

тайны Бога, которую он, так же как и тайну человека, всю жизнь разгадывал.

Г. С. Померанц с чрезвычайной тонкостью и интуицией заметил, что писатель не случайно выразил свое исповедание веры через Ставрогина и Шатова. «Здесь есть какая-то мысль».²⁶ Через своих героев Достоевский проверял, испытывал свою веру, выступая бесстрашным религиозным экспериментатором и модернистом, способным обновить религиозную форму и расширить ее содержание. Крайняя духовная смелость позволила ему объявить о православии как идее, «не изменяя, однако же, ему вовсе» (23, 58). «То есть отчасти изменяя. До какой степени?»²⁷ Видимо, можно догадываться, исходя из художественной практики писателя, что до степени, допускающей за Богом, как за идеей, множественность воплощений. Идея Бога заключается в народе, как содержание в форме. Именно так сформулировал это Вл. Соловьев: «Мы относимся к божеству как форма к содержанию».²⁸ Идея абсолютна, а форма множественна, вариативна. «Логика духовного открытия, совершенного Достоевским, ведет к любовному вниманию ко всем великим религиям».²⁹ В своей публицистической и житейской практике Достоевский, как известно, не всегда ее придерживался. Но как религиозный мыслитель и художник он вполне ее реализовал, подготавливая взлет русской религиозно-философской мысли конца XIX—начала XX в., открывшей, что «все народы (...) призваны быть богоносцами»,³⁰ но идеал национального мессианства приобретает положительное значение лишь в том случае, если он имеет универсальную форму.

Таким образом, сама включенность Достоевского в классическую традицию русской религиозной философии говорит о действительно глубокой национальной укорененности его нравственно-религиозных исканий. И как никто другой в ряду предшественников, спутников и последователей он развил «русскую идею» до универсальной и мировой, вслед за Пушкиным дал импульс к превращению внутренне ограниченного, обособленного, замкнутого, закрытого русского православия в открытое, универсальное вероисповедание, возрождающее дух первоначально неделимого христианства, в котором «нет ни эллина, ни иудея».³¹ Такое русское православие стало для Достоевского, как и для всей русской классической литературы, основой и мерилom положительного отношения ко всем другим народам и верам сообразно безусловному и всеобъемлющему нравственному идеалу.

²⁶ Померанц Г. С. Открытость бездне. С. 182.

²⁷ Там же. С. 184.

²⁸ Соловьев Вл. Оправдание добра // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 252.

²⁹ Померанц Г. С. Открытость бездне. С. 188.

³⁰ Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. С. 325.

³¹ С. Франк в своей глубокой работе «Пушкин об отношениях между Россией и Европой» писал, что, «несмотря на высокую оценку русского православия и личную сердечную преданность ему», Пушкин сознавал вред для России ее обособленного православного существования, сожалел, что «схизма отделила нас от остальной Европы». Цит. по: Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 462. Эта разомкнутость, открытость русского православного мироощущения, присущая и Достоевскому, прекрасно передана художником Н. И. Преденным, оформившим обложку книги «Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза».

Р. Я. КЛЕЙМАН

ЛЕЙТМОТИВНАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ ВРЕМЕНИ-ПРОСТРАНСТВА В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

Настоящая работа является частью более обширного исследования, имеющего целью осмыслить, как именно реализуется взаимосвязь лейтмотивности и хронотопности — двух вариативных констант, пересечение которых составляет, по нашему убеждению, одну из фундаментальных основ поэтики Достоевского. Под углом зрения указанной взаимосвязи в исследовании выстраиваются историко-культурные ряды, позволяющие глубже осознать творчество художника в контексте «большого времени», используя термин М. М. Бахтина.

В предлагаемой ныне работе сформулированная концепция моделируется на относительно ограниченном материале, так или иначе связанном с оппозицией «дорога—дом» в русской литературе XIX—XX вв. Вероятно, после классического уже труда М. М. Бахтина¹ нет необходимости обосновывать значение хронотопа дороги как такового. Однако лейтмотивно-вариативная связь дороги с домом, а применительно к Достоевскому и с городом заслуживает, на наш взгляд, специального рассмотрения.

