

Достоевский в поисках реального и достоверного

Едва ли есть другой писатель, читателей которого так интересовали бы конкретные адреса его героев, «адреса» событий его произведений.

В спорах о том, где жил Раскольников, где была квартира старухи процентщицы, где жила Соня Мармеладова или где был дом Рогожина, принимают участие виднейшие писатели,¹ журналисты; литературоведы и рядовые читатели пишут свои соображения в газеты.²

Эти поиски внутренне необходимы читателям Достоевского, — необходимы для полноты художественного впечатления.

И хотя о многих из этих адресов идут споры,³ споры не только в специальной литературе, но и на страницах нелитературных

¹ См.: Гранин Д. Дом на углу. — Лит. газета, 1969, 1 янв.

² См.: Краснов Ю., Метлицкий Б. «Живу в доме Шиля». — Веч. Ленинград, 1971, 11 ноября; Бурмистров А. «Тринадцать ступеней вверх». — Веч. Ленинград, 1973, 6 авг.

³ Как на одну из последних работ по этим вопросам укажу на статью К. А. Кумпан и А. М. Коначного «Наблюдения над топографией „Преступления и наказания“» (Известия АН СССР. Серия лит-ры и яз. 1976, т. 35, № 2, с. 180—190). Отмечу, впрочем, что сомнения, высказываемые авторами статьи

газет, иллюзия реальности от каждого из этих шатко указываемых адресов поразительна. Невозможно не поверить в каждую из квартир Раскольниковова, в каждую из этих дворницких с двумя ступенями вниз, в эти тринадцать ступеней, ведущих к каморке Раскольниковова. У читателя потребность поверить в эти адреса, увидеть места действия, дочитать в них романы Достоевского, пополнить ими Достоевского.

Город с его домами, дворами и лестницами, особенно лестницами, служит как бы продолжением петербургских романов и повестей Достоевского. Это необходимая их часть. То же впечатление от Старой Руссы — как части «Братьев Карамазовых». Несмотря на то, что Русса была наполовину уничтожена во время войны, ощущение подлинности не менее сильно и сейчас от тех мест, где происходило действие романа, чем даже от дома, где жил Достоевский.

Петербург, Старая Русса, Павловск — это те сценические площадки, на которые выводит Достоевский события своих произведений. Подлинность сцены поддерживает ощущение подлинности действия.

Произведения Достоевского рассчитаны на это ощущение доподлинности и поэтому переполнены реквизитами. Этот топографический реквизит составляет суще-

в топографической точности указаний Достоевского, несколько преувеличены. Не подлежит сомнению факт усиленных поисков Достоевским топографической достоверности, попытки точно описать все места жительства, места событий и маршруты действующих лиц. Если Достоевский и ошибался, называя в одном случае этаж, на котором жила Соня Мармеладова, третьим, а в другом случае вторым, то это несколько не свидетельствует о том, что он сознательно стремился деконкретизировать события, описать их топографически неточно. Неточности были неизбежны именно в силу стремления к точности, в силу того, что автору невозможно было запомнить и повторить все те точные, в смысле количества шагов, поворотов и переходов, указания, которые он столь часто делал в своих романах.

ственную черту самой поэтики произведений Достоевского. Читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает ее, сколько на нее ссылается как на «знакомую» — ему самому и его читателям.

Достоевский нуждался в этом реквизите не только для того, чтобы убедить читателя в реальности создаваемых им событий, но также для того, чтобы убедить в них себя самого. А. Г. Достоевская вспоминает в одной из своих записей, как Достоевский водил ее по Петербургу и показывал ей места событий его романов. «Федор Михайлович в первые недели нашей брачной жизни, гуляя со мною, завел меня во двор одного дома и показал камень, под который его Раскольников спрятал украденные у старухи вещи».¹

Вряд ли, конечно, Достоевский рассчитывал на то, что его читатели найдут именно этот описываемый им в «Преступлении и наказании» камень или тот дом, в котором поселился Раскольников, и убедятся, что на последнем марше его лестницы действительно ровно тринадцать ступенек. Топографическая точность была скорее *методом* его творчества, чем его художественной *целью*. Подобно тому как актер перевоплощается в создаваемых им героев, так и Достоевский сам верил в действительность им описываемого и перевоплощался в верящего в нее.

Особенно верил Достоевский в своих рассказчиков — тех, кого он создавал, чтобы рассказывать или записывать события вместо себя. Поэтому также он верил и в камень, под которым Раскольников спрятал драгоценности убитой им старухи. Он мог верить и в то, что некоторые события, случившиеся с его героями, произошли

¹ Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.—Пг., 1922, с. 56.

