная сказка // *Детское чтение для сердца и разума. Детский литературно-художественный, научный журнал*. М.: Университетская Тип. у Н. Новикова, 1787. Ч. с. 49–192; ч. XII, с. 3–188.
7. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
8. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.
9. Кондаков, 1914 — *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери: в 2 т. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1914–1915.
10. Лазарев, 2000 — *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 152 с. URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=7&chap=8&ch_12=7 (дата обращения 30.11.2021).
11. Лопухин, 2009 — *Лопухин А.П.* Толкование на книгу пророка Исаии // *Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета*: в 7 т. М.: Дар, 2009. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_28/40 (дата обращения 12.12.2021).
12. Семёнов, 2003 — *Семёнов А.В.* Этимологический словарь русского языка. М.: Юнвес, 2003. 704 с. URL: <https://lexicography.online/etymology/semyonov/> (дата обращения 20.11.2021).
13. Шанский, 2000 — *Шанский Н.М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Дрофа, 2000. 399 с. URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky/> (дата обращения: 09.11.2021).

Список аудиозаписей

1. Касаткина, 2019а — *Касаткина Т.А.* Лекция «Униженные и оскорблённые» как роман об эгоизме». Научно-практический семинар «Как читать художественный текст? Анализ словесных и визуальных форм искусства», Великий Новгород. Новгородский музей-заповедник. 28.12.2019. URL: <https://youtu.be/-OQeSSNoO2g> (дата обращения: 09.11.2021).

2. Касаткина, 2019б — Касаткина Т.А. Практикум по герменевтическому чтению текста «Ещё о субъект-субъектном методе. Ф.М. Достоевский. “Униженные и оскорблённые”. Часть 1». Научно-практический семинар «Как читать художественный текст? Анализ словесных и визуальных форм искусства». Великий Новгород. Новгородский музей-заповедник. 29.12.201., URL: <https://youtu.be/vEYRwEx1zm0> (дата обращения: 09.11.2021).

3. Касаткина, 2019в — Касаткина Т.А. Практикум по герменевтическому чтению текста «Ещё о субъект-субъектном методе. Ф.М. Достоевский. “Униженные и оскорблённые”. Часть 2». Научно-практический семинар «Как читать художественный текст? Анализ словесных и визуальных форм искусства». Великий Новгород. Новгородский музей-заповедник. 29.12.2019 URL: <https://youtu.be/-iTYhmDbyJE> (дата обращения: 09.11.2021).

References

1. Avva Dorofei. *Prepodobnogo ottsa nashego Avvy Dorofeia dushepoleznye poucheniia i poslaniiia s prisovokupleniem voprosov ego i otvetov na onye Varsanufiia Velikogo i Ioanna Proroka* [Of Our Reverend Father Abba Dorotheus, Edifying Sermons and Epistles with the Addition of His Questions and Answers to Them by Barsanuphius the Great and John the Prophet]. Moscow, Blagovest Publ., 2010. 415 p. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Dorofej/dushepoleznye-poucheniija-i-poslanija/> Accessed 25 Dec. 2021. (In Russ.)

2. Berezovich, E.L. *Iazyk i traditsionnaia kul'tura: Etnolingvistiicheskie issledovaniia* [Language and Traditional Culture: Ethnolinguistic Research]. Moscow, Indrik Publ., 2007. 600 p. (In Russ.)

3. Grigorii Sinait. “Sviatogo Grigoriiia Sinaita glavy o zapovediakh i dogmatak, ugrozakh i obetovaniiax, eshche zhe — o pomyslakh, strastiakh i dobrodeteliakh, i eshche — o bezmolvii i molitve” [“Of St. Gregory the Sinaite Chapters on Commandments and Dogmas, Threats and Promises, Also on Thoughts, Passions and Virtues, and Also on Silence and Prayer”]. *Dobrotolubie: v 5 t.* [Philokalia: in 5 vols], Moscow, Izdatel'stvo Sretenskogo monastyrja Publ., 2010. URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/12 Accessed 25 Dec. 2021. (In Russ.)

4. Dal', V.I. *Tolkovnyi slovar' zhivago velikoruskago iazyka: v 4 tomakh* [The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols]. St. Petersburg-Moscow, Tip. M.O. Vol'fa Publ., 1880–1882. (In Russ.)

5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

6. Zhanlis, S.F. de. “Al'fons i Dalinda, ili Volshebstvo Iskusstva i Nature, nravouchitel'naia skazka” [“Alphonse and Dalinda, or The Magic of Art and Nature, a Moralizing Fairy Tale”]. *Detskoe chtenie dlia serdtsa i razuma. Detskii literaturno-khudozhestvennyi, nauchnyi zhurnal* [Children's Reading for the Heart and Mind. Children's Literary and Fiction, Scientific Magazine], Moscow, Universitetskaia Tipografia u N. Novikova Publ., 1787. Part XI, pp. 49–192; part XII, pp. 3–188. (In Russ.)

7. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vyshchem smysle”* [On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of “Realism in the Highest Sense”]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [Dostoevsky Philosopher and Theologian: The Artistic Way of Expression]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

9. Kondakov, N.P. *Ikonografiia Bogomateri: v 2 tomakh* [Iconography of the Mother of God: in 2 vols]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1914–1915. (In Russ.)

10. Lazarev, V.N. *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [*Russian Icon Painting from the Origins to the Beginning of the 16th Century*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 152 p. URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=7&chap=8&ch_l2=7 Accessed 10 Nov. 2021. (In Russ.)
11. Lopukhin, A.P. "Tolkovanie na knigu proroka Isaia" ["Interpretation of the Book of the Prophet Isaiah"]. *Tolkovaia Bibliia, ili Kommentarii na vse knigi Sv. Pisaniia Vetkhogo i Novogo Zaveta: v 7 tomakh* [*Anchor Bible, or Comments on All the Books of St. The Writings of the Old and New Testaments: in 7 vols*]. Moscow, Dar Publ., 2009. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_28/40 Accessed 12 Dec. 2021. (In Russ.)
12. Semenov, A.V. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* [*The Etymological Dictionary of the Russian Language*]. Moscow, Iunves Publ., 2003. 704 p. URL: <https://lexicography.online/etymology/semyonov/> Accessed 20 Nov. 2021. (In Russ.)
13. Shanskii, N.M. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* [*The Etymological Dictionary of the Russian Language*]. Moscow, Drofa Publ., 2000. 399 p. URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky/> Accessed 09 Nov. 2021. (In Russ.)

Reference list of audio entries

1. Kasatkina, T.A. "Unizhennye i oskorblennye' kak roman ob egoizme" [*The Humiliated and the Insulted as a Novel about Selfishness*]. *Nauchno-prakticheskii seminar "Kak chitat' khudozhestvennyi tekst? Analiz slovesnykh i vizual'nykh form iskusstva"* [*Academic and Practical Seminar "How to Read a Literary Text? Analysis of Verbal and Visual Forms of Art"*], Veliky Novgorod, Novgorod Museum-Reserve, 28 Dec. 2019. URL: <https://youtu.be/-OQeSSNoO2g> Accessed 09 Nov. 2021. (In Russ.)
2. Kasatkina, T.A. "Praktikum po germenevticheskomu chteniiu teksta. Eshche o sub"ekt-sub"ektnom metode. F.M. Dostoevskii. 'Unizhennye i oskorblennye'. Chast' 1" [*A Workshop on Hermeneutical Reading of the Text. More about the Method from Subject to Subject. F.M. Dostoevsky. The Humiliated and the Insulted. Part 1*"]. *Nauchno-prakticheskii seminar "Kak chitat' khudozhestvennyi tekst? Analiz slovesnykh i vizual'nykh form iskusstva"* [*Academic and Practical Seminar "How to Read a Literary Text? Analysis of Verbal and Visual Forms of Art"*], Veliky Novgorod, Novgorod Museum-Reserve, 29 Dec. 2019. URL: <https://youtu.be/vEYRwEx1zm0> Accessed 09 Nov. 2021. (In Russ.)
3. Kasatkina, T.A. "Praktikum po germenevticheskomu chteniiu teksta. Eshche o sub"ekt-sub"ektnom metode. F.M. Dostoevskii. 'Unizhennye i oskorblennye'. Chast' 2" [*A Workshop on Hermeneutical Reading of the Text. More about the Method from Subject to Subject. F.M. Dostoevsky. The Humiliated and the Insulted. Part 2*"]. *Nauchno-prakticheskii seminar "Kak chitat' khudozhestvennyi tekst? Analiz slovesnykh i vizual'nykh form iskusstva"* [*Academic and Practical Seminar "How to Read a Literary Text? Analysis of Verbal and Visual Forms of Art"*], Veliky Novgorod, Novgorod Museum-Reserve, 29 Dec. 2019. URL: <https://youtu.be/-iTYhmdbyJE> Accessed 09 Nov. 2021. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 08.06.2021
Одобрена после рецензирования: 28.12.2021
Принята к публикации: 28.04.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 08 June 2021
Approved after reviewing: 28 Dec. 2021
Accepted for publication: 28 Apr. 2022
Date of publication: 25 June 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.16.1.0+94

ББК 83+83.3(2=411.2)+63.3

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>

<https://elibrary.ru/PRKIMJ>

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)



© 2022. Николай Подосокорский

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона

© 2022. Nikolay N. Podosokorsky

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of “Napoleon-Prophet” and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

<http://orcid.org/0000-0001-6310-1579>

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается присутствие наполеоновского мифа в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866) в его религиозном аспекте — через историко-культурное сращение «Наполеон-Магомет» и культ почитания Наполеона среди мистических сект русских раскольников первой половины XIX века. Прослеживается, как в европейской культуре было сформировано устойчивое представление о Наполеоне Бонапарте как о новом

«пророке» и «Магомете Запада» (об этом писали Стендаль, А. Дюма, О. де Бальзак и др.), и как сам Наполеон использовал во время Египетского похода и позднее религию и искусство в своих политических целях. Особое внимание уделено пьесе Вольтера «Магомет» (1741) и ее влиянию через театральные постановки на Наполеона и, возможно, на Достоевского.

Наполеоновская теория Родиона Раскольникова объясняется через погружение в историю войн России с Францией и российского сектантского движения, в котором в 1820–1840-х годах особо выделялась одна или несколько сект почитателей Наполеона. Последние, согласно донесениям агентов тайной полиции, негласно собирались в Москве и поклонялись бюсту императора Наполеона, полагая, что он не умер, но жив, и вскоре явится, чтобы «начальствовать над правочерными полками для восстановления разрушенного порядка». Достоевский мог обыграть это оригинальное мистическое явление в своем романе. Неслучайно одним из двойников-заместителей главного героя «Преступления и наказания» является раскольник Миколка, выходец из той же Рязанской губернии, где проживали мать и сестра Раскольникова.

Ключевые слова: «Преступление и наказание», Наполеон, наполеоновский миф, Магомет, Вольтер, секты, наполеоновые, Ростопчин, масоны, война 1812 года, Египетский поход Наполеона.

Для цитирования: Подосокорский Н.Н. Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<http://orcid.org/0000-0001-6310-1579>

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: The article is dedicated to the presence of the Napoleonic myth in Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* (1866) through its religious aspect, namely the historical and cultural mergence of Napoleon and Mohammed and the worship of Napoleon among the mystic sects of Russian schismatics in the first half of the 19th century. The formation of a lasting perception of Napoleon Bonaparte as the new “prophet”, “Mohammed of the West” – which can be found in Stendhal, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, and others – is here traced, as well as the way Napoleon used religion and art for political aims during the Egyptian expedition and after. Particular attention is dedicated to Voltaire's play *Mahomet* (1741) and its influence on Napoleon (and possibly on Dostoevsky) through theatre performances.

Rodion Raskolnikov's Napoleonic theory is explained through an immersion in the history of the wars between Russia and France and of the Russian sectarian movement, where in 1920s-1940s could be found more than one sect worshipping Napoleon. According to the reports of secret police agents, they tacitly gathered in Moscow and worshipped a bust of Napoleon the Emperor, believing that he was not dead but alive, and would soon appear to “command the righteous regiments to

restore the shattered order”. Dostoevsky could use this original mystical phenomenon in his novel. It is no coincidence that one of the doubles-substitutes for the main character in *Crime and Punishment* is the schismatic Mikolka, who was born in the Ryazan province, where Raskolnikov’s mother and sister lived.

Keywords: *Crime and Punishment*, Napoleon, the Napoleonic myth, Mohammed, Voltaire, sects, Napoleonites, Rostopchin, Freemasons, War of 1812, Napoleon’s Egyptian campaign.

For citation: Podosokorsky, N.N. “The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of “Napoleon-Prophet” and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshipers of Napoleon.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>

Исследователи, специально занимающиеся изучением наполеоновского мифа, вынуждены считаться с его протеистичностью и амбивалентностью, условно выделяя в нем «черную» и «золотую» наполеоновские легенды, которые на самом деле тесно переплетены между собой. По словам Эмиля Керна, автора монографии «Наполеон. Двести лет легенды. История памяти Первой империи» (2016), «Наполеон очаровывает не потому, что он великий “обычный” человек, а потому, что он сам создал сценарий своего появления как героя, полубога, предмета культа. Независимо от того, любят его или ненавидят, сила его мифа подавляет», цит. по: [Таньшина, 2020, с. 203].

И.В. Артамонова со ссылкой на работу С. Паже справедливо отмечает необычайную широту образа Наполеона в мировой культуре: «От Спасителя к Антихристу, от ангела-искупителя до демона из бездны ада, от торжествующего Прометея до наказанного демиурга, от полубога до дерзкой жертвы собственных амбиций — образ Наполеона противоречив. Даже у одного и того же автора, в одном и том же произведении он нередко представляет собой амбивалентный персонаж» [Артамонова, 2021, с. 30].

При этом «русская» версия наполеоновского мифа «остается одной из самых ярких», и ее грандиозное развитие может, в том числе, объясняться тем, что вступление Наполеона на историческую сцену совпало во времени со становлением российской нации [Черепанова, 2011, с. 176]. Ф.М. Достоевский, как один из наиболее значительных русских национальных писателей и мыслителей, на протяжении

всего своего творчества пытался разгадать тайну души своенравного властителя и тех плодов, которые произросли из ее земного присутствия. Наиболее капитально наполеоновская тема была затронута им в романах «Преступление и наказание» и «Идиот» [Подосокорский, 2009]. В этой статье мы рассмотрим религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание», подробно остановившись на историко-культурном сращении «Наполеон-Магомет» (центральном в теории Раскольниково о великих людях) и на становлении мистического наполеоновского культа среди русских раскольников в первой половине XIX века.

Историко-культурное сращение «Наполеон-Магомет»

В. Гюго в одном из своих афоризмов, приведя изречение Магомета, гласящее, что «солнце взойдет с заката своего», спрашивал, «не про Наполеона ли хотел он сказать?» [Козловский, 1912а, с. 155]. В романе «Преступление и наказание» Наполеон сопоставлен с великими законодателями человечества: Ликургом, Солоном, Магометом и др. Наиболее заметно из этого ряда выделяется сравнение «Наполеон-Магомет». Можно сказать, что два этих имени даже сливаются воедино в уме Родиона Раскольниково: «О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожащая” тварь! Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объяснить! Повинуйся, дрожащая тварь, и — *не желай*, потому — не твое это дело!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 212], — восклицает герой. В этих его словах события 13 вандемьера IV года (5 октября 1795 года) в Париже, когда генерал Бонапарт при помощи пушек утопил в крови роялистский мятеж, существенно переосмысливаются героем. Студент Раскольников видит в Наполеоне, причем уже на начальном этапе его умопомрачительной карьеры, нового Магомета со свойственными мусульманскому пророку чертами: фанатизмом, безжалостным отношением ко всякому, кто встает на его пути, непоколебимой верой в собственное призвание, долженствующей изменить мир.

Основатель исламской религии на своем родном арабском языке называется Мухаммед. Но уже с царствования Екатерины II в России вошло в употребление взятое с французского и устаревшее ныне «Магомет». Такой вариант, служивший к тому же символическим

обозначением всех мусульман, использовали в своих сочинениях Я.Б. Княжнин, М.М. Херасков, В.И. Майков, А.Н. Радищев, Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин и др. Преимущественно под этим именем мусульманский пророк выведен и в творчестве Ф.М. Достоевского.

Имена Наполеона и Магомета, слившиеся в «Преступлении и наказании» воедино, впервые писатель планировал сблизить в петербургской поэме «Двойник». Так, в черновых набросках к предполагавшейся переработке журнальной версии «Двойника» Достоевский описал мечты господина Голядкина «сделаться Наполеоном, Периклом, предводителем русского восстания» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 434]. Эти подробности существенно бы дополнили суждения героя об исламе, к которому он прибегал, «не соглашаясь, впрочем, с иными учеными в иных клеветах, взводимых на турецкого пророка Мухаммеда, и признавая его в своем роде великим политиком» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 158]. Однако по какой-то причине отсылка к Наполеону в финальный текст произведения так и не вошла.

В «Преступлении и наказании» имя Магомета впервые возникает в разговоре Родиона Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем на квартире последнего. Вспоминая содержание своей статьи «О преступлении», Раскольников перечисляет наиболее известных законодателей и установителей человечества, которые «начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 199–200]. В этом перечислении имена двух деятелей стоят вплотную рядом, хотя жизнь Магомета от жизни Наполеона отделяет двенадцать веков. Немногим далее Порфирий также заостряет внимание на образе пророка, говоря уже о возможных попытках повторить его путь: «Ну как иной какой-нибудь муж, али юноша, вообразит, что он Ликург али Магомет... — будущий, разумеется, — да и давай устранять к тому все препятствия...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 203]. Это заставляет, в конечном счете, главного героя объясниться: «Позвольте вам заметить, — отвечал он сухо, — что Магометом иль Наполеоном я себя не считаю... ни кем бы то ни было из подобных лиц <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 204].

Если вспомнить, что вскоре Раскольников, вернувшийся от Порфирия в свою каморку, признает правоту «пророка», ставящего «поперек улицы хор-р-рошую батарею», то становится ясно, что для

него путь к славе и могуществу заключается не просто в подражании Наполеону, но Наполеону, за которым стоит *Магомет* (разумеется, также мифологизированный западной культурой). Никак нельзя согласиться с Г. Красновой в том, что «Христос и Мухаммед для Достоевского — личности одного ряда», и что в его «зрелом творчестве образ Пророка непротиворечив» [Краснова, 1998]. Исследовательница вслед за В.В. Борисовой [Борисова, 1991] пытается сгладить неудобные моменты в весьма противоречивом и сложном отношении писателя к исламу и пророку Магомету, который им вовсе не воспринимался как личность *одного ряда* с Христом. Напомню, что в разгар Крымской войны Достоевский в свойственной ему манере провел резкую грань между христианством и магометанством в стихотворении «На европейские события в 1854 году»:

С неверными на церковь воевать,
То подвиг темный, грешный и бесславный!
Христианин за турка на Христа!
Христианин — защитник Магомета!
Позор на вас, отступники креста,
Гасители божественного света!
[Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 405].

В «Преступлении и наказании» критика Магомета, конечно, принадлежит не самому писателю, но его герою. Хотя у нас нет оснований утверждать, как это делает П.В. Алексеев, что для Достоевского в этом романе «была важна только политическая деятельность Магомета, мечом отстаивавшего свои убеждения и провозгласившего фатализм краеугольным камнем новой религии для обеспечения народной покорности» [Алексеев, 2013, с. 299]. Б.Н. Тихомиров, комментируя перечисление Раскольниковым имен великих «преступников», среди которых названы Магомет и Наполеон, справедливо отметил, что мысль героя, стремящаяся объять всю всемирную историю человечества, «базируется на фактах внехристианской истории» [Тихомиров, 2005, с. 237]¹. Образ «Наполеона-Магомета»

¹ Среди попыток объяснить наличие или отсутствие в этом ряду тех или иных великих законодателей были и весьма курьезные. Например, А.Б. Махмадияров обратил внимание на то, что среди названных Раскольниковым великих людей нет ни одного российского «законодателя и установителя», тогда как в истории Российского государства «такowymi могут считаться князь Владимир, Иван Грозный, Петр I и др.» Вывод из этого Махмадияров делает следующий: «Отсутствие же в теории Раскольникова отечественных “властелинов”

(«пророка», с саблей, на коне»), которым восторгается герой, можно интерпретировать и как образ антихриста в квадрате. Большинство средневековых христианских авторов считало Магомета не просто жестоким завоевателем, но лжепророком и самозванцем. Как пишет С.И. Лучицкая: «Воображению западных христиан ислам рисовался то как учение Антихриста, то как царство идолов, юдоль грехов и соблазнов. Известный писатель и религиозный деятель Альвар из Кордовы, живший в мусульманской Испании в IX веке, в своих сочинениях отождествил Мухаммада со зверем из Апокалипсиса, разрушающим христианские святыни. Ключинский аббат Петр Достопочтенный, впервые изложивший для христиан учение ислама, изобразил пророка чудовищем с головой человека, лошадиной шеей и птичьим телом. Для отцов церкви Мухаммад действительно был чудовищем в аллегорическом смысле, ибо он стал основателем враждебного христианству учения» [Лучицкая, 1994, с. 182].

Долгое время в Европе пророка Мухаммеда «наделяли демонической или магической силой, способностью творить мнимые чудеса, соблазняя легковверных и недалеких людей», а его вероучение воспринималось как «ложь и сознательное искажение истины», как «религия фатализма, нравственной распущенности и потворства страстям, религия насилия и жестокости» [Журавский, 1990, с. 29]. Данте Алигьери в «Божественной комедии» помещает Магомета в девятый ров восьмого круга ада, где обитают те, «кто, разделяя, копит гнет», то есть зачинщики раздоров, тела которых постоянно рассекаются лезвием дьявола за их злодеяния. Фамилия героя «Преступления и наказания» — Раскольников — и совершаемое им топором двойное убийство старухи-процентщицы Алёны Ивановны и ее сводной сестры Лизаветы приобретают дополнительный пародийный смысл при прочтении фрагмента из Данте, в котором описывается чудовищная расправа над Магометом и ему подобными:

Несчастный, взглядом встретившись со мной,
Разверз руками грудь, от крови влажен,
И молвил так: «Смотри на образ мой!
Смотри, как Магомет обезображен!
Передо мной, стенья, идет Али,
Ему весь череп надвое рассажен.

следует понимать в том смысле, что принцип насилия не типичен для истории Российского государства» [Махмадияров, 1992, с. 13–14].

И все, кто здесь, и рядом, и вдали, —
Виновны были в распрах и раздорах
Среди живых, и вот их рассекли...»
(Ад, песнь 28, стихи 28–36, перевод по

[Данте Алигьери, 1967])

Согласно логике великого флорентийца, виновники расколов подлежали такому наказанию за рассечение единого народного тела. Магомет, появившись уже после христианства, внес в мир новый раскол, обернувшийся массовым кровопролитием. Его последователь Али, при котором ислам распался на направления, — виновник очередного раскола в самом исламе (поэтому Данте и изображает его с рассеченной головой). Петербургский «Наполеон-Магомет» Родион Раскольников также выдвигает теорию, раскалывающую всех людей на два разряда, и, совершив ради утверждения идеи собственного величия убийство, обрекает себя на те же мучения в аду. Этим моментом можно объяснить болезненное ощущение героя, настигшее его после преступления в полицейской конторе, когда у него раскалывалась голова, «точно гвоздь ему вбивали в темя» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 82]; а также собственное его признание: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322]. Однако герой Достоевского, мечтает пройти не просто путь раскольника Магомета, но путь его западного последователя — Наполеона, виновного в раздорах и войнах, сотрясавших Европу в начале XIX века.

Глубинно связь Наполеона и Магомета чувствовал и А.С. Пушкин. Исследователями уже отмечалось [Благой, 1972, с. 394–395; Борисова, 1997, с. 118; Бочаров, 2002, с. 145–146], что, соединяя в идейную пару имена Магомета и Наполеона, Раскольников при этом, словно соединяет и два контекста с «тварью» у Пушкина — «дрожащую тварь» первого стихотворения из цикла «Подражания Корану»:

Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй
[Пушкин, 1977–1979, т. 2, с. 188],

с миллионами «двуногих тварей», представляющих собой лишь «орудие» для Наполеонов, из второй главы романа «Евгений Онегин»:

Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.
[Пушкин, 1977–1979, т. 5, с. 36],

Важнейшая цель нового властелина, по теории Раскольникова, состоит в том, чтобы взять свободу и власть «над всю дрожашую тварью и над всем муравейником» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 353], и заставить обыкновенного человека трепетать при одном упоминании знаменитого имени. Сам Наполеон также отстаивал политическую необходимость точечного террора, отдавая ему предпочтение перед желанием задобрить народ. «Когда его младший брат Людовик, назначенный им в 1806 г. в Голландию королем, вздумал как-то похвалиться перед Наполеоном, что его, Людовика, в Голландии очень любят, то старший брат сурово оборвал младшего словами: “Брат мой, когда о каком-нибудь короле говорят, что он добр, значит царствование не удалось”» [Тарле, 1959, с. 93].

При рассмотрении образа «дрожащей твари» важно также акцентировать внимание на эпитете «*дрожащей*». Возможно, что образ дрожащей, т. е. напуганной твари, был навеян Достоевскому (а до него — Пушкину²) трагедией Вольтера «Фанатизм, или Пророк Магомет» (1741). В ней Магомет показан в качестве жестокого обманщика, который уделяет пристальное внимание моменту устрашения толпы. Верный Магометов военачальник Омар, согласно заветам учителя, дает шерифу Мекки Зопиру (или Сафиру) следующий совет:

Все смертные ему должны покорны быть.
Я будущим векам пример хотел явить.
Бог властный в выборе, пред кем в том отвечает?
Он мрак и блеск дает, он судит и прощает,
Он гласом здесь моим низшел с тобой рещи,
Познай кто Магомет, страшись и трепещи
[Вольтер, 1810, с. 13].

² О том, что Пушкин был знаком с трагедией Вольтера, писал С.А. Фомичев [Фомичев, 1978, с. 41].

На это Зопир называет Магомета «тираном», «еретиком» и «обманщиком» и восклицает:

Пусть в мусульманах он ум может ослеплять,
Раскол, что чтят они, я должен презирать
[Вольтер, 1810, с. 14].

После чего грозный Омар произносит такие слова:

Народом управлять, дано великим людям.
Родится он на то, чтоб в рабстве слепо жить,
Дивиться, верить нам, и должен нам служить.
Дели величество, и вместо дел бесплодных
Заставь вострепетать сердца простонародных
[Вольтер, 1810, с. 16].

С.П. Бобров (уже в XX веке и, вероятно, не без влияния А.С. Пушкина) перевел последний фрагмент немного иначе:

Народ, слепой и слабый, осужден
Нам верить, слушать нас и обожать.
Боишься быть рабом — так царствуй с нами,
Дели величье наше, а толпе
Не подражай — дрожать ее заставь
[Вольтер, 1947, с. 292].

Мотив устрашения народов проходит через всю трагедию Вольтера, причем Магомет, не стесняясь, рассказывает о своем честолюбии и торжестве права *сильного*, которому всё разрешается:

Мой меч и алкоран в кровавых сих руках
Заставил бы молчать всех смертных в их странах;
Мой глас бы их сразил как громовой стрелой
И зрел бы их челом ниц падших предо мною.
С тобой как человек, как друг, хочу вещать:
Нет нужды сильному безсильнова ласкать.
Зри, Магомет каков! Одни мы... внятлив буди...
Знай, я честолюбив, но таковы все люди.
Царь, пастырь или вождь, герой или гражданин
В намереньях со мной сравнялся ль хоть один?
[Вольтер, 1810, с. 29].

В другом месте Магомет призывает Сафира «обмануть мир» переменной своей веры: «Дрожащей твари Алкоран поведай» [Вольтер, 1947, с. 305] (в оригинале: «annoncer l' alcoran aux peuples effrayés»). В переводе В. Луговского и А. Голембы эти слова переданы так: «И, возвестив Коран дрожащим племенам» [Вольтер, 1957, с. 158]. В переводе Н. Остолопова: «Прими мой Алкоран с сим градом устрашенным» [Вольтер, 1828, с. III].

Трагедию Вольтера, в которой Магомет представлен, по выражению самого автора, «Тартюфом с оружием в руках» [Вольтер, 1828, с. 30], можно считать, наряду с напрашивающейся контаминацией пушкинских текстов, опосредованным источником сращения «Наполеон-Магомет» в европейской культурной традиции. В век Просвещения ислам уже считался не просто заблуждением, а, по словам А. Лоранса, религией, «которая благоприятствует деспотизму и фанатизму и порождена честолюбием человека, желавшего властвовать» [Прусская, 2016, с. 74]. Достоевский, с большим вниманием относившийся к сочинениям Вольтера, мог ознакомиться с этой трагедией на языке оригинала или по одному из существовавших тогда переводов на русском языке (П.С. Потемкина или Н.Ф. Остолопова). О ней, кстати, упоминается и в другом произведении Вольтера «Кандид, или оптимизм», которое писатель знал досконально.

Пьеса «Магомет» вызывала неподдельный интерес и у самого Наполеона, который, по словам С.Н. Искюля, «считал трагедии подлинной школой воспитания характера и гражданских добродетелей» [Лас-Каз, 2019, с. 188]. По мнению Жака Годшо, можно в целом говорить и «об определяющем влиянии Вольтера³ на рассуждения Наполеона о религии» [Кротов, 2021, с. 370]. Французский император умело использовал и религию, и литературу, и театр для своих агитационно-политических целей [Финкельштейн, 1963, с. 103–104]. Так, во время встречи европейских монархов в Эрфурте (1808), в числе постановок лучших французских драматургов ставилась и эта пьеса Вольтера⁴. Талейран (на тот период времени великий вице-электор империи), со свойственным ему остроумием написал об этом в своих мемуарах:

³ Любопытно, что в день рождения Наполеона, 15 августа 1769 года, Вольтер в письме к Д'Аламберу, полушутя, написал: «До свидания; посылаю мой привет дьяволу, потому что он в настоящее время правит миром» [Морлей, 2016, с. 318].

⁴ Встреча монархов России и Франции в Эрфурте проходила с 27 сентября по 14 октября 1808 года, а уже в ноябре 1808 года в Петербурге снова состоялась постановка вольтеровского «Магомета» [Всеволодский-Гернгросс, 2012, с. 143].

«Но любимой его [Наполеона] пьесой, лучше всего объясняющей причины и источник его могущества, был “Магомет”, так как ему казалось, что в ней он заполняет собой всю сцену.

Уже с первого действия, со слов:

Les mortels sont égaux, ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait la différence.
Il est de ces esprits favorisés des cieux
Qui sont tout par eux-mêmes et rien par leurs aïeux.
Tel est l'homme, en un mot, que j'ai choisi pour maître;
Lui seul dans l'univers a mérité de l'être;
Tout mortel à ses lois doit un jour obéir, etc⁵.

взоры всего зрительного зала устремлялись на него; слушали актеров, но смотрели на Наполеона. Каждый немецкий принц, естественно, должен был применять к себе следующие стихи, которые Лафон⁶ произносил мрачным голосом:

Vois l'empire romain tombant de toutes parts,
Ce grand corps déchiré dont les membres épars
Languissent dispersés sans honneur et sans vie;
Sur ces ébris du monde élevons l'Arabie.
Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers,
Il faut un nouveau Dieu pour l'aveugle univers⁷.

Аплодисменты сдерживались лишь почтением, но они готовы были разразиться еще громче при стихах:

Qui l'a fait roi? Qui l'a couronné? La victoire⁸.

⁵ «Магомет», действие I, явление 4: Смертные равны, не рождение, — а одна лишь добродетель создает среди них различие. — Существуют души, отмеченные небом, — которые свое значение создают сами и ничем не обязаны своим предкам. — Таков, одним словом, человек, которого я выбрал себе господином; — он один во вселенной заслужил им быть; — всякий смертный должен будет некогда подчиниться его законам, — и т. д.

⁶ П. Лафон — один из ведущих актеров «Comedie-Francaise» того времени. Был приглашен играть в театральных постановках в Эрфурте.

⁷ «Магомет», действие II, явление 5: Посмотри на Римскую империю, повсюду рушащуюся, — на это великое и растерзанное тело, рассеянные члены которого — чахнут, разбросанные, лишенные чести и жизни; — на этих развалинах мира мы воздвигаем Аравию. — Нужна новая религия, нужны новые узы, — нужен новый Бог для слепой вселенной.

⁸ «Магомет», действие I, явление 4: Кто сделал его царем? Кто короновал его? Победа.

Когда Омар прибавлял:

Au nom de conquérant et de triomphateur
Il veut joindre le nom de pacificateur⁹,

то присутствующие разыгрывали умиление. При этих словах Наполеон умело изображал волнение, показывая, что именно этим местом он хотел объяснить всю свою жизнь» [Талейран, 1959, с. 201–202].

Скорее всего, саркастический Талейран несколько преувеличил актуальное политическое звучание пьесы, тем более что известны критические высказывания Наполеона об этом сочинении Вольтера. В разговоре с И.В. Гёте французский император считал недостатком «Магомета» то, что «герой, завоеватель мира, характеризует себя в столь непривлекательном виде» [Реизов, 1962, с. 44]. В ссылке на острове Святой Елены Наполеон в беседе с Э.О. де Лас-Казом также критиковал Вольтера за искажение исторического образа Магомета: «Магомет был предметом его самой живой критики... Вольтеру, говорил Император, здесь недоставало знания истории и человеческого сердца. Он бесчестил великий характер Магомета самыми низкими интригами. Он заставлял действовать великого человека, изменившего лицо мира, как самого подлого негодяя, достойного всего-навсего виселицы. Не менее неуместно он исказил великий характер Омара» [Кротов, 2021, с. 109]. Впрочем, тот же Лас-Каз приводит и высказывание Наполеона о Магомете, в котором пророк мусульман дополняет выдающегося мастера политической интриги Никколо Макиавелли: «Конгресс — это выдумка, используемая дипломатами в своих целях. Это — перо Макиавелли в соединении с саблею Магомета» [Лас-Каз, 2019, с. 65].

Вместе с тем, сравнение Наполеона с Магометом, о котором с насмешкой писал Талейран применительно к 1808 году, исторически возникло гораздо раньше и если не в период 13 Вандемьера, как это представлялось Раскольникову, то уже год спустя, во время первой Итальянской кампании Бонапарта. Так, Стендаль в «Жизни Наполеона» отмечал, что некоторые «малодушные лица» упрекали французского полководца за его действия в Северной Италии в 1796–1797 годах. «Они утверждают, будто Наполеон насаждал

⁹ «Магомет», действие I, явление 4: К имени победителя и триумфатора — он хочет прибавить имя миротворителя.

в Италии свободу теми же способами, какими действовал Магомет, проповедовавший Коран с мечом в руках. Новообращенных восхваляли, им покровительствовали, расточали им милости, а неверных безжалостно подвергали всем ужасам войны: грабежу, непосильным поборам...» [Стендаль, 1959, т. 11, с. 16].

Однако уподобление победоносного французского генерала пророку Магомету получило свое теоретическое обоснование лишь после военных кампаний, проведенных Бонапартом в Египте и Сирии в 1798–1799 годах. Во время движения французской эскадры до Египта секретарь Бонапарта Л.А.Ф. де Бурьенн читал главнокомандующему в каюте флага «Восток» Коран, на который по прибытии тот уже ссылался как на основу своего мышления. Так, объясняя как-то в Каире мотивы своего поведения, Бонапарт заметил, что «от Аллаха исходит все хорошее, он дарует нам победу» [Людвиг, 1998, с. 113].

Султан Эль-Кебир (Великий султан), как прозвали Бонапарта каирские шейхи и улемы, в воззваниях и прокламациях к народам Востока не раз объявлял о своей любви к Пророку и Корану. Египетский историк Абдаррахман аль-Джабарти, живший в то время, приводит текст одной распространяемой среди населения прокламации Бонапарта: «Египтяне! Вам было сказано, что я прибыл в эту страну, чтобы уничтожить вашу религию. Но это явная ложь — не верьте ей. Скажите тем, кто распространяет эти слухи, что я прибыл сюда лишь для того, чтобы освободить ваши права из-под власти тиранов, и что я больше, чем мамлюки, поклоняюсь Богу Всевышнему и почитаю пророка и великий Коран. Скажите им также, что все люди равны перед Богом и отличают одних от других только разум, достоинства и знания» [Абд ар-рахман Ал-джабарти, 1962, с. 54].

Вальтер Скотт в «Жизни Наполеона Бонапарта» (1827) отмечал, что «Наполеон возымел странную мысль убедить мусульман, что он сам, непонятно каким образом, принадлежит их вере и послан от Бога на землю вовсе не с целью разрушить, а, напротив, утвердить и дополнить (!) учение Корана и наказы правоверным Магомета» [Скотт, 1995, т. 1, с. 190]. Для подобных целей французы использовали, в том числе, фальшивые мистические рассказы, распространяемые в целях пропаганды в качестве «подлинных» историй через французскую прессу. В одном из таких рассказов сообщалось, что некоему египетскому дервишу было явлено откровение о разговоре пророка Магомета с Судьбой. Последняя убеждала его смириться

с завоеванием Египта французами, ибо «эти завоеватели будут мусульманами» [Прусская, 2016, с. 102]. Как вспоминал Наполеон, в оккупированном Каире он часто беседовал с учеными старцами-мусульманами и «старался внушить им доверие обсуждением Корана, приглашая их разъяснить ему наиболее важные места и высказывая большое восхищение Пророком» [Наполеон, 2003, с. 508].

Такое его поведение было, главным образом, вызвано, политической целесообразностью, хотя Бонапарт, по словам его сподвижников, вполне мог принять ислам, при условии, что перемена веры, действительно, способствовала бы его владычеству над Востоком. Как пишет в своих мемуарах Бурьенн: «Конечно, Бонапарте имел и должен был иметь уважение к местной вере; ему следовало более действовать как мусульманину, чем как католику. Искусный завоеватель должен поддерживать свои победы покровительствуя, хваля, даже превознося веру покоренного им народа. Бонапарте, как он часто мне говаривал, имел правилом считать веры учрежденными людьми; но уважал их везде как могущественное средство для Правительства. Впрочем, я не поручусь за то, что он не переменял бы своей веры, если б завоевание Востока было ценою этой перемены. Над всем, что он говорил о Магомете, об Исламизме, о Коране пред именитыми обывателями земли сей, — он сам смеялся; но желал чтобы это было повторяемо и чтобы изречения его о вере, будучи прелагаемы в благозвучные стихи, в пышную Арабскую прозу, более и более преклоняли в его пользу умы жителей» [Бурьенн, 1834, с. 153–154]. Характерно, что Коран стоял в библиотеке Бонапарта в разделе «Политика» [Людвиг, 1998, с. 113].

В августе 1798 года согласно повелению Бонапарта с большой помпой был отмечен праздник в честь пророка Магомета [Абд ар-рахман Ал-джабарти, 1962, с. 78–79; Денон, 2014, с. 80], после чего главнокомандующий французской армией отдал приказ об учреждении института, предназначенного «для прогресса и распространения просвещения в Египте» [Прео, 2021, с. 32]. Согласно воспоминаниям самого Наполеона, в народе утвердилось мнение, что «французы восхищены Магометом, что их вождь знает Коран наизусть и признает, что в этой премудрой книге заключены прошлое, настоящее и будущее», что «сам Магомет явился султану Кебиру», что султан Кебир «обещал построить большую мечеть», «что вся армия станет мусульманской и что великие шейхи Ас-Сада и Аль-Бакри рассматривают его как мусульманина» [Наполеон,

2003, с. 511]. В пользу Бонапарта говорили его победы, в которых суеверные и конформистски настроенные слои египетского общества видели благоволение свыше. Некоторые улемы и имамы говорили про него: «Французы ни за что не победили бы правоверных, если бы их вождь не пользовался особым покровительством пророка. Войско мамелюков было непобедимым, самым храбрым на Востоке. Если оно было полностью разбито, то это потому, что было греховным, неправедным. Это предсказано в Коране в нескольких местах» [Лашук, 2004, с. 93].

Заигрывания генерала Бонапарта с религией египтян даже породили в Европе слухи о его переходе в ислам¹⁰. Н.А. Полевой в своей «Истории Наполеона» (1844–1848) так описал сделанное султану Кебиру предложение принять магометанство, от которого тот, впрочем, отказался: «Наполеон хотел действовать на воображение жителей даже таинственным величием, представляя из себя вдохновенного посланника небес. Великолепие всегда окружало его; речь его всегда была важна, исполнена гипербол и сентенций на манер восточный. Разговаривая однажды с муфтием, он замолчал, и потом заговорил торжественно: “Слава Аллаху! Единый Бог есть Бог, а Магомед пророк его!” — “Ты изрек великую истину”, отвечал муфтий. “Верить ли, что избранные могут обратить громы небесные с неба на землю? — Ты великий вождь, которому Магомед вручил громы небесные, с могуществом и победою”. — “Да, но хлеб, похищенный злым, превратится в прах в устах его!”, возразил Наполеон. Может быть, оба собеседника сами плохо понимали, что такое говорят, но тем было лучше, и некоторые из шейхов решились даже предложить Наполеону принять веру магометанскую» [Полевой, 1844, с. 405–406]. Широкое распространение получил в России и разговор Бонапарта с тремя учеными мусульманами в большой пирамиде Хеопса из «Описания египетской экспедиции». В нем Бонапарт восклицал: «Божественный Алкоран питает душу мою, увеселяет глаза мои. Я люблю пророка и надеюсь скоро почтить

¹⁰ Достоевский в журнальной версии (1848) рассказа «Честный вор», имевшего при первой публикации название «Рассказы бывалого человека. (Из записок неизвестного)», также затронул тему перемены Наполеоном собственной веры. Правда, там, согласно воспоминаниям ветерана наполеоновских войн Афанасия Ивановича, французского полковника агитировали принять не ислам, а православие: «А было ему представлено, Бонапарту, чтоб крестился он в русскую веру и по русской вере присягу дал. Да не согласился француз; верой своей не пожертвовал... На том только и разошлись. Славное, сударь, времечко было!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 426].

могилу его во святом граде», а его собеседники не переставали его прославлять: «Слава пророку, который послал тебя к нам, да оживишь веру слабых и да откроешь для правоверных седьмое небо!» [Вестник Европы, 1802а, с. 46, 50]

Сохранилось даже изображение Бонапарта в пышном восточном одеянии и характерном головном уборе, выполненное неизвестным участником Египетского похода. На нем генерал Бонапарт держит свою правую руку на Коране, а с его левого бока виден эфес сабли (см. *Илл. 1*). Генерал Ш.Т. Бовэ де Прео в 1817 году писал, что Бонапарт «употребил все силы, чтобы самому соблюдать и заставить всех с уважением относиться ко всему, что касалось религиозных и светских традиций. Такое поведение снискало уважение и почтительное отношение к главнокомандующему у множества лиц, пользовавшихся доверием среди народа. В порыве признательности они прозвали его Али. Имя зятя Магомета, достойного последователя и автора Корана, тоже пророка, показалось им наиболее подходящим, чтобы выразить сложившееся у них мнение о характере и великих качествах победителя мамлюков» [Прео, 2021, с. 68].

Сирийский хронист Никула ат-Турк также пишет, что египтяне воспринимали Бонапарта как провозвестника конца света и последнего преемника пророка Мухаммеда: «Он был умен и учен, и поговаривали, что он знает астрологию, поскольку заранее объявлял, в какое время произойдут события; он рассказывал, что прочитал о своем приходе [в священных книгах], которые никто не видел, кроме него, и что именно он установит справедливость на земле». Он отмечал, что многие египтяне верили в то, что Бонапарт является махди и «только его европейская одежда не давала поверить в это. Но если же он появлялся в восточной одежде, то люди верили ему» [Прусская, 2016, с. 59].

Произошедший на Востоке переворот в сознании генерала Бонапарта ощущал и сам «надменный герой». «В Египте, — скажет он, — я чувствовал себя освобожденным от пут стеснительной цивилизации. Я видел себя на пути в Азию, на спине слона, с турбаном на голове и с новым, моего сочинения, Алкораном в руках. Это было лучшее время моей жизни, потому что самое идеальное» [Мережковский, 1993, с. 153]. Подлинное отношение Наполеона к религии было весьма противоречивым. А.А. Кротов посвятил этой проблеме специальный параграф своей монографии «Наполеон и философия», содержащий обзор мнений авторитетных историков



Илл. 1. Неизвестный художник. Генерал Бонапарт в Каире в восточном одеянии.

Fig. 1. Artist unknown. Bonaparte in Oriental costume in Cairo.

