

СТАТЬИ



М. Г. ГИГОЛОВ

ТИПОЛОГИЯ РАССКАЗЧИКОВ РАННЕГО ДОСТОЕВСКОГО (1845—1865 гг.)

I

Проблема «автор — рассказчик» представляется одной из кардинальнейших в творческом процессе для любого из литературных направлений, каждое из которых решает ее по-своему, как производную от эстетических концепций и методологических принципов, от всей совокупности художественных задач.

Для реализма, в системе жанров которого многие повествовательные приемы генетически связаны с формами и традициями исповедальной манеры — рассказа от первого лица, ось «автор — рассказчик» представляется особенно значительной.

Общая тенденция, характерная для перехода от романтизма к реализму, — стремление перенести читателя с гор Кавказа и молдавских степей в «ограды городов», в петербургские углы, — в первую очередь сказалась на эстетике повествования: стало сложнее говорить от имени «всеведущего» автора о трагически-жалких коллизиях и конфликтах, происходящих в каморках и на площадях, в повествовательные структуры все большими порциями стал просачиваться быт, влекущий за собой такие подробности, для выражения которых потребовалось осязаемое и определенное «одемокративание», «снижение» художественно-литературной речи, в русло ее мощным потоком стал вливаться «реализм действительной жизни», представляющий собой уже на самом первом, языковом уровне сложный конгломерат разных «штилей», включивших в себя как язык городского фольклора и низовых городских прослоек, так и язык деревни и провинции (всевозможные говоры, наречия), а также газетно-журнальную, хроникерскую лексику и «антистилистику» (арго канцелярий и присутственных мест). Отсюда резкое повышение роли устного, бытового повествования, индивидуально окрашенной речи персонажей; закономерно для эпохи и появление такого сложного структурного элемента, как вымышленный герой-

рассказчик. Являясь зачастую одним из основных действующих лиц своего повествования, он обладает отчетливыми чертами характера и поведения: поэтому, пропуская через призму своего субъективного восприятия рассказ о событиях, он накладывает свою печать на весь жанровый, стилиевой и речевой колорит повествования.

Уже в творчестве великих зачинателей реализма — Пушкина, Гоголя, Лермонтова — важное место занимает рассказчик как самостоятельный и самоценный образ-характер. В 1830-е гг. характерная для крепнущего реализма активизация интереса к жизни народа, к судьбе «маленьких людей» приводит к появлению фигур таких оригинальных рассказчиков, как Белкин, пасечник Рудый Панько, Поприщин. Читатель видит действительность, преломленную в их чувствах и мыслях, сквозь их иптонациональные «фильтры» пропущено все повествование, так что в этих произведениях существуют два объекта изображения и осмысления: реальная действительность (объективная реальность, прошедшая «обработку» в авторском художественном сознании) и вымышленный внутренний мир рассказчика, порожденный в недрах художественного бытия.

В «Герое нашего времени», где рассказчиками выступают то сам автор, то Максим Максимыч, то Печорин, «единый целостный взгляд распался на несколько, на систему более „плоскостных“ и односторонних точек зрения. . . , которые взаимоотражаются друг в друге».¹ Роман Лермонтова — явление этапное, новаторское. В нем одновременно — и синтез различных литературных тенденций 1820—1830-х гг., и все признаки — намеченные или же явственно различимые — тех приемов художественно-психологического осмысления действительности, которые будут характерны для 1840—1850-х гг. в частности и для всей последующей русской классической литературы в целом.

Конец 1840—начало 1850-х гг. — период, прозорливо названный Ф. М. Достоевским на страницах «Петербургской летописи» периодом «какой-то всеобщей исповеди», во время которой люди «рассказываются. . . , анализируют самих же себя перед светом, часто с болью и муками < . . . > анализ не щадит и самих анализирующих» (18, 27). Об этом прекрасно пишет В. Я. Кирпотин: «. . . крупные люди и люди середины — все исповедовались. . . . Никогда письма, дневники, признания не приобретают такого откровенного характера, как в сороковые годы».² Кажется вполне закономерным, что эта «всеобщая исповедь» не могла не принести плодов в виде таких литературных шедевров, написанных от лиц вымышленных (а порой и «полувымышленных», в которых автобиографический элемент авторами не скрывался и не затушевывался) рассказчиков, как трилогия Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», цикл «Губернских очерков» М. Е. Салтыкова-Щедрина, повести И. С. Тур-

¹ Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981. С. 102.

² Кирпотин В. Я. Молодой Достоевский. М., 1947. С. 311.

генева «Записки охотника» и др. Все эти произведения воплощают в себе общую черту времени, потребовавшего иной, более высокой степени осмысления. Они характеризуются появлением нового типа рассказчика — интеллектуала, мечтателя, высокоорганизованной личности, обладающей системой эстетико-литературных и морально-этических воззрений, нередко дублирующих авторские.

Достоевский не только включил в свой арсенал художника завоевания предшественников и современников в области повествования, но и обогатил традицию своими собственными достижениями: им была создана целая галерея уникальных героев-рассказчиков, обладающих неповторимыми, своеобразными (нередко автобиографическими) чертами эмпирических личностей и богатым духовным миром, также зачастую восходящим к авторскому.

В подавляющем большинстве художественных и публицистических произведений Достоевского всех периодов творчества повествование ведется от лица героя-рассказчика — факт, говорящий сам за себя. Даже в тех редких случаях, когда писатель избирает форму повествования от третьего лица, от лица так называемого «всеведущего» автора («Двойник», «Господин Прохарчин», «Скверный анекдот», «Вечный муж» и др.), слово автора и слово главного героя не отделены друг от друга резкой гранью и речевой поток свободно переносит читателя из русла общего повествования в душу героя и из нее вновь в колею внешних событий.

