

**И. И. Евлампиев**

## **ОТ «МЕЧТАТЕЛЯ» К «МИСТИКУ»**

### **К вопросу о мировоззрении молодого Достоевского**

Важнейшая тема раннего Достоевского, без анализа которой невозможно понять становление его творческого метода и тем более его философского мировоззрения, — это тема мечтателя, человека, для которого мир его воображения, грез и фантазий становится более важным и реальным, чем окружающая действительность. Все герои раннего Достоевского, начиная с Макара Деушкина, могут быть рассмотрены как вариации этого типа. Собственно говоря, эта тема не уходит из творчества Достоевского никогда, но в поздних произведениях она все-таки отступает на второй план перед более важными принципами понимания человека. В раннем же творчестве эту тему можно считать абсолютно принципиальной, качество мечтательности Достоевский приписывает каждому человеку, причем он признает его важнейшим, во многом определяющим значение отдельной личности в мире.

Наиболее позитивно и даже поэтично качество мечтательности представлено в повести «Белые ночи» (в более раннем описании этого качества в «Петербургской летописи» писатель, напротив, делает акцент на негативных аспектах мечтательности). В повести Достоевский показывает, что мечтатель, выстраивая параллельно с реальным миром мир воображаемый, фантастический, оказывается способным более тонко и подлинно реагировать на происходящее в реальном мире, как бы расцвечивать его красками своего воображения; мечтатель существует в более богатой реальности, чем человек противоположного типа — «хозяин», как обозначается этот тип в повести.

В этом контексте совершенно не случайно, что в 1861 г., подводя определенный итог своим размышлениям о мечтателе в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе», Достоевский признается, что героев этого типа он списывал с себя самого. Через двенадцать лет после того,

как он в повести «Белые ночи» поэтически описал этот тип и рассказал о первой реальной любви мечтателя, оставив нас в неизвестности относительно его дальнейшей судьбы, писатель решил досказать эту историю, раскрыв ее тайный смысл: это было повествование о его собственной жизни. За эти годы произошло так много, что, казалось бы, в нем не должно было остаться даже тени от былой мечтательности. Четыре года испытаний в «Мертвом доме» могли «выбить» мечтательность из самого закоренелого идеалиста. И действительно, язвительность, которую здесь выказывает Достоевский относительно своей первой любви, показывает, что нанесенные его душе раны давно зажили и не очень беспокоят в новую жизненную и творческую эпоху. И тем не менее он зачем-то вновь рассказывает эту историю, теперь уже со всей возможной иронией, сознательно лишая ее малейшей романтики.

На наш взгляд, этот возврат в прошлое не является случайным, напротив, это одно из принципиальных мест в творчестве Достоевского; здесь он сам открыто фиксирует важнейший переломный момент своего личностного развития, через который он пришел к своему мировоззрению, явно выходящему за рамки привычного и обыденного и поэтому постоянно требующего какого-то выражения и удостоверения. Мы глубоко убеждены, что Достоевский стал писателем не потому, что увидел в себе способность к этому ремеслу, и не потому, что его увлекли те цели, которые преследовала литература его эпохи. Он не мог не стать писателем, поскольку человеку с таким мировоззрением, как у него, чтобы не сойти с ума или не покончить с собой, нужно сделать его общезначимым, выразить в какой-то явной форме и тем самым заставить других признать его хотя бы *возможным*. Хотя после того, как он добивается этого, добивается признания такого мировоззрения возможным не только у обитателей сумасшедших домов, он требует большего и доказывает, что все должны принять это мировоззрение, чтобы правильно понять свое место и свою роль в мире. В результате и родился Достоевский — великий мыслитель и великий философ, для которого писательское ремесло было просто наиболее удобной формой реализации указанной цели.

В «Петербургских сновидениях...», в рассказе о своей молодости, Достоевский дает *прямое* указание на загадочную сущность своего мировоззрения, показывая, как оно родилось из достаточно наивной эпохи мечтательности. После типично фельетонного начала, пронизанного ехидной иронией и не несущего никакого ясного содержания, кроме мысли о бессмысленности всех фельетонов, писатель вдруг резко меняет тон и начинает говорить о себе, о своей ранней юности, когда он, впервые попав в Петербург, чувствовал себя «затерянным» и «заброшенным» в этом городе и боялся его тайн. Он рассказывает о странном происшествии, которое изменило его жизнь: «Помню одно происшествие, в котором почти не было ничего особенного, но которое ужасно поразило меня. Я расскажу вам его во всей подробности; а между тем, оно даже и не происшествие — просто впечатление: ну ведь я фантазер и мистик!» (19; 68-69). Далее он

описывает видение, посетившее его, когда он увидел над реальным Петербургом фантастический, тающий в небе город-двойник. Завершая этот рассказ, Достоевский пишет: «Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование... Скажите, господа: не фантазер я, не мистик я с самого детства? Какое тут происшествие? что случилось? Ничего, ровно ничего, одно ощущение, а прочее всё благополучно» (19; 69).

Сам фрагмент, описывающий видение фантастического города-двойника, буквально совпадает с фрагментом, содержащимся в финале повести «Слабое сердце» (за исключением приведенных фраз, содержащих важную автохарактеристику «фантазер и мистик»), разница только в том, что теперь те же самые слова Достоевский произносит прямо от своего имени, а не от имени своего героя. На наш взгляд, этот повтор имеет только одно объяснение: по прошествии достаточно большого времени Достоевский понял, насколько важное, определяющее влияние имело упомянутое в этом отрывке происшествие на формирование его мировоззрения, а поскольку выражение этого мировоззрения стало главной целью его творчества, он решил более прямо раскрыть для вдумчивых читателей этот кульминационный момент своей жизни вместе с его последствиями, главным из которых и стало рождение Достоевского-писателя.

Прежде всего обратим внимание на фразу: «Я полагаю, что с этой минуты началось мое существование...» Здесь важно понять, в какую именно минуту произошло это событие, какое место оно занимает на временной шкале жизни писателя.

