

бурях XX в.) Рассказчик фиксирует тот факт, что ложный пафос речи адвоката был воспринят публикой «как святыня». Призыв Фетюковича принять его заключение: «Убил, но не виновен» — был одобрен слушателями процесса с восторгом: «Было уже и немисливо сдержать его: женщины плакали, плакали и многие из мужчин, даже два сановника пролили слезы. Председатель покорился и даже помедлил звонить в колокольчик: „Посвятить на такой энтузиазм значило бы посвятить на святыню” — как кричали потом у нас дамы» (15, 173).

Исход судебного процесса решило, однако, мнение тех, кому дорога «правда на Руси». Это присяжные: мелкие чиновники, купцы и крестьяне, представляющие на суде исконную, коренную, почвенную Россию. «Непробойные» мужички-присяжные до конца процесса «помалкивают». Их молчание, подчеркнутое рассказчиком («странно молчаливы и неподвижны» — 15, 93), замеченное и публикой («молчит-то молчит, да ведь тем и лучше» — 15, 176), является, по контрасту с крайне словоохотливыми состязавшимися сторонами, как будто знаком подлинной честности. И, однако, присяжные тоже допускают смешение «права» и «правды», лжи и истины: они прибегают к сомнительному вердикту «Виновен!» ради утверждения незыблемости народных понятий о нравственности. Решением своим они подтверждают лишь то, что отцеубийство — всегда преступление, всегда зло, но вовсе не то, что Дмитрий Карамазов является убийцей отца. В жертву высокой правде они приносят жизнь Дмитрия, совершают судебную ошибку. В итоговой оценке их приговора, которая дается в завершающем многоголосии толпы, слышится ирония:

«— Да-с, мужички наши за себя постояли.

— И покончили нашего Митеньку!» (15, 178).

Нравственная правда в заключительной книге романа по-настоящему торжествует лишь в позиции Дмитрия на суде, в том, что, вопреки выводу адвоката: «Убил, но не виновен», он отстаивает прямо противоположный принцип: «Не убил, но виновен!». Митино самоосуждение утверждает приоритет не права, а «русской правды», как понимал ее Достоевский: неутолимой жажды религиозного преображения России, живущей в русском народе, которое одно способно вывести его на путь национального спасения.

Мысль о возрождающей силе нравственной правды и нравственного суда мы, соотечественники Достоевского, не можем не воспринимать как «пророчество и указание», чрезвычайно важные в наши дни.

В. А. ТУНИМАНОВ

ПОРТРЕТ С БОРОДАВКАМИ («БОБОК») И ВОПРОС О «РЕАЛИЗМЕ» В ИСКУССТВЕ

Герой-рассказчик «Бобка» и «автор» фельетона «Полписьма „одного лица”» — литератор, не гнушающийся никакой поденной работой. Он и переводит (с французского), и объявления купцам сочиняет, и по заказу книгопродавца книжку «Искусство нравиться дамам» составил. Словом, он обретается где-то на самом литературном дне. Как справедливо сказано в комментарии Г. Я. Галаган к статье «Полписьма „одного лица”», «не только адресат „полписьма”, но и его автор — лицо собирательное. Важно отметить, что в созданной им антикритике Достоевский использует метод самодискредитации героя (Буренин, послуживший в ряде моментов источником образа «одного лица», выступает против Буренина)» (21, 416).

