

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи

Изместьева Наталья Сергеевна

Концепция игры в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель: доктор
филологических наук, профессор
Мосалева Галина Владимировна

Ижевск – 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Литературная игра как возможность	
бытия одухотворенного мира	29
§ 1. «Слово творящее» как основа сотворения мира	29
§ 2. Притча о блудном сыне как воплощение текста-мира	44
§ 3. Письмо, вспоминаящее Писание: жанрово-стилевые и композиционные особенности Слова и сфера его бесконечного Бытия	59
Глава II. Игровой и творческий аспекты азартной игры	75
§ 1. Игровой азарт: к определению доминанты в системе отношений «поэзия игры – проза жизни»	75
§ 2. Творческий азарт: к определению приоритета ДРУГОЙ реальности в экзистенциальной игре	112
Заключение	149
Библиографический список	158

Введение

Творчество русского писателя XIX века Ф.М. Достоевского явилось материалом, который стал жизненно необходимым для тех исследователей, чей взгляд на литературу и литературный процесс неизменно связывается с Человеком. При всей невозможности охватить существующую литературу о Достоевском можно с уверенностью сказать, что каждый исследователь творчества писателя так или иначе рассматривает его (творчество) с «человеческой» точки зрения – прежде всего потому, что сам Достоевский исходил из этого. Пожалуй, самая известная на сегодняшний день цитата, которую может вспомнить практически каждый, конечно, о нем – о человеке: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»¹.

Быть человеком, по Достоевскому, означает познать глубины его бытия, проникнуть в самое сокровенное, стать свидетелем и непременно соучастником событий, происходящих в мире, называемом душой. Поэтому приоритетным является «внутренний» взгляд: не мир смотрит на человека, а человек созерцает мир и проецирует на него свои переживания. Это интуитивное познание мира, поскольку интуиция и есть созерцание²; отсюда – иррациональность в восприятии человеком мира.

Уже современники Достоевского отмечали эту особенность творчества писателя. Однако, на наш взгляд, в большей степени это было связано с идеологической борьбой, имевшей место в то время, и в меньшей – с открытием «внутреннего» человека, хотя последнее и признавалось художественным открытием. Так, отмечая бесспорный талант раннего Достоевского («Он [Достоевский] не поражает тем знанием жизни и сердца человеческого, которое дается опытом и наблюдением; нет, он знает их и

¹ Письма; II, 550.

² В переводе с латыни *intueri* означает «созерцать».

притом глубоко знает, но à priori, следовательно, чисто поэтически, творчески. Его знание есть талант, вдохновение»¹), Белинский все же акцентирует внимание на противопоставлении его лагерю «испугавшихся за себя писак», «более или менее обязанных Гоголю направлением и характером, а потому и успехом своего таланта»²; и так же испытывшему влиянию Гоголя молодому писателю критик пророчит блестящее «самостоятельное» будущее. Во «Взгляде на русскую литературу 1846 года» Белинский вновь обозначает «силу, глубину и оригинальность таланта г. Достоевского», но считает справедливым суд публики, указавшей на отсутствие всяких достоинств в «Двойнике»³ (хотя, конечно, затем следует своего рода «оправдание» – перечисление достоинств произведения). По словам еще одного современника Достоевского – П.В. Анненкова, «Белинский хотел сделать для молодого автора то, что делал уже для многих других, как, например, для Кольцова и Некрасова, то есть высвободить его талант от резонерских наклонностей и сообщить ему сильные, так сказать, нервы и мускулы, которые помогли бы овладевать предметами прямо, сразу, не надрываясь в попытках, но тут критик встретил уже решительный отпор»⁴.

Достоевского изначально интересовал человек в его истинно «человеческих» проявлениях, как правило, кризисных, надрывных, так как в этом и проявляется суть человека, но не сугубо демократическое направление в литературе, за которое ратовал и под знамена которого призывал великий критик, чьему голосу вторили многие (так, например, Добролюбов восклицал о романе «Униженные и оскорбленные»: «Опять о забитых личностях! Мало еще было толковано о них в “Темном царстве”,

¹ Белинский В.Г. Петербургский сборник // Ф.М. Достоевский в русской критике / Сб. ст. Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 12.

² Там же.

³ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Ф.М. Достоевский в русской критике / Сб. ст. Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 31.

⁴ Анненков П.В. Замечательное десятилетие (1838-1848) // Ф.М. Достоевский в русской критике / Сб. ст. Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 37.

мало вообще надоедал ими “Современник” в своем критическом отделе!»¹, хотя и указывал на «одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он [Достоевский] писал: это боль о человеке» [там же, с. 58]).

У Достоевского были и сторонники «науки человековедения». Д.И. Писарев, «на этот раз» выбившийся из революционно-демократического направления, назвал героев Достоевского «погибшими и погибающими». Однако это не критика человека, это попытка объяснить, чем живет человек, оказавшись в ситуации кризиса, надрыва, когда уже терпеть невозможно. Сопоставляя бурсаков Помяловского и каторжников Достоевского, Писарев, таким образом, ставит знак равенства между русской школой и русским острогом. Страдание одинаково тяжело для любого человека, но и в ситуации страдания человек способен сохранить нечто, что позволяет ему не опуститься, остаться человеком, – красоту. «Это значит, что каторжники вообще были способны любить бескорыстно чистое, свежее, кроткое и прекрасное существо [Алея]². Это обстоятельство в значительной степени помогло Алею сохранить себя во всем блеске нравственной чистоты. Это же обстоятельство показывает ясно, что товарищи Алея не были бог знает какие безнадежно гнусные люди»³. Особенно остро звучит антиполитическая тема по отношению к *человеку* у Достоевского в статье Писарева «Борьба за жизнь» (название которой символично), посвященной «Преступлению и наказанию»: «Меня очень мало волнует вопрос о том, к какой партии и к какому оттенку принадлежит Достоевский, каким идеям или интересам он желает служить своим пером и какие средства он считает позволительными в борьбе с своими литературными или какими бы то ни было другими противниками»⁴.

¹ Добролюбов Н.А. Забытые люди // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 39

² Речь идет о «Записках из Мертвого дома».

³ Писарев Д.И. Погибшие и погибающие // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 155.

⁴ Писарев Д.И. Борьба за жизнь // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 162.

Тема *человека* не утратила своей огромной значимости и после того, как стала явной «тенденциозность» Достоевского. М.А. Антонович отмечает, что с самого начала Достоевский был «истинным художником, представителем искусства для искусства», вплоть до шестидесятых годов. Тенденция проникает в творчество писателя в связи с вынужденным молчанием (каторгой), после чего Достоевский возвращается к литературной деятельности, имеющей особый – славянофильский, а затем почвеннический – уклон. Итог: «Достоевский бросил всякую политику и общественность, отложил в сторону всякие житейские вопросы, а ударился в субъективность, зарылся в самую глубину души <...> Вот в эту-то область и увлекает Достоевский всякого интеллигентного человека, витающего в облаках и желающего возвратиться к почве»¹.

Однако, на наш взгляд, истинным итогом стала речь, произнесенная Достоевским в июне 1880 года в честь открытия памятника Пушкину. В ней писатель представил другого писателя и поэта прежде всего как личность, человека, а затем как поэта. «В течение двух с половиной суток никто почти (за исключением И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского) не сочел возможным выяснить идеалы и заботы, волновавшие умную голову Пушкина <...> никто не воскресил их среди теперешней действительности, а это-то <...> было бы самым действительным средством к выяснению всей обширности значения Пушкина»², – писал Г.И. Успенский. «Отрезвил» и «образумил» публику сначала Тургенев, а затем «привел в зал» Пушкина Достоевский. Речь Достоевского была воспринята восторженно в силу того, что это было живое слово, «живой Пушкин». Впоследствии, уже в напечатанной речи пытались усмотреть и усмотрели подводные камни, тайный замысел, противоречия самому себе; поэтому в глазах современников Достоевского первоначальный эффект был смазан, но остались отзывы, которые свидетельствуют об

¹ Антонович М.А. Мистико-аскетический роман // Ф.М. Достоевский в русской критике / Сб. ст. Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 256, 258-259.

² Успенский Г.И. Праздник Пушкина // Ф.М. Достоевский в русской критике / Сб. ст. Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 233.

обратном. Наверное, это и был «внутренний» взгляд, воскрешение человеком человека.

Восприятие творчества Достоевского его современниками было неоднозначным, порой исполненным крайностей. Это вполне оправданно временными рамками, в пределах которых находились критики, а кроме того, творчество Достоевского само по себе не было однородным. Целостный взгляд на него возможен только из перспективы будущего, когда каждое произведение займет свое место в контексте всего творчества писателя.

Отчасти этим мы объясняем сравнительно небольшое внимание, уделяемое современниками Достоевского роману «Подросток». Сегодня мы можем вписать его и в контекст «Пятикнижия», и в контекст всего творчества, признавая художественное мастерство писателя и, конечно, обращенность к человеку, поскольку «Подросток» является романом, вывернувшим наизнанку человека, высветившим все его потаенные углы.

Когда роман вышел в свет, его, естественно, стали сравнивать с предыдущим, оценивавшимся очень высоко. «Тотчас после произведения чрезвычайно сильного и талантливого, г. Достоевский может дать произведение сравнительно очень слабое. “Подросток”, по нашему мнению, принадлежит к менее удавшимся его романам. Задуман он, как это всегда бывает у г. Достоевского, очень хорошо. Автор хотел, по-видимому, показать нам происхождение и развитие зла в человеческой природе, захваченного почти из самого зародыша – того особенного, странного, больного зла, которое граничит с мечтами о высшей нравственности и с грязью самого отвратительного порока»¹. В данной характеристике была верно схвачена суть идеи романа, но, к сожалению, не развита до конца.

Приведем еще один отклик на этот роман, как раз связанный с понима-

¹ Почти все отзывы по поводу данного романа сводились примерно к такому отклику, напечатанному в № 1 «Русского вестника» в 1876 г. (кстати, откликов было не так много). Автор его – В. Авсеенко. В своей рецензии он указал на то, что замысел оказался несравненно лучше воплощения (см.: Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского. Сб. крит. ст. Ч. 3. «Бесы». «Подросток». «Речь Ф.М. Достоевского об А.С. Пушкине» / Собрал В. Зелинский. М., 1907. С. 468-471).

нием идеи: «Уметь копить деньги, – но ведь это именно дело посредственности, дело человека, не способного ни на какие увлечения, ни дурные ни хорошие, ни на какие сильные страсти, ни на возвышенные идеи, – человека, привыкшего ко всякого рода лишениям, с ограниченными потребностями, без претензий и излишней гордости, – одним словом, человека самого заурядного, даже ничтожного»¹. На наш взгляд, это самый поверхностный отзыв о данном романе, несмотря на то, что прошел год с момента его публикации. Совершенно очевидно, что понадобилось намного больше времени, чтобы оценить роман по достоинству.

Еще одним недостатком прозорливости критиков явилась избирательно отмечаемая преемственность идей творчества Достоевского. В «Подростке» можно выделить идеи, образы, типажи, сюжетные ситуации и так далее, встречавшиеся ранее у Достоевского. Среди них, к нашему удивлению, никем не рассматривалась игра (в «Подростке»), несмотря на то, что «Игрок» опубликован в 1866 г. и поводов для сравнения было предостаточно. (К тому же ни для кого не являлось секретом, что сам Достоевский был страстным игроком.) В принципе, и этому можно найти объяснение: «Игрок» в большей степени рассматривался с позиции идеи «русские за границей», и в меньшей – с позиции разрушительного воздействия азарта на душу игрока, человека (хотя именно это было слишком прозрачно). Поэтому игра в «Подростке» не была замечена, тем более что в фабульном плане ей уделено сравнительно мало внимания (три небольшие подглавки). И, конечно, образ игрока не рассматривался «под микроскопом», до мельчайших его составляющих, до всех тонкостей организации его души; но самое главное – игра не приобрела своей многозначности и, следовательно, не вышла за пределы азартной игры.

Даже если эпоха 70-х гг. XIX в. с ее идеологической борьбой не воспринимала подобных моментов в литературе, в реальности же азартная

¹ Статья была напечатана в журнале «Дело» (1876 г., № 5). Автор ее – П. Никитин (П.Н. Ткачев). (См.: Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского. Сб. крит. ст. Ч. 3. «Бесы». «Подросток». «Речь Ф.М. Достоевского об А.С. Пушкине» / Собрал В. Зелинский. М., 1907. С. 424-460.)

игра в России процветала: существовало множество тайных и явных игорных домов. Уже в начале XIX в. стала слишком очевидной связь «азартной» реальности с литературой: первая есть источник сюжетов второй. Мы полагаем, что актуальность данного положения была утрачена в связи со сменой литературного направления (романтизм → реализм) и, следовательно, угла зрения. Однако «Игрок» написан отнюдь не в русле романтического направления, хотя внешне и моделирует героя-романтика (герой-романтик, игрок «взрывается» изнутри; жизнь, реальность не терпит раздвоения). Тем более было бы интересным проследить за дальнейшей судьбой игрока, его исцелением и приобщением к живой жизни, творческой, что на этот раз стало актуальным, так как «Подросток» написан «исцеленным» Достоевским.

Таким образом, тема игры не является неким противоречием теме *человека*, она напрямую связывается с ней. Творческая интуиция человека вытесняет все наносное, ненужное (азарт, страсть). Остается душа, способная к творческим порывам, к жизнетворчеству, к созиданию своего слова – жизнестроительного материала; другими словами, проявляется «внутренний» взгляд.

И только спустя почти три-четыре десятилетия стали появляться отклики, в которых на первый план вышел «внутренний» человек, воспринимавшийся как самодостаточная личность, а не рупор идей эпохи (это отошло на периферию). Мы имеем в виду русскую религиозную философию, стимулом для появления которой в значительной мере послужило творчество Достоевского.

Как отмечает Н.А. Бердяев, «о Достоевском писали люди другого духовного склада, более ему родственного, другого поколения, всматривавшегося в духовные дали»¹. Другое поколение представляли Вл. Соловьев, В. Розанов, Д. Мережковский, Л. Шестов, С. Булгаков, Вяч. Иванов и другие. Каждый из них по-своему пытался подойти к

¹ Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 55.

Достоевскому, но суть общих исканий заключалась в некоторой полярности. Наряду с тем, что в творчестве писателя видели величайшее откровение, борьбу Христа и антихриста, божественных и демонических начал, мистическую природу русского народа, своеобразие русского православия и русского смирения, отмечался еще и тот факт, что Достоевский был прежде всего психологом, раскрывшим «подпольную психологию»¹, и, конечно, «антропологом», великим человековедом.

Здесь мы неизбежно сталкиваемся с апологетикой творчества Достоевского, несколько уходящей в мистицизм (хотя если оглянуться, то и А. Григорьева, одного из немногих верно понявших Достоевского и ставшего его сторонником не только по славянофильскому кружку, тоже «обвиняли» в мистицизме). И все же главное в творчестве Достоевского сразу было отмечено:

«Я хотел бы раскрыть д у х Достоевского, выявить его глубочайшее мироощущение и интуитивно воссоздать его мирозерцание. Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец»²;

«Найдется ли во всей русской и, быть может, даже мировой литературе бóльшая сложность, причудливая изломанность души, чем у Достоевского, и вот почему печатью особенно глубокой тайны запечатлена его индивидуальность. Это тайну нам и приходится теперь разгадывать. <...> Ответить на вопрос, в чем тайна личности, значит духовно познать ее, а это познание есть такой интимный внутренний акт, который основывается только на духовном слиянии, на сокровенном касании души, скорее на непосредственном восприятии, нежели на рефлектирующей деятельности рассудка»³;

«Достоевский единственный, кто вполне постиг возможность предельной искренности, но без бесстыдства обнажения, и нашел способы открыться в слове

¹ Кстати, об этом говорили и современники писателя, однако он сам себя считал в высшей степени реалистом.

² Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 108.

³ Булгаков С.Н. Венец терновый. Памяти Ф.М. Достоевского // Булгаков С.Н. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 300.

другому человеку»¹.

Загадочная русская душа обрела, помимо религиозного, творческое самовыражение. Способность открыться в слове (за что порицали Достоевского после появления «Бедных людей») явилась востребованной в начале XX века, поскольку символизировала житнетворческую модель.

Здесь, по нашему мнению, кроется некое противоречие. Если сама эпоха была настроена на один из видов игры – житнетворчество и, кроме того, исходила из этико-эстетических принципов Достоевского², как объяснить тот факт, что игра (в широком смысле) у Достоевского не привлекала внимание критиков этого периода, а рассматривалась достаточно узко, с точки зрения «театральности».