Обе кардинальные формы повествовательной манеры всего творчества Достоевского — исповедь и хроника — осуществляются писателем «с помощью» героев-рассказчиков, которые наделены (в разной степени, разумеется) конкретными признаками характеров, биографий, играют в произведении активную роль и обладают такими чертами эмпирических личностей, многие из которых, как показывает их системный анализ, являются универсальными для всех героев-рассказчиков раннего периода творчества писателя, обусловлены различными идейно-художественными задачами и в отдельных своих гранях восходят к чертам духовной биографии самого Достоевского.

«Способом эпического дистанцирования» назвал венгерский ученый введение Достоевским в художественную ткань своих произведений фигуры героя-рассказчика,³ и это очень верно, потому что именно герой-рассказчик помогает Достоевскому «осуществлять контроль» за всеми сюжетными ходами, вести интриги фабул, выявлять и обнаруживать свою «высшую», авторскую точку зрения (автор — носитель концепции всего произведения в целом) в противовес «временной», человеческой точке зрения героя-рассказчика. В. Н. Захаров, исследуя типологию жанров Достоевского, приходит к важному выводу, что у него рассказчик — «не жанровый рудимент, а полноценный герой жанра».⁴

³ *Кирай Д.* Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 37.

⁴ *Захаров В. Н.* Типология жанров Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1983. С. 20.

Манера ведения рассказа от «я» рассказчика уходит корнями в самые ранние произведения писателя и сохраняется, эволюционируя, на протяжении всего его творчества.

«Я» рассказчика — активное начало в произведении Достоевского. Оно — способ подачи художественной информации под соответствующим углом зрения, так сказать, идейно-нравственная оценочная субстанция происходящего. Не следует также забывать, что именно речь героя-рассказчика цементирует все разнородные элементы произведения в единое целое, а речь всех остальных персонажей (при всей ее индивидуализированности) — речь подчиненная, пропущенная сквозь интонационные «фильтры» речи рассказчика. Как отметил Р. Г. Назиров, «введение рассказчиков и хроникеров позволило Достоевскому писать так, как он говорит, и в то же время создавало иллюзию достоверности».⁵ Об этом же пишет и В. Е. Ветловская: «Введение вымышленного рассказчика служит прежде всего впечатлению достоверности рассказа».⁶

Вопрос о форме и характере повествовательного начала для Достоевского — один из важнейших, решение его подчас служит ключом ко всему произведению в целом (одно из доказательств этого — множественные подготовительные материалы писателя, в которых едва ли не основную часть занимает разработка проблемы художественной подачи текста, манера, форма, тон, интонация будущих произведений, во многом взаимосвязанные с фигурой рассказчика-повествователя и обусловленные ею).

Проблема рассказчика — обширная, многогранная, стержневая в рамках всего творчества Достоевского — связана с разрешением кардинальных вопросов эстетики и поэтики писателя, и поэтому естественно, что она не раз затрагивалась и поднималась в работах ученых-литературоведов.⁷ Но сразу следует отметить один важный факт: подавляющее большинство работ, косвенно касающихся этой проблемы или прямо, непосредственно решающих ее, посвящено ромалам «великого пятикнижия» писателя, что, впрочем, вполне объяснимо, ибо в каждом из этих романов «существует единственная в своем роде и неповторимая структура „автора-повествователя“».⁸ Внимание исследователей естественным образом оказывалось прикованным к полифоническим романам-трагедиям,

⁵ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 156.

⁶ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 13.

⁷ См., например: Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981; Туниманов В. А. 1) Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 87—163; 2) Творчество Достоевского 1854—1862. Л., 1980; Корман Б. О. Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского // Славия. 1980. Т. 16, 4. С. 394—396; Назиров Р. Г. Автор и литературная традиция (о некоторых особенностях поэтики Достоевского) // Проблема автора в художественной литературе. Тр. Удмурт. ун-та. Ижевск, 1974; Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Ташкент, 1963; Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 3.

⁸ Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского. С. 101.

к этим вершинам творчества Достоевского, а не к тропинкам, ведущим к ним, как бы значительны сами по себе они ни были. Поэтому анализ периода, предшествовавшего «великому пятикнижию» — 1845—1865, кажется нам обоснованным с научной точки зрения. Ведь это двадцатилетие можно с полной уверенностью назвать тем отрезком времени, в котором сформировались и заявили о себе основные литературно-эстетические концепции писателя; идет интенсивный поиск Достоевского в области повествовательной манеры; зарождаются, воплощаются и апробируются разные типы рассказчиков и повествователей, на базовой основе которых впоследствии возникнут такие уникальные в своем роде феномены, как повествователи полифонических романов и «Дневника писателя» Достоевского.

Основным, универсальным принципом повествования, применяемым Достоевским во всех произведениях исследованного периода, можно с уверенностью назвать *мемуарную манеру изложения*.

Достоевский относился к тем писателям, для которых «художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности».⁹

Форма подачи текста апостериори, при которой временные границы предельно раздвинуты, по существу открыты, привлекала писателя художественной свободой и способствовала освещению предметов повествования с разных временных точек зрения. Неограниченная протяженность во времени помогала рисовать образы героев-рассказчиков в их идейно-художественном развитии, вскрывать причинно-следственные связи.

Промежутки времени, прошедшего между описываемыми событиями и моментом изложения, в произведениях Достоевского 1845—1865 гг. чрезвычайно разнообразны. Одни из них коротки — полгода («Зимние заметки о летних впечатлениях»), год («Униженные и оскорбленные»); другие исчисляются несколькими годами — три года («Дядюшкин сон»), пять лет («Елка и свадьба»), восемь лет («Село Степанчиково и его обитатели»); третьи перешагивают рубеж десятилетия — десять лет («Записки из Мертвого дома»), пятнадцать («Белые ночи»), шестнадцать («Записки из подполья»); некоторые вообще расплывчаты, неопределенны («Неточка Незванова», «Маленький герой»). Временные границы в подавляющем большинстве случаев исчисляются писателем с большой точностью и являются продуманным элементом композиции в целом. Недаром французский исследователь Ж. Катто, широко анализировавший проблему времени в творчестве Достоевского, отметил, «что окончательное определение манеры ведения рассказа <...> и *выбор времени* повествования — вопросы для Достоевского неразделимые», и назвал их «самым важным и существенным» аспектом творческого процесса писателя.¹⁰

⁹ Лихачев Д. С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. С. 97.