Естественно, Достоевский «дистанцируется» от опустившегося, назойливого, «болезненного» союзника и даже «соавтора» «Дневника писателя». Дает не очень лестную оценку ему и его сумбурному стилю: «Рядом с грубостью приемов, с цинизмом красного носа и „огорченного запаха” исступленного слога и разорванных сапогов мелькает какая-то скрытая жажда нежности, чего-то идеального, вера в красоту, Sehnsucht по чему-то утраченному, и всё это выходит как-то до крайности в нем отвратительно» (21, 61). «Одно лицо» — плодовитый литератор, приславший редактору «Гражданина» уже двадцать восемь писем, из которых тот счел возможным напечатать лишь «полписьма», с энтузиазмом предложивший и другие свои сочинения: «Он написал уже за меня и в пользу мою три „антикритики”, две „заметки”, три „случайные заметки”, одно „по поводу” и, наконец, „наставление как вести себя”» (21, 60). Таким образом, возникла, можно сказать, угроза вытеснения Достоевского со страниц не только «Дневника писателя», но и вообще еженедельника «Гражданин» «одним лицом» (он же «молчаливый наблюдатель»).

Статья «Полписьма „одного лица”» ознаменовала литературную смерть надоевшего «соавтора», о котором еще в кратчайшем, «рублевым слогом» написанном предисловии Достоевский объявил: «Это не я; это совсем другое лицо» (21, 41). Однако все-таки не «совсем другое лицо». «Одно лицо» — литературная маска и фельетонный двойник Достоевского. И закономерно, что этот опустившийся фельетонист — «отчасти лицо благородное», тоскующий по идеальному и красоте,

сетующий, что «юмор и хороший слог исчезают» (21, 61, 42). Он человек безусловно образованный и с хорошим литературным вкусом (следовательно, чужд и анахорет в современном примитивном собрании фельетонистов, в основном только «ругательствами» промышляющих) — знаком с философией, как с древней, так и современной, цитирует Монтескье, собирается издать бонмо Вольтера. Его литературные суждения, полемично и остро акцентированные, безусловно отражают эстетическую позицию Достоевского. В частности, это относится к характеристике широко распространенного взгляда на реализм в искусстве: «Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать. Идеи-то нет, так они теперь на феноменах выезжают. Ну и как же у него на портрете удались мои бородавки, — живые! Это они реализмом зовут» (21, 42). Видимо, герой «Бобка» вспоминает здесь широко распространенную английскую формулу «портрет со всеми бородавками» (она приписывается Оливеру Кромвелю), своего рода образное определение натуралистического и утрированного искусства. Все же рассуждения «одного лица» по поводу «феноменального» портрета и особенно цитата из какого-то газетного фельетона («Ступайте смотреть на это болезненное, близкое к помешательству лицо» — 21, 42) содержат достаточно прозрачные намеки на враждебный и грубый выпад Л. К. Панютина, так обывравшего в фельетонной заметке известный портрет работы В. Г. Перова: «Двояльно взглянуть на портрет автора „Дневника писателя“, выставленный в настоящее время в Академии художеств, чтобы почувствовать к г-ну Достоевскому ту самую „жалостливость“, над которою он так некстати глумится в своем журнале. Это портрет человека, истомленного тяжким недугом».¹

Весьма вероятно, что Достоевский и сам был отчасти недоволен этим портретом. Во всяком случае он посвятил искусству портретирования блестящий этюд в статье «По поводу выставки», где продолжил и углубил полемику «одного лица» с примитивным и упрощенным пониманием реализма: «„Надо изображать действительность как она есть“, — говорят они (современные художники. — В. Т.), тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает „главную идею его физиономии“, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность, такая же закон-

ная, как и текущая действительность. У нас как будто многие не знают того» (21, 75—76).²

