

монтовского „Героя нашего времени“, где история главного персонажа связывает ряд новелл в единое органическое целое» и что «вскоре, однако, Достоевский отказывается от этого намерения, справедливо усомнившись в способности своего хлестаковствующего психолога занять в романе место подобное тому, которое занимал Печорин» (12, 178). Нельзя с этим не согласиться, хотя хотелось бы все-таки подчеркнуть, что ориентация на форму лермонтовского романа не исчезает, а смещается — вместо Петра Верховенского центральное, «печоринское», место занял другой персонаж, Ставрогин, прямо связанный с Печориным и лермонтовской традицией «байронического» героя, хотя и спущенной, пересмысленной и преображенной. Это связано не с отказом от принципа построения «Бесов» по образу и подобию «Героя нашего времени», а с необходимостью замены главного героя, с выходом на первое место Ставрогина. Размышления писателя над формой лермонтовского романа безусловно оказали Достоевскому существенную помощь в строительстве «Бесов».

Еще одним интересным доказательством большой заинтересованности Достоевского «Героем нашего времени» может служить запись в набросках конца 1869—начала 1870 г., где, решая показать «подробный психологический анализ» того, «как действуют на ребенка произведения писателей» (9, 131), Достоевский из всей массы известных ему имен и произведений останавливается именно на романе Лермонтова. Хочется напомнить в этой связи, что Достоевский не раз прибегал к сознанию детей как к лакмусовой бумажке и не раз проводил сквозь сознание детского ума произведения тех или иных авторов. Самые дорогие писателю произведения апробируются на детском восприятии, и то, что роман Лермонтова был выбран Достоевским — наряду с повестями Карамзина, «Тарасом Бульбой» Гоголя, «Евгением Онегиным» Пушкина, — уже говорит о многом.

Лермонтов и Достоевский — тема поистине неисчерпаемая. Кроме типологических и генетических связей, которыми связаны некоторые герои обоих писателей, в поэзии и прозе Лермонтова имеется целый ряд идейно-художественных находок, получивших впоследствии свое отражение и развитие в творчестве Достоевского, одной из характернейших черт которого было бережное и любовное отношение к родной литературе и внимательное, вдумчивое прочтение ее вершинных произведений. Ведь Достоевский не только и не просто восхищался Лермонтовым. Углубленно изучая его произведения, пропикая в их многокрасочный мир, он учился у него, своеобразно претворяя и преломляя в своем собственном творчестве его достижения. Причем можно наблюдать как связанную с переосмыслением преемственность идейной стороны лермонтовского наследия, обильную цитацию лермонтовской лирики, так и модифицированное развитие прозаической формы «Героя нашего времени» в строительстве романов Достоевского.

В. Ф. ВОЛОДИН

ПЕТИ-ЖЕ В «ИДИОТЕ»

Рассказ в рассказе — распространенный прием в литературе, а пяти-же как организация нескольких рассказов внутри произведения искусства еще более обнажает формально-художественный принцип, имеющий славянскую традицию, уходящую корнями в половевропейской литературе по меньшей мере в эпоху Возрождения.¹

Для нашей работы важно напомнить известный факт о значении пяти-же для Достоевского. При подготовке нового варианта «Двойника» Достоевский впервые упоминает о пяти-же у Клары Олсуфьевны, добавляя: «В *Головкина*, большая и самая капитальная сцена» (1, 434). Следовательно, уже тогда с пяти-же автор связывает возможность большой, содержательной идейной нагрузки изображаемых событий. Тот факт, что пяти-же реализуется как эпизод в «Идиоте», лишь подтверждает значительность этой игры — формальной организации содержания персонажей и взаимоотношений героев для общей эстетической и художественной системы романа.