с ним самим: он создавал не только многочисленных рассказчиков и хроникеров своих произведений, но творил и самого себя. Жизнь была для него в какой-то мере «самотворчеством», и между ним и его рассказчиком была некая духовная близость — близость в облике, манере, в азартном отношении к жизни, в самобичевании. Эта близость с образом рассказчика была несравненно большей у Достоевского, чем, например, у Гоголя или Лескова, создававших типы своих рассказчиков по преимуществу в этнографическом или социальном разрезе. Гоголю и Лескову рассказчики были нужны, чтобы *устранить себя* полностью из сферы повествования, порекомендовать рассказ совсем не похожим на автора лицам, — Достоевскому же рассказчики и хроникеры были нужны, чтобы *ввести самого себя в действие*, максимально это действие объективировать.

Достоевский придумывал не рассказчиков: он придумывал самого себя как рассказчика событий. Он играл в рассказчика, перевоплощался в рассказчика, в репортера, в следователя. И в этом его огромное отличие от Гоголя и Лескова.

Одним из приемов создания иллюзии достоверности служит зашифровка названий улиц, переулков и мостов: «Т-в мост», «-ой проспект», «-ский проспект», «В-й проспект», «С-ий переулок», «К-н мост» (в романе «Преступление и наказание») и т. д. и т. п. В большинстве случаев петербургский читатель мог расшифровать эти обозначения реальных мест. Шифровка, однако, создавала ощущение близости с репортерским отчетом о действительно случившемся происшествии. Так было принято в газетах — в фельетонах и при описании происшествий. Создавалось впечатление, что автор ведет репортаж, — иными словами, что события действительно имели место.

К иному роду документальности относились точные вычисления шагов и поворотов, например следующее:

Раскольников идет после убийства: «Быстро прошел он подворотню и поворотил налево по улице... до первого поворота шагов сто оставалось... Наконец вот и переулок; он поворотил в него... вышел на канаву». ¹ Перед нами следовательская «разработка» преступления.

Другой метод удостоверения художественного факта — стенографические приемы.

Достоевский не «сочинял» действительность, а «досочинял» к ней свои произведения. Зацепившись за действительный факт, за реальную местность, случайную встречу, газетное сообщение о каком-либо происшествии, репортаж о судебном процессе, он давал всему этому продолжение, воображением населял увиденную им улицу, мысленно открывал двери в реально существовавшие квартиры, сходил в реально бывшие подвалы, наделял биографиями действительно встреченных им прохожих.

Характерен самый процесс творчества Достоевского, неоднократно и подробно им описанный.

«Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным, незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует». Достоевскому приходит в голову целая история по поводу встреченного им мастерового с мальчиком. А далее: «И вот ходишь-ходишь и все этакie пустые картинки и придумываешь для своего развлечения». ²

Достоевский пересказывает вычитанную им историю женщины, повесившейся от побоев мужа. Он приводит имеющееся в документе описание наружности мужа: «сказано, что он высокого роста, очень плотного сложения, силен, белокур». Достоевский не удерживается и

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Л., 1973, т. 6, с. 69—70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч. СПб., 1895, т. 9, ч. 1, с. 310.

прибавляет свое в это протокольное описание: «Я прибавил бы еще — с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения медленные, важные, взгляд сосредоточенный; говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех». Затем он воображает себе наружность повесившейся: «Я воображаю и ее наружность: должно быть, очень маленькая, исхудавшая, как щепка, женщина», и поясняет: «Иногда это бывает, что очень большие и плотные мужчины, с белым пухлым телом, женятся на очень маленьких, худеньких женщинах (даже склонны к таким выборам, я заметил)». И затем продолжает воображать, «оправдываясь» своими наблюдениями: «Видали ли вы, как мужик сечет жену? Я видал». И дальше, не отступая от документа, он прибавляет свои детали, оговаривая их словами «должно быть».¹

В «Дневнике писателя» за 1873 год в статье «Среда» мы ясно наблюдаем за возникновением у Достоевского диалога в результате прочтения газетной статейки. Он обсуждает ее, и сперва, в качестве возражения себе, говорит об «иных», потом ему начинает слышаться, что ему кто-то возражает уже вполне конкретный. К возражающему присоединяется «другой голос». Он называет его «отчасти славянофильский голос». Затем появляется «чей-то язвительный голос», который приобретает все более и более индивидуализированные черты.²

И вот характерное признание — рассказ «Мальчик у Христа на елке» начинается так: «Но я романист и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверное, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно, это случилось как раз накануне Рождества,

¹ Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч., т. 9, ч. 1, с. 186, 187—189.