на сей счет. На наш взгляд, наиболее точны следующие утверждения: «Пьер Норма полагал, что все дело сводится к представлениям об утилитарности: “Верующий ли сам Бонапарт? Во всяком случае, он пользуется религией политически, о ней он имеет «утилитарные» идеи”. Сходное мнение высказывал и Альбер Собуль: “Нельзя ошибаться относительно внутренней позиции Бонапарта: его понимание религии было чисто утилитарно”, выражалось в стремлении “сделать из нее инструмент политического господства и упрочения

социальной иерархии". Жюль Берто считал, что Наполеон не был религиозен, но ценил политическую полезность церкви» [Кротов, 2021, с. 371–372].

Сам Наполеон на заседании государственного совета 16 августа 1800 года объяснил свое отношение к религии следующим образом: «Моя политика в том, чтобы управлять людьми так, как желает большая их часть. В этом, я думаю, способ признавать суверенитет народа. Именно сделавшись католиком, я закончил войну в Вандее, сделавшись мусульманином, я утвердился в Египте, сделавшись ультрамонтаном, я завоевал умы в Италии. Если бы я управлял еврейским народом, я восстановил бы храм Соломона» [Кротов, 2021, с. 376]. В девятом номере «Вестника Европы» за 1802 год необычайная веротерпимость и религиозная гибкость правителя Франции оценивалась, скорее, как разумное и позитивное проявление его политики: «Консул вместе со всеми благоразумными уверен в святости христианской религии вообще и в благодетельности ее для счастья государств, но он без сомнения не думает принуждать нас быть католиками. Разве мы не видали его другом Магомета в Египте? Особенная религия Консула есть — политика!» [Вестник Европы, 1802б, с. 72].

В последние годы жизни Наполеон продолжал размышлять над различиями основных мировых религий. На острове Святой Елены в беседе с генералом А.Г. Бертраном он отдавал приоритет исламу перед учением Христа, утверждая, что мусульманский рай «побуждает к битве и обещает блаженство тем, кто погибает в ней. Крылья ангелов врачуют раны. Таким образом, религия Магомета во многом способствовала успехам его оружия <...> Христианская религия не возбуждает отвагу. Как генерал, я не любил христиан в своей армии. Непредвиденная смерть так опасна; нужно столько труда, чтобы попасть в рай, такое значение придают последним моментам жизни, что это мало согласуется с воинственным духом и неожиданной гибелью» [Тарасов, 2003, с. 469]. В другом признании тому же Бертрану император обратил внимание на общность исторических условий, благодаря чему только и могли выдвинуться такие личности, как Магомет и он сам: «После революции люди способны на большие дела. Если Франции удалось подчинить Европу, она обязана этим революции. Конечно, я ею руководил, но пользуясь теми элементами, которые я обнаружил. Возможно, что так дело обстоит и с Магометом» [Далин, 1970, с. 101].

Раскольников, идея которого основана на сращении «Наполеон-Магомет», особо выделяет Египетский поход из биографии своего кумира. И если сперва эта веха наполеоновской карьеры лишь дополняет другие: «Нет, те люди не так сделаны; настоящий *властелин*, кому всё разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, *тратит* полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211]; то вскоре «посторонняя мысль» героя отдает ей явный приоритет: «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша <...>, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211]. В последних словах героя «пирамиды» символизируют важнейший этап возвышения Наполеона, контрастирующий с фатальным поражением под Ватерлоо. В этой же 6-ой главе III-ей части романа Раскольников сравнивает с «пирамидой египетской» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 210] и возможную против него улику, просмотренную им стотысячную черточку. Позднее, в разговоре с Соней Мармеладовой, герой вновь сопоставит события египетского похода со своим преступлением: «<...> что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка...?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 319].

Отметим, что деятельность Бонапарта в Египте поначалу восхитила многих его российских современников. С.Н. Глинка, также бывший сперва почитателем Наполеона, писал в своих мемуарах: «С отплытием Наполеона к берегам Египта мы следили за подвигами нового Кесаря; мы думали его славой; его славой расцветала для нас новая жизнь. Верх желаний наших было тогда, чтобы в числе простых рядовых находиться под его знаменами. Но не мы одни так думали и не одни к этому стремились. Кто от юности знакомился с героями Греции и Рима, тот был тогда бонапартистом» [Глинка, 1895, с. 194]. Позднее в изданной Сергеем Глинкой книге «Тайные злодеяния и явные лжи и обманы Наполеона Бонапарта» египетская кампания Бонапарта будет уже представлена как одно сплошное злодеяние: «На берега Египта вывел он с собою все ужасы, поражающие человечество. Каждый шаг ознаменовывался злодейством» [Глинка, 1816, с. 5]. Сам же публицист развернет в издаваемом им «Русском

Вестнике» мощную информационную кампанию по дискредитации Наполеона и всего французского, причем в одном из номеров 1813 года будет опубликовано стихотворение «Побег Наполеона Карловича из земли Русской», в котором в роли защитницы «русского духа» от «шута-корсиканца» будет представлена героиня русских сказок Баба Яга [Мирзоев, 2010, с. 97–98].

Сравнения Наполеона с Магометом в негативном ключе стали появляться на страницах русской прессы во время участия России в четвертой антифранцузской коалиции (1806–1807). Так, в пятнадцатом номере «Вестника Европы» за 1806 год, в разделе «О состоянии политических дел Европы в продолжение 1805 года и первых трех месяцев нынешнего» сообщалось: «Магомет ничего не признавал, кроме своего Алкорана, — и преемники его завоевали Азию; Тамерлан и Ченгис-Хан не знали законов других наций, — и покорили государства: так и Бонапарте, притворяясь, будто не знает священных оснований, на которых утверждены права народов, и идучи по следам упомянутых завоевателей, присвоил себе власть, подобно им, насильственной рукою давать новый вид окрестным государствам» [Вестник Европы, 1806, №15, с. 217].

Заметной вехой в отношении к Наполеону в российском обществе стало Объявление Святейшего Правительствующего Синода, составленное при участии митрополита Московского и Коломенского Платона (Левшина). Это объявление, согласно именному императорскому указу от 6 декабря 1806 года, «русское православное духовенство обязано было читать в храмах каждый воскресный и праздничный день по окончании литургии» [Гуминский, 2002, с. 222]. В нем «неистовому врагу мира и благословенной тишины» Наполеону, в частности, было поставлено в вину то, что «в Египте приобщился он гонителям Церкви Христовой, проповедовал алкоран Магометов, объявил себя защитником исповедания неверных последователей сего лжепророка мусульман и торжественно показывал презрение свое к пастырям святыя Церкви Христовой» [Шильдер, 2008, с. 397]. Также французский предводитель обвинялся в том, что «он дерзает против Бога и России» и мечтает «похитить (о чем каждому человеку и помыслить ужасно!) священное имя Мессии» [Шильдер, 2008, с. 399]. Чтобы дополнительно унижить прославленного полководца и законодателя в тексте воззвания он был назван «тварью, совестью сожженной и достойной презрения» [Шильдер, 2008, с. 399].

В духе этого объявления в 1807 году был написан и распространен и текст председателя Римско-католической духовной коллегии Российской империи, архиепископа-митрополита Могилёвского Станислава Богуш-Сестренцевича. Он также пытался внушить своей пастве, что Наполеон есть «враг рода человеческого» и что, «не быв привержен ни к какой религии, он всегда употреблял ее так, как средство политическое: чтоб пленить умы Египтян, он признал пред Муфтием Магомета истинным пророком. Чтоб привлечь к себе Евреев всего света, он тщится представить себя им в лице Мессии их» [Шильдер, 2008, с. 400–401]. Вспоминая о войне с Наполеоном 1806–1807 годов, ее участник, поэт-гусар Денис Давыдов перечислил бранные прозвища, которыми он тогда наделил Наполеона: «Что бы я отвечал ему, если бы он сказал мне: “То вы, сударь, называете меня Сатаной 1-м, то землетрясением, то чертом-человеком, то Магометом Калиостро”¹¹» [Давыдов, 1962, с. 255]. Впрочем, тут же Давыдов спешит написать о том, что боготворит Наполеона: «Он, может быть, не знает всего удивления, всего восторга, питаемого мною к нему, чудеснейшему существу, которому подобного не было еще в этом мире!» [Давыдов, 1962, с. 256].

После заключения российско-французского союза в Тильзите в июне-июле 1807 года процесс шельмования Наполеона в российской печати был временно приостановлен, так что после этого даже в академических изданиях было велено Н.Н. Новосильцевым не допускать «каких-либо выражений, порочащих императора Франции Наполеона» [Летопись, 2002, с. 55]. Однако в канун и во время Отечественной войны 1812 года антинаполеоновская религиозная пропаганда вспыхнула с новой, еще большей силой, умножив слухи о Наполеоне как об антихристе [Мельникова, 2007, с. 70; Левенштерн, 2018, с. 23]¹². Так, святитель Филарет (Дроздов), на тот

¹¹ Прозвище, данное Денисом Давыдовым Наполеону — «Магомет Калиостро» — может, учитывая остальные бранные «клички» в этом ряду, намекать на шарлатанство и авантюризм французского полководца, а также на его лжеверие и связь с дьяволом. Алессандро Калиостро (1743–1795) считается одним из основателей т.н. «египетского масонства» в Европе. В России его нередко изображали проходимцем, связанным с дьяволом. Например, в романе М.Н. Загоскина «Искуситель» (1838), время действия которого отнесено к самому началу XIX века, Калиостро выведен как полубезумный маг, имеющий сношение с чертом.

¹² Во время Московского похода солдаты наполеоновской армии столкнулись с особой религиозностью русских. Сын священника и офицер вюртембергского полка Х.Л. фон Иелин вспоминал, что в 1813 году во время его вынужденного путешествия вглубь России в качестве пленного крестьяне не дали похоронить одного из умерших французов, и когда их спросили о причине такого запрета, они «объяснили в ответ, что на нем нет креста на шее, значит он не христианин» [Фон Иелин, 2003, с. 197]. Зато среди мусульманского населения России

момент времени ректор Санкт-Петербургской духовной академии и настоятель новгородского Юрьева монастыря, в «Рассуждении о нравственных причинах невероятных успехов наших в настоящей войне» (1813) обличительно назвал Наполеона «непорфирородным царем, возжелавшим быть еще непомазанным пророком» [Филарет, 1813, с. 7].

Среди иных литературных источников сращения «Наполеон-Магомет», которые могли повлиять на автора «Преступления и наказания», можно выделить роман Стендаля «Красное и черное» (1831), главный герой которого Жюльен Сорель, подобно Раскольникову, восторгался Наполеоном. «Исповедь» Ж.Ж. Руссо, собрание реляций великой армии и «Мемориал Святой Елены» Лас-Каза — «вот три книги, в которых заключался его Коран. Он готов был на смерть пойти за эти три книжки. Никаким другим книгам он не верил. Со слов старого полкового лекаря он считал, что все остальные книги на свете — сплошное вранье, и написаны они пройдохами, которым хотелось выслужиться» [Стендаль, 1959, т. 1, с. 65–66].

Примечательно, что Руссо, имя которого в «Преступлении и наказании» упоминает Разумихин [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 88], также воспринимался младшими современниками в качестве «кандидата в Магометы». К примеру, Н.М. Карамзин записал в «Письмах русского путешественника»: «Один молодой француз, восхищенный творениями Жан-Жака, вздумал проповедывать его учение в Азии и сочинил на арабском языке катехизис, который начинается так: “Что есть правда? Бог. Кто ложный пророк его? Магомет. Кто истинный? Руссо”» [Карамзин, 1964, т. 1, с. 496]. Стоит вспомнить, что и Наполеон, возжелавший поставить себя на место «истинного пророка», в юности считал себя учеником Руссо [Кротов, 2021, с. 87–101].

Другим литературным источником аналогии «Наполеон и Магомет» можно назвать роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо» (отдельное издание, 1845–1846), который Достоевский читал и неоднократно упоминал в своих сочинениях [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 357; т. 19, с. 163]. В романе Дюма один из персонажей, помощник королевского прокурора де Вильфор говорит о Наполеоне

французы порой неожиданно сталкивались с подчеркнутым радушием. Тот же фон Иелин отмечает, что в татарской деревне Пензенской губернии местные мусульмане к ним отнеслись гораздо добрее, когда увидели, что они «не перекрестились, как русские», перед тем, как начать есть [Фон Иелин, 2003, с. 197].

следующее: «<...> у них [бонапартистов — *Н.П.*] есть одно качество, заменяющее все наши, — это фанатизм. Наполеон — Магомет Запада; для всех этих людей низкого происхождения, но необыкновенно честолюбивых, он не только законодатель и владыка, но еще и символ — символ равенства» [Дюма, 1990, т. 1, с. 67–68].

Кроме перечисленного выше, стоит упомянуть и цикл лекций английского историка Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1840), с которыми Достоевский был, вероятно, знаком¹³. Карлейль, весьма противоречиво рисуя портреты своих героев, увидел в Наполеоне «чудовищную помесь героя с шарлатаном», бóльшего «фанатика-лицемера», чем Кромвель, Магомет и подобные им люди [Карлейль, 1898, с. 332]. В его труде имена Наполеона и Магомета многократно упоминаются в одном ряду.

Наконец, нельзя не упомянуть и роман О. де Бальзака «Блеск и нищета куртизанок» (1838–1847), в котором имена Наполеона и Магомета дважды поставлены рядом. Сперва о них говорится как о приверженцах фатализма: «Испанец, как видно, был фаталистом, подобно Наполеону, Магомету и многим другим великим политикам» [Бальзак, 1960, т. 10, с. 66]. Затем в предсмертном письме Люсьена Шардона де Рюбампре к «испанцу» — аббату Карлосу Эррера (Жаку Коллену) — эти имена иллюстрируют теорию героя о двух видах людей: «потомстве Авеля» и «потомстве Каина», которых можно соотнести с «обыкновенными» и «необыкновенными» людьми из статьи Раскольниковца. У последнего «“необыкновенный” человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 199], а наиболее яркими представителями таких «властелинов» и «установителей» человечества названы Ликург, Солон, Магомет и Наполеон. Бальзаковский Люсьен описывает «потомков» первого в истории убийцы, Каина, более изощренно: «Люди эти опасны в обществе, как были бы опасны львы в равнинах Нормандии: им потребен корм, они пожирают мелкую человечину и поедают золото глупцов; игры их смерто-

¹³ Лекции Карлейля были опубликованы в журнале «Современник» в середине 1850-х годов и пользовались успехом в русском обществе [Лебедев, 1974, с. 136]. Как показал Б.Н. Тихомиров, знакомство с концепцией Т. Карлейля, изложенной в этих лекциях, определенно прослеживается в «Преступлении и наказании» [Тихомиров, 1992, с. 44–54].

носны, они кончаются гибелью смиренного пса, которого они взяли в товарищи и сделали своим кумиром. Когда бог того пожелает, эти таинственные существа становятся Моисеем, Аттилой, Карлом Великим, Магометом или Наполеоном; но когда он оставляет ржаветь на дне человеческого океана эти исполинские орудия своей воли, то в каком-то поколении рождаются Пугачев, Робеспьер, Лувель, или аббат Карлос Эррера. Одаренные безмерной властью над нежными душами, они притягивают их к себе и губят их» [Бальзак, 1960, т. 10, с. 412]. Как видим, в романе Бальзака использован несколько иной ряд великих людей, но заканчивают его, как и у Достоевского, всё те же Магомет и Наполеон.

Через сращение «Наполеон-Магомет» у героя Достоевского просматривается и соответствующий взгляд на человечество вообще, состоящее из материала («человека-подлеца», боящегося больше всего «нового шага и нового собственного слова» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6]) и человека, «право имеющего» этот материал употребить ради высшей цели устройства всего рода людского. Последний всеми способами стремится обосновать своё владычество над «материалом» («тварью дрожащей»), как бы беря на вооружение заключительные слова вольтеровского Магомета:

Хочу вселенною, как Бог владеть на век;
Исчезнет власть моя, коль узнан человек
[Вольтер, 1810, с. 80].

Впоследствии Максим Горький в пьесе «На дне» (1902) оттолкнулся от теории Раскольникова о сменяющих друг друга великих законодателях. «Магомет дал Коран, сказал: “Вот — закон! Делай, как написано тут!” Потом придет время — Коран будет мало... время даст свой закон, новый... Всякое время дает свой закон...», — говорит в пьесе слесарь Андрей Клещ [Максим Горький, 1970, с. 171]. Однако старому религиозному закону драматург нового времени противопоставляет другое понимание человека как самодостаточной правды, «освобожденной» от пут всяческой метафизики. Сатин патетически восклицает: «Человек может верить и не верить..., это его дело! Человек — свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он — свободен!.. Человек — вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! (Очерчи-

вает пальцем в воздухе фигуру человека.) Понимаешь? Это — огромно! В этом все начала и концы... Всё в человеке, всё для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо!» [Максим Горький, 1970, с. 177].

В последующих за «Преступлением и наказанием» романах Достоевского сближение Наполеона и Магомета присутствует имплицитно и связано с образами двух героев-эпилептиков. Так, в романе «Идиот» князь Мышкин косвенно соотносит себя и с Наполеоном, и с Магометом; а в «Братьях Карамазовых» почитатель Наполеона лакей Смердяков, сожалеющий, что Россия выиграла войну 1812 года, с помощью казуистики будет доказывать, что никакого греха в перемене христианской веры на магометанскую попросту нет.

Мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона и наполеоновская идея Родиона Раскольникова

Протоиерей Г.В. Флоровский в книге «Пути русского богословия» писал о «тайне Наполеона» у Достоевского как о, прежде всего, явлении мистическом, связанном с духовным рабством человека, попавшего под власть идеи покушения на чужую свободу: «Достоевский видит и изображает этот мистический распад самодовлеющего дерзновения, вырождающегося в дерзость и даже в мистическое озорство. Показывает, как пустая свобода ввергает в рабство, — страстям или идеям. И кто покушается на чужую свободу, тот и сам погибает. В этом тайна Раскольникова, “тайна Наполеона”. Но Достоевский не только показывает в образах эту диалектику идей-сил, как последнюю и интимную тему современной русской жизни. Он становится толкователем судеб того “случайного племени”, каким была радикальная интеллигенция 60-х годов, эти тогдашние “нигилисты”. И Достоевский хотел показать не столько внешний быт, сколько именно тайную судьбу этого “племени”, свершавшуюся в тогдашних борениях и спорах» [Флоровский, 2009, с. 377].

По мнению другого философа, Н.А. Бердяева, именно с нашего церковного раскола «начинается глубокое раздвоение в русской жизни и русской истории, внутренняя расколотость, которая будет продолжаться до русской революции. И многое тут находит свое объяснение. Это кризис русской мессианской идеи» [Бердяев, 2002, с. 22].

Одна из мощных линий в развитии мессианского движения в XIX веке была связана с почитанием или развенчанием Наполеона. В уже цитированном выше объявлении Святейшего Синода декабря 1806 года, император Франции был назван «неистовым врагом мира и благословенной тишины», который «еще во времена народного возмущения, свирепствовавшего во Франции во время Богопротивной революции» отложился «от Христианской веры, на сходбищах народных торжествовал учрежденные лжеумствующими Богоотступниками идолопоклоннические празднества и в сонме нечестивых сообщников своих воздавал поклонение, единому Всевышнему подобающее, истуканам, человеческим тварям и блудницам, идольским изображением для них служившим» [Шильдер, 2008, с. 397].

Такого рода идолом, вызывающим религиозное поклонение к тому времени давно стал и сам Наполеон. Л.В. Мельникова пишет, что «накануне Отечественной войны из Варшавского герцогства в русский северо-западный край посылались агенты, которые распространяли книги и брошюры с молитвами в честь Наполеона» [Мельникова, 2007, с. 90]. Религиозная пропаганда была одним из важнейших инструментов укрепления и распространения наполеоновского культа практически с самого начала правления Наполеона. «Уже в эпоху консульства один префект, держа речь, утверждал: “Бог создал Бонапарта и ушел отдыхать”. Майнцкий епископ провозглашал с церковной кафедры: “Пусть Земля молчит, пусть она в тишине слушает голос Наполеона”. А один проповедник объявил: “Какое счастье для Бога, что такая большая хвала воздается ему таким могучим гением”» [Вейдер, 1992, с. 150].

После заключения конкордата с римским папой под сводами соборов стала раздаваться молитва: «Боже, оберегай Республику. Боже, оберегай консула». Позже появился императорский катехизис, который объявлял Наполеона представителем Бога на земле и пропагандировал покорность императору. В нём, в частности, был такой вопрос: «Что нужно думать о тех, кто забывает свои обязанности перед императором?». Ответ гласил: «Согласно святому апостолу Павлу, они противятся порядку, установленному Богом» [Туган-Барановский, 1995, с. 177].

В период расцвета Первой империи «все 700–800 тысяч учеников начальных школ будут повторять, как молитву: “Мы обязаны... Наполеону I, нашему императору, любовью, уважением, повинове-

нием, верностью, военной службой, податями, налагаемыми ради сохранения и защиты Империи и его престола... Так как он тот, которого вызвал Бог в тяжелых обстоятельствах для восстановления публичного культа и святой религии наших отцов и для ее защиты”» [Иванов, 2006, с. 129–130].

Особенно сильным наполеоновский культ был среди поляков, которые видели в нем спасителя и будущего восстановителя своей государственности. Епископ вигрский Я.К. Голашевский в одной из своих проповедей «сравнил Польшу с телом, находившимся в летаргическом сне, а Наполеона с Иисусом Христом, готовым свершить чудо не физического, но политического воскрешения тела нации». При этом он назвал императора французов «воплощением Провидения и Предназначения» [Ададуров, 2017, с. 81]. Как пишет В. Ададуров, «культ императора был распространен в Великой армии, он процветал в польских частях, где распространилось сходное с религиозным чувство жертвенности перед величием Наполеона, воплощенное в девизе “с нами Бог и Наполеон”. Своего апогея этот культ достиг в начале кампании 1812 года, в Литве многие “принимали Наполеона за Бога на земле”. Очевидец вступления войск Наполеона в Вильну вспоминал, как в ответ на его замечание о наставшем в городе разноплеменном хаосе, один из экзальтированных патриотов бросился на него с кинжалом, сопроводив свое действие криком: “Умри, неверующий в могущество земного Бога и непостижимый его порядок!”» [Ададуров, 2017, с. 81–82]. 7 июля 1812 года Комиссия Временного правительства Великого княжества Литовского предписала «духовенству приносить вместе с народом моления Всевышнему, благодаря за прибытие Избавителя всей Польши и молясь о дальнейших успехах его армии» [Земцов, 2018, с. 53]. Позднее наполеоновский миф проник и в польскую литературу — один из выдающихся польских писателей Адам Мицкевич так оценил след Наполеона в сознании современников: «Наполеоновская идея провозглашает первую обязанностью человека стать героем (каждый в своей области)... На языке народа тот, кто отличается в своей специальности, зовется Наполеоном своего дела. В этом смысле не употребляли ни имени Цезаря, ни имени Александра Великого» [Козловский, 1912б, с. 206].

Вторжение Великой армии в 1812 году в Россию проходило по многим старообрядческим местам [Боченков, 2013, с. 161]. Федосеевская секта раскольников-беспоповцев и вовсе, по некоторым

свидетельствам, признала над собой власть императора Наполеона. Как писал публицист, служащий Министерства внутренних дел Федор Ливанов в своем сочинении «Раскольники и острожники», с вступлением Наполеона в Москву община Преображенского кладбища снарядила посольство к французам для изъявления покорности их императору: «Между тем двигалось от Преображенской заставы посольство федосеевцев, с *предательской* покорностью врагу... Огромной величины бык с веревкой на шее, веденный двумя сторожами федосеевцами, открывал шествие по улицам Москвы, по направлению к Кремлю. За быком шел посланный, окруженный федосеевцами же, с глубокою тарелкою, наполненною золотыми червонцами... Москва с утра еще была разделена Наполеоном между назначенными им новыми правителями: маршал Мортье считался уже губернатором столицы, генерал Дюронель комендантом, Лессепс правителем Московской губернии. Весь народ до последнего русского был уже выгнан из Кремля. В это время “посольство” пустосвятов предстало пред коменданта Дюронеля и, чрез воспитанника матроской богадельни, выбранного для разговора на французском языке, объяснило, что общество древних христиан, угнетаемое правительством, но имеющее по всей России своих единоверцев, к числу которых принадлежит весь почти русский народ (разумеется, тут была крайняя ложь!), покоряясь Наполеону, как избавителю их, просит его величество повелеть оградить их монастырь (мостыль, как они его называли) от всех военных насилий и, уповая на милосердие, признает его своим государем» [Ливанов, 1872, с. 129–130].

Позднее, как пишет Ф.В. Ливанов, «Наполеону была передана весьма подробна речь посланников от “Преображенского кладбища”, предложивших золото и быка *новому царю России...* и вот он, вспомнив об этом, лестном для него посольстве, хвастливо объявившем, что к вере пустосвятов федосеевцев принадлежит почти весь русский народ в России, в сопровождении неаполитанского короля и своей свиты, вздумал, через две недели по вступлении в Москву, посетить лично Преображенское кладбище» (см. *Илл. 2*) [Ливанов, 1872, с. 130]. Ливанов отмечает, что *федосеевцы* встретили французского императора, стоя в грязи на коленях и простирая к нему «верноподданнические руки», и что *преображенцы* «вышли ему на встречу с изменническим хлебом и солью, которые поднес Наполеону стоявший впереди всех Алексей Никифоров» [Ливанов, 1872, с. 130].



Илл. 2. И.М. Львов. «Депутация старообрядцев Преображенского кладбища к Наполеону». Изд. И.Е. Селин. Москва, 1912. Об этой открытке писал В. Боченков [Боченков, 2013, с. 171].

Fig. 2. I.M. Lvov. *A Deputation of the Old Believers of Preobrazhensky Cemetery to Napoleon*. Ed. I.E. Selin. Moscow, 1912. V. Bochenkov wrote about this postcard [Боченков, 2013, с. 171].

Особое отношение русских раскольников к личности Наполеона Бонапарта отмечал и генерал-губернатор Москвы граф Ф.В. Ростопчин в донесениях императору Александру I. Так, в письме от 1 октября 1812 года он заявляет: «Не взирая на болезнь, я собрал здесь много сведений о Москве и о Бонапарте. <...> В одной прокламации он называет меня огненной пастью. Состоящие у него на службе купцы суть: Коробов, человек подозрительный еще во время императора Павла, негодяй Бакинин, раскольник Лежанов и Кольчугин, сосланный при Импер. Екатерине в одно время с Новиковым. Раскольники пользуются его покровительством, и у меня есть перечень домам, состоящим под охраною французов» [Ростопчин, 2014, с. 559–560]. В другом письме к Александру I от 22 июня 1814 года Ростопчин отмечает, что даже после освобождения России и разгрома Наполеона в народе идет брожение под влиянием различных преданных ему сектантов: «Нельзя освоиться с мыслью, что Бонапарт жив и царствует на острове Эльбе. Впечатление его прошлых успехов слишком

сильно, чтобы быть искоренено, и оно постоянно поддерживается энтузиастами, т.е. иллюминатами, мартинистами и раскольниками. Последние внушают свои мысли простому народу» [Наполеон в России, 2004, с. 105].

В своем сочинении «Картина Франции 1823 года», написанном уже после смерти Наполеона и представленном императору Александру I, Ростопчин вновь отмечал, что опасность от сектантов-бонапартистов никуда не делась. По его словам, «французские либералы везде имеют своих агентов. <...> Либералы находятся в тесных сношениях с поляками, которые чтут память Бонапарта и сочувствуют французам, употребляющим их в свою пользу. В России они в сношениях с раскольниками, которые, в свою очередь, тесно связаны с мартинистами, с членами Библейского общества и в братской связи с донскими казаками. Эти сношения возникли еще во времена Наполеона, когда он готовился к своему нашествию на Россию, и Де-Лорн, который пробыл два года в Москве и впоследствии сопровождал Бонапарта во время похода 1812 г., имел тайные свидания с Ильей Алексеевым, патриархом раскольников, и когда неприятель вступил в Москву, то немедленно была приставлена охранительная стража к главному убежищу староверов, так что они не подвергались ни малейшему грабежу, и даже особая от них депутация удостоилась быть лично принятой Наполеоном» [Ростопчин, 2014, с. 175]. Тут важно заметить, что донесения Ростопчина нередко были плодом его фантазии, всюду ищущей заговорщиков и шпионов, и, как опытный царедворец, он пытался уловить настроение императора. Известно, что от его вельможного рвения пострадало немало невинных, случайных людей [Шаламов, 2018, с. 326].

Стоит заметить, что «раскольниками» в широком смысле могут быть названы в том числе и православные священники, присягнувшие на верность «безбожному» императору французов или восхваляющие его в своих проповедях. Такие случаи были далеко не единичными. К примеру, генерал Ф.П. де Сегюр в своих мемуарах упоминает одного русского священника в Смоленске, который поначалу упрекал Наполеона за «осквернение святынь», но после разговора с ним пошел успокаивать свою паству и даже якобы отслужил в честь французского императора благодарственный молебен [Промыслов, 2016, с. 211]. Однако наиболее известным случаем церковного «рenegатства» была измена Могилевского архиепископа Варлаама (Шишацкого), который не только сам принес присягу на

верность Наполеону в начале войны, но и побудил к этому вверенное ему духовенство (согласно следственному делу, его призыву последовали до двух третей духовенства епархии [Мельникова, 2007, с. 95]). Точное число священников, присягнувших Наполеону, неизвестно, но историк С.Л. Фирсов отмечает, что только «в Могилевской и Витебской епархиях в 1829 году (т.е. через 17 лет после изгнания Наполеона из России — *Н.П.*) оставалось 45 служивших священников, бывших под судом за принесение присяги Наполеону I» [Фирсов, 2021, с. 394].

Историк церкви Андрей Хойнацкий объяснял принесение такой присяги архиепископом Варлаамом, главным образом, тем, что тот подпал под «обаяние имени Наполеона», которое «разделяли в то время едва ли не большинство лучших умов в Европе» и которое «было достоянием многих и у нас в России» [Мельникова, 2007, с. 91]. Надо заметить, что речь тут идет не о простом факте присяги и повиновения оккупантам, но и о праздновании дня рождения Наполеона (15 августа) и его супруги, императрицы Марии-Луизы, чтении проповедей в честь Наполеона (автором одной из них был сам Варлаам) [Мельникова, 2007, с. 95] и т.п. В проповеди Варлаама о Наполеоне содержались, к примеру, такие слова: «На ком более действует Всевышний Промысел, как не на великом Наполеоне? Предприятия его чрезвычайны, подвиги велики, дела пресловуты; события дальновидных его намерений приводят в удивление всю вселенную!!!» [Мельникова, 2007, с. 98].

Колоссальное влияние Наполеона на российское послевоенное общество отмечалось многими современниками. Известный архимандрит, настоятель Юрьева монастыря в Новгороде Фотий (Спаский), имевший одно время близкое общение с императором Александром I, называл деятельность «еретиков, раскольников и тайных обществ» в России — «духовным Наполеоном». В письме к Александру I от 29 апреля 1824 года он призывал уничтожить Министерство духовных дел и Библейское общество, объясняя это следующими мотивами: «От 1812 года до сего 1824 ровно 12 лет: Бог победил видимого Наполеона, вторгшегося в Россию: да победит Он и духовного Наполеона лицом твоим, коего можешь ты, Господу содействующу, победить в три минуты чертою пера» [Фотий, 2010, с. 373]. В другом своем послании «О действиях тайных обществ на Россию через Библейское общество» от 14 июня 1824 года Фотий писал, что «Библейское общество виною есть, что многие оставили

святые церкви, под видом чтения Библии начали открыто собираться в домах; по деревням малаканы, раскольники, субботники (т.е. жидовщина) дали открытый ход своим сборищам, имея агентов и ходатаев себе во всем С.-Петербурге». В финале он патетически восклицал: «Горе великое на Россию грядет, если не затворится дверь расколам и реформе, чрез Библейское общество отверзстая. Дьявол, яко же лев рыкая, ходит, иский кого поглотити под предлогом Библейского общества чрез влияние тайных обществ» [Фотий, 2010, с. 381–382].

Обличения Фотия отражали распространенную в то время конспирологическую теорию, что главным источником смуты в странах Европы, начиная с устройства Революции во Франции 1789 года, был заговор тайного общества иллюминатов, к числу которых якобы принадлежал и сам Наполеон [Пыпин, 2000, с. 247]. О тесной связи Наполеона с иллюминатами и тянущемся от них «масонском заговоре» среди представителей правящей элиты Российской империи доносил в 1831 году масон и мистик Андрей Голицын императору Николаю I. Он, в частности, причислял к иллюминатам и таких видных сановников, как М.М. Сперанский и князь А.Н. Голицын, бывший в александровское царствование министром духовных дел и народного просвещения и инициатором создания Библейского общества [Кондаков, 2012, с. 55].

В доносе Андрея Голицына также сообщалось, что еще в 1808 году Наполеоном были собраны и посланы к основателю ордена иллюминатов Адаму Вейсгаупту множества разных Агентов обоего пола, приготовленных в России в Учителя, Профессоры, Гувернеры, в Актеры, Лекаря, купцы и проч.» [Гордин, 2015, с. 186]. Нельзя сказать, что подобные доносы были полностью лишены оснований, но в них, разумеется, превратно интерпретировались известные факты и расхожие фобии. Так, крупнейший современный историк русского масонства А.И. Серков пишет, что и на самом деле в 1809–1810 годах, то есть во времена вынужденного российско-французского союза, Наполеон по просьбе Александра I направил в Россию необходимых специалистов (инженеров, докторов медицины и проч.), многие из которых были вольными каменщиками [Серков, 2000, с. 69]. В канун и особенно после вторжения Наполеона в Россию отношение к ним властей стало предельно подозрительным.

В 1822 году, как известно, император Александр I запретил в стране все тайные общества. В рескрипте «О уничтожении Масон-

ских лож и всяких тайных обществ», поданном на имя управляющего Министерством внутренних дел графа В.П. Кочубея, в частности, говорилось: «Все тайные общества под какими бы наименованиями они не существовали, как то: Массонских лож или другими, закрыть и учреждения их впредь не дозволять» [ПСЗРИ, 1830, с. 579]. Чинovníки, состоявшие в масонских ложах, были обязаны отречься от них или лишиться всех государственных должностей: «От принадлежащих к оним взять особую подписку, что они впредь принадлежать уже к ним не будут; если же кто такового обязательства дать не пожелает, тот не должен остаться в службе» [ПСЗРИ, 1830, с. 580]. В том же году императором было запрещено и строить любые новые «раскольничьи церкви, молитвенные дома и часовни» [Зазулина, 2019, с. 173].

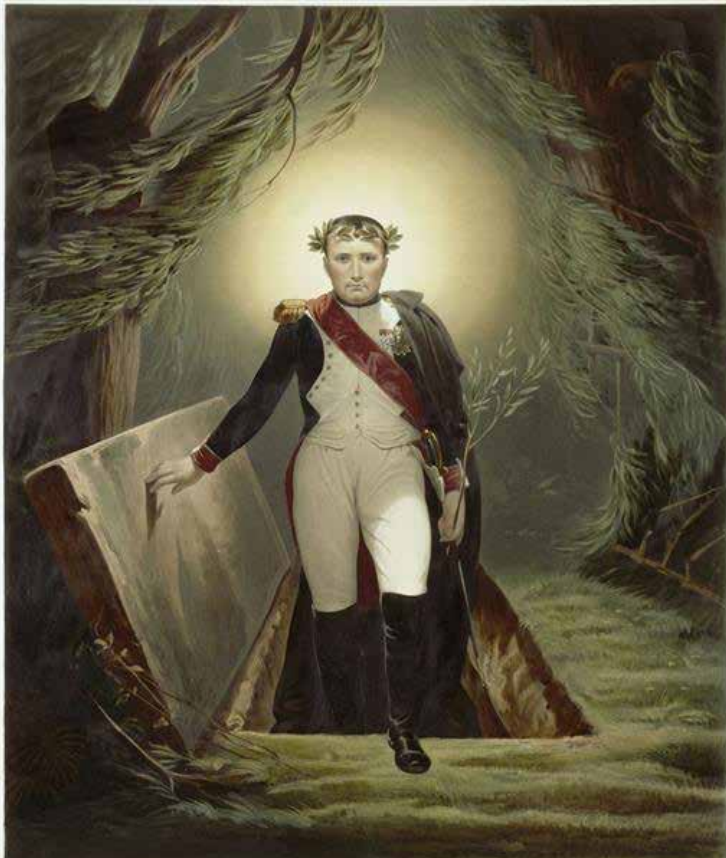
Несмотря на это именно в 1820-е годы, если верить косвенным источникам, в России оформилось и вполне конкретное тайное общество раскольников-почитателей Наполеона, которые поклонялись ему как некоему божеству. О существовании этой секты было лишь кратко упомянуто в комментарии к «Преступлению и наказанию» в седьмом томе Полного академического собрания сочинений Ф.М. Достоевского в 30 т. [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 345]. Комментатор Г.М. Фридендер сделал отсылку к труду П.И. Мельникова-Печерского «Письма о расколе» (1862), в котором лишь говорится о факте существования некоей секты раскольников, обозначенной как «наполеоновые». Они были поставлены автором в один ряд с другими «богомильскими» сектами: фарисеев, богомоллов, лядов, купидонов, лазаревщиной, шелапутов, адамитов (Татариновой), милютинской ересью, искателей Христа (ползунов, холстовщиной), духовных скопцов и проч. [Мельников, 1862, с. 72].

Описания такого рода «наполеоновских» сект, а, по всей видимости, речь может идти не об одной секте «раскольников», но о нескольких тайных обществах, объединенных духовным служением Наполеону, но называвшихся по-разному (наполеоновые, наполеониты, наполеоновщина и проч.) и действовавших в разных регионах империи, сохранились в работах исследователей русского раскола XIX века: Н.В. Варадинова [Варадинов, 1863], Г. Протопопова [Протопопов, 1867], И.П. Липранди [Липранди, 1868; Липранди, 1883]. Последний, в числе прочего, был известен своим участием в войнах с Наполеоном 1812–1814 годов и активной деятельностью по раскрытию кружка петрашевцев.

Одним из основных источников сведений о русской «наполеоновской» секте было дело тайной полиции о ней 1853–1854 годов [Варадинов, 1863, с. 655], которое хранилось в Департаменте общих дел Министерства внутренних дел. В настоящее время оно значится «выбывшим», и установить его местонахождение не удалось [Панченко, 2004, с. 234]. Г. Протопопов отнёс секту «наполеонитов» к «грубо-мистическим» русским сектам (хлысты, скопцы, скакуны и монтаны), которые он отделял от «мистико-рационалистических» сект («молокане, общие, духоборы и немоляки») [Протопопов, 1867, с. 91]. По его наблюдению, представители первого типа сектантства «представляют свое общение с Божеством слишком уж тесным, доходящим до вселения в людей самого Божества, до отождествления себя с Богом» [Протопопов, 1867, с. 91].

Доктор права Н.В. Варадинов так описал верования этой секты: «В Москве возникла секта Наполеоновская: последователи ее (особенная отрасль хлыстов) поклонялись бюсту Наполеона, как скопцы портрету Селиванова, собирались с большою тайною в особой комнатке, всегда запертой; при входе в эту комнату они кланялись бюсту Наполеона, садились за стол, читали и толковали о Наполеоне, говоря, что со смертью его кончился век и люди стали мучиться, а не жить; таким образом проводили по несколько часов; сборища их бывали ночью пред праздниками; Наполеона почитали выше всех святых, приводя в доказательство, что прибытие его в Россию ознаменовано явлением звезды, которая являлась только еще раз при Рождестве Иисуса Христа; они имели гравюры, представляющие Наполеона возносящегося на небо; в 1853 г. два наставника секты умерли и сборища последователей ее прекратились. Было тогда высказано мнение, что секта эта ведет свое начало, с 1847 г., из Псковской губернии или Белостока. Более ничего не было раскрыто» [Варадинов, 1863, с. 655].

Однако сразу же после этих слов о «наполеоновской» секте Варадинов приводит другой, не менее интересный рассказ об одном сектанте-убийце: «Изуверство раскольников обнаружилось в одном случае самым ужасным образом: помещичий крестьянин Тамбовской губернии убил топором другого крестьянина в том веровании, что надобно иметь грех и потрудиться, чтобы наследовать царствие небесное; из грехов он избрал убийство, чтобы получить в этом мире наказание и труды, чем надеялся блаженствовать в будущей жизни, и два года искал случая к убийству» [Варадинов, 1863, с. 655]. Близ-



Илл. 3. «Наполеон поднимается из гроба». Картина Ораса Верне, 1860 г.

Fig. 3. Horace Vernet. *Napoleon Rising from His Tomb*. 1860.

кое соседство двух этих рассказов побуждает по-новому взглянуть и на драму несостоявшегося «Наполеона» Родиона Раскольникова, духовное возрождение которого парадоксальным образом как будто становится возможным лишь после того, как он всё же решается на убийство и совершает его при помощи топора. Только после этого герой начинает сознавать, что сам он «не так сделан», как «настоящий властелин, кому всё разрешается», и что на нем не бронза, а тело [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211]. Только после убийства герой сможет и встретиться лицом к лицу с Соней (Софией — мудростью), которая в один из вечеров будет читать ему евангельский рассказ о воскрешении Лазаря.

А вот как в 1853 году описал «наполеоновскую» секту деятель тайной полиции Иван Липранди. Он, в отличие от Варадинова, немного касается и предыстории ее появления в Москве: «Наполеоновщина — секта поклонников Наполеона проявилась еще в 1820 году в Белостоке и в городе Пскове, а в 1844 году она показывается уже в Москве из среды хлыстовщины и некоторых толков беспоповщины. Поклонники Наполеона в Москве собираются с большою тайною в особенный каменный дом среди города, принадлежащий одному из сектаторов. Два главных наставника этого учения после совершения некоторых обрядов и пророчеств, поклоняются бюсту Наполеона, как божеству, точно так как скопцы делают пред портретом Селиванова, и как хлысты пред изображением своего бога Данилы Филипповича и Иисуса Ивана Тимофеевича» [Липранди, 1883, с. 46–47].

Липранди также отмечал, что «из дела видно, что скопцы настоящие и духовные верят, что будто бы и Наполеон, подобно в бозе почивающему императору Петру III, жив, и что они оба в скором времени должны прибыть из Иркутска: последний управлять государством, а первый начальствовать над правоверными полками для восстановления разрушенного порядка. Верование это сильно вкоренено в эту ересь. У хлыстов проявляется иногда та же мысль, но только относительно Наполеона» [Липранди, 1883, с. 47]. Описания, полученные от агентов Третьего отделения, удивляли самого автора. «Нельзя не заметить странности этого обстоятельства: в Москве образовалась религиозная секта поклонников Наполеону!» [Липранди, 1883, с. 48] — восклицал он.

В более поздней публикации «О секте Татариновой» Липранди немного дополняет и уточняет свой прежний рассказ. Он утверждает, что секта «Поклонников Наполеону» замечательна тем, что возникла одновременно у русских и католиков, и что в 1846 году члены московской секты «Наполеоновщина» поставили к бюсту «заказанную ими в Париже гравюру самой изящной отделки», изображающую вознесение Наполеона на небо [Липранди, 1868, с. 50]. Два экземпляра этой гравюры автор как-то сумел достать, но никаких подробностей насчет самого изображения не приводит. Отмечает лишь то, что «изображения эти отпечатаны на самой тонкой почтовой бумаге, для удобства получения таковых помимо цензуры, так что, будучи помещены между листов в книгах и атласах, они легко ускользают от наблюдающих в таможне, и так доставляются книгопродавцам, которые уже и передают оные выписывающему

лицу, а это [т] распределяет их тотчас между теми, которым нужно» [Липранди, 1883, с. 48].



Илл. 4. Альбрехт Адам (1786-1862). Картина «Апофеоз Наполеона». 1824 г. Музей истории религии, Санкт-Петербург.

Fig. 4. Albrecht Adam (1786-1862). *The Apotheosis of Napoleon*. 1824, Museum of the History of Religion, St. Petersburg.

Место же тайных собраний «сектаторов Наполеоновщины» и имена их «главных учителей» были, по словам Липранди, открыты в доносе одного из московских беспоповцев, «известного богача-фабриканта», знакомого с самим министром внутренних дел графом Л.А. Перовским [Липранди, 1868, с. 50]. При последнем, однако, по мнению Липранди, дело в отношении надзора за «Наполеоновщиной» продвигалось медленно, и пришло к развязке лишь после того, как в 1852 году Перовского на посту министра сменил Д.Г. Бибииков.

Вызывает интерес и обозначенная Липранди связь «Наполеоновщины» с хлыстами, а через них — с масонами. Говоря о «даре пророчества», как об одном из важнейших в верованиях сектантов, историк и деятель тайной полиции отмечает, что в давно устоявшиеся ритуалы и сложившиеся духовные песни наиболее образованными членами (не простолюдинами) привносятся примеси «идей и поня-

тий нового европейского образования, заимствованных у иллюминатов и, так называвшихся мартинистов, а также и у масонов, от чего, без сомнения, хлысты ныне часто и называются в простонародии фармазонами, т.е. франк-масонами» [Липранди, 1868, с. 49–50].