Вслед за приведенными словами Достоевский продолжает рассказ о своей молодости и излагает историю своих мечтаний и своей любви. Описание его мечтаний буквально совпадает с тем, что Достоевский писал о феномене мечтателя и в «Петербургской летописи», и в повести «Белые ночи». Однако излагаемая далее история любви Достоевского-мечтателя уже мало соответствует сюжету «Белых ночей». Называя свою романтическую возлюбленную Амалией (героиня «Разбойников» Шиллера), хотя на самом деле ее звали Надей, Достоевский с нескрываемой иронией изображает, как они вместе вздыхали над книгами Вальтера Скотта и Шиллера и предавались мечтаниям. Самое интересное в этом рассказе — это развязка наивной любви мечтателя: «Но Амалия вышла вдруг замуж за одно беднейшее существо в мире, человека лет сорока пяти, с шишкой на носу, жившего некоторое время у нас в углах, но получившего место и на другой же день предложившего Амалии руку и... непроходимую бедность. <...> Помню, как я прощался с Амалией: я поцеловал ее хорошенькую ручку,

первый раз в жизни; она поцеловала меня в лоб и как-то странно усмехнулась, так странно, так странно, что эта улыбка всю жизнь царапала мне потом сердце. И я опять как будто немного прозрел... О, зачем она так засмеялась, — я бы ничего не заметил! Зачем всё это так мучительно напечатлелось в моих воспоминаниях! Теперь я с мучением вспоминаю про все это, несмотря на то, что женись я на Амалии, я бы, верно, был несчастлив! Куда бы делся тогда Шиллер, свобода, ячменный кофе, и сладкие слезы, и грезы, и путешествие мое на луну...» (19; 70-71).

В этой развязке необходимо отметить два важнейших мотива. Во-первых, мы явно видим, что избранница мечтателя оказывается недостойна той роли, которую он ей предуготовил — роли романтической героини, ведущей мужчину к подвигам и свершениям. При малейшей возможности она выбирает понятное ей будущее, имеющее вполне земное основание, хотя бы даже в виде мизерного чиновничьего жалования. Во-вторых, Достоевский совершенно определенно утверждает, что любовь мечтателя, имеющая истоки в его воображаемом мире, в его грезах, не могла быть удачной, а если бы она все-таки разрешилась счастливой взаимностью, то это означало бы для него духовную смерть. Возможность реальной любви для мечтателя должна оставаться *только возможностью*, она не должна полностью воплотиться в реальности: лишь в этом случае она сможет стать связующим звеном между миром грез и действительной жизнью.

По контексту повествования можно понять, что описанное выше событие, «видение», как называет его Достоевский, произошло как раз после расставания с возлюбленной. Говоря о том, что только с этой минуты началось его существование, Достоевский фиксирует переход от незрелого, юношеского существования к существованию осмысленному, основанному на понимании важнейшей тайны жизни. Все сказанное выше позволяет признать, что откровение этой тайны было подготовлено всей мечтательной юностью писателя, и последним решительным толчком к этому жизненному перевороту послужила неудачная романтическая любовь.

Всмотримся теперь в содержание того загадочного впечатления, которое испытал Достоевский. Ему представилось, что над реальным зимним Петербургом вдруг вырос еще один призрачный, фантастический город, город-видение, расплывающийся в темном небе. Но та мысль и то ощущение, которое посетило писателя в этот момент, касалось реального Петербурга — он вдруг ощутил, что *этот реальный город ничем не отличается от своего фантастического двойника*. В контексте жизни мечтателя (в данном случае неважно — героя или самого автора) это впечатление совершенно прозрачно по своему смыслу: до этого момента он противопоставлял прекрасный мир своих мечтаний и прозаическую, обыденную, серую жизнь, в которой все устойчиво и неизменно; теперь же ему открылось, что эта обыденная жизнь столь же *пластична*, как и его мечтания, она точно так же подвластна его воле, его фантазии, хотя эта зависимость не столь прямолинейна и очевидна, как в случае его мечтаний. С еще большей прямоотой та же мысль позже прозвучит в романе «Подросток», где глав-

ный герой признаётся, что испытывает аналогичное впечатление, глядя на Петербург: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, всё это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это всё грезится, — и всё вдруг исчезнет» (13; 113).

Уже в повести «Белые ночи» присутствовала тенденция к уравниванию мира мечтаний героя и действительной жизни, но там речь шла только о признании ценности мира мечтаний перед прозаическим миром действительности, сам статус последнего не ставился под сомнение. Теперь же именно это выходит на первый план: мир мечтаний, фантастический мир не только отвоевал себе право на существование, он претендует на то, чтобы быть основанием для понимания подлинной сути действительности. Романтические грезы помогли мечтателю понять, что он является демиургом целого мира, конкурирующего по своей значимости с действительной жизнью. Неудавшаяся романтическая любовь поставила эти два мира друг перед другом, итог этого противостояния оказался парадоксальным. На первый взгляд все кончилось посрамлением мира иллюзий, недаром усмешка Амалии-Нади всю жизнь преследует Достоевского, выражая высокомерное презрение *настоящего* мира к миру иллюзорному. Однако за этим первым и вполне понятным итогом следует другой, гораздо более глубокий, несущий прямо противоположное. Столкновение мечтания и действительности и трагический результат попытки воплотить мечту в действительность заставляют мечтателя *посмотреть на себя и на мир со стороны*, оценить свое правильное положение между миром мечтаний и действительной жизнью. И в этом акте «отстранения» от реальности и от собственного существования в реальности он окончательно осознает равноправие этих сторон своего бытия и их *равную зависимость от него самого*.