² Там же, с. 177, 178, 180, 181.

в каком-то огромном городе и в ужасный мороз». ¹ «Случилось! . . .» Для Достоевского, действительно, важен случай и даже «случайные семейства», с рассуждения о которых он начал свой «Дневник писателя» именно за тот 1876 год, где помещен и рассказ «Мальчик у Христа на елке». Случай, единичное — это то, что реально могло произойти и что мерещится ему как бывшее. Это не типизированное, обобщенное явление, которое именно вследствие своей обобщенности заведомо не могло произойти, а «сфантазировано», сочинено.

А. В. Чичерин пишет: «Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля «Братьев Карамазовых» чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире «Столичный город», где «поминутно шмыгали половые», что он ест уху и пьет чай». «Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, «не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»; его болтовня — болтовня самого обыкновенного приживальщика, сетование на врачей; потрепанные анекдоты. . . Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского». ²

А. В. Чичерин называет это «реализмом с крайним нажимом».

Поэтому-то Достоевский искал точных мест тому, что ему «мерещилось», точных адресов: «где-то и когда-то!» Поэтому-то он требует в своих письмах деталей и деталей: «Пиши обо всем, — просит он в письме к А. Г. До-

¹ Дневник писателя за 1876 г. — Полн. собр. соч., СПб., 1895, т. 10, ч. 1, с. 14.

² Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968, с. 198—199.

стоевской, — поболее частностей, мелочей».¹ Находясь за границей, он нуждается в русских газетах. О газетах он пишет в своих письмах постоянно. В газетах опять-таки ему нужны происшествия, случаи, единичные факты: ему важно, что они *были*, и он досочиняет к ним, что *могло быть*, как они конкретно *могли произойти*. Он работает не как автор «физиологического очерка», обобщая явления, а скорее как автор вошедшего в середине века в моду фельетона, основанного на конкретном случае, описывающем единичное. Он работает как «фланер»-фельетонист, разыскивающий новости и случаи.²

Единичность и индивидуальность для Достоевского существо реальности. Эта действительность обрастает деталями, поэтому он ищет их и требует в своих письмах. Поэтому же действительность так сложна, детализирована, угловата и монструозна. Действительность для Достоевского больше всего обнаруживает себя в деталях, в мелочах, в случайном, в происшествиях, в скандалах, в несчастьях, в преступлениях, в чудовищном. К реальности приближает Достоевского острое чувство неловкости, стыда, даже полного проигрыша или полной нищеты. Детали, иногда ненужные, делают действительность похожей на неуклюжее чудовище с множеством зубов, с рогами, с когтями, с какими-то наростами на хребте, на морде. Скульптор Генри Мур распиливает свои громоздкие полулежащие фигуры на крупные части, чтобы сделать их еще более монументальными, плотными, весомыми. С этой же целью, чтобы ощутить святость, Достоевский заставляет Версилова расколоть икону, заставляет «провонять» тело старца Зосимы, отдает на поругание красоту Настасьи Филипповны. В своем стремлении

¹ Письмо от 7/19 июля 1876 г. — Достоевский. Письма. 1934, т. 3, с. 218.

² См.: Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского. — В сб. Фельетоны сороковых годов. Л., 1930, с. 89—126.

к утверждению жизни он делает убийство центром крупнейших своих произведений. . .

Страстно устремляясь к действительности, к реальности, пытаюсь передать читателю свое ощущение реальности описываемого, Достоевский вместе с тем и боится этой реальности. Это своеобразная любовь-ненависть, заставлявшая страдать его самого и мучить ею читателя.

Открытие действительности было величайшим открытием возникающего реализма середины XIX века. Слово «действительность» было на устах критиков и писателей, но каждый понимал ее по-своему. Действительность Достоевского глубоко отлична от действительности других писателей-современников. Действительность Достоевского не похожа на ту сглаженную действительность, которую изображают писатели, ищущие «средних» величин, общего и распространенного. Достоевский свысока смотрит на писателей-«типичников», как он их называет, — писателей, записывающих характерное, живописующих «среду» (слово ненавистное для Достоевского), классы и разряды людей и забывающих об индивидуальном. Его отношение к действительности прямо противоположно отношению писателей, вышедших из школы «физиологического очерка» и не порвавших с ней, как порвал сам Достоевский. Он видел в «типичниках» низший род писателей, издевался над приемами типизации «господина типичника». ¹ Действительность своевольна, не всегда может быть точно объяснена, полна частностями и мелочами, — «типичное» же выдуманно, по его мнению, бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности. Но именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действитель-

¹ Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч., т. 9, ч. 1, с. 278—282.