Мысли Достоевского безусловно касаются не только искусства портретирования. Он излагает свое, отличное от позитивистского, воззрение на природу подлинно художественного творчества, иначе говоря, это профессиональная точка зрения писателя, его profession de foi, которую он противопоставляет модному и господствующему направлению. Художнику, по неизменному и твердому убеждению Достоевского, недостаточно знать лишь текущую действительность, хотя он, конечно, обязан знать ее до мелочей. Необходимо видеть высший и глубинный смысл явлений, что немислимо без «главной идеи» и идеала, выстраданного и личного, а не механически заимствованного, удовлетворяющего «общему, мундирному, либеральному и социальному мнению» (21, 73). Идея, идеальное, фантастическое — вот на чем делает преимущественный акцент Достоевский в многочисленных в «Дневнике писателя» размышлениях о сути и смысле художественного творчества. Неприятие Достоевским метода Н. Ге, острая критика его картины «Тайная вечеря» вызваны именно отсутствием, по мнению писателя (достаточно субъективному, очень многие современники расценили работу художника иначе), правильно поставленного идеала, что привело того к искажению исторической действительности и фальши: «С какой бы вы ни захотели судить точки зрения, событие это не могло так произойти: тут же всё происходит совсем несоразмерно и непропорционально будущему (...) В картине (...) г-на Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г-н Ге гнался за реализмом» (21, 77).

Чрезвычайно любопытно, что Достоевский упрекает Ге в отступлении от реализма, в отступлении неизбежном именно потому, что художник усиленно стремился к нему, «гнался» за реализмом. Сходным образом Достоевский подвергнет уничижительной критике реализм Н. Лескова и других «типичников». Лескова Достоевский, можно сказать, знакомит с прописными истинами, которые обязан твердо знать любой художник, в очередной раз повторяя свой тезис о «фантастичности» жизни и искусства: «Знаете ли вы, священник Касторский, что истинные происшествия, описанные со всею исключительностью их случайности, почти всегда носят на себе характер фантастический, почти невероятный? Задача искусства — не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений» (21, 82).³ Почти в том же духе и

² «Бородавки», правда миниатюрные, обнаружил Достоевский и в знаменитой картине И. Е. Репина: «Некоторую утрировку можно заметить, впрочем, и у г-на Репина: это именно в костюмах, и то только в двух фигурах. Такие лохмотья даже и быть не могут. Эта рубашка, например, нечаянно попала в корыто, в котором рубили сечкой котлеты. Без сомнения, бурлаки костюмами не блистают (...) Но всё же невысказанное слово золотое, тем более что такую рубашку и надеть нельзя, если раз только снять: не влезет. Впрочем, в сравнении с достоинством и независимостью замысла картины эта крошечная утрировка костюмов ничтожна» (21, 74—75).

³ Нетрудно представить, с каким недоумением и раздражением автор «Запечатленного ангела», «На краю света», «Белого орла», «Заячьего ремиза», «Очарованного странника».

¹ Голос. 1873. 14 янв. № 14.

эстетические размышления в статье «По поводу новой драмы»: «Настоящему художнику ни за что нельзя оставаться наравне с изображаемым им лицом, довольствуясь одною его реальною правдой: правды в впечатлении не выйдет» (21, 97).

Характерно и знаменательно, что слово «реализм» и другие производные от него словосочетания Достоевский в «Дневнике писателя» 1873 г. употребляет чаще всего в негативном контексте или в ситуативно-ограничительном смысле, что вызвано серьезными, принципиальными идеологическими и эстетическими мотивами. Особенно показательно такое (и вновь очень субъективное и пристрастное) определение основ мировоззрения В. Белинского в статье-мемуаре «Старые люди»: «Выше всего ценя разум, науку и реализм, он в то же время понимал глубже всех, что одни разум, наука и реализм могут создать лишь муравейник, а не социальную „гармонию“, в которой бы можно было ужиться человеку» (21, 10).

Именно этой распространенной вере во всемогущество разума, науки и реализма Достоевский противопоставляет свои суждения об идеале, фантастическом в жизни, истории и искусстве. А в эстетическом плане он всевозможным современным «реализмам» противопоставляет свой фантастический «реализм в высшем смысле», представляя в «Дневнике писателя», как образец такого «реализма», кладбищенскую фантазию — рассказ «Бобок».