Конечно, к этому времени возрастает интерес к театру как одному из способов проявления игры. «Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Марджанов, Таиров каждый по-своему хотели найти азбуку театра»³. Однако даже при таком разнообразии «систем» и взглядов на театр и игру также практически не имеется перекличек с Достоевским⁴, хотя это вполне очевидно: «Самое существо в театре – это живой человек, актер с живым телом и с живой душой <...> Театр изображает живых людей через людей же»⁵, – писал несколько позднее Н.Я. Берковский о театре Станиславского (да и Таиров отстаивал эмоциональность в театре – наличие деятельной души в актерах, цельных, вдохновляющих эмоций).

Возможно, главная причина подобного «невнимания» состояла в том, что попытка соединить жизнь и творчество, реальность и искусство

¹ Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Новосибирск, 1991. С. 70.

² В частности, кризис искусства связывался с трагическим мироощущением Достоевского.

³ Берковский Н.Я. Таиров и камерный театр // Берковский Н.Я. Литература и театр. Ред. Б.И. Зингерман. М.: Искусство, 1969. С. 330.

⁴ Мы имеем в виду литературную критику. Конечно, Достоевский ставился на сцене, о его романах говорили «не романы, а трагедии» (формула Д.С. Мережковского; см.: Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Т. 1. СПб., 1903). Однако в большинстве случаев постановки сопровождались переделкой текста. В результате вместо трагедий получалась «мелодрамы с надрывом».

⁵ Берковский Н.Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский Н.Я. Литература и театр. Ред. Б.И. Зингерман. М.: Искусство, 1969. С. 218.

оказалась не столь удачной, как предполагалось. Не случайно затем Станиславский же будет ратовать за отделение театра, идущего от искусства, от театральщины (реальных отношений).

Схожей была ситуация и с восприятием творчества Достоевского западноевропейской критикой. Г.М. Фридендер отмечает также неоднозначное отношение к Достоевскому на рубеже веков и в первые десятилетия XX в., когда основные его произведения были переведены на иностранные языки и получили мировую известность. Парадокс заключался в том, что «пораженные мощью художественного гения Достоевского, глубиной его философской мысли и его искусством психолога, первые западноевропейские ценители Достоевского нередко становились в тупик перед его поэтикой»¹. Законы творчества Достоевского, архитектоника его произведений казались отступлением от привычных эстетических норм, отсюда – упреки в бесформенности, хаотичности романов, недостатках композиции, стиля, языка².

Однако именно с этого момента начинается ажиотаж вокруг имени писателя, его творчества. Появляются монографии, целью которых авторы (зарубежные и русские) ставят рассмотрение поэтики, эстетики, проблематики и так далее. творчества Достоевского. Наиболее известные из них – «Эстетика Достоевского» И.И. Лапшина (Берлин, 1923), «Поэтика Достоевского» Л.П. Гроссмана (М., 1925), «Dostojewski der Dichter» Ю. Мейер-Грефе (Berlin, 1926), «Проблемы творчества Достоевского» М.М. Бахтина (М., 1929) и др. В них предпринята попытка целостного анализа творчества Достоевского. И если раньше Достоевского обвиняли в нарушении художественных, композиционных, структурных и т. д. канонов, то теперь оно (нарушение) рассматривается под знаком новизны. «Таков основной принцип его романической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению

¹ Фридендер Г.М. Эстетика Достоевского // Достоевский – художник и мыслитель. Сб. ст. / Отв. ред. К.Н. Ломунов. М., 1972. С. 97.

² Это при том, что западноевропейская литература всегда была на шаг впереди русской (по времени).

событий. <...> Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача: преодолеть величайшую для художника трудность – создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание»¹.

Стоит отметить работы А.С. Долинина, В. Комаровича, Б.М. Энгельгардта, отличающиеся различными подходами к творчеству Достоевского (от «сюжетно-композиционного» до социологического и культурно-исторического).

И, конечно, взгляд исследователей не миновал роман «Подросток». Правда, его рассматривали в большей степени с позиции «открытий», сделанных исследователями. В. Комарович в работе «Роман Достоевского “Подросток” как художественное единство» прежде всего выявляет пять обособленных сюжетов, связанных поверхностной (фабульной) связью. Это, в свою очередь, заставляет исследователя задуматься над неким «подводным камнем», вскрывающем суть данной поверхностной связи². Кроме того, в статье содержатся обширные размышления о монологичности и полифонизме романа, в результате которых автор приходит к выводу о том, что «Подросток» принадлежит к роману монологического типа с огромной долей лиризма³.

Б.М. Энгельгардт говорит о романе Достоевского как идеологическом романе, то есть в качестве основного объекта выделяет идею. Именно «идеологическое отношение к миру» является главным способом ориентирования героя в окружающей действительности. Кстати говоря, идея, по

¹ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 165.

² Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II. / Под ред. А.С. Долинина. М.; Л., 1924. С. 48-49.

³ Кстати, мы склонны согласиться в этом с В. Комаровичем по той причине, что Достоевским представлено сознание одного героя, однако с позиции разных временных пластов. Поэтому если и есть диалог, полифония голосов, то голосов героя – субъекта повествования и героя – объекта повествования. Более того, в нашей работе мы указываем тот момент, когда происходит их слияние. (Возможно, здесь следует говорить о хоровом начале, а не о полифонии, так как этот термин, с нашей точки зрения, узок для Достоевского.)

Энгельгардту, есть та точка зрения, с которой герой смотрит на мир¹. По нашему мнению, это и есть «внутренний» взгляд (или его аналог). Однако даже выделяя «житийных» героев, в частности, Макара Долгорукого, исследователь не признает развития, «диалектического становления единого духа», что, по нашему мнению, не верно. Возможно, это имеет отношение к Макару Долгорукому, герою, данному как *уже установившийся*, но идет вразрез с другим персонажем – Аркадием Долгоруким, тем более что Макар Долгорукий является не просто юридическим отцом героя, но прежде всего – духовным. Поэтому речь идет как раз о духовной преемственности, «диалектическом становлении единого духа».

М.М. Бахтин, рассматривая проблемы творчества Достоевского, сосредоточивает внимание на полифонизме, герое и позиции автора по отношению к герою, на идее, жанровых и сюжетно-композиционных особенностях и, наконец, на слове. Таким образом, перед нами действительно целостный анализ творчества Достоевского, но, наверное, самое важное, из чего исходит Бахтин, – это «человеческий» фактор. Не случайно монография заканчивается разделом «Слово у Достоевского». Человек живет, пока за ним остается слово, «лазейка», как говорит Бахтин, то есть «оставление за собой возможности изменить последний, окончательный смысл своего слова»².

Однако и на этом этапе мы сталкиваемся все с той же проблемой: игра до сих пор не бралась в расчет исследователями творчества Достоевского. По-прежнему отмечалось, что человек – в центре внимания Достоевского, обращалось внимание на особенности его (человека) мировосприятия, а также рассматривались особенности поэтики, эстетики Достоевского. Правда, у Бахтина мы встречаемся со «словесной маской» (в том числе и применительно к Версилкову); и было бы несправедливым не назвать работу

¹ Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II. / Под ред. А.С. Долинина. М.; Л., 1924. С. 90.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. Ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гогтишвили. С. 259.

Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)», в которой автор акцентирует внимание на приеме «вещной метафоры» в «живописании людей», другими словами, на «приеме маски», которую ученый понимает в «вещном» смысле: «Маской может служить, прежде всего, одежда, костюм <...>, маской может служить и подчеркнутая наружность»¹.

Игра как понятие, концепция пока не получила распространения. Но приблизительно с 30-х гг. она начинает привлекать внимание исследователей в силу своей многоаспектности.

В более поздних работах М.М. Бахтина рассматриваются отдельные составляющие игры. Так, исследователь разграничивает два образа – дурака и шута. Дурак – это «момент непонимания социальной условности и высоких, патетических имен, вещей и событий», дурак нужен автору потому, что «самым своим непонимающим присутствием он отстраняет мир социальной условности» (другими словами, приближается к истинному бытию); в свою очередь, шут – это плут, надевающий маску дурака, «чтобы мотивировать непониманием разоблачающие искажения и перетасовки высоких языков и имен», шут имеет право «говорить на непризнанных языках и злобно искажать языки признанные»². (Забегая вперед, отметим, что расшифровку данных образов затем продолжит Д.С. Лихачев, в частности, исходящий из семантики древнерусского «дурака» (дурак – часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм; дурость – «обнажение ума от всех условностей, форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду дураки»)³. Ю. Степанов затем доведет этот образ до логического завершения – куклы (Буратино), создание (высечение) которой есть освобождение от телесности и высвобождение внутреннего потенциала –

¹ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). Пг., 1921. С. 11.

² Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 213, 215-216.

³ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7-25.

души¹.)

Кроме того, анализируя карнавал, Бахтин отмечает его «пограничность» – на стыке жизни и искусства; поэтому здесь оказывается актуальным перевоплощение, воспринимающееся совершенно естественно, в результате чего смех, также имеющий амбивалентное значение, приобретает такую характеристику, как «вторая реальность», «вторая жизнь»².

Таким образом, Бахтин очертил игровое пространство, разделив его на составляющие и охарактеризовав их; тем самым исследователь представил теоретическое осмысление игры, которое применимо не только по отношению к Достоевскому. Уникальность же положения Достоевского, по нашему мнению, состоит в том, что данное представление об этой стороне игры в некоторых произведениях писателя (в частности, в «Бесах») соответствует теории Бахтина, но в «Подростке», к примеру, «переворачивается». Дело в том, что Достоевский «подвижен», поэтому в его произведениях невозможно определить с абсолютной уверенностью какие бы то ни было константы.

Еще одним взглядом на азартную реальность была «теория игры» Ю.М. Лотмана. В работе «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в.» он представил карты как «определенную культурную реалию», проследил зарождение и развитие этой темы в литературе, а кроме того, спроецировал карточную игру на реальность, присваивая первой статус моделирующей различные конфликтные ситуации (убийство, самоубийство, дуэль) реальности. Следовательно, карточная игра имеет двойственную природу, что было характерно для эпохи начала XIX века. Поэтому Лотман демонстрирует свою теорию игры на примере произведений Э.Т.А. Гофмана, О. де Бальзака, Стендаля, М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, но в этот же ряд он ставит и Достоевского (роман «Игрок»),

¹ Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры / Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 815-817.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 9, 10, 12.

разрывая обозначенный временной пласт и намечая перспективу. Более того, Лотман осмысляет понятие *случая*, который воспринимается также двойственно. Игра во главе со Случаем, таким образом, трактуется амбивалентно: она есть зло, поскольку моделирует конфликтные ситуации, но она же способна заставить человека преодолеть это зло, то есть преобразить мир¹. (Позднее Б.Ф. Егоров будет рассматривать ситуацию карточной игры как семиотическую систему, из которой возможно вывести типологию сюжетов. Основой для такого взгляда послужили размышления по поводу многовариантности карточной игры. Особенно ярко многовариантность проявляется в гадании. Чтение «раскладки» порождает целую «историю» жизни субъекта, создает сюжет. Множество вариантов расклада дает множество сюжетов, подвергающихся типологизации². Кстати, о том, что реальность способна порождать сюжет – в литературе, говорил ранее Лотман.)

Продолжая исследование азартной реальности, Лотман уходит в несколько иную сферу – театральную, в которой анализирует все ее составляющие, вплоть до театрального языка³.

Творческую сторону азартной реальности представил Д.С. Лихачев, определив принцип повествования от первого лица (у Достоевского) как «небрежение словом». Однако за торопливостью рассказчика (Аркадия Долгорукого), аграмматизмом его речи и зачастую алогичностью Лихачев увидел не недостаток Достоевского-писателя, а становящееся сознание героя⁴. Позднее эту идею возьмет за основу своих изысканий М.Г. Гиголов, обозначив ее как «принцип непрофессионализма», и разовьет на примере

¹ Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т.2. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX вв. С. 389-416.

² Егоров Б.Ф. Простейшие семиотические системы и типология сюжетов // Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. Томск, 2001. С. 9-21.

³ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.

⁴ Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976. С. 30-41; а также: Лихачев Д.С. В поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 1. Л., 1974. С. 5-13.

рассказчиков раннего творчества Достоевского, однако с проекцией на дальнейшие произведения¹. В свою очередь Е.А. Иванчикова назовет героя «Подростка» лирическим рассказчиком².

Области теоретических исследований принадлежит трактовка игры О.М. Фрейденберг. Прежде всего она опирается на мощный культурологический пласт, отталкиваясь от обрядов, а затем Олимпийских игр и воспринимая игру как действие. С другой стороны, в понимании исследовательницы игра связана и с драмой, драматической игрой; отсюда – маски и костюмы. Особенно нас заинтересовало то, что «идею маски» О.М. Фрейденберг интерпретирует «в широком смысле»: «увидеть ее [маску] в виде раз навсегда данной неизменности, при смене носителей в метафорах пола, возраста, количества лиц, социального положения, наружности и характера персонажа»³. Следовательно, человек сам есть маска. С подобной мыслью встречаемся и у Л.Я. Гинзбург, обосновывающей «данными» психологии тот факт, что каждый раз человек по-разному «строит свою личность» и что «одна личность не обязательно соответствует одному эмпирическому индивиду»⁴ (другими словами, человек подвержен раздвоению)⁵. Творческая же грань игры для Фрейденберг связывается с актом рассказывания, произнесения слов как «нового слияния света» и «преодоления мрака», смерти⁶.

Взгляд на игру с практической точки зрения присутствует у С.М. Соловьева. Однако и здесь игра делится на несколько другие составляющие. Так, Соловьев выделяет пейзаж, цвет и звук, которые определяет как «изобразительные средства» Достоевского. Это, пожалуй, нетрадиционный

¹ Гиголов М.Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845-1865 гг.) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 8. Л., 1988. С. 3-21.

² Иванчикова Е.А. «Подросток»: повествование с лирическим рассказчиком // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 70-77.

³ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 219.

⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 16.

⁵ Конечно, маска отличается от раздвоения и многоаспектности личности. Маска – это не Я, тогда как в раздвоении каждое есть Я (в определенный момент человек «поворачивается» какой-то своей гранью).

⁶ Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 124.

взгляд на игру (в ее творческом аспекте), по крайней мере если сравнивать с предыдущими работами. Особенность его заключается в том, что творчество Достоевского (в том числе и «Подросток») рассматривается сквозь призму других видов искусств – живописи и музыки, но это только повод для сравнения, потому что дальше цвет – больше, чем цвет в живописи, а звук – больше, чем звук в музыке. Критической точкой в данной ситуации становится отсутствие цвета и звука как утрата миром и человеком духовного начала. (Эту идею затем подхватит Л.В. Сыроватко, правда, назвав ее как «живопись словом» и дополнив ряд компонентов иконой¹.) Традиционный же взгляд на игру связан с масками, маскарадом (тем же самым карнавалом), ролями, что опять-таки объясняется двойственной (в определенном смысле игровой) природой человека².

Ближе к 90-м гг. и рубежу XX-XXI вв. в ряде работ особую актуальность приобрела игра в ее творческом воплощении, оттеснив на второй план азартную игру. Внимание одних исследователей привлекает стилизация у Достоевского (И.Д. Якубович, Т.В. Попова)³, других – нарративная маска (М. Дрозда)⁴, третьих – идея (О. Харитонова, Л.В. Сыроватко)⁵, четвертых – вера: «по ту сторону игры» (В.Г. Безносков, В. Лепяхин, В.А. Викторovich, Т.А. Касаткина)⁶ как неотъемлемые компоненты данного воплощения игры.

¹ Сыроватко Л.В. «Живопись словом» в «Подростке»: портрет, пейзаж, икона // Достоевский и современность. Материалы VII Международных «Старорусских чтений». Новгород, 1994. С. 222-223.

² С.М. Соловьев. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М., 1979.

³ См.: Якубович И.Д. К характеристике стилизации в «Подростке» // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 3. Л., 1978. С. 136-144; Попова Т.В. Фиктивное письмо как литературный жанр (Поэтика образа героя, сюжета и жанра) // Античная поэтика. М., 1991. С. 181-192.

⁴ Дрозда М. Нарративная маска в художественной прозе // Russian literature. XXXV (1994). № 3/4. С. 287-548.

⁵ См.: Харитонова О. «Вечность как идея»: литературная игра по произведениям Ф.М. Достоевского // Литература. Первое сентября. 1997. № 44. С. 10-12; Сыроватко Л.В. «Подросток»: роман об идее // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 63-82.

⁶ См.: Безносков В.Г. «Смогу ли уверовать?» (Ф.М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX – начала XX века). СПб.,

В целом на рубеже веков интерес ученых к феномену игры возрос, так как игра стала объектом изучения нескольких наук.