Безусловно, все эти сведения, полученные в виде доносов от неназванных агентов из третьих рук не могут не вызывать критического к себе отношения, поскольку были сделаны с понятной целью не изучить явление таким, каково оно есть, но выявить потенциальную крамолу и опасную ересь. Тот же Липранди опасался, что из среды сектантов может выйти какой-нибудь новоявленный «пророк», который быстро увлечет и поведет за собой малограмотные толпы народа. «Пророк, одаренный умом, пропитанный нынешним духом времени, легко может произвести беспорядок, в особенности ныне, когда Россию обсемили живою пропагандой в лицах сосланных поляков, не говоря уже о каторжных, которые недавно заявили себя в Сибири мятежом», — писал он [Липранди, 1868, с. 47–48]. Характерно, что в «Записках из Мертвого дома» (1861–1862) Ф.М. Достоевского бывший каторжник Александр Горянчиков, от лица которого ведется повествование, вспоминает, что в остроге один из грамотных арестантов Петров специально расспрашивал его о Наполеоне, пытаясь выяснить, не родня ли нынешний правитель Франции тому Наполеону, «что в двенадцатом году был»? [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 83]. Возможно, что писатель и сам столкнулся на каторге с повышенным интересом сидельцев к фигуре Наполеона, опосредованно отразив это в своих «Записках».

Что из себя на самом деле представляла загадочная наполеоновская секта (или несколько сект?), мы не знаем, поскольку никто из ее участников не оставил на этот счет никаких рассказов. С уверенностью можно сказать лишь то, что в основе культа секты лежало почитание Наполеона как своего рода пророка и Мессии. Представления о Наполеоне, как о чрезвычайно религиозном человеке, отмеченном благословением свыше, могли подпитываться и массовой литературой того времени. Например, один из сборников анекдотов о Наполеоне 1843 года открывался разделом «Религиозное чувство Наполеона», в котором говорилось о его *священных добродетелях*: «Наполеон вошел в Милан при восклицаниях многочисленного народа, который с восторгом смотрел на своего избавителя; все воссылали благодарность к Небу, пели *Te Deum*, при чем был и Наполеон. В письме своем к обоим консулам говорил он

так: “Несмотря на мнение, какое будут иметь обо мне парижские атеисты, я буду завтра присутствовать при пении *Te Deum*, которое будет совершаться в кафедральной церкви здешего города”. Слова драгоценные и утешительные, которые будут сохранены в истории, и которые доказывают, что Наполеон верил и повиновался Провидению, которое разделяет свои дары между известным числом людей, чтоб осчастливить человечество, вселенную, и украсить века... Оно производить героев и победителей, вручает им ветвь победы, решает жребий браней, утверждает, ослабляет и разрушает царства, и дает народам правителей. Станем удивляться священным добродетелям Наполеона; они заслуживают быть известными во всех пределах земли» [Анекдоты Наполеона, 1843, с. 32–33].

Такого рода книги оказывали влияние на формирование общественного восприятия Наполеона, особенно среди тех, кто по каким-то причинам не доверял «официальной» версии истории, продвигаемой и «насаждаемой» светскими и церковными властями как единственно правильной. К таким «диссидентам», несомненно, относились и угнетаемые в Российской империи «раскольники» разных толков, которые могли из чувства противоречия воспринимать Наполеона не как антихриста¹⁴, а как пророка и спасителя. Современный исследователь русского раскола Александр Панченко предполагает, что культ «наполеоновской» секты, «по-видимому, включал и какие-то экстатические элементы. Возможно, впрочем, что политическая мифология этой секты генетически восходит к скопческой адаптации сюжета о скрывающемся императоре», — пишет исследователь [Панченко, 2004, с. 198].

Указанный Панченко сюжет о скрывающемся императоре важен и в свете истории пугачевского бунта 1773–1775 года, главный зачинщик которого выдавал себя за российского императора Петра III. Фигуры Емельяна Пугачева и Наполеона, как показал

¹⁴ В данной статье нас, главным образом, интересуют те раскольнические секты, которые видели для себя в Наполеоне «избавителя». Наряду с этим, в российском старообрядчестве, разумеется, существовало и гораздо чаще культивировалось представление о Наполеоне как об антихристе. В ряде эсхатологических сочинений староверов «Наполеон (Аполион) фигурировал, в частности, как “царь Аввадон, а по-елински — Аполион, по-гречески — Бонапарт, а по-словенски и российски — Антихрист”» [Романюк, 2013, с. 67]. О старообрядческом варианте антинаполеоновского мифа также писала Л.И. Сазонова, отмечавшая, что «На эсхатологические построения старообрядцев, как известно, заметное влияние оказали сочинения немецкого протестантского писателя-мистика Иоганна Генриха Юнга-Штиллинга (1740–1817), который под влиянием революционных событий во Франции высказал мысль о скором конце мира и грядущей схватке с антихристом. В войнах Наполеона он видел антихристов поход с Запада на Восток» [Сазонова, 2012, с. 48].

В.А. Кошелев, были сближены в цикле «Писем из Москвы в Нижний Новгород» И.М. Муравьева-Апостола (1813–1815) и в творчестве А.С. Пушкина [Кошелев, 2003]. Характерно, что в войну 1812 года в народе снова оказалась актуализирована легенда о царе-самозванце, и получили хождение слухи, что Наполеон Бонапарт есть не кто иной, как тайный сын императрицы Екатерины II, который вернулся, чтобы дать своим подданным волю¹⁵. Московский градоначальник Ф.В. Ростопчин считал, что сей «ядовитый слушок» был распушен с легкой руки какого-то масона («мартиниста») [Ислюль, 2017, с. 376]. Впрочем, Ростопчин, как уже говорилось, обвинял в подрывной антигосударственной деятельности многих — и либералов, и масонов, и мартинистов, и раскольников.

Примечательно, что одним из двойников-заместителей Родиона Раскольникова в романе Достоевского является раскольник Миколка из той же Рязанской губернии, где проживали мать и сестра главного героя [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 27, 106]. Вот как описывает Миколку Порфирий Петрович: «А известно ли вам, что он из раскольников, да и не то чтоб из раскольников, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали, и сам он еще недавно, целых два года, в деревне, у некоего старца под духовным началом был. Всё это я от Миколки и от зарайских его узнал. Да куды! просто в пустыню бежать хотел! Рвение имел, по ночам Богу молился, книги старые, “истинные” читал и зачитывался» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 347]. По характеристике исследователя русского раскола Ф.В. Ливанова, Рязанская губерния, откуда происходил родом Миколка, была издавна заражена религиозным вольномыслием: «Географическое положение Рязанской губернии между юго-восточным краем и Москвою давало важное значение ее путям сообщения издавна, и “Астраханский тракт” здесь был самый древнейший и удобнейший, по которому шли пропагандисты всякого рода политические и религиозные из Москвы; топография же уездов Зарайского и Егорьевско-

¹⁵ Слухи о том, что Наполеон хочет «завоевать Россию», чтобы «сделать всех вольными», фиксировались в русском обществе уже в 1806 году [Дубровин, 1895, с. 25]. О распространении в 1805–1807 годах взглядов на Наполеона, как на избавителя, также писал и К.В. Чистов, хотя и ошибочно полагая, что «впоследствии под влиянием событий Отечественной войны и официальной пропаганды сложилась противоположная по своему смыслу апокалипсическая легенда о Наполеоне (Аполлионе)-“антихристе”, совершенно вытеснившая легенду о Наполеоне-“избавителе”» [Чистов, 2003, С. 234–235]. На самом деле обе легенды сложились уже к 1806 году и далее существовали одновременно друг с другом, не отменяя, но подпитывая друг друга.

го способствовала, как нельзя больше, укрывательству здесь всякому вольномыслию» [Ливанов, 1870, с. 513–514].

В граничащей с Московской Рязанской губернии, вполне могли распространиться и какие-то известия о наполеоновской секте, которая была обнаружена в Москве почти одновременно с рождением Раскольникова в 1840-е годы. Раскольник Миколка, который берёт на себя вину Раскольникова, невольно претендует тем самым и на место последнего в качестве потенциального мессии, которому всё разрешается ради целей высшего порядка, ибо убийство старухи в романе рассматривается именно как становление нового Наполеона. Достоевский мог обыграть такое оригинальное явление как культ Наполеона у русских раскольников при создании истории своего героя, наделенного соответствующей фамилией, чтобы придать роману дополнительную историко-культурную глубину.

Французский писатель-мистик Леон Блуа в своем эссе «Душа Наполеона» (1912) отмечал, что «Наполеон — это лик Божий в мировой тьме» [Блуа, 2005, с. 203], и что «Наполеон, несомненно, — самый явный Его образ, который только возможно созерцать в истории» [Блуа, 2005, с. 211]. Достоевский, родившийся в год смерти Наполеона, безусловно, также был поражен мощью воздействия этого легендарного имени на умы современников. Недаром проницательнейший следователь Порфирий Петрович говорит Родиону Раскольникову: «<...> кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 27, 204]. Это «теперь» применительно к середине 1860-х годов тем более удивительно, что пик подражания Наполеону в России, казалось бы, был пройден в первой половине XIX столетия. Тем не менее, Достоевский до конца жизни продолжал разрабатывать наполеоновский миф в своих произведениях, видя в нем огромный потенциал для изучения современного ему российского человека — мечтателя, идеолога, подпольного парадоксалиста, фантазёра, сектанта — неутомимо пытающегося найти через сравнение с Наполеоном себя и определить, в чем же на самом деле состоит его истинное могущество и призвание.

Список литературы

1. Абд ар-рахман Ал-джабарти, 1962 — *Абд ар-рахман Ал-джабарти*. Египет в период экспедиции Бонапарта (1798–1801) / пер., предисл. и прим. И.М. Фильштинского. М.: Изд-во восточной лит., 1962. 540 с.
2. Ададунов, 2017 — *Ададунов В.* Война цивилизаций: Социокультурная история русского похода Наполеона. Киев: Лаурус, 2017. Т. 1: Религия — Язык. 400 с.
3. Алексеев, 2013 — *Алексеев П.В.* Мусульманский Восток в поэтике Ф.М. Достоевского // Вестник ОмГУ. 2013. №4 (70). С. 298–301.
4. Анекдоты Наполеона, 1843 — Анекдоты Наполеона, с очерком его жизни, коронации, погребения, духовного завещания; поэтические воззвания его к войску и письма к разным известным особам Европы / собрал А.С. М.: Тип. Николая Степанова, 1843. Ч. 1. 91 с.
5. Артамонова, 2021 — *Артамонова И.В.* Миф о Наполеоне в русской классике XIX века (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь): монография. М.: ИНФРА-М, 2021. 170 с.
6. Бальзак, 1960 — *Бальзак О. де*. Собр. соч.: в 24 т. / сост. Д.Д. Обломиевский. М.: Правда, 1960.
7. Бердяев, 2002 — *Бердяев Н.А.* Русская идея / сост., вступ. ст. и примеч. М.А. Блюменкранца. Харьков; М.: Фолио, АСТ, 2002. 624 с.
8. Благой, 1972 — *Благой Д.Д.* Достоевский и Пушкин // Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. М.: Худож. лит., 1972. С. 344–426.
9. Борисова, 1991 — *Борисова В.В.* Синтезизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М. Достоевского (Библия и Коран) // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза / под ред. Г.К. Щенникова, Р.Г. Назирова. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 1991. С. 63–87.
10. Борисова, 1997 — *Борисова В.В.* «Тварь дрожащая» // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / сост. Г.К. Щенников. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 118.
11. Бочаров, 2002 — *Бочаров С.Г.* «Ты человечество презрел» Об одном сюжете русской литературы и его актуальности // Новый мир. 2002. №8. С. 141–153.
12. Боченков, 2013 — *Боченков В.* Староверы в войне 1812 года // Москва. 2013. № 8. С. 160–174.
13. Бурьенн, 1834 — *Бурьенн Л.А.Ф. де*. Записки г. Буриенна, государственного министра о Наполеоне, Директории, Консульстве, Империи и восстановлении Бурбонов: в 10 ч. СПб.: Тип. Штаба Отдельного Корпуса Внутренней Стражи, 1834. Т. 1. Ч. 2 / пер. с франц. С. де Шаплет. 349 с.
14. Варадинов, 1863 — *Варадинов Н.В.* История Министерства внутренних дел. СПб.: Тип. М-ва внутр. дел, 1863. Кн. 8: История распоряжений по расколу. 656 с.
15. Вейдер, 1992 — *Вейдер Б., Хэнзуд Д.* Блистательный Бонапарт. Кто убил Наполеона? / пер. с франц. и англ. Н.А. Наставиной и В.Б. Рыбакова; предисл. и примеч. В.Б. Рыбакова; ред.-сост. В.Е. Качанов. М.: Международные отношения, 1992. 349 с.
16. Вестник Европы, 1802а — Вестник Европы, 1802. №2. 95 с.
17. Вестник Европы, 1802б — Вестник Европы, издаваемый Николаем Карамзиным. М.: Университетская Тип., 1802. Ч. III. 367 с.
18. Вестник Европы, 1806 — Вестник Европы, издаваемый Михайлом Каченовским. М.: Университетской Тип., 1806. Ч. XXVIII. 320 с.

19. Вольтер, 1810 — *Вольтер*. Магомет. Трагедия в пяти действиях / пер. П.С. Потемкина. 2-е изд. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1810. 80 с.
20. Вольтер, 1828 — *Вольтер*. Магомет, Трагедия в пяти действиях в стихах. Сочинение Вольтера / пер. Николай Остолопов в 1827 году. СПб.: Тип. Александра Смирдина, 1828. 8 с., 77 с.
21. Вольтер, 1947 — *Вольтер*. Магомет / пер. с франц. С. Боброва // *Вольтер*. Избранные произведения. М.: Гос. Изд-во худож. лит., 1947. 644 с.
22. Вольтер, 1957 — *Вольтер*. Магомет, или фанатизм / пер. с франц. В. Луговского и А. Голембы // Французский театр эпохи Просвещения. Сборник пьес. М.: Искусство, 1957. Т. 1 / под ред. Н. Любимова. 486 с.
23. Всеволодский-Гернгросс, 2012 — *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны / авт. вступ. ст., коммент. указ. В.А. Харламова. СПб.: Чистый лист, 2012. 248 с.
24. Глинка, 1816 — *Глинка С.Н.* Тайные злодеяния и явные лжи и обманы Наполеона Бонапарта, выбранные из разных французских книг, вновь вышедших, и изданные Сергеем Глинкою. М.: Тип. С. Селивановского, 1816. 94 с.
25. Глинка, 1895 — *Глинка С.Н.* Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб.: Издание редакции журнала «Русская старина», 1895. 380 с.
26. Гордин, 2015 — *Гордин Я.* Дело о масонском заговоре, или Мистики и охранители. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Вита Нова, 2015. 496 с.
27. Гуминский, 2002 — *Гуминский В.М.* Гоголь, Александр I и Наполеон // Наш современник. 2002. № 3. С. 216–232.
28. Давыдов, 1962 — *Давыдов Д.* Материалы для современной военной истории (1806–1807) // *Давыдов Д.* Сочинения / предисл., подгот. текста и примеч. В. Орлова. М.: ГИХЛ, 1962. С. 196–278.
29. Далин, 1970 — *Далин В.М.* Люди и идеи. Из истории революционного и социалистического движения во Франции. М.: Наука, 1970. 393 с.
30. Данте Алигьери, 1967 — *Данте Алигьери*. Божественная комедия / пер. М. Лозинского; изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1967. 627 с.
31. Денон, 2014 — *Денон Д.В.* Путешествие в Нижний и Верхний Египет во время кампаний генерала Бонапарта / пер. с фр. В.Е. Климанова; вступ. ст. и прим. В.В. Солкина. М.: Кучково поле, 2014. 288 с.
32. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
33. Дубровин, 1895 — *Дубровин Н.Ф.* Наполеон I в современном ему русском обществе и в русской литературе. Ч. III // Русский Вестник. 1895. Июнь. Т. 238. С. 3–34.
34. Дюма, 1990 — *Дюма А.* Граф Монте-Кристо: в 2 т. / пер. с франц. Л. Олавской и В. Строева. М.: Правда, 1990.
35. Журавский, 1990 — *Журавский А.В.* Христианство и ислам. Социокультурные проблемы диалога. М.: Наука, Главная редакция восточной лит., 1990. 128 с.
36. Зазулина, 2019 — *Зазулина Н.Н.* Князь А.Н.Голицын: неизвестный во всех отношениях. М.: Бослен, 2019. 288 с.
37. Земцов, 2018 — *Земцов В.Н.* Наполеон в России: социокультурная история войны и оккупации. М.: Политическая энциклопедия, 2018. 431 с.

38. Иванов, 2006 — Иванов А.Ю. Повседневная жизнь французов при Наполеоне / вступ. ст. А.П. Левандовского. М.: Молодая гвардия, 2006. 351 с.
39. Искюль, 2017 — *Искюль С.Н.* Война и миръ в России 1812 года. 2-е изд., доп. СПб.: Петрополис, 2017. 848 с.
40. Карамзин, 1964 — *Карамзин Н.М.* Избр. соч.: в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964.
41. Карлейль, 1898 — *Карлейль Т.* Герои и героическое в истории: публичные беседы Томаса Карлейля: с портретом автора и статьей переводчика о Карлейле / пер. с англ. В.И. Яковенко. 2-е удешевл. изд. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1898. 340 с.
42. Козловский, 1912а — *Козловский Л.С.* Наполеон и романтизм // Отечественная война и русское общество: в 7 т. / под ред. А.К. Живелегова, С.П. Мельгунова, В.И. Пичеты. М.: Издание Т-ва И.Д. Сытина, 1912. Т. 6. С. 155–169.
43. Козловский, 1912б — *Козловский Л.С.* Наполеоновская легенда в польской литературе // Отечественная война и русское общество: в 7 т. М.: Издание Т-ва И.Д. Сытина, 1912. Т. 6 / под ред. А.К. Живелегова, С.П. Мельгунова, В.И. Пичеты. С. 201–208.
44. Кондаков, 2012 — *Кондаков Ю.Е.* «Запрет» масонских лож Николаем I (на материалах Главного управления почт) // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2012. №9. С. 43–56.
45. Кошелев, 2003 — *Кошелев В.А.* Изводы национально-исторического «мифа» в творческом сознании Пушкина (Пугачев и Наполеон) // Наполеон. Легенда и реальность: Материалы научных конференций и наполеоновских чтений. 1996–1998. М.: Минувшее, 2003. С. 213–231.
46. Краснова, 1998 — *Краснова Г.* Достоевский и Коран // Вопросы литературы. 1998. № 3. С. 328–334.
47. Кротов, 2021 — *Кротов А.А.* Наполеон и философия. СПб.: Владимир Даль, 2021. 639 с.
48. Лас-Каз, 2019 — *Лас-Каз Э.О.Д.М.Ж. граф де.* Максимы и мысли узника Святой Елены. Рукопись, найденная в бумагах Лас-Каза [билингва: франц.-русск.] / изд. подгот. С.Н. Искюль. СПб.: Петрополис, 2019. 208 с.
49. Лашук, 2004 — *Лашук А.* Походы и битвы. 1796–1815 / пер. с фр. М.: Эксмо, 2004. 960 с.
50. Лебедев, 1974 — *Лебедев Ю.В.* О некоторых этических истоках поэзии Некрасова // Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов: сб. науч. тр. / науч. ред. Н.Н. Скатов; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена. Л.: Изд-во ЛГПИ, 1974. С. 128–138.
51. Левенштерн, 2018 — *Левенштерн В.И.* Записки: 1790–1815 / вступ. ст. и коммент. Г.Е. Бродского. М.: Кучково поле, Икс-Хистори, 2018. 768 с.
52. Летопись, 2002 — Летопись Российской Академии наук. СПб.: Наука, 2002. Т. II: 1803–1860. 621 с.
53. Ливанов, 1870 — *Ливанов Ф.В.* Раскольники и острожники. Очерки и рассказы. 1-е изд. СПб.: Тип. М. Хана в Болотной, 1870. Т. II. 819 с.
54. Ливанов, 1872 — *Ливанов Ф.В.* Раскольники и острожники. Очерки и рассказы. 1-е изд. СПб.: Тип. М. Хана, 1872. Т. III. XIV с., 626 с.
55. Липранди, 1868 — *Липранди И.* О секте Татариновой // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Повременное издание под заведыванием О.М. Боянского, 1868. Октябрь–декабрь. М.: Университетская тип. на Страстном бульваре, 1868. Кн. 4. [V. Смесь]. С. 20–51.

56. Липранди, 1883 — *Липранди И.П.* Краткое обозрение существующих в России расколов, ересей и сект как в религиозном, так и в политическом их значении / сост. Липранди (1853). 2-е изд. Лейпциг: Э.Л. Каспрович, 1883. 83 с.
57. Лучицкая, 1994 — *Лучицкая С.И.* Образ Мухаммада в зеркале латинской хронистики XII–XIII вв. // *Одиссей. Человек в истории.* 1994. М.: Наука, 1994. С. 182–195.
58. Людвиг, 1998 — *Людвиг Э.* Наполеон / пер. с нем. Е. Михелевич. М.: Захаров, Вагриус, 1998. 592 с.
59. Максим Горький, 1970 — *Максим Горький.* Полн. собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1970. Т. 7: Пьесы, драматические наброски 1897–1906. 688 с.
60. Махмадияров, 1992 — *Махмадияров А.Б.* Достоевский и Восток: исламские мотивы в творчестве писателя на фоне русской ориенталистики 40–60-х годов XIX века: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1992. 17 с.
61. Мельников, 1862 — *Мельников П.* Письма о расколе. СПб.: Тип. Н. Греча, 1862. 96 с.
62. Мельникова, 2007 — *Мельникова Л.В.* Армия и Православная Церковь Российской империи в эпоху наполеоновских войн. М.: Кучково поле, 2007. 416 с.
63. Мережковский, 1993 — *Мережковский Д.С.* Наполеон / послесл. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1993. 319 с.
64. Мирзоев, 2010 — *Мирзоев Е.Б.* С.Н. Глинка против наполеоновской Франции. У истоков консервативно-националистической идеологии в России. М.: Институт бизнеса и политики, 2010. 164 с.
65. Морлей, 2016 — *Морлей Д.* Вольтер / пер. с англ. М.: Кучково поле, 2016. 384 с.
66. Наполеон, 2003 — *Наполеон Бонапарт.* Кампании в Египте и Сирии (1798–1799 гг.) / пер. В.Я. Голанта // *Наполеон Бонапарт.* О военном искусстве. Избранные произведения. Речи. М.: Эксмо, 2003. С. 419–674.
67. Наполеон в России, 2004 — *Наполеон в России глазами русских.* М.: Захаров, 2004. 320 с.
68. Панченко, 2004 — *Панченко А.А.* Христовщина и скопчество: Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. 2-е изд. М.: ОГИ, 2004. 541 с.
69. Подосокорский, 2009 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеоновская тема в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2009. 177 с.
70. Полевой, 1844 — *Полевой Н.А.* История Наполеона. Сочинение Николая Полевого. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1844. Т. 1. 442 с., 5 с.
71. Прео, 2021 — *Прео Ш.-Т. Бовэ де.* Революционные войны. Победы, завоевания, поражения, перевороты и гражданские войны французов. 1792–1802 гг. М.: Клио, 2021. Т. VII. 1798. Ч. 2, 1799. Ч. 1 / пер. с франц. Ю.С. Смирнова. 272 с.
72. Промыслов, 2016 — *Промыслов Н.В.* Французское общественное мнение о России накануне и во время войны 1812 года. М.: Политическая энциклопедия, 2016. 254 с.
73. Протопопов, 1867 — *Протопопов Г.* Опыт исторического обозрения мистических сект в России // *Труды Киевской духовной академии.* Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1867. Т. 4. С. 89–119.
74. Прусская, 2016 — *Прусская Е.А.* Французская экспедиция в Египет 1798–1801 гг.: взаимное восприятие двух цивилизаций. М.: Политическая энциклопедия, 2016. 183 с.

75. ПСЗРИ, 1830 — Полное собрание законов Российской империи с 1649 года: в 45 т. 1830. Т. XXXVIII: 1822–1823. / под ред. М.М. Сперанского. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии. 1354 с.

76. Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

77. Пыпин, 2000 — *Пыпин А.Н.* Религиозные движения при Александре I. Исследования и статьи по эпохе Александре I / предисл. А.Н. Цамутали. СПб.: Академический проект, 2000. 472 с.

78. Реизов, 1962 — *Реизов Б.Г.* Между классицизмом и реализмом. Спор о драме в период Первой Империи. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1962. 255 с.

79. Романюк, 2013 — *Романюк Т.С.* «Наполеон (Аполион)-Антихрист» в уральской старообрядческой письменности XIX в. // «И вечной памятью двенадцатого года...» Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 200-летию Отечественной войны 1812 г. Екатеринбург, 14–15 декабря 2012 г. / под общ. ред. Е.Е. Приказчиковой. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2013. С. 65–70.

80. Ростопчин, 2014 — *Ростопчин Ф.В.* Мысли вслух на Красном крыльце / сост., предисл., перевод с франц., прим. А.О. Мещеряковой; отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 704 с.

81. Сазонова, 2012 — *Сазонова Л.И.* Сказание о Наполеоне-антихристе: старообрядческий вариант антинаполеоновского мифа // Славяноведение. 2012. №2. С. 42–61.

82. Серков, 2000 — *Серков А.И.* История русского мASONства XIX века. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000. 393 с.

83. Скотт, 1995 — *Скотт В.* Жизнь Наполеона Бонапарта, императора французов: в 2 т. / коммент. Д.М. Туган-Барановского. М.: Эхо, 1995.

84. Стендаль, 1959 — *Стендаль.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Правда, 1959.

85. Талейран, 1959 — *Талейран.* Мемуары. Старый режим. Великая революция. Империя. Реставрация / ред. и ст. Е.В. Тарле. М.: Изд-во Института международных отношений, 1959. 440 с.

86. Таньшина, 2020 — *Таньшина Н.П.* Наполеон Бонапарт: между историей и легендой. СПб.: Евразия, 2020. 224 с.

87. Тарасов, 2003 — *Тарасов Б.Н.* Комментарии // *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. и писем: в 6 т. М.: Классика, 2003. Т. 3. С. 213–520.

88. Тарле, 1959 — *Тарле Е.В.* Наполеон // *Тарле Е.В.* Соч.: в 12 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. Т. 7. С.11–431.

89. Тихомиров, 1992 — *Тихомиров Б.Н.* К вопросу о «прототипах» образа идеи в романах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. 1992. Т. 10. С. 42–55.

90. Тихомиров, 2005 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 470 с.

91. Туган-Барановский, 1995 — *Туган-Барановский Д.М.* «Лошадь, которую я пытался обуздать». Печать при Наполеоне // Новая и новейшая история. 1995. №3. С. 158–179.

92. Филарет, 1813 — *Филарет (Дроздов).* Ответ на письмо которым предложено было написать рассуждение о нравственных причинах невероятных успехов наших в настоящей войне. СПб.: При Сенатской типографии, 1813. 22 с.

93. Финкельштейн, 1963 — *Финкельштейн Е.Л., Левбарг Л.А.* Театр периода Консульства и Империи // История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1963. Т. 3. С. 102–124.
94. Фирсов, 2021 — *Фирсов С.Л.* «Якорь спасения». Православная Церковь и Российское государство в эпоху императора Николая I. Очерки истории: монография. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской православной духовной академии, 2021. 464 с.
95. Флоровский, 2009 — *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия / отв. ред. О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.
96. Фомичев, 1978 — *Фомичев С.А.* «Подражания Корану»: Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник Пушкинской комиссии, 1978. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 22–45.
97. Фон Иелин, 2003 — *Фон Иелин.* Записки офицера армии Наполеона // *Роос Г.* С Наполеоном в Россию. М.: Наследие, 2003. С. 158–205.
98. Фотий, 2010 — *Архимандрит Фотий (Спасский).* Борьба за веру. Против масонов / сост., предисл. и примеч. В. Улыбин; отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 400 с.
99. Черепанова, 2011 — *Черепанова Р.С.* Наполеон Бонапарт как фигура русского национального самосознания // Наполеоновские войны на ментальных картах Европы: историческое сознание и литературные мифы. М.: Ключ-С, 2011. С. 176–193.
100. Чистов, 2003 — *Чистов К.В.* Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 539 с.
101. Шаламов, 2018 — *Шаламов А.Ю.* Граф Ростопчин и московская полиция в 1812 году. М.: Кучково поле, 2018. 368 с.
102. Шильдер, 2008 — *Шильдер Н.К.* Император Александр Первый: Его жизнь и царствование: в 4 т. / отв. ред. Ю.О. Бем. М.: Московские учебники и Картолитография, 2008. Т. 2. 464 с.

References

1. Abd ar-rakhman Al-dzhabarti. *Egipet v period ekspeditsii Bonaparta (1798–1801)* [*Egypt During Bonaparte's Expedition (1798–1801)*]. Trans., Preface, and Comm. by I.M. Fil'shtinskii. Moscow, Izdatel'stvo Vostochnoi literatury Publ., 1962. 540 p. (In Russ.)
2. Adadurov, V. *Voina tsivilizatsii: Sotsiokul'turnaia istoriia russkogo pokhoda Napoleona* [A War of Civilizations: A Socio-Cultural History of Napoleon's Russian Campaign]. Vol. 1: Religia – Iazyk [Religion – Language]. Kiev, Laurus, 2017. 400 p. (In Russ.)
3. Alekseev, P.B. "Musul'manskii Vostok v poetike F.M. Dostoevskogo" ["The Muslim East in Dostoevsky's Poetics"]. *Vestnik OmGU*, no. 4 (70), 2013, pp. 298–301. (In Russ.)
4. *Anekdoty Napoleona, s ocherkom ego zhizni, koronatsii, pogrebeniia, dukhovnogo zaveshchaniia; poeticheskie vozzvaniia ego k voisku i pis'ma k raznym izvestnym osobam Evropy* [Anecdotes on Napoleon, With a Sketch of His Life, Coronation, Burial, Spiritual Testament; His Poetic Proclamations to the Army and Letters to Various Famous Persons of Europe], part 1. Moscow, Tipografia Nikolaia Stepanova Publ., 1843. 91 p. (In Russ.)

5. Artamonova, I.V. *Mifo Napoleone v russkoi klassike XIX veka* (A.S. Pushkin, M.Iu. Lermontov, N.V. Gogol'): monografiia [The Myth of Napoleon in 19th-Century Russian Classics (A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov, N.V. Gogol: A Monography)]. Moscow, INFRA-M Publ., 2021. 170 p. (In Russ.)
6. Bal'zak, O. de. *Sobranie sochinenii: v 24 tomakh* [Collected Works: in 24 vols]. Comp. by D.D. Oblomievskii. Moscow, Pravda, 1960. (In Russ.)
7. Berdiaev, N.A. *Russkaia ideia* [The Russian Idea]. Comp., Intro., and Comm. by M.A. Bliumenkrants. Kharkov, Moscow, Folio, AST Publ., 2002. 624 p. (In Russ.)
8. Blagoi, D.D. "Dostoevskii i Pushkin" ["Dostoevsky and Pushkin"]. *Dostoevskii – khudozhnik i myslitel'. Sbornik statei* [Dostoevsky, Artist and Thinker. Collected Articles], Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972, pp. 344–426. (In Russ.)
9. Borisova, V.V. "Sintetizm religiozno-mifologicheskogo podteksta v tvorchestve F.M. Dostoevskogo (Biblia i Koran)" ["Synthesis of Religious and Mythological Subtexts in the Work of F.M. Dostoevsky (Bible and Koran)"]. *Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo: Iskusstvo sinteza* [Dostoevsky's Work: The Art of Synthesis], ed. by G.K. Shchennikov, R.G. Nazirov, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Uralskogo Universiteta Publ., 1991, pp. 63–87. (In Russ.)
10. Borisova, V.V. "'Tvar' drozhashchaia'" ["'Trembling Creature'"]. *Dostoevsky: Estetika i poetika: Slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Aesthetic and Poetics: Handbook Dictionary], comp. by G.K. Shchennikov, Cheliabinsk, ChelGU Publ., 1997, p. 118. (In Russ.)
11. Bocharov, S.G. "'Ty chelovechestvo prezrel'. Ob odnom siuzhete russkoi literatury i ego aktual'nosti'" ["'You Have Scorned Mankind'. About a Motif in Russian Literature and Its Relevance"]. *Novyi mir*, no. 8, 2002, pp. 141–153. (In Russ.)
12. Bochenkov, V. "Starovery v voine 1812 goda" ["Old Believers in the War of 1812"]. *Moskva*, no. 8, 2013, pp. 160–174. (In Russ.)
13. Bur'enn, L.A.F. de. *Zapiski g. Burienna, gosudarstvennogo ministra o Napoleone, Direktorii, Konsul'stve, Imperii i vosstanovlenii Burbonov: v 10 chastiakh* [Memoirs of Mr. Bourienne, Minister of State on Napoleon, the Directory, the Consulate, the Empire and the Restoration of the Bourbons: in 10 parts]. Vol. 1. Part 2. Trans. by S. De Shaplet. St. Petersburg, Tipografiia Shtaba Otdel'nogo Korpusa Vnutrennei Strazhi Publ., 1834. 349 p. (In Russ.)
14. Baradinov, N.V. *Istoriia Ministerstva vnutrennykh del* [History of the Ministry of the Interior]. Book 8: Istoriia rasporiashchenii po raskolu [History of the Orders on the Raskol]. St. Petersburg, Tipografiia Ministerstva vnutrennykh del Publ., 1863. 656 p. (In Russ.)
15. Beider, B., and Khepgud, D. *Blistatel'nyi Bonapart. Kto ubil Napoleona?* [The Brilliant Bonaparte. Who Killed Napoleon?]. Trans. by N.A. Nastavina and V.B. Rybakov. Intro. and comm. by V.B. Rybakov. Ed. by V.E. Kachanov. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1992. 349 p. (In Russ.)
16. *Vestnik Evropy*, no. 2, 1802. 95 p. (In Russ.)
17. *Vestnik Evropy, izdavaemyi Nikolaem Karamzinyim* [Vestnik Evropy, Published by Nikolay Karamzin]. Part III. Moscow, Universitetskaia Tipografiia Publ., 1802. 367 p. (In Russ.)
18. *Vestnik Evropy, izdavaemyi Mikhailom Kachenovskim* [Vestnik Evropy, Published by Mikhail Kachenovsky]. Part XXVIII. Moscow, Universitetskaia Tipografiia Publ., 1806. 320 p. (In Russ.)
19. Vol'ter. *Magomet. Tragediia v piati deistviiakh* [Mahomet. Tragedy in Five Acts]. Trans. by P.S. Potemkin. 2nd Ed. St. Petersburg, Tipografiia V. Plavil'shchikova Publ., 1810. 80 p. (In Russ.)

20. Vol'ter. *Magomet. Tragediia v piati deistviiakh v stikakh. Sochinenie Vol'tera* [Mahomet. *Tragedy in Five Acts in Verses. A Work by Voltaire*]. Trans. by Nikolai Ostolopov in 1827. St. Petersburg, Tipografiia Aleksandra Smiridina Publ., 1828. 8 p., 77 p. (In Russ.)
21. Vol'ter. *Magomet* [Mahomet]. Trans. by S. Borbov. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1947. 644 p. (In Russ.)
22. Vol'ter. "Magomet, ili fanatizm" ["Mahomet, or Fanatism"]. Trans. by V. Lugovskii and A. Golemb. *Frantsuskii teatr epokhi Prozheshcheniia. Sbornik p'es* [French Renaissance Theatre. *Collected Plays*], vol. 1, ed. by N. Liubimov, Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 486 p. (In Russ.)
23. Vsevolodskii-Gerngross, V.N. *Teatr v Rossii v epokhu Otechestvennoi voiny* [Russian Theatre during the Patriotic War]. Intro. and comm. by V.A. Kharlamov. St. Petersburg, Chisty list Publ., 2012. 248 p. (In Russ.)
24. Glinka, S.N. *Tainye zlodeianiia i iavnye lzhi i obmany Napoleona Bonaparta, vybrannye iz raznykh frantsuskikh knig, vnov' vyshedshikh, i izdannye Sergeem Glinkoiu* [The Secret Misdeeds and Outright Lies and Deceptions of Napoleon Bonaparte, Selected from Various French Books, Newly Published, and Published by Sergei Glinka]. Moscow, Tipografiia S. Selivanovskogo Publ., 1816. 94 p. (In Russ.)
25. Glinka, S.N. *Zapiski Sergeia Nikolaevicha Glinki* [Notes by Sergey Nikolaevich Glinka]. St. Petersburg, Izdanie redaktsii zhurnala "Russkaia starina" Publ., 1895. 380 p. (In Russ.)
26. Gordin, Ia. *Delo o masonskom zagovore, ili Mistiki i okhraniteli* [The Case of the Masonic Conspiracy, or Mystics and Conservatives]. 2nd Ed. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2015. 496 p. (In Russ.)
27. Guminskii, V.M. "Gogol', Aleksandr I i Napoleon" ["Gogol, Alexandr I, and Napoleon"]. *Nash sovremennik*, no. 3, 2002, pp. 216–232. (In Russ.)
28. Davydov, D. "Materialy dlia sovremennoi voennoi istorii (1806–1807)" ["Materials for Contemporary Military History (1806–1807)"]. *Sochineniia*, intro., comp., and comm. by V. Orlov, Moscow, GIKHL Publ., 1962, pp. 196–278. (In Russ.)
29. Dalin, V.M. *Liudi i idei. Iz istorii revoliutsionnogo i sotsialisticheskogo dvizheniia vo Frantsii* [People and Ideas. From the History of the Revolutionary and Socialist Movement in France]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 393 p. (In Russ.)
30. Dante Alig'eri. *Bozhestvennaia komediia* [The Divine Comedy]. Trans. by M. Lozinskii. Ed. by I.N. Golenishchev-Kutuzov. Moscow, Nauka Publ., 1967. 627 p. (In Russ.)
31. Delon, D.V. *Puteshestvie v Nizhnii i Verkhonii Egipet vo vremia kampanii generala Bonaparta* [Journey to Lower and Upper Egypt during General Bonaparte's Campaigns]. Trans. by V.E. Klimanov, intro. and comm. by V.V. Solokin. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2014. 288 p. (In Russ.)
32. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
33. Dubrovin, N.F. "Napoleon I v sovremennom emu russkom obshchestve i v russkoi literaturre. Chast' III" ["Napoleon I in Contemporary Russian Society and in Russian Literature. Part III"]. *Russkii vestnik*, vol. 238, 1895, pp. 3–34. (In Russ.)
34. Diuma, A. *Graf Monte-Kristo: v 2 tomakh* [The Count of Monte Cristo: in 2 vols]. Trans. by L. Olavskaia and V. Stroev. Moscow, Pravda Publ., 1990. (In Russ.)
35. Zhuravskii, A.V. *Khristianstvo i islam. Sotsiokul'turnye problem dialoga* [Christianism and Islam. Sociocultural Challenges of the Dialogue]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1990. 128 p. (In Russ.)

36. Zazulina, N.N. *Kniaz' A.N. Golitsyn: neizvestnyi vo vseh otnosheniakh* [Prince A.N. Golitsyn: *Unknown in All Respects*]. Moscow, Boslen Publ., 2019. 288 p. (In Russ.)
37. Zemtsov, V.N. *Napoleon v Rossii: sotsiokul'turnaia istoriia voiny i okkupatsii* [Napoleon in Russia: A Socio-Cultural History of the War and the Occupation]. Moscow, Politicheskaiia entsiklopediia Publ., 2018. 431 p. (In Russ.)
38. Ivanov, A.Iu. *Povsednevnaia zhizn' frantsuzov pri Napoleone* [French Daily Life under Napoleon]. Intro. by A.P. Levandovskii. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 2006. 351 p. (In Russ.)
39. Iskiul', S.N. *Voina i mir' v Rossii 1812 goda* [War and Peace in Russia 1812]. 2nd Ed. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2017. 848 p. (In Russ.)
40. Karamzin, N.M. *Izbrannie sochineniia: v 2 tomakh* [Selected Works: in 2 vols]. Moscow; Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1964. (In Russ.)
41. Karleil', T. *Geroi i geroicheskoe v istorii: publichnye besedy Tomasa Karleilia: s portretom avtora i stat'ei perevodchika o Karleile* [Heroes and the Heroic in History: Thomas Carlyle's Public Conversations: With a Portrait of the Author and an Article by the Translator on Carlyle]. Trans. by V.I. Iakovenko. 2nd Ed. St. Petersburg, Tipografiia E. Evdokimova Publ., 1898. 340 p. (In Russ.)
42. Kozlovskii, L.S. "Napoleon i romantizm" ["Napoleon and Romanticism"]. *Otechestvennaia voina i russkoe obshchestvo: v 7 tomakh* [The Patriotic War and Russian Society: in 7 vols], vol. 6, ed. by A.K. Dvizhelegov, S.P. Mel'gunov, V.I. Picheta, Moscow, Izdanie T-va I.D. Sytina Publ., 1912, pp. 155–169. (In Russ.)
42. Kozlovskii, L.S. "Napoleonskaia legenda v pol'skoi literature" ["Napoleonic Legend in Polish Literature"]. *Otechestvennaia voina i russkoe obshchestvo: v 7 tomakh* [The Patriotic War and Russian Society: in 7 vols], vol. 6, ed. by A.K. Dvizhelegov, S.P. Mel'gunov, V.I. Picheta, Moscow, Izdanie T-va I.D. Sytina Publ., 1912, pp. 201–208. (In Russ.)
44. Kondakov, Iu.E. "Zapret' masonskikh lozh Nikolaem I (na materialakh Glavnogo upravleniia pocht)" ["The 'Prohibition' of Masonic Lodges by Nicholas I (Based on Materials from the General Directorate of Posts)"]. *Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta*, no. 9, 2012, pp. 43–56. (In Russ.)
45. Koshelev, V.A. "Izvydy natsional'no-istoricheskogo 'mifa' v tvorcheskoi soznanii Pushkina (Pugachev i Napoleon)" ["The National-Historical 'Myth' in Pushkin's Creative Mind (Pugachev and Napoleon)"]. *Napoleon. Legenda i real'nost': Materialy nauchnykh konferentsii i napoleonovskikh chtenii. 1996–1998* [Napoleon. Legend and Reality: Materials from Academic Conferences and Napoleon Readings. 1996–1998], Moscow, Minushee Publ., 2003, pp. 213–231. (In Russ.)
46. Krasnova, G. "Dostoevskii i Koran" ["Dostoevsky and the Quran"]. *Voprosy literatury*, no. 3, 1998, pp. 328–334. (In Russ.)
47. Krotov, A.A. *Napoleon i filosofii* [Napoleon and Philosophy]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2021. 639 p. (In Russ.)
48. Las-Kaz, E.O.D.M.Zh. graf de. *Maksimy i mysli uznika Sviatoi Eleny. Rukopisi, naidennaia v bumagakh Las-Kaza* [bilingva: frants.-russk.] [The Maxims and Thoughts of the Prisoner of St Helena. Manuscript Found in the Papers of Las Cases [bilingual: French-Russian]. Ed. by S.N. Iskiul'. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2019. 208 p. (In Russ.)
49. Lashuk, A. *Pokhody i bitvy. 1796–1815* [Campaigns and Battles. 1796–1815]. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 960 p. (In Russ.)