ности. Единичность возможна, и тогда она выразительна. Оправдываясь против упреков в том, что описанного им в действительности не было, Достоевский подчеркивает, что оно все-таки могло быть и, следовательно, не меньше вскрывает действительность и выражает «идею».

Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не сочиненных событиях. Именно поэтому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведение сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения — непонятного, если дело идет не о сочиненных событиях, а о действительно случившихся. Поэтому он постоянно указывает источники осведомленности своего повествователя. И при этом Достоевский отмечает и подчеркивает противоречивость собираемых им показаний о случившемся, разноречие свидетелей, передает слухи, отмечает, что некоторые факты остались повествователю неизвестными, невыясненными. Он изображает и самый процесс сбора сведений.

Он удивляется невероятности случившегося, делая изображаемую действительность как бы полностью независимой от писателя и его повествователя и как бы рассчитывая, что чем невероятнее происшествие, тем больше в него поверят. В его методе есть нечто общее с методом агиографа, пишущего о чуде и заинтересованного в том, чтобы убедить читателя в действительности происшедшего с помощью натуралистических и точных топографических указаний, выражающих удивление перед невероятностью случившегося.

Различные уточнения играют огромную роль в произведениях Достоевского. Он стремится к постоянному приближению к действительности даже в самых фантастических и гротескных из своих произведений. И чтобы

было правдоподобно, он особенно любит цифровые уточнения: сколько шагов, сколько ступенек, через сколько дней или часов, и при этом — кто сообщил, насколько точно вспоминаемое или узнаваемое. Он вносит поправки в собственное повествование: что-то вспомнилось потом, что-то уточнилось кем-то. Особенно часто Достоевский отмечает загадочность случившегося, поступков, поведения, недостаточную разъясненность событий, отсутствие сведений.

Искуснейший диалог Достоевского строится на недомолвках, недослышках, ведется как продолжение каких-то ранее возникших отношений, без видимого расчета на читателя, как точная запись сказанного говорящими, не подозревающими, что их слова будут подслушаны третьим. Действительность и здесь полностью независима, существует вне автора и вне читателя и именно поэтому особенно трудноуловима.

Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое было, было, было. Он идет в отдельных случаях, казалось бы, на уступки, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость бытия рассказываемого, надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: «было, было, было».

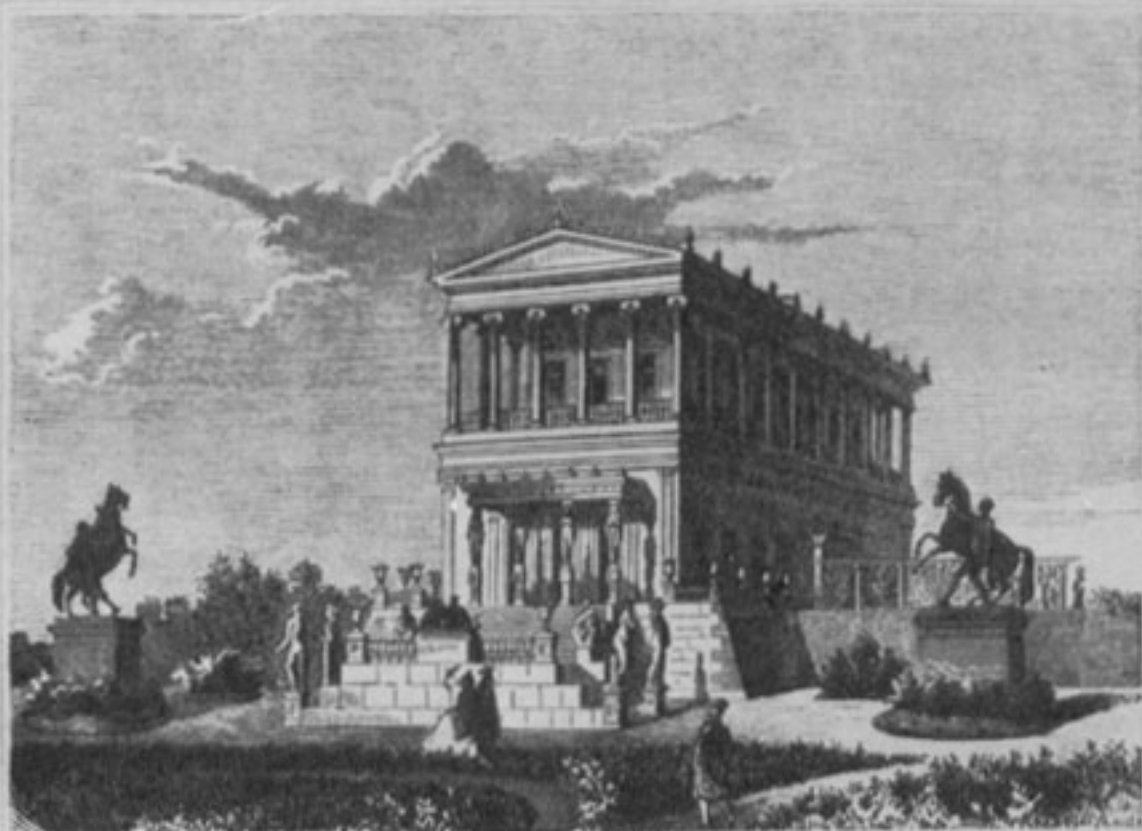
Стремясь поставить свои произведения возможно ближе к независимой действительности, Достоевский ищет непосредственности, отказываясь от всякой литературщины и литературных красот. Его повествователь в «Подростке» начинает свои записки с заявления: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное от литературных красот... Я — не литератор, литератором быть не хочу...» (13, 5. Курсив мой. — Д. Л.). Это заявление подростка может рассматриваться и как заявление самого Достоевского — слыш-