Культурологический ее аспект состоит в том, что игра рассматривается как структурная основа человеческих действий. Это подразумевает под собой принцип всеохватности. «Игровое полагание» пронизывает все пласты человеческой культуры, то есть человек не просто играет со смыслами, но и сами смыслы – продукты и компоненты игры. На земле есть только одно место, где игры нет: «После изгнания из рая / человек живет играя» (Л. Лосев). Поэтому homo ludens вынужден *играть*, чтобы вновь ощутить вкус утраченной свободы. В то же время склонность человека облекать в формы игрового поведения все стороны своей жизни свидетельствует об изначально присущих ему творческих устремлениях.

Поскольку игра признается старше культуры (человеческая культура разворачивается в игре), homo ludens, по сути, должен опережать homo sapiens или хотя бы стоять рядом. И если игра есть свобода, то человек играющий рождается свободным, правда, затем он утрачивает свободу. Но игра – не «обыденная», «настоящая» жизнь. Это выход в «преходящую сферу деятельности». Следовательно, игра – ритуал, культ, исполнение которого есть возможность ощутить свободу, воспринимаемую как «настоящая» жизнь¹.

Психологический подход к игре актуализировался на рубеже XIX-XX вв. в связи с именами З. Фрейда и К.Г. Юнга, благодаря которым Западная

1993; Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15 / Отв. ред. Н.Ф.Буданова, А.В.Архипова. СПб., 2000. С. 237-264; Викторovich В.А. Роман познания и веры // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб.ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 17-28; Касаткина Т.А. Два образа солнца в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 53-63.

¹ На наш взгляд, это самая главная ошибка человека, так как он подменяет «живую жизнь» иллюзией свободы (ведь игра – «преходящая сфера»), а потому вынужден быть марионеткой в руках судьбы.

См.: Хейзинга Й. Homo Ludens // Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 19-216.

Европа, а затем и Россия, собственно, узнали о психоанализе и аналитической психологии. Известно, что Фрейд читал Достоевского и отзывался о нем очень высоко (бытует мнение, что теория психоанализа Фрейда родилась в результате его «знакомства» с Достоевским).

Сам Фрейд теории игры не создавал, но указал на исходные влечения, удовлетворяемые человеком в игре: влечение к освобождению, влечение к слиянию с окружающими, тенденция к повторению (причем первое и второе влечения рассматриваются как амбивалентные, а третье – их синтез). В своей «теории» игры Фрейд основывался на наблюдениях над детьми (детской игрой)¹: «Если доктор осматривал у ребенка горло или произвел небольшую операцию, то это страшное происшествие <...> станет предметом ближайшей игры, но <...> получаемое при этом удовольствие проистекает из другого источника. <...> ребенок <...> переносит это неприятное, которое ему самому пришлось пережить, на товарища по игре и мстит таким образом тому, кого этот последний замещает»². Таким образом, игра есть мечь другому, обществу (ср.: «подпольный человек» у Достоевского, ситуация «надрыва» и т. п.). Игра имеет агрессивную природу³. На наш взгляд, это послужило для Достоевского исходной ситуацией. В романе «Подросток» он показал, как человек изживает «патологическую» агрессию и в единении с людьми, миром достигает духовной гармонии.

В исследованиях К. Юнга нас заинтересовало отождествление души с двумя понятиями: «персона» как внешний характер (маска; термином «персона» обозначалась маска древнего актера) и «анима» как «внутреннее лицо», душа (ситуация, которая всецело проецируется на Достоевского)⁴.

¹ Это связано с тем, что Фрейд считал сознание ребенка чистым в нравственном отношении по сравнению с «искаженным», «больным» сознанием взрослого.

² Эльконин Д.Б. Психология игры. М., 1978. С. 96.

NB! Еще одна подмена, которую совершает человек.

³ Кстати, затем, чтобы понять природу игры, последнюю разделили на составляющие: игра = восприятие + память + мышление + воображение. Однако при таком разложении теряется своеобразие игры как особой сферы деятельности.

⁴ Мы не останавливаемся на известных положениях о том, что игра есть свобода выражения и проявления человеком себя; что, играя себя, человек играет другого (и

Философский подход к игре основательно разработан в западной философии, и русские философы в теории игры во многом опираются на нее. Начало формирования метафизики игры относят к XVIII веку и связывают с именами И. Канта и Ф. Шиллера. Для них и их последователей игра означает прежде всего путь к свободе («во-первых, путь к свободе, во-вторых, – через красоту, в-третьих, – через игру»). Поэтому на игре должно быть построено «все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить». Кроме того, из всех состояний человека именно игра делает его «совершенным» и раскрывает его двойственную природу. «Играть» значит «наслаждаться видимостью и творить нечто идеальное» (в сравнении с жизнью), независимо от того, воплощается эта видимость в произведения искусства или существует только в сознании играющего. И если, по мнению психологов (Э. Берн), играют люди с нарушенным душевным состоянием, то, по мнению философов (М. Хайдеггер, К. Ясперс), игра повышает жизненный тонус, дает душевное равновесие и свободу духа; отсюда – огромный творческий заряд.

Философия XX века берет на вооружение «живой образ» – понятие, предложенное Шиллером, понятие, выражающее суть эстетического. Поэтому игра и живет, «играется». Игра – способ существования бытия и способ его постижения. Однако и в философии это понятие неоднозначно. Для одних в игре проявляются свобода духа, истина, для других – фатализм и пессимизм. Следовательно, и метафизика игры амбивалентна. Homo ludens есть человек живущий и одновременно человек бунтующий, так как прорыв в область свободы, духа означает протест против мира земного. В конечном счете эстетическое отношение к действительности превращается в этическое, а игра как этическая модель обнаруживает множество негативных черт в че-

наоборот); что игра – парадигма человеческого существования; что интенсивно играют, как правило, люди, утратившие душевное равновесие и т.д. (Об этом см.: Кантор В.К. Фрейд versus Достоевский // Вопросы философии. 2000. № 10. С. 27-33; Фрейд З. Мы и смерть; По ту сторону принципа наслаждения. СПб., 1994; Гроос К. Игра. М., 1992; Юнг К.Г. Психологические типы. М., 1996; Эльконин Д.Б. Психология игры. М., 1978; Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Л., 1992 и др.)

ловеке (кстати, поэтому философы судят об игре, но не осуждают ее)¹.

Обратившись в первую очередь к *литературоведческому* аспекту игры, мы исходили из понятия «азарт», поскольку оно генетически заложено в «игре»: «Азарт, раньше – газáрд – то же. Из франц. hazard (jeu d' hazard), которое, в свою очередь, через испанское, португальское azar, что значит “игра в кости”, пришло из араб.»².

В.И. Даль поясняет «азарт» следующим образом: «задор, вспыл, вспых, горячность, запальчивость»; и дальше применяет это понятие по отношению к человеку: «Азартный человек, или азартник, озорник, задора, вспылчивый, горячий и буйный»³. Азарту присуще также действенное начало: «Азáрить кого, сердить, бесить, выводить из себя, из терпения; -ся, горячиться, выходить из себя, забываться» [там же]. Это тем более важно для нас, что роман Ф.М. Достоевского «Подросток» начинается со знаковой фразы: «*Не утерпев, я сел записывать эту историю*»⁴.

Достоевский буквально с первого слова представляет читателю азартного человека, игрока, другими словами.

Определение В.И. Даля позволяет говорить о двух условных типологических моделях азарта – игровом и творческом. Первая представлена в виде азартной игры как таковой; вторая воплощена в жизнетворческой модели в ее театральном варианте (экзистенциальная игра). Однако с самого начала обозначается сфера, которую можно вписать в модель творческого азарта, но при этом следует учитывать, что она символ высшей – духовной – реальности. Это – слово героя, право созидания *своего* (внутреннего, духовного) мира посредством слова творящего («литературная» игра).

¹ См.: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6; Кривко-Апина Т.А. Мир игры. М., 1992; Берлянд И.Е. Игра как феномен сознания. Кемерово, 1992; Розин В.М. Природа и генезис игры // Вопросы философии. 1999. № 6. С. 67-81; Ретюнских Л.Т. Философия игры. М., 2002 и др.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. Н. Трубачева / Под ред. проф. Б.А. Ларина. Т. 1. М., 1986. С. 63.

³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1998. С. 7.

⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13. С. 373. Далее следуют ссылки на это издание с указанием страницы (курсив наш – Н.И.).

Концепция игры обозначилась. Но проблема в том, что ее нужно «собирать». В наше время в большинстве работ наметилась тенденция рассматривать творчество Достоевского с позиции идеи, веры (религии), поскольку наступил рубеж веков, выдвинувший на первый план проблему человека с его жаждой духовного. Конечно, это необходимо и с точки зрения этики и морали, и с точки зрения «замысла» Достоевского (познать тайну человека). Ведь таким образом мы сохраняем преемственность поколений, идей и следуем по пути Достоевского.

Среди современных исследователей творчества Достоевского особенно хотелось бы отметить книгу норвежского ученого П.Н. Воге «Достоевский: Свержение идолов» (СПб., 2003), в которой прослеживается путь, пройденный Достоевским от воздвижения идолов до их свержения – в жизни и творчестве; вернее, жизненные обстоятельства проецируются на творчество. На наш взгляд, это самый верный путь, поскольку идолы воздвигаются в жизни, а в творчестве они являются только отражением. Азартная игра, отмечает П.Н. Воге, манила писателя не из желания обрести опыт, который он мог бы использовать в своей литературной деятельности; он хотел раз и навсегда покончить с материальными трудностями. Придуманная Достоевским «система» игры была попыткой обрести желаемое, тем более что «система» строилась на своего рода «расчете» (быть хладнокровным). Однако и в «Игроке», и в «Подростке» «система» игры поэтизируется, расчет разбивается об ощущения, зачастую катастрофические для героев по эмоциональному накалу. Это – нарушение «системы». Достоевский испытал на себе силу воздействия «живой жизни»: «по-настоящему человеческое проявляется не в разумном расчете или сметливом стремлении, а в неожиданном, <...> катастрофическом порыве безрассудства»¹. Поэтому «Игрок», по мнению П.Н. Воге, стал сотворением идола, а «Подросток» – его свержением. Наверное, здесь необходимо вспомнить и о том, что в 1866 г.

¹ Воге П.Н. Достоевский: Свержение идолов / Пер. с норвежского И. Воге. СПб., 2003. С. 93.

Достоевский – *еще* игрок, а в 1875 – *уже* нет. Таким образом, в жизни произошло свержение «азартного» идола, а в творчестве (в «Подростке») отразился возрожденный человек. При таком раскладе вполне возможна и успешна модель жизнетворчества (жизнь → творчество, но не наоборот).

При всем многообразии взглядов на игру у Достоевского в разных ее проявлениях на сегодняшний день в научной литературе не было попыток предпринять целостный анализ игры. Это касается не только романа «Подросток». Но даже если он попадает в поле зрения исследователей, то в первую очередь становится объектом изучения слова героя или поэтики и проблематики в целом. А между тем роман написан по следам «роковой страсти» и представляет значительный интерес для изучения игры как многоуровневой сферы деятельности.

Целью диссертационного исследования является попытка целостного анализа игры как универсальной концепции в романе Ф.М. Достоевского «Подросток».

В связи с этой целью определены следующие **задачи**:

- 1) рассмотрение трех видов игры (в их культурно-исторической и литературной перспективе),
- 2) обнаружение общности принципов их воплощения и – на основе этого –
- 3) выявление уникальной сущности концепции игры у Достоевского.

Основным **объектом** исследования избран роман Ф.М. Достоевского «Подросток», однако при необходимости мы обращались к романам «Игрок», «Преступление и наказание», «Идиот», а в целом к библейским текстам и произведениям других писателей («Счастье игрока» Э.Т.А. Гоффмана, «Шагреновая кожа» О. де Бальзака, «Тамбовская казначейша» и «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Игроки» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя).

Предмет исследования – трехуровневая «система» игры в «Подростке», каждый уровень которой произрастает из определенной моделирующей

ОСНОВЫ.

Новизна работы связана не только с поставленной целью, но и с самим подходе к игре у Достоевского и подбором материала. Впервые игра рассматривается нами не просто в аспекте ее основных компонентов, но и предпринимается попытка их синтеза. Впервые роман «Подросток» анализируется, помимо поэтики и проблематики, с точки зрения игры (с выходом на *другой, экзистенциальный*, уровень), что позволяет по-новому «прочитать» данный роман как в контексте творчества Ф.М. Достоевского, так и в контексте мировой литературы.

Актуальность исследования состоит в том, что игра, рассматривавшаяся Ф.М. Достоевским как способ существования человека, и в настоящее время символизирует сферу его жизнедеятельности. Натура человека – существа многогранного – отвечает природе игры: «тайна» человека сродни феномену игры. Достоевский проник в эту тайну, угадал человека, вышел за пределы игры; его взгляд – «внутренний».

Попыткой узнать человека «извне» стали открытия в разных областях знания: культурологии, психологии, философии. Деятельность человека связывалась с игрой, но по большей части это было выражением «внешнего» человека. Суть многогранного взгляда на игру сводилась к тому, что она есть выход в *пространство свободы*. Конечно, сразу же было отмечено, что Достоевского интересует человек, отпущенный на свободу. Однако для писателя это было данностью. Интерес представляла ситуация выбора человеком пути. Достоевский наблюдал за тем, что сделает человек со своей свободой. Следовательно, *игра* (как прорыв в пространство свободы) *есть* его *состояние*. Перед нами человек играющий. И только преодолев игру, он выходит в истинное пространство свободы – духовное, при котором игра упраздняется.

При всей уникальности феномена игры каждый его аспект, рассматривавшийся исследователями отдельно от других, представляет «узкий»

взгляд на игру. Достоевский, напротив, показал натуру «широкую», вмещающую в себя мир.

Для нас же являлось важным воссоздание «внутреннего» взгляда на человека, связанного с его духовностью («широтой»). Интерес к духовной антропологии ознаменован в достоевсковедении последнего времени появлением работ, посвященных религиозной проблематике в творчестве Достоевского.

Концепция игры, связанная с духовными основами бытия человека, тем более актуальна сегодня, что игру как самостоятельный объект рассматривают логика, биология, социология, математика и ряд других наук, приравнивающих игру к модели конфликта и разрешающих этот конфликт математически. С этой точки зрения, конфликт можно вычислить и, следовательно, предотвратить нежелательные последствия. При таком подходе не учитывается сам человек: игра – не просто порядок действий, но взаимодействие порядка и человека.

Достоевский разрушил математическую логику игры, вернув человека к первооснове бытия, так как она – залог его вечности. Сущность игры – **в ее преодолении**, в выходе на *другой* уровень бытия, в выходе в истинную жизнь.

Роман «Подросток» как раз является яркой иллюстрацией данного положения. Мы показали в нашей работе процессы размыкания писателем порочного круга для героя и обозначили освобождение Подростка от трагического финала, вследствие чего иначе осмыслили статус героя.

Методологическую основу нашего исследования составляют сравнительно-типологический, интретекстуальный и философско-антропологический подходы. Так как игра, помимо литературоведения, является объектом исследования в философии, психологии и культурологии, в нашей работе используется и понятийный аппарат этих наук, позволяющий рассмотреть феномен игры в его отношении к сферам эстетического, мировоззренческого и экзистенциального.

Теоретической основой послужили работы М.М. Бахтина, В.Н. Захарова, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, А.М. Панченко, Й. Хейзинги, З. Фрейда, К.Г. Юнга.

Практическая значимость работы заключается в возможностях разнообразного применения ее результатов при чтении общих и специальных учебных курсов по истории русской литературы, при проведении спецсеминаров по теории игры, в руководстве научной работы студентов при написании курсовых и квалификационных работ.

Апробация диссертационного исследования. Основные положения работы отражены в пяти статьях (две в печати) и были представлены в докладах на международной научной конференции «Педагогические идеи в русской литературе XI – XXI вв.» (Коломна, 2003), международной научной конференции «Мир идей и взаимодействие художественных языков в литературе нового времени» (Воронеж, 2003), межвузовской научной конференции «Подходы к изучению текста» (Ижевск, 2004) и на международной научной конференции «Библия и национальная культура» (Пермь, 2004).

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из Введения, двух глав, Заключения и библиографического списка, насчитывающего 345 наименований. Объем работы – 183 страницы.