50. Lebedev, Iu.V. “O nekotorykh eticheskikh istokakh poezii Nekrasova” [“About Some Ethical Sources of Nekrasov’s Poetry”]. *F.M. Dostoevskii, N.A. Nekrasov: sbornik nauchnykh trudov* [F.M. Dostoevsky, N.A. Nekrasov: Collected Papers], ed. by N.N. Skatov, Leningrad, Izd-vo LGPI Publ., 1974, pp. 128–138. (In Russ.)
51. Levenshtern, V.I. *Zapiski: 1790–1815* [Notes: 1790–1815]. Intro. and comm. G.E. Brodskii. Moscow, Kuchkovo pole Publ., Iks-Khitori Publ., 2018. 768 p. (In Russ.)
52. *Letopis’ Rossiiskoi Akademii nauk* [Chronicles of the Russian Academy of Sciences]. Vol. II: 1803–1860. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002. 621 p. (In Russ.)
53. Livanov, F.B. *Raskol’niki i ostrozhniki. Ocherki i rasskazy* [Raskolniki and Ostrogniki. Essays and Stories]. Vol. II. 1st Ed. St. Petersburg, Tipografia M. Khana v Bolotnoi Publ., 1870. 819 p. (In Russ.)
54. Livanov, F.B. *Raskol’niki i ostrozhniki. Ocherki i rasskazy* [Raskolniki and Ostrogniki. Essays and Stories]. Vol. III. 1st Ed. St. Petersburg, Tipografia M. Khana Publ., 1872. XIV c., 626 p. (In Russ.)
55. Liprandi, I. “O sekte Tatarinovoi” [“About Tatarinova’s Sect”]. *Chtenia v Imperatorskom obshchestve i drevnostei rossiiskikh pri Moscovskom universitete. Povremennoe izdanie pod zavedyvaniem O.M. Bodianskogo. 1868. Oktiaбр’-dekabr’* [Readings in the Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University. A Temporary Edition under the Supervision of O.M. Bodiansky, 1868. October–December], Book 4 [V. Smes’], Moscow, Universitetskaiia tipografia na Strastnom Bul’vare, 1868, pp. 20–51. (In Russ.)
56. Liprandi, I.P. *Kratkoe obozrenie sushchestvuiushchikh v Rossii raskolov, eresei i sekt kak v religioznom, tak i v politicheskom ikh znachenii* [A Brief Survey of Existing Schisms, Heresies, and Sects in Russia, both in Their Religious and Political Significance]. Comp. by Liprandi (1853). 2nd Ed. Leipzig, E.L. Kasprovich Publ., 1883. 83 p. (In Russ.)
57. Luchitskaia, S.I. “Obraz Mukhammada v zerkale latinskoii khronistiki XII–XIII vekov” [“The Image of Mohammed in the Mirror of 12th and 13th-Century Latin Chronicles”]. *Odissei. Chelovek v istorii* [Ulysses. Man in History], Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 182–195. (In Russ.)
58. Liudvig, E. *Napoleon* [Napoleon]. Trans. By E. Mikhelevich. Moscow, Zakharov, Vagrius Publ., 1998. 592 p. (In Russ.)
59. Maksim Gor’kii. *Polnoe sobranie sochinenii: v 25 tomakh* [Complete Works: in 25 vols]. Vol. 7: P’esy, dramaticheskie raboty 1897–1906 [Plays, Dramas 1897–1906]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 688 p. (In Russ.)
60. Makhmadiiarov, A.B. *Dostoevskii i Vostok: islamskie motivy v tvorchestve pisatel’ia na fone russkoi orientalistiki 40–60-kh godov XIX veka: avtoreferat dis. ... kand. filolog. nauk* [Dostoevsky and the East: Islamic Motifs in the Writer’s Work in the Background of Russian Orientalism in the 40–60s of the 19th Century: Phd Thesis, Summary]. Nizhnyi Novgorod, 1992. 17 p. (In Russ.)
61. Mel’nikov, P. *Pis’ma o raskole* [Letters about the Schism]. St. Petersburg, Tipografia N. Grecha Publ., 1862. 96 p. (In Russ.)
62. Mel’nikova, L.V. *Armia i Pravoslavnaia Tserkov’ Rossiiskoi imperii v epokhu napoleonskikh voin* [The Army and the Orthodox Church of the Russian Empire during Napoleonic Wars]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2007. 416 p. (In Russ.)
63. Merezhkovskii, D.S. *Napoleon* [Napoleon]. Afterword by A.N. Nikoliukin. Moscow, Respublika Publ., 1993. 319 p. (In Russ.)

64. Mirzoev, E.B. S.N. *Glinka protiv napoleonovskoi Frantsii. U istokov konservativno-natsionalisticheskoi ideologii v Rossii* [S.N. Glinka against Napoleonic France. At the Origins of Conservative-Nationalist Ideology in Russia]. Moscow, Institut biznesa i politiki Publ., 2010. 164 p. (In Russ.)
65. Morlei, D. *Vol'ter [Voltaire]*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2016. 384 p. (In Russ.)
66. Napoleon Bonapart. "Kampanii v Egipte i Sirii (1798–1799 gg.)" ["Campaigns in Egypt and Syria (1798–1799)"]. Trans. by V.Ia. Golant. *O voennom iskusstve. Izbrannye proizvedeniia. Rechi* [On the Art of War. Selected Works. Speeches], Moscow, Eksmo Publ., 2003, pp. 419–674. (In Russ.)
67. *Napoleon v Rossii glazami russkikh [Napoleon in Russia in the Eyes of Russians]*. Moscow, Zakharov Publ., 2004. 320 p. (In Russ.)
68. Panchenko, A.A. *Khristovshchina i skopchestvo: Fol'klor i traditsionnaia kul'tura russkikh misticheskikh sekt* [Khristovshchina and Skoptstvo: Folklore and Traditional Culture of Russian Mystical Sects]. 2nd Ed. Moscow, OGI Publ., 2004. 541 p. (In Russ.)
69. Podosokorskii, N.N. *Napoleonovskaia tema v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot": dis. ... kand. filol. nauk* [The Theme of Napoleon in Dostoevsky's Novel The Idiot: PhD Dissertation]. Velikii Novgorod, 2009. 177 p. (In Russ.)
70. Polevoi, N.A. *Istoriia Napoleona. Sochinenie Nikolaia Polevogo* [The History of Napoleon. A Work by Nikolay Polevoi]. Vol. 1. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1844. 442 p., 5 p. (In Russ.)
71. Preo, Sh-T Bove de. *Revolutsionnye voiny. Pobedy, zavoevaniia, porazheniia, perevoroty i grazhdanskie voiny frantsuzov. 1792–1802 gg.* [Revolutionary Wars. French Victories, Conquests, Defeats, Coups, and Civil Wars. 1792–1802]. Vol. VII: 1798. Trans. By Iu.S. Smirnov. Moscow, Klio Publ., 2021. 272 p. (In Russ.)
72. Promyslov, N.V. *Frantsuzskoe obshchestvennoe mnenie o Rossii nakanune i vo vremia voiny 1812 goda* [French Public Opinion of Russia on the Eve and During the War of 1812]. Moscow, Politicheskaiia entsiklopediia, 2016. 254 p. (In Russ.)
73. Protopopov, G. "Opyt istoricheskogo obozreniia misticheskikh sekt v Rossii" ["An Experiment of an Historical Overview of Mystic Sects in Russia"]. *Trudy Kievskoi dukhovnoi akademii* [The Works of Kiev Spiritual Academy], vol. 4, Kiev, Tipografiia Kiev-Pecherskoi lavry Publ., 1867, pp. 89–119. (In Russ.)
74. Prusskaia, E.A. *Frantsuzskaia ekspeditsiia v Egipt 1798–1801 gg.: vzaimnoe vospriiatie dvukh tsivilizatsii* [The French Expedition to Egypt 1798–1801: The Mutual Perception of Two Civilizations]. Moscow, Politicheskaiia entsiklopediia Publ., 2016. 183 p. (In Russ.)
75. *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii s 1649 goda: v 45 tomakh* [A Complete Collection of the Law of Russian Empire from 1649: in 45 vols]. Vol. XXXVIII: 1822–1823. Ed. by M.M. Speranskii. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii Publ., 1830. 1354 p. (In Russ.)
76. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete Works: in 10 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1977–1979. (In Russ.)
77. Pypin, A.N. *Religioznye dvizheniia pri Aleksandre I. Issledovaniia i stat'i po epokhe Aleksandre I* [Religious Movements under Alexandr I. Research and Articles about the Era of Alexandr I]. Intro. by A.N. Tsamutali. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2000. 472 p. (In Russ.)

78. Reizov, B.G. *Mezhdū klassitsizmom i realizmom. Spor o drame v period Pervoi Imperii* [Between Classicism and Realism. Discussing Drama during the First Empire]. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo Universiteta Publ., 1962. 255 p. (In Russ.)
79. Romaniuk, T.S. “Napoleon (Apolion)-Antikhrist’ v ural’skoi staroobriadcheskoi pis’menosti XIX v.” [“Napoleon (Apolion)-Antichrist’ in the Writings of Ural Old Believers of the 19th Century”]. “*I vechnoi pamiat’iu dvenadtsatogo goda...*” *Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 200-letiiu Otechestvennoi voiny 1812 g.* [“And the Everlasting Memory of 1812...” *Materials of the Russian Academic Conference dedicated to the 200th Anniversary of the Patriotic War*], Ekaterinburg, 14–15 December 2012, ed. by E.E. Prikazchikova, Ekaterinburg, Izd-vo Ural’skogo Universiteta Publ., 2013, pp. 65–70. (In Russ.)
80. Rostopchin, F.V. *Mysli vslukh na Krasnom kryl’tse* [Thoughts Aloud on the Red Porch]. Ed., intro., trans., comm. by A.O. Meshcheriakova; Ex. ed. O.A. Platonov. Moscow, Institut russkoi tsivilizatsii Publ., 2014. 704 p. (In Russ.)
81. Sazonova, I.L. “Skazanie o Napoleone-antikhriste: staroobriadcheskii variant antinapoleonovskogo mifa” [“The Napoleon Antichrist Tale: An Old Believer Version of the Anti-Napoleon Myth”]. *Slavovedenie*, no. 2, 2012, pp. 42–61. (In Russ.)
82. Serkov, A.I. *Istoriia russkogo masonstva XIX veka* [The History of Russian Masonry in 19th Century]. St. Petersburg, Izd-vo im. N.I. Novikova Publ., 2000. 393 p. (In Russ.)
83. Skott, V. *Zhizn’ Napoleona Bonaparta, imperatora frantsuzov: v 2 tomakh* [The Life of Napoleon Bonaparte, Emperor of the French: in 2 vols]. Comm. by D.M. Tugan-Baranovskii. Moscow, Eko Publ., 1995. (In Russ.)
84. Stendal’. *Sobranie sochinenii: v 15 tomakh* [Complete Works: in 15 vols]. Moscow, Pravda Publ., 1959. (In Russ.)
85. Taleiran. *Memuary. Stryi rezhim. Velikaia revoliutsiia. Imperiia. Restavratsiia* [Memoirs. The Old Regime. The Great Revolution. The Empire. Restoration]. Ed. by E.V. Tarle. Moscow, Izd-vo Instituta mezhdunarodnyi otnoshenii Publ., 1959. 440 p. (In Russ.)
86. Tanyshina, N.P. *Napoleon Bonapart: mezhdū istoriei i legendoi* [Napoleon Bonaparte: Between History and Legend]. St. Petersburg, Evraziia Publ., 2020. 224 p. (In Russ.)
87. Tarasov, B.N. “Kommentarii” [“Commentary”]. Tiutchev, F.I. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 6 tomakh* [Complete Works and Letters: in 6 vols], vol. 3, Moscow, Klassika Publ., 2003, pp. 213–520. (In Russ.)
88. Tarle, E.V. “Napoleon” [“Napoleon”]. *Sochineniia: v 12 tomakh* [Works: in 12 vols], vol. 7, Moscow, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1959, pp. 11–431. (In Russ.)
89. Tikhomirov, B.N. “K voprosu o ‘prototipakh’ obraza idei v romanakh Dostoevskogo” [“On the ‘prototypes’ of the idea in Dostoevsky’s novels”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 10, 1992, pp. 42–55. (In Russ.)
90. Tikhomirov, B.N. “Lazar’! Griadi von”. *Roman F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” v sovremennom prochenii. Kniga-kommentarii* [“Lazarus, Come Out” A Contemporary Reading of Dostoevsky’s Novel Crime and Punishment. Book-Commentary]. St. Petersburg, Serebrianni vek Publ., 2005. 472 p. (In Russ.)
91. Tugan-Baranovskii, D.M. “Loshad’, kotoruiu ia pytalsia obuzdat”. *Pechat’ pri Napoleone* [“The Horse I Tried to Rein in”. Press under Napoleon]. *Noviia i noveishaia istoriia*, no. 3, 1995, pp. 158–179. (In Russ.)

92. Filaret (Drozdov). *Otvet na pis'mo kotorym predlozhenno bylo napisat' rassuzhdenie o npravstvennykh prichinakh neimovernykh uspekhev nashikh v nastoiashchei voine* [Response to a Letter Asking for an Essay on the Moral Reasons for Our Enormous Successes in the Present War]. St. Petersburg, Pri Senatskoi tipografii Publ., 1813. 22 p. (In Russ.)
93. Finkel'shtein, E.L., and Levbar, L.A. "Teatr perioda Konsul'stva i Imperii" ["Theatre during the Consular and Imperial Period"]. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra* [The History of the Theatre in Western Europe], vol. 3, Moscow, Iskustvo Publ., 1963, pp. 102–124. (In Russ.)
94. Firsov, S.L. "Iakor' spaseniiia". *Pravoslavnaia Tserkov' i Rossiiskoe gosudarstvo v epokhu imperatora Nikolaiia I. Ocherki istorii: monografiia* ["The Anchor of Salvation". The Orthodox Church and the Russian State in the Age of Emperor Nicholas I. Essays on History: A Monograph]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoi pravoslavnoi dukhovnoi akademii Publ., 2021. 464 p. (In Russ.)
95. Florovskii, G.V. *Puti russkogo bogosloviia* [The Ways of Russian Theology]. Ed. by O. Platonov. Moscow, Institut russkoi tsivilizatsii Publ., 2009. 848 p. (In Russ.)
96. Fomichev, S.A. "Podrazhaniia Koranu': Genezis, arkhitektonika i kompozitsiia tsikla" ["Imitations of the Koran': Genesis, Architectonics, and Composition of the Cycle"]. *Vremennik Pushkinskoi komissii, 1978* [The Pushkin Commission Provisional, 1978], Leningrad, Nauka Publ., 1981, pp. 22–45. (In Russ.)
97. Fon Ielin. "Zapiski ofitsera armii Napoleona" ["Notes from an Official of the Napoleonic Army"]. Roos, G. *S Napoleonom v Rossiiu* [With Napoleon to Russia], Moscow, Nasledie Publ., 2003, pp. 158–205. (In Russ.)
98. Arkhimadrit Fotii (Spasskii). *Bor'ba za veru. Protiv masonov* [A Fight for the Faith. Against Masons]. Comp., intro., and comm. by V. Ulybin. Ex. ed. O.A. Platonov. Moscow, Institut russkoi tsivilizatsii Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)
99. Cherepanova, R.S. "Napoleon Bonapart kak figura russkogo natsional'nogo samosoznaniia" ["Napoleon Bonaparte as a Figure of Russian National Selfconsciousness"]. *Napoleonskie voiny na mental'nykh kartakh Evropy: istoricheskoe soznanie i literaturnye mify* [The Napoleonic Wars on the Mental Maps of Europe: Historical Consciousness and Literary Myths], Moscow, Kiuch-S Publ., 2011, pp. 176–193. (In Russ.)
100. Chistov, K.V. *Russkaia narodnaia utopiia (genezis i funktsii sotsial'no-utopicheskikh legend)* [Russian Popular Utopia (Genesis and Functions of Social-Utopian Legends)]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 539 p. (In Russ.)
101. Shalamov, A.Iu. *Graf Rostopchin i moskovskaia politsiia v 1812 godu* [The Count Rostopchin and Moscow Police in 1812]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2018. 368 p. (In Russ.)
102. Shil'der, N.K. *Imperator Aleksandr Pervyi: Ego zhizn' i tsarstvovanie: v 4 tomakh* [The Emperor Alexander I: His Life and Reign: in 4 vols]. Vol. 2. Ed. by Iu.O. Bem. Moscow, Moskovskie uchebniki i Kartolitografiia, 2008. 464 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 05.05.2022
Одобрена после рецензирования: 10.05.2022
Принята к публикации: 11.05.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 05 May 2022
Approved after reviewing: 10 May 2022
Accepted for publication: 11 May 2022
Date of publication: 25 June 2022



© 2022. *Ольга Деханова*
Москва, Россия

Характерологические функции неопрятности в произведениях Ф.М. Достоевского и его современников

© 2022. *Olga A. Dekhanova*
Moscow, Russia

The Characterological Functions of Untidiness in the Works of Fyodor Dostoevsky and His Contemporaries

Информация об авторе: Ольга Алексеевна Деханова, кандидат фармацевтических наук, г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2216-2548>

E-mail: Dh369@yandex.ru

Аннотация: Статья представляет собой продолжение исследования ольфактория Достоевского в контексте культурно-исторических особенностей второй половины XIX века. Вовлеченность общественного сознания в становление новых гигиенических стандартов привела к принципиальным изменениям в ольфактории российской словесности. Постепенное преодоление эстетических запретов позволило использовать неприятные запахи, связанные с жизнедеятельностью человека, в качестве художественной детали с негативной оценкой.

Оценка запаха (приятный/неприятный) — это культурный феномен, который во многом зависит от исторических, национальных, религиозных, экономических особенностей общества. Кроме того, оценка запаха — это и один из элементов комплекса опрятности, исторически сложившейся знаковой системы, определяющей групповую идентичность. Отклонения от установленных культурных норм (неопрятность) определяют социальные границы общества, заданные на обонятельном уровне.

Запахи неопрятности, к которым активно обращаются современники Достоевского, — это специфическая вонь невымытого тела, запахи пота, мочи

и прочих биологических выделений, запах нечистой одежды, смрадный запах дыхания, в том числе и запах винного перегара. Кроме того, использование для сравнительного описания «пахнет как» неуместных для телесной сферы запахов или запахов болезни формирует обширное негативное метафорическое поле.

Обращение Достоевского к ольфакторным деталям для характеристики персонажей подчиняется, с одной стороны, общим закономерностям, с другой – имеет ряд особенностей личного характера. К таким особенностям можно отнести его пристальное внимание к чистоте белья персонажей. Эта деталь присутствует практически в каждом описании внешнего вида. Прямые указания на связь нечистого белья и неприятного запаха составляют незначительную группу среди этих описаний. Тем не менее, указания на нечистое белье и неопрятный вид персонажа обладают ольфакторными свойствами, так как порождают ощущение ожидаемого неприятного запаха.

В статье, кроме того, рассмотрена особенность использования негативных телесных запахов в романе «Братья Карамазовы» Достоевского и в рассказах Лескова.

Ключевые слова: Достоевский, телесные запахи, запахи повседневности, опрятность, Лесков.

Для цитирования: Деханова О.А. Характерологические функции неопрятности в произведениях Ф.М. Достоевского и его современников // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 144–174. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-144-174>

Information about the author: Olga A. Dekhanova, PhD in Pharmaceutical Sciences, Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-2216-2548>

E-mail: Dh369@yandex.ru

Abstract: The article is the continuation of a study on Dostoevsky's olfactory in the cultural and historical context of the second half of the 19th century. The involvement of public consciousness in the formation of new hygienic standards led to fundamental changes in the olfactory of Russian literature. The gradual overcoming of aesthetic prohibitions made it possible to use unpleasant odors associated with human activity as an artistic detail with negative assessment. Smell rating (pleasant/unpleasant) is a cultural phenomenon that largely depends on the historical, national, religious, and economic characteristics of a society. In addition, the assessment of smell is also one of the elements of tidiness, a historically established sign system that determines a group identity. Deviations from established cultural norms (untidiness) determine the social boundaries of society at the olfactory level as well. The smell of untidiness, to which Dostoevsky's contemporaries actively address, consist a specific stench of unwashed body, smells of sweat, urine and other biological secretions, the smell of unclean clothes, the stinking smell of breath, including the smell of wine fumes. In addition, the use of smells inappropriate for the bodily sphere or the smells of illness for the comparative description of "smells like" forms an extensive negative metaphorical field.

Dostoevsky's use of olfactory details to define his characters follows, on the one hand, general patterns, and on the other, has a number of personal features,

including his close attention to the cleanliness of the characters' underwear. This detail is present in almost every description of appearance. Direct references to the connection between unclean underwear and unpleasant odor can be found in a very small group of descriptions, nevertheless, indications of unclean underwear and the untidy appearance of a character have olfactory properties, as they generate a sense of expected unpleasant smell. In addition, the article considers the peculiarity of the use of negative body odors in the novel *The Brothers Karamazov* by Dostoevsky and in Leskov's stories.

Keywords: Dostoevsky, body odors, scents of everyday life, tidiness, Leskov.

For citation: Dekhanova, O.A. "The Characterological Functions of Untidiness in the Works of Fyodor Dostoevsky and His Contemporaries." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 144–174. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-144-174>

XIX век внес существенные изменения в ольфакторий российской словесности, перешагнув через все существовавшие к тому моменту эстетические запреты. Влияние элементов аллегорических традиций образов Memento mori европейской литературы, легализовавших негативные запахи, совпало с началом бурного развития естественнонаучных дисциплин и постепенной медикализацией общественного сознания. Уже в 40-х годах в Петербурге состоялось открытие Института практической анатомии, Н.И. Пироговым издается «Полный курс прикладной анатомии человеческого тела», в 50-х годах Луи Пастером были заложены основы микробиологической теории инфекционных болезней, в 60-х годах работы Льюиса «Физиология обыденной жизни», Ч. Дарвина «Происхождение видов» и И.М. Сеченова «Рефлексы головного мозга» стали самыми читаемыми изданиями и объектами самой яростной общественной полемики. Самоотверженная деятельность медиков, препарирующих вонючие, заразные трупы, облечена теперь пафосом бескорыстного служения идеалам медицины будущего, и в литературе стали появляться новые, положительно прекрасные образы «новых людей», а читателям предлагалось не только увидеть во всех отвратительных подробностях лазареты и морги, но и почувствовать их атмосферу, насыщенную запахом лекарств, карболки и гниющей плоти. В то

же время смрад грязных жилищ, невозможность практик личной гигиены, запахи скученности, — все это воспринималось теперь не только как источники потенциальной опасности заражения, но и как социальные границы общества, заданные на обонятельном уровне: вонь невымытого «народа» и запах чистого тела высших классов¹.

Кроме того, препарирование как сугубо медицинский процесс переносится в сферу литературной деятельности и декларируется как метафорическое понимание анатомической стратегии автора, вскрывающего отвратительные язвы общества².

Все эти события привели к постепенному снижению ольфакторной терпимости и формированию новых эстетических установок, включающих общепонимаемую, но недопустимую ранее в литературе, область зловония. Зловония, идентифицированного по источнику происхождения, привязанного к определенным визуальным образам, как инструменту коллективных коммуникаций.

Исследуя ольфакторий русской словесности в его исторической динамике, Зыховская отмечает: «<...> во второй половине XIX века — в рамках общего процесса демократизации литературы, ведущих типов героев, языка — ольфакторий переживает поворот к деэстетизации. Традиция связывать оценку запаха с вертикалью “благовоние — зловоние” (верх — низ, Бог — дьявол) уходит в подтекст, и на поверхности остается внимание к негативному воздействию запахов» [Зыховская, 2016, с. 298].

Область негативных запахов в литературе этого периода охватывает все сферы повседневного быта: запахи города и прочих открытых пространств, запахи интерьеров как частных, так и общественных, запахи тела, как «живого» (запах жизни), так и больного или умирающего (запах смерти), но предметом нашего исследования станет (анти)эстетика негативных телесных запахов

¹ Сомерсет Моэм со свойственной ему иронией замечал по поводу роли телесной чистоты в становлении классовых различий: «<...> нас от наших ближних отчуждает обоняние». «Ежедневная ванна обеспечивает классовую замкнутость куда эффективнее крови, богатства или образования. Недаром романисты, выходцы из трудового сословия, склонны превращать ее в символ классовых предрассудков <...> Изобретение “санитарных удобств” уничтожило в людях ощущение равенства. Оно повинно в классовой ненависти куда более, чем монополия капитала, сосредоточенного в руках немногих» [Моэм, 1994, с. 211–212].

² К. Богданов, анализируя публицистику 1860-х годов, указывает в качестве примера на статьи Д.И. Писарева, которые «особенно отличаются обилием (патолого)анатомических сравнений», приводя ряд цитат из его статей: «Сравнительный метод одинаково полезен и необходим как в анатомии отдельного человека, так и в социальной науке, которую можно назвать анатомией общества» («Погибшие и погибающие», 1866) [Богданов, 2010, с. 110].

(запахов «живого» тела) в произведениях Достоевского и его современников. «Деэстетизация» сферы телесного в литературе проявилась в возможности использовать неприятные запахи, связанные с жизнедеятельностью человека, в качестве художественной детали с негативной оценкой. Эмоциональная эффективность этого литературного приема опирается на психофизиологические свойства запахов — самые яркие впечатления оставляют самые неприятные запахи. Телесные запахи, к которым стали активно обращаться современники Достоевского, — это специфическая вонь немытого тела и, соответственно, запахи пота, мочи и прочих биологических выделений, запах заношенной нечистой одежды, смрадный запах дыхания, в том числе и запах винного перегара, запахи неприятные из-за своей неуместности, в том числе и различные ольфакторные метафоры и проч.

Здесь следует заметить, что определение запаха как приятного/неприятного — это условная категория, зависящая от культурно-исторических и национальных особенностей общества. Запах тела, как и любой другой запах, и в его биологическом, и в культурном понимании, не существует вне человеческого восприятия. Восприятие или оценка запаха — это культурный феномен, один из элементов комплекса опрятности, исторически сложившейся знаковой системы, определяющей групповую идентичность. Каждая эпоха диктовала свою обонятельную эстетику, свое представление о канонах опрятности.

В Европе XVII–XVIII веков запах тела и телесных выделений маскировался всевозможными душистыми составами, заменяющими воду, исключенную из повседневных гигиенических практик по причине, как считали, ее вредоносности³. Понимание опрятности в условиях ограниченного использования воды сосредотачивалось на элегантности внешнего вида, на внешней чистоте одежды и белья, на умении пользоваться румянами, духами, пудрой, на всем том, что доступно взгляду, что отражает причастность к определенной обще-

³ Начиная с XV века закрытие общественных бань по причине регулярных вспышек чумы отвечало понятной и теперь логике изоляции. Однако за этим стояла всегда и другая причина, историческое заблуждение, просуществовавшее в Европе вплоть до XIX века — пористость и проницаемость кожи, особенно под воздействием горячей воды. Мытье делает организм беззащитным — через открывшиеся поры легко проходят чумные испарения и прочие вредные миазмы. Мытье в ванне врачи прописывали только по медицинским показаниям, опасаясь непредсказуемого воздействия на организм. Подробнее об этом — см. [Вигарелло, 2010, с. 524–544].

ственной модели и исполняет «чисто представительские функции», как, например, «Саше, упрятанные в подмышечные или подколенные впадины, скрытые в складках платья или под камзолом, — еще один инструмент для обдуманного манипулирования видимостями» [Вигарелло, 2010, с. 550, 561].

В России в начале XVIII века началось становление светских приличий, закрепленных в различных руководствах, представляющих собой компиляцию различных переводов из европейских регламентов. Самым первым таким нормативным документом стал «Юности честное зеркало» (1719). Одно из важных замечаний в этом документе касалось недопустимости оскорбления обоняния окружающих нечистым дыханием или желудочными испарениями. В последующих всевозможных «Правилах» ни о каких гигиенических практиках пока еще не было и речи, предлагалось всего лишь отойти на «социальную дистанцию» [Захарьин, 2010, с. 297–299].

Утвержденный Екатериной II «Устав воспитания благородных девиц» предусматривал уже некоторые элементы личной гигиены, которые дополнили существовавшее понимание опрятности вниманием к чистоте тела: «<...> начальницы всевозможное старание прилагать обязаны о чистоте и опрятности молодых девиц». Для этого следовало следить, «чтоб девицы после кушанья руки умывали, а особливо во рту полоскали», «чтоб девицы, прогуливаясь в садах, питались свежим и здоровым воздухом <...> ибо ничто столько не пользует их здравие», чтоб «постели их также в чистоте содержаны быть должны как и они сами» и «употребление мыльни нужно; по чему и должно иметь оную для всех девиц» [Черепнин, 1915, с. 45–47]⁴.

⁴ Вплоть до середины XIX века кроме введения в повседневный обиход воспитанниц элементов личной гигиены ни о каких дополнительных знаниях в этой области не было и речи. Выпускница 1848 года вспоминает свое легкомысленное отношение к холере в Угличе: «Там была сильная холера, как и во многих городах, которыми мы проезжали, но я не понимала опасности и нисколько не остерегалась, употребляя вместо чая простоквашу» [Угличанинова, 1901, с. 50]. Ситуация могла бы принципиально измениться, если бы назначенный в 1859–1862 годах инспектором классов К.Д. Ушинский смог осуществить задуманный проект — расширить преподавание естественных наук и «по изложению естественных наук, прочесть в выпускных классах маленький курс гигиены», так как «сбережение здоровья не только своего собственного, но и целой семьи находятся весьма часто в руках матери и хозяйки, и не знание самых главных гигиенических правил ведет иногда к весьма гибельным последствиям» [Черепнин, 1915, с. 331–332]. Эта проблема образования касалась не только воспитанниц Смольного института, но и студентов медицинских факультетов, не многие из которых имели представление о санитарно-гигиенических нормах их профессии. Так, например, Аркадий научил-таки врача «мыть себе руки и чистить ногти, если уж он не может носить чистого белья. Я прямо растолковал ему, что это вовсе не для франтовства и не для каких-нибудь там

Начало XIX века, включившее ежедневные умывания, гигиену рта и рук в свой повседневный обиход, все еще рассматривало опрятность как проявление внешней эlegantности и чистоты. Так, в Энциклопедической азбуке «для детей и других некоторого возраста и звания людей» издания 1818 года, для соблюдения телесного здоровья предписывалось всего лишь «проветривать часто покои и наблюдать в оных чистоту, а около себя опрятность и переменять сколь можно чаще белье», но при этом: «В баню не учащать; ибо баня полезна только простому народу, который не очень чистоплотен» [Вавилов, 1818, с. 39].

Не претерпел никаких изменений и Устав Екатерининских времен для воспитанниц «благородных пансионов». Вопреки всем усилиям К.Д. Ушинского ввести в программу обучения некоторые основы естественных наук и гигиены, понимание опрятности сохраняло свою консервативность практически до конца века, утверждая приоритет внешних проявлений чистоты на уровне чистого белья. В романе «Преступление и наказание» есть интересная реплика по этому поводу: относительно фантазий Катерины Ивановны о пансионе Амалия Ивановна замечает, «<...> что в будущем пансионе надо обращать особенное внимание на чистое белье девиц (ди вёше) и что “непремен должен буль одна такая хороши дам (ди даме), чтоб карашо про белье смотреть” <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 299].

В «Руководстве к познанию светских приличий и правил общесития, принятых хорошим обществом» (1855) — все то же внимание исключительно к внешнему виду. Первое условие, предъявляемое к одежде светского человека — это «чистота и опрятность, строго наблюдаемая везде и всегда, даже и в то время, когда встают с постели; следовательно без всяких свидетелей» [Руководство, 1855, с. 22]. Категоричность указания «без свидетелей» предполагает, что опрятность для светского человека должна перейти из категории «соблюдение правил» в естественную норму повседневной жизни. Однако советы по соблюдению опрятности ограничены только областью манер, частных и общественных приличий, правил поведения в различных ситуациях и проч.

Точно так же и шестнадцатилетний подросток Иртеньев в трилогии Л.Н. Толстого, выстраивая свой кодекс *comme il faut*, не изящных искусств, но что чистоплотность естественно входит в ремесло доктора, и доказал ему это» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 313].

включает в эту систему оценок какие-либо упоминания о телесной гигиене и запахах. «Двадцатирублевое сукно на сюртуке, дрожки и голландская рубашка» были социальной границей и «главную причину невозможности сближения» с однокурсниками в грязноватых ситцевых рубахах [Толстой, 1978–1985, т. 1, с. 331].

А вот «Правила светской жизни и этикета» 1889 года констатируют сложившийся уже к этому времени социальный смысл комплекса опрятности, включающий и соблюдение рекомендаций в отношении личной гигиены. Равновесие «внешнего» и «внутреннего» качнулось в сторону телесной чистоты: ежедневный утренний туалет предполагал уход за волосами, ногтями, умывание холодной водой, особое внимание уделялось чистоте зубов и рук, для содержания тела в чистоте рекомендовались ежедневные ванны, полуванны или обтирания: «Чистоплотность одно из действительнейших средств для сохранения здоровья; это лучший предохранитель от огромного числа болезней; она необходима, если мы только хотим быть принятыми в хорошем обществе. <...> Недостаток чистоплотности не имеет никаких оправданий: каждый человек имеет возможность быть чистым» [Правила, 1889, с. 45]. «Кроме чистоты тела <...> не менее важно — сохранять в чистоте платье. <...> Более всего требуется, чтобы белье было всегда чистое» [Правила, 1889, с. 46]. «Опрятная и приличная наружность почти всегда указывают на порядочность человека» [Правила, 1889, с. 57].

Стремительная эволюция понимания опрятности была обусловлена, прежде всего, вовлеченностью общественного сознания в становление новых гигиенических стандартов. Опрятность как проявление внешней чистоты и элегантности стала требовательна к доказательствам чистоты реальной, скрытой от глаз, определяемой на обонятельном уровне, как в повседневной жизни, так и в художественной литературе. Однако с точки зрения любого писателя отклонение от нормы всегда интересней самой нормы. Несоблюдение норм, а в нашем случае речь идет о неопрятности, — это жизненные коллизии персонажа, его «социодрама», его психологический портрет. По этой причине как сама лексема «неопрятный», так и всевозможные ее приметы и проявления стали одной из самых востребованных художественных деталей в литературе второй половины XIX века.

Замечу сразу, что проблема неприятных телесных запахов затрагивает, главным образом, персонажей мужского пола, в то время

как женщины продолжают благоухать изысканными ароматами⁵. Исключение составляют неопрятные старухи и дворовые девки.

Своеобразным литературным эталоном мужской опрятности можно считать Чичикова, который «Хотя <...> и должен был вначале протираться в грязном обществе, но в душе всегда сохранял чистоту <...>» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 233]. О его чистоплотности, трепетном отношении к телесным запахам, соблюдении приличий внешнего вида наиподробнее повествует автор на протяжении всего романа. Приготовление к вечеринке у губернатора «заняло с лишком два часа времени, и здесь в приезде оказалась такая внимательность к туалету, какой даже не везде видывано. После небольшого послеобеденного сна он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их изнутри языком; потом, взявши с плеча трактирного слуги полотенце, вытер им со всех сторон полное свое лицо, начав из-за ушей и фыркнув прежде раза два в самое лицо трактирного слуги. Потом надел перед зеркалом манишку, выщипнул вылезшие из носу два волоска и непосредственно за тем очутился во фраке брусничного цвета с искрой» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 13]. «Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменил на себе белье, а летом во время жаров даже и всякой день: всякой сколько-нибудь неприятный запах уже оскорблял его» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 234]. «Самый воздух как-то облагородился: утвердился приятный запах здорового, свежего мужчины, который белье не занашивает, в баню ходит и вытирает себя мокрой губкой по воскресным дням» [Гоголь, 1937–1952, т. 7, с. 29]. «Белей и чище снегов были на нем воротнички и манишка, и, несмотря на то, что был он с дороги, ни пушинки не село к нему на фрак, — хоть приглашай сей же час его на именинный обед» [Гоголь, 1937–1952, т. 7, с. 28].

Сложно найти в литературе XIX века столь же подробное описание опрятного во всех отношениях персонажа. Даже облик «изящного и породистого» Павла Петровича Кирсанова («Отцы и дети») сделан всего несколькими характерными мазками: внешний вид — «прекрасно одевался», от него пахло — «необыкновенными, удивительно “благородными” духами», был чистоплотен — «всюду возил с собою настоящий серебряный несессер и походную ванну» [Тургенев, 1978–2014, т. 7, с. 33] и, конечно, содержал в безукори-

⁵ Подробнее об особенностях женских ароматов в произведениях Достоевского и его современников см. [Деханова, 2021, с. 121–151].

зненной чистоте руки: «<...> вынул из кармана панталон свою красивую руку с длинными розовыми ногтями, — руку, казавшуюся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким крупным опалом <...>» [Тургенев, 1978–2014, т. 7, с. 18–19].

Внимание к внешней опрятности, к чистоте тела, к отсутствию неприятных телесных запахов было вызвано не только стремлением каждого к социальной идентичности, но и стремлением человека если не выйти победителем в борьбе за лучшее существование, то, по крайней мере, сохранить к себе уважение: «Мыло и вода — знак самоуважения. Опрятный человек может без страха взглянуть в лицо любому и сказать ему все как есть, — ведь когда ты опрятен, твоя внешность *поддерживает* тебя» [Классен, 2010, с. 422–423]. Цитируемые выше «Правила» видят в этом стремлении соблюдение христианских принципов в этике повседневных отношений: «Люди могут выказывать свое неуважение к другим разными способами, например, небрежностью в одежде, отсутствием опрятности, потворством дурным привычкам. Человек неряшливый и неопрятный, внушая к себе отвращение, тем самым проявляет свое пренебрежение к чувствам и вкусам других <...>» [Правила, 1889, с. 8].

Воспитанное с детства стремление к опрятности составляет суть конфликта Павла Петровича Кирсанова с Базаровым: «Я очень хорошо знаю, например, что вы изволите находить смешными мои привычки, мой туалет, мою опрятность, наконец, но это все происходит из чувства самоуважения, из чувства долга, да-с, да-с, долга» [Тургенев, 1978–2014, т. 7, с. 48].

По той же самой причине Катерина Ивановна, воспитанная в «благородном, можно даже сказать, в аристократическом полковничьем доме», каждый день стирает детское белье [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 140], а Разумихин тщательно готовится к визиту в номера Бакалеева: «<...> одеваясь, он осмотрел свой костюм тщательнее обыкновенного. Другого платья у него не было, а если б и было, он, быть может, и не надел бы его, — “так, нарочно бы не надел”. Но во всяком случае циником и грязною неряхой нельзя оставаться: он не имеет права оскорблять чувства других, тем более что те, другие, сами в нем нуждаются и сами зовут к себе. Платье свое он тщательно отчистил щеткой. Белье же было на нем всегда сносное; на этот счет он был особенно чистоплотен. Вымылся он в это утро рачительно, — у Настасьи нашлось мыло, — вымыл волосы, шею и особенно руки» [Достоевский, 1972–1990, т.6, с.162].

Одно из самых распространенных конфликтных отклонений от норм опрятности — это обонятельное противостояние высших и низших сословий: «<...> точно так же как человек склонен не замечать запаха собственного тела, он склонен воспринимать свою собственную социальную группу как лишенную запаха — пахнут всегда “чужие”» [Классен, 2010, с. 391].

Так, например, («Губернские очерки»): «И притом, скажите на милость, что может быть общего между мною, человеком благовоспитанным, и этими мужиками, от которых так дурно пахнет?» [Салтыков-Щедрин, 1965–1977, т. 2, с. 262] или (Поликушка): «Мужики лежали в сенях на сене, <...> жевали хлеб, чесались и, главное, так наполнили сени особым мужичьим запахом, что Столярова жена, проходя мимо их, сплюнула и обругала их мужичьем» [Толстой, 1978–1985, т. 3, с. 338], или («Детство»): «Когда мы пошли садиться, в передней приступила прощаться докучная дворня. Их “пожалуйста ручку-с”, звучные поцелуи в плечико и запах сала от их голов возбуждали во мне чувство, самое близкое к огорчению у людей раздражительных» [Толстой, 1978–1985, т. 1, с. 50] и даже либеральный Павел Петрович Кирсанов, который «всякому рад помочь и, между прочим, всегда вступает за крестьян; правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон» [Тургенев, 1978–2014, т. 7, с. 33].

Как частный случай межсословных противостояний — это ольфакторная дистанция между слугой (лакеем) и его хозяином.

Рядом с запахом опрятного Чичикова постоянно присутствует запах лакея Петрушки, который имел обыкновение «спать не раздеваясь, так как есть, в том же сюртуке, и носить всегда с собою какой-то свой особенный воздух, своего собственного запаха» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 20]. «Чичиков, будучи человек весьма щекотливый и даже в некоторых случаях привередливый, потянувши к себе воздух на свежий нос поутру, только помарщивался да встряхивал головою, приговаривая: “Ты, брат, черт тебя знает, потеешь, что ли. Сходил бы ты хоть в баню”» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 20]. Н.Л. Зыховская замечает по этому поводу: «Если Петрушка — носитель естественного человеческого, устойчивого запаха — вызывает у Чичикова неудовольствие, <...> то в самом описании этого запаха у Гоголя присутствует доброжелательность и очевидное одобрение. Этот запах является знаком, “визитной карточкой” героя, запах всепроникающ, но — в рамках отношения автора — не является негативным, он просто есть» [Зыховская, 2016, с. 181–182].

Однако такой ольфакторный нейтралитет между автором и его персонажами — скорее, исключение. Как правило, ольфакторный конфликт более драматичен, когда автор упоминает «прислугу, одетую в какую-то вонючую, заплатанную рвань, распространявшую запахи» («Пошехонская старина») [Салтыков-Щедрин, 1965–1977, т. 17, с. 21], «душные и вонючие помещения, в которых скучивались сенные девушки на ночь. И девичья, и прилежавшие к ней темные закоулки представляли ночью в полном смысле слова клоаку» («Пошехонская старина») [Салтыков-Щедрин, 1965–1977, т. 17, с. 256]. «Служанка моя — деревенская баба, старая, злая от глупости, и от нее к тому же всегда скверно пахнет» («Записки из подполья») [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 101], а в романе «Подросток» наличие неприятного запаха у лакея прочитывается как общая ольфакторная характеристика людей этого сословия: «Очень доволен был и еще один молодой парень, ужасно глупый и ужасно много говоривший, одетый по-немецки и от которого весьма скверно пахло, — лакей, как я узнал после» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 78]. В карикатурном описании лакея Видоплясова чрезвычайно интересно использование Достоевским «антизапаха»: запах духов и розовой воды от беленьких, чистеньких ручек лакея [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 41].

Еще одним, не менее распространенным в литературе XIX века ольфакторным конфликтом, национальной многовековой «социодрамой», был запах винного перегара. Вернее, специфическое сочетание перегарного дыхания с запахом несвежей одежды, немытого тела и прочих примет нравственной и физической нечистоты, неопрятности и деградации.

А.И. Герцен («Былое и думы»): «Человек лет за сорок, с небритым подбородком, испитым лицом, в засаленном сертуке, весь — снаружи и внутри — нечистый и замаранный, с небольшими плутовскими глазами и с тем особенным запахом русских пьяниц, составленным из вечно поддерживаемого перегорелого сивушного букета с оттенком лука и гвоздики для прикрытия» [Герцен, 1954–1966, т. 11, с. 318].

И.С. Тургенев («Отчаянный»): Миша «держался прилично и даже вид имел веселый и приятный, хотя заматерелый запах вина сопровождал его повсюду — и восточный костюм понемногу превращался в лохмотья», «вследствие этого порывистого движенья, еще сильнее обдал меня тем спиртным запахом, которым он весь был

пропитан», ему «определили особую комнату и тотчас же, первым делом, свели в баню, что было совершенно необходимо» [Тургенев, 1978–2014, т. 10, с. 36, 41].

М.Е. Салтыков-Щедрин («Мелочи жизни»): «Ежели прибавить к этому замечательную неопрятность и вечно присущий запах пегорелой сивухи, которым, казалось, было пропитано все его тело, то не покажется удивительным, что прекрасный пол сторонился от Гришки» [Салтыков-Щедрин, 1965–1977, т. 16₂, с. 261].

Л.Н. Толстой («Альберт»): «<...> неприятный запах пьяницы и нечистоты, которым был пропитан музыкант <...>» [Толстой, 1978–1985, т. 3, с. 39].

Генерал Иволгин был одет «в старенький сюртучок, чуть не с продавшимися локтями; белье тоже было засаленное, — по-домашнему. Вблизи от него немного пахло водкой; но манера была эффектная, несколько изученная и с видимым ревнивым желанием паразитировать достоинством» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 80].

Как видно из приведенных выше цитат для выражения неприятных запахов в литературе использовались, как правило, общие определения: скверный, вонючий, неприятный, смердящий и т. д. Для усиления обонятельного впечатления описание дополнялось видом грязной, заношенной одежды, упоминанием сопутствующих неприятных запахов или источник запаха помещался в небольшое замкнутое пространство как, например: «Вся семья по случаю свадьбы приютилась в задних комнатах и стеснилась там до смрада» («Скверный анекдот») [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 37].

Помимо прямого указания на негативный телесный запах, связанный с образом жизни персонажа, в литературе присутствует и обширное метафорическое поле, в пределах которого применяется сравнение «пахнет как», имеющее, как правило, негативное значение, так как для сравнения используется неуместный для телесной сферы запах или запах болезни.

Так, например, в рассказе И.С. Тургенева «Часы» семинарист Транквиллитатин «носил мохнатый фризовой кафтан, и пахло от него сырым мясом» [Тургенев, 1978–2014, т. 9, с. 70], а в черновых набросках к «Крокодилу» Достоевский использует физиологическую подробность: «Сатирические газеты-с. Нет веселости, пахнет изо рта, как у желчного человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 326].

Но нередко для уточнения «пахнет как» использовались некоторые бытовые запахи, ольфакторный смысл которых в наше время

практически утрачен или искажен. Так, в пьесе Вишневы сад Гаев обращается к лакею Яше: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет». [Чехов, 1974–1983, т. 13, с. 211].