Пяти-же происходит в тот вечер, когда Настасья Филипповна принимает гостей в день своего рождения. Из одиннадцати присутствующих в пяти-же участвуют четверо, и уже это чрезвычайно существенно для нас по следующей причине. «Декамерон» и рядом с ним «Кентерберийские рассказы» (а далее — «Гентамерон» и следующая за ними литература этого жанра) требовали участия всех присутствующих, что, с одной стороны, объясняло причины появления того или иного персонажа (и его рассказа) в повествовании, с другой — превращало рассказы присутствующих в систему, находящую обоснование лишь во внешнем факте присутствия того или иного числа рассказчиков и не обладающую внутренним, психологическим, если угодно, мотивированием раз-

¹ нас интересует именно европейская литературная традиция, наиболее существенно отразившаяся в развитии русской литературы. Поэтому мы не касаемся сложности вопроса в целом, ибо тогда нам следовало бы, во-первых, идти к истокам, таковыми будут «Диалог» Платона и следующая за ними традиция, о чем писал А. Ф. Лосев; во-вторых, учитывать подобное же явление в литературе Индии («Калпила и Димна», «Сорок рассказов подуган» и др.), арабской литературе («Тысяча и одна ночь» и др.), в литературе Дальнего Востока (например, «Грех храбрых, пятеро справедливых») и т. д.

вертывания самой системы (это наглядно иллюстрируется как формальной заданностью числа рассказчиков в «Декамероне», так и возможностью вообще менять число участников «литературных вечеров»).²

Кроме того, своеобразно пяти-жѣ у Достоевского и по отношению к реальной светской забаве. Она-то ведь тоже требовала участия *всех присутствующих* (об этом напоминает жребий, в соответствии с которым устанавливается последовательность рассказов присутствующих, исключая дам), а пяти-жѣ в романе нарушает это правило, позволяя участие в нем только желающих, что немаловажно обогащает содержание сцены акцентом на самих играющих и тем, что они сообщают слушателям.

Примечательны объяснения и место появления пяти-жѣ в «Идиоте». Игра начинается между героями, уже получившими определенную характеристику в предшествующих главах романа, собравшихся вместе не только из-за внешних обстоятельств (отметим, что именно внешний фактор объединяет действующих лиц в «Декамероне» и других произведениях) — дня рожденья, но и потому, что в этот вечер должны распутаться узлы, связавшие в клубок интересы и судьбы героев повествования. Это обстоятельство сразу же усложняет пяти-жѣ прежде всего тем, что игра фактически есть продолжение рассказа и продолжение бытия героев; далее потому, что литературный прием (рассказ в рассказе) растворяется внутри целостного художественного произведения (снимается самоценность пяти-жѣ); наконец, игра, имеющая свою логику и свои закономерности, детерминирована еще и логикой и законами действительности, создаваемыми автором «Идиота».

Но жребий вышел так, что первую историю должен рассказать Фердыщенко — автор своеобразного характера этой салонной игры. После длительного палепочанья и ложного самоуничтожения он приступает к рассказу, но вот что интересно. Его рассказ с самого начала им же объяснен как готовая литературная форма: «Нас однажды компания собралась, ну и поднимли это, правда, и вдруг кто-то сделал предложение, чтобы каждый из нас, не вставая из-за стола, рассказал что-нибудь про себя вслух, но такое, что сам он, по искренней совести, считает самым дурным из всех своих дурных поступков в продолжение всей своей жизни <...> Разве опять про то же самое воровство рассказать...» (8, 120, 122). И спустя некоторое время Фердыщенко, кривляясь и провоцируя слушателей, рассказывает действительно грязную историю о том, как он три года назад украл три рубля, причем *грязность* состоит не в самом факте кражи (как хотел бы пред-

² Это, конечно, не отрицает содержательной значимости вставных рассказов. В европейской традиции известно использование вставных рассказов для более глубокого проникновения в сущность событий и психологию героев. Можно вспомнить и «Рукопись, найденную в Сарагосе» Я. Поэцкого, где изощренное использование приема «держит» на себе всю сюжетную систему. Понятно, поэтому, что мы описываем один из вариантов использования формальной организации текста.

ставить, что весьма характерно, Афанасий Иванович Тоцкий — «это психологический случай, а не поступок» — (8, 124), а в последствиях его для служанки, оставшейся без места и скомпрометированной.

Однако жизненный и «литературный» факт рассказа Фердыщенко имеет существенное оправдание, которое мы должны не упускать из виду:

«— Как это грязно! — вскричала Настасья Филипповна.

— Ба! Вы хотите от человека слышать самый скверный его поступок и при этом блеска требуете! Самые скверные поступки и всегда очень грязны, мы сейчас это от Ивана Петровича услышим...» (8, 124).