Глава I. «Литературная» игра как возможность бытия одухотворенного мира

§ 1. «Слово творящее» как основа сотворения мира

Любой художественный текст в качестве своей основы имеет *слово*. Слово автора, слово повествователя, слово героя или героя-рассказчика – в любом случае мы говорим об особой реальности слова. Особенность определяется тем, что словесная ткань приобретает игровой характер, она словно соткана из множества значений, смыслов, ассоциативных рядов¹. Смыслопорождающая функция текста становится значимой. Особенно это актуально для произведений, в которых автор передает слово своему герою. Сознание героя является той призмой, сквозь которую, преломляясь, проходит множество смыслов, образуя, на первый взгляд, новые тексты. Однако при более детальном рассмотрении приходится признать приоритет первоисточника – текста, на который ориентируется слово героя и который герой пропускает сквозь свое сознание. Именно здесь игровой элемент вторгается в пространство текста-первоисточника, искажая его, создавая параллельную художественную реальность. Таким образом, игровое сознание приобретает статус креативного сознания, а сама игра становится принципом эстетического освоения действительности.

Эстетизация действительности после Достоевского проходит под лозунгом «Красота спасет мир» (красота мира – аргумент в пользу его существования), цитируя который мы часто забываем о шиллеровском первородстве. Мир спасет игра, – уточняет Шиллер (один из основателей системы идей, которую можно назвать метафизикой игры). Игра лежит в основе культуры, искусства. «Lebende gestalt» суть игры как принципа эстетического освоения действительности, так как всякое явление действительности – «живое», «живущее». Фундаментальное понятие «живого образа» является тем условием, при котором возможно наличие и

¹ Ср.: латинское *textum* означает «сотканный».

существование креативного сознания. Творчество, творческое отношение к действительности зиждется на «свободной деятельности рассудка и воображения» (кантовское понимание игры), которая в свою очередь предопределяет динамичность творческого процесса. Творец живет в своих творениях, в созданных им «живых образах» – в «воспоминаниях» (по терминологии Дильтея), в «текстах» (по терминологии Гадамера). Оба определения сводятся к такому понятию, как «жизненный опыт», основывающемуся на цели познания – познать «загадку жизни»¹. Это своего рода психологическая установка, «настроение души», при котором человек осознает свою духовную связь с миром явлений, что обуславливает взгляд на познание как творение (в его процессуальном значении).

В этом плане Достоевский – писатель, утверждающий наличие активного творческого начала у своих героев за счет наделения их «правом слова». В романе «Подросток» Достоевский, предоставляя герою «право слова», создает тем самым специфическую реальность. Под *словом* мы подразумеваем в первую очередь сферу духовную (ср.: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»²); следовательно, слово, посредством которого происходит сотворение мира (реальности), есть не что иное, как «слово творящее». Главный герой романа – Аркадий Долгорукий – берет на себя ответственность сотворить мир при помощи такого слова.

Собственно говоря, «Подросток» – не первое и не единственное произведение Достоевского, написанное от лица героя. «Бедные люди», «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Униженные и оскорбленные» и другие произведения представляют собой воплощение особой реальности. Уникальность «Подростка» заключается в том, что слово героя, уходящее своими корнями в традицию «духовной» литературы, нацелено на сотворение мира *еще раз*. Следует уточнить: на этот раз речь идет о

¹ Дильтей В. Типы мировоззрений и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. 1912. № 1. С. 176.

² Ин. 1, 1.

сотворении своего – внутреннего – мира, но по значению не уступающего миру *тому*.

Креативное сознание проявляет себя в этом романе в «слове творящем», которое, безусловно, является атрибутом «внутреннего» мира Аркадия Долгорукого, и, следовательно, «внутренней действительностью произведения»¹. Вполне закономерным будет сопоставление данной действительности с действительностью «внешней». Поскольку событие рассказывания принадлежит главному герою, именно его мировосприятие должно быть положено в основу процесса осмысления обоих типов реальности.

На первый взгляд, событие рассказывания возникает в силу того, что герой испытывает потребность описать некоторые факты «семейной истории». Но это лишь один из аспектов события рассказывания – мотивация; другой – стремление объединить «событие» и «рассказывание», «внешнюю» реальность и «внутреннюю» по законам причинно-следственной связи, а именно: «рассказывание» – как реакция на «событие».

Событийный ряд в романе выстраивается таким образом, что мир начинает напоминать театр, и впоследствии один из героев романа – Версилов – признается Аркадию: «А мои странствия сегодня как раз окончились <...> Сегодня – финал последнего акта, и занавес опускается. Этот последний акт долго длился» [17]. Театральная реальность для самого Подрустка начинается с того момента, когда он, будучи ребенком, волею судьбы оказывается вынужденным зрителем и одновременно актером: «Я был как выброшенный и чуть не с самого рождения помещен в чужих людях» [14]. Весь мир для Аркадия становится чужим, а игра в нем – способом выживаемости. Этим, например, объясняется тот факт, что Версилову удаются роли героев литературы – Чацкого, Селадона, Яго; Анне Андреевне – графини из «Пиковой дамы» Пушкина и «смышляющей»

¹ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 17.

«жениха» «невесты-девушки» Крылова и так далее. Другими словами, сама литература здесь тоже играет роль – она становится сценарием для создания театральной постановки. Не случайно Версилов, Макар Иванович Долгорукий и Софья Андреевна связаны одним литературным сюжетом – «Полинькой Сакс» Дружинина.

Явное упоминание известных литературных сюжетов – это тоже своего рода игра, цель которой, на первый взгляд, – привести читателя к мысли о том, что и жизнь главного героя романа будет развиваться по заданному сценарию. Достаточно упомянуть такого персонажа, как Германн, роль которого, казалось бы, должен исполнить Аркадий Долгорукий. Однако ожидания читателя не оправдываются. В случае с главным героем литературный сюжет является лишь исходным условием для создания им «своей литературной реальности».

Под театральной реальностью здесь, скорее всего, следует понимать взаимоотношения героев и восприятие ими самого Подростка. Так, в реальной действительности Аркадий Долгорукий для всех выступает только как пассивный зритель, или кукла. Начинается все с того, что он «просто Долгорукий», а не князь Долгорукий: «Каждый-то раз, как я вступал куда-либо в школу или встречался с лицами, которым, по возрасту моему, был обязан отчетом, одним словом, каждый-то учителяшка, гувернер, инспектор, поп – все, кто угодно, спрося мою фамилию и услышав, что я Долгорукий, непременно находили для чего-то нужным прибавить:

– Князь Долгорукий?

И каждый-то раз я обязан был всем этим праздным людям объяснять:

– Нет, *просто* Долгорукий.

Это *просто* стало сводить меня наконец с ума. Замечу при сем, в виде феномена, что я не помню ни одного исключения: все спрашивали» [7; курсив наш – Н.И.].

Данный анекдот интересен тем, что именно благодаря ему у героя появляется ярлык:

« – Как твоя фамилия?

– Долгорукий.

– Князь Долгорукий?

– Нет, просто Долгорукий.

– А, просто! *Дурак*» [там же; курсив наш – Н.И.].

Дурак становится постоянной характеристикой Подростка, так что даже сам герой начинает себя так воспринимать. Безусловно, дурачество, шутовство содержат особую символику – амбивалентную (эта концепция достаточно разработана многими исследователями¹). Феномен шутовства и дурачества нам важен постольку, поскольку шут и дурак – это своеобразные национальные символы, как Петрушка в России или Пульчинелла в Италии. Какое-либо иное поведение для них не предусмотрено. Их жизненная программа изначально задана.

Так, Подросток, попадая в нелепые ситуации, ведет себя соответственно – как *шут*, *дурак*. Первая встреча с Катериной Николаевной заканчивается нелепым набором французских слов; не менее нелепой оказывается сцена подслушивания героем разговора Катерины Николаевны с Татьяной Павловной Прутковой; драка Аркадия с его товарищем по гимназии Ефимом Зверевым изображена с немалой долей иронии, и так же многие другие сцены. Однако комичными они оказываются только для читателя, но не для самого Подростка, так же как Петрушка – *дурак* только для зрителей, но не для самого себя.

Вместе с тем Аркадий со своим «смешным» поведением другими героями не воспринимается как самостоятельно мыслящий человек и превращается в куклу. В романе есть эпизод, в котором Подросток

¹ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990; Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72-234; Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 9-192; Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7-25; Панченко А.М. Юродивые на Руси // Панченко А.М. Русская история и культура. М., 1999. С. 392-408 и др.

рассказывает о своем посещении домашнего театра: «В одно прекрасное утро, явилась за мною друг моего детства, Татьяна Павловна, которая всегда являлась в моей жизни внезапно, как на театре, и меня повезли в карете и привезли в один барский дом, в пышную квартиру <...> Я все носил курточки; тут вдруг меня одели в хорошенький синий сюртучок и в превосходное белье. Татьяна Павловна хлопотала около меня весь тот день и покупала мне много вещей» [93]. Аркадий становится марионеткой, помещенной в маленький балаганчик. Его наряжают, как куклу, играют с ним, заставляют развлекать гостей чтением наизусть басен Крылова и, наконец, усаживают в последний зрительный ряд маленького домашнего театра, определяя тем самым раз и навсегда его *место*. Здесь четко прослеживается мотив трагедии куклы. Именно под этим знаком складывается дальнейшая судьба героя. Ему суждено «ломаться» даже в самые трагические моменты. Однако «ломаться», по Версиллову, означает стыдиться того, что сказал больше, чем нужно; это «благородное страдание», которое дается только избранным, потому что «дурак всегда доволен тем, что сказал, и к тому же всегда выскажет больше, чем нужно; про запас они любят» [102].

В итоге возникает совершенно иное понимание *шута*, *дурака*. В традиционном представлении «шут – это человек, имеющий право говорить на непризнанных языках и злостно исказить языки признанные»¹. Другими словами, *шуту* и *дураку* позволено говорить что угодно и когда угодно. Достоевский же заставляет своего героя высказываться редко, но большей частью молчать, так как молчание для него – способ сохранить честь и достоинство. В уста же другого героя – Версилова – Достоевский влагает целый завет: «Молчание всегда красиво, а молчаливый всегда красивее говорящего» [173].

Таким образом, ярлык *дурака*, присвоенный Аркадию Долгорукому

¹ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 216.

другими героями романа, в целом является принадлежностью мира этих героев, выражением сущности реальной – театральной – действительности, но не внутреннего мира Подростка. Его реальность – особая, реальность «внутреннего слова».

В самом начале романа герой признается в том, что он предпочитает «словесные отношения» [6] с людьми, но именно такие отношения с окружающим миром и не складываются у Подростка; поэтому его ответом на любой вызов становится молчание (даже «исповедь Версилова» заставляет героя только «очень слушать»). Молчание оказывается тем более ценным, что окружающий мир постоянно стремится спровоцировать Аркадия злостно высказаться на «непризнанных языках». Отсюда и возникает «внутренне слово». Свой мир герой творит по законам «словесных отношений». Но слово героя не является аналогом слова, к примеру, «подпольного человека» в «Записках из подполья», несмотря на то, что «уединенное сознание» налицо. Слово героя становится сакральным.

Сакрализации слова способствует появление Макара Ивановича Долгорукого. Вторая глава романа заканчивается фразой: «Я пролежал в беспомощности ровно девять дней» [280]. Трагедия куклы завершается *беспомощностью*. Символическим здесь оказывается то, что Аркадий *ровно девять дней* был болен. Болезнь полностью освобождает героя от присвоенного однажды ярлыка и знаменует переход в реальность иного типа. А далее происходит встреча Подростка с Макаром Ивановичем.

Момент *освобождения* описывается как чудесное исцеление: «С легкостью, которую я и не предполагал в себе (воображая до сих пор, что я совершенно бессилен), спустил я с постели ноги» [284]. Примечателен тот факт, что Аркадий застаёт Макара Ивановича в момент болезни последнего, то есть тоже на грани *освобождения*. Это дает возможность двум героям сблизиться и определить истинную подоплеку их взаимосвязи.

Портрет Макара Ивановича описывается глазами Аркадия: «Там сидел седой-преседой старик, с большой, ужасно белой бородой» [284], – внеш-

ность достаточно символичная. Макар Иванович – странник и пустынножитель. Отсюда становится понятным смысл молчания.

Когда я молчал, обветшали кости мои
от вседневного стенания моего.

Ибо день и ночь тяготела надо мною рука Твоя;
свежесть моя исчезла, как в летнюю засуху, –

говорится в *Покаянном псалме Давида*¹.

Молчание и *болезнь*, таким образом, являются понятиями единого семантического поля. Странствия для Макара Ивановича Долгорукого и пребывание в мире театральной реальности для Аркадия были полны искушений и соблазнов «заговорить», ответить на вызов; тогда бы и реализовалось традиционное понимание *шута* и *дурака*. Избранное героями *молчание* как *не-произнесение слова, намеренно грубого*, приводит к смирению перед *намеренно грубой* реальностью и в то же время знаменует болезненный переход в иную реальность. И тогда следует покаяние:

Но я открыл Тебе грех мой
и не скрыл беззакония моего;
я сказал: «исповедаю Господу преступления мои»;
и Ты снял с меня вину греха моего [Пс. 32, 3-4].

Для Макара Ивановича покаяние выражается в молитве пустынножителя, а для Аркадия – в исповедальном слове, «слове творящем». Еще в начале своих «записок» Подросток говорит о том, что затеял их в силу «внутренней потребности». Отсюда – «внутреннее слово».

Но «слово творящее» не дается герою изначально. Оно «заслуживается».

Поэтому мир театральной реальности необходим для Подростка. Это своего рода стимул к тому, чтобы полнее ощутить бытие «внутреннего слова», так как

Слова Господни – слова чистые,
серебро, очищенное от земли в горниле,

¹ Пс. 32, 3-4. Здесь и далее следуют ссылки с указанием номера псалма и строк.

семь раз переплавленное [Пс. 12, 7]¹.

Мотив очищения здесь в полной мере реализует себя: стремление рассказать весь свой грех до конца, ничего не утаить, пройти сквозь огонь *стыда* и стихию *слез*.

Стыд и слезы – неотъемлемый атрибут характеристики Аркадия Долгорукого. Причем стыд превращается в постоянную «краску в лице», а слезы – в плач, рыдание. Вот одна из характерных сцен:

«Мы уже дошли до выходной двери <...> Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу <...> я вдруг схватил его за руку <...> и <...> стал ее целовать, несколько раз, много раз.

– Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? – проговорил он, но уже совсем другим голосом.

Я хотел было что-то ответить, но не смог и побежал наверх <...> бросился на мою кровать, лицом в подушку, и – *плакал, плакал. Рыданья* рвались из меня с такою силою, и я был так счастлив <...>

Я записал это теперь не стыдясь, потому что, может быть, все это было и хорошо, несмотря на всю нелепость» [169; курсив наш – Н.И.]. Это действительно «хорошо», так как перед нами момент истинного покаяния сына перед отцом. Покаянное слово, прошедшее «горнило» стыда и слез, «семь раз переплавленное».

В Псалтири есть такой образ, как «книга слез»:

У Тебя исчислены мои скитания;
положи слезы мои в сосуд у Тебя, –
не в книге ли они Твоей? [Пс. 56, 9].

Слово покаянное выступает как «дар слезный». Не случайно Аркадий Долгорукий «слово в слово» пересказывает «Житие купца Скотобойникова», услышанное им от Макара Ивановича. Герой этого «жития» в течение всей жизни пытается «заслужить» слово покаянное: «Речь его стала степенная, и

¹ В философии, в частности об этом говорил Спиноза, существует положение, заключающееся в том, что реальность нейтральна. Знак, значение реальности присваивает человек. То есть все зависит от точки зрения человека на мир.

даже самый глас изменился <...> И получил дар слезный: кто бы с ним ни заговорил, так и зальется слезами» [321]. Именно к обретению такого типа слова и стремится Аркадий. Он решает «порвать» все отношения с миром, удалиться от светской суеты и полностью уйти в «свой» мир – как Максим Иванович Скотобойников (герой «Жития») или как Макар Иванович Долгорукий – в пустыню «уединенного сознания», где молитвой герой искупит грех предательства, который совершил в миру по отношению к близким людям. При этом Подросток уже определил для себя суть такой молитвы – *благообразие*, поскольку *благообразие* – путь Макара Ивановича, а смысл данного слова (но прежде само слово) Аркадий постигает только после встречи со своим духовным отцом.

Хотя роль Макара Ивановича в жизни Аркадия эпизодична (если рассматривать общий план сюжета), но по своей смысловой значимости – велика. Макар Иванович Долгорукий, по сути, воплощает притчу о пастыре и заблудшей овце. Примечательно то, что образ Макара Ивановича своими корнями уходит прежде всего в «христианскую традицию» (так, сам себя герой сравнивает с Иовом многострадальным). Его слово – молитвенное («Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» [283-284]) и в то же время поэтичное («Все есть тайна, друг, во всем тайна Божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключена. Птичка ли малая поет, али звезды всем сонмом на небе блещут в ночи – все одна эта тайна, одинаковая. А всех большая тайна – в том, что душу человека на том свете ожидает» [287]). Поэтичной становится душа Аркадия Долгорукого. Герой отмечает: «И вот, помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть» [291]. Подросток начинает видеть то, чего раньше не видел, а именно: «веселие сердца»; и для него становится ясным: *благообразие* проистекает из *веселия сердца*.