Из контекста короткой реплики понятно, что запах Яши оскорбляет аристократическое обоняние Гаева и это не аромат, например, жареной куриной тушки, а автор, скорее всего, подразумевает запах реальной живой курицы. Т. е. современному читателю предлагается ольфакторная деталь, отсутствующая в его арсенале запахов. Чтобы узнать, чем пахнет, знакомая нам еще по детским сказкам, Курочка-ряба, пришлось опросить всех, кто когда-то видел, содержал и обонял это пернатое существо. Оказалось, что главная составляющая куриного запаха — это пыльный запах сухого пера и соломы с ноткой навоза. И тут возникает две версии. Первая — реплику Гаева можно рассматривать как «оскорбление запахом», то есть лакею Яше место не в господском доме, а на его хозяйственных задворках, не господам прислуживать, а за курами ходить. Вторая — имеет прямой ольфакторный смысл. Сочетание запаха пыльных перьев и навозной ноты свойственно отчасти запаху немытого тела и несвежего белья, что, собственно, и вызывает неприязнь Гаева. Эта неприязнь перерастает в чувство социальной брезгливости, когда Гаев, глядя на Яшу, не спрашивает, а утверждает: «От кого это селедкой пахнет!» [Чехов, 1974–1983, т. 13, с. 247]. Специфический запах селедки, а именно запах селедочного рассола, может приятно щекотать ваше обоняние на кухне, но совершенно неуместен как телесный запах⁶. Неуместность запаха — сильное негативное впечатление, бессознательно устанавливающее «зону отторжения».

Общие характеристики неприятных запахов, усиленные сопровождающими уточнениями, или их метафорические формы с неожиданным или необычным сопоставлением «пахнет как» в полной мере выполняют свои коммуникативные функции, предоставляя читателю возможность выстроить свой эмоциональный образ в соответствии с личным порогом ольфакторной терпимости. При

⁶ Здесь следует сделать небольшую оговорку относительно возможных версий современного прочтения этой ольфакторной детали. В медицинской практике причины «рыбного запаха» от человека объясняются наличием генетического заболевания или гормональных изменений. С этой точки зрения описание в романе И.А. Гончарова «Обрыв» нескладных потеющих четырнадцатилетних подростков современными читателями с медицинским образованием прочитывается как характерное проявление подросткового гормонального фона: «Не знали, бедные, куда деться, как сжаться, краснели, пыхтели и потели, пока Татьяна Марковна, частью из жалости, частью оттого, что от них в комнате было и тесно, и душно, и “пахло севрогой”, <...> не выпустила их в сад <...>» [Гончаров, 2004, с. 364].

этом особенности личного восприятия негативных запахов не искажают общую смысловую нагрузку текста. Конкретизация запахов по источнику происхождения (дыхание, пот и прочие биологические выделения) обладает гораздо более сильным воздействием на сознание читателя. Происходит «навязывание» определенного запаха, исключающее возможность «не внюхиваться» в неприятный объект. Подобные описания запахов очень часто находятся, по выражению Н.Л. Зыховской, «за гранью ольфакторного табу».

Так, например, в рассказе Л.Н. Толстого «Ягоды»: «Доктор с внимательным видом, в пенсне» разглядывал содержимое ночного горшка, «палочкой ворочая вонючее содержимое» [Толстой, 1978–1985, т. 14, с. 222]. Князь Василий «обнял дочь, потом опять Пьера и поцеловал его дурно пахучим ртом» [Толстой, 1978–1985, т. 4, с. 270]. В романе «Воскресение»: «<...> к Нехлюдову быстрыми босыми шагами, придерживая кандалы, совсем близко подошел, обдавая его тяжелым и кислым запахом пота, арестант <...>» [Толстой, 1978–1985, т. 13, с. 398]. Знакомство читателей «Войны и мира» с Платоном Каратаевым начинается с описания запаха его пота: «Рядом с ним сидел, согнувшись, какой-то маленький человек, присутствие которого Пьер заметил сначала по крепкому запаху пота, который отделялся от него при всяком его движении» [Толстой, 1978–1985, т. 7, с. 50].

Позволю себе дерзость заметить, что такое злоупотребление чувствами читателя подобно лимбургскому сыру, о котором писал Достоевский в «Дневнике писателя» (1873) в фельетоне о сквернословии в высшем обществе: «Нравится им именно пакость и утонченность пакости, не столько скверное слово, сколько идея, в нем заключающаяся; нравится низость падения, нравится именно вонь, словно лимбургский сыр (неизвестный народу) утонченному гастроному; тут именно потребность размазать и понюхать и упиться запахом» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 116].

Достоевский в своих произведениях всегда был деликатен в отношении описания запахов, не злоупотребляя их эмоционально-визуальным потенциалом. Исключение, по понятным причинам, составляет лишь роман «Записки из Мертвого дома». Ольфакторий «Мертвого дома» представлен, прежде всего, запахами внутренних пространств тюрьмы, самое отвратительное из которых — лазарет. С лазаретом связано ярчайшее в своей омерзительности описание больничного халата, единственное, что можно условно отнести к те-

лесных запахам: «<...> с омерзением и любопытством невольно начал осматривать только что надетый мною халат. Тут я заметил, что он уже давно возбуждал мое внимание своими сильными запахом; он успел уже на мне нагреться и пахнул все сильнее и сильнее лекарствами, пластырями и, как мне казалось, каким-то гноем, что было немудрено, так как он с незапамятных лет не сходил с плеч больных» [Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 135]. Но выразительность и натурализм тюремных запахов лишь подтверждает общую ольфакторную сдержанность Достоевского и в отношении злоупотребляющих вином, и в отношении разного рода биологических запахов. Ничего лишнего, кроме необходимого.

В романе «Вечный муж»: «Алексей Иванович <...> наклонился к бывшему ему по плечу Павлу Павловичу и поцеловал его в губы, от которых очень пахло вином» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 49]. Опустившийся и износившийся генерал Иволгин, от которого «немного пахло водкой» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 80].

В Дневнике писателя (январь, 1876 года), описывая колонию малолетних преступников, он избегает излишней прямолинейности в отношении «некоторого запаха», ограничиваясь пояснением «что иные из воспитанников <...> и не очень маленькие, лет даже двенадцати и тринадцати, — так и делают свою нужду во сне, не вставая с койки» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 18].

Несвежее дыхание упоминается в связи с анекдотом о кавалере де Рогане, у которого «весьма дурно изо рта пахло» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 56], а запах пота — в романе «Униженные и оскорбленные»: «Но “переписчик” говорит, между прочим, что от сочинений моих вообще “пахнет потом”, то есть я до того над ними потею, тружусь, до того их отделяваю и отделяваю, что становится приторно» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 423–424].

Единственное подробное описание неприятного телесного запаха — это запах ребенка-подкидыша в романе «Подросток». Запах, казалось бы, неприятный, но при этом не воспринимается негативно, так как по сути — это всего лишь констатация ожидаемого и уместного обонятельного впечатления: «Я бережно вынул из лукошка Ариночку и приподнял ее за плечики; из лукошка пахло каким-то кислым и острым запахом, какой бывает от долго не мытого грудного ребеночка» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 80].

Как уже отмечалось ранее, общие указания на запах (скверный, неприятный и проч.) дополнялись для усиления эмоционального

впечатления описанием внешнего вида персонажей, и, прежде всего, состоянием одежды. Достоевский, как и многие писатели, его современники, был чрезвычайно внимателен к такого рода деталям, обращая внимание своих читателей не только на общую опрятность или заношенность одежды, но и на прочие знаковые приметы мужского туалета: совместимость по цвету, фасону, соответствие возрасту, моде, ситуации, наличие аксессуаров (кольца, перстни, цепочки, часы, брелоки) и прочие нюансы, детально описанные в различных «Правилах» и «Руководствах» о соблюдении приличий в порядочном обществе. Вот, для примера, характерологические описания мужского костюма в рассказе И.С. Тургенева «Два приятеля» и Лужина в романе «Преступление и наказание».

Готовясь нанести визит даме, Борис Андреевич «позаботился о своем туалете. На нем был щегольски сшитый просторный черный сюртук, приятно отделявшийся своей матовой массой от томного блеска светло-серых брюк, черный низенький галстук и красивый темно-синий жилет; золотая цепочка, прицепленная крючком к последней петельке, скромно терялась в боковом кармане; тонкие сапоги благородно скрипели, и вместе с появлением Бориса Андреевича разлился, в воздухе запах *Ess'bouquet'a*⁷ в соединении с запахом свежего белья» [Тургенев, 1978–2014, т. 4, с. 330].

Лужин, в ожидании встречи с невестой: «Всё платье его было только что от портного, и всё было хорошо, кроме разве того только, что всё было слишком новое и слишком обличало известную цель. <...> Даже прелестная пара сиреневых, настоящих жувенев-

⁷ *Ess Bouquet* — сокращение от *Essence Bouquet*, т.е. «Эссенция букета» (или «сущность»). В середине XIX века эти популярные духи выпускало множество фирм. Скелет парфюмерной композиции составляют ароматы розы, жасмина, лаванды и бергамота, к которому разные парфюмеры могли добавлять дополнительные цветочные ноты, но именно горьковатые цитрусы и лаванда создают настроение этому элегантному и сдержанному аромату. *Ess Bouquet* был самым популярным ароматом в литературе XIX века: «Прибавьте к этому тончайший запах *ess-bouquet*, которым он имел привычку душить свой носовой платок, — и вы получите разгадку того обаятельного действия, которое он производил на женщин» [Салтыков-Щедрин, 1965–1977, т. 11, с. 461]. И, уверена, именно *Ess Bouquet'*ом благоухал батистовый платочек Лужина.

Болезненная реакция Достоевского на этот запах — «понесло духами» объясняется тем, что в то время любая ароматная композиция быстро выдыхалась (фиксаторы запаха вошли в практику парфюмеров лишь в начале XX века) и чтобы сохранить аромат в течение нескольких часов им пользовались с избытком. Но любые резкие запахи способны спровоцировать у человека, склонного к эпилепсии, если не припадок, то сильнейшую головную боль. Эти физиологические опасения Достоевского прослеживаются и в его художественных текстах как негативная характеристика персонажей (Трусоцкий, Лужин, *Лавиза Ивановна*), как причина головной боли (запах пачули и резеды в танцклассе), как причина панической атаки (горячий ветер бальной залы, испугавший Неточку).

ских, перчаток свидетельствовала то же самое, хотя бы тем одним, что их не надевали, а только носили в руках для парада. В одежде же Петра Петровича преобладали цвета светлые и юношесвенные. На нем был хорошенький летний пиджак светло-коричневого оттенка, светлые легкие брюки, таковая же жилетка, только что купленное тонкое белье, батистовый самый легкий галстучек с розовыми полосками» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 113–114]. «Петр Петрович не спеша вынул батистовый платок, от которого понесло духами» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 226].

Пожалуй, кроме Тургенева никто из современников Достоевского не уделял такого внимания малейшим деталям мужского костюма. Но отличительная особенность Достоевского в такого рода описаниях (даже совсем кратких) — это пристальное внимание к состоянию белья персонажа, элемента одежды, без которого невозможна внешняя завершенность туалета и которое слишком откровенно свидетельствует о «внутренней», реальной чистоте. Эта особенность продиктована, вероятно, и глубоко личными мотивами.

Первое впечатление С.Д. Яновского о Достоевском: «Одет он был чисто и, можно сказать, изящно; на нем был прекрасно сшитый из превосходного сукна черный сюртук, черный казимировый жилет, безукоризненной белизны голландское белье и циммермановский цилиндр <...>» [Яновский, 1990, с. 231].

Анна Григорьевна вспоминает свою первую встречу с Достоевским: «Одет он был в синей куртке, довольно уж засаленной (он говорит, что носит ее 6 или 7 лет) и в серых панталонах, но в очень чистом белье. В этом нужно было ему отдать справедливость, я его никогда не видела ходящим в грязном белье» [Достоевская, 1993, с. 305].

Опрятность в одежде — это черта характера, прививаемая с детства, навык, закрепляемый в процессе самостоятельной социализации, правила поведения, неукоснительное соблюдение которых определяет социальную идентичность. Об исторически сложившемся уважении установленных правил, определяющих социальные границы общества, Достоевский писал в «Дневнике писателя» (1876): «Всякому обществу, чтобы держаться и жить, надо кого-нибудь и что-нибудь уважать непременно, и, главное, всем обществом, а не то чтобы каждому как он хочет про себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 153–154]. Семенов-Тянь-Шанский вспоминал: Достоевский «чувствовал себя дворянином даже и на каторге, и не с действительной нуждой он боролся, а с несоответствием своих средств даже не

с действительными потребностями, а нередко с психопатическими запросами его болезненной воли» [Семенов-Тянь-Шанский, 1990, с. 300]. Об этой же проблеме Достоевского с проницательностью светской женщины писала Е.А. Штакеншнейдер: «Многие, со страхом подходя к нему, не видят, как много в нем мещанского, не пошлого, нет, пошел он никогда не бывает, и пошлого в нем нет, но он мещанин. <...> Теперь он часто бывает в аристократических домах и даже в великокняжеских и, конечно, держит себя везде с достоинством, а все же в нем проглядывает мещанство» [Штакеншнейдер, 1990, с. 366]. «Меня всегда поражало в нем, что он вовсе не знает своей цены, поражала его скромность. Отсюда и происходила его чрезвычайная обидчивость, лучше сказать, какое-то вечное ожидание, что его сейчас могут обидеть» [Штакеншнейдер, 1990, с. 371].

Это напряженное и нервное опасение вызвать насмешки проявилось у Достоевского уже в годы его учебы в Инженерном училище в его письмах к отцу: «Волей или неволей, а я должен сообразоваться вполне с уставами моего теперешнего общества. К чему же делать исключенье собою? Подобные исключения подвергают иногда ужасным неприятностям» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 60].

Последующие жизненные обстоятельства лишь способствовали укоренению его болезненного отношения к мнению окружающих. Отражение этой внутренней драмы проецируется, например, в рассуждениях автора о причинах «бестолковых поминок» Мармеладова: «<...> многие бедняки тарашатся из последних сил и тратят последние сбереженные копейки, чтобы только быть “не хуже других” и чтобы “не осудили” их как-нибудь те другие» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 290]. Постоянная необходимость экономии, навязчивое ощущение «несоответствия средств», сформировали уже в юные годы ту социальную неуверенность, которая и стала одной из причин трепетного отношения Достоевского к одежде, а особенно к качеству и состоянию белья как к одному из значимых доказательств социальной принадлежности.

Анна Григорьевна даже в самых стесненных обстоятельствах соблюдала принятые Достоевским правила: «Сегодня днем я стирала несколько платков, воротничков и рукавчиков. У нас теперь так мало чистого белья, что мне придется в понедельник выстирать Феде рубашку и выгладить ее, а то решительно нечего надеть, а это будет уж слишком нехорошо, если ему придется носить грязное белье» [Достоевская, 1993, с. 192–193].

Так и Катерина Ивановна в романе «Преступление и наказание» изводила себя ночными стирками: «<...> ибо дошли до того, что переменного белья уже совсем почти не было, и было у каждого члена семейства по одному только экземпляру, а Катерина Ивановна не могла выносить нечистоты и лучше соглашалась мучить себя по ночам и не по силам, когда все спят, чтоб успеть к утру просушить мокрое белье на протянутой веревке и подать чистое, чем видеть грязь в доме»⁸ [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 140]. Возвышенный эгоизм Версилова выражался в том, что «он готов был носить белье по два дня, что даже огорчало мать; это у них считалось за жертву, и вся эта группа преданных женщин прямо видела в этом подвиг» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 86].

Практически каждое описание внешнего вида мужчин всех возрастов и сословий не обходится у Достоевского без упоминания этой детали мужского туалета. Даже если мы обратимся только к роману «Преступление и наказание», картина будет достаточно представительной.

Лужин, обладатель только что купленного тонкого белья и ба- тистового самого легкого галстучка с розовыми полосками.

Зосимов: «Одет он был в широком щегольском легком пальто, в светлых летних брюках, и вообще всё было на нем широко, щеголь- ское и с иголки; белье безукоризненное, цепь к часам массивная» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 103].

Свидригайлов: «Одежда Свидригайлова была щегольская, летняя, легкая, в особенности щеголял он бельем. На пальце был огромный перстень с дорогим камнем» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 357–358].

Порфирий Петрович «был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 192].

⁸ Проекция личного в тексте романа не ограничивается только общей проблемой Анны Григорьевны и Катерины Ивановны, но просматривается, например, в приведенном выше описании Лужина, а именно — упоминание прелестной пары «сиреневых, настоящих жуvenesких, перчаток», которые «не надевали, а только носили в руках для парада». О таком же «бережном» отношении Достоевского к этой важной детали мужского туалета писала Анна Григорьевна: «<...> он потерял свои светло-сиреневые перчатки, которые у него с незапамятных времен. Он их никогда не надевает, а только держит в руке и несколько раз забывал их где-нибудь в лавке. Всякий раз я ему их поднимала, но на этот раз они потеряны безвозвратно, он очень их жалеет» [Достоевская, 1993, с. 91].

Разумихин: «Белье же было на нем всегда сносное; на этот счет он был особенно чистоплотен» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 162].

Заметов был «в щегольском жилете и в несколько потертом сюртуке и несвежем белье» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 124].

Несвежее, заношенное, а иногда вообще отсутствующее (сын Павлищева) мужское белье было проявлением вопиющей неопрятности. Это стало поводом для генеральши надавать пощечин Федору Павловичу и Григорию от одного вида грязных детей: «С первого взгляда заметив, что они не вымыты и в грязном белье, она тотчас же дала еще пощечину самому Григорию и объявила ему, что увозит обоих детей к себе, затем вывела их в чем были, завернула в плед, посадила в карету и увезла в свой город» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 14].

Грязное белье — это, художественная деталь, которая использовалась Достоевским не только для характеристики персонажей, но и для нравственной драматизации их переживаний. Так, например, Митя физически страдает, когда устроенный ему личный досмотр выставил напоказ его несвежее белье: «Но снять носки ему было даже мучительно: они были очень не чисты, да и нижнее белье тоже, и теперь это все увидали [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 435], «Слишком уж пристально мои носки осматривал, да еще велел, подлец, выворотить, это он нарочно, чтобы выставить всем, какое у меня грязное белье!» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 437]. Современный читатель, воспитанный в иных культурных правилах, несколько удивится, что состояние белья волнует Митю исключительно с точки зрения общественных приличий, а главное, казалось бы, нравственное беспокойство по имени Грушенька остается где-то на втором плане. Вот ведь даже «циник и грязный неряха» Разумихин тщательно моется и приводит в порядок свою одежду всего лишь для того, чтобы «не оскорблять чувства» дам, подразумевая прежде всего Авдотью Романовну. А тут — давняя любовь, страсть, возможность близости и — грязные носки.

В понимании читателей XIX века лексемы загрязниться, запачкаться и засалиться были синонимы⁹ и вот замечательный тому

⁹ В словаре В. Даля: «Засаливать, засалить — замаслить, вымарать салом, жиром; загрязнить, замарать, запачкать» [Даль, 1955, с. 632]. В словаре М.И. Михельсона: «Засалиться — (иноск.) запачкаться, загрязниться». «Сальности — грязные, неприличные слова» [Михельсон, 1912, с. 257, 768].

пример — в диалоге Чичикова и Настасьи Петровны Коробочки «засалиться» используется в непривычном для нас значении: «Эх, отец мой, да у тебя-то как у борова, вся спина и бок в грязи; где так изволил засалиться? — Еще слава богу, что только засалился; нужно благодарить, что не отломал совсем боков. — Святители, какие страсти! Да не нужно ли чем потереть спину? — Спасибо, спасибо. Не беспокойтесь, а прикажите только вашей девке повысушить и вычистить мое платье» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 46].

Засаленность одежды была для Достоевского самой негативной характеристикой персонажей, самой невозможной, крайней степенью неопрятности, приметой, нищеты, хронического пьянства, нравственной нечистоты, порочности и проч.

Так, для Макара Деушкина засаленная одежда соседа Горшкова — обнадеживающее различие между нищетой и бедностью: «Горшков; такой седенький, маленький; ходит в таком засаленном, в таком истертом платье, что больно смотреть; куда хуже моего!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 23]. Обнищавший шут Ежевикин: «Он был во фраке, очень изношенном и, кажется, с чужого плеча. Одна пуговица висела на ниточке; двух или трех совсем не было. Дырявые сапоги, засаленная фуражка гармонировали с его жалкой одеждой» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 50]. Вконец опустившийся «засаленный Андреев» в романе «Подросток»: «Длинный парень стаскивал с себя галстук — совершенно истрепавшуюся и засаленную ленту или почти уж тесемку <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 380].

Процентщик Марков («Бедные люди»): «<...> седенький, глазки такие вороватенькие, в халате засаленном и веревкой подпоясан» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 78]. Федор Павлович Карамазов «похаживая по комнате из угла в угол, держа руки по карманам своего широкого, засаленного, из желтой летней коломянки, пальто» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 157].

Спившийся «чудодейственный философ» Коровкин в «Селе Степанчикове» является «во фраке необыкновенно истасканном, в пуху и в сене, и сильно лопнувшем под мышкой, в pantalon impossible и при фуражке, засаленной до невероятности, которую он держал на отлете. Этот господин был совершенно пьян» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 156]. В рассказе «Скверный анекдот» «какая-то невзрачная личность в засаленном сюртуке, упал со стула, как только сел за стол, и так и оставался до самого окончания ужина» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 29].

Оба пана в Мокром, в грязных смазных сапогах «были одеты довольно засаленно» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 380]. В рассказе «Крокодил» немец, владелец магазина «расхаживал по-домашнему в каком-то засаленном старом сюртучишке» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 193].

Вершиной эстетической неприязни Достоевского был угреватый человек в несвежей рубашке с чем-то засаленным вокруг шеи, издающий, в связи со всем этим, неприятный запах. Причина угревой сыпи на лице — это, как правило, гормональные нарушения, но для повседневного быта XIX века эта физиологическая причина дополнялась еще и гигиенической. Поэтому вид нездоровой и сальной кожи, покрытой угрями, свидетельствовал о неопрятности человека так же, как и его несвежее белье, и засаленные воротнички.

Молодой человек, выходявший на каждой станции пить водку («Подросток»): «Возвращаясь в тот же день, я заметил в вагоне одного плюгавенького молодого человека, недурно, но нечисто одетого, угреватого, из грязновато-смуглых брюнетов» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 77]. В «Записках из подполья»: «Я испугался того, что меня все присутствующие, начиная с нахала маркера до последнего протухлого и угреватого чиновнички, тут же увивавшегося, с воротником из сала, — не поймут и осмеют, когда я буду протестовать и заговорю с ними языком литературным» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 128–129]. В романе «Преступление и наказание»: «Одним словом, явились только: полячок, потом один плюгавенький канцелярист без речей, в засаленном фраке, в угрях и с противным запахом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 293]. «Сын Павлищева» в романе «Идиот»: «<...> был молодой человек, бедно и неряшливо одетый, в сюртуке, с засаленными до зеркального лоску рукавами, с жирною, застегнутою доверху жилеткой, с исчезнувшим куда-то бельем, с черным шелковым замасленным до-нельзя и скатанным в жгут шарфом, с невымытыми руками, с чрезвычайно угреватым лицом» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 215].

В рамках настоящего исследования мы сознательно не будем рассматривать обширную область использования лексемы «сальный» в описаниях частных и общественных интерьеров или в индизказательном ее значении, как устойчивую или авторскую метафору для личностной характеристики персонажей. Оставим и «сального шута» Фердыщенко, и Версилова, который готов «засалить своим цинизмом трагизм факта» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90].

По сути, это отдельная большая тема, в которой засаленное белье — лишь частный случай.

Как видно из приведенных выше цитат далеко не каждое упоминание грязной/засаленной одежды сопровождается указанием на запах. Прямая связь «запах — одежда» прослеживается, например, в «Записках из подполья» в описании одного из «канцелярских»: «<...> вицмундир был до того заношенный, что близ него уже дурно пахло» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 124], в описании приятеля Ламберта Андреева в засаленном галстуке и грязной рубашке: «От него пахнет; он неряха <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 347], в описании Пселдонимова: «И сколько бедствий он вынес в своей канцелярии: к нему подходило начальство с вопросом, давно ли он был в бане? Про него ходила молва, что у него под воротником вицмундира гнездами заводятся клопы» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 35].

Однако это не значит, что во всех прочих случаях грязное белье — лишь визуальная деталь облика персонажей. Одна из особенностей нашего сознания — это ожидание определенного запаха исходя из внешнего вида объекта и потому визуальная деталь, как в литературе, так и в повседневности, связана с ольфакторными проявлениями близкого контакта, будь то немывтое тело или заношенное белье.

Возможно, эта связь визуального образа и ожидаемого запаха есть еще одна причина пристального внимания Достоевского к чистоте белья. Как человек, физиологически предрасположенный к обостренному восприятию запахов, он инстинктивно опасался близких контактов с их источником: «<...> чувство неприязни к определенной категории людей обычно предшествует ощущению, будто они дурно пахнут, и практически создает это ощущение» [Классен, 2010, с. 391].

Неприятные телесные запахи воспринимаются нашим сознанием как форма ольфакторной агрессии, как запах «чужого», а на определении «чужого» строится и система межклассовой идентификации. По этой причине Мите Карамазову так мучительна публичная демонстрация его несвежего белья как форма социального ольфакторного унижения. А для Ламберта «засаленный Андреев» — это неприятная возможность быть скомпрометированным в глазах общества: «От него пахнет; он неряха; его нельзя брать никуда. Как я его повезу обедать?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 347].

В заключение хочу остановиться на еще одном упоминании телесного запаха, хотя он по своему смысловому значению и выходит за рамки рассмотренных нами характерологических функций. Этот запах можно определить как запах идеи. Идеи, чрезвычайно важной для Достоевского: «— Я тебе должен сделать одно признание, — начал Иван: — я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних <...> Я читал вот как-то и где-то про “Иоанна Милостивого” (одного святого), что он, когда к нему пришел голодный и обмерзший прохожий и попросил согреть его, лег с ним вместе в постель, обнял его и начал дышать ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его. <...>

— Об этом не раз говорил старец Зосима, — заметил Алеша, — он тоже говорил, что лицо человека часто многим еще неопытным в любви людям мешает любить. <...> Потому, например, что от меня дурно пахнет, что у меня глупое лицо, потому что я раз когда-то отдал ему ногу» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 215–216].

Эта цитата интересна и тем, что является еще одним литературным пересечением Достоевского и Лескова. Невозможность возлюбить своих ближних, связанная с ольфакторным отвращением, составляет один из кульминационных моментов рассказа Лескова «На краю света (из воспоминаний архиерея)».

Впервые рассказ был опубликован в 1875–76 годах в журнале «Гражданин» (№ 52, 28 декабря и 1876, №№ 1–4 и 6 от 5, 12, 18, 25 января и 8 февраля). В библиотеке Ф.М. Достоевского значится отдельное издание 1877-го года, сборник, состоящий из двух взаимосвязанных рассказов: «На краю света» и «Владычный суд» [Библиотека, 2005, с. 63]. Оба рассказа, основанные на событиях из жизни ярославского архиепископа Нила, терзаемы теми же вопросами веры, что и роман «Братья Карамазовы».

Повествователь этих событий, тогда еще молодой епископ¹⁰, назначенный миссионерствовать в отдаленную Сибирскую губернию, попадает во время одной из поездок в ледяную метель. Его, «голодного и обмерзшего» согревает своим зловонным дыханием проводник, а он не может найти в себе силы возлюбить «своего ближнего», потому что не может выносить этот чужой запах: «Четверодневный Лазарь в Вифанской пещере не мог отвратительнее смердеть, чем

¹⁰ Нил был переведен из Вятки, где он был епископом, в Иркутск в 1838 году и пробыл в Сибири до 1854 года. Возможно, это обстоятельство имеет отношение и к образу «захожего монашка» из далеких сибирских просторов.

этот живой человек; это было что-то хуже трупа — это была смесь вонючей оленьей шкуры, острого человеческого пота, копоти и сырой гнили, юколы, рыбьего жира и грязи... О Боже, о бедный я человек! Как мне был противен этот, по образу Твоему созданный, брат мой!» [Лесков, 1956–1958, т. 5, с. 491]. В рассказе «Владычный суд», написанном в 1876 году, Лесков продолжает эту тему, заменяя смесь отвратительных запахов страшным в своей символичности запахом кровавого пота: «Передо мною, казалось, стоял не просто человек, а какой-то кровавый, исторический символ» [Лесков, 1956–1958, т. 6, с. 112], «<...> вонючая сукровичная влага, которою была пропитана рыхлая обертка поданных им мне бумаг и которою смердели все эти “документы”, была не что иное, как кровавый пот» [Лесков, 1956–1958, т. 6, с. 111], «<...> я, к стыду моему, был немножечко брезглив, а от него так противно пахло этим кровавым потом» [Лесков, 1956–1958, т. 6, с. 115]¹¹.

И как бы не отличался ольфакторный экстремизм Лескова от сдержанности Достоевского их объединяет одно — выбор причины, мешающей возлюбить ближнего «неопытным в любви людям». Эта причина — непреодолимость обонятельного отвращения.

Обонятельные реакции не подвластны манипуляциям сознания, так же как и вызванные ими физические ощущения: желудочные спазмы, тошнота, характерная произвольная гримаса, призванная отогнать запах. Отвращение, как защитная функция организма от внешней опасности, проявляется в произвольном стремлении к отторжению.

И если ранее, у гроба мертвой жены Достоевский осмыслил невозможность возлюбить ближнего как философскую и религиозно-нравственную категорию, то в романе «Братья Карамазовы» он использует ее материальное воплощение — запах. Запах, по природе своей, создает в нашем сознании ярчайшие, неоформленные словесно, впечатления и образы, ставящие читателя в положение

¹¹ Еще одна ольфакторная деталь связывает рассказ «На краю света» и роман Достоевского. Одно из центральных мест рассказа занимает образ старца, отца Кириака, полагающего доброту как единственно правильный путь обращения северных кочевников в христианскую веру, за что после смерти стал почитаем ими почти как святой. Его смерть, так же как и смерть старца Зосимы, связана с запахом разложения: «<...> тут в юрте, близ тусклого воночного огня, я нашел моего честного старца, <...> он еще жив был, но ужасный запах, который обдал меня при приближении к нему, сказал мне, что дух, стерегший дом сей, отходит» [Лесков, 1956–1958, т. 5, с. 510].

непосредственного соучастника эмоциональных переживаний героя и автора¹².

* * *

Рассмотренный нами один из аспектов телесного запаха в текстах Достоевского обнаруживает обширное, незатронутое вниманием исследователей пространство: информативные свойства мужского костюма, запах грязи, особенности использования лексики «сальный», запах тракторов, характерологические функции описания рук и многое другое. Любое из этих направлений неизбежно приводит нас к более глубокому пониманию личности писателя, так как реалии повседневного быта XIX века с утраченным частично или полностью смыслом составляют основу художественной образности языка и Достоевского и его современников.

Список литературы

1. Библиотека Достоевского, 2005 — Библиотека Ф.М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. СПб.: Наука, 2005. 338 с.
2. Богданов, 2010 — *Богданов К.* «Глетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // *Ароматы и запахи в культуре: сб. статей.* М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. С. 101–133.

¹² В рассказе «На краю света» есть еще одна подробность, перекликающаяся с романом Достоевского. В том же диалоге Иван обращается к Алеше: «слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет Ему почтительнейше возвращаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 223]. Примечания к роману поясняют фразу о возвращении «билета на вход» как «намек на стихотворение Ф. Шиллера» в переводе Г. Данилевского [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 555]. В рассказе Лескова, в ключевом диалоге повествователя и старца, отца Кириака, о сути православной веры, так же возникает тема «билета на вход»: «— Ну, вот мы с тобою крещены, — ну, это и хорошо; нам этим как билет дан на пир; мы и идем и знаем, что мы званы, потому что у нас и билет есть. — Ну! — Ну а теперь видим, что рядом с нами туда же бредет человечек без билета. Мы думаем: “Вот дурачок! напрасно он идет: не пустят его! Придет, а его привратники вон выгонят”. А придем и увидим: привратники-то его погонят, что билета нет, а хозяин увидит, да, может быть, и пустить велит,— скажет: “Ничего, что билета нет,— я его и так знаю: пожалуй, входи”, да и введет, да еще, гляди, лучше иного, который с билетом пришел, станет чествовать» [Лесков, т. 5, с. 472].

Но даже учитывая взаимный интерес Достоевского к творчеству Лескова, время написания и публикации рассказа, общий контекст употребления этой детали, не могу соблазниться излишней категоричностью в отношении творческого заимствования. Два талантливых художника, два современника, живших в общем культурно-историческом пространстве, обсуждая болезненные для обоих темы религиозных убеждений, могли обратиться к одному и тому же литературному символу.

3. Вавилов, 1818 — *Вавилов П.А.* Драгоценный подарок детям или новая и полная российская энциклопедическая азбука, содержащая в себе все нужные и полезные познания для детей и других некоторого возраста и звания людей. М.: Тип. Решетникова, 1818. 190 с.
4. Вигарелло, 2010 — *Вигарелло Ж.* Чистое и грязное: телесная гигиена со времен средневековья // Ароматы и запахи в культуре: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 1. С. 525–562.
5. Герцен, 1954–1966 — *Герцен А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: АН СССР, 1954–1966.
6. Гоголь, 1937–1952 — *Гоголь Н.В.* Полн. Собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
7. Гончаров, 2004 — *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7. 771 с.
8. Даль, 1955 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. Т. 1. 699 с.
9. Деханова, 2021 — *Деханова О.А., Деханов М.Е.* Отражение ольфакторных традиций второй половины XIX века в произведениях Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15). С. 121–156.
10. Достоевская, 1993 — *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 года. М.: Наука, 1993, 454 с.
11. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
12. Захарьин, 2010 — *Захарьин Д.* Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории // Ароматы и запахи в культуре: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. С. 280–308.
13. Зыховская, 2016 — *Зыховская Н.Л.* Ольфакторий русской прозы XIX века: дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2016. 518 с.
14. Классен, 2010 — *Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э.* Аромат. Культурная история запаха. Главы из книги // Ароматы и запахи в культуре: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. С.383–458.
15. Лесков, 1956–1958 — *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 11 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956–1958.
16. Михельсон, 1912 — *Михельсон М.И.* Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. СПб.: Тип. акционерного общества «Брокгауз-Ефронъ», 1912. 1046 с.
17. Мозм, 1994 — *Мозм С.* Собр. Соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1994. Т. 5. 510 с.
18. Правила, 1889 — *Правила светской жизни и этикета: Хороший тон: Сборник советов и наставлений на разные случаи домашней и общественной жизни.* Составители Юрьев и Владимирский, СПб.: Тип. В.А. Тиханова, 1889. 413 с.
19. Руководство, 1855 — *Руководство к познанию светских приличий и правил общежития, принятых хорошим обществом.* Составитель Д.И. Соколов. Издание третье, М.: Типография Ведомства Московской городской полиции, 1855. 142 с.
20. Салтыков-Щедрин, 1965–1977 — *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977

21. Семенов-Тянь-Шанский, 1990 — *Семенов-Тянь-Шанский П.П.* Из «Мемуаров» // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 291–311.
22. Толстой, 1978–1985 — *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985.
23. Тургенев, 1978–2014 — *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1978–2014.
24. Угличанинова, 1901 — *Угличанинова М.С.* Воспоминания воспитанницы Смольного монастыря сороковых годов. М.: Типо-Литография Товарищества Владимир Чичерин, 1901. 40 с.
25. Черепнин, 1915 — *Черепнин Н.П.* Императорское воспитательное общество благородных девиц. Исторический очерк: 1764–1914 гг. Петроград: Гос. Тип., 1915. Т. 3. 761 с.
26. Чехов, 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
27. Штакеншнейдер, 1990 — *Штакеншнейдер Е.А.* Из «Дневника». О Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 359–376.
28. Яновский, 1990 — *Яновский С.Д.* Воспоминания о Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 230–251.

References

1. *Biblioteka F.M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie [Fyodor Dostoevsky's library: Attempt of Reconstruction. Scientific Description]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)
2. Bogdanov, K. “‘Tletvornyi dukh’ v russkoi literature XIX veka: (anti)estetika kak moral’ [“Corrupting spirit’ in 19th-Century Russian Literature: (Anti)Aesthetics as Morality”]. *Aromaty i zapakhi v kul'ture: sbornik statei. Kniga 1 [Aromas and Odors in Culture: Collected Articles. Book 1]*, Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 101–133. (In Russ.)
3. Vavilov, P.A. *Dragotsennyi podarok detiam ili novaia i polnaia rossiiskaia entsiklopedicheskaia azbuka, sodержashchaia v sebe vse nuzhnye i poleznye poznaniia dlia detei i drugikh nekotorigo vozrasta i zvaniia liudeo [A Precious Gift for Children or a New and Complete Russian Encyclopedic Alphabet Containing All the Necessary and Useful Knowledge for Children and Others of Some Age and Rank of People]*. Moscow, Tipografiia Reshetnikova Publ., 1818. 190 p. (In Russ.)
4. Vigarello, Zh. “Chistoe i griaznoe: telesnaia gigiena so vremenem srednevekov’ia” [“The Clean and the Dirty: Bodily Hygiene Since the Middle Ages”]. *Aromaty i zapakhi v kul'ture: sbornik statei. Kniga 1 [Aromas and Odors in Culture: Collected Articles. Book 1]*, Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 525–562. (In Russ.)
5. Gertsen, A.I. *Sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Moscow, USSR IWL AS Publ., 1954–1966. (In Russ.)
6. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 tomakh [Complete Works: in 14 vols]*. Moscow, Leningrad, USSR AS Publ., 1937–1952. (In Russ.)

7. Goncharov, I.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 tomakh* [Complete Works: in 20 vols]. Vol. 7. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 771 p. (In Russ.)
8. Dal', V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka: v 4 tomakh* [Explanatory Dictionary of the Great Russian Living Language : in 4 vols]. Vol. 1. Moscow, 1955. 699 p. (In Russ.)
9. Dekhanova, O.A., and Dekhanov, M.E. "Otrazhenie ol'faktornykh traditsii vtoroi poloviny XIX veka v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo" ["The Reflection of the Olfactory Traditions of the Second Half of the 19th Century in the Work of Fyodor Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp 121–156. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-121-156>
10. Dostoevskaia, A.G. *Dnevnik 1867 goda* [Diary of 1867]. Moscow, Nauka Publ., 1993, 454 p. (In Russ.)
11. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
12. Zakhar'in, D. "Ol'faktornaia kommunikatsiia v kontekste russkoi istorii" ["Olfactory Communication in the Context of Russian History"]. *Aromaty i zapakhi v kul'ture: sbornik statei. Kniga 2* [Aromas and Odors in Culture: Collected Articles. Book 2], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 280–308. (In Russ.)
13. Zykhovskaia, N.L. *Ol'faktorii russkoj prozy XIX veka. Dissertatsiia na soiskanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk* [Olfactory of 19th-Century Russian Prose: Dr. Hab. Dissertation]. Ekaterinburg, 2016. 518 p. (In Russ.)
14. Klassen, K., Houvz, D., and Sinnott, E. "Aromat. Kul'turnaia istoriia zapakha. Glavy iz knigi" ["Aroma. The Cultural History of Smell. Chapters from the Book"]. *Aromaty i zapakhi v kul'ture: sbornik statei. Kniga 2* [Aromas and Odors in Culture: Collected Articles. Book 2], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 383–458. (In Russ.)
15. Leskov, N.S. *Sobranie sochinenii: v 11 tomakh* [Complete Works: in 11 vols]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1956–1958. (In Russ.)
16. Mikhel'son, M.I. *Russkaia mysl' i rech'. Svoe i chuzhoe. Opyt russkoi frazeologii* [Russian thought and Speech. Yours and Someone Else's. Experiment on Russian Phraseology]. St. Petersburg, Printing House of the Joint-Stock Company "Brockhaus-Efron" Publ., 1912. 1046 p. (In Russ.)
17. Moem, S. *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Complete Works: in 5 vols]. Vol. 5. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1994. 510 p. (In Russ.)
18. *Pravila svetskoi zhizni i etiketa. Khoroshii ton* [Rules of Social Life and Etiquette. Good Tone]. St. Petersburg, Tipografia V.A. Tikhanova Publ., 1889. 413 p. (In Russ.)
19. *Rukovodstvo k poznaniu svetskikh prilichii i pravil obshchezhitia, prinyatykh khoroshim obshchestvom* [A Guide to the Knowledge of Secular Decency and the Rules of Common Life Adopted by a Good Society]. Moscow, Tipografia Vedomstva Moskovskoi gorodskoi politsii Publ., 1855. 142 p. (In Russ.)
20. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii: v 20 tomakh* [Complete Works: in 20 vols]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1965–1977. (In Russ.)
21. Semenov-Tian-Shanskii, P.P. "Iz 'Memuarov'" ["From the Memoirs"]. *F.M. Dostoevskii v vospominaniakh sovremnikov* [Fyodor Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries], vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 291–311. (In Russ.)

22. Tolstoy, L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 22 tomakh* [Complete Works: in 22 vols]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1978–1985. (In Russ.)

23. Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Moscow, Nauka Publ., 1978–2014. (In Russ.)

24. Uglichaninova, M.S. *Vospominaniia vospitannitsy Smol'nogo monastyria sorokovykh godov* [Memoirs of a Pupil of the Smolny Monastery of the Forties]. Moscow, Tipo-Litografiia Tovarishchestva Vladimir Chicherin v Moskve Publ., 1901. 40 p. (In Russ.)

25. Cherepnin, N.P. *Imperatorskoe vospitatel'noe obshchestvo blagorodnykh devits. Istoricheskii ocherk: 1764-1914 gg* [Imperial Educational Society of Noble Maidens. Historical essay: 1764–1914]. Vol. 3. St. Peterburg, Petrograd, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1915. 761 p. (In Russ.)

26. Chekhov, A.P. *Sochineniia: v 18 tomakh* [Works: in 18 vols]. Moscow, Nauka Publ., 1974–1983. (In Russ.)

27. Shtakensneider, E.A. “Из ‘Дневника’. О Достоевском” [“From the ‘Diary’. About Dostoevsky”]. *F.M. Dostoevskii v vospominaniakh sovremennikov* [Fyodor Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries], vol. 2, Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 359–376. (In Russ.)

28. Ianovskii, S.D. “Vospominaniia o Dostoevskom” [“Memories of Dostoevsky”]. *F.M. Dostoevskii v vospominaniakh sovremennikov* [Fyodor Dostoevsky in the Memoirs of His Contemporaries], vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 230–251. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 15.04.2022

Одобрена после рецензирования: 20.04.2022

Принята к публикации: 22.04.2022

Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 15 Apr. 2022

Approved after reviewing: 20 Apr. 2022

Accepted for publication: 22 Apr. 2022

Date of publication: 25 June 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 7.034

ББК 85.103(3)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-175-191>

<https://elibrary.ru/PVQYYG>

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



© 2022. Наталья Боровская

Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия.

***Uomo interrogante* — «Человек, вопрошающий»: о некоторых иконологических особенностях интерпретации Евангелия в живописи Возрождения**

© 2022. Natalia F. Borovskaya

Ilya Glazunov Russian Academy of Fine Arts, Moscow, Russia.

***Uomo interrogante* — “The Questioner”: About Some Iconological Features of the Interpretation of Gospel in Renaissance Painting**

Информация об авторе: Наталья Федоровна Боровская, кандидат искусствоведения, профессор, Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, ул. Мясницкая, д. 21, 101000 г. Москва, Россия.

E-mail: natbor_61@mail.ru

Аннотация: статья посвящена анализу нескольких произведений живописи итальянского Возрождения на евангельские сюжеты, демонстрирующих появление особого типа персонажа — «человека вопрошающего» (*Uomo interrogante*), который через интерпретацию текста средствами живописи превращается из эпизодического персонажа в главное действующее лицо, ведущее диалог с Богом.

Ключевые слова: иконология, иконография, Мазаччо, Тициан, Евангелие, человек вопрошающий, композиция, манера письма.

Для цитирования: Боровская Н.Ф. *Uomo interrogante* — «Человек, вопрошающий»: о некоторых иконологических особенностях интерпретации Евангелия в живописи Возрождения // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 175–191. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-175-191>

Information about the author: Natalia F. Borovskaya, PhD in History of Art, Professor, Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture, and architecture, Miasnitskaya 21, 101000 Moscow, Russia.

E-mail: natbor_61@mail.ru

Abstract: The article analyses several Italian Renaissance works of art on Gospel themes that show a new type of character, “The Questioner” (*Uomo interrogante*), who through the interpretation of the Gospel by means of painting turns from an episodic character into a protagonist engaged in a dialogue with God.

Keywords: iconology, iconography, Gospel, Masaccio, Tizian, Questioner, composition, manner of painting.