Современники фантазию Достоевского (равно и его эстетические суждения) не одобрили, расценили как болезненный, патологический этюд, в очередной раз заподозрив, «что у автора что-то неладно в верхнем этаже». ⁴ Оценили рассказ по достоинству гораздо позже, уже в XX в., когда Достоевского, по сути, открыли заново. Особенно сказанное относится к символистам, хотя среди них рассказ о «могилах» оценивался весьма различно. Так, Андрей Белый возмущался «цинизмом» и «кошунственным» каламбурами Достоевского: «Что это за ужас? Что за цинизм: игра словами дух (в смысле зловония) и духовный, как в другом месте какое-то издевательство над словами „Святой Дух“, которым противопоставляется какой-то сектантский „Святодух“ (...)»

— То Святой Дух, а то Святодух...» ⁵

И далее А. Белый еще более усиливает обличительный характер своего суждения о рассказе, приходя к очень обобщенным и глубоко несправедливым выводам: «Для чего печатать все это свинство, в котором нет ни черточки художественности. Единственный смысл напугать, оскорбить, сорвать все святое. „Бобок“ для Достоевского есть своего рода расстреливание причастия, а игра словами „дух“ и „духовный“ есть хула на Духа Святого. Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то „Бобок“, один „Бобок“ можно противопоставить

мистик, склонный к самым фантастическим и причудливым сюжетам, читал эти нравоучительные разъяснения.

⁴ Дело. 1873. № 12. С. 102.

⁵ Белый Андрей. Трагедия творчества. СПб., 1911. С. 27.

каторге. Да, да, Достоевский каторжник, потому что он написал „Бобок“» ⁶.

Впрочем, чрезмерно эмоциональные и неоправданно далекие слова А. Белого — крайность и исключение. В других суждениях светских и духовных писателей XX столетия обращалось внимание на философско-символический смысл рассказа в контексте всего творчества Достоевского. Так, Б. П. Вышеславцев, размышляя в своей небольшой монографии о героях-деятелях Достоевского («Но кто же в конце концов делает русскую жизнь, ежедневную, насущную? Кем держится государство и строится общество?»), ⁷ относит их к разряду «мелких бесов» и цинично-бесстыдных персонажей кладбищенской фантазии писателя: «Романы Достоевского дают нам один ответ — ясный и неумолимый: ее делают те, кто занят не совершением дел, а устранением „делишек“. Губернатор-немец, который клеет картонные домики, аристократическая бюрократия, занятая борьбой честолюбий, сплетнями, пенсиями, любовницами, выгодными браками, залогами имений (...) и наконец — Федор Павлович, Фердыщенко, Лебедевы, Иволгины (...) все это мелкие бесы, которые в баню любят ходить и стараются воплотиться в семипудовую купчиху. Вот кто строители жизни — это гилики, люди тела, те самые, души которых и за гробом заняты той же гнилью, как это изображено в страшном рассказе „Бобок“» ⁸.

Митрополит Антоний полагал, что в рассказе «раскрыта нераскаянность грешников и их ожесточенность в зле», ⁹ что, естественно, он не ставит в вину Достоевскому. Им же была выдвинута гипотеза, к сожалению недетализированная, что «Бобок» написан «под влиянием некоторых церковных преданий». ¹⁰ Генезис рассказа Достоевского исследует и Н. П. Анциферов, обнаруживающий зерно «Бобка» в стихотворении Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...», подразумевающая, конечно, картину «публичного кладбища»:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под конями гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные кругом,
Как гости жадные за ниппенским столом...

Прочитывая эти пушкинские строки, Анциферов заключает: «Жуткий образ могил в болоте, который использует для потрясающей картины подполья города Ф. М. Достоевский». ¹¹ Затем Анциферов еще раз обращается к мрачному столичному подполью в фантастическом рассказе Достоевского: «Образ Петербурга был бы не полным, если бы Достоевский не ввел мотива мертвеца, разлив его в целую кошмарную симфонию, в какую-то *dance macabre* (...) Притаилась здесь

⁶ Там же. С. 28.