Обратим теперь внимание на дважды повторенное Достоевским в приведенном выше фрагменте «Петербургских сновидений» определение себя как «фантазера и мистика». Хотя в его использовании вновь чувствуется легкая ирония, но, конечно, Достоевский произносит это совершенно серьезно, тем более что первая часть этого определения вполне понятна: «фантазер» — это обозначение юношеской мечтательности. А вот вторая половина этого определения явно относится к новому периоду жизни, начавшемуся после рассказанного выше происшествия. «Мистик» в этом контексте — это человек, который осознал иллюзорность, непрочность обыденной реальности, понял, что она представляет собой лишь видимость, за которой спрятана подлинная (и, возможно, ужасная) тайна мира. И подобно тому как мечтатель-фантазер был властелином мира грез, мира воображаемых образов, так мистик ощущает себя, наперекор всем аргументам здравого смысла, властелином действительной жизни. Для него становятся «прозрачными» лица и личины окружающих людей, он безошибочно угадывает их судьбы и в первое же мгновение встречи знает, жить им или умереть. Это новое обретенное им знание о жизни он облакает в форму литературы, и это естественно, поскольку между литературой и жизнью грань на самом деле гораздо тоньше, чем кажется — ведь и то и другое

есть лишь *сон, иллюзия*, хотя за иллюзорной жизнью и таится какая-то загадочная, *иная* реальность.

Если раньше его фантазия оставалась в границах «дозволенного» и порождала только бесплотных «Дон Карлосов», то теперь в ней открылась небывалая способность создавать «сны», герои которых ничем не отличались от реальных людей: «Всё это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад...» (19; 71).

Рассказав о том, как он пришел к странному представлению о жизни как фантастическом маскараде, Достоевский говорит далее и о его современном отношении к жизни и как бы противопоставляет его прежнему: «Теперь, теперь дело другое. Теперь мне снится, пожалуй, хоть и то же, но в других лицах, хотя и старые знакомые стучатся иногда в мою дверь» (Там же). Смысл этого противопоставления не совсем ясен: с одной стороны, все не так, как раньше, но, с другой стороны, и старые знакомые «стучатся в дверь». Очевидно, что оба периода объединяет признание жизни вереницей снов. Но что же нового несут эти сны теперь? Нам кажется, что теперь писатель во всех своих снах видит отражение случившегося с ним двенадцать лет назад происшествия, теперь он по-настоящему осознал его значение в своей жизни.

Далее Достоевский рассказывает несколько *новых* снов. Первый — про мелкого чиновника, отличавшегося тем, что ни «протеста, ни голоса в нем никогда не бывало; лицо вполне безгрешное» (Там же). И вот в этом безгрешном, безвольном, робком человеке вдруг родилась мысль о том, что он — тот самый Гарибальди, который вызвал возмущение во всей Европе. «Весь божий мир скользил перед ним и улетал куда-то, земля скользила из-под ног его. Он одно только видел везде и во всем: свое преступление, свой стыд и позор. Что скажет их превосходительство, что скажет сам Дементий Иваныч, начальник отделения, что скажет, наконец, Емельян Лукич, что скажут они, они все... Беда! И вот в одно утро он вдруг бросился в ноги его превосходительству: виноват, дескать, сознаюсь во всем, я — Гарибальди, сделайте со мной что хотите!..» (19, 72). Ну и сделали — свезли его в сумасшедший дом.

Затем писатель воспроизводит реальную историю, вычитанную им из газет, о современном «Гарпагоне», некоем отставном титулярном советнике Соловьеве, умершем в страшной бедности, но прятавшим в своих лохмотьях огромные деньги, скопленные за много лет (169 тысяч 22 рубля,

как точно указано в газетной хронике). Несомненно, для Достоевского эта история была вдвойне интересна и загадочна тем, что она точно совпадала с сюжетом его рассказа «Господин Прохарчин», написанном за 14 лет до этого. Теперь, в новом кратком изложении этой истории в виде «сна», Достоевский сознательно противопоставляет две версии понимания загадки, заключенной в жизни Соловьева. Сначала он «фантазирует» таким образом: «Мне вдруг показалось, что мой Соловьев лицо колоссальное. Он ушел от света и удалился от всех соблазнов его к себе за ширмы. Что ему во всем этом пустом блеске, во всей этой нашей роскоши? К чему покой и комфорт? <...> Нет; ничего ему не надо, у него всё это есть, — там, под его подушкой, на которой наволочка еще с прошлого года. Пусть с прошлого года: он свистнет, и к нему послушно приползет всё, что ему надо. Он захочет, и многие лица осчастливят его внимательной улыбкой. <...> Но когда я фантазировал таким образом, мне показалось, что я хватил не туда, что я обкрадываю Пушкина, и дело происходило совсем другим образом» (19; 73-74). В такой интерпретации истории Соловьева, повторяющей идею «Скупого рыцаря», герой истории через свое богатство пытается обрести *власть* над окружающими, его странность заключается только в том, что ему нужна не реальная власть, а именно *чувство* власти. Но таких героев уже было много в литературе, и они выражают вполне понятную и даже расхожую идею, поэтому Достоевский отвергает такую интерпретацию; он видит в истории Соловьева совсем иное, *небывалое*, то, что было главным и в истории Прохарчина. Теперь через историю Соловьева писатель формулирует скрытый смысл жизненной трагедии своего героя гораздо более явно и прямо: «Лет шестьдесят назад Соловьев, верно, где-нибудь служил; был молод, юн, лет двадцати. Может быть, и он тоже имел увлечения, разъезжал на извозчиках, знал какую-нибудь Луизу и ходил в театр смотреть „Жизнь игрока“. Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть, — одно из тех происшествий, которые в один миг изменяют всего человека, так что он даже сам того не заметит. Может быть, с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то. И вот Акакий Акакиевич копил гроши на куницу, а он откладывает из жалованья и копил, копил на черный день, неизвестно на что, но только не на куницу. Он иногда и дрожит, и боится, и закутывается воротником шинели, когда идет по улицам, чтоб не испугаться кого-нибудь, и вообще смотрит так, как будто его сейчас распekli. Проходят годы, и вот он пускает с успехом гроши свои в рост, по мелочам, чиновникам и кухаркам, под вернейшие заклады. Копится сумма, а он робеет и робеет всё больше и больше» (19; 74).