Действительно, даже беглый взгляд обнаруживает противостояние дома и дороги в творчестве самых разных авторов. У Жуковского балладный жених зовет Светлану—Людмилу—Ленору из дома в дорогу. У Пушкина заезжий гусар увлекает Дуню из родительского дома в дорогу. В дорогу из родительского дома отправляется и юный Григорьев, чтобы после множества дорожных встреч и злоключений обрести наконец свой дом. У Гоголя принципиально бездомный Чичиков колесит по российским дорогам, заезжая в придорожные усадьбы исключительно по делам своего сомнительного бизнеса. Бездомный пермонтовский скиталец Печорин невольно разрушает домашнюю жизнь контрабандистов, случайно встретившихся на его пути. Тургеневские герои покидают родовые дворянские гнезда, чтобы странствовать по разбитым дорогам, уходить в монастырь или вдыхать горький дым железных дорог Европы. Из опустевшего дома уходит в предрасветную мглу Иудушка Головлева, чтобы умереть на пути к материнской могиле. Чеховские персонажи, милые утонченные люди, отправляясь в дорогу, забывают в старом доме человека...

¹ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234—407.

Далее ситуация несколько меняется, однако суть хронотопного противостояния остается прежней, и шолоховского героя судьба носит по дорогам гражданской войны, хотя душа его рвется к тихому дому в родной станице. Ильфо-петровский пикаро XX в., исколесивший множество дорог и потерпевший фиаско на пограничном льду, приходит к решению, глубоко закономерному с точки зрения рассматриваемой традиции, — переqualificироваться в управдомы. «По этой дороге, мастер, по этой», — напутствует своего героя Булгаков, подарив ему в конце пути вечный дом с венецианским окном и вьющимся под крышу виноградом.

Разумеется, этот более чем беглый и пунктирный перечень ни в какой мере не претендует на полноту. Речь идет пока лишь о постановке задачи и ее обосновании. Между тем более пристальный анализ отдельных текстов позволяет увидеть сюжетобразующую функцию рассматриваемой хронотопной пары. Так, пушкинский «Дубровский» строится как противостояние *дома* (родительский кров, которого лишается Владимир; дом врага, где живет любимая девушка; двери, многократно запираемые и отпираемые, и т. д.) и *дороги* (на большую дорогу уходит с родного пепелища герой; на дорогах хозяйничают разбойники; в дороге происходит встреча Дубровского с настоящим Дефоржем; там же герой последний раз встретится с героиней, уже связанной узами брака). Открытый финал (герой уезжает за границу, избрав участь скитальца) знаменует константный для русской литературы стык хронотопа дороги с мотивом странничества.

Сходным образом можно рассмотреть и хронотопную структуру «Анны Карениной»: героиня уходит из опустыленного дома в дорогу, где под стук колес и свист метели происходит решающая ее судьбу встреча. На дороге же и закончится жизненный путь героини. Напротив, хронотопный мир Алексея Александровича вообще не включает в себя дорогу. Он содержит лишь два варианта дома, которыми герой чрезвычайно дорожит: собственно дом (семья) и казенный дом (служба). Полное несовпадение хронотопов обуславливает трагедию супругов.

Аналогичная картина наблюдается и в доме Облонских; хронотоп Долли полностью лишен дороги, ее мир ограничен только домом. Стива же может жить полноценной жизнью только вне дома, его дорога пролегает между рестораном и охотничьими угодами, но в этой дороге возможность его хронотопной встречи с женой практически сведена к нулю.

Четко прорисовываются и хронотопы четы Левиных. Дорога Кити достаточно коротка: это переход из родительского дома в дом мужа. Сам же Левин проделывает трудный и мучительный путь скитальца к обретению дома. Таким образом, сюжетобразующая роль дома и дороги представляется очевидной.

В порядке опять-таки постановки задачи отметим значимость личностно-биографического аспекта в осмыслении данной проблемы (идея дома в судьбе Пушкина;² болезненное стремление убежать в дорогу

² См.: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995.

бездомного Гоголя; тоска по неизведанному отчужденному дому Лермонтова; жизнь на краю чужого гнезда Тургенева; предсмертное бегство из дома в дорогу Толстого и т. д.).

Историко-литературный контекст, даже столь контурно очерченный, позволяет четче выявить специфику Достоевского, к анализу которой мы и переходим. Прежде всего сам хронотоп дороги у Достоевского часто бывает либо редуцирован, либо воплощен иноказанием, метафорой, притчей, метонимией. Дорожные пейзажи у Достоевского достаточно редки и нетрадиционны.