«Веселие сердца» является своеобразным лейтмотивом в Священном

Писании¹. Это то, к чему стремится человек верующий.

Ты исполнил сердце мое веселием... [Пс. 4, 8], – читаем, например, в *Вечерней молитве Давида*. Но *веселие* подразумевает свою противоположность – *печаль*. Эти понятия не разведены в тексте Библии:

Блаженны плачущие;

ибо они утешатся [Мф. 5, 4]², –

гласит одна из *Заповедей блаженства Иисуса Христа*.

«Веселие сердца» имеет статус «дара слезного», как и молитва, как и слово, поскольку оно должно быть выстрадано человеком.

Между веселием сердца и смехом *дурака, шута* следует провести четкую грань, так как это два разных понятия. По мысли М. Бахтина, карнавальный смех амбивалентен: он отрицает и утверждает одновременно, более того, этот смех направлен и на самих смеющихся³. Главное для носителя смеха – осмеять и вместе с тем быть осмеянным. Достоевскому же важен смех как «верная проба души», как христианский идеал: только тот обладает истинным «веселием», кто чист сердцем и душой; и более всего герой Достоевского ценит детский смех: «Взгляните на ребенка: одни дети умеют смеяться в совершенстве хорошо – оттого-то они и обольстительны... это луч из рая, это откровение из будущего, когда человек станет наконец так же чист и простодушен, как дитя» [286]. Не случайно на вопрос апостолов о том, «кто больше в Царстве Небесном», Иисус отвечает:

<...> истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное <...> [Мф. 18, 3]⁴.

Именно таким (детским) смехом обладает Макар Иванович Долго-рукий, а затем заражает «веселием сердца» и Подростка. Отсюда – финальная фраза романа: «Из подростков создаются поколения» [455].

¹ См.: Екк. 3, 4; 11, 9; Сир. 1, 11-12; 30, 22-23; Мф. 5, 11-12; Лк. 6, 21; 1 Ин. 2, 14 и др.

² Ср.: Блаженны плачущие ныне;

ибо воссмеетесь [Лк. 6; 21].

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.

⁴ См. также: Мк. 9, 36-37; Лк. 9, 48.

Веселость, смех и веселие связаны одним понятием – *истинность*, а истинность является категорией внутреннего бытия. Истина уже явлена миру – в слове Божьем – в Священном Писании, в Библии. Следовать за истиной, по Достоевскому, значит странствовать по бесконечному пути, ведущему к обретению смысла жизни. Странник Макар Иванович и созидатель будущего Аркадий Долгорукий символизируют в романе Отца и Возлюбленного Сына.

Поэтому «свое» слово Подросток выстраивает в соответствии с заветами духовного отца. Так, традиция самоуничтожения насквозь пронизывает «записки» Аркадия Долгорукого; а сами эти «записки» становятся покаянными. Слово покаянное – слово чудотворное, «слово творящее», так как им изживается грех и создается новая – духовная – реальность. Этим объясняется, почему у Достоевского часто встречается мотив наставления Отцом своего Сына на путь истинный, путь, который уже явлен миру в слове Божьем и из века в век повторяется как молитва «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас».

Таким образом, слово Аркадия Долгорукого являет миру новую реальность и вместе с тем – *ту*, которая уже дана нам в текстах Священного Писания. Однако следует принять во внимание, что герой романа – *Подросток*; следовательно, его мир – становящийся. Ориентиром для развития этого мира является *та* вечная непреложная истина, однажды открытая; и о ней герой, безусловно, знает. Олицетворением *той* истины становится Макар Иванович Долгорукий. Он словно еще раз напоминает своему духовному сыну о «слове творящем». Не случайно Аркадий в конце своих «записок» отмечает: «Я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания» [447]. Сотворение *другого* мира – мира своей души – важно для героя потому, что так он воскрешает в себе память об истинном слове, воссоздавая и одновременно продолжая *ту* реальность в своем «слове творящем». Акценты распределяются следующим образом: слово создает реальность духовную, но, с другой стороны, реальность живет в «слове творящем». Творческий акт

оказывается незавершенным, что обуславливает жизнь самого Творца: Творец живет в своих творениях, в данном случае – в тексте-воспоминании.

Как отмечает М. Мамардашвили, «в древней философии и до Аристотеля слово ”память” было эквивалентно слову ”бытие”. Или полноте бытия. Память – это наличие всего в одном моменте»¹. Но вместе с тем память – это то, что подвержено разрушению во времени, поскольку сама идея времени уже несет в себе разрушение, забвение. Все, что существует во времени, стремится к разрушению, распаду, в итоге – к хаосу. Поэтому воссоздание, воскрешение утраченной гармонии должно стать неоднократным творческим актом. *Надо мыслить, чтобы вспомнить*, – говорит Платон, «то есть, – продолжает Мамардашвили, – совершить какой-то акт, чтобы вспомнить»². Другими словами, носитель творческого сознания должен иметь активную позицию. Если Творец живет в своих творениях, это означает, что творческий акт должен быть бесконечным, незавершенным, принципиально незавершимым. Незаконченная рукопись Аркадия Долгорукого соответствует идее незавершенности, текучести жизни.

То, что получилось у Подростка в результате процесса «припоминания и записывания» [447], – это произведение искусства, художественное произведение, несмотря на изначальную антиэстетическую установку героя. «Произведение искусства, которое не есть то, что пишется автором (хотя мы так видим); в действительности произведение искусства есть текст, внутри которого создается человек, способный написать этот текст <...> я одновременен с чем-то создающим, а создающее таково, что только посредством созданного я могу что-то впервые испытать и пережить»³.

Сравним две цитаты:

<i>В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно</i>	<i>Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на</i>
--	--

¹ Мамардашвили М. Введение в философию // Мамардашвили М. Философские чтения. СПб., 2002. С. 61.

² Мамардашвили М. Эстетика мышления // Указ. изд. С. 188.

³ Там же, с. 441.

<p><i>было в начале у Бога. Все через Него начало быть [Ин. 1, 1-3].</i></p> <p><i>И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины [Ин. 1, 14].</i></p>	<p><i>жизненном поприще [5].</i></p>
---	--------------------------------------

Обе цитаты построены, на первый взгляд, по одному принципу. В основе всего – «слово творящее». Созидая мир при помощи его, Творец создает произведение искусства; в то же время только в состоянии творения живет Творец. Мир, в котором человеку суждено духовно возвыситься, создан Богом из Слова и при помощи Слова. Слово стало плотью мира. Подросток, ощущающий себя Творцом, вторит божественному воплощению Слова в мир, созидая *свой*. Таким образом, все, что последует дальше в тексте героя, есть история возвышения души. Однако эти же две цитаты можно воспринять и как разные модели мира. В первой Слово первично, мир – его порождение; во второй же отпечаток первичности несет на себе мир. *История первых шагов на жизненном поприще* (театральная реальность) есть необходимое условие для появления Слова, а затем героем создается новая – духовная – реальность, мир Слова, художественный текст, в котором живет Аркадий Долгорукий и Творцом которого является. Мир в трактовке героя романа Достоевского удваивается.

Двоемирие – характерный признак романтизма. Герой-романтик, как правило, является носителем игрового сознания. Мир высшей реальности он творит по своим законам, отличным от тех, что существуют в окружающей действительности.

Однако нельзя с полной уверенностью назвать героя Достоевского романтиком, хотя мир в его представлении действительно удвоен. В романтическом искусстве перед нами два мира. «С одной стороны, духовное царство, завершенное в себе <...> С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом;

внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души». Романтиками «внешнее рассматривается как некий безразличный элемент»¹. Духовный же мир героев Достоевского не завершен. На что и обратил внимание М.М. Бахтин: «В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению»². Поэтому перед нами не романтический герой как таковой. Герой творит мир, и мир творит героя, а между тем ни мир, ни герой не завершены. Таков результат неоконченных романов – рождение человека, автора, Творца. Конец у романа «Подросток» формально есть, но этот конец одновременно его начало (змея, кусающая свой хвост). Поэтому нет смысла где-то ставить точку. Ее можно поставить в любом месте. Вместе с тем нельзя не отметить наличия романтического игрового сознания у героя. Моделируя мир-текст по своему желанию, Аркадий Долгорукий формально пренебрегает условностями окружающего мира, что указывает на некие признаки романтического героя. Но, соприкасаясь со сферой моделирования мира-текста, герой перепрограммирует первичную реальность, создавая вариации на заданный текст. Отсюда становится возможной трансформация одного текста-источника во множество его интерпретаций. Мир, в конечном счете, не столько удваивается, сколько преумножается, чем и достигается его бесконечность (незавершенность)³.

¹ Гегель Г. В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 233, 341.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 69.

³ Т.А. Касаткина пишет относительно реальности в «Подростке»: «Я имею в виду многослойную “реальность” этого романа, где сюжетные события заключены как бы в несколько повествовательных рамок, опосредованы несколькими уровнями «отвлечения» от них, так что, право, кажется, что дело-то вовсе не в событиях, а именно в способах их последовательного “опосредования”» (Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М., 1996. С. 285).

§ 2. Притча о блудном сыне как воплощение вариативности текста-мира

Наличие нескольких интерпретаций мира героем «Подростка», на наш взгляд, может проистекать из многозначности, заложенной в тексте Священного Писания¹. И одним из ее проявлений, как нам кажется, самым ярким, основным, является интерпретация сюжета о возвращении блудного сына. Дело не столько во внешней схожести двух сюжетов (оба героя – «возвращающиеся» младшие сыновья), сколько в том, что герой романа Достоевского «наследует» житнетворческую силу, создавая мир Словом. В таком свете каждый из евангелистов тоже своего рода «наследник». Четыре Евангелия – четыре свидетельства единой модели мира. До сих пор существуют частные разночтения при исследовании каждого из Евангелий, несмотря на то, что все они призваны воссоздать одну модель мира.

Обращение к данной теме, в частности, выявление евангельских сюжетов в творчестве Достоевского, так или иначе сопровождается достаточной долей условности, стоящей в одном ряду с вариативностью. Условность, на наш взгляд, неизбежна еще и в силу того, что евангельский текст, проходя сквозь призму авторских или исследовательских воззрений, «преломляется». И в конечном счете перед нами – искаженное Слово. Вопрос в том – насколько оно искажено. В этом смысле иконопись как «пограничное» искусство (на стыке Слова и изображения, в другом варианте – «живопись словом»²) становится критерием, который кладется в основу

¹ По одной из версий, в Библии существуют четыре значения имени Бога. Это утверждение исходит из того, что «священная тетраграмма» יהוה – одно из имен Бога – содержит четыре буквы (правильное произнесение которых способно создать мир и человека). *Ягве* в Ветхом Завете – неизреченное имя Божие – древнеевр. יהוה «священная тетраграмма» в LXX – *Kύριος*, в Вульг. – *Dóminus*, в Славянорусск. Библии – *Господь* (искаженной, не имеющей смыслового значения, формой которого с XVI века является *Иегова*). Ягве – Бог, имеющий сам в себе принцип своего бытия; это имя можно перевести четырьмя формулами: 1) «Я есмь, Который есмь» – самобытность Бога; 2) «Я буду, Который есмь» – вечность, неизменяемость; 3) «Я есмь, Какой буду» – утверждение Бога; 4) «Я есмь, Который причиняет бытие».

² Термин заимствован нами у Л.В. Сыроватко (Сыроватко Л.В. «Живопись словом» в

исследовательских изысканий. Икона – воплощенное Слово на известный сюжет, вследствие чего доминирующее положение в тексте занимает иконичность¹.

Применительно к «Подростку» (и не только) такой подход оказывается достаточно результативным. Так, В. Лепяхин обнаруживает взаимосвязь иконописи и слова в романе «Подросток»: «Мать просит Аркадия прочитать что-нибудь из Евангелия. Подросток выбирает св. апостола Луку. Случайно ли? Ведь евангелист Лука, по православному преданию, был и иконописцем. Так иконный мотив углубляется»². И – то, чего не сказал В. Лепяхин: только в Евангелии от Луки есть притча о блудном сыне, к смыслу которой, к слову сказать, неоднократно обращается Аркадий Долгорукий («У этого господина бездна незаконнорожденных детей. Когда требуют совесть и честь, и родной сын уходит из дому. Это еще в Библии» [131], «я сам ухожу из дому, из гнезда, <...> уходят от злых и основывают свое гнездо <...> Такие слова, про отца от сына» [162] и др.), – разумеется, в искаженном виде. Наконец, замкнуть эту вариативную цепочку можно великим творением Рембрандта – картиной на евангельский сюжет, ставшей своего рода иконой, – «Возвращение блудного сына». В интерпретации этого сюжета нам как раз и не удастся избежать условности, так как сам герой, от лица которого ведется повествование, сознательно искажает первоисточник. Отсюда множественность прочтений одного и того же сюжета, и при этом – невозможность «досотворить» себя до Божьего замысла»³, несмотря на то, что слово

«Подростке»: портрет, пейзаж, икона // Достоевский и современность. Материалы VII Международных «Старорусских чтений». Новгород, 1994. С. 222-223).

¹ Об этом, на наш взгляд, убедительно высказался Роджер Андерсон в статье «К вопросу об «иконичности» в творческом языке Ф.М. Достоевского» (Андерсон Р. К вопросу об «иконичности» в творческом языке Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский и национальная культура / Под ред. Г.К. Щенникова. Вып. 2. Челябинск, 1996. С. 306-323). Иконичность, по определению автора, есть «зона пересечения обыденного и высшего» (там же, с. 310), другими словами – «пограничная» зона.

² Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования / Отв. ред. Н.Ф. Буданова, А.В. Архипова. Т. 15. СПб., 2000. С. 250.

³ Мысль о «досотворении» высказывает Т.А. Касаткина во введении к книге «Характерология Достоевского» (М., 1996. 336 с.): «Человек есть часть творения,

Аркадия Долгорукого все же направлено на сотворение мира – своего, внутреннего, духовного – *еще раз*.

Сопоставление двух текстов (евангельского и романа Достоевского) имеет целью выявить множественность прочтений притчи о возвращении блудного сына. Однако мы попытаемся расширить границы исследования и таким образом сопоставим три «текста»: евангельскую Притчу о блудном сыне, роман «Подросток» и картину Рембрандта «Возвращение блудного сына». Все они очевидно объединены общим сюжетом. Однако они либо продолжают, либо варьируют друг друга.

«Еще сказал: у некоторого человека было два сына; и сказал младший сын отцу...» [Лк. 15, 11-12]. Притча о блудном сыне дается евангелистом Лукой в контексте *Трех притч о благодати*¹ как завершающее звено единого целого, причем именно на ней лежит основная смысловая нагрузка. В тексте «Подростка» в той или иной мере реализуются все три притчи: так, *Притча о заблудшей овце* – в системе отношений «Макар Иванович Долгорукий – Аркадий Долгорукий»; *Притча о потерянной драхме* – в той же самой системе; и, наконец, *Притча о блудном сыне* – в системе «Аркадий Долгорукий – Андрей Петрович Версилов – Макар Иванович Долгорукий».

сопричастная творчеству. Суть и смысл этой сопричастности в том, чтобы «досотворить» себя до Божьего замысла – без чего невозможно «закончить» творение, восстановить его в прежней целостности и неоскверненности анализом и своеволием, приведшими к незнанию и рабству» (там же, с. 7), – мысль верная, но неосуществимая, так как «досотворение», творчество в случае с героем «Подростка» оказывается формой игрового поведения (ср.: сознательное искажение первоисточника, или, согласно Морияку, «обезьяна самого Творца»). Однако в этой же книге исследовательница говорит о «смысловой неочевидности» иконы, которая представлена в эпилоге романа «Подросток», «хотя, на самом деле, в “очевидности”, то есть в “видности очами” ей никак не откажешь», (с. 284). Речь идет об иконе, на которой изображен старец Иоанн, диктующий текст Евангелия своему ученику Прохору. Но «очевидность» этой иконы автор статьи выводит не из непосредственного текста, а путем опосредованного анализа. Отсюда – наша мысль о невозможности «досотворения» до Божьего замысла, о невозможности вернуться и повторить Слово Божье, воплотить его «оче-видно», так как человек, «посягающий» на «божественное изображение», не может не восприниматься соперником «божественного глагола» (поэтому его удел – вечное приближение к Богу).

¹ Притча о заблудшей овце (Лк. 15, 3-7), Притча о потерянной драхме (Лк. 15, 8-10), Притча о блудном сыне (Лк. 15, 11-32).