Сравнивая две интерпретации одной истории, можно ясно понять, что имеет в виду Достоевский. В жизни его персонажей происходит какой-то внутренний перелом, не связанный ни с какими явными событиями «внешней» реальности, но радикально влияющий на их мировоззрение. Достоевский явно намекает на то, что происшествие, перевернувшее жизнь «безгрешного» чиновника из его «сна» и реального Соловьева имеет *точно*

такой же смысл, как и происшествие, случившееся с ним самим. Происшествие заключается в том, что утрачивается чувство устойчивости мира, мир вдруг «проваливается», начинает «скользить» из-под ног, он утрачивает былую прочность, превращается в фантастическую грезу, готовую рассеяться в любой момент и обнажить тот ужас, который таится за ней. То, что происходит с человеком в этом состоянии, Достоевский и его герои обозначают словом «заробел». Происходит утрата уверенности в «обеспеченности» своего существования, его укорененности в реальности; человек ощущает себя стоящим над пропастью, в его душе поселяется неизбывная тревога, «забота»<sup>1</sup>.

Форма проявления этой «заботы» у разных героев оказывается различной. «Безгрешный» чиновник сразу проваливается в открывшуюся бездну, не будучи в состоянии хоть за что-нибудь «зацепиться» в расплывающемся бытии. Поэтому его «забота» мгновенно достигает своего крайнего градуса и превращается в *абсолютную вину*. Необеспеченность существования приводит в том, что человек ощущает себя живущим «незаконно», в нарушение всех самых главных требований и правил, в которых он не имеет права усомниться. В безумном сознании «безгрешного» чиновника абсолютная вина соединяется с вестью об угрозе, исходящей из Италии, про которую он постоянно слышит вокруг и случайно читает в газете; поэтому он признает себя тем самым Гарибальди, который несет эту угрозу.

Соловьев и господин Прохарчин сумели хоть как-то закрепиться в жизни: «скользящее» из-под ног бытие они заместили другой опорой — своим «капиталом», единственно понятной им формой обеспеченности жизни. Отметим, что в рассказе «Господин Прохарчин» герой «заробел» по вполне естественным психологическим причинам: он боится совершенно конкретной опасности — закрытия своей канцелярии и потери им места и содержания. Но весь контекст истории Прохарчина показывает, что ощущение «необеспеченности» своего бытия и «вины» за свою «незаконность» смутно присутствовало в нем и до того, как проявилось в виде конкретного и ясного страха утраты места. Эта смутная «забота» и заставила его, точно так же как Соловьева, копить «капитал», отказывая себе в самых насущных потребностях. В этом смысле, излагая в «Петербургских сновидениях» историю Соловьева, Достоевский более ясно выделяет метафизический аспект «заботы», одолевающей его героев; тем самым он дает своего рода авторский комментарий к своему старому рассказу, показывая актуальность этой темы и в новый период его творчества.

Интересно, что в «Господине Прохарчине» можно обнаружить, помимо очевидного сходства этой истории с историей Соловьева, также некоторое предвосхищение темы «безгрешного» чиновника, возмнившего

---

<sup>1</sup> Мы сознательно используем здесь очень ответственное понятие, с помощью которого в экзистенциальной философии (прежде всего в трудах М. Хайдеггера) описывается глубинная метафизическая структура человеческого существования. Уже в самых ранних своих произведениях Достоевский выступает как поистине экзистенциальный мыслитель, предвосхищающий самые важные идеи философии XX века.

себя Гарибальди. Когда Марк Иванович, один из сожителей Прохарчина по квартире, пытается успокоить его, доказывая, что такого смиренного и покорного человека не могут уволить просто так, Прохарчин вдруг заявляет: «Я не того... Ты пойми, ты пойми только, баран ты: я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный, сгрубил; пряжку тебе, и пошел вольнодумец!..» (1; 256). В этот момент Марк Иванович словно прозревает какую-то обескураживающую его глубину в мировоззрении Прохарчина: «Что вы, один, что ли, на свете? для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой? что вы? кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет?! Говорите же, сударь, Наполеон или нет?..» (1; 257). В самом рассказе этот намек остается малопонятным и не очень заметным на фоне других деталей истории Прохарчина. Рассказывая в «Петербургских сновидениях» историю «безгрешного» чиновника, Достоевский дает еще один важный авторский комментарий к своему раннему рассказу, заставляя нас более внимательно отнестись к указанной детали.

Если задуматься над этими словами, можно понять их важный и нетривиальный смысл, они вновь позволяют увидеть глубокое сходство между происшествиями, случившимися с героями Достоевского, и происшествием, которое пережил он сам. Как мы уже говорили выше, новое чувство, которое посетило писателя и перевернуло его мировоззрение, содержало в себе убеждение в иллюзорности всего реального мира и странное ощущение того, что весь мир подчинен ему, его воле, что *мир словно бы создан только для него одного*. Именно поэтому люди, которых Достоевский встречал на своем пути, осознаются им как «куколки» на маскараде и как обитатели его «снов». И тогда странный хохочущий хозяин этих «куколок» — он сам, но только в неведомой до сих пор ему самому глубине своей личности (точно так же и тот «кто-нибудь», кто «вдруг проснется», из видения Аркадия Долгорукова — это никто иной, как он сам). Но ровно то же чувство Марк Иванович опознает в бессвязных словах Прохарчина. В результате, оказывается, что кризис, испытываемый Прохарчиным, имеет два аспекта: с одной стороны, он «заробел», им овладевает метафизическая «вина» за свое необеспеченное существование, но, с другой стороны, в этом же кризисе он ощутил, что весь иллюзорный мир вращается вокруг него одного, ощутил себя центром этого мира, «высшим» человеком, «хозяином», неким «метафизическим Наполеоном»<sup>2</sup>. Причем вторая из составляющих кризиса, происходящего с героем, является *безусловно первичной*. Когда мир предстает иллюзией, а единственной реальностью остается он сам, герой пугается этого нового состояния, желает вернуть прежнее чувство спокойствия, порожденное зависимостью от мира, и либо находит некий суррогат объективного

<sup>2</sup> Два этих слагаемых образа Прохарчина очень ясно прописаны в рассказе: с одной стороны, в центральном эпизоде горячего сна героя весь мир предстает порождением его сознания, но, с другой стороны, его художественный образ построен с явным намеком на кукольность, марионеточность этого персонажа; см.: Чернова Н. В. «Господин Прохарчин» (символика огня) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 29-49.