ком часты и настойчивы такого рода декларации в его романе. Мы помним также, что рассказчик Достоевского — это сам Достоевский, его роль, которую он играет. Достоевский и его повествователь постоянно вступают в диалог и даже в спор с читателем («Мне скажут... А я скажу...»), обещает о чем-либо рассказать особо, обращается к нему, воображает его сомнения, вопросы, жалуется на неумелость своего изложения и т. д.

Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение — форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения.

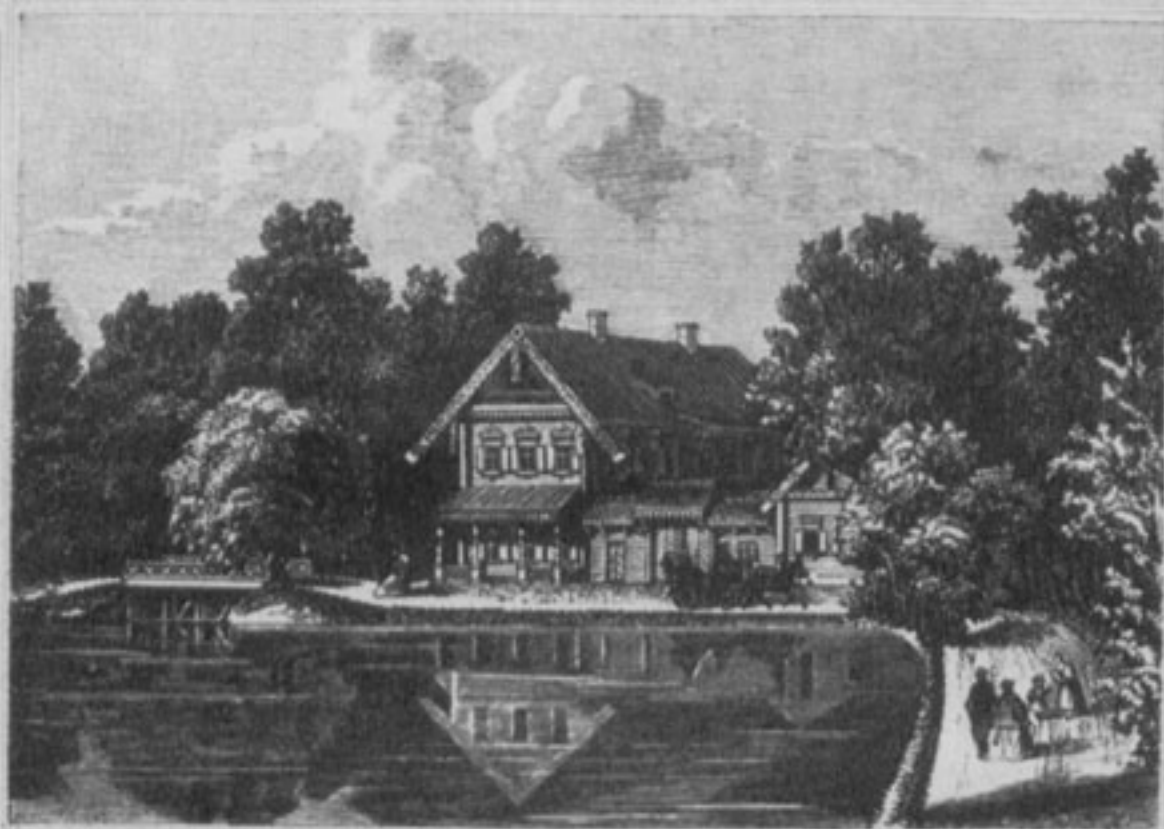
Миру идей и миру действительности несвойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и направлениям. Достоевский выступает против произведений искусства «с направлением» единственно потому, что это вредит самому же направлению: «Я ужасно боюсь «направления», если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется».¹ Все это для него лишь «мундиры», ненавидеть которые он привык еще с тех времен, когда принужден был их носить сам или ходить под их командой. Подчинение идее у Раскольникова, как бы она ни была логична, ведет к убийству и одиночеству, убивает в человеке человечность. Напротив, по-