Нас интересует *Притча о блудном сыне* ввиду ее многовариантности в тексте романа, поскольку мы выяснили, что именно этот принцип Подросток кладет в основу моделирования мира-текста.

Нет смысла передавать здесь содержание притчи, но прежде всего следует определить исходную ситуацию:

Некоторый человек (отец)

/ \

Младший сын Старший сын

Казалось бы, оба сына находятся рядом с отцом, и все же младший сын, согласно евангельской притче, изображается иначе, чем старший: «И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею, и целовал его» [Лк. 15, 20]. Старший сын, вернувшись с поля, сказал отцу: «вот, я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего; но ты никогда не дал мне и козленка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими. А когда этот сын твой, расточивший имение свое с блудницами, пришел, ты заколол для него откормленного теленка» [Лк. 15, 29-30], на что последовал ответ отца: «сын мой! ты всегда со мною, и все мое твое» [Лк. 15, 31]. Чувствуется разница в эмоциональном тоне в отношении отца к младшему и старшему сыновьям.

Такова же ситуация и на картине Рембрандта. Изображено пять человек: отец, младший сын, старший сын и двое мужчин. Световые акценты распределены таким образом, что центром картины являются трое: отец – младший сын – старший сын. «Расстановка» персонажей та же, что и в притче, с аналогичной разницей в эмоциональном тоне. Братья находятся рядом с отцом, но он обнимает припавшего к его коленям младшего сына, в то время как старший стоит в стороне.

Таким образом, кроме положения отца в пространстве (в притче он *стоит*, причем *пал на шею своему сыну*, а на картине – *сидит* на скамье и *ног его младший сын*) и наличия кинжала у младшего сына как символа памяти о том, что он все-таки сын своего отца (у Рембрандта), других

«разночтений» между евангельским текстом и его изображением на картине художника нет.

Однако имеющиеся «разночтения» призваны сыграть определяющую роль в романе Достоевского.

Два сына или два отца?.. Главный пункт в расхождении двух «текстов» заключается в том, что у героя романа «Подросток» два отца – Версилов и Макар Долгорукий. Попробуем рассмотреть проблему «двуотцовства» (в другом аспекте эта проблема звучит как проблема истинного и ложного отцовства) в особом свете, для чего, в первую очередь, следует принять во внимание то, что оба героя – и Версилов, и Макар Долгорукий – «блудные отцы». Правда, «странствия» их разные по своему типу, тем не менее они оба покинули родной дом и, что странно, *оба* на протяжении повествования возвращаются в этот дом – к сыну. Таким образом, евангельская ситуация словно переворачивается. Герои меняются ролями, и роль «отца» выпадает на долю Аркадия Долгорукого. Остается разобраться в том, кто же из двух «блудных» персонажей младший и кто старший.

Само понятие «возвращение» подразумевает предшествовавший ему уход. Поэтому Версилов и Макар Долгорукий в прямом смысле возвращаются: один – из Европы, другой – из пустыни. Но их возвращение являет собой краткий миг. Версилов не может «ужиться» дома, чаще всего отсутствует, а Макар Иванович, как однажды выразился Аркадий, приходит «на побывку». Поэтому даже после возвращения «отцы» остаются «блудными». Сопоставляя картину Рембрандта с евангельским сюжетом, один из исследователей пишет: «Уход из дома <...> есть отрицание той духовной реальности, что я принадлежу Богу каждой частью моего существа, что меня хранят вечные объятия Бога, что я действительно создан руками Бога и пребываю под сенью его ладоней. Дом – это центр моего существа, где я могу слышать голос, произносящий такие слова: “Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!” [Лк. 3, 22]; <...> тот самый голос,

который обращается ко всем детям Бога и наделяет их свободой жить в мире, полном тьмы, оставаясь при этом в лучах света»¹.

Ситуация «ухода» очень хорошо проецируется на Версилова. Перед нами деист (как сам себя аттестует герой), «вечно ищущий» человек, «развоплотивший» метафору *жизненный путь*. Однако в случае с Макаром Ивановичем Долгоруким мы сталкиваемся с непонятным, на первый взгляд, моментом: ушел от «духовной реальности» в поисках «духовной реальности»? Если обратиться к характеристике, данной герою Подростком, то у нас не остается сомнений в «нечуждости» Макара Долгорукого духовным заветам: «знал церковную службу всю и особенно жития некоторых святых <...> жил почтительно» [9], «она уважала своего Макара Ивановича не меньше, чем какого-то Бога» [12], «Там сидел седой-преседой старик, с большой, ужасно белой бородой» [284], – внешность святого, Библейского пророка, весьма примечательная.

Такой подход к понятию «блудный сын» узок, так как «блуд» рассматривается только с точки зрения «ухода» из дома, блуждания, плутания. Но есть еще одно значение слова «блуд» – разврат, распутство, и его нельзя не учитывать при анализе романа, к тому же это первое значение слова в словарях.

Странствия Версилова представляют собой не что иное, как похождения героя в известном смысле: «младший сын, собрав все, пошел в дальнюю сторону, и там расточил имение свое, живя распутно» [Лк. 15, 13], «А когда этот сын твой, расточивший имение свое с блудницами, пришел» [Лк. 15, 30]. Версиров действительно «расточил имение свое» – три наследства – живя праздно и «распутно». «Бабий пророк» – так о нем отзыва-

¹ Нувен Г. Возвращение блудного сына. М., 2002. С. 46. Интересна сама формулировка: «жить в мире, полном тьмы, оставаясь при этом в лучах света», – особенно если учесть то, что на своей картине Рембрандт именно это и изобразил. На темном фоне два световых пятна: отец с младшим сыном и старший. Причем отец и младший сын представляют единый образ, облитый божественным светом. У старшего же сына освещены только лицо и руки: «правильный» сын еще не есть идеал, хотя именно в этом образе освещение подано художником в соответствии с законами иконописи.

ются герои романа.

Что касается Макара Долгорукого, то здесь опять-таки обратимся к характеристике, данной ему Подростком: «Что же до Макара Иванова, то не знаю, в каком смысле он потом женился, то есть с большим ли удовольствием или только исполняя обязанность» [9] – фраза, не лишенная двусмысленности. Во-первых, тон этой фразы ироничен; во-вторых, слово «обязанность» вырвано из двойственного контекста: «супружеские обязанности» или «обязательство, наложенное на Макара Ивановича отцом Софьи Андреевны». И, наконец, Макар Иванович приходил *«на побывку»* к своей жене. Но самый, на наш взгляд, примечательный момент состоит в том, что Макар Долгорукий из всех житий больше остальных любил «Житие Марии Египетской». Преподобная Мария была египетской подвижницей. Двенадцати лет она *ушла из дома родителей* в Александрию, где начала вести жизнь порочную. Однажды с народной толпой Мария отправилась в Иерусалим на праздник Воздвижения Креста Господня и во время плавания соблазнила многих путешественников. И только по прошествии некоторого времени свет Божий озарил ее сердце¹.

Таким образом, «блудные отцы» по праву могут быть названы таковыми как в прямом, так и в переносном смысле, с той только разницей, что Версилов – «младший», а Макар Иванович – «старший». В случае с последним героем следует сделать оговорку. Текст дает нам право назвать Макара Долгорукого «блудным отцом», но в том же тексте создается диаметрально противоположный образ этого героя. Художественный образ складывается из двух планов – внешнего (формального) и внутреннего (содержательного). «Блудный» Макар Долгорукий – на уровне формальном, с точки зрения героя-повествователя, дающего характеристики остальным героям и вводящего в эти характеристики значительный игровой элемент. И совсем другое дело второй план – содержательный, являющий нам в образе Макара Долгорукого образец праведности, благообразия. (Тем не менее

¹ На иконах Мария Египетская изображается полуобнаженной, с нимбом вокруг головы.

понятие «странничество» применительно к Макару Долгорукому подразумевает в первую очередь уход, который герой совершил. В русском быту «уход» сравнивался с «несением креста». По Далю, «нести свой крест» значит «нести свою судьбу, мирские бедствия» [II, с. 90]. Отсюда две формы странничества: спокойная – «в виде ухода от мира в монастыри и “пúстыни”» и трагическая, «неканоническая», «раскол» – «бегство в скиты и вольные земли»¹. Всякое странничество – это и «уход физический», и «уход ментальный», «и тот, и другой реальны»². С другой стороны, странничество отличается от *паломничества* тем, что паломничество – «благо», странничество – «бедствие или идет от бедствия»³. И еще один, помимо всех прочих, смысл, заключенный в странничестве, – это бродяжничество. Отсюда – «блудный отец». Уход сына – изгнание его из мира, но и уход Отца – тоже форма изгнания, только – Отцом мира. Мир должен обрести духовность.)

Связь Аркадия Долгорукого с евангельским отцом выражена ярче. В тексте притчи отец *пал на шею своему сыну*. Это соответствует желанию Подростка «бросаться на шею». С другой стороны, на картине Рембрандта не отец, а сын *припадает* к коленям отца, и здесь очень важно то, что отец обнимает сына *обеими руками*. Перед нами воплощенная вертикаль. Отец, сидящий на скамье, сын у его колен – и все это на одной вертикали.

Обратимся к одной из «вертикальных» сцен в «Подростке» (отчасти мы ее уже приводили выше): «Я со *свечой* стал провожать его на лестницу <...> Мы спускались уже по второй лестнице.

- Я вас ждал все эти три дня, – вырвалось у меня внезапно, как бы само собой; я задыхался.

- Спасибо, мой милый.

- Я знал, что *вы непременно придете* <...>

¹ Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 183.

² Там же, с. 184.

³ Там же.

Он примолк. Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся *ветер потушил мою свечу*. Тут я вдруг *схватил его за руку* <...> Я припал к его руке и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз.

- Милый мой мальчик, да за что же ты меня так любишь? – проговорил он <...> Голос его задрожал, и что-то зазвенело в нем совсем новое <...>

Я хотел было ответить, но не смог и побежал *наверх*. Он же все ждал *на месте*» [168-169; курсив наш – Н.И.]. Все та же игра светотени, акцент на руках, как на картине Рембрандта, и сохранение вертикали с чередованием фигур отца и сына.

Аркадий Долгорукий и Версилов на протяжении романа находятся именно в таком «вертикальном» положении по отношению друг к другу, что, безусловно, указывает на известное распределение ролей между ними. Кроме того, Подростку принадлежит фраза, в притче произнесенная отцом: «был мертв, и ожил; пропадал, и нашелся» [152; Лк. 15, 24]. Вертикаль, соединяющая две крайности, проявляется и здесь, в этих словах, выражающих полярные понятия.

Первая встреча Подростка с Макаром Ивановичем, казалось бы, тоже являет нам «вертикальную» сцену. Макар Иванович сидит на «маминой скамеечке», а Аркадий «остановился как вкопанный на пороге» [284].

Но далее старец призывает Подростка «присесть» «*подле себя*» – «и все продолжал смотреть мне в лицо тем же *лучистым* взглядом» [286].

Или все-таки отец и два сына? Здесь реализуется другой вариант притчи о блудном сыне, в котором роль отца (духовного) исполняет, как и положено, Макар Долгорукий, а сыновья – Аркадий и, как ни странно, Версилов.

Встреча Подростка с Макаром Долгоруким соответствует, скорее, картине Рембрандта. «*Сидение подле*» связывает воедино двух героев, тогда как старший сын стоит в стороне (в стороне же всегда находится Версилов во всех сценах третьей части с участием Макара Ивановича Долгорукого).

В этом смысле заслуживает внимания еще одна смысловая параллель. «Отец и высокий мужчина, наблюдающий за происходящим, одеты в широкие красные плащи, что подчеркивает их достоинство и статус. На стоящем на коленях сыне рваный желто-коричневый халат. Он лишь прикрывает изможденное, утратившее последние силы тело. Подошвы его ног указывают на долгие и унижительные странствия. Левая стопа, выскользнувшая из стоптанной сандалии, испещрена шрамами, правая, лишь частично закрываемая порванной сандалией, также свидетельствует о страданиях и нищете», – отмечает Г. Нувен¹.

Сравним: «спустил я с постели ноги, сунул их в *туфли*, накинул серый, мерлушечный² *халат*, лежавший подле (и *пожертвованный* для меня Версиловым)» [284; здесь и далее курсив наш – Н.И.], «На нем был, сверх *рубашки*, крытый *меховой тулупчик*, колена же его были прикрыты маминым *пледом*, а ноги в *туфлях*» [там же] – о Макаре Ивановиче. О Версилове из романа узнаем, что Андрей Петрович любил жить «на широкую ногу», одеваться роскошно даже в условиях нищеты, но порой не менял белья по четыре дня.

И, наконец, текст притчи: «А отец сказал рабам своим: «принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги» [Лк. 15, 22].

Все три отрывка в общем плане воссоздают один сюжет благодаря повторяющимся элементам. Плащ, накинутый на плечи отца на картине, напоминает крылья птицы, стремящейся собрать птенцов своих, быть их покровителем. Цвет плаща – темно-красный – символизирует огонь, тепло, исходящее от отца. И параллельный образ: Макар Иванович в *меховом тулупчике*, ласкательно кладет ладонь на руку Аркадия и гладит его *по плечу* (на картине отец *обнимает сына обеими руками за оба плеча*, а в притче

¹ Нувен Г. Указ. соч. С. 57.

² Мерлушка, по Далю, – ягнячья шкурка. Здесь содержится намек на *Притчу о заблудшей овце*. Аркадий и есть *заблудшая овца*, а Макар Иванович – пастырь.

падает на шею и целует¹), говорит *с жаром*. Та же символика огня, тепла. Кроме того, Макар Долгорукий является с тем, чтобы «всех вокруг себя “собрать”, своими рассказами духовно “просветить”, через себя, через отношение всех к себе хоть и на время их “породнить”»².

Повеление отца «одеть» «блудного сына», а тем более дать «перстень на руку его» (перстень, кольцо, – символ вечного возвращения; с другой стороны, – талисман, способный охранять от ран³), в соответствии с воззрениями Луки, означает «вернуть» сына в лоно семьи. Ср.: «Когда же вышел Он на берег, встретил Его один человек из города, одержимый бесами с давнего времени, и в одежду не одевавшийся, и живший не в доме, а в гробах»⁴ [Лк. 8, 27; курсив наш – Н.И.]. Нагота для Луки является символом безумия, сумасшествия. Изгнание бесов осуществляется через стадо свиней: «Тут же на горе паслось большое стадо свиней; и бесы просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, выйдя из человека, вошли в свиней: и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло» [Лк. 8, 32-33]⁵. В притче о блудном сыне читаем: «а тот послал его на поля свои пасти свиней. И он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи» [Лк. 8, 15-16].

Таким образом, «уход» «в дальнюю сторону» связан с беснованием, которое в свою очередь влечет за собой наготу (телесную, духовную). Отсюда понятно стремление Версилова жить «на широкую ногу» и роскошно одеваться, даже будучи практически нищим (кстати, на картине и в притче старший брат изображается подобным образом: в красивом одеянии, с

¹ Выстраивается цепь образов: *шея – плечи*. Кстати, именно на этих частях тела делается акцент как на картине Рембрандта (голова сына повернута таким образом, что шея открыта; ну, и, конечно, плечи), так и в тексте «Подростка» (на плече Макара Ивановича «рыдает» Версиров после совершенного им греха, по плечу гладит Макар Иванович Подростка, Лизу), и, безусловно, в тексте притчи.

² Власкин А.П. Православие – Благообразие – Культура в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и современность. Материалы VIII Международных «Старорусских чтений». Новгород, 1994. С. 67

³ Копалинский В. Словарь символов. Калининград, 2002. С. 157-160.

⁴ Когда Версиров впервые посетил «светелку» Аркадия, то он воскликнул: «Но это гроб, совершенный гроб!» [101].

⁵ Также: Мф. 8, 28-34; Мк. 5, 1-20.

гордым выражением лица), понятно стремление Подростка окутать себя в мерлушечный халат и надеть туфли, прикрыть наготу (ср.: изможденное тело блудного сына, испещренное шрамами, и – изможденное болезнью – беснованием – тело Аркадия). Это своего рода обряд – изгнание бесов.

Таковую же функцию в притче выполняет и перстень. Он должен быть одет на *руку* сына, а не на палец. Перстень призван *об-ручить* отца с сыном, поэтому *поцелуй* в данном контексте более чем уместен. В романе Достоевского функцию перстня выполняет слово. Так, Подросток постоянно оперирует такими формулами, как «*слово в слово*», «*из рук в руки*», что в сознании героя совершенно не разграничено. В сущности, так оно и есть: «И простер Господь руку Свою, и коснулся уст моих, и сказал мне Господь: вот, Я вложил слова Мои в уста твои» [Иер. 1, 9]. Поэтому слово для героя так же ценно, как и «соединение рук», хотя все же предпочтение отдается последнему. Посредством слова можно обмануть и вместе с тем самому быть обманутым. И только рука способна стать знаменем Божиим (ср.: «Все в руках Божьих!»). Не случайно Достоевский в своем романе постоянно «освещает» прикосновение рук: как правило, это Аркадий и – Макар Иванович Долгорукий, Версиков, Софья Андреевна, Лиза, Сергей Сокольский, старый князь Сокольский...