¹⁰ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. С. 42.

Мемуарная форма повествования — прекрасная форма взаимодействия автора и рассказчика: она сохраняет и обеспечивает свободу как героя, так и писателя, который, как бы «управляя временем», всегда имеет возможность раскрыть свою точку зрения как высшую и окончательную и для которого, образно говоря, временные «мосты» никогда не бывают сожжены. Ретроспекция позволяет Достоевскому свободно сочетать настоящее с прошедшим, а также точки зрения героя сегодняшнего, «вспоминающего», и героя прошедшего, «вспоминаемого», что чаще всего принимает вид нравственного суда, дотошного самоопроса, во время которого герой сегодняшний судит и оценивает себя в прошлом, приводя в доказательство настоящее. Все это несет заряды высокой нравственной мощности.

Скачкообразность, разорванность времени в повествовании вызваны стремлением Достоевского оставить своим героям вообще, и героям-рассказчикам в частности, право на движение вперед, возможность нового выбора нравственной позиции. В то же время писателю очень дорога каждая минута, переживаемая его героями. Словом, Достоевский «эмансипирует» время, растягивая его или же сжимая до минимума, до точки, руководствуясь при этом всецело идейно-художественными задачами.¹¹ Основываясь на этом факте, Бахтин верно заметил, что романное время в творчестве Достоевского испытывает на себе тенденцию автора к уничтожению вообще, стремление к показу мира только в пространственном измерении, а Р. Назиров распространил этот принцип на все творчество Достоевского, сказав, что «мир Достоевского может быть определен как одна секунда космического бытия, но только эта „секунда“ («макросекунда», по его же терминологии. — М. Г.) включает в себе всю историю человечества...».¹² В этом отношении очень показателен рассказ князя Мышкина («Идиот») о минутах ауры, когда в считанные секунды можно обозреть сконцентрированные и спрессованные столетия и прожить в них целые жизни. Еще более показателен рассказ самого Достоевского — через князя Мышкина — о мгновениях перед казнью, когда пять минут превращаются в бесконечность (8, 52).

Несмотря на общее эмпирическое правдоподобие, повествование от «я» в мемуарной, ретроспективной манере, ведущееся «вспоминающим» рассказчиком, предполагает и способствует включению в свою ткань элементов не только случившегося «на самом деле», но и элементов возможного, когда рассказчик, делясь с читателем всеми нюансами своих мыслей и рассуждений, как бы предлагает дополнительные варианты того, что могло бы случиться, если он поступил бы так, а не так, как поступил, если бы он, «вспоминае-

¹¹ Как заметил Г. Гачев, между движением времени и пространством в творчестве Достоевского — прямая взаимосвязь: изоляция, ограничение пространства усиливает ток времени (см.: Гачев Г. Д. Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы. Саратов, 1973. С. 111).

¹² Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. С. 26.

мый», знал тогда то, что знает сейчас, и т. д. Этот тип повествования, очень точно охарактеризованный Н. М. Какабадзе (в связи с поэтикой Т. Манна) как повествование в эпическом «конъюнктиве», в эпическом «сослагательном наклонении» (уходящем корнями в скепсис и неуверенность рассказчика, играющего в «амбивалентную игру»),¹³ найдет свое широчайшее применение и развитие в экспериментальном романе XX в., в частности в творчестве Т. Манна, Г. Гессе, А. Камю, М. Фриша и др.

Другим основополагающим принципом повествовательной манеры Достоевского представляется *принцип непрофессионализма* рассказчиков. За исключением двух случаев («Униженные и оскорбленные» и «Зимние заметки о летних впечатлениях»), в произведениях 1845—1865 гг. рассказ ведется человеком, не претендующим на литературство и специально обговаривающим этот факт. Примечательно, что даже фельетонисты («Петербургская летопись», «Петербургские сновидения в стихах и прозе»), пишущие, казалось бы, по долгу службы, стремятся отмежеваться от своего профессионализма.

Никто из героев-рассказчиков «не признается», что пишет произведение художественное. Достоевский с большим разнообразием и изобретательностью информирует читателя, какую причину взяться за перо выставляет каждый из них (разумеется, выбор этот взаимосвязан с формой изложения, возможно, зачастую даже предопределяется ею): так, Мечтатель («Белые ночи») на склоне лет вспоминает светлые минуты, подаренные ему знакомством с Настенькой; взрослые Нечочка и Маленький герой из одноименных повестей исповедуются о своем детстве и ранней юности; Летописец («Дядюшкин сон») и Сергей Александрович («Село Степанчиково») рассказывают о скандалах в Мордасове и Степанчикове; Иван Петрович («Униженные и оскорбленные») набрасывает свои заметки «для развлечения»; Горячиков («Записки из Мертвого дома») побуждаем к писанию тяжелыми воспоминаниями о каторге; Литератор («Зимние заметки...») делится впечатлениями о заграничье; Антигерой («Записки из подполья») подвергает себя беспощадному суду, «исправительному наказанию» литературой. Словом, думается, что все рассказчики Достоевского подписались бы под словами Подростка («Подросток»), так начинающего свои записки: «Я — не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» (13, 5). Но какие бы оговорки и объяснения ни приводили рассказчики, в эпицентре истинного побуждения писать всегда лежит одно: их страстная внутренняя потребность самопознания, и поэтому их духовная активность порождает в произведениях поля столь высокого нравственного напряжения.

