

И. Л. АЛЬМИ

О РОМАНТИЧЕСКОМ «ПЛАСТЕ»
В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Романтическое «своеволие», «фантастичность», мечта об избранничестве — коренное свойство сознания многих героев Достоевского. Более того, здесь опознавательный знак героя Достоевского как некой постоянной величины; идеологический комплекс слишком значительный, чтобы он мог не сказаться на общем стиле писателя. Вопрос о романтизме как составляющей метода автора «Двойника», «Идиота», «Подростка» неоднократно ставился нашим литературоведением.¹ Но, на мой взгляд, проблему нельзя считать исчерпанной. Воздух романтизма пронизывает романы Достоевского в гораздо большей мере, чем это обнаруживается на первых этапах исследования. Художник закрытой позиции, он нередко строит повествование так, что смысл переживаний героя оказывается утаенным. Путь к пониманию в этих случаях может проходить через пространство романтической литературы — сферы, чуждые XIX в. более близкой, нежели нашему современнику. Памятуя об этом, попытаемся по-новому посмотреть на один из самых загадочных эпизодов «Преступления и наказания». А через него выйти к скрытым пластам романа, привычно (и справедливо) почитающегося вершиной русского и мирового реализма.

Раскольников, блуждая по Петербургу, смотрит, стоя на мосту через Неву, на лежащий перед ним великий город. Герой томит странное чувство. Оно достигало его здесь и прежде. Но после преступления стало острее и необъяснимее:

«Когда он ходил в университет, то обыкновенно, — чаще всего, возвращаясь домой, — случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолесную панораму и каждый раз

почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолесной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина. . . Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее. Теперь вдруг резко вспомнил он про эти прежние свои вопросы и недоумения, и показалось ему, что не случайно он вспомнил теперь про них. Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде, как будто и действительно вообразил, что может о том же самом мыслить теперь, как и прежде, и такими же прежними темами и картинами интересоваться, какими интересовался. . . еще так недавно. Даже чуть не смешно ему стало и в то же время сдвинуло грудь до боли. В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё. . . Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его. . . Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своим сжатый двугривенный. Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (6, 90).

Итоги размышлений Раскольникова наглядны. Но начало их теряется в неопределенности. Где истоки парадокса — «угрюмого и загадочного впечатления», рожденного зрелищем «великолесной панорамы»?

Автор не отвечает на этот им же спровоцированный вопрос. Более того, по ходу описания загадка удваивается, утраивается — без расширения данных, подводящих к решению. Неполнота «условия задачи» снимает возможность однозначного, «точечного» ответа. Уже поэтому неубедительны версии, предлагающие читать это место романа как своего рода политическую тайнопись, шифр, содержащий указание на «фурьеристские» настроения Раскольникова (В. Б. Шкловский²) либо, напротив, на его отказ от «социально-утопических мечтаний» (В. Я. Кирпотин³).

Ситуацию частично проясняет обращение к черновым рукописям. Но именно частично. Мы узнаём истоки художественного движения, еще очень далекие от результатов окончательного текста. На стадии этих истоков в первой (краткой) редакции романа интересующий нас эпизод выглядит более «понятным» (и гораздо менее наполненным).

Мысли героя здесь не столь судорожны; в монологе просматривается логическая канва психологической коллизии. «Прежнее» и новое впечатления четко разделены. Первое описано более подробно,

¹ См.: *Графис И. П.* Ф. М. Достоевский и романтизм. Вильнюс, 1979. А также в общих работах: *Гроссман Л. П.* Достоевский — художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 414—415; *Пазиров Р. Г.* Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 57, 66; *Тюлькин К. И.* Романтическая культура и ее отражение в творчестве Достоевского // Романтизм в славянских литературах. М., 1973. С. 278—306; *Фридляндер Г. М.* Эстетика Достоевского // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 101—105.

² *Шкловский В.* За и против: Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 215—216.

³ *Кирпотин В. Я.* Равочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970. С. 45—47.

в какой-то мере даже объяснено. Причиной всему, размышляет героиня, «полнейшая холодность и мертвенность этого вида. Совершенно необъяснимым холодом веет от него. Духом немoty и молчания, дух „немой и глухой“ разлит во всей этой панораме. Я не умю выразиться, но тут даже и не мертвенность, потому что мертво только то, что было живо < . . . > Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, паверно, там давно уже умерла жизнь, хоть камни всё еще говорят, всё еще „воиют“ доселе» (7, 39—40).