⁷ Вышеславцев Б. П. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923. С. 38.

⁸ Там же. С. 38—39.

⁹ Антоний, митрополит. Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения. Издание Северо-Американской и Канадской епархии, 1965. С. 211.

¹⁰ Там же. С. 227.

¹¹ Анциферов Н. Душа Петербурга. СПб., 1990. С. 42.

вражья сила, *memento mori* Петербурга (...) Сыны и дочери Петербурга продолжают свою суету суетствий и в загробном существовании с той только разницей, что здесь они могут отбросить всякий стыд (...) Таково подполье города». ¹²

Заметное место занял рассказ Достоевского в публицистических статьях и эссеистике Д. С. Мережковского. Циничную формулу героя «Бобка» Клиневича, получившую в начале века широкое распространение, вспоминает Мережковский в статье «О свободе слова», откликаясь на тревожную хронику «смутного времени»: «Как давно, как тщетно мы надеемся, как устали и надеемся. Сколько раз принимали пилюлю петербургскую отгепель за благодатную весну. Сколько раз цешлялись, карабкались, чтобы снова сорваться и еще глубже упасть в ту яму, в которой мы лежим и где, неунывающие покойнички, как в „Бобке“ Достоевского, предлагаем друг другу: „Господа, заголимся и обнажимся!“. Избави нас Боже от этих ужасных падений; лучше уж совсем не вставать, не воскресать, не надеяться, а лежать да полеживать, дремать да подремывать, ожидая трубно го гласа». ¹³

«Ужасный рассказ» Достоевского в фокусе большого эссе Мережковского «Чехов и Горький». Он его обильно цитирует и вдохновенно пересказывает, акцентируя главные моменты «Бобка», вскрывая философский и пророческий смысл картины «последнего» подполья: «Они (герои рассказа. — В. Т.) знают, что умерли, но не могут или не хотят этого узнать до конца, постоянно забывают, смешивают, путают, не могут привыкнуть к новой точке зрения. Все, как было — ничего страшного; но страшнее всего, что можно себе представить, эта продолжающаяся агония, эти судороги сознания между двумя метафизическими порядками. Они разговаривают, как будто ничего не случилось, болтают о пустяках, играют в преферанс „на память“, шутят, смеются, бранятся, сплетничают, говорят непристойности. Но пошлость жизни принимает исполинские размеры *sub specie aeterni*, „под знаком вечности“, выступает с ослепительной четкостью, как темные очертания предметов на белом свете». ¹⁴

Эти образы «Бобка» преследуют Мережковского во время чтения и в театре, заставляя иначе взглянуть на содержание шедевров Чехова и Горького («Три сестры», «Вишневый сад», «На дне»), сливающихся как бы в одну безотрадную и мрачную картину. Слова персонажей Чехова и Горького с какой-то неизбежностью перебиваются голосами «покойничков» из «Бобка»: «Два последние и, может быть, величайшие произведения Чехова, „Три сестры“ и „Вишневый сад“, напоминают „Бобок“. Кажется, что все действующие лица давно умерли, и то состояние, в котором они находятся, есть „жизнь, продолжающаяся только по инерции“, промежуток между двумя смертями — „последнее милосердие“. Они, впрочем, и сами подозревают, что их уже нет, что они умерли: „Нас нет (...) мы не существуем, и только кажется, что мы существуем“. Они что-то говорят, что-то делают, но сами не знают

¹² Там же. С. 90.

¹³ Мережковский Д. С. Эстетика и критика. М., 1994. Т. 1. С. 615.

¹⁴ Там же. С. 655—656.