Мнимый непрофессионализм способствует свободе изложения — рассказчики не стеснены рамками традиций, обязательных для ли-

¹³ Какабадзе Н. Поэтика романа Томаса Манна. Тбилиси, 1983. С. 32.

тераторов, и могут затрагивать любые вопросы под любыми углами зрения, могут, наконец, ошибаться в своих суждениях или же идти по неверному пути. Именно такая амбивалентность очень ценна для Достоевского и предвосхищает многие качественные тенденции повествовательной манеры экспериментального романа XX в.

Герой-рассказчик оказывает писателю неоценимые услуги в области идейной сюжетики: неопытный, не испорченный нравственно, подчас очень юный герой, «роясь» в действительности, сам часто не умея отличить зерен от плевел, значительное от второстепенного, подкупая читателя своей молодой душой и тем самым невольно вовлекая его в нелегкий процесс познания, вдруг вместе с ним как бы внезапно, как бы случайно наталкивается на истину. Эта мастерски воссозданная иллюзия является одним из тех краеугольных камней, на которых базируется своеобразный реализм Достоевского.

II

Тринадцать образов персонифицированных рассказчиков первого двадцатилетия художественной и публицистической деятельности Достоевского образуют костяк системы, в которой воплощаются две ярко выраженные тенденции повествовательной манеры писателя. Первая группа включает в себя «активных» рассказчиков, которые не только наблюдатели и очевидцы, но и участники, действующие лица своих рассказов. Они обладают разными чертами характера, различным интеллектуальным уровнем, но едины в своей общей романной активности. Эти герои изображены писателем не только как идеологи и философы, но и как живые люди с неповторимыми, резкими, своеобразными чертами своей личности. Читатель слышит их образную, экспрессивно-окрашенную прямую речь, воочию воображает себе их в динамике художественного бытия. Эта линия начинается Неизвестным «Елки и свадьбы», продолжается в Мечтателе, Нечке Незвановой и Маленьком герое; в Сергее Александровиче зафиксирован и воплощен активный герой-рассказчик «сибирского» периода творчества Достоевского. Характерные черты рассказчиков подобного типа находят разрешение в структурах образов Ивана Петровича, Антигероя и Алексея Ивановича («Игрок») и получают свое завершение в Антоне Лаврентьевиче Г—ве («Бесы») и Аркадии Долгоруком («Подросток»).

Вторая группа «скрытых» рассказчиков, «летописцев», «стенографов» условно начинается Неизвестным «Честного вора», получает этапное развитие в фигуре летописца, типологическая нить от которого тянется к анонимным рассказчикам «Идиота» и «Братьев Карамазовых». Рассказчики этой группы свое «я» не раскрывают, личное участие в событиях не освещают и не афишируют, хотя они тоже люди, весьма хорошо обо всем осведомленные, конфиденты главных героев, очевидцы, а может быть, и умалчивающие об этом участники описываемых событий.¹⁴

¹⁴ Об этих же, по сути дела, разновидностях персонажей у Достоевского писал М. М. Бахтин, когда отделял «существенно говорящего», «существенно

Антагонистических противоречий между рассказчиками обеих групп не существует. Более того, все они объединены между собой целым рядом качественно-общих, «родовых» черт, своего рода генетических слагаемых, которые несут глубокую идейно-художественную нагрузку и отчасти восходят к чертам автобиографизма Достоевского, хотя в повествовании, разумеется, они художественно переосмыслены и подчинены насущным задачам каждого конкретного произведения. Автобиографизм героев-рассказчиков, этих «уменьшенных копий» автора (термин Р. Г. Назирова), явно говорит о том, что Достоевский строит образы своих помощников в повествовании, не отрешаясь от собственных личностных качеств, а, наоборот, развивая и укрупняя их. И в этом смысле каждый герой-рассказчик писателя — это определенная *веха* его духовной эволюции, очередная попытка разобраться в самом себе, в сути своего мировосприятия и миропостижения. Образно говоря, за фигурами рассказчиков смутно, но постоянно маячит эмпирическая личность Достоевского разных периодов жизни. Как хорошо сказал Н. М. Чирков, «ключ к познанию и художественному воплощению социально-объективного Достоевский находил в сокровенных изгибах своей собственной души».¹⁵

Отличительные качества героев-рассказчиков первого двадцатилетия творчества Достоевского почти все полностью заявлены уже в Мечтателе «Белых ночей» и, эволюционируя, доходят до поздних романов. В каждом конкретном случае акцентируется какая-либо часть этих генетических слагаемых. Но если их интегрировать и на этом основании попытаться набросать типически-обобщенный образ героя-рассказчика у Достоевского в пределах интересующего нас времени, то возникнет портрет, в котором явно просвечивает общий силуэт молодого Достоевского 40-х—50-х гг. Поскольку все черты духовных личностей персонифицированных рассказчиков играют важнейшую роль в идейно-художественном построении произведений в целом, то остановимся подробнее на каждой из них. Может показаться, что многие из этих качественных черт присущи героям Достоевского вообще. Отчасти это так. Но если в одних случаях наличие этих черт в структурах образов возможно, то в случаях с рассказчиками оно *необходимо*, оно — почти закон.

а) Большинство «вспоминаемых» рассказчиков — *молодые люди*. Одновременно, когда они выступают в эпостаси «вспоминающих» повествователей произведений, они уже повзрослевшие или просто взрослые люди (например, перешагнувшие рубеж сорокалетия Мечтатель, Антигерой, Литератор или исповедующиеся в неопределенном, но явно не в молодом возрасте Неточка и Маленький герой); однако их рассказ всегда о времени их молодости, и поэтому дина-

социального человека», чье слово не только информирует, но и служит предметом изображения, от анонимных рассказчиков, «бездействующих героев», обреченных на «голое слово» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 146).

¹⁵ Чирков Н. М. О стиле Достоевского: Проблематика, идеи, образы. М., 1967. С. 42.