Фердыщенко обращает внимание на действительную противоречивость ситуации: *рассказ о безнравственном поведении это ведь и подлинно нравственное поведение* рассказывающего. С первого взгляда, формально, рассказ Фердыщенко входит в эту внутренне противоречивую нравственную коллизию. Духом же рассказа, отношением к событию Фердыщенко раскрывает ничтожность и эгоизм своей природы. Поступок трехгодичной давности отчужден от настоящего для Фердыщенко, это сюжет истории, бывшей с каким-то Фердыщенко, сюжет, «литературно обработанный» настоящим Фердыщенко.

Но события разворачиваются далее, и новый сбой в игре наступает в отказе Птицына сообщить слушателям какую-либо историю из своей жизни. Две причины по меньшей мере объясняют этот отказ. Не тот человек Птицын, чтобы участвовать в самораздевании, пусть даже и игрового характера. Не тот человек Птицын, который вошел бы в драматическую коллизию, объединяющую участников пяти-жѣ. Его «внеположность» драматической сцене и определила выход из игры, но сам поступок ставит пяти-жѣ под угрозу срыва.³ И тогда подлинный организатор, душа, так сказать, пяти-жѣ — Настасья Филипповна — «спасает» игру:

«— Генерал, кажется, по очереди следует вам, — обратилась к нему Настасья Филипповна, — если и вы откажетесь, то у нас всё вслед за вами разстроится, и мне будет жаль, потому что я рассчитывала рассказать в заключение один поступок „из моей собственной жизни“, но только хотела после вас и Афанасия Ивановича, потому что вы должны же меня ободрить, — заключила она рассмеявшись.

— О, если и вы обещаетесь, — с жаром вскричал генерал, — то я готов вам хоть всю мою жизнь пересказать; по я, признаюсь, ожидая очереди, уже приготовил свой анекдот...» (8, 125). Отметим интересующие нас обстоятельства. Прежде всего — перед нами снова литературный сюжет, приготовленный во время рас-

³ Да и Фердыщенко получил право рассказывать только потому, что «он, может быть, и полную правду угадал, предположив, что его с того и начали принимать, что он с первого разу стал своим присутствием невозможен для Тоцкого» (8, 117; курсив наш. — Э. В.).

сказа Фердыщенко. И, далее, это анекдот, следовательно, не столько подлинный случай, сколь законченная *литературная версия* (на что указывает Фердыщенко, говоря: «И уже по одному виду его превосходительства можно заключить, с каким особенным литературным удовольствием он обработал свой анекдотик» — 8, 125) подлинного случая, и *юмористическая характеристика* реального события, драматизирующая жесткие правила игры.

История, рассказанная Иваном Федоровичем Епанчиным, произошла чуть ли не тридцать пять лет тому назад. Но история эта «живет в сердце» генерала, «тревожит совесть» его, что прямо-таки бесспорно усилено коном анекдота, где воин от коммерции сообщает о содержании в течение пятнадцати лет в богадельне «двух старушек на свой счет». И уже так заедает его совесть, что он считает необходимым в вечность перенести оправдание своей юношеской беспечности: «Думаю обратить в вековечное, завещав капитал» (8, 127).

Однако ряд фактов позволяют правильно раскрыть сущность рассказа и героя. Совесть мучает генерала, а рассказывает он анекдот. Рассказывает о свершем поступке из своей жизни, но восторг и умиление могут охватить слушателя, поверившего в искренность и истинность рассказа. Да, кстати сказать, как уж тут не усомниться, когда Достоевский открыто сообщает об отношении воина к событиям своей молодости и рассказу о событиях:

«— В самом деле, генерал, я и не воображала, чтоб у вас было все-таки доброе сердце; даже жаль, — небрежно проговорила Настасья Филипповна.

— Жаль? Почему же? — спросил генерал с любезным смехом и не без удовольствия отпил шампанского» (8, 127).