Наконец, у Рембрандта руки отца, которые тот простирает к сыну своему и обнимает его за плечи, зрительно воспринимаются как кольцо: *обручение* состоялось. «Левая рука отца, которую он положил на плечо своего сына, сильная и мускулистая. Пальцы ее широко расставлены и обхватывают значительную часть его плеча и спины. Чувствуется напряжение, с которым они, и в особенности большой палец, сдавливают тело сына. Кажется, будто рука не просто касается плеча младшего сына, но и удерживает его своей силой. Захват этот нежен, но крепок.

Правая рука <...>»¹.

¹ Нувен Г. Указ. соч. С. 117.

Мать. «Правая рука изящна, удивительно нежная. Пальцы ее красиво соединены вместе. Рука мягко покоится на плече сына. Она словно хочет его приласкать, даровать ему покой и утешение. Это – материнская рука»¹.

В притче о блудном сыне образ матери не берется в расчет. Да и у Рембрандта этот образ не так ярко выражен, как у Достоевского. Художник заложил в образ отца амбивалентную трактовку, вопрос в том – сознательно или нет. Чего не скажешь о Достоевском. Писатель *сознательно* акцентирует внимание на двойственном, как минимум, прочтении образа отца. Говоря словами Г. Нувена, которые, на наш взгляд, можно отнести не только к картине Рембрандта, но и к роману Достоевского, «изображенный <...> отец есть не только великий отец семейства, но и мать. Он касается своего сына и рукой матери, и рукой отца. Он удерживает, она ласкает. Он утверждает, она утешает. Он есть Бог, в Коем сливаются воедино мужское и женское начало, материнство и отцовство»².

Здесь мы, безусловно, ориентируемся на последнюю сцену, изображенную в эпилоге романа «Подросток».

«*Рана* его [Версилова] оказалась несмертельной и зажила, но *пролежал* он довольно долго – у мамы, разумеется <...> Мама *сидит* около него; он гладит *рукой* ее щеки и волосы и с умилением засматривает ей в глаза <...> от мамы он уже не отходит и уж *никогда не отойдет* более <...> С нами он теперь совсем простодушен и искренен, как *дитя*» [446; курсив наш – Н.И.].

Макару Ивановичу все же удалось *об-ручить* двух героев, правда, после своей смерти. Обручение произошло по известному принципу – вертикаль не исчезла: Софья Андреевна *сидит*, Версилов *лежит*. В последней сцене Версилов выступает в роли младшего – «блудного» – сына, который, наконец, вернулся (собственно говоря, «уходил» он в течение всей своей жизни, по большому счету, от Софьи Андреевны) и обрел «дар слезный» (как

¹ Там же, с. 117.

² Там же, с. 118.

характеризует героя Подросток). Аркадий же на этот раз *в стороне*, он – старший сын, «повзрослевший», как он сам утверждает, «перевоспитавший» себя, задумывающийся о том, чтобы продолжить обучение в университете и резко повысивший в своих глазах мнение о себе: «Не то чтобы я так нуждался в чьем-нибудь совете» [451-452].

Связь Софьи Андреевны и Версилова прослеживается уже на уровне имен: Софья *Андреевна* – Андрей Петрович Версиров¹. Кроме того, есть еще один момент, касающийся данной связи. Поводом для обращения к нему нам послужило замечание Подростка о том, что Версиров превратился в *дитя*.

На картине Рембрандта младший сын изображен с обритой головой. Как известно, волосы символизируют силу; следовательно, отсутствие таковых означает бессилие, что вполне удалось выразить Рембрандту на своей картине. С другой стороны, *младенец*, как правило, рождается без волос. То есть перед нами *возвращение блудного сына* в смысле его *возрождения*. И далее следуем за евангельским текстом: «истинно говорю вам, если не *обратитесь* и не будете как *дети*, не войдете в Царство Небесное» [Лк. 9, 48; курсив наш – Н.И.]². Рембрандтовский *вернувшийся* блудный сын олицетворяет только что родившегося младенца³. В свою очередь Достоевский рисует свою картину, в центре которой – *мать* и *дитя* (здесь мы видим проявление *иконичности* в «Подростке»).

И заключительное, что указывает на Софью Андреевну в роли *отца*, – *рука*. «Она так вся и засияла, поцеловала меня и перекрестила три раза *правой рукой*» [148; курсив наш – Н.И.]. По *православному* обычаю крестятся правой рукой, что соответствует набожному характеру Софьи Андреевны. В то же время правая рука является «*главной*» для человека. Отсюда *глава* семьи – отец. Отец всегда *прав*. Но на картине Рембрандта именно правая

¹ Аналогичную связь обнаруживаем при сопоставлении других героев: Софья Андреевна *Долгорукая* – Аркадий *Макарович Долгорукий* – Макар Иванович *Долгорукий*.

² См. также: Мф. 18, 3; Мк. 9, 36-37.

³ В случае с Версировым ситуация не совсем идентична образу новорожденного у Рембрандта: Версиров на момент разворачивания действия обладает роскошной шевелюрой.

рука отца символизирует материнскую руку – изящную, нежную, с красивыми пальцами, ласкающую, дарующую покой и утешение. Кроме того, бытует мнение, что в семье муж – «голова» (ср.: *глава*), а женщина – *шея*. В этом смысле желание Аркадия «броситься на шею»¹ вполне объяснимо: «броситься» в объятия матери, – что в сцене *последнего* возвращения Версилова очень ярко изображено писателем.

Слабость Софьи Андреевны как женщины и в то же время сила ее характера синтезируют два начала: мужское и женское – то, что воплощено в *Отце*.

Наличие нескольких интерпретаций притчи о блудном сыне в рамках одного художественного произведения приводит нас к выводу о том, что данный текст представляет собой подвижную структуру. Подросток изображает себя таким, каким был «в каждую из тех минут, которые описывал» [447]. Вследствие сказанного является недостижимой выработка универсального критерия, который можно было бы применить к интересующим нас текстам и выявить схожие, подобные первоисточнику, сюжеты. Тем более нельзя этого сделать и с произведением живописца. «Истинный художник ищет не правдоподобия, а правды», – утверждает В. Вейдле. В каждый момент жизни и у каждого художника своя правда.

И «Возвращение блудного сына» Рембрандта, и роман Достоевского «Подросток» вызывают аллюзии на известный сюжет, но мы обнаружили множественность его прочтений, которые попытались разграничить. В частности, все интерпретационные варианты выстроены в порядке их возникновения и осуществления.

Подвижная структура романа не позволяет сконцентрироваться на каком-либо одном варианте. Герои часто меняются ролями. Кроме того, на наш взгляд, вариативность в «Подростке» обусловлена еще и взаимодействием с «текстом» изобразительного искусства. Учет этого позволил нам прийти к совершенно неожиданному итогу (*последнее*

¹ В притче о блудном сыне этот момент тоже выделен.

возвращение блудного сына, проецирование героев на христианские образы – проявление иконичности в романе). Происходит взаимопроникновение текстов друг в друга. Но изначально все *нарождающиеся* тексты исходят из одного первоисточника и сводятся к нему. В этом смысле мы имеем дело с мегатекстом.

§ 3. Письмо, вспоминаящее Писание: жанрово-стилевые и композиционные особенности Слова и сфера его бесконечного Бытия

Собственно говоря, сложно назвать приведенные варианты искажением первоисточника, но расхождения с ним имеют место. (Одним из объяснений этому, на наш взгляд, может быть то, что все Евангелия предельно сжаты. Отсюда особый интерес к интерпретации различных сюжетов Библии писателей, поэтов, художников, музыкантов, скульпторов и др.)

Дело не столько в том, что истинный художник «подражает не жизни, а силам, рождающим жизнь»¹, сколько в том, что Слово «никогда не начинается, хотя все время говорит сызнова, все время вторит началу»². Вторит – значит *второе*, значит – вариант. Так произошло и с самим словом – Писание. «Слово *писание*, официально-книжное, еще в 1930-е гг. употреблялось как синоним *письмо* (*Получил ваше писание*) и как наименование Священного Писания; затем сфера его употребления сужается – только в уничижительном смысле (и, конечно, остается как термин в сочетании *Св. Писание*) – *Ну, где тут ваше писание?*»³. Однако этот процесс намечается раньше, чем в 30-е гг. XX столетия. Синонимический ряд *писание* – *письмо* наличествует и в романе Достоевского; более того, процесс синонимизации идет дальше: *писание* – *письмо* – *записки*. Герой неоднократно фиксирует внимание читателя на том, что создает записки, имеющие рукописный характер. Таким образом, ряд можно дополнить: *писание* –

¹ Вейдле В.В. Умирание искусства. Спб., 1996. С. 37.

² Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 29.

³ Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 39.

письмо – *записки* – *рукопись*. Несмотря на корень, который роднит все эти слова, значения их расходятся, а сами слова выступают в роли вариантов друг друга. Каждое последующее звучит как эхо предыдущего.

Письмо здесь не столько вариант *писания*, сколько тип (принцип) высказывания. «Подросток» – единственный роман из «пятикнижия», в котором повествование ведется от лица героя. «Владение письмом – повествование от первого лица – становится для подростка Достоевского процессом прохождения обряда инициации», – отмечает Е.Г. Новикова¹. «Свое» повествование приравнивается к самобытию в мире. Смысл человеческого бытия не непознаваем. «Человек есть тайна», – писал Ф.М. Достоевский; мир есть тайна – сказал Макар Долгорукий. Ключом к раскрытию тайны становится слово. Человек, явленный в слове, раскрывает тайну не только своего бытия, но и бытия мира, всего мироздания. Таким образом, *письмо* как тип высказывания вбирает в себя широкий спектр проблем, одна из которых несет на себе печать преимущественности: письмо как архетип творчества². Уже первый роман Ф.М. Достоевского – «Бедные люди» – ставит перед читателем проблему *письма*, отличающуюся своей многогранностью.

Письмо при изучении литературной деятельности писателя можно рассматривать в нескольких аспектах: как биографический факт, дающий представление о личности художника, его творческой эволюции (важны не только письма самого писателя, но и адресованные ему); как форму философского, публицистического трактата («Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя; «Письма об изучении природы» А.И. Герцена); как явление словесного искусства («Фауст: Рассказ в девяти письмах» И.С. Тургенева).

Письмо как произведение словесного искусства есть признак эписто-

¹ Новикова Е.Г. «Маленький герой» и «Подросток»: письмо подростка о письме // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторович. Коломна, 2003. С. 111.

² Там же, с. 112.

лярного жанра, используемый как повествовательный прием. В буквальном смысле слова письмо – это «письменное общение между людьми на расстоянии; написанный текст, посылаемый от одного лица (адресанта) к другому (адресату)»¹. История эпистолярного художественного жанра охватывает период с 1740 года (появление «романа в письмах» С. Ричардсона «Памела») по 1845 год («Бедные люди» Ф.М. Достоевского)². Затем «роман в письмах» утрачивает свою актуальность, но письмо остается идеальной формой для выражения чувств. Эту форму и взял Ф.М. Достоевский в качестве основы для создания романа «Подросток». И далее *письмо* начинает играть своими значениями. Письмо как форма определяет жанр романа. Традиционно жанр «Подростка» сводят к роману воспитания, исповеди, автобиографии, «запискам». Свободная форма романа позволяет синтезировать перечисленные выше жанры³. Однако сам роман стилизован под письмо: одно из значений письма – «текст, посылаемый от одного лица (адресанта) к другому (адресату)»⁴. Адресант – Аркадий Долгорукий –

¹ Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск, 1997. С.192.

² Жанр письма достиг своего апогея в эпоху Просвещения, когда главной становится идея «воспитания». XVIII век культивировал сам процесс создания письма. Результатом такого культивирования явился «роман в письмах» С. Ричардсона «Памела» (1740), в котором автор от начала и до конца выдержал художественное повествование в эпистолярной форме. Далее последовали «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж.Ж. Руссо, «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Дж. Смоллета, «Страдания молодого Вертера» (1774) И.В. Гете – крупнейшие «романы в письмах». В России же выдающимся явлением стали «Письма русского путешественника» (1789-1792) Н.М. Карамзина. В XIX веке «роман в письмах» теряет свою былую популярность в связи с тем, что роман XIX века развивается на основе исторического повествования, семейной хроники. «Картина света и людей» не умещается в «маленькой раме» эпистолярного романа (А.С. Пушкин. Роман в письмах. 1829). «Бедные люди» Ф.М. Достоевского (1845) – последний эпохальный «роман в письмах».

³ В.Н. Захаров считает, что любой жанр «помнит» свое происхождение, и происхождение это – в слове. Так, «внутренняя форма слов «рассказ» и «повесть» до сих пор во многом определяет концепцию жанра. Такой предопределенности нет в слове «роман» (Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 113). Здесь имеется в виду тот факт, что изначально романом называли любое произведение, написанное на одном из романских языков. Следовательно, роман – самый неопределенный из всех жанров и самый свободный.

⁴ Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск, 1997. С. 192.

постоянно обращается к адресату – читателю: «Читатель, я начинаю теперь историю моего стыда и позора» [163]; «Читатель, конечно, подумает, что я был в ужаснейшем расположении, выйдя от Ефима, и, однако, ошибется» [115]; «Перелетаю пространство почти в два месяца; пусть читатель не беспокоится: все будет ясно из дальнейшего изложения» [163].

Формальный принцип письма соблюден – налицо адресант и адресат послания. Но перед нами именно стилизация под письмо, и категория читателя оказывается всего лишь стилистическим приемом: «если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только прием» [72]. Подросток пишет письмо для одного себя: «Если уважаешь себя, не бери конфидента!» [225].

«Конфидент» в романе все же появляется. Это – Николай Семенович, бывший воспитатель Аркадия Долгорукого. Однако самого факта получения Николаем Семеновичем письма Аркадия и послания ответного письма Аркадию в романе не отмечено. Подросток лишь приводит выдержки из письма своего воспитателя. Данные выдержки являются результатом стилизации, игры с собственным текстом.

Подобных моментов в романе много («житие» купца Скотобойникова, выдержки из писем других героев – Катерины Николаевны, Сергея Сокольского, Версилова и др.). В результате подобного построения повествования возникает такое ощущение, что главный герой стилизует свое собственное слово под манеру речи того или иного героя; а для того чтобы это выглядело как можно более правдоподобно, Аркадий передает «чужую» речь «*слово в слово*» (данная формула повторяется не раз на протяжении романа). Так создается полифонический текст внутри «письма» героя. Замечание же Л.Н. Толстого о том, что «у Достоевского герои говорят одним языком»¹, в контексте данного романа может быть объяснено следующим образом: «чужие» голоса героев сначала проходят сквозь сознание Подростка, а затем

¹ Цит по: Щенников Г.К. Многообразие в единстве. О языке героев Достоевского // Русская речь. 1971. № 6. С. 13.

оформляются в виде писем, записок, историй и так далее. Здесь важно не то, какими словами изъясняется каждый герой, а то, какова интонация каждого из этих «чужих» голосов. Аркадий – умелый стилизатор: каждая интонация «чужого» голоса особая.

Таким образом, монологическое «письмо» Подростка с различными модификациями интонаций других героев превращается в полифоническую структуру. Это сознательная установка Аркадия Долгорукого на игру с собственным «письмом» (все же «письмом», так как «я» формально сохраняет свою первостепенную позицию среди «чужих» голосов). Обратимся к характеристике «авторского» повествования в тексте.

Слово героя – откровенное, покаянное; слово к себе, к Богу и ни к кому более: «Всякий человек имеет право выражать свое убеждение на воздух», – говорит Аркадий [26]. Но это характеристика устного слова, а письмо – слово материализованное (зафиксированное).

«Исповедь, по Шелеру, есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным («словом») то, что стремилось к своему асоциальному внесловному пределу («грех») и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека»¹. «Грех» и «слово» – начало и конец схемы преобразования слова Аркадия. Схема эта дана уже в самом начале романа: «Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности <...> 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. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений» [5].

Аркадию стыдно за то, что он стал писать о себе, и он тут же поправляет себя, говоря о том, что пишет не столько о себе, сколько о

¹ Конкин С.С., Конкина Л.С. Михаил Бахтин. Саранск, 1993. С. 183.