Существенные изменения претерпевает у Достоевского и функция дома. В русской литературе дом, как правило, воплощает тот или иной вариант идиллического хронотопа — от Державина до Тургенева, Набокова и Бунина. Правда, читательское ухо легко улавливало и нарастающую ироническую отстраненность в авторском отношении к быту Лариных, к домашнему укладу старосветских помещиков, к необыкновенному обломовскому пирогу или глубокоуважаемому шкапу. Никаких идиллических иллюзий не внушают родовые гнезда Плюшкина или Головлева. Идет неуклонное разрушение идиллии.

И все-таки ни у кого в русской литературе не встречаем мы столь последовательного воплощения антидома, как у Достоевского. Идиллия — редкая гостья в домах его персонажей, будь то наемная квартира, комната от жильцов, угол за занавеской или же собственное владение, как у Рогожина или Карамазова. То время-пространство, в котором обитают герои Достоевского, — это уже не родовое гнездо, не домашний очаг, вообще не жилище, а, скорее, нечто противоположное жизни — гроб, склеп, могила. Оксюморонное сочетание «мертвый дом» как нельзя лучше выражает сущность этого весьма специфического хронотопа, метонимическими вариантами которого служат лестница, дверь, порог.³

Здесь мы переходим к еще одной отличительной черте Достоевского, ибо за порогом дома у него начинается не дорога как таковая, а *город*, превращающий традиционную бинарную формулу в устойчивый *трехчлен*. Редкие исключения с эллипсисом города («Село Степанчиково», где герой уходит из дома непосредственно в дорогу и обратно) лишь подчеркивают общую тенденцию, связанную со спецификой урбанизма Достоевского.

Город, столичный или провинциальный, вбирает в себя и дорогу, и дом, так что дорога ведет героев не просто из дома или к дому, — дорога приводит к вокзалу, в город или из города, она растворяется в городских улицах, ведущих к доходным домам, и опять начинает петлять по улицам и переулкам, чтобы, представ затем лишь на редкое мгновение в своей первозданности, вывести героя во вселенскую бесконечность Млечного Пути, или в облитую солнцем сибирскую степь, или же просто туда, где «бесконечной нитью» тянется «старая, черная и изрытая колеями дорога» (10, 481).

Естественно, рассматриваемая трехчленная структура возникла у

³ Попытка осмысления порога предпринята в статье: Арбан Д. «Порог» у Достоевского (Тема, мотив и понятие) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 19—29.

Достоевского не спонтанно и связана с общим развитием урбанистических тенденций в литературе. Так, уже в «Медном всаднике» дорога Евгения лежит между городом Петра и домиком Параша, воплощающим семейную идиллию. У Гоголя город все активнее вмещается в соотношение дорог и домов. Однако такой нервный узел, такое сложное живое триединство, как у Достоевского, эти хронотопы никогда ранее не составляли. Попытаемся проследить, как именно реализуется искомый трехчлен в некоторых текстах, начиная уже с «Бедных людей», где соединение трех составляющих обнаруживается достаточно четко.

Так, сюжетная линия Вареньки может быть представлена в виде последовательной смены хронотопов: из идиллического родительского дома в деревне дорога приводит героиню в чужой враждебный Петербург, где она вынуждена переезжать с одной городской квартиры в другую, пока дорога снова не уведет ее прочь из города; однако будущий семейный дом, по убеждению Макара Алексеевича, равнозначен могиле: «Вы там умрете, вас там в сыру землю положат (...) вас там в гроб сведут» (1, 107). Самого Девушкина город загоняет в «угол» за занавесочкой (1, 16). Финальная попытка героя вырваться из этого хронотопного угла в дорогу носит характер бунта отчаяния и заведомо обречена: «Я с вами уеду; я за каретой вашей побегу, если меня не возьмете, и буду бежать что есть мочи, покамест дух из меня выйдет» (1, 107). Жизненный путь студента Покровского — самый короткий в повести: это дорога из чужой квартиры по осенним улицам города на кладбище.