основания в своем «капитале», как Прохарчин и Соловьев, либо окончательно проваливается в безумие, не выдерживая своего метафизического «одиночества», своей *абсолютной самостоятельности*, гротескно преломляющейся в признании себя «вольнодумцем», «Наполеоном», «Гарибальди».

В отличие от своих героев, автор сумел выстоять перед катастрофическим преображением реальности, которое стало итогом его происшествия. Но и ему понадобилась некая новая опора для существования вместо мира, ставшего иллюзорным, «скользящим». Эту опору он нашел в писательстве: он сознательно принял ответственность за то, что происходит в мире, за свои «сны», и здесь ему помогла его мечтательная юность, благодаря которой он уже привык быть демиургом мира мечтаний — теперь ему нужно было занять ту же позицию по отношению к «реальному» миру, оказавшемуся столь же призрачным и подвластным его воле.

Для того чтобы до конца выявить смысл происшествия, случившегося с Достоевским в его молодости и сделавшего его писателем, нужно обратиться к повести «Слабое сердце», поскольку эта повесть непосредственно связана с автобиографическим отрывком из «Петербургских сновидений...», ведь именно в ней Достоевский впервые привел фрагмент, рассказывающий о происшествии, резко изменившем его жизнь в молодости. В повести слова о призрачном Петербурге передают ощущения Аркадия Ивановича Нефедевича, который стал свидетелем трагической катастрофы, произошедшей с его другом Васей Шумковым, сошедшим с ума от переживаний по поводу не сделанной к сроку работы.

Вася Шумков, главный герой повести, предстает как еще один представитель типа мечтателя в творчестве Достоевского. При этом его мечтательность существенно отличается от мечтательности, свойственной герою повести «Белые ночи». Мечтатель «Белых ночей» — образованный и начитанный человек, поэтому он выстраивает особый мир грез на основе литературных произведений и по модели литературных историй. Будучи развитой индивидуальностью, он полагает себя в качестве абсолютного центра фантастического мира, порождаемого его воображением.

Вася Шумков представляет собой совершенно иную разновидность типа мечтателя. Будучи более простым, бесхитростным и совершенно чуждым «литературщине» человеком, он в своих мечтаниях выстраивает мир идеальных отношений, *охватывающих всех людей и призванный принести счастье всем людям*. Шумков — это мечтатель-альтруист, который не идеальный мир строит ради себя, а готов себя отдать ради идеального мира. При этом он настолько прост, настолько не обладает воображением, что его мечтания возникают только тогда, когда в его жизни происходит какое-то счастливое событие, воодушевляющее его и заставляющее выходить за рамки обыденности.

Именно это и происходит в самом начале повести: Вася сообщает своему другу Аркадию о том, что он влюблен и любим. Неожиданное событие любви, возникающая перспектива счастливой семейной жизни, которой, как кажется поначалу, ничего не угрожает, вдохновляет Васю, и он приходит в необычное состояние, в состояние мечтаний. Вот как это состояние

описывает Аркадий: «Ты добрый, нежный такой, но слабый, непростительно слабый. <...> ...ты бы желал, чтоб не было даже и несчастных на земле, когда ты женишься... Да, брат, ты уж согласишься, что тебе бы хотелось, чтоб у меня, например, твоего лучшего друга, стало вдруг тысяч сто капитала; чтоб все враги, какие ни есть на свете, вдруг бы, ни с того ни с сего, помирились, чтоб все они обнялись среди улицы от радости и потом сюда к тебе на квартиру, пожалуй, в гости пришли» (2; 37-38).

Общая черта всех мечтателей Достоевского в том, что, погружившись в идеальный мир, они плохо ориентируются в реальном мире, начинают пренебрегать им. Для Васи это оборачивается трагедией. Будучи вполне «земным» человеком, он в ситуации свершающегося счастья оказывается неспособным соединить свои раскрепостившиеся мечтания с реальностью и ее требованиями. Очнувшись от своих мечтаний, Вася с ужасом осознает, что среди того, чем он пренебрег, — исполнение работы, заданной его благодетелем Юлианом Мастаковичем. В результате он оказался в той же самой ситуации и с теми же чувствами, что и упоминавшиеся выше герои Достоевского: Соловьев и Прохарчин, которые «заробели», и «безгрешный» чиновник, из-под ног которого начал «скользить» мир. Впрочем, Вася всегда ощущал что-то вроде вины за то, что он недостоин тех благ, которые приносит ему жизнь и благосклонная судьба: «Мое сердце так полно, так полно! Аркаша! Я недостоин этого счастья! Я слышу, я чувствую это. За что мне, — говорил он голосом, полным заглушенных рыданий, — что я сделал такое, скажи мне! Посмотри, сколько людей, сколько слез, сколько горя, сколько будничной жизни без праздника! А я! меня любит такая девушка, меня... но ты сам ее увидишь сейчас, сам оценишь это благородное сердце. Я родился из низкого звания, теперь чин у меня и независимый доход — жалованье. Я родился с телесным недостатком, я кривобок немного. Смотри, она меня полюбила, как я есть» (2; 25).