¹ Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч., т. 9, ч. 1, с. 259—261.



БЕЛЬВЕДЕРЪ НА БАБЬЕМЪ-ГОНѢ.

Из книги А. Гейрота
«Описание Петергофа» (СПб., 1868)



СЕЛЬСКІЙ НИКОЛЬСКІЙ ДОМИКЪ.

Из книги А. Гейрота
«Описание Петергофа» (СПб., 1868)

степенное освобождение от предвзятой власти «идей» составляет содержание «Подростка». Подросток сперва невольно, а потом и сознательно поступает вопреки своей идее «власти-богатства» и постепенно выходит из своего одиночества, становится человеком. Он выигрывает и отдает, теряет время на чужие дела, кутит, хотя и поклялся вести аскетически-жадный образ жизни, чтобы нажиться и получить власть над людьми. В результате этого отступления от своей идеи он приобретает реальные черты, человекообразность. Отсюда постоянное нежелание Достоевского высказываться до конца, связывать себя своими убеждениями, принципами, «позициями», «идейными программами» или примыканиями к каким-либо «направлениям». Отсюда же предпочтение эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства — более свободные, чем идеи-мысли. В письме к Вс. С. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. он утверждает, что в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца».¹ И это убеждение было не только идеей-чувством Достоевского, но оно глубоко проникало в самую суть его творчества. Его герои — постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности и стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности. Действительность беспокоит Достоевского своей неполной познанностью, необходимостью строить предположения, отказываться от простого объяснения ради сложного.

В этой особой художественной недосказанности своих идей и замыслов Достоевский ближе всего стоял к Пуш-

¹ Достоевский. Письма, т. 3, с. 227—228.

кину, — к Пушкину «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Медного всадника». И не случайно то совсем особое отношение к творчеству Пушкина, которое красной нитью проходит через всю жизнь Достоевского.

Итак, в стремлении ввести действительность в свои произведения, «вложить персты» в действительность, чтобы поверить в нее, Достоевский ясно чувствовал и воспринимал относительность приближения к ней, относительность, многообразно и разнообразно вскрываемую художником.

Наиболее общее было для Достоевского индивидуальным и единичным, абсолютное заключалось в соотношениях и взаимозависимостях, достоверное извлекалось из слухов и впечатлений, реальное скрывалось в невероятном и случайном, обыденное — в фантастическом,¹ а фантастическое — в тривиальном и пошлом.

Устремляясь к действительности и стремясь к конкретному ее воплощению, Достоевский остро ощущал независимость существования описываемого им мира и крайнюю относительность его познания. Познание не может быть отделено от способов, которыми оно ведется. Поэтому-то и надо сообщать читателю о всех источниках сведений, о всех приемах, которыми эти сведения получены, об их неточности и недостоверности. Познание лишь дает возможность приблизиться к миру, поэтому нужны разные приемы приближения и проникновения в него, многосторонние поиски действительности, страстные порывы к реальному.

Достоевский творил в эпоху, когда усиленно развивалось историческое источниковедение и произошла долго подготовляемая судебная реформа (1864 год). И то и другое оказало сильное влияние на Достоевского.