Гораздо более сложным окажется взаимодействие города—дома—дороги в структуре «Преступления и наказания». Хронотопно роман может быть представлен как поиск пути истинного. Встреча Раскольникова с Соней знаменует *перекресток* на этом пути, причем комната героини с ее тремя окнами, выходящими на *канаву* (городской синоним дороги), и безобразно асимметричными углами есть реализованная метафора этого перекрестка, хронотопный подтекст которого обнаруживается в размышлениях Раскольникова, рассматривающего убогий интерьер: «Ей *три дороги*, — думал он: — броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат...» (6, 247. Курсив мой. — Р. К.). На самом деле перекресток включает не три, а *четыре* дороги, подобно тому как четыре дороги знаменует и крест, который Соня (и убиенная Лизавета) как бы вручает Раскольникову в этой комнате. Эту четвертую дорогу герой избирает именно тут, в комнате-перекрестке: «...нам вместе идти, по одной дороге! Пойдем!» (6, 252). Готовность к совместному, общему с Раскольниковым пути провозглашает и Соня: «...за тобой пойду, всюду пойду! (...) Вместе, вместе!» (6, 316). Эта обретенная дорога поведет героя через городскую площадь на каторгу, где ему откроется перспектива нового жизненного пути и идиллия счастливой любви, воплощенные в уже упомянутом финальном пейзаже «облитой солнцем необозримой степи» (6, 421).

«Идиот» начинается непосредственно с встречи в пути, в вагоне железной дороги, после чего закономерно возникает хронотоп вокзала,

знаменующий стык дороги с городом; затем дорога растворяется в сумраке городских улиц, прочерчивает ломаную кривую линию между домами Епанчина—Иволгина—Настасья Филипповны—Рогожина и т. д. Предпринимаемые героями отчаянные попытки обрести дом, убежать из дому, найти свою дорогу обречены на неудачу; город загоняет персонажей в некий хронотопный тупик, из которого нет выхода. Наиболее явственно и графически четко эта хронотопная безысходность воплощена в эпизоде, где Мышкин и Рогожин идут по противоположным тротуарам улицы, т. е. параллельными путями, ведущими, вопреки Эвклидовой геометрии, в одну точку — в мертвый дом Рогожина, уже ставший к этому моменту склепом для героини (8, 500—501).⁴

«Бесы» композиционно обрамлены дорогой, начиная с пушкинского эпитафа, в котором задан мотив потерянного пути, и заканчивая символическим предсмертным уходом героя, экипированного зонтиком и пледом, на большую дорогу. Внутри этой дорожной рамы, в «полуверсте» (10, 481) от дороги и вместе с тем «в беспредельности» (10, 195) расположен провинциальный городок, где пересекаются жизненные пути персонажей, где за порогом каждого дома притаилась смерть, а случайные встречи на улицах глубоко экзистенциальны. Финальный апофеоз дороги можно рассматривать как очередную попытку вырваться из хронотопной безысходности города и дома: «Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея...» (10, 481).

Следующая попытка осуществить эту «мечту» воплощена в «Подростке». Общеизвестно, что это один из самых урбанистических, самых «петербургских» романов в русской литературе. Однако в интересующем нас аспекте знаменательно, что «Подросток» — единственный роман Достоевского, в котором хронотопный вектор направлен от дороги к городу и затем, главное, — к дому в его идиллическом варианте.

В дороге проходит жизнь двух странников, двух русских скитальцев — Версилова и Долгорукого, хотя путь одного лежит к «священным камням Европы», а другого — к православным скитам и монастырям. Однако итог жизненных путей обоих озаглавлен их встречей в общей семье, в доме, который становится последним пристанищем не только для умирающего Макара Ивановича, но и для возрожденного Версилова. Вместе с тем обретение дома в его подчеркнуто идиллическом варианте связано для Версилова не только с отказом от странничества, но и с утратой существенной части личности: «О, это — только половина прежнего Версилова...» (13, 446. Ср.: Дон Кихот, отказавшийся от странствий, стал Алонсо Кихана Добрым, но перестал быть Дон Кихотом).

Попытка гармоничного синтеза дороги, города и дома воплощена в сюжетной линии Аркадия. Напомним, что в начале романа железная дорога приводит бездомного юного героя из Москвы в Петербург, где

⁴ Интересный взгляд на этот эпизод см. в кн.: *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения: В 6 т. М., 1966. Т. 4. С. 737—738.

в его бесконечных скитаниях по чужим домам отметим лишь один уличный эпизод: «Гадко мне было, когда, усталый и от ходьбы и от мысли, добрался я вечером, часу уже в восьмом, в Семеновский полк. Совсем уже стемнело, и погода переменялась; было сухо, но подымался скверный петербургский ветер, язвительный и острый, мне в спину, и взвевал кругом пыль и песок. Сколько угрюмых лиц простонародья, торопливо возвращавшегося в углы свои с работы (...) Мне встретился маленький мальчик, такой маленький, что странно, как он мог в такой час очутиться один на улице; он, кажется, потерял дорогу; одна баба остановилась было на минуту его выслушать, но ничего не поняла, развела руками и пошла дальше, оставив его одного в темноте. Я подошел было, но он с чего-то вдруг меня испугался и побежал дальше (...) Когда я всходил на лестницу, мне ужасно захотелось застать наших дома...» (13, 64. Курсив мой. — Р. К.).