Вася пытается сконцентрироваться на своей работе в последние дни и часы перед назначенным сроком, но, чем ближе этот срок, тем острее чувство отчаяния и *вины* за свою неблагодарность, неспособность отплатить добром людям. И дальше Вася предрекает свою гибель, одновременно достаточно определенно намекая на то, что не само невыполненное дело является здесь главной причиной, а именно глубоко переживаемое им чувство своей «неполноценности», недостойности, которое только обострилось после рождения счастливой любви. «Ах, Аркаша! Как мне хотелось кончить это все дело!.. Нет, я сгублю свое счастье! У меня есть предчувствие! да нет, не через это, — перебил Вася, затем что Аркадий покосился на стопудовое спешное дело, лежавшее на столе, — это ничего, это бумага писаная... вздор! Это дело решенное... я... Аркаша, был сегодня там, у них... я ведь не входил. Мне тяжело было, горько! Я только простоял у дверей. Она играла на фортепьяно, я слушал. Видишь, Аркадий, — сказал он, понижая голос, — я не посмел войти...» (2; 40).

В конце концов и Аркадий начинает понимать истинную причину охватившего Васю чувства, в котором смешались тоска, ужас, раскаяние и

отчаяние: «Дело было в том, что Вася не исполнил обязанностей, что Вася чувствует себя виноватым *сам пред собою*, чувствует себя неблагодарным к судьбе, что Вася подавлен, потрясен счастьем и считает себя его недостойным, что, наконец, он отыскал себе только предлог повихнуть на эту сторону, а что со вчерашнего дня еще не опомнился от своей неожиданности» (2; 40). Аркадий осознает, что невыполненное дело — только повод к отказу от счастья, что Вася в любом случае *не принял бы его*, поскольку чувство собственной *недостойности и вины* — это самые глубокие и неискоренимые его чувства.

Дальше события стремительно идут к трагической развязке. Вася все больше и больше замыкается в себе, в своей «заботе», и Аркадий уже не в состоянии чем-то помочь ему, не в состоянии даже отвлечь его от тягостных раздумий. В конце концов Вася «надрывается», с ним происходит окончательная катастрофа, заканчивающаяся сумасшествием. Финальная сцена трагической истории Васи Шумкова разыгрывается в кабинете Юлиана Мастаковича, где сошедший с ума Вася полностью погружен в мысли о своей виновности и о том, что его отдадут в солдаты. Окружающие, как могут, жалеют Васю, а Юлиан Мастакович, узнав о непосредственной причине его безумия, восклицает: «Боже, как жаль! <...> И дело-то, порученное ему, было неважное и вовсе не спешное. Так-таки, не из-за чего, погиб человек! Что ж, отвести его!..» (2; 46). В этот момент мы еще раз со всей ясностью понимаем, что трагедия Васи связана вовсе не с его невыполненной работой, он был обречен, потому что в нем слишком сильно было чувство вины, причем не эмпирически обусловленной вины, которую можно преодолеть, устранив ее источник или убедив себя в его несущественности, но вины *метафизической*, обусловленной особым чувством реальности — чувством, что реальность не в состоянии быть твердой опорой бытия личности. Это сознание обострилось именно в связи с возникновением любви и предчувствием возможности «твердого» семейного счастья.

В финальной сцене, происходящей в департаменте, перед отправкой Васи в сумасшедший дом, выделяется описание поведения одного из сослуживцев Васи, «лет уже тридцати» и «очень маленького роста», который «все говорил, что он знает, отчего это всё, что это не то чтобы простое, а довольно важное дело, что так оставить нельзя...» (2; 47). Нам кажется, что Достоевский намекает на то, что случай Васи не уникален, и людей с таким же ощущением метафизической вины, которое никакими усилиями не вытравить из души, не так уж мало. Этот маленький человек выступает двойником Васи, точно так же как предвосхищением более поздних персонажей — Соловьева и «безгрешного» чиновника из «Петербургских сновидений...»

В эпилоге повести, следующем непосредственно за указанной сценой в департаменте и повествующем о возвращении Аркадия домой, а потом и о случайной встрече с возлюбленной Васи Лизой через два года после описанных событий, содержится тот самый фрагмент, который Достоевский позже повторит в «Петербургских сновидениях» уже как описание

происшествия, случившегося с ним самим. В повести «Слабое сердце» видение фантастического Петербурга посещает Аркадия, и после этого он понимает подлинную причину Васиного безумия: «Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» (2; 48).

Что же понял в это мгновение Аркадий? Повторный рассказ об этом происшествии в «Петербургских сновидениях» с последующим описанием новой жизни, которая началась для писателя после этого события, помогает ответить на вопрос. Но прежде, чтобы сделать ответ более ясным, обратим внимание на одну странную особенность повести «Слабое сердце», которая вызывала недоумение уже у первых ее читателей.<sup>3</sup> Мы имеем в виду несколько нарочитое изображение писателем отношений между главными героями повести — Васей, Аркадием Ивановичем, Лизой, ее маменькой и ее братом Петей. Эти отношения являются неестественно «любовными», «проникновенными», с оттенком чрезмерной экзальтации. Повесть начинается сценой, в которой слишком серьезного Васю, одетого во фрак, Аркадий валит на кровать и начинает, играючи, душить, они катаются по кровати словно расшалившиеся маленькие дети. После этого Аркадий так реагирует на известие Васи о том, что он стал женихом: «Ты! ты женишься! так и вправду? — закричал благим матом Аркаша. — Нет, нет... да что ж это? и говорит так, и слезы текут!.. Вася, Васюк ты мой, сыночек мой, полно! Да вправду, что ль? — И Аркадий Иванович бросился к нему снова с объятиями» (2; 18). Вася отвечает ему в том же духе: «Право, Аркаша, я тебя так люблю, что, не будь тебя, я бы, мне кажется, и не женился, да и не жил бы на свете совсем! <...> Аркаша, Аркаша! голубчик ты мой! будем жить вместе. Нет! я с тобой ни за что не расстанусь» (2; 18-19). И далее: «Аркадий! Ты так счастливишь меня дружбой своею, без тебя я бы не жил на свете, — нет, нет, не говори ничего, Аркаша! Дай мне пожать тебе руку, дай по... благо... дар... ить тебя!..» (2; 26). Слезы не дали Васе договорить. Мысль о том, что им нельзя расстаться с Аркадием даже после Васиной женитьбы, повторяет Лиза: «Мы будем втроем как один человек!» (2; 28). Наконец, и сам Аркадий, про которого говорится, что он совсем не любил мечтать, под влиянием счастья, свершающегося в жизни его друга, также пускается в мечтания: «Ты угадал меня, Вася, — сказал Аркадий Иванович, — да! я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как твой, затем что и на меня ваше счастье прольется, и меня пригреет оно. Это будет и моя хозяйка, Вася; в ее руках будет счастье мое; пусть хозяйничает как с тобою, так и со мной. Да, дружба к тебе, дружба к ней; вы у меня