Мысль о том, что лик Северной Пальмиры — в отличие от Венеции — и не был живым, — вариант любимой идеи Достоевского об «умышленности» Петербурга, центра искусственной цивилизации. Герою эта идея дапа в непосредственном переживании, как интуитивное неприятие созерцаемого. По ходу коллизии на первоначальное отчуждение наслаивается отчуждение второго порядка — от собственного духовного прошлого. «Все эти прежние ощущения, вопросы, люди» теперь, после рубежа преступления, — «как на другой планете». Отсюда — запертая ситуация жеста героя: «подаянная» момента брошена в воду в знак разрыва общечеловеческих связей.

В общей концепции «Преступления и наказания» эпизод этот — в числе основополагающих. Тем интереснее для нас характер его трансформации. Во второй (пространной) редакции романа фрагмент сжимается (за счет отказа от пояснений) и одновременно пополняется образом полета. Здесь уже найдена основа для окончательного текста, притом что в последнем будет усилен мотив таинственной значимости происходящего («неясное и неразрешимое», «угрюмое и загадочное» впечатление; «не печально вспомнил»; «показалось ему дико и чудно»).

Сегодня нет надобности доказывать, что Достоевский не искал загадочности ради нее самой. Новая тональность эпизода переместила «странное» впечатление Раскольникова из сферы идей (хотя и прочувствованных) в область целостных духовных открытий. В этом качестве оно обрело сходство с тем «видением», которое имело первостепенную важность для самого Достоевского и о котором писатель рассказал задолго до «Преступления и наказания» — в повести «Слабое сердце» и в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе».⁴

«Происшествие» на Неве в фельетоне представлено как одна из собственно петербургских «тайн» (по образцу «Парижских тайн» Эжена Сю). Себя в этой связи повествователь именует «фантазером» и «мистиком», проницая обыгрывая несоответствие этих качеств господствующему «реальному направлению». Вместе с тем рассказ о «видении» абсолютно серьезен; завершается он почти торжественно: «Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование. . .» (19, 69). Существование художника.

⁴ Во всех трех эпизодах сохранена единая точка обзора. См.: *Вел А. Л.* Чужая беда в творчестве Достоевского // *O Dostojevském. Šborník statí a materiálu.* Praha, 1972. S. 232.

Герой «Преступления и наказания» по типу восприятия жизни тоже художник (хоть и апеллирует к «арифметике»). В ощущениях, которые он испытывает, глядя на великолепную панораму враждебного ему города, есть свой комплекс «невъяснимого». Его воссоздает сам характер авторской речи. Слово здесь не призвано *называть*; оно кружит, очерчивая границы неизвестного. Суть переживания фиксируется в них, сохраняя «безымяшность»; художественный смысл возникает в мерцании поэтических «отсветов».

Некоторые из них уже «узваны». Названы пушкинские «Медный всадник»⁵ и стихотворение «Город пышный, город бедный. . .».⁶ Но, думается, существует текст, находящийся с эпизодом Раскольникова в более тесной связи, объясняющий и выражающий «дух немой и глухой», и неожиданный образ полета. Это — исповедь Лермонтовского Демона:⁷

Лишь только божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Панек остыли для меня. . .

И в страхе я, вахнувшись крылами,
Помчался — по куда? зачем?
Не знаю. . . Препными друзьями!
Я был отвергнут; как Эдем,
Мир для меня стал глух и нем.⁸

Лермонтов, поэт романтических порывов и романтического разочарования, присутствует в «Преступлении и наказании» скрыто и явно. Последнее перед убийством видение Раскольникова восходит к «Трем пальмам».⁹ Романс на стихотворение «Сон» пытается петь умирающая Катерина Ивановна — «страшным, хриплым, надрывающимся голосом», «вскрикивая и задыхаясь на каждом слове»:

В полдневный жар!.. в долине!.. Дагестана!..
С свистом в груди!..

(6, 333)

Лермонтовским ореолом отмечены вершинные минуты жизни героев — носителей энергии мятежа. А для Раскольникова — и не только минуты. Тема Демона сопровождает или, вернее, преследует

⁵ *Этос В. И.* Достоевский. М., 1968. С. 173.

⁶ *Назирова Р. Г.* Творческие принципы Ф. М. Достоевского. С. 10.

⁷ Косвенное доказательство возможной реминисценции — слова о духе «немoty в какого-то отрицания» (курсив мой. — *И. А.*), присутствующие во второй черновой редакции романа (7, 125), а также общее сходство мотива с фрагментом описания Лондона в «Взвешенных заметках о летних впечатлениях»: «Но когда проходит ночь и пачинается день, тот же гордый и мрачный дух снова царственно пронесется над исполненным городом» (5, 74). Указано Ф. И. Евнинным (см.: *Евнин Ф. И.* Роман «Преступление и наказание» // *Творчество Ф. М. Достоевского.* М., 1959. С. 138).