мика активных частей произведений подчинена ускоренному, напряженному ритму жизни, свойственному молодости и юности.

Молодость рассказчиков прямо связана, с одной стороны, с их непрофессионализмом, дилетантством, с другой — с нарождающейся, еще не до конца определившейся нравственной позицией. Догматизм «взрослой» жизни еще не пустил корней, и читатель, взятый в соучастники «облавы на факты» внутренней жизни рассказчиков, становится максимально ей сопричастным. Диалектика развития, пристальный интерес к становлению личности — вот что всегда интересовало писателя, причем к молодым и детям он подходит со «взрослой» меркой, без скидок на возраст. Тот активный познавательный процесс, который главенствует в творчестве писателя, наиболее ярко и динамично мог быть воплощен именно в исканиях молодой неустоявшейся личности, и поэтому в молодости рассказчиков заключается один из главных пунктов эстетики и поэтики писателя.

б) *Жители Петербурга*. Кроме Летописца, жителя Мордасова, все рассказчики Достоевского — жители столицы. Тут же следует отметить одну деталь автобиографического порядка: многие из них — не коренные петербуржцы (некоторые — москвичи), попавшие в разные отрезки своей жизни, чаще всего в детстве, в Петербург и осевшие там. Рассказчики видят столицу новыми глазами, оказываются вовлеченными в различные, порой очень сложные отношения с этим Архилевиафаном тогдашней России, в полной мере становятся свидетелями бездны между высшими и низшими слоями общества.¹⁶

Тема Петербурга — одна из основных в творчестве Достоевского, который, как и многие из его рассказчиков, юношей попал в столицу и оказался как бы застигнутым врасплох ее тайным очарованием.

в) *Одиночество* — одна из типичнейших и традиционных черт, свойственных рассказчикам Достоевского. Одиночество — колыбель мысли. В произведениях Достоевского оно уже — колыбель идеи. Одиночество — главная предпосылка для диалога с самим собой, без которого немислим герой Достоевского, и поэтому оно часто является той самой нравственной экспозицией, тем первым, возможно, неосознанным толчком к исповеди, которая зачастую превращается в «исправительное наказание», в процесс перевоспитания себя путем «припоминания и записывания» («Подросток» — 13, 447). Одиночество — необходимая почва для «мечтательства», а многие рассказчики писателя, как известно, «яростные» «мечтатели» в юности. В сущности, можно смело сказать, что по большому счету все действия и порывы героев-рассказчиков направлены на преодоление этого всеобъемлющего, гнетущего, болезнен-

¹⁶ Как хорошо заметил по этому поводу Г. Гачев, в Петербурге, в этой «камере обскуре» Достоевского, «социальный огонь сильно жжет» (см.: Гачев Г. Д. Космос Достоевского. С. 116).

ного чувства, метастазы которого проникают в самые неожиданные уголки сознания.

С другой стороны, уход в себя этих затворников петербургских «углов» — «не волевое самоопределение, а социальная закономерность»,¹⁷ неизбежное следствие всегда социально окрашенного конфликта между средой и личностью в творчестве Достоевского.

Одиночество выделяется писателем в биографиях всех героев-рассказчиков и представляется одним из центральных, стержневых свойств личности каждого из них.

Хочется особо отметить, что о замкнутости, стремлении к одиночеству молодого Достоевского, прозванного однокашниками по Инженерному училищу «монахом Фотием», говорят почти все близко знавшие его в 40-е гг. люди: Д. Григорович, А. Ризенкампф, К. Трутовский, А. Савельев и др.¹⁸

г) *Разночинно-демократическое происхождение.* «Социальная география» рассказчиков Достоевского чрезвычайно узка: кроме одного (дворянина Горянчикова), все они принадлежат к средне-нижним слоям общества. В связи с этим особо важным представляется их демократическое мировоззрение, как бы априори обусловленное их невысоким социальным положением. Герой молодого Достоевского — это «его современник из промежуточных общественных слоев».¹⁹ В этом автобиографическом пункте герой-рассказчик Достоевского — двойник своего создателя, вышедшего из семьи небогатого врача.

д) *Сиротство*, иногда осложненное мотивом *незаконнорожденности*, сразу же, «с пеленок», ставит рассказчика в оппозицию к обществу и повышает элемент критичности и бунтарства во взаимоотношениях сироты и той социальной среды (подчас враждебно к нему настроенной), в которую он попадает вслед за Достоевским, в 16 лет потерявшим мать и в 18 — отца.

В. Н. Захаров, говоря о героях больших романов Достоевского, особо выделяет в структуре их образов немаловажный элемент «социального сиротства», несущий в своей потенции зачатки и предпосылки многих характерных идей писателя: «Чаще всего его герои безродны, не имеют семьи, а если у них и есть семья, то их родственные отношения, как правило, обесчеловечены социальными (и в большинстве случаев — имущественными) отношениями».²⁰

е) *Бедность* (иногда доходящая до нищеты) взаимосвязана и с происхождением, и с сиротством, и с молодостью рассказчиков и являет особую атрибутивную часть важного для Достоевского конфликта героя и общества. Бедны практически все герои-рас-

¹⁷ Маркин П. Ф. Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» // Жанр и композиция литературного произведения. Межвуз. сб. Петрозаводск, 1983. С. 56.

¹⁸ См.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1964. Т. 1. С. 97, 106, 107, 127.

¹⁹ Кирпотин В. Я. Молодой Достоевский. С. 322.

²⁰ Захаров В. Н. Типология жанров Достоевского. С. 23.

сказки, на что скрупулезно и методично писатель указывает особо.²¹

По верному замечанию Ж. Катто, «с темой денег связаны коренные социальные, антикапиталистические мотивы» творчества Достоевского.²² Поэтому неудивительно, что все основные психологические узлы его сюжетов так или иначе группируются вокруг темы нищеты, богатства и накопления. Бедность, тесня свободную волю рассказчика и кидая его в гущу жизни, делает его невольным свидетелем драм и трагедий «города-спрута», подчас доводит до бунта, до губительных обобщений и выводов.