что. Бредят, как полусонные, полумертвые. Когда Чебутыкин напевае свою „тарарабумбию“, то кажется, что „мертвец, уже почти совсем разложившийся“, лепечет: „Бобок, бобок!“. Они и все не живут, а разлагаются, тлеют и смердят друг другу и задыхаются от взаимного смрада. Но уже ничего не стыдятся — „заголились и обнажились“ в последнем цинизме пошлости, в последней наготе и пустоте душевной». ¹⁵

Это с сильным парадоксальным оттенком акцентированное осмысление пьес Чехова и Горького в свете философско-житейских откровений рассказчика и героев «Бобка» затем превращается в своего рода яркую художественную иллюстрацию пророческой фантазии самого Мережковского о стоящем «при дверях» Грядущем Хаме. Лопахин Чехова, босьяки и Лука Горького, согласно схеме Мережковского, несомненные предвестники грядущей хамской эры: «А когда все кончено, когда все уже умерли вторую смертью, тогда выступает бессмертный Ермолай Лопахин, совершитель прогресса, владелец вишневого сада, владелец грядущего рая земного, „гордый, голый человек“, торжествующий босьяк, торжествующий хам (...) Ермолай Лопахин, проповедник вечной жизни, — первый маленький хам, побольше — старец Лука, проповедник вечной смерти, с ласковым шепотом: „Я и жуликов уважаю (...) я и трупики уважаю, — по-моему, ни одна блоха не плоха, все черненькие, все прыгают — и спрыгнув, летят в пустоту“. За старцем Лукою придут хамы еще побольше, и, наконец, последний, самый великий, Грядущий Хам». ¹⁶

Везде и всюду — в литературе, на подмостках сцены, в зрительном зале — Мережковский ощущает «трупный запах», который совершенно напрасно «вся русская интеллигенция» приняла за «торжество новой жизни». Везде один и тот же «бобок». ¹⁷ А символический конец «Вишневого сада» он воспринимает как начало конца, прелюдию к Апокалипсису: «„Наступает тишина, и только слышится, как далеко в вишневом саду топором стучат по дереву“. Это последние слова, написанные Чеховым.

Они оказались пророчеством. Только что он умер, застучал топор. Уже секира при корне. Всякое дерево, не приносящее плода, срубают и бросают в огонь. Только что смолк последний звук свирели, певшей о конце, начался конец». ¹⁸

Суждения Мережковского о пьесах Чехова и Горького столь вызывающе парадоксальны, что полемизировать с ним просто бессмысленно, но они остры и талантливо, увлеченно высказаны. Схематизм статьи, безусловно работающий на теорию о Грядущем Хаме, не менее очевиден. Впрочем, к великой печали, пророчества Мережковского никак не могут быть названы беспочвенными. Что же касается глубокого, пронизательного и блестящего истолкования художественно-философского смысла рассказа Достоевского, то это вне всякого сомнения.

¹⁵ Там же. С. 666.

¹⁶ Там же. С. 667.

¹⁷ Там же. С. 667—668.

¹⁸ Там же. С. 668.

Своеобразно преломился рассказ Достоевского и в художественном творчестве символистов. Очевиднее всего — в тринадцатой главе первой части трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» («Капли крови»), где описывается «прохождение мертвецов по навьей тропе».¹⁹ Фантастическая картина, в которой ошугимы мотивы из произведений Гоголя и Достоевского. Сначала в романе Сологуба дается образ толпы мертвецов, странным и беспорядочным образом шествующих и о чем-то беспрерывно говорящих: «Выходцы из могил шли в ночной тишине, и следы по дороге за ними ложились легкие, странные, едва различимые. Слышались тихие речи, мертвые слова. В прохождении мертвых нельзя было заметить никакого определенного порядка. Они шли как попало». Только прислушавшись, «живые» очевидцы шествия мертвых начинают мало-помалу выделять из «общего гула» «отдельные слова и фразы», что отчасти повторяет ситуацию в «Бобке», где герой «вдруг» начинает слышать голоса, звучащие все отчетливее и отчетливее: «Слышу — звуки глухие, как будто рты закрыты подушками; и при всем том внятные и очень близкие. Очнулся, присел и стал внимательно вслушиваться» (21, 44).