For citation: Borovskaya, N.F. “*Uomo interrogante* – ‘The Questioner’: About Some Iconological Features of the Interpretation of Gospel in Renaissance Painting.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 175–191. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-175-191>

В христианском искусстве эпохи Возрождения весьма многочисленны случаи иконологической интерпретации библейского текста, когда выбранное художником и заказчиком событие становится проводником к совсем иным ситуациям, персонажам и смыслам. Прежде всего это относится к сюжетам Ветхого Завета, которые веками рассматривались в богословской экзегетике как прообразы и отсылки к конкретным ситуациям евангельской истории [Пановский, 2009, с. 20]. Аналогичных примеров в обращении с Евангелием намного меньше, потому тем более интересно на них посмотреть. Речь пойдет о нескольких произведениях итальянских мастеров, написанных с разницей более, чем в сто лет, но близких друг другу тем, что в ходе перевода текста на язык живописи, у художника рождается новый тип персонажа, порой лишь слегка обозначенный в тексте, но занявший в изображении центральное композиционное и смысловое место.

Фреска Мазаччо «Чудо со статиром» из ансамбля капеллы Бранкаччи храма Санта Мария дель Кармине во Флоренции (1428) написана по финальному эпизоду 17-ой главы Евангелия от Матфея [Casazza, 1993, с. 31], который в читательском сознании часто остается недооцененным, поскольку следует за описанием таких важных событий, как Преображение, Исцеление бесноватого отрока и очередное упоминание Иисуса о Своих будущих страданиях. Но в истории Его отношений с учениками эта ситуация очень значима. В произведении Мазаччо, также, на наш взгляд, далеко не все про-



Илл. 1. Фреска Мазаччо. Чудо со статиром. 1427–1428. Капелла Бранкаччи, храм Санта Мария дель Кармине, Флоренция.

Fig. 1. Masaccio. *The Tribute Money*. 1427–1428, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence.

читано, хотя по уровню известности, наряду с находящейся в том же ансамбле композицией «Изгнание из Рая», оно успешно соперничает с Джокондой и статуей Давида Микеланджело. Блестяще продемонстрированный прорыв Мазаччо в освоении анатомии и линейной перспективы [Знамеровская, 1975, с. 5] в глазах искусствоведов отодвинул на второй план иконографическое содержание, показывающее смелый и даже для нашего времени нестандартный диалог живописца с текстом.

Для удобства сравнительного анализа текста с изображением приведем отрывок полностью:

Когда же пришли они в Капернаум, то подошли к Петру собиратели дидрахм и сказали: Учитель ваш не даст ли дидрахмы? Он говорит: да. И когда вошел он в дом, то Иисус, предупредив его, сказал: как тебе кажется, Симон? Цари земные с кого берут пошлины или подати? С сынов ли своих или с посторонних? Петр говорит Ему: с посторонних. Иисус сказал ему: итак сыны свободны; но, чтобы нам не соблазнить их, пойдя на море, брось уду, и первую рыбу, которая попадется, возьми, и, открыв у ней рот, найдешь статир; возьми его и отдай им за Меня и за себя (Мф. 17, 24–27).

Мазаччо выстраивает композицию по принципу триптиха или «раскадровки» на три самостоятельных фрагмента. Центральный:

Иисус, окруженный учениками, отдает распоряжение Петру, указывая на него рукой, а Петр в свою очередь повторяет жест Учителя и протягивает руку в сторону реки. Справа от Иисуса — сборщик податей, также с протянутой рукой, но в характерном жесте вопроса-просьбы. Из всех этих движений рук впоследствии вырастет великая ренессансная культура жеста, которую представят и «Тайная Вечеря» Леонардо, и «Призвание апостола Матфея» Караваджо.

Эпизод слева: Петр сидит на корточках на берегу реки и достает монету изо рта рыбы.

Эпизод справа: Петр отдает сборщику монету.

Легко заметить, что перед нами не иллюстрация к приведенному выше тексту, а своего рода альтернативный текст, в котором изложена какая-то другая история, а о Евангелии напоминают только факт чуда и финал — Петр достает статир изо рта пойманной им рыбы и платит подать на Храм. Причем если в тексте оба действия относятся к будущему и лишь упоминаются в распоряжении Иисуса, то на фреске Мазаччо показана их реализация, как в недавнем прошлом (Петр поймал рыбу и достал монету), так и в настоящем (Петр расплачивается). Число вольностей в переводе текста на язык живописи этим не ограничивается.

— «И когда вошел он в дом <...>». Но действие происходит на улице, на фоне эффектного пейзажа и только справа виден фасад здания — возможно того, где происходил диалог Иисуса и Петра.

— «<...> подошли к Петру собиратели дидрахм и сказали: Учитель ваш не даст ли дидрахмы? Он говорит: да». Но собиратель дидрахм в композиции только один, и подошел он не к Петру, а к Иисусу. Аналогичная ситуация и в правой части изображения. В тексте Иисус говорит: «<...> возьми его (статир — Н.Б.) и отдай им за Меня и за себя», но в изображении собирательное «им» тоже оказывается замененным на одного человека, принимающего монету от Петра.

— Наконец, о главном: в изображении опущен диалог Иисуса с Петром — гениальный образец Его смирения («отдай им за Меня и за себя») и Его Божественной педагогики, когда вместо упрека в том, что ученик сказал глупость и легкомысленно дал ответ за Учителя, Петр получает возможность не только понять смысл произошедшего, но и выйти из неловкого положения через чудо. На первый взгляд, проигнорировать эту сцену — лишить смысла рассказ о чуде, потому что именно из нее вытекает история с ловом рыбы и находкой монеты у нее во рту. Но духовное содержание фрески Мазаччо

не стало от этого менее глубоким, а евангельский текст получил неожиданное иконологическое измерение. Основной композиционный и смысловой акцент оказался поставлен не на словах и действиях Петра и даже не на его общении с Иисусом, а на придуманном то ли живописцем, то ли заказчиком или автором программы росписей диалоге Иисуса со сборщиком. В Евангелии некие люди спрашивают ученика, но в изображении вопрос задает один человек и адресует его прямо к Учителю, а чудо со статиром — не «спецоперация» по выведению Петра из неловкого положения, а ответ на просьбу этого человека, данный в присутствии всех апостолов, чьи монументальные фигуры образуют плотную группу вокруг Христа.

Облик сборщика дидрахм и его место в композиции заслуживают отдельного разговора. В центральной сцене он стоит на переднем плане спиной к зрителю *рядом* с фигурой Христа и одет по современной художнику моде. Уже во второй половине XV века «модернизацией» Священной истории никого не удивишь, но для 1420-х годов это очень смелый прием, позволяющий зрителю легко представить себя в пространстве изображения. Находясь в положении античного контрапоста, создающего иллюзию движения, он кажется в буквальном смысле пришедшим к Иисусу из нашей среды. Безымянная персона, на мгновение возникшая в тексте, подобно сценическому слуге с репликой «кушать подано», в живописном повествовании становится самым важным героем после Христа, и возникает ощущение, будто именно для этого человека Он совершает чудо. Но ситуация, на наш взгляд, интересна не только превращением эпизодического лица в полноценного персонажа. Можно сказать, что через такую трансформацию у Мазаччо появляется новый тип героя сакрального произведения — *Uomo interrogante*, «человек вопрошающий», чья способность встать перед Богом лицом к Лицу со своими чаяниями, сомнениями и вопросами дает импульс для диалога и ответного Божьего действия.

Присутствие *Uomo interrogante* заставляет переосмыслить традиционные представления о чуде. В правой части композиции вопрошавший Христа сборщик получает то, о чем просил, из рук Петра, что также может иметь иконологическое истолкование. В духовно-символической системе европейского искусства образ Петра, наряду с образом Богородицы, олицетворяет земную Церковь. Как образ Церкви можно воспринять и центральную группу апостолов, собранных вокруг Христа. В этом контексте история про подать и чудесно обретенную монету окончательно уходит на второй план. Мы

получаем произведение о Церкви как о величайшем чуде, ставшем ответом Христа на вопрос современного человека, пришедшего из зрительского пространства.

Фигура «Человека вопрошающего» показана дважды в разных ракурсах — со спины и в профиль, что тоже не лишено смысла. Мало того, что этот персонаж кажется появившимся в сознании художника «из воздуха», как Адам из праха земного, он еще проходит путь, на котором его облик серьезно меняется. В центральной композиции он движется навстречу Христу и апостолам, и положение его фигуры позволяет нам хорошо разглядеть его спину и обнаженные ноги, однако лицо показано довольно схематично, и это естественно — он смотрит не на нас. В правой композиции его облик стал намного более конкретным. Появилась сложная светотень на ногах, ярко выявляющая их анатомическую текстуру и более четкий античный контрапост в постановке тела. Без особой сюжетной мотивации возникла палка в левой руке, вызывающая интригующий вопрос: знал ли Мазаччо знаменитую статую Поликлета «Дорифор» («Копьеносец»), растиражированную в многочисленных древнеримских копиях и, безусловно, процитированную Микеланджело в композиции статуи Давида? Для 20-х годов XV века это открытый вопрос, нам еще мало известен корпус античных памятников, доступных для изучения мастерам этого периода. Но судя по гениальному применению художником иконографии *Venera pudica* к образу изгнанной из Рая Евы на фреске из того же ансамбля капеллы Бранкаччи [Незерсоул, 2020, с. 145], возможно предположение, что и с образом Дорифора он был знаком. Палка в руке сборщика делает его облик композиционной инверсией фигуры греческого атлета с копьем на плече. А лицо, пропорционально выстроенное по античным образцам, обретает сходство с некоторыми лицами апостолов. Буквально на наших глазах этот персонаж обретает параметры, сближающие его с эстетическим идеалом эпохи — *Uomo interrogante* переживает преобразование, заставляющее задуматься о тайне обретения собственного «я» в пространстве Церкви.

Фарисей или *Uomo interrogante*? — картина Тициана «Динарий кесаря»

Тогда фарисеи <...> посылают к Нему учеников своих с иродианами, говоря: Учитель! Мы знаем, что Ты справедлив, и истинно пути Божию учишь, и не заботишься об угождении кому-либо, ибо

не смотришь ни на какое лицо; итак скажи нам: как Тебе кажется? Позволительно ли давать подать кесарю или нет? Но Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры? Покажите Мне монету, которою платится подать. Они принесли Ему динарий. И говорит им: чье это изображение и надпись? Говорят Ему: кесаревы. Тогда говорит им: итак отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу. Услышав это, они удивились и, оставив Его, ушли (Мф. 22, 15–22).



Илл. 2. Картина Тициана (Тициано Вечелио) «Динарий кесаря», 1516.
Галерея старых мастеров, Дрезден.

Fig. 2. Tiziano Vecelio. *Cristo della moneta*. 1516, The Gallery of old Masters, Dresden.

Картина Тициана «Динарий кесаря» (1516, Галерея старых мастеров, Дрезден) создавалась как роспись створки деревянного шкафчика, в котором заказчик, герцог Феррары Альфонсо д' Эсте, хранил свою нумизматическую коллекцию [Kennedy, 2006, p. 24]. Поэтому выбор сюжета был продиктован чисто формальными соображениями — в нем фигурировала монета.

Прикладной характер заказа, обусловивший поясной формат и небольшие размеры изображения (75x76 см), не оставлял мастеру

выбора: многочисленная и сложная по составу группа оппонентов Христа — ученики фарисеев с иродианами, враждебно настроенные друг к другу — неизбежно должна была уступить место одному человеку, которого все исследователи по умолчанию считают фарисеем. Его фигура показана не полностью, он словно «прокрадывается» в композицию, габариты которой идеально подходили бы для моленного образа Спасителя, причем именно такого, каким его написал Тициан — с классически правильным светоносным лицом-лицом, звучным красным одеянием с эффектными длинными пробелами, мягкой рукой с аристократичными тонкими пальцами. Смуглый человек с орлиным профилем и крупной жилистой рукой разрушает и композиционную, и психологическую гармонию, созданную умиротворенным обликом Христа, вторгается в Его личное пространство, заглядывая Ему в лицо, и в результате на наших глазах выстраивается композиционный аналог сцены «Поцелуй Иуды», причем в наиболее сложной версии, объединяющей две, разные по смыслу традиции, о которых будет сказано чуть позже.

Между двумя персонажами возникает острое психологическое напряжение, но что-то мешает безоговорочно считать его враждебным противостоянием, а вопрос о монете и подати — очередной фарисейской провокацией. Между Христом и смуглым немолодым человеком идет драматичный диалог, вызывающий, казалось бы, бесполезный вопрос: кто этот человек? Фарисей в прямом смысле, как принято считать столетиями, или персонаж, аналогичный сборщику податей у Мазаччо, т.е. трансформированный из образа фарисея *Uomo interrogante*, человек, решившийся на прямое и открытое вопрошание Бога?

По первому впечатлению вопрос легко решается в пользу образа фарисея — его реалистичное, грубовато приземленное лицо жестко противопоставлено академической красоте облика Христа. При анализе технических приемов даже возникает ощущение, будто картина «смонтирована» из двух разных по манере письма произведений. Но именно внимательное визуальное изучение техники вызывает вопросы, делающие ситуацию не столь однозначной. Смуглое лицо собеседника Иисуса, извилистые красноватые мазки на носу, яркие блики на скулах и затылке — знак сложной трудовой жизни, отсылающий к образам галилейских рыбаков и крестьян. Такая же темная, слегка задубевшая рука с опухшими венами больше характерна для землепашца, чем для человека книжной культуры. Или — для

живописца, постоянно растирающего краски. При этом у него лицо мыслящей личности, хотя все остальные внешние параметры выдают привычку к тяжелому физическому труду. Профильный ракурс не позволяет нам увидеть его глаза, но это не мешает чувствовать цепкость и сосредоточенность его взгляда, устремленного на Иисуса. Иисус, разворачиваясь к собеседнику и указывая пальцем на монету, тоже смотрит ему прямо в глаза. Композиция в целом, несмотря на маленький размер картины, очень динамична, и как уже было сказано, складывается в иконографический аналог поцелуя Иуды. У этого сюжета к началу XVI века сложилось два иконографических варианта.

— Фигура Христа расположена фронтально, а Иуда подходит к Нему либо с правой стороны, либо сзади и в редких случаях — спереди.



Илл. 3. Картина Микеланджело Меризи да Караваджо «Взятие Христа под стражу» 1602, национальная галерея Ирландии, Дублин.

Fig. 3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Taking of Christ*. 1602, The National Gallery of Ireland, Dublin.

— Фигуры Христа и Иуды находятся *vis a vis*, и их лица предельно приближены друг к другу. Впервые такая композиция появилась в знаменитой фреске Джотто из капеллы Скровеньи в Падуе.



Илл. 4. Фреска Джотто ди Бондоне «Поцелуй Иуды». 1304–1308, Капелла Скровеньи, Падуя.

Fig. 4. Giotto di Bondone. *The Kiss of Judas*. 1304–1308, Cappella Scrovegni, Padova.

Тициан создает самобытную версию, в котором первый вариант динамично трансформируется во второй: человек с монетой входит в композицию с левой стороны от Христа, почти прижимаясь грудью к Его руке и неприлично приближая к Нему лицо, а Христос в то же самое время разворачивается к собеседнику-оппоненту и смотрит ему в глаза. Если вспомнить иконографическую семантику обеих

сцен поцелуя Иуды, то в первом случае Иуда входит в пространство жизни Спасителя как некто посторонний, на которого Он даже не смотрит. В ситуации движения друг другу навстречу Иуда — «свой», превратившийся в «чужого», любимый ученик, за спасение которого Иисус готов бороться даже в момент свершения предательства. Разворачиваясь в сторону собеседника, Иисус впускает его в Свое приватное пространство, как впустил Иуду на фреске Джотто, и всем Своим видом показывает готовность к диалогу.

Открытость Иисуса к человеку, который протягивает Ему монету и пытливо всматривается в Его лицо, заставляет предположить, что сюжет изображения не тождественен евангельской ситуации. «Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры?» (Мф. 22, 18). Но смуглый немолодой человек на картине Тициана, не лукавит, он вызывает Иисуса на разговор, явно важный для него лично. Есть смысл вспомнить, что вопрос об уплате подати кесарю сложен именно серьезностью и болезненностью стоящей за ним проблемы отношений иудеев с римскими властями, и любой однозначный ответ вряд ли устроил бы всех. На наш взгляд, собеседник Христа не похож на фарисея, стремящегося уловить Его на слове. Он пришел не «подлавливать», а понять, не выискивать «сучки» в словах и поступках Иисуса, а разобраться с тем, что не в силах выяснить для себя в одиночку. Это выращенный из предполагаемого образа фарисея *Uomo interrogante*, «я», возникшее вместо «они» (как на фреске Мазаччо), на месте которого любой зритель может представить себя... или автора, чье отдаленное сходство с этим персонажем можно уловить при сравнении картины с его более поздними автопортретами¹. На первый взгляд, в этом сходстве нет ничего особенного: для мастера Возрождения наделять автопортретными чертами персонажа Священной истории — почти общее место. Это и форма авторской подписи, и своего рода самопрезентация, необходимая профессионалу для привлечения заказчиков в условиях жестокой конкуренции. Но человек с чуть заметными автопортретными чертами, на наш взгляд, претендует на большее. Он протягивает Иисусу монету, будто демонстрирует некую ценность, про которую хочет слышать Его мнение.

¹ Имеются в виду «Автопортрет в меховой мантии» (1562, Государственные музеи, Берлин) и Автопортрет 1566 года (галерея Прадо, Мадрид).



Илл. 5. Тициан (Тициано Вечелио). Автопортрет. 1567, Галерея Прадо, Мадрид.

Fig. 5. Tiziano Vecelio. *Self-portrait*. 1567, Prado, Madrid.

Тициан стремился к богатству и никогда этого не скрывал. Слухи и разговоры о его алчности постоянно ходили по Венеции. Не довольствуясь высокими гонорарами за картины, он добивался выгодной должности соляного посредника при немецком подворье, не смущаясь тем фактом, что ее занимал его учитель Джованни Беллини [Смирнова, 1987, с. 90]. Ряд исследователей даже предполагают, что в поздний период творчества в переписке с испанским королем Филиппом II он завышал свой возраст, чтобы добиться увеличения платы за свои работы (хотя многим это утверждение представляется сомнительным) [Kennedy, 2006, р. 48]. Возможно, дело было не только в его личных качествах, но и в стремлении через материальное процветание изменить социальный статус живописца, ставивший его в ремесленническую зависимость от заказчика. Деньги могли давать ему ощущение профессиональной свободы и возможность работать своим любимым методом, заключавшимся в том, чтобы на какой-то срок прервать работу над картиной и поставить ее лицом к стене, чтобы от нее отдохнуть. Стоял ли в его внутренней жизни вопрос о смысле занятий живописью и духовном содержании жизни живописца? Это форма высокого служения или всего лишь ремесло, профессиональный источник больших заработков? Почему стремление художника к деньгам многие осуждают? Могли ли эти по сути своей вечные вопросы занимать его внимание? Если предположить, что вопрошающий смуглый человек

с жилистой рукой живописца-труженика — это своего рода олицетворение сокровенных размышлений автора, которые он может открыть только Богу и поделиться ими только со своей картиной, то тогда история про подать кесарю превращается в иконологический символ совсем другого, возможно, автобиографического по смыслу сюжета, скрывающего вопросы личного характера, важные уже не для персонажа картины, а для ее автора.



Илл. 6. Картина Тициана (Тициано Вечелио) «Несение креста». 1565. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Fig. 6. Tiziano Vecelio. *Cristo portacroce*. 1565, State Hermitage, St. Petersburg.

В 1565 году Тициан пишет две версии композиции «Несение креста»: одна из них находится в мадридской галерее Прадо, другая — в Эрмитаже, в Санкт-Петербурге. Вопреки устойчивой традиции, представляющей это событие в виде сложной многофигурной сцены, мастер снова ограничивается двумя персонажами: рядом с Иисусом только пожилой человек, помогающий Ему нести крест — по логике сюжета Симон Киринеянин. Как и в картине «Динарий кесаря», действие показано на темном фоне с использованием контрастной светотени — в знаменитой *maniera tenebrosa*, ставшей позднее одной из основ для творчества Караваджо и его последователей. Хотя работу из Эрмитажа часто называют авторской репликой версии из Прадо,

по композиции и образному содержанию это абсолютно разные произведения. На картине из Прадо упавший на колени обессиленный Иисус оглядывается на Симона, который пытается облегчить Его ношу и в свою очередь с благоговейным вниманием всматривается в Его лицо. Версия из Эрмитажа устроена совсем иначе. Это поясная композиция (что также сближает ее с «Динарием кесаря»), в которой фигура несущего крест Спасителя резко наклонена, создавая ощущение движения. Симон по-прежнему поддерживает крест сзади, но Иисус смотрит не на него, а на зрителя, словно вступая с ним в сложный, эмоционально насыщенный диалог. В Его взгляде можно увидеть боль, укор, сильное душевное движение, направленное на пробуждение ответного импульса у зрителя, превращенного этим взглядом в участника действия — скорее всего в человека из толпы, которую мы не видим на картине, но можем легко представить себе стоящей вокруг нас. Во многом содержание картины созвучно импроперии — песнопению Страстной Пятницы на текст из книги пророка Михея «Народ мой, что сделал Я тебе и чем отягощал тебя? Отвечай Мне». (Мих. 6, 3). В живописной импроперии Тициана перед зрителем, психологически вовлеченным в пространство изображения, Христос предстает как *Uomo interrogante*, Который вступает в трагический диалог с народом, обрекающим Его на смерть, а страшным продолжением этого диалога станет *Или, Или! Лама савахфани*, адресованное уже Небесному Отцу. В этой одной из самых сильных поздних работ художника тема вопрошания, открытого обращения человека к Богу обретает свою кульминацию: место Вопрошающего занимает ставший человеком Сын Божий.

Интереснейшую ситуацию показывает знаменитая картина Караваджо «Призвание апостола Матфея» из капеллы Контарелли храма Сан Луиджи деи франчези. Строго говоря, Караваджо — живописец новой эпохи, новатор, чья художественная система во многом стала фундаментом стиля барокко. Но нередко смелые и неожиданные решения рождаются у него из глубокого диалога с наследием высокого Ренессанса. Именно таким образом в картине о Матфее ренессансный по своей природе образ *Uomo interrogante*, рождается в композиции в буквальном смысле на наших глазах.

Проходя оттуда, Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин по имени Матфея, и говорит ему: следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним (Мф. 9, 9).



Илл. 7. Картина Микеланджело Меризи да Караваджо «Призвание апостола Матфея» 1599. Капелла Контарелли, храм сан Луиджи деи франчези, Рим.

Fig. 7. Michelangelo Merisi da Caravaggio. *The Calling of St. Matthew*. 1599, Cappella Contarelli, San Luigi dei francesi, Rome.

Считается, что именно этот фрагмент из Евангелия от Матфея послужил основой для сюжета картины, хотя истолкован он крайне свободно. Матфей находится за столом сборщика налогов совсем не один², а Христа сопровождает апостол Петр³. Из множества тонких иконографических деталей изображения нас особенно интересует поэтика и символика указующего жеста, который используется трижды: Иисус указывает на Матфея, стоящий рядом Петр повторяет Его жест, словно комментируя выбор Учителя, и, наконец, Матфей

² Возможно, в этом содержится косвенная отсылка к последующему упоминанию о трапезе в доме Матфея, на которой Христос садится за один стол с мытарями и грешниками (Мф. 9, 10–13).

³ Фигура Петра, как показали реставрационные исследования, была написана позже остальных [Schütze, 2009, p. 109].

указывает пальцем на себя, подкрепляя вопрос, в буквальном смысле написанный у него на лице — я ли тот, которого Ты призываешь? Жест Иисуса, представляющий собой прямую цитату из фрески Микеланджело «Сотворение Адама» с плафона Сикстинской капеллы, и несущий в себе иконологическую символику «Нового Адама», фактически превращает Матфея в *Uomo interrogante*, однако, в отличие от большинства ренессансных персонажей такого типа, он вкладывает в свое вопрошание совсем другое содержание. Даже по типу посадки за столом он не похож на человека, который в состоянии *totчас* встать и последовать куда бы то ни было — из положения тела с плотно прижатым к столу торсом и широко расставленными ногами физически невозможно быстро подняться. Матфей не готов к услышанному призыву и, возможно, до конца не верит в его очевидность. Он превращает в вопрос душевную растерянность и недоумение, при этом дублируя призывающий Его жест Христа. Караваджо — выходец из миланской школы и выросший на изучении «Тайной Вечери» Леонардо да Винчи — опирается на огромные психологические возможности языка жестов, в свое время блестяще разработанные этим мастером. Но в отличие от своих ренессансных предшественников, он ставит в положение Вопрошающего не эпизодическое безымянное лицо, а главного героя, а его вопрос, раскрывающий его человеческую слабость, становится отправной точкой в диалоге длиной во всю его оставшуюся жизнь, где ответом станет дарованная ему Иисусом святость.

Диалог — основная иконографическая задача, вызвавшая появление *Uomo interrogante* в христианском искусстве эпохи Возрождения. Ее появление вызвано разными причинами, связанными с развитием гуманистического сознания. В представленных выше произведениях можно увидеть два пути формирования нового героя. Один из них, сложившийся к XV столетию — персонализация эпизодического лица, возникшего из безымянного «они» евангельского текста. Герой, выведенный творческой волей художника с сюжетной периферии в центр событий, оказывается перед лицом Христа (как на фабульном, так и на композиционном уровне) и вступает с ним в диалог, либо связанный с конкретной ситуацией (как сборщик податей на фреске Мазаччо), либо основанный на сложной личной рефлексии (как так называемый фарисей из картины Тициана). В Работях Караваджо (где к числу *Uomo interrogante* можно отнести не только Матфея, но, к примеру, и апостола Петра в сцене его

распятия из капеллы Черази храма Санта Мария дель пополо), созданных уже на пути от Ренессанса к барокко, Человеком Вопрошающим становится хорошо известная личность, а живущие в его душе вопросы вызываются Богом и основаны не на размышлениях, а на сложных переживаниях, которые он не в силах скрыть, и которые одновременно составляют и вопрос, и первый спонтанный ответ. В обоих случаях результатом возникновения вопрошающего персонажа становится личное обращение человека к Богу, окрашенное неповторимыми особенностями человеческой индивидуальности, которой евангельский прообраз может и не обладать.

Список литературы

1. Знамеровская, 1975 — *Знамеровская Т.П.* Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. 175 с.
2. Панофский, 2009 — *Панофский Э.* Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 429 с.
3. Смирнова, 1987 — *Смирнова И.А.* Тициан. М.: Изобразительное искусство, 1987. 168 с.
4. Casazza, 1993 — *Casazza O.* Masaccio and the Brancacci Chapel. NY: Riverside Book Co. 1993. 79 p.
5. Kennedy, 2006 — *Kennedy I.* Tizian. Köln: Taschen, 2006. 251 p.
6. Schütze, 2009 — *Schütze S.* Caravaggio. The Complete Works. Köln: Taschen, 2009. 515 p.

References

1. Znamerovskaia, T.P. *Problemy kvatrochento i tvorchestvo Mazachcho* [*The Problems of the Quattrocento and the Work of Masaccio*]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1975. 175 p. (In Russ.)
2. Panofskii, E. *Etiudy po ikonologii* [*Studies on Iconology*]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 429 p. (In Russ.)
3. Smirnova, I.A. *Tizian* [*Titian*]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1987. 168 p. (In Russ.)
4. Casazza, Ornella. *Masaccio and the Brancacci Chapel*. NY, Riverside Book Co., 1993. 79 p. (In English)
5. Kennedy, Ian G. *Tizian*. Köln, Taschen, 2006. 251 p. (In English)
6. Schütze, Sebastian. *Caravaggio. The Complete Works*. Köln, Taschen, 2009. 515 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 25.01.2022
Одобрена после рецензирования: 13.02.2022
Принята к публикации: 30.04.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 25 Jan. 2022
Approved after reviewing: 13 Feb. 2022
Accepted for publication: 30 Apr. 2022
Date of publication: 25 June 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.16.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>

<https://elibrary.ru/QGNJV>

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)



© 2022. Людмила Сараскина

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

«Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа

© 2022. *Liudmila I. Saraskina*

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Dostoevsky's *Crime and Punishment* on Foreign Screens: Transformations of the Chronotope

Информация об авторе: Людмила Ивановна Сараскина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-4844-4930>

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Аннотация: В статье рассмотрены единственная сохранившаяся немая и двенадцать звуковых зарубежных экранизаций и адаптаций романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», созданных кинематографистами Европы, Азии, Северной и Южной Америк, а также Австралии — в форматах «буквально», «по мотивам», «по ассоциации с» или «с отсылкой на» — в период с 1923 по 2016 годы. Анализируются принципиальные подходы кинематографистов к работе с литературными первоисточниками, а также творческие ресурсы доминирующего режиссерского императива («Я так вижу») при переводе с языка книги на язык кино.

Содержание и качество киноадаптаций «Преступления и наказания» исследуются в статье с точки зрения трансформаций хронотопа. В какое время и куда переносится действие романа или оно остается в своем историческом времени и на своем географическом месте? Что происходит с сюжетом, образа-

ми героев и смыслом романа в случае переноса его действия в иную культурную среду и/или в иное историческое время? Как трактуется проблема эпилога романа, то есть перспектива обновления и возрождения Раскольникова в построманное время?

Судьба Раскольникова, как показывает панорама экранизаций, до сих пор «болит» мировому кинематографу. Слишком вписался герой романа в истекшее столетие, слишком рифмуется он с трагической судьбой века.

Ключевые слова. Достоевский, «Преступление и наказание», зарубежный кинематограф, трансформации хронотопа, панорама экранизаций, режиссерские решения, эпилог, построманная судьба героя.

Для цитирования: Сараскина Л.И. «Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 192–226. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>

Information about the author: Liudmila I. Saraskina, DSc in Philology, Leading Researcher, State Institute for Art Studies, Kozitskii Lane 5, 125009 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-4844-4930>

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Abstract: The paper analyses the only preserved foreign silent screen version and twelve foreign sound film versions and adaptations of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*, produced in Europe, Asia, both Americas, and Australia from 1923 to 2016 — and defined as “faithful”, “based on”, “associated with”, “with reference to” etc. Specific objects of the analysis are the basic attitudes of cinema makers towards literary sources (originals) and the artistic potentials of the common motto of film directors: “This is how I see it”, applied to the process of translating a book into a film. The contents and quality of various screen versions of *Crime and Punishment* are here explored from the point of view of the transformations of the chronotope. To what time and place is the plot of the novel transferred, when it does not remain in its original ones? What happens with the plot, the characters, and the meaning of the novel, if the events are transferred to another cultural milieu and/or to another historical period? How is the novel's epilogue (the perspective of Raskolnikov's renewal and rebirth in the time after the novel) interpreted? An analysis of the screen versions shows that the fate of Raskolnikov remains a painful moment for the cinema worldwide: the central character of the novel is too deeply connected with the last century, he rhymes too much with its tragic fate.

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, foreign cinema, transformations of the chronotope, overview of cinema versions, film directors' decisions, epilogue, fate of the character after the novel.

For citation: Saraskina, L.I. “Dostoevsky's *Crime and Punishment* on Foreign Screens: Transformations of the Chronotope.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 192–226. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226>

«Что могут знать о кино эти писатели, которые являются, максимум, современниками дагерротипа?»

Аки Каурисмяки (в интервью Петеру фон Багу)

Хотелось бы начать с небольшого предисловия об отношении к кинематографу, который для меня пусть и не важнейшее из искусств, но во всяком случае искусство любимое. Особенную и, надеюсь, простительную слабость я как филолог и киноман испытываю к экранизациям, которые часто доставляют любому зрителю впечатления, увы, не только благодарные, но и болезненные, а порой — сокрушительные.

Кинематограф — он тоже читатель, с равными для всех книголюбцев библиотечными правами. Но это еще и такой особенный, супервнимательный читатель, который разглядывает текст с лупой в руке и вгрызается в детали. Часто, однако, он читает книгу не столько для собственных впечатлений или самообразования, сколько для будущего «дела». Это опытный интерпретатор (рискну назвать его в том числе и манипулятором), который имеет целью «показать» книгу согласно своему разумению. От него в полной мере зависит, будет ли это разумение созвучно идеям автора книги, или оно будет им противопоставлено, а может, и просто проигнорировано.

Фраза «я так вижу» — категорический императив любого кинорежиссера, его идеология, его кредо. Невозможно не учитывать режиссерскую способность подчинять литературный первоисточник прихотливому видению, тем более, что кино порой оказывает гораздо более значительное влияние на аудиторию, чем книга, которая подверглась экранному освоению.

У любого режиссера-экранизатора есть две равнозначные миссии — «переводчика» и «интерпретатора»: ему приходится решать художественную задачу «переложения» языка, стиля и образов литературного текста на язык кино, и вместе с тем объяснять зрителю суть первоисточника. В полной мере обе задачи вместе вряд ли выполнимы. Как пишет отечественный культуролог, «даже в пределах самого искусства духовное наполнение произведений одного вида не допускает точного и полного “перевода”, “перекодирования”, “переложения” на язык других видов» [Каган, 1972, с. 275].

Кинематограф часто называют дерзким, даже безрассудным видом искусства — и экранизациям в этом смысле принадлежит пальма первенства. Степень риска многократно возрастает, когда

речь идет об экранизации «чужого» литературного материала, то есть о попытке приспособить это «чужое» к «родным» реалиям. Неудивительно, как часто в зарубежных экранизациях русской классики литературные персонажи и связанные с ними события изымаются из родной почвы и пересаживаются в иную языковую, историческую, географическую и культурную среду. При этом могут быть изменены время и место действия, имена и статус героев, даже сам смысл их существования на экране. Попробуем разобраться в потерях и обретениях подобных изменений.

I

Обсуждение киноадаптаций романа «Преступление и наказание» важно с точки зрения многих принципиальных вопросов — тем более, что о судьбе Раскольникова мировой кинематограф задумывался с первых лет своего существования. Какие страны за эти сто двадцать лет проявили интерес к роману? Куда и в какое время переносилось действие романа или оно оставалось в своем историческом времени и на своем месте (то есть в Петербурге 1860-х годов?) Менялся ли сюжет картины в случае переноса действия в XX или в XXI век и, если менялся, то как именно он соотносился с современностью? Менялись ли имена героев и другие реалии картины в случае ее экранизации не в России, а в других странах? Каковы были мотивы и обстоятельства преступления героя? Как решался вопрос с эпилогом романа, то есть с перспективой обновления и возрождения Раскольникова в связи с возникшим сердечным чувством между ним и Соней Мармеладовой?

Предварительно замечу: очень часто мировой кинематограф обращается с русской классикой как угодно свободно. Приведу всего один пример: в 1927 году Голливуд выпустил немой полнометражный черно-белый фильм «Любовь» («LOVE») по мотивам романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (реж. Эдмунд Гулдинг) с шведско-американской актрисой Гретой Гарбо в роли Анны. Помимо чрезвычайных сюжетных вольностей, сокращений и подмены контекста, авторы картины «принудили» умереть своей смертью А.А. Каренина, «не позволили» Анне иметь дочь от Вронского, «избавили» ее от пристрастия к опиуму и «не пустили» под поезд.

То есть, были созданы два разных финала — счастливая развязка с воссоединением овдовевшей Анны и Вронского, предусмотренная кинокомпанией «Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM) для проката в США, и трагическая развязка для проката в Европе. Для

американской версии был создан специальный сюжетный поворот: три года Вронский разыскивает Анну, но нигде ее не находит. Однажды, увидев в газете объявление о победе кадета Сережи Каренина в спортивных соревнованиях, Вронский берет отпуск и едет к месту учебы подростка; встретившись с ним, спрашивает об Анне. «Она приходит ко мне каждый день с тех пор, как умер отец», — отвечает кадет. В этот момент открывается дверь и появляется Анна. Восторг в глазах троих. Объятия. Счастливый конец, см.: [Сараскина, 2018, с. 356–360.].

Подавляющее большинство экранизаций «Преступления и наказания», снятых за столетие в форматах «буквально», «по мотивам», «по ассоциации с», «с отсылкой на» режиссерами России, Европы, Азии и обеих Америк, при всех художественных различиях, сошлись в одном: судьба Раскольникова до сих пор «болит» кинематографу, и вылечиться от этой болезни в обозримое время вряд ли удастся. Слишком вписался герой в истекшее столетие, слишком рифмуется он с трагической судьбой века. Двадцать четыре экранизации «Преступления и наказания» — десять немых и четырнадцать звуковых — прямое тому доказательство.

Немые экранизации романа (из них шесть русских, две американские, одна итальянская) не сохранились, сведения о них крайне скудны. Первым, кто поставил фильм по этому роману, был русский режиссер Василий Михайлович Гончаров, один из пионеров российского кинематографа. О его «Преступлении и наказании» (1909) известно только то, что такой немой черно-белый фильм существовал. Как сообщают «Очерки истории кино», он шел неполные восемь минут [Лебедев, 1965]. Пять картин носили название литературного оригинала, другие назывались: «Рассказ Мармеладова» (1913), «Родион Раскольников» (1919), «Раскольников, обитатель чердака» (1910-е годы).

Русских звуковых экранизаций романа, как это ни покажется странным, было создано за столетие всего две — советская лента Льва Кулиджанова (1969) и российский мини-сериал из восьми частей Дмитрия Светозарова (2007); в роли Раскольникова, выступили, соответственно, Георгий Тараторкин и Владимир Кошевой. Место и время действия — Петербург Достоевского. Все зарубежные картины, их одиннадцать, за исключением двух, осовременены.

Хронотоп большинства экранизаций был задан первой звуковой картиной австрийского режиссера Джозефа фон Штернберга

«Crime and Punishment» (1935), которая начиналась титром: «Эта история могла произойти в любое время и в любом месте, везде, где человеческие сердца наполнены любовью и ненавистью, состраданием и страхом» [«Преступление и наказание», 1935]¹.

Ключевыми словами выступили здесь *время и место* — события фильма, вынесенные из Петербурга и из времени русского романа, перенесены на американскую почву. Картина не уточняет, где именно и когда именно происходит действие. Реалии фильма, начиная с имен персонажей, адаптированы к восприятию американского зрителя, так что Родион стал Родериком, Дуня — Тоней (Антонией); Лужин — Лушиным, Свидригайлов — Гриловым, Порфирий Петрович — капитаном Порфирием.

Надо сказать, что картина фон Штернберга, как и французский фильм (1956), а также финский (1983), американский (1998), британский (2002), совместный (Россия, США, Польша, 2002), австралийский (2016) сохранили авторское название. В остальных случаях — это «Потрясение» (США, 1988), «Нина» (Бразилия, 2004), «Матч-пойнт» (Британия, 2005), «Студент» (Казахстан, 2012).

Анализируя время и место большинства западных картин, можно увидеть эффект присвоения сюжета русского романа его экранизаторами, что как раз и отвечает концепции фон Штернберга.

Сценарий фильма значительно упрощен. Отсутствуют Лизавета, Мармеладов, Катерина Ивановна и другие второстепенные лица. И это тоже распространенная тенденция в кинопеределках романа — не отягощать преступление Раскольникова двойным убийством, но и не смягчать образ убийцы благородной помощью семейству Мармеладовых. Соня, красивая молодая девица, здесь вовсе не проститутка, не дочь нищего пьяницы отца, а всего только вертихвостка, как презрительно зовет ее старуха-процентщица.

Сюжетная редукция — сокращение, усечение, облегчение, сведение сложного к простому — позволяет картине избавиться от множества боковых линий и персонажей романа, упростить отношения главных героев до пунктира. Орудием убийства выбран не топор — это было бы слишком по-русски — а каминная кочерга, взятая у привратника. Подойдя сзади, Родерик (арт. Петер Лорре) ударяет старуху по голове, и та падает замертво. Муки совести Родерика не терзают; сирота Соня с ангельским личиком (арт. Мэриэн Марш)

¹ Все цитаты из фильмов здесь и далее приводятся по указанным интернет-версиям.

признается Родерику в любви, а любовь такой девушки стоит дорого. Родерик и Соня идут вместе к Порфирию (арт. Эдвард Арнольд), и просветленные глаза преступника, глядящего куда-то вдаль, должны как будто проиллюстрировать фразу из романа: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Все легко, незамысловато, без затей. Даже издатель, опубликовавший статью Родерика, жаждет продолжить сотрудничество с автором и выплачивает ему огромный по меркам времени гонорар. Вскоре Родерик щеголяет в новых, с иголки, костюмах и шляпах. Случилась не «кровь по совести», а мелкое правонарушение.

Современный зритель резонно замечает: «Йозеф фон Штернберг вынужден был снять “Преступление и наказание” по контракту. Режиссер сам прекрасно понимал, что снял халтуру, которая мало имеет отношения к роману Ф.М. Достоевского. Эта экспрессионистская экранизация с гипертрофированными лестницами и резкими тенями, возможно, и сгинула бы в неизвестности, если бы не одно обстоятельство. Этим обстоятельством стала выдающаяся игра Петера Лорре, играющего Раскольникова» [Baron_wolf, 2011].

Английский писатель и сотрудник британской разведки Грэм

Грин, чьи многочисленные романы были десятки раз экранизированы, весьма низко оценил работу австрийца, отметив, что, несмотря на прекрасную игру Петера Лорре, киноверсия оказалась «слишком вульгарной» — в отличие от оригинальной русской истории «религиозного и несчастного ума» [Greene, 1980, p. 60–61].

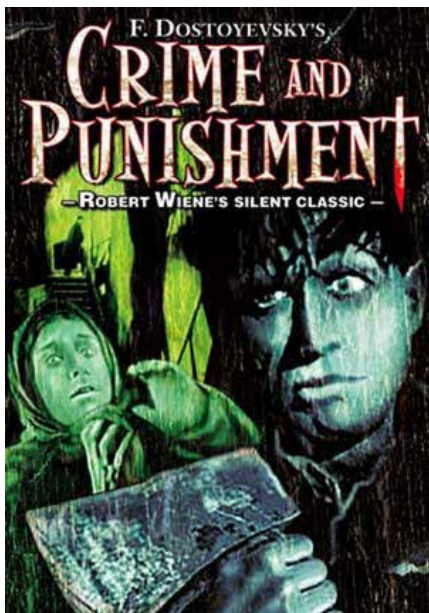


Илл. 1. Сцена из фильма Йозефа фон Штернберга «Преступление и наказание». 1935.

Fig. 1. Scene from the movie *Crime and Punishment* by Josef von Sternberg, 1935.

Нужно заметить, что перемена места и времени совсем не обязательно влечет за собой искажение смысла и духа произведения. Достаточно вспомнить «Идиота» («Накучи», 1951) Акиры Куросавы или «Белые ночи» («Le notti bianche», 1957) Лукино Висконти: в первом — действие происходит на острове Хоккайдо зимой 1945 года, во втором — речь идет об итальянском Ливорно середины XX века. Кажется, это лучшие экранизации Достоевского. Перемена места и времени в этих картинах усилила основные акценты произведений, прояснила прежде затемненное и непроявленное.

Отдельно следует сказать о немой картине «Раскольников» (1923), созданной основоположником немецкого экспрессионизма режиссером Робертом Вине. Она была снята в той же стилистике, что и его знаменитый фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920) — первый в истории кинематографа опыт, где экран запечатлел измененное сознание героя. Можно понять режиссера, который вслед за убийцами-сомнамбулами взялся за русского героя с его метаниями и размахиванием топором. Место действия «Раскольникова» — «кафкианское» пространство Петербурга: изломанные линии, кривые углы, гротескные декорации, искаженные пропорции. Такой город с его зловещей атмосферой не мог не породить героя с надорванной психикой. В результате эксперимента Роберта Вине экранизация романа Достоевского превратилась в фильм ужасов в исполнении мхатовских актеров — Григория Хмары (Раскольников), Аллы Тарасовой (Дуня), Михаила Тарханова (Мармеладов), Марии Крыжановской (Соня), Андрея Жилинского (Разумихин), Марии Германовой (Катерина Ивановна), Павла Павлова (Порфирий Петрович), Иван Берсенев (мещанин).



Илл. 2. Афиша картины Роберта Вине «Раскольников». 1923.

Fig. 2. Poster for the drama film *Raskolnikow* by Robert Wiene. 1923.

Из биографии Роберта Вине известно, что замысел картины возник у него под впечатлением от спектакля МХАТ во время гастролей театра в Германии. Потому Вине и пригласил в свой фильм мхатовцев — так в «Раскольникове» соединились традиции русской реалистической актерской игры с изобразительной стилистикой немецкого экспрессионизма.

Покосившийся, кривой дом № 15, в котором живет Раскольников; скособочившиеся люди и их уродливые гримасы; тьма, едва прорезаемая лунным светом или чахлыми фонарями — в этом мире, где царствует и правит зло, нет надежды на спасение. В таких декорациях (худож. Андрей Андреев) герой обречен на интеллектуальную истерику, душевный хаос, моральную деградацию. Общую картину упадка дополняют выразительные титры: «Со вчерашнего дня бедному студенту есть не давали», «Он ничего не делает, целыми днями лежит на диване» и т.п.