Тема власти золотого тельца и связанная с ней тема «ротшильдианства» в «размельченных», одиночных вариантах намечается уже в ранних произведениях Достоевского, четко формулируется в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и пронизывает все крупные романы, переплетаясь с темой ростовщичества.

Власть денег как социальный фактор всегда оказывалась в сфере пристального внимания писателя, который замечал, что деньги в XIX в. перемешали и сместили не только нравственные, но и социально-классовые, иерархические границы. В этом важнейшем пункте Достоевский как бы художественно иллюстрирует положение К. Маркса о том, что деньги есть «всеобщее смешение, мена (курсив К. Маркса. — М. Г.), т. е. они — превратный мир, смешение и подмена всех природных и человеческих качеств».²³ За смешением шла ломка и деформация общественного сознания, отражающаяся, как «солнце в капле вод», в бунтующем сознании отдельных героев-«монад». С другой стороны, изображая капиталистическое развитие в России, писатель постоянно «раскрывает личностную, спекулятивную природу капитализма».²⁴ Таким образом, формула взаимоотношений «личность — деньги — общество» оказывалась в творчестве писателя тем неделимым единством, в контексте которого только и можно исследовать каждое отдельное звено.

ж) *Лишенность общественного положения* или же низшая его ступень — важная особенность жизни рассказчиков Достоевского, связана со всеми пунктами их биографий.

Кто из героев-рассказчиков «служит»? Если не считать обладателей так называемых свободных профессий (Фельетонисты «Петербургской летописи» и «Петербургских сновидений...», Литератор), все живут кто как: Иван Петрович пытается «тискать» статьи; Горянчиков дает уроки; возможно, где-нибудь служит Мечтатель... Весьма мал и скуден «послужной список» героев-

²¹ Этот мотив также можно и должно отнести к автобиографическим: известно, какое значение имели деньги во всей судьбе писателя. По воспоминаниям А. Ризенкампа, С. Яновского (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 114, 116, 157, 160, 164), а также по многочисленным признаниям в письмах писателя видно, что нужда была постоянным его спутником на протяжении почти всей жизни.

²² Новые зарубежные работы о Достоевском // Вопр. лит. 1981. № 4. С. 247.

²³ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976. Т. 1. С. 70.

²⁴ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. С. 37.

рассказчиков, ни один из которых по-настоящему ничем в общественной сфере не занят. Это качество распространяется вообще на многих героев Достоевского, на что обратила внимание Л. Я. Гинзбург: «Молодые герои Достоевского <...> все не у дел — не служат, не учатся, не ведут хозяйства. По большей части они бедны, даже до нищеты, однако не сеют, не жнут <...> Все они располагают неограниченным временем для своих идеологических походов».²⁵

Лишенность общественного положения в известной степени помогает герою-рассказчику быть самим собой, способствует раскрытию его личностных свойств. Рассказчики естественны в своих чувствах и мыслях и не стеснены рамками социально-иерархических условностей, внутренне свободны.

Общественная индифферентность рассказчиков, несущая в своей основе зачатки оппозиции и бунта, семена социального конфликта, дает им возможность говорить и думать не «по уставу».

Одно из следствий «общественной свободы» рассказчиков — то, что все они фланеры, ходоки, внимательные наблюдатели. Это качество особо ярко выражено в некоторых из них (Фельетонист «Петербургской летописи», Неизвестный «Елки и свадьбы», Иван Петрович, Антигерой и др.) и в целом является композиционным приемом Достоевского-художника, который может «располагать» временем своих фланеров-рассказчиков, как ему требуется, и «отправлять» их туда, куда считает необходимым.

з) *Лишение героев-рассказчиков имен собственных и внешних характеристик.* Анонимность героя — факт очень симптоматичный и показательный, связанный с широким процессом обобщения, который применяет автор, лишая героя имени и обозначая его собирательно: Мечтатель, Летописец, Антигерой, Хроникер, Подросток и т. д. Гипотетически генезис ее может находиться в недрах принципов «физиологического очерка», персонажи которого, как правило, были лишены имени и обозначались сообразно профессии или социальному положению. Прозвища рассказчиков Достоевского возникли на основе подзаголовков произведений или же рекомендаций самих героев. В сущности, все эти прозвища — ненавязчивое указание автора в каждом конкретном случае на *качественные* особенности личности своих рассказчиков. Лишение рассказчиков имен собственных и наделение их именами нарицательными таит в себе элемент обобщения, перерастающий в ряде случаев в элемент *типизации*.

Внешняя анонимность рассказчиков, т. е. отсутствие их портретов, говорит о силе устремленности писателя в психологический мир своих героев. Читатель постоянно ощущает пластику их внутреннего «я». Интроспекция, осуществляемая в исповедях и воспоминаниях, освещает причудливый «ландшафт души» героев-рассказчиков. Исключение составляют «Записки из подполья», но и там портрет Антигероя предельно психологизирован, символически

²⁵ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 336.

выражая сложное, подчас отрицательное отношение Антигероя к любым проявлениям собственного «я».

Художественный прием такой «импрессионистической размытости» рассказчиков позволил академику Д. С. Лихачеву назвать повествователей Достоевского «слугами просцениума», которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций, оставаясь при этом на втором плане. Они отчасти условны, о них надо забывать, их личности «не в фокусе» и «размыты их движением».²⁶

Герои-рассказчики Достоевского первого двадцатилетия его творчества характеризуются, если можно так выразиться, несколькими ступенями анонимности. Полная анонимность повествователей — ни имени, ни отчества, ни фамилии — встречается в семи случаях: Неизвестные «Честного вора» и «Елки и свадьбы», Мечтатель, Маленький герой, Летописец, Литератор, Антигерой. Только в двух случаях известны фамилии рассказчиков: Незвановой и Горянчикова, а по имени и отчеству названы Сергей Александрович, Иван Петрович и Александр Петрович. Таким образом, полная или «частичная» анонимность может быть названа почти универсальным свойством героев-рассказчиков, не теряющих этих качеств и в романном творчестве писателя.