⁸ *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 2. С. 392. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

⁹ См.: *Назирова Р. Г.* Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // *Достоевский. Материалы и исследования.* М., 1976. Т. 2. С. 95.

ого постоянно, сливаясь с мотивом всеохватывающего, враждебного разъединения со всем сущим.

Разумеется, налицо естественная разница характера и средств художественного изображения.

В поэме о чувствах героя говорится романтически-абсолютно, без апалитического расчленения и детализации:

И всё, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел.

(2, 376)

В роман переживания земного изгоя фиксируются с доскональностью, свойственной реализму второй половины века, почти последуются: «Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им всё более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, — гадки были их лица, походка, движения» (6, 87).

Состояния переданы по-разному, но в основе их одно: «божьи проклятье» разрыва с «живой жизнью». Демон знает о нем изначально. В душе Раскольникова это знание заслонено мелькающим страхом, подозрений, надежд. Но когда уста, заматывающая и снайательная, отходит, суть положения проступает перед героем романтически-обостренно: «Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, ягучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на „аршине пространства“» (6, 327).

Образ вечности на аршине пространства современные исследователи считают реминисценцией из Гюго (7, 377). Не спорю. Но, как известно, творческая память сливает полученное из разных источников. С образом, найденным у Гюго, легко сопрягается лермонтовское:

Моя ж печаль бессменно тут,
И ей конца, как мне, не будет;
И не вадремнут в могиле ей!
Опа то ластится, как змей,
То жжет и плещет, будто пламень,
То давит мысль мою, как камень —
Надежд погибших и страстей
Несокрушимый мавзолей!...

(2, 393)

Не утверждаю, что здесь реминисценция в точном смысле. Важнее коренное единство мотива: безысходность, «вечность» тоски как результат бунта, посягающего на основы жизни.

Отчуждение от этих основ живой душе нестерпимо. Но и возвратиться к ним «преступившему» безмерно трудно. Отсюда — постоянные колебания, раздвоенность.

Меня добру и побессам
Ты возвратить могла бы словом, —

уверяет Тамару Демон. Он жаждет спасения:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

И тут же прельщает грешную монахиню соблазном власти, презрения к «жалкому свету», «спучиной гордого познания».

Раскольников перед Соней, святой грешницей, тоже демонически-двойствен. «Свобода и власть» «над всей дрожащей тварью и над всем муравейником» — вот «наутствие», которое он ей принес. Но этот символ веры совмещается с беспомощной мольбой: «Так не оставишь меня, Соня?» (6, 316).¹⁰

Общность ситуации проявляется и в характере поведения героинь. Образы их несопоставимы, а ответы в принципе близки: они любят, *со-страда*я.

Кто б ни был ты, мой друг случайный, —
Покрой навеки погубя,
Невольню я с отрадой тайной,
Страдалец, слушаю тебя, —

признается Тамара.

«Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!» — восклицает Соня (6, 316).

Параллель очевидна, хотя сам Раскольников с Демоном себя не соотносит. Слишком уж он по-человечески беззащитен, да и к тому же вполне поглощен общественной сферой. Она дает ему и символы безысходности, и образ человека, диктующего жизни свой закон, — Наполеона.

О значении «мифа» Наполеона в интеллектуальных построениях героя Достоевского говорят все пишущие о «Преступлении и наказании». ¹¹ Добавлю лишь одно. В глазах человека переходной эпохи Наполеон — двуликий Янус. Трагический избранник рока, он — живая гроза романтиков. Капитан, ставший императором, — эмблема буржуазного века, ступок энергии «достижения». Раскольников в своей душевной ориентации мечется между тенденциями, связанными с этими полярными воплощениями. «Бывший студент», он балансирует между мечтательством и «реальным направлением», романтической утонченностью и презрением к «эстетике» в себе самом (впоследствии — тема тургеневского Нежданова).

Изначальная двусмысленность содержится уже в замысле Раскольникова: она порождает параллельные психологические ряды. За-

¹⁰ Пародийный вариант — притязания героя «Кроткой»: «Я хотел, чтоб опа стояла предо мной в мольбе за мои страдания, — и я стоял того» (24, 14).

¹¹ Мысль о мифологической природе «наполеоновской теории» Раскольникова особенно подробно разрабатывает В. Я. Гириштин (Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. С. 382—386).