Выделенные слова дают основание увидеть в этом урбанистическом пейзаже нечто большее, чем только «физиологическую» зарисовку. В интересующем нас аспекте он предстает как некая метафора, в которой сам герой — тоже одинокий маленький мальчик, потерявший свою дорогу в чужом враждебном хронотопе. В финале романа, однако, герою открывается некий «новый путь» (13, 451), достаточно туманный, но включающий заботу о доме (семье) и непосредственно связанный с городом. Такой открытый финал при всей его неясности знаменует попытку хронотопного синтеза, как уже отмечалось.

Хронотопная структура «Братьев Карамазовых» чрезвычайно сложна, поэтому ограничимся тем, что отметим: дом Федора Павловича представляется не столько родительским очагом, сколько неким перекрестком, где однажды встретились и пересеклись жизненные пути братьев, чтобы затем снова разойтись. Дорожный колокольчик знаменует путь Мити в каторгу. Дорога Ивана — это трудный путь блудного философа, осужденного на «квадриллион километров» и «биллион лет ходу» (15, 79). Путь Алеши в мир — это Млечный Путь, чем подчеркнута, помимо прочего, хронотопная открытость провинциального Скотопригоньевска во вселенскую беспредельность. И только жизненный путь Смердякова, начавшись под забором карамазовского дома (один из контекстуальных синонимов порога), в этом же доме и завершится, замкнув круг бытия.

Особо следует отметить «Сон смешного человека», где путь героя прерван от петербургских улиц — через убогую каморку — в бесконечность космоса — и в тот же город, но уже с твердым осознанием открывшейся ему грядущей дороги: «О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет (...) я пойду (...) А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25, 118—119). Очевидно, «Сон смешного человека», вещь во многом итоговую, можно считать и своеобразным итогом в реализации трехчлена «дорога—город—дом», обретением синтеза, к которому так стремились все герои Достоевского.

В заключение подчеркнем еще раз, что рассмотренный материал отнюдь не исчерпывает проблему лейтмотивной вариативности как непосредственно в творчестве Достоевского, так и в контексте исторической поэтики, открывая новые исследовательские перспективы.

А. В. АРХИПОВА

«АЛЕКСАНДРОВСКАЯ ЭПОХА» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский причислял себя к писателям, «одержимым тоской по текущему» (13, 455). Больше всего его интересовало время, в которое он жил и работал. Это, однако, не исключало определенного интереса к истории России, особенно к поворотным моментам этой истории. Таково, например, постоянное внимание Достоевского ко времени и личности Петра Великого. Несомненный интерес проявлял писатель и к царствованию Александра I, «александровской эпохе», конец которой совпал с его ранним детством. Однако перемены, произошедшие в России после николаевского царствования, отодвинули александровскую эпоху в сознании людей второй половины XIX в. очень далеко. Интерес, который она могла вызывать, был преимущественно историческим.

Достоевский нигде не оставил нам законченной и последовательной характеристики александровской эпохи, не дал ее полной оценки. Отдельные заметки, замечания по поводу Александра I, политических деятелей его царствования, основных умонастроений этого периода встречаются в разных произведениях Достоевского, главным образом в черновиках и записных тетрадах. Это суждения, часто не предназначенные для печати, но потому особенно ярко и непосредственно отражающие позицию писателя. Анализируя эти разрозненные высказывания, можно составить общую картину отношения Достоевского к деятельности Александра Благословенного и определить, как воспринимал он этот период в политической истории России и в истории духовного развития русского общества.

Личность Александра I, как и его политика, стала особенно привлекать внимание Достоевского в 1870-е гг. в связи с его публицистической деятельностью и ростом общего интереса к историческим и геополитическим проблемам. Писатель интересовался специальной исторической литературой о царствовании Александра I, был знаком с трудами М. И. Богдановича «История царствования императора Александра I и Россия его времени» (СПб., 1869—1871. Ч. 1—6), А. Н. Пыпина «Общественное движение в России в царствование Александра I» (СПб., 1871), о чем сохранились свидетельства в его записных тетрадах (см.: 27, 106, 113). Следил Достоевский и за публикациями в «Русской старине», «Русском архиве» и других изданиях.