и) *Болезненность*, чаще всего связанная с порывистой, неуравновешенной психикой, повышенной экзальтацией, — также неизменный компонент духовной биографии многих рассказчиков Достоевского, начиная от Мечтателя и кончая Антигероем.²⁷

Болезненность героя-рассказчика во многом призвана повысить занимательность в общем «спокойных» (по сравнению с романами) сюжетов первого десятилетия творчества писателя. Фантастическое, исключительное, ирреальное, «с сумасшедшинкой», к которому прибегает Достоевский в произведениях исследуемого периода, часто объясняется болезненностью героя и базируется на ней, причем автор тщательно следит за убедительностью мотивировок неврозов и психических аномалий и уделяет внимание естественному, клиническому, близкому к реальности их изображению. Болезненность героя дает автору возможность шире, стереоскопичнее развернуть показ человеческой души, всех ее потаенных секретов, а склонность к видениям и мистике, мечты и фантазии раздвигают рамки лирического героя, давая ему возможность наиболее полно, без контроля сознания, «самовыразиться».

²⁶ Лихачев Д. С. «Летописное время» у Достоевского. С. 113.

²⁷ Черта эта с полным правом может быть названа автобиографической — все, близко знавшие писателя, указывают, что болезненность с юных лет была характерным для него состоянием. См., например, воспоминания Д. Григоровича, К. Трутовского, А. Савельева, врачей С. Яновского и А. Ризенкампа (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 105, 109, 113, 132, 133, 158). В связи с этим также вполне естественно и закономерно, что в конце 50-х—начале 60-х гг., в период усиления болезни Достоевского, в биографиях его рассказчиков — Горянчикова, Ивана Петровича, Литератора, Антигероя — эта характеристическая черта усиленно акцентируется автором.

С другой стороны, болезненность, вместе с бедностью и сиротством, находится в причинно-следственной связи с антагонистическими взаимоотношениями «монады» и общества и несет при этом различные — этические, эстетические, моральные или социальные — нагрузки. Болезненность — необходимый атрибут «униженных и оскорбленных», как бы в наглядной форме демонстрирующий их беспомощное, униженное, зависимое состояние.

Есть и иной, общественно-социальный аспект этой проблемы, на который указал Р. Г. Назиров, справедливо считающий, что Достоевский столь часто изображал различные душевные аномалии потому, что «считал свою эпоху кризисной, неестественной, больной (прежде всего этически, а затем уже психологически). В больном мире преобладают больные люди».²⁸

к) *Мечтательство* героев-рассказчиков и его следствия. Изыскания ученых убедительно свидетельствуют о том, что «мечтатель» Достоевского — это тип, обладающий чертами архетипа, а проблема «мечтательства», затронутая и решаемая уже в самых ранних произведениях писателя, восходит в генезисе к романтическим исканиям и личностным качествам молодого Достоевского.²⁹

«Мечтательство», универсальная черта почти всех рассказчиков Достоевского, эволюционируя, получает свое этапное завершение в Антигерое.

Наполнение с годами творчества писателя общественно-социальным опытом привело к тому, что «мечтатели»-романтики стали шире смотреть на мир, смелее вступать с ним во взаимоотношения, поле их деятельности увеличилось. Произведения начала 60-х гг. отмечены симбиозом «личного и общего», сращиванием общественного и индивидуального, и оттого такие рассказчики, как Литератор, Фельетонист «Петербургских сновидений...», Антигерой тяготеют к полемической публицистичности. Одновременно активизируется их критика «мечтательства», свойственная, впрочем, в той или иной степени и ранним рассказчикам писателя.

Укорененность в «мечтательстве» и вместе с тем стремление к его преодолению — характерные, диалектически связанные этапы развития духовной жизни таких персонифицированных рассказчиков, как Мечтатель, Неточка Незванова, Маленький герой, Сергей Александрович, Антигерой. Рисуя картины фантастического существования своих героев в мире грез, Достоевский получал возможность глубже охарактеризовать их как личности, вскрыть потаенные уголки их внутреннего мира, а рисуя их борьбу с собственным мечтательством, он мог демонстрировать их духовную эволюцию.

Для писателя приемлемо лишь здоровое «мечтательство». Пато-

²⁸ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. С. 134.

²⁹ Как верно отметила В. С. Нечаева, результатом созданного отцом Достоевского домашнего режима явилось страстное увлечение книгами, повлекшее за собой, как следствие, мечтательство и чрезвычайное развитие фантазии (Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. М., 1979. С. 37).

логические же его проявления — так называемую «яростную мечтательность» (13, 73) — он всегда считал тревожным симптомом, требующим лечения.

III

Как известно, художественная ткань произведений Достоевского насквозь пропитана литературой в широком смысле этого слова. «Литературные фильтры» творческого сознания писателя постоянно процеживают сквозь себя реальную действительность и затем выдают новую художественную модель мира, обогащенную бесценным опытом литературы. Поэтому неудивительно, что с помощью литературы герои Достоевского объясняются в любви и ненависти, ищут предсмертные записки, ссорятся, дискутируют, полемизируют, бранятся, решают вопросы мироздания, рассказывают о каторге, «подполье», «мечтательстве», стреляются, — словом, живут и умирают с литературой на устах. Умело «распределяя» материал, падеяя героев теми или иными литературными воззрениями или стройной их суммой, развивая в мыслях и идеях героев какие-либо литературные аналогии или подспудно сопоставляя своего героя или его идею с опытом литературы, Достоевский каждый раз использует свой богатейший арсенал средств идейно-художественной выразительности, неизбежно выявляя при этом личное, подчас очень сложное, отношение к персонажу или герою-рассказчику.