думашое убийство для героя одновременно — «безобразная» (или «проклятая») «мечта» и — «дело», даже «предприятие» (6, 7). «Дело» требует изобретения конструкции петля, на которой повиснет топор; «мечта» не снисходит до вопроса о сумме, добытой кровью. Чем дальше от минуты преступления, тем несомненное побеждает «мечта», а вернее, само «дело» оборачивается «мечтой»: на поверхность проступает его внеутилитарный, почти призрачный смысл. *Поэтически* это ощущение выразил Иннокентий Аллеппский в парадоксальном утверждении: «физического убийства не было»; автор сохранил своего героя «чистеньким», «внимательно защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем невинным гипнозом преступления, который творится только в Петербурге».¹²

В романе «чистоту» Раскольникова обостренно фиксирует взгляд «профессионала». «... убил, да за честного человека себя почитает людей презирает, бледным ангелом ходит, — возмущается Порфирий Петрович (6, 348). Но знает: именно по причине уцелевшей чистоты этот убийца, приняв страдание, сможет стать для людей «солнцем». Статья Раскольникова в оценке Порфирия тоже двойственна: страшна своей прагматической сутью, но увлекательна как непосредственное проявление незаурядной личности. Судебный следователь говорит о газетном опусе так, словно перед ним байроническая поэма: она «нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и непокупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с» (6, 345).

«Хорошо», поскольку в подтексте — мечты о великом жребии, бескомпромиссное:

Я — или бог — или никто.

Близость Раскольникова героям романтического склада замечена давно.¹³ Для нас сейчас, однако, важна не только эта близость, но и *смыкающаяся с ней* разность. Раскольников, «догоняя» оставшийся в прошлом романтизм, пытается дотянуться до него с «обратного» конца. Начинает с того, чем его высокие предшественники кончали, — с преступления, являющего собой «издержки», тулик демонического пути. Этим обусловлено особое звучание темы возмездия.

Известно высказывание Достоевского по поводу пушкинских «Цыган»: «Алеко убит. Сознание, что он сам не достоин своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание».¹⁴

Сказано с такой безоговорочной четкостью, что мы не замечаем ссылки на «небывшее». В «Цыганах» нет речи о раскаянии, тем более идеологическом. Создатель Пушкинской речи додумал трагедию

Алеко по схеме «Разбойников»: высокая душа не прощает себе запятанности злом, избранным как средство борьбы со злым миром. Так обосновывается необходимость добровольного испуления вины.

Именно в этом шиллеровском варианте идея возмездия входит в духовный мир Достоевского.¹⁵ У Пушкина и Лермонтова она скорее предчувствуется, в «Преступлении и наказании» формулируется. Потребность в искуплении в мире романа — закон бытия живой души и одновременно органическая мораль «почвы». Духовная реальность возникает на пересечении внутреннего и внешнего рядов. Извне орудие возмездия не случайно оказывается безвестный мещанин. «Убийвец», брошенный им Раскольникову, весом как голос «мнения народного». Но полную силу этот голос может получить, только пройдя горнило романтической души героя, претворившись в фантазматическую сна о повторном убийстве старухи.

Роль этого сна во всей романной «постройке» огромна. Фантастическая действительность надстраивается здесь над реально происходящим подобно тому, как в «Петербургских сновидениях» над реальным Петербургом высится сказочный город дымов. Соположенные реальности и варьирующего ее «зеркала» сообщает картине многомерности, дает чувство «тайны».

Литературное оформление этой «тайны» в романе ведется испытанными приемами «старого» романтизма. Атмосфера сна — неуловимо меняющаяся, бредовая. Авторская речь насквозь пропитана сбивающим «как будто». Происходит невероятное, и сама эта невероятность ощущается как иносказательный язык, требующий толкования. Опорами для него служат литературные параллели, направляющие читательское внимание к уже имеющимся художественным решениям. Целый ряд таких реминисценций указан исследователями разных поколений.¹⁶ Но, как мне кажется, до сих пор не названа та, что даст ключ к фрагменту в целом. «Слово», открывающее доступ в лабиринт сна, — «баллада».

Примета балладного мира — лейтмотив лунного света, тема месьяца, всегдашнего свидетеля и участника романтических чудес. Она характерно развивается на протяжении всего эпизода.

В начале сна, когда происходящее еще не отделено от яви, луна — обличная деталь вечернего пейзажа. («Сумерки ступались, полная луна светлела всё ярче и ярче»; 6, 212). Восприятие света «романтизируется», когда герой, преследуя загадочного мещанина, неожиданно узнаёт лестницу дома старухи: «Вон окно в первом этаже; грустно и таинственно проходил сквозь стекла лунный свет». В квартире старухи уже вся комната «ярко облита лунным светом». «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна» (6, 213).