Правда, в «Бобке» сразу завязывается разговор между генерал-майором Первоседовым и надворным советником Лебезятниковым. В романе Сологуба сперва звучат разрозненные «анонимные» слова и фразы (вполне «земного» содержания). Постепенно вырисовываются из «мглисто-серой толпы» фигуры «отдельных мертвецов»: «дворянин в фуражке с красным околышем», «поп в черной ризе», «умственный мужик», «мертвые солдаты», «молодецватый полковник», «толстый купец», «грязный и вонючий» мужик, «барыня и служанка» и др.²⁰ Представлены почти все сословия России, граждане разных возрастов и положений. Их голоса — современная русская симфония, шаржированный социально-политический образ России. Пестрая вязь реплик-лозунгов, стертых формул, «мертвых слов»: «Мой девиз — самодержавие, православие и народность. Мой символ веры — спасительная крепкая власть»; «Россия для русских!»; «Не надуешь, не продашь. Можно и шубу вывернуть. За свой грош везде хорош», «Вешать! Пороть!».²¹

Особняком среди взрослых мертвецов идут два мальчика («тощие, с зелеными лицами, в бедной одежке»),²² один — самоубийца, не вынесший тиранства, другой — до смерти запоротый солеными розгами (постоянный мотив творчества Сологуба, во многом роднящий его с Достоевским). Это трагедия, соседствующая с мрачным фарсом.

И наконец, есть в толпе мертвецов одна пара, как будто бы попавшая в роман Сологуба непосредственно из рассказа Достоевского: «Очень близко к волшебной черте, видимо стараясь выделиться из общей среды, прошли изящно одетая дама и молодой человек из породы ищютов. Они еще недавно были похоронены, и от них пахло

свежую мертвечиной. Дама кокетливо поджимала полуистлевшие губы и жаловалась хриплым, скрипучим голосом:

— Заставили идти со всеми, с этими хамами. Можно бы пустить нас отдельно от простого народа».²³

Кокетливая светская дама и ищют — реминисценция из рассказа «Бобок», где им (разумеется, отчасти) соответствуют «барынька» и «крикса» Авдотья Игнатьевна, жалующаяся на скверный запах («разит»), будто бы идущий от близ лежащего лавочника, и «милый полисон» Клиневич. Реминисценция ни в коем случае не является случайной. Она закономерна. Отчетливо демонстрирует родственные узы, связующие фантастический реализм Достоевского «в высшем смысле» и мистический (с особенной приверженностью к кладбищенским сюжетам) символизм Сологуба.

И в заключение небольшое дополнение к статье. В последнем романе Достоевского черт (эманация Ивана Карамазова) донимает полубезумного героя «реалистическими» подробностями («Ты хочешь побороть меня реализмом, уверить меня, что ты есть, но я не хочу верить, что ты есть!» — 15, 75), декларирует: «Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм» (15, 73). Даже вынашивает идею «реалистической» оппозиции: «Я хочу в идеалистическое общество записаться, оппозицию у них (спиритов. — В. Т.) буду делать: „дескать реалист, а не материалист, хе-хе!“» (15, 72). В черновых набросках к роману эта «реалистическая» линия прямо восходит к бородавкам на портрете в рассказе «Бобок»: «Сатана иногда покашливал (реализм, бородавка)» (15, 334).²⁴

²³ Там же. С. 85.

²⁴ Там же повторяется и еще один мотив из кладбищенского рассказа. Черт оказывается «повинен» и в «тлетворном духе»:

«НЗ. Про Зосиму. „Я тут постарался, таких духов нанес“.

НЗ. — Барыни-кокетки наиболее воняют в могилах. Я у каждой взял по букету» (15, 335).

Но в окончательном тексте романа прямые переключки с мотивами рассказа «Бобок» отсутствуют.

¹⁹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. С. 84.

²⁰ Там же. С. 84—85.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 86.