Перед нами явный поворот пяти-жѣ от рассказов о реальных событиях к реальному вымыслу. История генерала, несомненно, тот литературный сюжет, который вызывает слезы умиления, по содержанию своим отстранен от жизни генерала, имеет уже определенную самоценность и лишь внешними признаками связан с лицом, излагающим его. И все-таки рассказ в основе своей — характеристика генерала Епанчина, только не та, которую хотел бы он иметь как действующее лицо сусально-приторной «трагедии». Ложь рассказа становится живостью рассказчика, и в этом смысле анекдот есть подлинно глубокое раскрытие внутреннего мира Ивана Федоровича и его концепции жизни и ее смысла. Развертывание пяти-жѣ, обретение им своей подлинной сущности, обращается в противоположенное (но естественное для рассказчика) извращение жизни, поступков и их оценки. И если сам Иван Федорович еще балансирует на грани вымысла и реальности, то уж совсем невероятную окошеницу начинает вести Афанасий Иванович Тоцкий, окончательно очыщающий пяти-жѣ от палета жизнеподобия.

«Но очередь была за Афанасием Ивановичем, который тоже приготовился. Уже третий участник пяти-жѣ ведет повествование не от сердца, а от ума, взвесив все возможные следствия из рас-

сказанной истории. Но для Тоцкого (и его характеристики автором) и этого мало. «С необыкновенным достоинством, вполне соответствовавшим его осанистой наружности, тихим, любезным голосом начал Афанасий Иванович один из своих „милых рассказов“» (8, 127).

Это действительно *рассказ*, литературное произведение, что явно видно уже в той литературной ремисценции, о которой сообщает Тоцкий. Мы имеем в виду параллель рассказа Тоцкого с романом Дюма-сына «Дама с камелиями». «Драматизм» рассказа Тоцкого и сконцентрирован на камелиях, следовательно, имеет не жизненное, а литературное основание, т. е. это «драматизм» той литературы, которая покрывает сущность жизненных конфликтов, а самозамкнута в пределах литературной традиции и мистифицирует самое себя.

Кроме того, структура рассказа Афанасия Ивановича выдержана в лучших традициях школярской поэтики, требующей соблюдения экспозиции, завязки, кульминационного пункта и развязки. Все, все это есть в рассказе Тоцкого, есть даже ответвления сюжетной линии от основного стержня (куда как восхитителен эпизод состязания Тоцкого с купцом Трепаловым), что свидетельствует о «несомненных» литературных способностях автора умилительной истории. Пети-жѣ здесь доведено до высшего уровня совершенства, и как игра, как литературная система, оно обретает собственное содержание и подлинный смысл *для себя*. Литературно обработанная ахинея Афанасия Ивановича в пределах правил пяти-жѣ совершенно оправдана, и из всех участников *игры* именно он самый последовательный и самый лучший автор. Беда Тоцкого в том, что, играя в пяти-жѣ, он продолжает жить, действовать, открывать свое «я» (для нас важно помнить, что пяти-жѣ происходит внутри системы романа и детерминировано обстоятельствами, на которые мы выше указали). Поэтому и получается, что самый лучший, самый последовательный и, скажем так, самый искренний *игрок* в пяти-жѣ оказывается самым живым, самым беспринципным участником драматического столкновения характеров во время игры.

Пети-жѣ, доведенное Тоцким до высшего совершенства, вместе с тем обесмысливает действительность или, лучше сказать, извращает ее смысл, делает бессодержательной (в своем роде, как неоднократно и по разным поводам выражаются герои «Идиота») драматическую напряженность взаимоотношений действующих лиц. И вот со всей необходимостью правды жизни, характеров и обстоятельности Достоевский измещает ход игры, когда Настасья Филипповна кладет конец затянувшемуся состязанию в красноречии. «Вы правы, Афанасий Иванович, пяти-жѣ прескучное, и надо поскорей кончить, — небрежно вымолвила Настасья Филипповна. — Расскажу сама, что обещала, и давайте все в карты играть» (8, 130).

Фраза, помимо прочего, интересна тем, что обращением к Тоцкому Настасья Филипповна возвращает к началу пяти-жѣ, вычер-

кивает его для себя, чтобы обрести подлинный смысл взаимоотношений, затуманенный краснотами рассказов, и обнажить действительную суть отношений, характеров и мотивов поведения собравшихся на день рождения лиц. Но здесь закачивается собственно пети-жэ и продолжается подлинное кипение страстей и столкновение интересов и судеб героев великого произведения русской литературы, целостный анализ которого не входит в задачу данной работы.