В картине много нарочитого, театрального: мимика актеров утрирована, подведенные черной тушью глаза расширены, жесты аффективированы и избыточны. Раскольников, которому по роману 23 года, в картине выглядит значительно старше: изможден, лицо изрезано глубокими морщинами (Георгию Хмаре в момент съемок было уже за сорок). Одна из самых впечатляющих сцен фильма — сон Раскольникова, в котором он в бешенстве раз за разом ударяет старуху-процентщицу топором по голове, но топор ее не берет; она нагло хохочет, уродливое лицо двоится, множится, и вот старух уже пять и больше, все они хохочут, все безобразны и непобедимы. Выбежав от хохочущей старухи (сон все еще длится), он с ужасом видит, что окружен злобной толпой, в него тычут пальцами, уличают в убийстве.

Тотальное поражение Раскольникова показано и в сценах с Порфирием Петровичем — подследственный, которого следователь сажает в центр полукруглого окна, оказывается будто в сотканной для него паутине, и выпутаться из нее шансов нет. Но желания признаться в содеянном тоже нет.

Сцены со Свидригайловым, Лужиным, Разумихиным и даже с Соней предельно сокращены; Раскольников один творит вселенную картины.

В финале — Соня со скорбным лицом стоит напротив здания полиции, куда на ватных ногах входит Раскольников и тут же выходит; однако, увидев Соню, возвращается и выдавливает из

себя признание: «Это я... убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». У него дрожат губы, голова клонится набок, он вот-вот упадет в обморок, с огромным усилием поднимает правую руку и крестится. Символический жест должен был, по-видимому, заменить эпилог. Сценой в полицейском участке фильм и заканчивается. Раскаяние и обновление героя-убийцы оставлены на усмотрение зрителя.

На форуме «Кинопоиск» картина Роберта Вине сопровождается анонсом: «Кто-то из экспрессионистских поэтов сказал, что искусство экспрессионистов — это в первую очередь искусство экспрессивного жеста. Но что может быть экспрессивнее, чем взмах топора “раба божьего” Родиона Раскольникова?» [«Раскольников»]. Можно к этому добавить, что Роберт Вине тонко чувствовал, каково для эстетики русского романа и характера русского героя значение русского Петербурга: взмах топора рифмуется с изломанными линиями домов и улиц, с атмосферой деформированной жизни и тяжелым климатом фантастического города.



Илл. 3. Кадр из фильма Роберта Вине «Раскольников».

Fig. 3. Shot from the drama film *Raskolnikov* by Robert Wiene.

Поразительно, сколь созвучна с немецким немым фильмом британская двухсерийная звуковая картина режиссера Джулиана Джаррольда с актером Джоном Симмом (2002). После убийства его преследуют кошмары, будто снова и снова он убивает Алену Ивановну. Он попытается оправдаться, мол, убил злое и вредное насекомое

и виноват только в своей трусости — не вынес даже первого шага. Он ни разу не вспомнит тот момент, когда пришлось убить и Лизавету, некстати пришедшую с тюком тряпья; умоляющим взглядом попросит она пощады и в отчаянии поднимет юбки, предлагая себя в надежде откупиться от убийцы. Не пощадил.

Актер сумел показать гибельный азарт убийцы, уже почуявшего кровь. Он научится хитрить, изворачиваться, замечать следы. Узнав, что Свидригайлов застрелился, раздраженно скажет Соне: «Зачем признаваться после его смерти? Не нужен мне больше твой крест!». Под давлением Порфирия, обещавшим смягчить наказание, если будет явка с повинной, кричит: «Не надо мне вашей сбавки». Как далеко это от сожаления в содеянном, от жалости к жертвам...

Однако в картине есть Эпилог. Болотистая местность, лесоповал. Заключенные таскают тяжелые бревна, ступая по щиколотку в воде. Уродливые лица, лохмотья на плечах, беззвучная пантомима. Соня и Родион сидят рядом у воды и беседуют. Всё в их жизни может повернуться и так, и эдак. Без гарантий, без страховки, без скороспелых «обновлений». Открытый, честный финал.



Илл. 4. Кадр из фильма Джулиана Джаррольда «Преступление и наказание» (Великобритания, 2002).

Fig. 4. Shot from the movie *Crime & Punishment* by Julian Jarrold (Great Britain, 2002).

Спустя тридцать три года после фильма Роберта Вине вышла французская звуковая полнометражная экранизация режиссера Жоржа Лампена «по мотивам» [«Преступление и наказание», 1956]. Действие перенесено во Францию конца 1940-х годов, все действующие лица картины — французы. В главных ролях заняты: Рене Брюнель (Родион Раскольников) — Робер Оссейн, Лили Марселин (Соня Мармеладова) — восемнадцатилетняя Марина Влади, комиссар Галле (Порфирий Петрович) — Жан Габен. Петр Лужин соединен с Аркадием Свидригайловым — персонажа по имени Антуан Монестье, пожилого хозяина антикварной лавки и плотоядного любителя молоденьких девушек, сыграл Бернар Блие.

Рене Брюнель, парижский студент, мало напоминает бедняка Раскольникова². Француз добротен одет: классическое английское пальто (дафл-кот) с капюшоном и накладными застежками по моде времени, черные кожаные перчатки (испачкав их кровью, он завернет опасную улику в бумагу и выбросит в Сену), темный твидовый пиджак в мелкую клетку с водолазкой, стильная стрижка. Да и комната его вовсе не похожа на гроб, подобно каморке Раскольникова: у Рене вполне приличное помещение, с широкой кроватью, чистым постельным бельем и легким светлым покрывалом, с тумбочкой, комодом, шкафом, письменным столом, а на нем тетради и книги; на окне белая тюлевая занавеска, по стенам — книжные полки, шкафчики с посудой и разнообразной утварью, раковина-умывальник, фотографии матери и сестры в рамочке на столе и портрет Наполеона на стене — символ успеха в достижении цели.

Брюнель отказывается от предложения приятеля, Жана Фарго (Разимихин, арт. Жерар Блен), тоже студента, который раздобыл выгодную подработку — перевод английского детектива. Брюнелю грезится, что есть *другое, настоящее дело — убийство*. Но убийство, возражает Фарго, — это палка о двух концах, Рене непреклонен: *в Париже полно богатых и одиноких старух, а горбатиться над переводом не хочется*. «Очнись», — советует ему приятель, — просто посмотри

² Раскольников «был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу. <...> Трудно было более опуститься и обнеряшиться, но Раскольникову это было даже приятно в его теперешнем состоянии духа» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6, 25]. Каморка Раскольникова была крошечной клетушкой, в шесть шагов длиной и до того низкой, «что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 25].

на фотографию матери и сестры». Но французский Раскольников уже успел сочинить статью о праве на убийство.

Выкидной нож (а не топор) с длинным лезвием Рене держит обернутым в салфетку под матрацем. Крупным планом показана жертва Рене. Мадам Орвэ (арт. Габриэль Фонтан), одетая со старомодным шиком, живет в нарядно меблированной квартире, куда и явился Брюнель с закладом. Мадам пытается открыть туго перевязанную коробочку и недоверчиво спрашивает, не украл ли студент золотой крестик, который приносил прежде. Юноша уверяет: студенты не воры, они изучают римское, гражданское, общественное право. И в ту же минуту вынимает из кармана нож, раскрывшийся лезвием вперед, и направляет его на мадам. Та заслоняет рукой лоб, но Рене, видя ее открывшийся от ужаса рот, вонзает нож по самую рукоятку. Зрелище смертельного ранения показано скупно — виден только ручеек темной крови на полу. Худые ноги мадам торчат из-под скатерти; убийца содрал ее со стола, чтобы накрыть тело. Беременной сестры у мадам нет, так что убивать вторую жертву Рене не пришлось.

Опытный сыщик месье Галле, успевший прочесть статью в парижском журнале и узнать, кто ее автор, полон догадок — и они становятся почти уверенностью, когда Брюнель приходит к мадам Орвэ, дергает дверной звонок, осматривается, спускается в квартиру этажом ниже, где прятался в день убийства. Здесь его и настигает комиссар: речь пойдет о пресловутой статье.

«— Автор делит людей на две группы; цель толпы, огромного числа людей — подчиняться. Зато гениальных людей, избранных, не касаются никакие законы.

— Это я написал.

— Я знаю, поэтому рад нашей встрече. Мне очень хотелось бы знать, какие законы наш гений может игнорировать.

— Его миссия — восстать против законов, чтобы создать новые. Многие великие навязывали свои законы, чтобы пролилась кровь.

— А как распознать гениальность?..»

На этот вопрос у Брюнеля ответа нет.

Брюнелю не по себе, он жаждет выговориться, объяснить кому-нибудь «поступок». Он открывает тайну проститутке Лили Марселин — та каждую ночь стоит на набережной в ожидании клиентов, последняя на линии, порой простаивает зря всю ночь. Лили готова выслушать студента. В его путаных объяснениях много

справедливого: «Убил старуху одним ударом, при этом убил себя... Бог покинул меня... Сделал это из малодушия. Как все, мог бы продолжать учебу, но из-за лени захотел вдруг всего и сразу... Мог бы сказать, что хотел спасти сестру, которую люблю, но это тоже ложь. Я убивал ее по очень ясным причинам, неопровержимым, но теперь я не знаю... Убил старуху, но не знаю, почему... Для преступления нужны двое — кто убивает и кто погибает... Но я буду бороться, буду отрицать... я выпутаюсь».

Лили решительно возражает. «Ты потерял свою жизнь, Рене... Мы умерли еще при жизни». Она напоминает ему историю, слышанную в детстве, как Лазарь лежал в могиле и как пришел Иисус. «У каждого своя вера, — отвечает Рене. — Не хочу страдать из-за твоих идей».

Нет сомнения, что Рене и в самом деле мучит совесть. Но очевидно, что совесть его молчит в связи с мадам Орвэ. «Крыса, — говорит о ней Брюнель комиссару полиции, впервые встретив того в кафе по соседству. — Вчера жила, а сегодня сдохла». Ничего не шевельнулось в душе Рене, когда молодой маляр после многочасового допроса признался в убийстве, которого не совершал, и теперь сидит в тюрьме. Брюнель обрадовался, когда Лили принесла ему пять тысяч долларов (крупная сумма по тем временам), которые подарил ей Лужин-Свидригайлов перед тем как застрелиться: теперь, полагает Рене, они с Лили могут ехать в Швейцарию и начать новую жизнь. Деньги — это и есть та удача, которой так не хватало Брюнелю: он хочет жить в полную силу. Он обещает Лили, что не будет мешать ее вере в Лазаря и Иисуса: если она не хочет ехать с ним, он уедет один, ибо Бог ничего хорошего для него не сделал.

Правда, два соображения останавливают его. Первое Брюнель услышал от Лужина-Свидригайлова: «Угрызения совести — для тех, кто потерпел крах». Брюнель сознает, что тоже потерпел крах — десять миллионов франков мадам Орвэ так и остались лежать под матрацем. Он понимает, что вел себя как дилетант, человек из толпы, а не как избранник судьбы. Второе соображение он слышит от Лили: «Ты можешь уехать, но куда ты денешь старуху?.. Выбирай между мной и старухой».

Он выбирает Лили, хотя об убитой мадам не думает вовсе. Брюнель приходит к комиссару Галле и сознается, что убил он, а не маляр, и показывает главную улику — отцовские часы, заклад, которые забрал у мадам Орвэ, когда пришел к ней во второй раз. На него

надевают наручники, сажают в тюремную машину, вслед смотрит Лили, счастливо крестится и роняет две крупные слезинки (глицериновые, как замечают зрители, см.: [Рецензия, «Похвала...»]). Жалкая и едва заметная улыбка тронула губы Рене.

Картина освобождена от романного эпилога. Вопрос — воскресит ли Рене и Лили их любовь и будет ли им дарована новая жизнь — остается без ответа.



Илл. 5. Афиша фильма Жоржа Лампена «Преступление и наказание». 1956.

Fig. 5. Poster for the movie *Crime and Punishment* by Georges Lampen. 1956.

Картина, благодаря яркой игре Жана Габена, получилась не столько экранизацией романа Достоевского, сколько полицейским боевиком. К тому же съемочная группа, начиная с режиссера и заканчивая гримерами и костюмерами, осовременившая и офранцузившая Раскольникову, показала, как благополучен герой, вроде бы задавленный бедностью, как хороша и свежа проститутка Лили, как прилична старуха-процентщица, как солиден полицейский комиссар, как удобно жилье студента.

Пресловутые «десять отличий» между романом и фильмом найти легко — в России все совсем не так благообразно, как во Франции. Бедность *по-русски* имеет мало общего с бедностью *по-французски*, равно как и почерк, мотивы и обстоятельства убийства. Смещены почти все акценты, девальвированы и сюжет, и декор.

Кстати, замечу: кино, в том числе отечественное, не слишком заботится о портретном сходстве романских и киношных персонажей. Так, роль Порфирия Петровича, важнейшую в романе, кинематограф отдает актерам, исходя из принципа их известности. В картине Льва Кулиджанова это Иннокентий Смокутуновский, в телесериале Дмитрия Светозарова это Андрей Панин, в картине Жоржа Лампена это Жан Габен, ключевая фигура французского кино. Актеру здесь 52 года, но напомним портрет Порфирия Петровича: «Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 192].

Порфирий Петрович остается, кажется, самой большой загадкой романа. Почему столь молод, этот, так сказать, «совершенно поконченный» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 352] человек, этот коротышка с брюшком? Почему автору романа важно было подчеркнуть его белесые ресницы, его приземистую бабью фигуру? Почему кинематограф всегда показывает совершенно другого Порфирия?

2

Самые досадные трансформации «Преступления и наказания» все же связаны с трактовкой образа Раскольникова. Герой фильма



Илл. 6. Жан Габен в роли Порфирия Петровича.

Fig. 6. Jean Gabin as Profiriy Petrovich.

финского режиссера Аки Каурисмяки, поставленного по мотивам романа [«Преступление и наказание», 1983], по имени Антти Рахикайнен (арт. Маркку Тоикка), высокий светловолосый юноша, одетый, как и все вокруг, в джинсы и замшевую куртку, живет в неопрятной съемной комнате столичного Хельсинки в начале 1980-х. Прежде он учился в университете на юридическом факультете, но после гибели своей невесты в автокатастрофе оставил учебу и работает в разделочном цехе на бойне — ежедневно ворочает и кромсает огромные туши, созерцает тонны сырого мяса и костей, а также литры крови, к зрелищу которой стал уже совершенно безразличен. С тем же безразличием он идет к некоему бизнесмену — позже окажется, что тот был виновником аварии, в которой погибла невеста, — и расстреливает его из пистолета. На лице юноши не дрогнул ни один мускул, он только растер между пальцев, будто попробовал наощупь, кровь с груди убитого. Никаких заявлений не сделал, видимых эмоций не испытал, статей не писал, теорий насчет убийства по убеждению не вынашивал.

Акт мести за погибшую невесту не сопровождается у Рахикайнена даже малой рефлексией: он лишь снял дорогие часы с руки убитого, вынул из его пиджака бумажник и сдал украденное в камеру

хранения. Случайная девушка Ева (арт. Айно Сеппо) — она пришла помочь бизнесмену по хозяйству — тоже ведет себя странно: в полицию не сообщает, к убийце чувствует симпатию и уговаривает его совершить явку с повинной. Сыщики, заподозрившие студента в преступлении, задают ему коварные вопросы, и он, теряя самообладание, решает донести на себя в полицию.

Финские Раскольников, Соня, Порфирий Петрович, Свидригайлов и все остальные *копии* не то что не дотягивают до оригиналов, но не будь у картины ее названия, скорее всего не были бы вообще опознаны таковыми. Но есть все же в картине нечто, что позволяет считать ее хотя и слишком вольной, почти условной, но при этом интересной интерпретацией романа Достоевского.

...Тюрьма. Получивший срок финский убийца вызван из своей камеры на свидание: к нему пришла та самая девушка, свидетель убийства. Их диалог через барьер решеток знаменателен.

«— Зачем ты пришла?

— Сказать тебе, что буду ждать.

— Восемь лет? Будешь ждать меня восемь лет? Я тебе признаюсь: неважно, кого я убил. Я убил вошь, и сам стал тварью дрожащей... Я хотел убить принцип, а не человека... Изоляция меня не пугает. Знаешь, почему? Потому что я всегда был один. Знаешь, что это значит? То, что я не хочу, чтобы ты меня ждала. Уходи и живи своей жизнью. Мы все рано или поздно умрем. А рая после этого не будет. Что-то другое, но не рай.

— Что ты такое говоришь?

— Пауки, или еще кто-нибудь. Откуда мне знать...»

Заклоченный зовет охранника и просит увести его прочь от девушки. Он идет по длинному коридору к своей камере.

Так был прочитан эпилог романа, таков прогноз будущего для героя-убийцы: вместо раскаяния — самоутверждение; вместо воскрешения любовью — декларация одиночества; вместо надежды на спасение — торжество пауков...

Финский историк кино Петер фон Баг в одном из интервью спросил у Кауризмаки: «Когда адаптируешь роман для кино, становишься вровень с самыми великими именами мировой литературы. Тебя не пугает никакая трудность. По-видимому, ты провел столько времени в их романическом мире, что можешь вести с ними диалог, не чувствуя себя ни выше, ни ниже, даже не чувствуя долга “иллюстрировать” их с соответствующим уважением?» [Баг П. фон, 1984].

Кауриσμαки ответил: «Я бы не занялся профессией, которая предполагает боязнь Шекспира или кого-то другого. Тогда стоило бы сразу покончить с собой. Лучше немедленно лишиться их иллюзий. Что могут знать о кино эти писатели, которые являются, максимум, современниками дагерротипа? Мне приходится без стеснения исправлять их фразы, чтобы сделать их более гладкими. Сделав это, можно снова упасть на колени...» [Баг П. фон, 1984].

Здесь выражено базовое убеждение, символ веры почти любого кинорежиссера, когда он думает о книге, из которой собирается делать кино. Сняв свое, режиссеры падают на колени крайне редко и ничуть не боятся Шекспира.

Еще красноречивее в этом смысле американский психологический триллер режиссеров Тревиса Престона и Джеффа Кана «Потрясение» («Astonished», 1988), снятый в жанре «ассоциации» с романом «Преступление и наказание» и в формате «отсылки» к его героине Соне Мармеладовой (Достоевский упомянут в титрах картины как «консультант по сюжету»). Некто Соня Иванова эмигрировала из Европы и живет в Нью-Йорке с гангстером-сутенером. Увидев, как ее сожитель избивает одну из проституток, она убивает его ножом, а заодно и случайную свидетельницу. Полиция, узнав о преступлении, добивается от Сони признания, но та ловко уворачивается от допросов и, не испытывая ни раскаяния, ни сожаления, бежит из США в Бразилию с местным певцом и счастливо живет с ним в Рио-де-Жанейро. Героиня (арт. Лилиана Коморовска) удачно воплощает намерение романного Свидригайлова помочь сбежать Раскольникову за границу и избежать наказания.

Спустя десятилетие вышел еще один телевизионный художественный американский фильм режиссера Джозефа Сарджента; в титрах соавтором сценариста Дэвида Стивенса был назван и Федор Достоевский [«Преступление и наказание», 1998]. Картина строится как полицейский эксперимент следователя Порфирия Петровича (арт. Бен Кингсли) над студентом-бунтарем Родионом Раскольниковым (арт. Патрик Демпси).

...ПРОЛОГ. Санкт-Петербург, 1856 год. Из православного собора выходит Александр II в парадном мундире с супругой; их приветствует восторженный народ. В толпе суетится некая личность в картузе и с револьвером. Как только царская чета садится в карету, раздается выстрел — падает конный офицер свиты, царь и царица пригнулись, стрелявшего скрутили полицейские. Рядом

проходит митинг студентов с плакатами «Долой самодержавие», слышны выкрики: «Система должна умереть!». Конные казаки в черных черкесках хватают зачинщиков, и митинг разогнан. Студента в картузе — им оказывается Родион Раскольников — тащат в полицию.

Дело не в том, что в 1856 году, когда короновался Александр II, на него не совершалось покушений. И даже не в том, что студента, стрелявшего в царя и ранившего офицера свиты, после беглого допроса в полиции отпускают с незначительным поражением в правах. И не в том, что улицы киношного Петербурга застроены, помимо церквей, дощатыми сараями, вокруг которых толпятся попрошайки и проститутки, калеки и юродивые; на каждом шагу — столы с самоварами, пьяный люд распевает песни под балалайку, а разудалый Дмитрий Разумихин (арт. Эдди Марсан) танцует на улице нечто вроде гопака. Все это, по-видимому, должно символизировать русский мир. Даже Соня (арт. Жюли Дельпи) показана уличной женщиной, которой вполне нравится ее ремесло, так что когда к ней приходит Раскольников поговорить «по душам», она без лишних слов раздевается. При этом молится на латинский манер, пьет водку большими глотками и щедро потчует гостя: «Если бы моя жизнь сложилась по-другому, и я не была бы шлюхой, я могла бы полюбить вас. Вы нежный и добрый».

Фильм полон подмен и искажений — фактов истории, законов Российской империи, уголовного права, характеров персонажей. Студент-бунтарь начинает с того, чем у Достоевского он, быть может, закончил свое поприще — сначала стреляет в царя, а только потом, отпущенный на свободу, доказывает свою состоятельность убийством процентщицы и ее сестры.

Вопросы следователя в полицейском участке и ответы студента в равной степени фальшивы и нелепы.

«— Скажите нам, Родион Романович, во что же вы верите?»

— Я верю, что есть люди, которые рождены для великих дел, как Наполеон, Цезарь или Мухаммед.

— И вы один из них? Как Наполеон или Антихрист?

— Моя судьба помогать бедным, больным и страждущим. Я сделаю для них больше, чем общество. Я не верю в анархию, во власть толпы. У нас должен быть лидер, сильный человек.

— Как вы?

— Может, и я. Вы не знаете, что я могу, на что я способен».

Все это время сквозь решетки за допросом наблюдает чин, на которого возложена роль решать судьбы бунтарей-одиночек, Порфирий Петрович. «У студента блестящая академическая успеваемость, — задумчиво произносит чин. — Возможно, он еще посмеется последним. Отпустите его!»

Позднее, беседа с несостоявшимся царевубийцей, Порфирий Петрович спрашивает: «Может ли преступник быть спасен?» — и тот отвечает: «*Исключительный человек не нуждается в спасении*». Этой краугольной мысли Раскольников держится до конца. Он способен на признание в убийстве, но не способен на раскаяние: «Я не жалею о содеянном и не позволю чувству вины взять верх». На каторге больного Раскольникова выведут вместе со всеми заключенными на построение для пасхальной службы, и тюремный священник простит всем каторжникам все их грехи. Раскольникову «предписано» раскаяние на фоне коллективного пасхального настроения.

Эпилог — едва ли не самая фальшивая нота американской картины. На форуме «КиноНавигатор» зафиксирован крайне нелестный отклик о ней: «Это очередная постыдная и дешевая западная подделка, слепленная из стереотипов, дремучего невежества и поверхностно понятой русской классики. Джозеф Сарджент решил, видимо, просветить и поразить невзыскательную публику, огорошив ее, как топором в темя, своим “Преступлением и наказанием”. Фильм представляет собой краткий пересказ фабулы романа и страдает теми же проблемами, что и все краткие пересказы, — он сух, прямолинеен, безыдеен и груб; еще и сдобрен такой убийственной дозой самой развесистой клюквы, что просмотр превращается в нравственную попытку» [Рецензия].

3

Совместный проект США, России и Польши израильского режиссера Менахема Голана [«Преступление и наказание», 2002] переносит действие из середины XIX века в конец 80-х — начало 90-х XX столетия. Вместо июльского Петербурга перед зрителем вырастает постперестроечная заснеженная Москва — виды Кремля, сталинские высотки, мавзолей Ленина со сменами военного караула, показанные наряду с грязными коммуналками, убогим бытом и нищим населением.

Раскольников (арт. Криспин Гловер), бывший студент юридического факультета Московского университета, страдающий от нищеты и социальной несправедливости, вынашивает план истребления старухи-процентщицы. Ныне его кумир уже не Наполеон, а Фридрих Ницше, чей портрет в рамке висит на стене обшарпанной съемной комнаты. За год до настоящих событий юноша написал статью «Высшее существо» и опубликовал ее в «Вестнике Московского университета».

Студент Разумихин (арт. Мэтт Сервитто) воспринимает идею Родиона об «особенных людях», имеющих право на убийство, как рифму к строкам песни «Германия превыше всего» — символу нацистской идеологии Третьего рейха, известному с момента прихода Гитлера к власти. «Übermensch» (сверхчеловек), — произносит Разумихин ключевое слово, кивая на портрет Ницше. «Претенциозное эссе, — скажет о статье Раскольникова следователь Порфирий Петрович, именуемый здесь полковником Министерства внутренних дел П.П. Ивановым (арт. Джон Хёрт). — Юноша напрашивается на неприятности».

Соня, пышноволосяя блондинка очень легкого поведения (арт. Эвیتالъ Дикер) вовсе не тяготится своим занятием; ее клиенты — серьезные люди из мира бизнеса и криминала. «Приходится как-то выживать», — объясняет она Раскольникову.

В одной из московских бань (Сандуны?) собираются крупные чины МВД: сидят в парилке, плещутся в бассейне, курят, выпивают, солидно беседуют. Сюда приглашаются и Раскольников с Разумихиным — им тоже нравится в бане. Вторая беседа (их три, как в романе) происходит в милицейской конторе под портретом Ленина. На третьей встрече полковник объявляет Раскольникову, что знает, кто убийца старухи-процентщицы и сестры ее Лизаветы: «Вы убийца! Вы и только вы».

Полковник приводит подозреваемого к Кремлевской стене, настаивает на чистосердечном признании. «Не пренебрегайте жизнью. Вы молоды, у вас все впереди. Если признаетесь, получите мало, обещаю. Признаетесь — освободитесь от своего личного ада».

Речь идет не о раскаянии, а только о признании.

Они останавливаются у одного из захоронений. «Вы знаете, кто здесь лежит? — полковник указывает на бюст Сталина. — Его деяния в миллион раз хуже ваших. Он так и никогда не раскаялся, не принял наказания, не обрел новую жизнь и искупление. А вам повезло.

Посмотрите вокруг: Бог был изгнан отсюда более чем на 70 лет. Человек, здесь похороненный, ненавидел Бога. Он не давал своему народу прийти к Богу за милостью или прощением. *Первый шаг на пути к прощению – отдать себя во власть правосудия...* Принятие наказания сделает из вас сверхчеловека. Уметь принять себя – это и есть быть сверхчеловеком...».

Иными словами, есть злодеи, масштаб деяний которых поражает воображение и не идет ни в какое в сравнение с тем, что совершил Раскольников. Такие злодеи – персонажи мировой истории. Радикально осовременивая список Раскольникова, полковник включает в него Сталина, памятник которому установлен в некрополе. Масштабные преступления прославляют преступника, а микроскопические – позорят.

Раскольникова сдается. Суд решает, что преступление совершено в приступе умопомешательства, и приговаривает к «семи годам на вольном поселении с трудовыми работами». То есть, много мягче, чем в романе. Камера показывает, как полковник передает судье плотный красный конверт с «подарком».

Судьбу Раскольникова, оказывается, решает взятка!

В Эпilogue фильма звучит закадровый голос: «Раскольникову было двадцать девять лет, когда его выпустили из тюрьмы. Как видим, жизнь дает шанс даже самым отъявленным преступникам. В Библии сказано, что тот, кто расплатился за свои грехи, чище того, кто не грешил вовсе». Фильм легко освобождает Раскольникова от настоящей расплаты, остановившись на этапе первого шага. Ссылка на Библию повисает.

...Бразильскую драму режиссера Эйтора Далия «Нина» [«Нина», 2004] называют вольной экранизацией «Преступления и наказания» в готическом стиле. Молодой художнице-графику (арт. Гута Штрессер), которая подрабатывает официанткой в закуской одного из бедных кварталов Рио-де-Жанейро, по ночам снятся и мерещатся уродливые лица, окровавленные ножи и топоры. Свои фантазии она превращает в комиксы, постепенно теряя ощущение реальности. Нина не чурается вечеринок с наркотиками, крепкими напитками и одноразовыми связями. Мир груб и несправедлив, старуха Элалия (арт. Мириан Муниз), у которой Нина снимает комнату, грозит выгнать несчастную на улицу за неуплату. Мрачная комната, гнетущая атмосфера приводят девушку к мысли об убийстве мерзкой старухи.

Кошмарные видения одолевают Нину столь сильно, что путаются с реальностью. Ей чудится, будто она и в самом деле надела на голову Элалии полиэтиленовый пакет и сцепила его руками у горла старухи, пока та не задохнулась. Но поскольку мертвое тело издает хрипы, Нине чудится, что она еще и приложилась к нему топором.

На каком-то этапе фильм, как и ее героиня, настолько теряет связь с реальностью, что вводит и зрителя в заблуждение: девушка бежит от полиции, соседей, соглядатаев, полагая, что она убийца. Но вот пожилой доктор, много лет лечивший Элалию, сообщает полиции, что причина ее смерти — сердечная недостаточность, заболевание, которым пациентка страдала давно. Тогда-то и становится ясно, что Нина повредила рассудком.

В Прологе картины звучит монолог: «У меня есть теория, что люди делятся на две категории — обычные и необычные. Обычные люди всегда правильные, они живут в смирении, и их это устраивает. Необычные всегда создают что-то новое и разрушают старые законы и догматы. Первые принимают жизнь, какая она есть, вторые — меняют этот мир. Иногда они идут на убийство».

Слышен упрощенный пересказ статьи Раскольников. Но какое отношение «теория» из фильма имеет к его героине, которая, кроме мрачных граффити и комиксов в альбоме ничего нового не создает, старых законов не нарушает, мир не меняет и на убийство не идет, ибо давно неменяема и убийство ей только чудится, совершенно неясно. Какие счета можно предъявить наркоманке, живущей во мраке клинического безумия? Нина не подвластна ни правосудию, ни моральному кодексу, ни религиозной догме. Сколько бы аллюзий из романа Достоевского ни использовать (а здесь есть и девушка-сумасбродка, и ее подруги-проститутки, и мерзкая старуха, и ножи с топорами, и лошадка, над которой с хохотом издеваются богатые господа, дергая ее за поводья, привязанные к шее, ногам, хвосту), к проблематике «Преступления и наказания» картина имеет весьма слабое отношение.

4

Нетрудно видеть, как сюжетные коллизии «Преступления и наказания» берутся напрокат даже очень известными режиссерами, которым и без Достоевского хватает славы и признания. Тем не менее любая ассоциация со знаменитым романом обещает придать

новое качество кинофильму, присвоить ему нечто вроде премиального бонуса.

Американо-британский драматический триллер обладателя четырех «Оскаров» режиссера Вуди Аллена [«Матч-пойнт», 2005] открывается закадровым голосом главного героя, бывшего теннисиста Кристофера Уилтона (арт. Джонатан Рис-Майерс), а ныне тренера по теннису в спортивном клубе для английской аристократии. «Человек, сказавший “лучше быть везучим, чем хорошим”, зрит в корень жизни. Люди боятся признаться, как много в их жизни зависит от везения... В матче бывают моменты, когда мяч касается верха сетки и через доли секунды он упадет или вперед, или назад. Если повезет, он упадет вперед, и ты выигрываешь. А может, нет — и ты проигрываешь».

«Матч-пойнт» — это теннисный термин, означающий положение игрока, когда до победы ему не хватает одного мяча. Бедный парень из Ирландии, приехавший в Лондон на поиски лучшей жизни, «хочет что-нибудь сделать со своей жизнью, что-нибудь особенное, внести вклад». Он познакомится с семейством влиятельных людей, подружится с сыном и дочерью хозяина дома и вскоре женится на девушке: родители, видя, как сильно их дочь Хлоя (арт. Эмили Мортимер) влюблена, одобряют брак и начнут двигать зятя по карьерной лестнице.

Везение — вот краеугольный камень картины; философия и практика жизни ее персонажей. Размеренная, благополучная жизнь Криса протекает на фоне прекрасной музыки и замечательных книг — он читает «Преступление и наказание» в популярной серии «Penguin Classics», листает «Кембриджский справочник по Достоевскому».

И все же при чем тут Достоевский? «Преступление и наказание» — роман совсем не о способах достижения успеха, не о везении, не о карьерных героях.

Дело, однако, в том, что всем и всегда везти не может. Везение одних часто происходит за счет невезения других: мячик в игре всего один и падает он только на одну сторону. Криса Уилтона сразила роковая страсть, и не к кому-то со стороны, а к невесте брата. Нола (арт. Скарлетт Йохансон) — начинающая актриса, и ей хронически *не везет*, особенно, когда она поймет, что беременна от женатого любовника, который не намерен рушить ради нее свою семью и карьеру.

Крису кажется, что он задумал идеальное убийство: нужно проникнуть с охотничьим ружьем тестя в квартиру Нолы и убить ее пожилую соседку, затем разбросать по комнате вещи, похитить деньги, драгоценности и лекарства, чтобы все выглядело, как ограбление, дожждаться Нолы и выстрелить в нее: убийство девушки должно указать на расправу со случайным свидетелем. Крис останется незамеченным и выбросит похищенные вещи в реку. Но и тут ему будет сопутствовать везение: обручальное кольцо убитой соседки с ее именем, ударившись о перила ограждения, упадет не в воду, а останется лежать на набережной: кольцо подберет наркоман, которого вскоре застрелят в бандитской разборке и в кармане которого оно будет найдено.

Полицейские следователи хотя и подозревают Крису (Нола, оказывается, вела дневник и писала об их свиданиях), не слишком усердствуют: не узнали, что Нола была беременна, не установили, что отец будущего ребенка — Крис Уилтон, не опросили соседей и подруг Нолы, не провели обыск в доме Крису и его тестя (там бы и было найдено искомое ружье). Кольцо стало тем самым мячиком, который упал вперед и закрыл убийцу от правосудия.

Что это: сценарный провал или решение режиссера не пустить полицию по следу преступника и дать ему уйти от возмездия? Но ведь в этой картине режиссер и сценарист выступают в одном лице...

Преступление свершилось. Если не считать слов о мячике, герой решает свои проблемы просто, без «теории»: ружье и два патрона. Главное — удача. Полиция сбита с толку. Порфирия Петровича, настойчивого, неподкупного, пронизательного, среди ищек не оказалось. Свалив двойное (на самом деле тройное!) убийство на наркомана, следователи успокоились: дело будет считаться раскрытым.

Зачем в начале своего поприща Крис Уилтон читает «Преступление и наказание»? Чтобы научиться у русского героя выбирать женщину и судьбу? Чтобы узнать способ, как бороться с житейскими неприятностями? Чтобы усвоить урок Раскольниковца?

Нельзя сказать, что Крис, совершив убийство страстно любимой и беременной от него женщины, остался совсем безучастным и спокойным. Он и плакал, и мучился, и страдал — короткое время. Однажды во сне ему явились жертвы, и он сказал им: «Никогда не знаешь, кто твой близкий человек, пока не наступит кризис. Хочешь запихнуть вину подальше под ковер и жить, как будто ничего не случилось. Приходится. Иначе она тебя сгубит... Было бы уместно, чтобы



Илл. 7. Обложка фильма «Матч-пойнт». 2005.

Fig. 7. Cover for the film *Match Point*. 2005.

меня арестовали и наказали. Было бы хотя бы малое подтверждение существования справедливости. Малая доля надежды на существование смысла».

Его не арестуют и не накажут...

Поразительно циничный разговор убийцы с призраками жертв — это что-то вроде его внутреннего монолога. Здесь нет ничего личного — одна житейская необходимость. Убийца, которому всегда везет, уходит и от правосудия, и от терзаний совести, не говоря уже о раскаянии. В финале — герой и его идеология предстают во всей своей наготе. Испытает ли когда-нибудь убийца муки

совести, превратится ли когда-нибудь его жизнь в нравственный ад, — все это остается за кадром. Мяч висит над сеткой и пока не перевалился назад.

Приведу один из весьма типичных интернет-откликов. «Фильм “Матч-пойнт” — это современная интерпретация романа Достоевского “Преступление и наказание”, что понятно с первых кадров. Финал же у них с Достоевским абсолютно противоположный. Думаешь — так-так, сейчас угадаю, чем закончится, а нет! До последнего верила, что он НЕ сделает ЭТО с ней, но... Финал обескураживает, видимо, это и есть задумка режиссера. Герой просто отвратителен и омерзителен, за маской добропорядочного симпатичного молодого человека скрывается что-то хуже любого чудовища. Холодность и расчет. Только у Достоевского — раскаяние и муки совести, у Аллена же — чистое везение» [Juliya3, 2017].

Отклики на картину Вуди Аллена, размещенные на отечественных интернет-ресурсах, дают богатое представление о состоянии умов — особенно тех кинозрителей, кто разделяет приоритеты удачи и везения.

В 2012 году кинокомпания «Казахфильм» выпустила драму режиссера Дарежана Омирбаева «Студент», основанную, как сказано в анонсах и в титрах, на романе «Преступление и наказание» [«Студент», 2012]. Сценарий режиссер писал сам и снимал так, как хотел, и то, что хотел.

Действие картины перенесено в современный Казахстан. Герой, студент философского факультета алма-атинского университета (арт. Нурлан Байтасов), арендует подвальную комнату на окраине города, страдает от безденежья, острой тоски и одиночества, ходит по улицам с остановившимся взглядом, вжав голову в плечи. Несправедливость повсеместно торжествует; злоба полыхает в сердцах людей; все блага мира на стороне сильных и богатых; бедных и слабых «просят не беспокоиться».

«Что плохого, что у нас в Казахстане появились миллионеры, миллиардеры, олигархи? — вещает на лекции преподавательница университета. — Мы должны гордиться этим и не завидовать. Каждый из нас должен стремиться стать успешным. Современный капитализм дает нам все возможности. В современном мире побеждает тот, кто сильнее, кто выдержит конкуренцию и будет зарабатывать деньги. А слабые — они постепенно исчезнут. Таковы законы природы — сильный поедает слабого. Семьдесят лет мы строили социализм, ходили, взявшись за руки. Пришло время каждому понять, что к счастью приходят не толпой, как бараны. Каждый к нему приходит один, без сопровождения».

Один из студентов ошеломленно спрашивает: «Но если конкуренция — основа жизни, то если довести эту мысль до логического конца, то возможно и убить конкурента. Я прав?»

Ответа нет. Постепенно у Студента созревает желание «что-то сделать». Он обменивает у барыги дедовский военный орден на пистолет и идет мстить хозяину продуктовой лавки — за то, что тот не отпускает беднякам товар в долг. Купив буханку хлеба, юноша убивает продавца, а также случайного покупателя, закрывается изнутри и забирает из кассы деньги.

«Поступок», однако, не приносит облегчения. Студента тянет на место преступления, некий бомж берет вину на себя, появляются мать

и сестра. Студент не выдерживает тяжести «поступка» и признается «Соне». «Хотел проверить, способен ли я на настоящий поступок, или я только трус и болтун, как большинство людей... Вы меня не выдадите? У меня, кроме вас, в городе, никого нет». Понуждаемый «Соней», Студент идет в полицию и доносит на себя. В колонии его навещает «Соня», ее младшая сестра читает вслух эпилог романа в переводе на казахский язык. Но эпилог — про русского студента, а не про казахского.

Канва русского романа воспроизведена до подробностей [Сараскина, 2018]. Правда, обошлось без топора и без Порфирия Петровича. Как и Раскольников, Студент страдает только оттого, что его «поступок» осложнен «сантиментами»: он понял, что не герой, а слабак и ничтожество. Претензия на авторскую интерпретацию романа Достоевского оправдалась по части деталей места и времени, но мотивы, образ действия героя остались приблизительными. Может быть, поэтому режиссер и не рискнул назвать картину, снятую по мотивам романа, «родным» именем.

...Присоединиться к клубу почитателей «Преступления и наказания» в 2016 году решил режиссер (он же сценарист) из Мельбурна Эндрю О'Кифф, предпослав своей картине, снятой на австралийской киностудии «Aposcalypse Films», выразительный эпиграф: «Не рассудок, так бес!». Анонс уточнял, что фильм — о настоящем времени и «воссоздает классический роман Достоевского в антиутопическом обществе, в котором образование становится новой валютой».

Место действия — университетский кампус где-то на Западе, среди вечного лета, Новый год там празднуют в окружении пышной зелени. Герой — «Родя Раскольников, студент PhD», аспирант, по бедности вышедший в академический отпуск (арт. Ли Мэйсон). Начальные титры вводят в курс дела: «В городе, где университеты сами определяют стоимость обучения, высшее образование стóит больше, чем домá. Недоступное и элитное, высшее образование стало неосуществимо для большинства молодежи. Их семьи оказались в долгах, и они потеряли надежду на будущее».

На кампусе процветает ростовщичество. Некто Алекс, тяжелый наркоман, берет в заклад вещи, и Родя приносит ему компьютер — единственное, что у него есть; на беду, Алекс предлагает ничтожную сумму. Понимая, что его грабят, юноша берется действовать — ведь так всегда поступал Наполеон. Из подсобки выкрадывает топор, прячет под летнее пальто и, как только ростовщик замешкался,

наносит два удара орудием мести — Алексу и его подруге. Две лужи крови, два бездыханных тела.

Далее разворачиваются сцены из романа, приспособленные к реалиям кампуса: есть и профессор Порфирий, и девица легкого поведения Соня Мармелад, и мать Роди, и садовник, и маляр. Не пропущен, кажется, ни один из важных сюжетных узлов романа. Австралийская картина стала щедрой данью уважения русскому роману, доверилась его автору, вникла в психологию его героев. Ей не помешало ни осовременивание, ни перенос действия на другой континент. В финале — лицо Роди с трудно различимым намеком на духовное просветление. Раскаяние — по умолчанию.

5

«Случай Раскольников», как показали и австралийская, и казахская экранизации, может произойти везде и во всякое время. Но вот всякий ли студент, когда он беден и угнетен, решит взяться за топор или нож? Каждый ли приверженец Наполеона запишется в убийцы? А переступив черту, сможет ли осознать всю тяжесть содеянного и раскаяться?

Глагол «каяться», общеславянского распространения, имеющий индоевропейские корни, в возвратной форме приобрел смысл «осуждать себя», «сожалеть о содеянном», «сознавать вину». Слова «КАяться» и «КАзнить себя» имеют общее древнее происхождение. Казнит ли себя Раскольников за содеянное, как всем сердцем хотел того автор романа?

«Русский вестник» еще не закончил печатание глав «Преступления и наказания», как в апреле 1866 года Дмитрий Каракозов, отчисленный, как и Раскольников, из университета за неуплату, стрелял в царя Александра II: московский студент полагал, что убийство императора может послужить толчком к пробуждению народа. Признав убийство законным средством достижения политических и социальных изменений, Каракозов, «однокашник» Раскольникова, открыл эпоху терроризма в России.

В конце 1870-х по России прокатилась кровавая волна: все тогдашние убийства — губернаторов, чиновников, офицеров, жандармов — осуществлялись «по совести», согласно убеждениям. В истории остались имена убийц, которых позже объявили героями; особенных почестей заслужили цареубийцы — и те, кто только

покушался, и те, кто добился «результата». Провидческий гений Достоевского предсказал появление людей, из которых «всякий думал, что в нем в одном и заключается истина» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 420]. Кажется, что сон о трихинах, которые поразили человечество, приснился не Раскольникову, а Достоевскому. Никаких сведений о раскаянии, сожалении, чувстве вины таких, как Каракозов, Каляев, Желябов, Кибальчич, история не сохранила — они стояли перед судом и/или шли на казнь с гордо поднятой головой, имели сторонников и последователей. Стать убийцей и террористом оказалось наиболее быстрым и громким способом войти в историю. «На всех парах через болото» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 316], — проповедовал Петр Верховенский, идеолог и практик этого занятия.

Кинематограф не поверил в раскаяние убийцы. Не только западные, но и российские экранизации спутали факт признания убийцы и факт его раскаяния. В картине Льва Кулиджанова столь значимый для романа эпилог опущен. Дмитрий Светозаров забраковал финал «Преступления и наказания» за краткость. «Эпилог, — утверждали авторы сериала, — написан другим слогом, видно, что это было сделано впопыхах. Достоевский же писал на заказ, и, видимо, срок подходил к концу. Иначе как объяснить эпилог на нескольких страничках для такого большого романа» [Сигле, 2007]. «В сериале никакого раскаяния Раскольников не испытывает, — вторил рецензент. — А если и испытывает, то это остается за кадром. <...> Ведь и книга — о том, что нет готовых схем праведности, нет больше готовых истин и нет раскаяния — таким, каким его у нас представляют в дешевом духовном кино: упал человек и раскаялся. Шиш. <...> “Раскаяние” Раскольникова, такое однозначное и привычное нам, — не более чем выдумка советского литературоведения. Так было проще, чем признать всю сложность, всю запутанность человека — о чем, в сущности, весь Достоевский» [Архангельский, 2007].