Нет нужды говорить о том, что *страсть к чтению*, любовь и уважение к Книге — черта всецело автобиографическая и восходит к истокам духовного мира самого Достоевского, страстного и профессионального читателя,³⁰ для которого книга была неизменным и верным спутником всей жизни.

Духовное общение с произведениями мировой литературы было для Достоевского не только откровением эстетического порядка, но и актом самосознания. Оно давало ему мощные импульсы как писателю, как художнику-мыслителю и в целом ряде случаев лежало в основе того или другого творческого акта. Достоевский относился к числу тех гениальных читателей, для которых общение с книгой заключало в себе огромные творческие импульсы. Л. П. Гроссман, назвавший Достоевского «страстным читателем», отмечал, что «некоторые чтения Достоевского относятся к крупнейшим событиям его жизни», а многие из крупнейших замыслов его «зародились и окрепли в близкой и родной ему атмосфере идей и образов мировой литературы».³¹

В силу такого отношения Достоевского к литературе вполне закономерно и логично, что все его герои-рассказчики и помощники в повествовании — страстные читатели. Книга для них — одновременно и разгадка прошлого, и ключ к настоящему, и пророчество будущего. Все они, начиная от Мечтателя и кончая Антигероем, — очень начитанные люди. По этому признаку их можно

³⁰ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919. С. 5.

³¹ Там же.

сравнить разве что с героями Горького, другого великого писателя, обильно насыщавшего свои произведения «литературой в литературе».

Разумеется, каждый из рассказчиков охарактеризован в плане его начитанности с разной долей определенности в разных ракурсах: об одних мы знаем только по косвенным указаниям, что они много читают (Мечтатель, Маленький герой, Горянчиков и др.), о других писатель дает более подробные сведения — что именно они и как читают (Неточка Незванова, Антигерой), третьи — не только читатели, но и критики, широко высказывающие свои мнения и суждения о прочитанном, и этот момент присущ многим (Антигерой, Литератор, Фельетонисты); в некоторых случаях писатель следит за ростом читательского сознания рассказчиков с ранних лет (Неточка, Маленький герой), реже рисует картину в статике, в устоявшихся позициях (Горянчиков, Иван Петрович). Все эти уровни детальной обрисовки образов обусловлены не прихотью писателя, а стоящим перед ним комплексом конкретных идейно-художественных задач и призваны служить более действенной характеристике рассказчиков.

Тенденция к дополнительным характеристикам персонажей по их склонностям и интересам в области периодики распространяется не только на рассказчиков, но и на всех других героев писателя. Причем она сохраняется во все годы его творчества: так, например, Деушкин читает «классическое» чтиво мелкого чиновничества — «Пчелу» Н. Греча (1, 95); сто тысяч, принесенные Рогожиным Настасье Филипповне, были завернуты в «Биржевые ведомости» (8, 135); западник Версиров читает «Московские ведомости» англомана М. Каткова (16, 158) и т. д.

Следует особо подчеркнуть, что рассказчики Достоевского — не просто пассивные читатели. Помимо того что они активно осмысливают прочитанное, используя его как руководство к действию, некоторые из них склонны к литературной критике (в больших романах писателя эта тенденция усиливается). Отдельные замечания литературно-критического характера встречаются в исповедях Неточки и Маленького героя, в рассказе Сергея Александровича, в записках Ивана Петровича. Словом, в этом важном вопросе рассказчики Достоевского «следуют» и «подражают» деятельности своего создателя, всю жизнь активно работавшего в литературной критике и руководствовавшегося в ней принципами своей эстетики, окончательно сформировавшейся на рубеже 1850—1860-х гг. и в основных положениях сформулированной в журнальных статьях писателя этого периода.

Одной из важнейших и определяющих составных духовного мира героев-рассказчиков — наряду с любовью к чтению вообще и к периодике в частности — являются их литературные воззрения, которые в широком смысле и образно могут быть названы зеркалом внутренних качеств личности, теми позывными, которые помогают читателю ориентироваться в лабиринтах образа. Литературные воззрения формируются под влиянием мировоззрения, отра-

жающего картину душевных качеств и общественных интересов рассказчиков, становясь в умелых руках гения мощным комплексным средством идейно-художественной выразительности.

Если литературный мир героев-рассказчиков — «мечтателей» «докаторжного» периода творчества писателя пронизан романтизмом и в нем литература еще не играет большой социально-общественной роли и призвана лишь оттенять некоторые психологические аспекты личности (восхищение Неточки романами Вальтера Скотта, например, или защита Маленьким героем «всего высокого и прекрасного» с помощью образов Шекспира и Шиллера), то литературные воззрения героев «сибирского» и «петербургского» периодов, в том числе Сергея Александровича, Ивана Петровича, выявляют в них черты людей новой формации, живого и деятельного ума и неуспокоенного сердца.

Как факт симптоматичный и интересный в автобиографическом плане может быть отмечено то, что все рассказчики обладают знанием творчества двух любимых путеводных писателей Достоевского — Пушкина и Гоголя, причем, как правило, на опыт и авторитет Пушкина они опираются в борьбе за общественные, эстетические и литературные идеалы, а наследие Гоголя (как и наследие Грибоедова) служит им мощным подспорьем в критической борьбе с негативными явлениями действительности. В этом они — двойники своего великого создателя, который гениальным образом синтезировал в своем творчестве оба исторически сложившихся в классической русской литературе направления: сатирическое, гоголевское, уходящее корнями в традиции Кантемира, Фонвизина, Крылова, Грибоедова, и положительное, «идеальное», пушкинское, опирающееся на наследие Ломоносова, Державина, Карамзина, Радищева.