Теперь попробуем сделать определенные общие выводы из наблюдения за движением пети-жэ в романе Достоевского. Ранее мы отметили, что пети-жэ как литературный прием и как форма имеет достаточно длительную историю развития и разработки. Рассказ в рассказе в «Кентерберийских рассказах», «Декамероне», «Гептамероне» и т. п. был естественной и для того времени необходимой формой отражения многообразия открываемой проторенессансной и возрожденческой литературой реальной жизни. Условность совмещения внутренне не совмещенных сюжетов оправдывалась моральной или иной концепцией, подтверждаемой или опровергаемой рассказами и внешне пришедшими обстоятельствами (чума, например, заставляющая нескольких лиц собраться вместе). Определялся тогда формальная организация целостного художественного произведения адекватно была выражаемому содержанию, и мы до сих пор естественно воспринимаем конструкцию и смысл этих художественных произведений. Однако реальный историко-литературный процесс к первой половине XIX в. существенным образом внес коррективы в устоявшуюся литературную форму, и здесь мы лишь укажем, что у Достоевского в использовании пети-жэ именно как формального приема были два непосредственных предшественника, миновать опыт которых он не мог. Речь идет о Пушкине, намстившем, как нам кажется, три пути в развитии этой литературной формы («Пир во время чумы», «Повести Белкина» и «Table talk» с примыкающими к ним разговорами Н. К. Загряжской), и Н. В. Гоголе с «Вечерами на хуторе близ Диканьки». У обоих авторов присутствует один рассказчик (причем как символическая фигура, через которую автор ведет повествование). У обоих авторов материал разных рассказов скорее идеологически, нежели сюжетно, связан в циклы. Старая форма в произведениях русской литературы сама по себе становится бессодержательной (или же — новый вариант старой формы детерминирован новой целью, идеей, содержанием художественных произведений). Во всяком случае перед нами лишь внешнее подобие старой формальной организации, но столь видоизмененное, что наложение на нее принципов поэтики Возрождения было бы просто нелепо. Эта формальная система повествования и не принимается в расчет Достоевским.

Что действительно оказалось важным в творчестве двух русских поэтов для пети-жэ в «Идиоте», так это опыт «Пира во время чумы» и «Table talk». Экстраординарные обстоятельства

«Пира» внезапно оживляют, выводят на первое место и драматизируют обстановку, бывшую в литературе Возрождения лишь поводом для объединения разных новелл в единую содержательную систему.

Люди в отношении трагического внешнего мира и смысл поведения и отношений людей в этой обстановке — разве не характерно это для творчества Достоевского и разве это не прием литературного произведения нового времени и новой поэтики? Эта возможность, обнаруженная Пушкиным в старой литературной форме, нам кажется, существенно важна для объяснения того значения, которое Ф. М. Достоевский придавал пети-жэ, и взрыву назревшего конфликта, последовавшему за пети-жэ на дне рождения Настасьи Филипповны.

С другой стороны, саму традиционную систему вставного рассказа в рассказе Пушкин осознал как не соответствующую принципам новой исторической эпохи,⁴ более того, могущую вообще функционировать без связи с личностными носителями системы разговора в разговоре. «Застольные беседы» («Table talk») и есть, мы думаем, реализация этого вывода.

Кстати сказать, сама ведь забава светских людей — пети-жэ — тоже показывает, до какого уровня плоскости-пошлости традиционная форма опустилась в начале XIX в. Прекрасная традиция застольных бесед Средневековья и Возрождения, экстраполируемая в будущее в «Утопии» Томаса Мора, реально стала пустым времяпрепровождением мающихся от безделья людей, считающих себя цветом общества и народа. Пети-жэ в «Идиоте» как раз и отмечает эту плоскость, ибо от скуки предлагает игру бойкая барыня, именно как *игра* (внешне) протекает оно до начала действий Настасьи Филипповны, и правильно замечает Дарья Алексеевна, что не о серьезных вещах и нравственных устоях должна вестись и *вслась* речь в рассказах, а о милых, сентиментально-трогательных певичностях, скрашивающих скуку затянувшегося вечера.