¹ В письме к Н. Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 года Достоевский писал: «Неужели фантастический мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная» (Достоевский. Письма, Л., 1930, т. 2, с. 170).

Если раньше историк видел свою задачу главным образом в добросовестном и литературно изящном пересказе источников (так поступал и Н. М. Карамзин, сглаживая противоречия источников, произвольно их выбирая, следуя за наиболее полными), то теперь было открыто, что источники могут тенденциозно искажать факты, следуя каким-то своим концепциям и раскрывая свои идеи. Поэтому задача историка не сводится к выбору источника своего повествования, а она заключена в открытии истины, сознательно спрятанной автором-современником. Возникла необходимость критики источника, раскрытия всех обстоятельств его появления и определения его тенденций. Историк из рассказчика и пересказчика становился следователем. На Достоевского эта новая позиция историка повлияла в высшей степени. Поэтому он «замеряет шаги», передает чужие слова со всей возможной точностью, описывает маршруты своих героев, проверяет время событий, выясняет круг знакомых действующих лиц — всю обстановку. Литератор из рассказчика стал следователем, а его романы — огромными следственными делами. От того в основе многих его произведений — преступление.

А раз так, то литератора коснулись и новые приемы следствия, новая система судоговорения. Отсюда — каждой точке зрения предоставляется слово, каждое мнение выслушивается, принимается во внимание. Это и есть тот «контрапункт» в романах Достоевского, о котором говорит в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин. Последний не прав только в одном: что для Достоевского равны все точки зрения и что у него как бы нет собственной — существует как бы полифония голосов. Как блестяще показала В. Е. Ветловская в своей книге о «Братьях Карамазовых»,¹ у Достоевского,

¹ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

действительно, много мнений в его произведениях, но они обладают различной степенью авторитетности и мнение Достоевского всегда точно выражено. Достоевский источник, судья, следователь и репортер. Он выслушивает всех, предоставляя всем слово, даже самым непроверенным сплетням и обывательским мнениям, но по всем собираемым им материалам он выносит в конечном счете свой приговор. Пока идет следствие и вершится открытый суд, он стремится всем предоставить возможность высказать свое мнение, но уже в передаче этих мнений выделяется и отделяется достоверное от недостоверного, заслуживающее веры от незаслуживающего, идет источниковедческий анализ. И все это во имя достоверного, подлинного, реального. При этом действительность, реальность одна, единична, она конкретна, и поиски этой единственной в каждом данном случае истины составляют идейную и стилистическую доминанту произведений Достоевского.

Внимание Достоевского к реальной топографии Петербурга не ограничивалось указанием адресов и маршрутов. Каждый район Петербурга имел определенную социальную окраску. Сейчас все это уже давно сгладилось из памяти, но в старом Петербурге это живо ощущалось. Район Сенной и Лиговки был районом самых низов города, и поэтому не случайно Достоевский избирал район Сенной местом своих особенно пристальных наблюдений и местом действия «Преступления и наказания». Именно поэтому же ему надо было давать точные адреса — где и что происходило. Генерал Епанчин живет близ Литейной (ныне это проспект, а в свое время — улица), недалеко от Преображенского собора. Это определяет категорию лиц, к которым он принадлежит: это район нуворишей, лиц, стремившихся жить поближе к старой аристократии, обитавшей в особняках на Сер-

гиевской, Фурштадтской и прилегающих улицах. «Пять углов» — это некий промежуточный район «полубогатых людей», район весьма смешанный по своему положению лиц, и именно там содержит квартиру для Настасьи Филипповны Тоцкий.

Не случайны в иных произведениях и линии Васильевского острова, в том их конце, который примыкал к Малому проспекту. Особую окраску и свое население имел Большой проспект Петроградской стороны и пр.

В Павловске жила на даче аристократия средней руки, не уезжавшая на лето в свои имения или за границу. Там в парке назначались свидания и бывали драматические объяснения между молодыми людьми.¹ На концертах же в Павловском вокзале встречалась самая различная публика, и там отнюдь не редкостью были скандалы среди публики, особенно в то позднее время, когда концерт уже кончался. Сам Достоевский несколько смягчает обстановку концертов, когда пишет в «Идиоте»: «В Павловском вокзале по будням, как известно, и как все, по крайней мере, утверждают, публика собирается «избраннее», чем по воскресеньям и по праздникам, когда наезжают «всякие люди» из города. Туалеты не праздничные, но изящные. На музыку сходитья принято. Оркестр, может быть действительно лучший из наших садовых оркестров, играет вещи новые. Приличность и чинность чрезвычайные, несмотря на некоторый общий вид семейственности и даже интимности. Знакомые, все дачники, сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки. Скандалы необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают и в будни, но без этого ведь невозможно» (8, 286). Если мы вчитаемся в этот пассаж, то ясно почув-

¹ См. бытовую обстановку в Павловске, описанную в повести Ю. Д. Беляева «Барышни Шнейдер» (СПб., 1914).