Быть может, кинематограф в своих сомнениях опирается еще и на тот факт, что Достоевский, обещавший новую историю, где Раскольникова и Соню воскресит любовь, в последующие пятнадцать лет своей жизни не создал образы таких великих грешников, которые бы всё себе простили, обновились и возродились. Через три года после выхода в свет «Преступления и наказания» Достоевский начал писать роман «Бесы», где проблема «крови по совести» обрела совсем другие масштабы. В 1869 году русский нигилист Сергей

Нечаев, младший ровесник Раскольникова, опубликовал «Катехизис революционера», устав созданной им нелегальной организации «Народная расправа». Впервые в русской истории была сформулирована программа террора как залог светлого будущего человечества.

Будто что-то подобное носилось в воздухе, когда Достоевский сочинял историю о Раскольникове. Как в его теории, так и в теории Нечаева, люди делятся на разряды, и высший разряд — это разрушители, цель которых — наискорейшее разрушение государства. Разрушитель не должен жалеть тех, кто стоит у него на пути: «Он не революционер, если ему чего-нибудь жаль в этом мире» [Нечаев, 1869].

Раскольников страдает не от того, что ему жаль жертву, а от того, что он ошибся в себе. *Те* люди, кто сделан из *бронзы*, те, кто уничтожит грань между революционными принципами и бытовой уголовщиной, те, кто подменит мораль христианина уставом нигилиста-разрушителя, появятся уже при жизни Достоевского.

Поддастся ли Раскольников влиянию «Катехизиса революционера» или избежит пагубного «женевского» искушения — вот центральный вопрос послекаторжного будущего Родиона Романовича.

Кинематограф, искусство XX века, первым узнал ответ на этот вопрос.

Список литературы

1. Архангельский, 2007 — *Архангельский А.* Упал-раскаялся // Огонек. 2007. № 48. 26 ноября – 2 декабря.
2. Баг П. фон, 1984 — *Баг П. фон.* Аки Каурисмяки. Преступление и наказание. URL: <https://aki-kaurismaki.ru/pfb/prest.htm> (дата обращения 16.04.2022).
3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. Каган, 1972 — *Каган М.С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
5. Лебедев, 1965 — *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1965. URL: http://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm (дата обращения 12.04.2022).
6. Нечаев, 1869 — *Нечаев С.Г.* Катехизис революционера. Женева: Тип. Л. Чернецкого, 1869. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/nech_kateh.php (дата обращения 19.04.2022).
7. «Раскольников» — «Раскольников», Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/222478/> (дата обращения 10.04.2022).
8. Рецензия, «Похвала...» — [Рецензия]. Похвала и четверть разочарования. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/158905/ord/date/> (дата обращения 13.04.2022).
9. Рецензия — Рецензия. URL: <https://kinonavigator.ru/films/203435> (дата обращения: 15.04.2022).
10. Сараскина, 2018 — *Сараскина Л.И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.
11. Сигле, 2007 — *Сигле А.* Достоевский не киношный писатель. URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html> (дата обращения 19.04.2022).
12. Baron_wolf, 2011 — *Baron_wolf.* «Crime and Punishment». Достоевский в руках Йозефа фон Штернберга. URL: <https://baron-wolf.livejournal.com/161787.html> (дата обращения 12.04.2022).
13. Greene, 1980 — *Greene G.* The Pleasure-Dome: The Collected Film Criticism, 1935–40 / ed. by Taylor, John Russell. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press. 1980. 284 p.
14. Juliya3, 2017 — *Juliya3.* Вуди vs Федор. URL: <https://irecommend.ru/content/vudi-vs-fedor> (дата обращения 17.04.2022).

Список видеозаписей

1. «Матч-пойнт», 2005 — «Матч-пойнт». Фильм. Режиссёр — Вуди Аллен. США, Великобритания. 2005.
2. «Нина», 2004 — «Нина». Фильм. Режиссёр — Эйтор Далия. Бразилия. 2004.
3. «Раскольников», 1923 — «Раскольников». Фильм. Режиссёр — Роберт Вине. Германия. 1923.
4. «Преступление и наказание», 1935 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Джозеф фон Штернберг. США. 1935.
5. «Преступление и наказание», 1998 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Джозеф Сарджент. США. 1998.

6. «Преступление и наказание», 2002 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Менахем Голан. США, Польша, Россия. 2002.
7. «Преступление и наказание», 1983 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Аки Каурисмяки. Финляндия. 1983.
8. «Преступление и наказание», 1956 — «Преступление и наказание». Фильм. Режиссёр — Жорж Лампен. Франция. 1956.
9. «Студент», 2012 — «Студент». Фильм. Режиссёр — Дарежан Омирбаев. Казахстан. 2012.

References

1. Arkhangel'skii, A. "Upal — raskaiasia" ["Fell Down and Repented"]. *Ogonek*, no. 48, 26 Nov.–2 Dec. 2007. (In Russ.)
2. Bag, P. fon. "Aki Kaurismiaki. Prestuplenie i nakazanie" ["Aki Kaurismyaki. *Crime and Punishment*"]. *ari-kaurismaki.ru*. URL: <https://aki-kaurismaki.ru/pfb/prest.htm> Accessed 16 Apr. 2022. (In Russ.)
3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
4. Kagan, M.S. *Morfologija iskusstva* [Morphology of Art]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 440 p. (In Russ.)
5. Lebedev, N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934 gody*. [Essays on the History of Cinema in USSR. Silent Ci (In Russ.) nema: 1918–1934]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. URL: http://www.bookol.ru/spravochnaya_literatura_main/iskusstvo_i_dizayn/171706/fulltext.htm Accessed 12 Apr. 2022. (In Russ.)
6. Nechaev, S.G. *Katekhizis revoliutsionera* [The Catechism of a Revolutionary]. Geneve, Tip. L. Chernetskogo Publ., 1869. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/nech_kateh.php Accessed 19 Apr. 2022. (In Russ.)
7. "Raskol'nikov" ["Raskolnikov"]. *kinopoisk*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/222478/> Accessed 10 Apr. 2022. (In Russ.)
8. "Retsenziia. Pokhvala i chetvert' razocharovaniiia" ["Review. A Praise and One Fourth of Disappointment"]. *kinopoisk*, 28 June 2011. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/158905/ord/date/> Accessed 13 Apr. 2022. (In Russ.)
9. "Retsenziia" ["A Review"]. *kinonavigator.ru*, 07 Apr. 2013. URL: <https://kinonavigator.ru/films/203435> Accessed 15 Apr. 2022. (In Russ.)
10. Saraskina, L.I. *Literaturnaia klassika v soblazne ekranizatsii. Stoletie perevoploshchenii* [Literary Classics and the Temptation of Screen Versions. A Hundred Years of Reincarnations]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2014. 584 p. (In Russ.)
11. Sigle, A. "Dostoevskii ne kinoshnyi pisatel'" ["Dostoevsky is not a Writer for Cinema"]. *vz.ru*, 3 Dec. 2007. URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/12/3/129014.html> Accessed 19 Apr. 2022. (In Russ.)
12. Baron_wolf. "Crime and Punishment. Dostoevskii v rukah Iozefa fon Shternberga" ["Crime and Punishment. Dostoevsky in the Hands of Jozef von Sternberg"]. *baron-wolf.livejournal*, 29 Nov. 2011. URL: <https://baron-wolf.livejournal.com/161787.html> Accessed 12 Apr. 2022. (In Russ.)

13. Greene, Graham. *The Pleasure-Dome: The Collected Film Criticism, 1935–40*. Ed. by Taylor, John Russell. Oxford [Oxfordshire]; New York, Oxford University Press, 1980. 284 p. (In English)

14. Juliya3. “Vudi vs Fedor” [“Woody vs Fyodor”]. *irecommend.ru*, 6 Mar. 2017. URL: <https://irecommend.ru/content/vudi-vs-fedor> Accessed 17 Apr. 2022. (In Russ.)

Reference list of video entries

1. *Match-pojnt* [*Match Point*]. Directed by Woody Allen, USA, Great Britain, 2005.
2. *Nina* [*Nina*]. Directed by Heitor Dhalia, Brazil, 2004. (In Russ.)
3. *Raskol'nikov* [Raskolnikow]. Directed by Robert Wiene, Germany, 1923. (In Russ.)
4. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Josef von Sternberg, USA, 1935. (In Russ.)
5. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Joseph Sargent, USA, 1998. (In Russ.)
6. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Menahem Golan, USA; Poland; Russia, 2002. (In Russ.)
7. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Aki Kaurismäki, Finland, 1983. (In Russ.)
8. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishment*]. Directed by Georges Lampin, France, 1956. (In Russ.)
9. *Student* [*A Student*]. Directed by Darezhan Omirbaev, Kazakhstan, 2012. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 29.04.2022

Одобрена после рецензирования: 05.05.2022

Принята к публикации: 06.05.2022

Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 29 Apr. 2022

Approved after reviewing: 05 May 2022

Accepted for publication: 06 May 2022

Date of publication: 25 June 2022

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+821.111(73)

ББК 83.3(2=411.2)+84(7)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-227-236>

<https://elibrary.ru/QHGNGN>

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



© 2022. Ирина Львова

Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия

Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера «Завтра»

© 2022. Irina V. Lvova

Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russia

Dostoevsky's Motifs in William Faulkner's Short Story *Tomorrow*

Информация об авторе: Ирина Вильевна Львова, доктор филологических наук, профессор кафедры германской филологии и скандинавистики, Петрозаводский государственный университет, ул. Ленина, д. 33, 18500 г. Петрозаводск, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-3193-1222>

E-mail: ilvovaster@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются особенности рецепции творчества Ф.М. Достоевского У. Фолкнером на примере сравнительно-типологического анализа рассказа «Завтра». Показывается, как используются мотивы преступления, наказания, страдания, любви в рассказе, анализируется влияние Достоевского на их интерпретацию. Доказывается типологическое сходство героя Фолкнера с хриstopодобными героями Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, рецепция, У. Фолкнер, мотив, сравнительно-типологический анализ.

Для цитирования: *Львова И.В.* Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера «Завтра» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 227–236. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-227-236>

Information about the authors: Irina V. Lvova, DSc in Philology, Professor, Petrozavodsk State University, Lenin 33, 18500 Petrozavodsk, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-3193-1222>

E-mail: ilvovaster@gmail.com

Abstract: The article examines the reception of Fyodor Dostoevsky by William Faulkner through a comparative analysis on the material of his short story *Tomorrow*. It shows how the motifs of crime, punishment, suffering, and love are used in the story; the influence of Dostoevsky on their interpretation is analyzed. The typological similarity of the hero of Faulkner with the Christlike heroes of Dostoevsky is discussed.

Keywords: Dostoevsky, reception, Faulkner, motif, comparative analysis.

For citation: Lvova, I.V. "Dostoevsky's Motifs in William Faulkner's Short Story *Tomorrow*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 227–236. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-227-236>

Тема Фолкнер и Достоевский достаточно хорошо изучена в отечественном и зарубежном литературоведении. Влиянию, которое оказал Достоевский на художественный мир Фолкнера посвящены, в частности, работы Н. Анастасьева, Ю. Сохрякова, К. Степаняна, Д. Вейсгербера, А. Герарда, Х.-Ю. Герика, и др. [Анастасьев, 1991; Сохрякова, 1980; Степанян, 2010; Guérard, 1976; Gerigk, 1995; Weisgerber, 1974]. Близость двух писателей в художественном и философско-эстетическом плане сформировала представление о Фолкнере как об «американском Достоевском». Замечание К. Степаняна о том, что «лишь Фолкнер более других из этих писателей (имеется в виду И. Шмелев, Б. Пастернак, А. Солженицын, У. Фолкнер — И.Л.) приближается к творческим принципам Достоевского, но некоторая “стихийность” его мировидения, отсутствие интереса к идеологической составляющей бытия мешает считать американского писателя прямым преемником Достоевского» [Степанян, 2010, с. 396] еще раз подчеркивает не только значение влияния Достоевского на творчество Фолкнера, но и проблему специфики этого влияния, которая является дискуссионной.

Как известно, Фолкнер постоянно обращался к творчеству Достоевского, подчеркивал его мастерство, способность к состраданию, проникновение в человеческую психологию. Ссылки и упоминания Достоевского встречается в статьях, интервью, речах и письмах американского писателя. [Фолкнер, 1985], [Faulkner, 1999].

Причины интереса Фолкнера к Достоевскому также стали предметом изучения, в том числе они объяснялись региональными особенностями южной школы США [Bloshteyn, 2004]. Ощущение переживаемого общественного кризиса, собственной избранности (идея,

что Юг делает Америку свободной и процветающей коррелировала с «русскоцентризмом» Достоевского,) и провинциализма (представление о том, что именно Достоевский вывел русскую литературу из провинциализма) давало основание для утверждения особой значимости литературы Юга, формировали особый интерес к творчеству Достоевского. Духовная близость русской литературы и литературы Юга осознавалась самими писателями. Так, К. Маккаллерс отмечала: «Современная южная литература является потомком русской реалистической литературы»¹ [McCullers, 1971, p. 252], в своей статье «Русские реалисты и литература Юга» она особенно выделяла влияние русской литературы на творчество писателей Юга. Обращение к универсальным проблемам бытия, исследования крайностей человеческого поведения, сложности человеческой психологии, тайн человеческой души — все это было созвучно исканиям писателей Южной школы и Фолкнера и явилось причиной возникновения «встречного течения» в культуре Юга и особой интерпретации творчества русского писателя.

Предпринятый анализ рассказа Фолкнера «Завтра» в сравнительно-типологическом аспекте, выявление аллюзий, переключек в отдельных мотивах, сюжетных ходах, образах с романом Достоевского «Преступление и наказание» представляется значимым для понимания характера воздействия творчества Достоевского на Фолкнера и дополняет общую картину исследований Достоевский-Фолкнер.

Рассказ «Завтра» был впервые опубликован в 1940 году в «The Saturday Evening Post», а в 1949 году вошёл в книгу «Ход конем» («Knight's Gambit») вместе с еще четырьмя рассказами и повестью². Произведения объединены общим жанром (детектив), героем (окружной прокурор Гэвин Стивенс), местом действия (Джефферсон, Йокнапатóфа).

В основу рассказа положен детективный сюжет — история убийства Бака Торпа, известного вора и преступника. Однако как и в романах Достоевского, детективный сюжет — только повод для исследования тайн человеческой души и рефлексии над универсальными проблемами человеческого существования. Рассказ начинается с описания преступления. Как в романе Достоевского «Преступление и наказание» факт убийства служит завязкой и условием для выявления мотивов преступления Раскольникова, так в рассказе Фолкнера

¹ Здесь и далее перевод иностранных источников мой. — *И.Л.*

² Широкою известность рассказ получил благодаря телевизионной пьесе, снятой по его мотивам в 1960 году, а 1972 фильму, поставленному режиссером Джозефом Энтони (сценарий Хортон Фут).

убийство Торпа — для раскрытия мотивов поведения главного героя фермера Фентри, члена комиссии присяжных, который единственный отказывается поддержать вердикт и оправдать убийцу Торпа, фермера Букрайта, защищавшего дочь.

Мотив наказания начинает звучать уже в самом начале рассказа при описании заседания присяжных. В отличие от Достоевского наказание в рассказе не связано с раскаянием героя, не становится причиной его духовного роста; конфликт находится в другой плоскости: в столкновении справедливости и закона. Фентри вступает в конфронтацию с законом, отстаивая справедливость. Закон потребовал отдать усыновленного им мальчика в семью, где из него вырастает преступник. Формальность и несправедливость закона признает и герой, ведущий расследование, Гейвин, обычно выражающий авторскую точку зрения. «Законность очень часто устанавливается методами, на которые невыносимо смотреть» («Justice is accomplished lots of times by methods that won't bear looking at»), [Faulkner, 1949, p. 80] — замечает он. Позиция Фентри раскрывается в рассказе постепенно, а мотив наказания становится второстепенным.

Повествование ведется от лица ребенка, племянника Гэйвина Стивенса, рассказывающего историю первого судебного дела своего дяди (ему в это время 28 лет), которое считалось беспримечательным и которое тот проиграл. То, что повествование доверено ребенку, создает возможность с одной стороны, для отстранения, с другой стороны — для интерпретации истории как притчи, морального урока, который получает мальчик, став свидетелем и участником событий. Сам главный герой лишен повествовательного голоса, о нем узнаем от других повествователей в рассказе. Подобный прием, когда события даются не прямо, а пропущены через восприятие героев, или одна и та же ситуация представлена глазами разных героев, реализован Фолкнером в романе «Шум и ярость» и других произведениях. Об использовании этого приема неоднократно писали исследователи творчества Фолкнера. Так, отмечая характер воздействия художественных открытий Достоевского на Фолкнера, Ю. Сохряков подчеркивал, что тот ввел в свои романы «множественность точек зрения», что «позволило писателю выразить новый взгляд на человека как на существо, которое стремится осмыслить себя в мире, осмыслить свое отношение к миру» [Сохряков, 1980, с.151].

Таким образом, существует типологическая близость рассказа «Завтра» с романом «Преступление и наказание», которая проявляется

ся в использовании детективного сюжета, различных повествователей и множественности точек зрения для выявления мотивов поступков героя и тайны его характера.

Образ Фентри раскрывается постепенно. Многими исследователями подмечено, что это образ героя, воплотившего человеческий идеал Фолкнера. Эд. Вольпе называет этот характер легендарным [Volpe, 2003]: простой человек, живущий в естественном окружении и черпающий силу в природе, чтобы выстоять в жизненных испытаниях. Это герой-труженик, стойкий, эмоционально глубокий, способный выступить в одиночку против всех. Важно подчеркнуть и одиночество героя, который ведет борьбу, не рассчитывая на поддержку, и в этом смысле Фентри — герой своего времени, экзистенциальный герой, черты которого определены характером исканий поколения Фолкнера.

Насколько он типологически близок героям Достоевского?

Как отмечали исследователи творчества Фолкнера, герои произведений писателя, в отличие от героев Достоевского, — не герои-идеологи, они проявляют себя через поступок. Герой Фолкнера подобно героям Достоевского постоянно ставится в крайние, невыносимые обстоятельства, одна из существенных характеристик такого героя — его способность выстоять в этих обстоятельствах. По замечанию Л. Лосева, «Фолкнер пришел к такой ауре экзистенциалистской философии, философии личности, предоставленной самой себе, брошенной в бездну отчаяния, когда единственным принципом становится вот это — выстоять, выдержать» [Лосев, 2007].

Эта мысль выражена в знаменитой нобелевской речи писателя, прочитанной в 1950 году, в разгар холодной войны: «Трагедия нашего времени — животный страх. Из всех вопросов человеческого духа остался один — когда нас уничтожат? Поэтому современные молодые писатели забыли о борьбе человеческого сердца с самим собой, а лишь она порождает настоящую литературу. Я верю, что человек бессмертен, и я верю, что человек не просто выстоит, но восторжествует, потому что по своей природе он способен на сострадание, самопожертвование и непреклонность. Долг писателя — помочь человеку выстоять (“endure”)» [Писатели США о литературе, 1982, т. 2, с. 19–192].

Фентри — герой, способный выстоять и вытерпеть (endure). Ключом к характеру Фентри и моральной максимой в рассказе являются слова Гейвина о таких людях: «Простые и непобедимые — способные терпеть, терпеть, терпеть, завтра, завтра, завтра». («The lowly and invincible of the earth — to endure and endure and then endure, tomorrow and

tomorrow and tomorrow») [Faulkner, 1949, p. 95]. Эта аллюзия к «Макбету» Шекспира раскрывает важную тему — произведения человеческой стойкости вопреки окружающей жестокости и несправедливости.

Как соотносятся представления об способности претерпевать, выстоять и страдании («endurance» and «suffering») в художественном мире Фолкнера? Уже отмечалось, что на формировании представления об «endurance» на Фолкнера оказал влияние экзистенциализм, противопоставивший абсурдности мира «мужество быть».

Английский глагол «endure» включает в себя и значение «страдать». Примечательно, что в рассказе «Завтра» слова «endurance» and «suffering» используются как синонимы: так Гейвин в разговоре с Квиком, сыном хозяина лесопилки, где работал Фентри, говорит о терпении («endurance») как страданию («suffering»): «Итог человеческой жизни. Он родился, он страдал, он умер». («<...> the sum of any human experience <...> He was born, he suffered and he died») [Faulkner, 1949, p. 88]. Интересно отметить, что в романе «Реквием по монахине» (1951) Фолкнер развивает тему страдания, прибегая к той же аллюзии к «Макбету» (tomorrow, and tomorrow and tomorrow), и, возможно, рассказу «Завтра». Героиня романа Нэнси говорит о своем поступке: «Я сделала это, не для того чтобы спасти тебя, но для себя, для страдания и искупления («You know: not to save you, that wasn't really concerned in it: but just for me, just for the suffering and the paying) <...> потому что есть завтра, завтра, завтра» (Because there's tomorrow, and tomorrow, and tomorrow). [Faulkner, 1953, p. 241].

В романе тема страдания является одной из центральных. Герои рассуждают о смысле человеческих страданий. «Спасение мира в страдании человека, не так ли? » («The salvation of the world is in man's suffering. Is that it?»), — спрашивает Гейвин [Faulkner, 1953, p. 242]. И герои отвечают на него противоположным образом: Нэнси утвердительно, а Темпл отрицательно.

Тема страдания звучит и в рассказе «Завтра», одним из ее источников является творчество Достоевского. Исследователи Фолкнера отмечали, что причина и смысл человеческих страданий являлись частью рефлексии Фолкнера. Н. Анастасьев в своей книге о Фолкнере отмечал: «Страданье, мука — эти слова, если составить частотный словарь фолкнеровского языка, наверняка займут две первые позиции. <...> В этих словах <...> слышится время <...> Слышится и литература — голос писателя, угадавшего будущие катастрофы и потому оказавшего столь сильное воздействие на художественное сознание

XX века. Это, конечно, Достоевский». [Анастасьев, 1991, с.146]. Как известно, Достоевский видел в страдании залог подлинности бытия, он не мог представить полноту счастья без страдания. «Без страдания и не поймешь счастья. Идеал через страдание переходит, как золото через огонь. Царство небесное усилием достигается» [Достоевский, 1972–1990, т. 29¹, с. 137–138]. Если «endurance» – это неизменное состояние цельной личности, то «suffering» – условие роста и изменения личности. Вера в святость и воскрешающую силу страдания, характерная для православной культуры, с трудом воспринималось протестантским сознанием, которое видит в страдании часть божественного промысла. Именно мысль о страдании стала одной из «неусвояемых» сторон творчества Достоевского. Фолкнер интерпретирует ее в рассказе как часть человеческого удела. Трагичности этого удела Фолкнер противопоставляет способность человека к самопожертвованию и любви вопреки испытаниям.

Как известно, «самопожертвование» было высшим нравственным идеалом Достоевского: «Самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех <...> положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 79]. Путь Фентри – это путь жертвенный.

Но самопожертвование есть проявление любви, Фентри всю жизнь сохраняет свою любовь к мальчику, и именно любовь не позволяет вынести оправдательный приговор его убийце. Фентри продолжает видеть в преступнике Торпе ребенка, которого любил. Способность любить («capacity for love»), (эти слова произносит Квик, удивляясь, что она сохраняется у людей, живущих в тяжелых, зачастую безнадежных условиях), питает веру Фолкнера в человека. Мотив спасительной любви в это время актуализирован в американской литературе. О возможности христианской любви как спасении для человека размышляли многие современные Фолкнеру американские писатели, обращаясь к творчеству Достоевского. Слова Зосимы: «Отцы и учителя, мысля: “Что есть ад?” Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить”» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 292] были многократно процитированы ими (Н. Уэст, Д. Холмс, Д. Сэлинджер, Д. Керуак), чтобы раскрыть суть духовных проблем, ставших перед человеком двадцатого века. Аду безлюбности, в котором живут герои Н. Уэста, Д. Холмса, Д. Сэлинджера, Фолкнер противопоставляет не разрушаемую обстоятельствами способность любить. Любовь

Фентри — это христианская любовь, он живет так, как писал об этом герой Достоевского: «<...> любите человека и во грехе его, ибо сие уже подобие Божеской любви и есть верх любви на земле» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 289].

Нужно отметить, что культура Юга — это культура религиозная, вопросы веры, существования Бога, смысла человеческих страданий всегда были важны для нее. В этой связи обращение к творчеству Достоевского не случайно. Так, Т. Пачмас замечает, что христианское кредо Достоевского наиболее впечатлило южан: «Достоевский утверждает, что истинная любовь во Христе и исходит от Него, что мир спасет только всепрощающая и всеохватывающая любовь» [Pachmuss, 1981, p. 116].

В Евангелии от Иоанна Достоевский выделил в качестве его основной мысли: «Заповедь новую даю вам: да любите друг друга. Как я возлюбил вас, так и вы любите друг друга» (Ин. 13, 34). Эти слова были услышаны многими писателями поколения Фолкнера, став предметом рефлексии и ответом на нравственные искания героев произведений.

Христианские мотивы присутствуют в этом рассказе Фолкнера: так спасение женщины происходит перед Рождеством. Способность увидеть в преступнике ребенка, милосердие и сострадание главного героя рассказа Фолкнера в один ряд с героями Достоевского, наделенными хриstopодобными чертами. Интерес и сочувствие к отверженным, обойденным, страждущим, столь характерные для русской литературы XIX столетия и для Достоевского, и не типичные для американского романа начала века также восприняты Фолкнером и нашли отражение в рассказе.

Финал рассказа Фолкнера носит нравоучительный характер, он заканчивается словами Гейвина, обращенными к племяннику «Никогда об этом не забывай. Никогда» [Faulkner, 1949. p. 95], таким образом, история Фентри — это моральный урок для ребенка и своеобразная притча о любви и спасении, в которой выразилась авторская вера в человека.

Нравственная проповедь Достоевского оказалась созвучной духовным и художественным исканиям Фолкнера, рассказ «Завтра» отражает характер этих исканий и особенности интерпретации многих мотивов и тем Достоевского — любви, страдания, спасения, преступления и наказания.

Список литературы

1. Анастасьев, 1991 — *Анастасьев Н.А.* Владелец Йокнапатофы (Уильям Фолкнер). М.: Книга, 1991. 416 с.
2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Лосев, 2007 — *Лосев Л.В.* Непереносимый Фолкнер. Интервью. 28 декабря 2007. URL: <https://www.svoboda.org/xx-years-ago> (дата обращения: 24.01.2022).
4. Писатели США о литературе, 1982 — Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1982. Т. 2. 546 с.
5. Сохряков, 1980 — *Сохряков Ю.И.* Традиции Достоевского в восприятии Т. Вулфа, У. Фолкнера и Д. Стейнбека // Достоевский. Материалы и исследования. 1980. Вып. 4. С. 144–158.
6. Степанян, 2010 — *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.
7. Фолкнер, 1985 — *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М.: Радуга, 1985. 488 с.
8. Bloshteyn, 2004 — *Bloshteyn M.* Dostoevsky and the Literature of the American South // The Southern Literary Journal. 2004. Vol. 37. No. 1. Pp. 1–24.
9. Faulkner, 1999 — *Faulkner W.* Conversations with William Faulkner. University Press Mississippi, 1999. 227 p.
10. Faulkner, 1953 — *Faulkner W.* Requiem for the Nun. London: Chatto & Windus, 1953. 240 p.
11. Faulkner, 1949 — *Faulkner W.* Tomorrow // Knight's Gambit. London: Chatto & Windus, 1949. Pp. 77–96.
12. Gerigk, 1995 — *Gerigk H.J.* Die Russen in Amerika. Hurtgenwald: G. Pressler, 1995. 513 p.
13. Guérard, 1976 — *Guérard A.J.* The Triumph of the Novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner. Oxford University Press, 1976. 365 p.
14. McCullers, 1971 — *McCullers C.* The Russian Realists and Southern Literature // The Mortgaged Heart. Boston: Houghton Mifflin, 1971. Pp. 251–258.
15. Pachmuss, 1981 — *Pachmuss T.* Dostoevsky and America's Southern Women Writers: Parallels and Confluences // Poetica Slavica: Studies in Honour of Zbigniew Folejewski. Ottawa: University of Ottawa Press, 1981. Pp. 115–126.
16. Volpe, 2003 — *Volpe E.L.* A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels. Syracuse University Press, 2003. 448 p.
17. Weisgerber, 1974 — *Weisgerber J.* Faulkner and Dostoevsky: Influence and Confluence. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1974. 383 p.

References

1. Anastas'ev, N.A. *Vladelets Ioknapatofy (Uil'iam Folkner) [The owner of Yoknapatawpha (William Faulkner)]*. Moscow, Kniga Publ., 1991. 560 p. (In Russ.)
2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
3. Losev, L.V. "Neperenosimiy Folkner" ["Unbearable Faulkner"]. *svoboda.org*, 28 Dec. 2007. URL: <https://www.svoboda.org/xx-years-ago> Accessed 24 Jan. 2022 (In Russ.)

4. Pisateli SSHA o literature: v 2 tomakh [USA Writers about Literature: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow, Progress Publ., 1982. 546 p. (In Russ.)
5. Sokhriakov Iu.I. "Traditsii Dostoevskogo v vospriiatii T. Vulfa, U. Folknera i D. Steinbecka" ["Dostoevsky's Traditions in Critical Reception of T. Wolfe, W. Faulkner, and J. Steinbeck"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky. Materials and Research], ed. by G.M. Fridlender, Leningrad, Nauka Publ., 1980, pp. 144–158. (In Russ.)
6. Stepanian, K.A. *Iavlenie i dialog v romanakh F.M. Dostoevskogo* [Phenomenon and Dialogue in Dostoevsky's Novels]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)
7. Folkner, U. *Stat'i, rech'i, interv'iu, pis'ma* [Essays, Speeches, Interviews, Letters]. Moscow, Raduga Publ., 1985. 488 p. (In Russ.)
8. Bloshteyn, Maria R. "Dostoevsky and the Literature of the American South." *The Southern Literary Journal*, vol. 37, no. 1, 2004, pp. 1–24. (In English)
9. Faulkner, William. *Conversations with William Faulkner*. Univ. Press Mississippi, 1999. 227 p. (In English)
10. Faulkner, William. *Requiem for the Nun*. London, Chatto & Windus, 1953. 240 p. (In English)
11. Faulkner, William. "Tomorrow." *Knight's Gambit*, London, Chatto & Windus, 1949, pp. 77–96. (In Russ.)
12. Gerigk, Horst-Jürgen. *Die Russen in Amerika*. Hurtgenwald, G. Pressler, 1995. 513 p. (In German)
13. Guérard, Albert Joseph. *The Triumph of the Novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner*. Oxford University Press, 1976. 365 p. (In English)
14. McCullers, Carson. "The Russian Realists and Southern Literature." *The Mortgaged Heart*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, pp. 251–258. (In English)
15. Pachmuss, Temira. "Dostoevsky and America's Southern Women Writers: Parallels and Confluences." *Poetica Slavica: Studies in Honour of Zbigniew Folejewski*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1981, pp. 115–126. (In English)
16. Volpe, Edmond L. *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*. Syracuse, 2003. 448 p. (In English)
17. Weisgerber, Jean. *Faulkner and Dostoevsky: Influence and Confluence*. Athens; Ohio, Ohio University Press, 1974. 383 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 17.10.2021
Одобрена после рецензирования: 03.01.2021
Принята к публикации: 24.01.2021
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 17 Oct. 2021
Approved after reviewing: 03 Jan. 2021
Accepted for publication: 24 Jan. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2022



© 2022. *Ольга Меерсон*
Джорджтаунский университет, Вашингтон, США

Реплика к статье И.В. Львовой «Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера “Завтра”»

© 2022. *Olga A. Meerson*
Georgetown University, Washington, USA

A Reply to Irina Lvova’s Article “Dostoevsky’s Motifs in William Faulkner’s Short Story *Tomorrow*”

Информация об авторе: Ольга Анатольевна Меерсон, PhD, Колумбийский университет, профессор русского языка и литературы на кафедре славистики, Джорджтаунский университет, ул. 3700 О, 20057 г. Вашингтон, округ Колумбия, США.

E-mail: Meersono@Georgetown.edu

Аннотация: В материале предлагается небольшое размышление по поводу статьи И.В. Львовой «Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера “Завтра”», опубликованной в журнале «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал». 2022. № 2 (18) С. 227–236. Автор отмечает незамеченную Львовой аллюзию на Символ веры, что несколько корректирует соотношение концепций Фолкнера и Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, Фолкнер.

Для цитирования: *Меерсон О.А.* Реплика к статье И.В. Львовой «Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера “Завтра”» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 237–240. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-237-240>

Information about the author: Olga A. Meerson, PhD in Slavic Studies/Russian Literature, Columbia University, NYC, Professor, Department of Slavic Languages, Georgetown University, 3700 O St., N.W., Washington, D.C. 20057, USA.

E-mail: Meersono@Georgetown.edu

Abstract: The paper contains a short reflection on the article by Irina Lvova “Dostoevsky’s Motifs in Faulkner’s Short Story *Tomorrow*”, published in the journal *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 227–236. The author points out an allusion to the Creed, unnoticed by Lvova, that partially corrects the correlation between the conceptions of Faulkner and Dostoevsky.

Keywords: Dostoevsky, Faulkner.

For citation: Meerson, O.A. “A Reply to Irina Lvova’s Article ‘Dostoevsky’s Motifs in William Faulkner’s Short Story *Tomorrow*’.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 237–240. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-237-240>

A conceptual clarification may strengthen the author’s own thesis. Early on, the author talks about the conflict between true justice and external law, as present in purely human and social conventions and codifications. The context there, however, suggests that Faulkner allegedly uses this motif *to replace* the Dostoevskian motif of conscience as the sole judge of the protagonist. Consequently, when the author does mention what Faulkner owes to Dostoevsky in the story [Львова, 2022, с. 231], it looks like this motif is purely Faulknerian, while in Dostoevsky, the difference between being hunted by law versus being haunted by one’s conscience, is unrelated to the opposition between law vs. justice, in the Faulkner.

Actually, however, these two *pairs* of differing motifs, of law vs. justice – *versus* law vs. personal conscience, are inextricably linked in Dostoevsky’s own work. Justice, in the objective world, equals conscience, in the subjective one, while both of these actually differ from the external, systematic, and regulatory, state law. Crimes need to be classified as such, by the human law, but they differ from sins, both known to justice – not human but absolute and Divine – *and* recognized, intuitively, by human conscience, within the sinner’s heart. Razumikhin is horrified by Raskolnikov’s article, not by Raskolnikov as a person, when he says, «кровь *по совести разрешаешь*»; “you sanction *bloodshed by conscience*” [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 202] – a permissiveness much more horrible than judging leniently according to the purely human law. The link, or even equation, between justice, objectively, and the sinner’s con-

science, subjectively, when *facing* the law, is very Dostoevskian, so one can hardly be a *replacement* of the one by the other in Faulkner.

The author, though apt about Macbeth, misses another textual allusion, definitely important for both Faulkner and his predecessor, Dostoevsky: “...the sum of any human experience ... He was born, he suffered and he died”; «Итог человеческой жизни. Он родился, от страдал, он умер» [Faulkner, 1949, p. 88].

The author here faithfully cites Faulkner but not Faulkner's source — the Nicene Creed's summary of Christ, as the Son of Man's, life on earth — “born (begotten = γεννηθέντα = рождена, in Church Slavonic — *О.М.*), [not made] ... and suffered death, and was buried ...”; «рожденна, [несотворённа] ... и страдаваща, и погребена ...». Why is it important to note that source? Because otherwise, Faulkner sounds like a much secularized version of Dostoevsky, while in reality, the intertextual echo of the Nicene Creed, in the Faulkner quote itself, conjures up what Berdiaev wrote, in the aftermath of *Dostoevsky's* view of the human being — that what makes humans human is Christ, the Son of Man. But if the author accounts for this echo, of the human in the Divine, to paraphrase Vladimir Solovyov, the article would bring Faulkner's notions much closer to Dostoevsky's own Christian views, and thus would seriously challenge the author's initial view of Faulkner's philosophy as purely stoic, or secular existentialist, or, if Christian, Calvinist-deterministic, at best [Львова, 2022, с. 233–234]. If, however, one accounts for what is truly Christian about Faulkner's differentiation between law and justice, the point will fit the author's own conclusion that, at the end of the day, no matter how different the patterns of characterization are in each writer's work, they share what truly matters to each. This point is very valid but all the “intermediate” distinctions between the motifs and philosophies of each writer must be clarified. It seems that, in those points, the two writers are much closer than the article states, unless the author directly addresses the breach between the secular, philosophical approach to justice, and the Christian understanding of it as a function recognized by human conscience. It seems that the opposition between absolute justice and secular, social jurisprudence, actually brings Faulkner closer to Dostoevsky, not moving him away from what Dostoevsky would consider to be the paramount Christian ethics.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. Львова, 2022 — *Львова И.В.* Мотивы Достоевского в рассказе У. Фолкнера «Завтра» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 227–236.
3. Faulkner, 1949 — *Faulkner W.* *Tomorrow // Knight's Gambit.* London: Chatto & Windus, 1949. pp. 77–96.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
2. L'vova, I.V. "Motivy Dostoevskogo v rasskaze U. Folknera "Zavtra" ["Dostoevsky's Motifs in William Faulkner's Short Story *Tomorrow*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 227–236. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-237-240>
3. Faulkner, William. "Tomorrow." *Knight's Gambit*, London, Chatto & Windus, 1949, pp. 77–96. (In English)

Статья поступила в редакцию: 19.10.2021

Одобрена после рецензирования: 03.01.2021

Принята к публикации: 24.01.2021

Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 19 Oct. 2021

Approved after reviewing: 03 Jan. 2021

Accepted for publication: 24 Jan. 2021

Date of publication: 25 Jun. 2022

I
N

M
E
M
O
R
I
A
M



Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Памяти / In Memoriam
<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-243-247>
<https://elibrary.ru/QWXYRI>



© 2022. *Татьяна Ковалевская*
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия

Памяти Роберта Луиса Джексона

© 2022. *Tatyana V. Kovalevskaya*
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Robert Louis Jackson: In Memoriam

3 мая 2022 года, в возрасте 98 лет, скончался Роберт Луис Джексон, специалист по русской литературе XIX века. Он получил степень бакалавра в Корнельском университете (1944), степень магистра в Колумбийском университете (1949) за диссертацию «Социологический метод В.Ф. Переверзева» и докторскую степень в Университете Калифорнии в Беркли (1956) за диссертацию «Подпольный человек Достоевского в русской литературе». С 1954 по 2002 годы преподавал в Йельском университете, начав с должности преподавателя русского языка и уйдя на пенсию в должности профессора.

Научный послужной список Роберта Луиса Джексона огромен. Он — автор около 120 статей (выходивших вплоть до конца 2010-х годов как на английском, так и на русском языках), а также фундаментальных монографий о Достоевском и Чехове: «Подпольный человек Досто-

евского в русской литературе» (1958), «Достоевский — поиск формы. Философия искусства писателя» (1966, рус. пер. 2020), «Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны» (1981, рус. пер. 1998), «Диалоги с Достоевским. Мучительные вопросы» (1993), «Близкие контакты: статьи о русской литературе» (2013), «Статьи о рассказах Чехова» (2019). Он также был редактором-составителем целого ряда сборников статей по русской литературе: «Чехов. Сборник критических статей» (1967), «Преступление и наказание». Сборник критических статей» (1974), «Достоевский II. Сборник критических статей» (1984), «Русский формализм. Ретроспективный взгляд» (1985, совм. со Стивеном Руди), «Вячеслав Иванов: поэт, критик, философ. Сборник статей» (1986, совм. с Лоури Нельсоном-мл.), «За чтением текста Чехова» (1993), «Новое слово о “Братьях Карамазовых”» (2004). Он писал многочисленные предисловия к изданиям произведений Достоевского и других русских писателей.

Роберт Луис Джексон стоял у истоков Северо-Американского общества Достоевского, Международного общества Достоевского, Северо-Американского общества Чехова и Vyacheslav Ivanov Convivium. В течение двадцати лет был бессменным руководителем серии конференций по славянским литературам и культуре в Йельском университете, в рамках которой были проведены симпозиумы по творчеству А.П. Чехова, Вяч. Иванова, И.С. Тургенева, Максима Горького, Владимира Набокова, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского.

Его заслуги признаны по всему миру, в том числе присуждением ему почетных докторских степеней Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (1994) и Петрозаводского государственного университета (2000). В 1994 году он также был удостоен награды «За выдающийся труд в области славянских языков и литератур», вручаемой Американской ассоциацией преподавателей славянских и восточно-европейских языков. Джексону награда была присуждена за книгу «Диалоги с Достоевским».

Роберт известен прежде всего своими исследованиями творчества Достоевского и Чехова, хотя он писал и о других русских писателях, а также активно занимался сравнительным литературоведением. Его главным методом всегда было медленное чтение, скрупулезное внимание к каждому слову, к его структуре и смыслам. У него была удивительная языковая и культурная интуиция, его отличало глубинное проникновение в суть произведений, о которых он писал. И от индивидуального слова он всегда приходил к общей мысли, общей философии писателя, умел из одного отдельного, безошибочно выбранного слова «вытащить» всю философию искусства Достоевского, как сделал это в «Поиске формы», заостря внимание читателя на проблеме образа и безобразия и основополагающей связи этих понятий с религиозной философией писателя. Исследования Джексона всегда были принципиально концептуальными и конгениальными тем авторам, к которым он обращался. Мысль о том, что основная задача Достоевского — открыть Образ в любом, самом жутком безобразии, увидеть человека там, где другие видят двуногого зверя, — фундаментальная мысль исследований Джексона. В этом отношении он был наследником и последователем истинного гуманизма, не такого, где постулируется антропоцентричный мир, но такого, где человек носит в себе образ Божий, и потому отказывать человеку в человечности есть акт, несовместимый с основанным на христианской вере миром Достоевского.

Еще одной важной темой его исследований была свобода и неразрывно связанная с нею ответственность — вечная жажда полной свободы и столь же вечное нежелание принимать на себя ответственность за свой же свободный выбор. Подпольный человек, воплотивший в себе оба эти устремления, был предметом постоянного напряженного внимания Роберта Джексона, начиная с его докторской диссертации и до «Искусства Достоевского». Недаром сборник, изданный в его честь в 1995 году под редакцией Элизабет Череш Аллен и Гэри

Сола Морсона, называется «Свобода и ответственность в русской литературе».

Но Роберт был не просто великим ученым. Он был человеком, который и сам следовал Достоевскому в поиске образа, в понимании неразрывной связи свободы и ответственности, везде и во всем. Он сам видел образ в каждом человеке и поэтому его жизнь была не просто жизнью ученого, до последних дней не оставлявшего науки, но и жизнью деятельной любви и поддержки тех людей, с которыми он соприкасался в разных качествах — как исследователь, как преподаватель, как наставник.

Если он мог кому-то помочь — он это делал. Его не нужно было просить, он приходил на помощь первым. Он знал цену своему труду и ценил труд других. При этом в знании цены своего труда не было высокомерия, не было желания преуменьшить достижения других, наоборот, он всегда был рад успехам своих учеников и коллег и помогал им в этих успехах. Он рекомендовал статьи к публикациям, поддерживал своих аспирантов, внимательно и придирчиво читал их работы — и его критика всегда была такой же, как и его научные труды: честной и глубокой, она помогала расти и развиваться, а не ломала и не унижала. Он всегда помнил о чужих бедах и нуждах и готов был сделать все, что было в его силах, чтобы помочь.

Книги Роберта останутся классикой мирового достоевсковедения. А его доброта, научная и человеческая щедрость духа останутся с теми, кто имел счастье с ними соприкоснуться.

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0527-2289>

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Для цитирования: Ковалевская Т.В. Памяти Роберта Луиса Джексона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 243–247. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-243-247>

Information about the author: Tatyana V. Kovalevskaya, DSc in Philosophy, Docent, Full Professor, European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Miuskaya Sq. 6, 125993 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0527-2289>

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

For citation: Kovalevskaya, T.V. “Robert Louis Jackson: In Memoriam.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 243–247. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-243-247>

Статья поступила в редакцию: 09.05.2022

Одобрена после рецензирования: 10.05.2022

Принята к публикации: 11.05.2021

Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 09 May 2022

Approved after reviewing: 10 May 2022

Accepted for publication: 11 May. 2022

Date of publication: 25 June 2022

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2022 № 2

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail: fedor@dostmirkult.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова



Подписано в печать 27.05.2022
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 15,5
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н