Учитывая вышесказанное, теперь можно говорить о конфликте, причем *преднамеренном* конфликте, пети-жэ с драмой действующих лиц. Рассказ в рассказе, дойдя до своей внутренней завершенности и чистоты в сюжете с камелиями Афанасия Ивановича, вступает в непримиримое противоречие с драматической обстановкой вечерней беседы и готовящимся конфликтом основных действующих лиц. Пети-жэ приходит к несовместимости с общей системой повествования в романе, и восприятие его как традиционной формы и только заставляет недоумевать по поводу значения, которое Достоевский придавал этому разделу «Идиота». Но у пети-жэ во всей системе произведения есть собственное место и действительное основание, которое мы считаем возмож-

⁴ Косвенным подтверждением может служить *незавершенность* «Египетских ночей» Пушкина.

ным найти в том, что рассказы действующих лиц обнажают сущности характеров рассказчиков и до предела концентрируют ложь и фальшь обстоятельств, засасывающих Настасью Филипповну. В этом смысле пети-жэ становится необходимым формальным приемом, посредством которого содержание сцены актуализируется наиболее совершенным и гармоничным образом.

Еще раз повторим — суть отношений и жизни Епанчина, Тонкого и Фердыщенко состояла в игре, в поимешки масок, в приспособлении обстоятельств к себе и себя к обстоятельствам. Пети-жэ как литературный миф в гротескной форме показывает бездушие и ханжество игроков в жизнь. Это ли не высвечивание уродства масок, напяленных на себя игроками, это ли не грозное предупреждение Настасье Филипповне не оказаться (через обручение с Ганей) в болоте, где нет подлинных чувств, искренности и свободы самопроявления? Тогда пети-жэ становится необходимостью данного содержания сцены, тогда возникает гармоническое единство и необходимая связь пети-жэ с общей идейно-эстетической концепцией, со всем содержанием романа «Идиот».

А. В. АРХИПОВА

«СЮЖЕТЫ ДЛЯ РОМАНОВ»

(неосуществленный замысел Достоевского)

Проблемы изображения детства в произведениях Достоевского в последнее время стали привлекать пристальное внимание литературоведов — Е. И. Семенова, В. С. Пущкаревой, В. Е. Ветловской.¹ В работах последней, в частности, убедительно проанализирована философская и религиозная символика детских образов Достоевского. Любопытные трактовки детской темы содержатся и в других работах о художественном стиле Достоевского,² что указывает на новую тенденцию: рассматривать образы детей не в плане только социальном и педагогическом, как это делалось обычно в XIX — начале XX в., а в плане поэтики и философии писателя.

Романы Достоевского при всем их отличии от других современных романов (Тургенева, Гончарова, Толстого), при огромной насыщенности философским, «идеологическим» содержанием, как и другие романы XIX в., часто строятся на материале семейных отношений. Отметим воистину, что чем старше литература, тем старше ее герой. Литература Ренессанса, а также Просвещения вплоть до эпохи сентиментализма интересовалась по преимуществу юным героем, его приключениями в похождениях, его любовными переживаниями. Роман начала XIX в. — это обычно роман о любви, часто заканчивающийся свадьбой, т. е. там, где начинается семья, а отношения молодых героев со старшим поколением если и изображались, то, как правило, однозначно: родители — препятствие на пути героев к счастью. Позднее темой

¹ См.: Пущкарева В. С. 1) Дети и детство в художественном мире Достоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975 (здесь дана библиография более ранних работ на эту тему); 2) Тема «случайного семейства» в творчестве Ф. М. Достоевского и русская литература 70-х гг. — В кн.: Проблемы реализма и романтизма в литературе. Кемерово, 1974, с. 44—57; 3) Детство в концепции «золотого века» Ф. М. Достоевского. — В кн.: XXIV Герценовские чтения. Филологические науки: Краткое содержание докладов. Л., 1971; Ветловская В. Е. 4) Символика тишины в «Братьях Карамазовых». — ТОДРЛ. Л., 1971, т. 26, с. 143—150; 2) Достоевский и поэтический мир Древней Руси. — Там же, 1974, т. 28, с. 296—307.

² Интересную интерпретацию детских сцен «Братьев Карамазовых» предложила Р. Г. Назиров в докладе «Жесты милосердия в романах Достоевского» на VII чтениях «Достоевский и мировая литература» в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского в Ленинграде в ноябре 1982 г.