<sup>3</sup> См., например, суждение П. В. Анненкова (Современник. 1849. № 1. Отд. III. С. 3).

нераздельны теперь; только у меня будут два такие существа, как ты, вместо одного...» (2; 29). И далее еще целая страница мечтаний в том же духе.

На фоне таких отношений постепенно развивающаяся Васина тревога, переходящая в безумие, выглядит особенно зловеще, но создаваемая Достоевским атмосфера идеально-любовных отношений явно имеет свою собственную внутреннюю логику и какую-то особую цель. Прежде всего, можно, видимо, утверждать, что эти отношения являются результатом благотворного влияния Васи на окружающих людей. Создавая в своих грезах какой-то идеальный мир, мечтатель рассматривает этот мир наравне с реальным, полагает его столь же значимым; и вот оказывается, что это способно привести к *изменению* реального мира. Последний хотя бы чуть-чуть сдвигается в сторону мира идеального, приобретает некоторые его черты. Нужно отметить, что убеждение в возможности радикально преобразить реальный мир с помощью представления о мире идеальном, особенно в части отношений между людьми, станет одной из самых важных тем в последующем творчестве Достоевского. Вспомним самые известные примеры. Кириллов в романе «Бесы» в своих странных «проповедях» утверждает: «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это всё, всё! Кто узнает, тотчас сейчас станет счастлив, сию минуту... Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся моя мысль, вся, больше нет никакой!..» (10; 189). Точно такое же убеждение составляет ядро той веры, которую несет в себе старец Зосима; сначала он передает слова своего рано умершего брата, который сильно повлиял на него: «...жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14; 262). Затем он почти буквально повторяет эту мысль уже в качестве сути своей веры: «...посмотрите кругом на дары Божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем...» (14; 272). При этом и вторая составляющая Васиного отношения к миру — его неискоренимая «вина» перед всеми — также присутствует в убеждениях старца Зосимы, это одна из самых известных его заповедей: «...чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то есть за всех и за вся виноват» (14; 290). Можно признать, что образ Васи Шумкова — это первое проведение важнейшей темы Достоевского-философа, получившей итоговое выражение в одном из самых известных его персонажей — в образе старца Зосимы.

Наконец, можно вспомнить героя фантастического рассказа «Сон смешного человека», который после обретения *Истины*, после того как он воочию, *во сне или видении*, убедился в возможности идеального общества между людьми, пытается доказать людям, что, зная идеал, можно преобразить реальную жизнь, сделать ее совершенной: «...пусть, пусть это ни-

когда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), — ну, а я все-таки буду проповедовать. А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* — всё бы сразу устроилось! Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться» (25; 118). Здесь очень выразительно поставлен акцент на антиномии, содержащейся в рассматриваемом убеждении: рай (идеальное общество) невозможен, но если только жить по заповеди «люби других как себя», то «всё сразу устроится» (то есть идеальный мир одновременно и невозможен, и способен действительно преобразить реальный мир). Это ясно соотносится с историей Васи Шумкова: с одной стороны, он мечтатель и предполагает невероятное, но, с другой стороны, он реально влияет на окружающих и придает их отношениям идеальный характер.

Но у рассматриваемой стилистической особенности повести «Слабое сердце» есть и совсем другое измерение, возможно, даже более важное, поскольку оно прямо связано с важнейшей темой раннего творчества Достоевского. Обратим внимание на один подробно описанный эпизод истории Васи — покупку им чепчика для своей возлюбленной. В этом эпизоде некоторая доля экзальтации, присутствующая в отношениях между героями, достигает такой степени и проявляется в отношении такого нелепого объекта, что приобретает характер явного гротеска, откровенной иронии, выказываемой автором по отношению к своим персонажам. Нам кажется, что объяснение этой явной *авторской* иронии может быть найдено, если мы поставим повесть «Слабое сердце» в контекст описания Достоевским своей молодости в «Петербургских сновидениях...». Писатель описывает своих героев таким образом, что делает их немного нарочитыми, искусственными, театральными, то есть намекает на то, что они *марионетки*, «*куколки*», которыми управляет некий хохочущий хозяин, спрятавшийся за всей этой театрално-иллюзорной реальностью.