ствуем, что он написан не случайно, а как увертюра к последующему разразившемуся скандалу с Настасьей Филипповной. Это описание должно как бы подчеркнуть все то, что случилось затем с Настасьей Филипповной именно здесь. Поэтому-то и надо было весьма двусмысленно заявить: «скандалы необыкновенно редки» и «но без этого ведь невозможно». Этим Достоевский как бы и подчеркивает необыкновенность случившегося затем и, одновременно, стремится дать понять, что смягчает неприличие скандала.

Отнюдь не случайно и появление в Павловске Рогожина. В 1867 году в Павловске начала исполняться «русская музыка»: хор ямщиков «Высоко сокол летает» из оперы Е. Фомина «Ямщики на подставе», «русские песни» О. Дютша, А. Львова и пр.¹ В связи с этим на концертах стало появляться богатое купечество.

Указание на место действия как бы многое договаривает за Достоевского из того, что он как бы не успевает сказать читателю, но что было хорошо известно современникам. Достоевский писал не для тех, кто будет жить много лет спустя, а для своих современников и очень часто — для петербуржцев. В этом он во многом схож с М. Е. Салтыковым-Щедриным, которого сейчас уже иногда просто невозможно читать без подробнейших комментариев.

Не случаен в «Идиоте» и Павловский парк, где происходит счастливейшее событие в жизни Мышкина: свидание с Аглаей. Сады в течение многих веков являлись символами Эдема — рая на земле. Так было в монастырских садах средневековья и так же осталось в предромантических и романтических садах конца XVIII и начала XIX века. Пейзажный парк в Павловске, во многом навеянный пейзажной живописью Клода Лоррена, был

¹ См.: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978, с. 61.

также «тенью рая». Мечтая о переустройстве Петербурга, Достоевский собирался расширить его сады, соединить любимый им Юсуповский сад с Михайловским и далее с Летним. Интерес же Достоевского к Клоду Лоррену общезвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского. Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составлявшейся для мужа А. Г. Достоевской.¹

Пейзажный парк — это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад, например, для Александра Поупа — это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений».² У Достоевского в «Идиоте» в Павловске видит сны Ипполит и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение сам Мышкин, засыпая на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей («Идиот»).

Наконец, еще и еще один аспект этого реального «продолжения» произведений Достоевского в знакомой его читателям-современникам топографии Петербурга. На этот аспект указал Г. Федоров в статье «Петербург „Двойника“».³ Анализируя путь Голядкина в Семилавочную после его изгнания с бала, Г. Федоров указал, что он отнюдь не случаен и что архитектурные и скульптурные двойники перекрещивались между собой на его пути и вводили Голядкина в свой хоровод. Здесь и типовые мосты через Фонтанку, и клодтовские кони на Аничковом мосту, и Троицкий собор как предшественник Исаакия, и Аничковский дворец как «малый» Зимний, и сама Фонтанка как «малая» Нева, и пограничный характер

¹ За это указание благодарю Г. М. Фридендера.

² См. об этом: Dixon Hunt. *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. London, 1976, pp. 74—75.

³ Знание — сила, 1974, № 5, с. 43—46.

всего района и пр. и пр. Не все, может быть, полностью доходило до сознания читателя-современника, но символическое значение топографических деталей художественных произведений Достоевского было все же необходимейшей их особенностью. Произведения его уходили как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и не случайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль. Именно, может быть, поэтому Достоевскому так важна была связь с реальностью.

В произведениях Достоевского действие очень часто разыгрывается в полусне, в полуяви, часты сны и мечты, идеи похожи на бредовые состояния. И именно поэтому, думается, Достоевскому так важно было уверить читателя в реальности происходящего и происходившего, обставить свои произведения реквизитом точнейших адресов, вступать в каждом произведении в диалог с действительностью.

Но стремление приблизиться к реальности делает неизбежным пренебрежение к традиционной и строгой форме. Возникает то явление, которое я назвал в начале этой книги «стыдливостью формы».