Центральное «луна» впервые отступает перед поэтически-простопародным «месяц». Стилистический сдвиг отражает некий рубеж в восприятии героя; он тут же порождает фантастический аллюизм:

¹⁵ См.: *Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер. М., 1985. С. 180.

¹⁶ Все сведения по этому вопросу собраны в примечаниях к роману (7, 382—383).

«Это от месяца такая тишина, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает» (там же).

Тишина от месяца — ход мысли, близкий поэтическому синкретизму. Но о какой загадке может идти речь?

Думается, подспудная опора сюжетики сна — баллада Катенина «Убийца». Ее герой совершает тайное преступление. Свидетели — лишь Бог да месяц. Но злодею пет покоя. Десять лет мучается он и наконец, рассказавши все жене, кричит месяцу:

Да полно, что! гляди, плешивый!
Не побоюсь тебя;
Ты, видно, сроду молчаливый:
Так знай же про себя.¹⁷

Раскольников наяву — после обвиняющего «Убийца» — судорожно доискивается возможных свидетелей преступления: «Сто-тысячную черточку просмотришь — вот и улика в пирамиду сплет-скую! Муха летала, она видела!» (6, 210). Во сне проводники в мир зловещих чудес — мещанин («вышедший из-под земли человек»), муха, зажужжавшая в комнате старухи, и месяц: он «глядит», «загадку загадывает».

Произведение Катенина, вписывающееся в общий круг баллады возмездия («Ивиковы журавли» Шиллера—Жуковского, «Утоплен-ник» Пушкина), близко Достоевскому идеей вечного суда совести самого преступника. Романтически-простонародное осуждение Рас-кольникова, заданное «балладным» сном, в эпизоде романа оборачи-вается каждодневным отношением к нему каторжников, не принимаю-щих «гордыни». Жизнь — главный лекарь, к которому отсылает «теоретика» Порфирий, последовательно выводит героя за пределы сугубо личного сознания — этой опоры романтического миро-ощущения. Но и сам романтический поток несет его в спасительную сторону: от демонического индивидуализма — через простонародно-фантастическое — в общечеловеческую широту.

Романтический взгляд на жизнь в «Преступлении и наказании» в очень большой мере «оправдан»: при всех демонических «задержках» он хранит в душе жажду высокого. Воистину безысходен, по Достоев-скому, путь воинствующего отказа от романтического начала — «деловитость» Лужина или горький цинизм Свидригайлова. Послед-ний страшнее, так как берет энергию от «поруганья заветных свя-тынь» романтизма: образа вечности («вроде деревенской бани <...> а по всем углам пауки»¹⁸) или мотива связи с потусторонним (призрак Марфы Петровны в новом платье с «хвостом»). Тем ужаснее и непо-

¹⁷ Катенин П. А. Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 666. (Б-ка поэта. Большая сер.).

¹⁸ Отмечена пародийная связь этого образа с символом «вечности на аршине пространства». См.: Кунильский А. В. «Жизнь» в структуре романа Ф. М. До-стоевского «Преступление и наказание» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981. С. 63.

боднее романтические видения, карающие Свидригайлова в его последнюю ночь, — образы поправной им красоты.¹⁹

Раскольников — в отличие от Свидригайлова — идет не в сто-рону от романтизма, а *сквозь* него; и будто в награду перед ним рас-пахнется в конце концов целая душа широта: «широкая и пусты-ная река», «широкая окрестность», облитая солнцем необозримая степь с чернеющими дальними юртами — «точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6, 421).

Герою уединенного сознания дано прикоснуться к этой изначаль-ности, даны вера и надежды, столь же незамкнутые, безграничные.

«Реализм в высшем смысле» не отвергает романтизм как нечто устаревшее (позиция позднего Белинского и прозаиков 40-х гг.).

Не трактует его как порождение искусственной цивилизации («Казак» Л. Н. Толстого). Но вводит в художественный синтез наряду с реалистической трезвостью.

Романтическое «своеволие» героев позднего Достоевского — палка о двух концах. Оно чревато тупиками и катастрофами, опас-ными для всего человечества, но в его истоках, в питающем его страстном «безудерже» — свидетельство великих возможностей че-ловеческого духа. Путь «бунтовщиков» Достоевского, как и служе-ние его «святых», — необходимая часть поиска общечеловеческой истины. Поэтому он так захватывающе интересен на всех его «зиг-загах» и «мертвых петлях».

¹⁹ Р. Г. Назиров указывает, что одно из них содержит реминисценцию из гоголевского «Вия». См.: Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоев-ского. С. 145.