Но тогда становится ясным, что же понял Аркадий в эпилоге повести и какова же подлинная причина Васиного безумия.<sup>4</sup> Аркадий, поскольку

<sup>4</sup> Традиционные варианты ответа на вопрос о причинах Васиного безумия неизбежно выдвигают на первый план либо психологические, либо социологические аспекты происходящего; см.: Недзвецкий В. Право на личность и ее тайну (христианский аспект творчества молодого Достоевского) // Достоевский и мировая культура. М., 1997. № 8. С. 38-39. Однако и ответ, предлагаемый В. Недзвецким, сводящийся к тому, что Достоевский через историю Васи демонстрирует суверенность личности, имеющей право свободно выбирать между счастьем и несчастьем, не очень далеко уводит нас от интерпретаций раннего творчества писателя в духе «натуральной школы». Явный «социологический» оттенок имеет и то объяснение Васиного безумия, которое предлагает Т. Киносита (см.: Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 98-108). Он полагает, что Васю сводит с ума Аркадий, который осуществляет «психологическое насилие» над Васей, заставляя его реализовывать в своей жизни идеал утопического социализма. Получается, что главное в повести — это критика утопических мечтаний, с которыми постепенно расстается Достоевский. При таком подходе оказывается невозможным объяснить, зачем Достоевский приписывает Аркадию то мистическое видение фантастического Петербурга, которое сыграло решающую роль в его собственной жизни; вся метафизическая глубина этого происшествия, точно так же как и истории Васи Шумкова, просто исчезает.

Достоевский приписывает ему видение фантастического Петербурга, осознает ту же мысль, к которой пришел его автор: реальный мир на самом деле есть такая же иллюзия и греза, как и мир мечтаний. Васе мы не можем прямо приписать это убеждение, тем не менее его история встает в один ряд с историями Прохарчина, Соловьева и «безгрешного» чиновника, поэтому рядом с осознаваемой им «виной» можно угадать и то чувство, о котором мы говорили выше в связи с посетившим Прохарчина убеждением, что он станет «вольнодумцем» (а то и «Наполеоном»). Как мечтатель, Вася хочет, чтобы мир изменился и стал идеальным, чтобы люди больше не страдали в нем. Одновременно он смутно угадывает и то, о чем догадался в эпилоге Аркадий, — что мир не имеет твердого основания и поэтому его изменение *возможно*; именно это и рождает в нем чувство «вины» за свою неспособность по-настоящему радикально повлиять на действительность, радикально переделать несовершенную жизнь. Здесь нужно уточнить, что вина может иметь две противоположные формы, которые можно условно назвать «виной слабости» и «виной силы». Первая связана с тем, что человек нарушает наложенные на него обязанности и запреты и должен отвечать за последствия своей слабости; вторая, наоборот, происходит от осознания своей силы, своего призвания к какому-то делу, которое не способны сделать другие, и одновременно от понимания того, что это призвание не реализовано во всей полноте. По сюжету повести Васю преследует вина первого типа, происходящая от того, что он не выполнил своих обязательств перед Юлианом Мастаковичем, но в метафизическом плане повести, о котором у нас идет речь, Васина вина имеет более глубокий смысл: он осознает, что слишком мало сделал для того, чтобы мир был идеальным, а люди счастливы, хотя чувствует, что *его призвание именно в этом, и у него должны быть силы для этого*, а мир достаточно «пластичен», чтобы на него можно было радикально повлиять.

В результате, чувство вины в душе Васи оказывается тесно связанным с чувством ответственности, и именно величайшая мера этой ответственности становится для него непереносимой и ведет к безумию. Несмотря на свою «простоту», Вася стоит бесконечно выше других, близких к нему героев Достоевского — Прохарчина, Соловьева или «безгрешного» чиновника. Последние также догадываются о том, что у них, вероятно, есть какое-то великое предназначение в мире, однако эта догадка вызывает ужас и еще более острое осознание своей вины — вины лишь за *саму возможность* помыслить себя хоть в чем-то определяющим положение дел в мире; в такой ситуации они могут только каяться в своем противозаконном «вольнодумстве». Вася же вполне утвердился в этой возможности — ведь именно на такое изменение мира направлены его мечтания. Но он признает себя не в состоянии выполнить возложенное на него предназначение, и это для него невыносимо. Характерно, что в своем безумии он представляет себя солдатом, то есть человеком, который служит делу безопасности и спокойствия, который охраняет счастье и покой других людей, безумие же Прохарчина и «безгрешного» чиновника преобразует их в великих разрушителей.

Последние строки повести «Слабое сердце» повествуют о том, как резко изменилась жизнь близких Васе людей после катастрофы, произошедшей с ним. Про Аркадия сказано: «Он сделался скучен и угрюм и потерял всю свою веселость. Прежняя квартира стала ему ненавистна — он взял другую. К коломенским идти он не хотел, да и не мог» (2; 48). Далее следует предельно краткое описание встречи Аркадия с Лизанькой через два года: «Лиза сказала, что она, слава Богу, счастлива, что она не бедна, что муж ее добрый человек, которого она любит... Но вдруг, среди речи, глаза ее наполнились слезами, голос упал, она отвернулась и склонилась на церковный помост, чтоб скрыть от людей свое горе...» (2; 48).

Вместе с Васей из жизни этих людей навсегда ушла подлинная любовь, искренняя веселость и благодатная надежда. Хотя Вася не пережил той меры ответственности за несовершенство мира, которую он сам возложил на себя, оказалось, что он все-таки обладал существенным влиянием на мир и делал его, по крайней мере в тесном кругу общения близких ему людей, гораздо более совершенным и счастливым. Его уход лишил этих людей всего, и у них уже не осталось надежд на будущее.

Подводя окончательный итог нашему рассмотрению истории Васи Шумкова, можно признать определенное сходство этого героя с еще одним известнейшим персонажем позднего Достоевского — Иваном Карамазовым.<sup>5</sup> Ведь главный элемент ситуации Ивана, его «бунт» против Бога, также включает в себе переживание своей ответственности за несовершенство мира, за страдание людей в нем. И сходит с ума Иван, как и Вася, от чрезмерной совестливости, от острого чувства вины — не только за конкретное событие, убийство отца, но и за страдание и гибель всех людей, *словно он мог и обязан был всех их спасти и сделать счастливыми.*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Впервые это сходство обозначил К. В. Мочульский; см.: Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 260.

<sup>6</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 08-03-00634а.