событиях, происходивших с ним. Стыд определяет все поведение героя. Категория стыда делит пространство Подростка на две части – «грех» и «слово»: «Я шел по тоненькому мостику из щепок, без перил, над пропастью» [163].

«Мостик» заменяет в «Подростке» традиционное для Достоевского слово-лейтмотив «черта». Мостик становится синонимом стыда: пока герой переходит по этому «мостику», он испытывает чувство стыда.

Понятия «грех», «слово» и «стыд» требуют разъяснения. «Грех» – это событие, участником или свидетелем которого стал Подросток. Событие становится «грехом» в силу того, что оно ведет к катастрофе не только в реальной жизни, но и в душе героя. Грехом, например, является желание Подростка обладать властью над Катериной Николаевной (паук и муха); грехом является желание Подростка править судьбой других людей, например, Версилова (в Петербурге Аркадий получает письмо о наследстве: от этого письма зависит материальное благополучие Версилова) и так далее.

Цепочка *«грех» – событие* имеет продолжение: *грех – событие – устное слово*. Событие – это пока право каждого «выражать свое убеждение на воздух». Убеждение выражено, далее наступает момент раскаяния. Подросток начинает сомневаться в себе, в своем убеждении, стыдиться его. «Краска в лице» становится атрибутом героя.

Аркадий краснеет при встрече с Катериной Николаевной, с Версильковым. Он «краснеет» (стыдится) своих желаний властвовать над ними. Красный – цвет огня, а огонь символизирует и очищение. Очищение происходит вследствие раскаяния.

Очищение несет в себе не только стихия огня, но и стихия воды, (например, сцена посещения Версильковым квартиры Аркадия).

Слезы у сентименталистов – это «чувствительное» восприятие мира героем, оборот речи. У Достоевского понятия «слово» и «слеза» являются синонимами. Посредством слова-слезы Достоевский создает особый тип исповеди – плач. Особая позиция исповедального слова Аркадия Долго-

рукого заключается в том, что в ряду «исповедей» Ставрогина, Версилова покаянное слово Подростка является истинным, так как его основа – слезы. «Исповеди» Ставрогина и Версилова представляют смесь откровенности и цинизма в силу того, что сами герои даны как уже сформировавшиеся люди, знающие жизнь во всех ее проявлениях и воспитавшие в себе цинизм как ответную реакцию на вмешательство внешнего мира в их собственный – внутренний – мир. Так, Версиров, например, свое «покаянное» слово каждый раз перемежает «французскими словечками», никогда не проговаривая покаяние до конца. Появляется образ кающегося, но не раскаявшегося человека. Отсюда и возникает «двойничество» Версирова. Таким образом, Версиров намеренно отказывается от чувства стыда и, следовательно, «слезного покаяния».

Для Аркадия же стыд и слезы – основные критерии на пути очищения (стыд как проявление стихии огня, слезы – воды), на пути к истине. Огонь и вода образуют идеальную пару – мужское и женское начала сливаются. Пройдя двойное очищение (мостик), герой получает «дар слезный» – слово, посредством которого выстраивается «письмо»-исповедь.

Продемонстрируем данную модель на конкретном примере. Сцена первой встречи Аркадия с Катериной Николаевной: «Она как-то вздернула лицо, скверно на меня посмотрела и так нахально улыбнулась, что я вдруг шагнул, подошел к князю и пробормотал, ужасно дрожа, не доканчивая ни одного слова, кажется стуча зубами:

– С тех пор я... мне теперь свои дела... Я иду.

И я повернулся и вышел <...> Князь мне передал потом, что я так побледнел, что он просто струсил.

Да нужды нет!» [35].

На этом глава обрывается. Еще раньше мы узнаем о том, что Подросток подолгу рассматривал портрет Катерины Николаевны в доме у старого князя Сокольского, и чем дольше вглядывался в него, тем больше влюблялся. Но, зная историю отношений Версирова и Катерины

Николаевны, Аркадий внутренне был на стороне Версилова, а, следовательно, против Катерины Николаевны. Поэтому вполне понятно желание Подростка властвовать над героиней. Однако, встретившись лицом к лицу с врагом, герой ступешался, и высказывание «своего убеждения на воздух» отразило неадекватность его восприятия героини (та самая любовь-ненависть: желает властвовать, но любя). Устное слово – некое переживание из-за собственной греховности, поэтому герой сказал не то, что хотел.

Новая глава начинается с того, что Аркадий свои собственные мысли заключает в кавычки («оформляет» устное слово): «Именно нужды не было: высшее соображение поглощало все мелочи, и одно могущественное чувство удовлетворяло меня за все. Я вышел в каком-то восхищении <...> “Я не знаю, может ли паук ненавидеть ту муху, которую наметил и ловит? Миленькая мушка! Мне кажется, жертву любят <...> Я вот люблю моего врага <...> Мне ужасно нравится, сударыня, что вы так надменны и величественны”» [35].

В результате обрыва предыдущей главы и уже фиксированного слова следующей главы образовалась пустота, невидимый мостик.

Пустота наполнена содержанием. Аркадий постоянно оперирует формулой «слово в слово». Другими словами, письменное слово – это написанное устное слово. А формула «слово в слово» становится своеобразным зеркалом. Пустота – это мостик, зеркало. Все, что заключено в кавычки, содержится выше в многоточиях, «про себя».

Так сближаются понятия «грех» и «слово»: грех изживается словом, исповедью (то есть истинным покаянием)¹. [Однако исповедь и покаяние – два понятия, имеющие разные смысловые оттенки. Ранее мы отметили, что слово Аркадия Долгорукого исповедальное. Слово исповеди – как проявленный внутренний духовный опыт – может осуществляться в молчании

¹ С.Г. Бочаров в статье «Неискупленный герой Достоевского» говорит о сближении понятий «грех» и «слово»: грех (как социальное событие) изживается словом-исповедью (Бочаров С.Г. Неискупленный герой Достоевского // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 528).

(так, «внутреннему» слову героя предшествует молчание). Каяться же в молчании нельзя: покаяние – это вербальный акт рас-*каяния*, по сути своей *публичного*, произнесенного покаянного слова (и далее в романе появится адресат). Именно в таком понимании Достоевский интерпретирует покаяние. Со временем оба понятия сближаются, и исповедальное слово начинает восприниматься как «покаяние в молчании», слушателем которого становится Бог или священник и Бог.]

В романе есть ряд сцен, в которых слово героя строится по описанной выше модели. Эти сцены являются своеобразными «записками», тем более что и сам Подросток называет свою рукопись «записками» (М. Уваров, говоря о европейской традиции исповеди, определяет исповедь как «записки души»¹).

В жанровом отношении «записки» и «письмо» отличаются друг от друга. «Письмо» предполагает процесс воспоминания человеком произошедших с ним событий и описание при этом своих мыслей и чувств. Данный процесс – в силу своей целостности – приобретает такое качество, как недискретность. «Записки» же, наоборот, характеризуются отрывочностью, дискретностью. Вместе с тем слова «письмо» и «записки» имеют одну производную основу, что не только сближает их, но и позволяет сопоставить такие характеристики, как недискретность и дискретность. В данном контексте «письмо» является формой, а «записки» (с их разножанровым наполнением и типом повествования от «я»²) – содержанием.

Сам ход повествования напоминает отрывочные воспоминания, запись определенных фрагментов воспоминания (памяти), которые выстраиваются порой хаотично. Герой перемежает свои воспоминания («записки») с событиями, происходящими в настоящем, и тем самым смешивает два временных пласта. Кроме того, «записки», отличающиеся дискретностью,

¹ М. Уваров. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 24.

² В.Н. Захаров утверждает, что одним из способов жанрообразования является тип высказывания (Захаров В.Н. Система жанров у Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 42).

упорядочиваются самим героем: пустота между ними заполняется содержанием по преимуществу эмоционального характера, то есть Аркадий Долгорукий с позиции настоящего смотрит «эмоциональным» взглядом на события прошлого. Так, два временных пласта, являющиеся двумя составляющими прямой перспективы, синхронизируются, вследствие чего возникает эффект «торопливого письма» (то, что Д.С. Лихачев назвал «небрежение словом»¹, а М.Г. Гиголов – «принципом непрофессионализма»²). Главный герой торопится описать все произошедшее с ним («Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще» [5]); оговорки («Я начинаю, то есть я хотел бы начать» [6]), самоуточнения («Кстати, надо поправиться: улетев в облака, я забыл об факте, который, напротив, надо бы выставить прежде всего» [11]), забегания вперед («Но я опять, предупреждая ход событий, нахожу нужным разъяснить читателю хотя бы нечто вперед, ибо тут к логическому течению этой истории примешалось так много случайностей, что не разъяснив их вперед, нельзя разобрать» [402], «Здесь я замечу в скобках о том, о чем узнал очень долго спустя» [403]) насыщают текст Подростка. «Достоевский выставляет напоказ перед читателем «недоработанность» стиля»³. В итоге перед нами необработанный (неотредактированный) поток сознания с соответствующим неотобраным материалом. Приведем одно высказывание: «Восхищаясь произведениями, которые воплощали собой гармоническое художественное единство («Илиадой», картинами Рафаэля, творчеством А.С. Пушкина), Достоевский вместе с тем отказывался от попыток его достижения в своем

¹ Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976. С. 32.

² Гиголов М.Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845-1865) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 8. Л., 1988. С. 20.

³ Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского. С. 32. Для иллюстрации приведем один из «недоработанных» эпизодов в романе Достоевского, привлечший внимание Д.С. Лихачева: «Но Марья Ивановна была и сама нашпигована романами с детства и читала их день и ночь, несмотря на прекрасный характер» <...>. Комментарий Д.С. Лихачева: «Почему, спрашивается, прекрасный характер мог бы помешать Марье Ивановне читать романы день и ночь? Возможно, что азартное чтение романов – признак душевной неуравновешенности» (Указ. соч. С. 35). «Недоработанность» стиля работает, по мысли Д.С. Лихачева, на «усложненную перспективу» романа.

творчестве, ибо гармония означала для него помимо прочего и завершенность текста внутри себя, а тем самым – известную ущербность, отстраненность от живой, совершающейся и становящейся действительности, какую-то мертвенность»¹. Другими словами, гармония влечет за собой статичность для творца. Отсюда «торопливость» стиля героя как стремление охватить все, но это же стремление порождает дискретность и хаотичность, ибо нельзя объять необъятное. Необъятное в сознании героя распадается на множество частей, однако они не существуют разрозненно, а соединяются самим же героем в *рукопись*. «Рукотворность» имеет прямое отношение к фигуре Творца. Не случайно на иконах всегда освещены лик и руки. Благословенна рука Господа, осеняющего крестным знаменем верующего, раба своего; благословенна рука писателя, созидającego свой мир. Таким образом, мы вернулись к первому звену в цепочке *писание – письмо – записки – рукопись*, которое является точкой опоры для главного героя романа Достоевского. Но круг не замыкается. Герой – *подросток*, *росток* новой жизни, да и сам финал романа говорит о своей открытости: «из подростков созидаются поколения» [455].

И все же конечной, объединяющей остальные звенья формой является письмо (как результат писания), более того, у этого письма есть реальный читатель – Николай Семенович. По большому счету Николай Семенович не является необходимым адресатом («Не то чтобы я так нуждался в чьем-нибудь совете», – говорит Аркадий [451-452]). Письмо Аркадия Долгорукого написано для себя, имеет характер дневниковости, то есть непроницаемости внешнего мира во внутренний. Подросток нарушает принцип непроницаемости всего постороннего в свой мир обращением к Николаю Семеновичу. Тем самым разрушается композиционная целостность дневника, и слово сакральное становится «словом с оглядкой».

Смысл однократного обращения к адресату в том и состоит, чтобы за сознанием и словом адресанта оставалась «лазейка». Именно поэтому письмо

¹ Седов А.Ф. Достоевский и текст. Балашов, 1998. С. 42.

в «Подростке» не признак эпистолярного жанра (где переписка – процесс длительный), а повествовательный прием, посредством которого достигается античный принцип «удовольствия от чтения письма» (письмо как подарок адресату). Текст романа как письмо главного героя выполняет функцию фиктивного письма, восходящего к эпохе античности: «Греческое фиктивное письмо – первый в европейской литературе опыт по созданию жанра, близкого новому времени, беллетристики. Ведь составление письма от имени лица, известного по истории, жизнь которого несколькими поколениями отделена от жизни не назвавшего своего имени, но подлинного автора «послания», было своеобразной литературной игрой», – отмечает Т.В. Попова¹.

Смысл наличествующей игры с письмом в «Подростке» Достоевского усложняется и заключается в открытии героем тайны собственного бытия: писать = творить, а значит, жить. Слово «внутреннее», проявленное в атрибутах внешнего мира (на бумаге), очерчивает контуры пространственного бытия субъекта сознания. Текст становится равным миру. Существовая в пределах своего текста-мира и прямо пропорционально соотносясь с ним, герой-творец проявляет себя через слово «торопливое» (ср.: «*He утерпев*, я сел записывать эту историю» [5; курсив наш – Н.И.]), «зыбкое», свидетельствующее о зыбкости пространственных границ собственного бытия, вернее, о зыбкости пространственно-временной перспективы этого бытия.

Фиктивность письма в случае с «Подростком» заключается в качест-

¹ «Письмо» как литературный жанр распространилось со времен античности в греческой и особенно в римской литературе. Письма Цицерона, Горация (стихотворные послания, становящиеся особым поэтическим жанром), Сенеки, Плиния Младшего – образцы ранней эпистолярной литературы. Обращаясь к друзьям, а не к сенату (что он делал в речах), Цицерон ведет тем не менее обсуждение общественных проблем. Это – «открытые письма», начало эпистолярной публицистики. Плиний Младший, напротив, придает своей переписке частный характер, насыщая ее эпизодами из повседневной жизни, сведениями о себе, рассуждениями по разным поводам, хотя большая часть переписки Плиния не была действительными письмами, а представляла собой литературные миниатюры, созданные как «письма» (см.: Античная эпистолография. Очерки / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1967).

венно ином смысле по отношению к античному фиктивному письму. Последнее адресовано конкретному человеку и рассчитано на ответ, правда, адресант и адресат зачастую являлись лицами условными, в определенной степени вымышленными. На первый взгляд, в романе Достоевского подобная ситуация: письмо героя адресовано конкретному адресату, личность которого достаточно условна. Но при этом мы видим реакцию Николая Семеновича как читателя. Это означает, что текст «проживается», «переживается» читателем. Текст существует в момент творения, и затем читатель в процессе «прочувствованного» чтения оживляет его еще раз. Таким образом, даже фиктивность здесь условна, так как Аркадий Долгорукий принципиально не приемлет завершения своего текста, во-первых, выявляя вариативность, продолжительность слова, а во-вторых, предлагая свой текст читателю, чтобы тот его еще раз оживил (то есть прочитал).

Сопротивление завершенности, возможно, является следствием того, что Аркадий Долгорукий еще не достиг определенного личностного уровня (ср.: *подросток*), называемого древними греками *ἄκμῆ*. Это период в жизни человека, когда полностью проявляются его способности и наступает зрелость. М. Мамардашвили, поясняя термин *ἄκμῆ*, говорит, что речь идет не о физиологии, а о возможности отличия взрослости и невзрослости, «или рожденности и нерожденности»¹. Слово *ἄκμῆ* обозначает возраст мужа (30-35 лет), и в качестве яркого примера М. Мамардашвили приводит возраст Иисуса Христа – 33 года.

В таком контексте будет справедливым отметить незавершенность «главного» текста-мира – Библии. Казалось бы, Слово произнесено, мир сотворен. Но тот факт, что, к примеру, в Новом Завете существует четыре Евангелия (канонические), четыре модели мира, свидетельствует о динамичности бытия (NB! однако прежде всего это *единый* мир). Кроме того, перед нами слово притчевое, в котором имплицирован «иной» смысл,

¹ Мамардашвили М. Эстетика мышления // Мамардашвили М. Философские чтения. СПб., 2002. С. 196.

открывающийся после «прочувствованного» чтения текста. У каждой религии своя «книга книг», являющаяся настольной, которую читают всегда, каждый раз открывая ее смысл заново. Это и есть незавершенность текста, мира. Сознание читателя, воспроизводя ранее прочитанный текст, *проигрывает* уже известные смыслы и выводит новый, делая еще один шаг на пути к вечности. Креативность как тип игрового сознания есть свойство развивающейся, становящейся личности. Таков главный герой романа «Подросток», стремящийся достичь своего *áкме* и в определенной степени достигающий: «многое утекло с тех пор, многое совсем изменилось, а для меня давно уже наступила *новая жизнь*» [445], – пишет в финале герой.

Однако интерпретация библейского текста только с точки зрения его незавершенности, вечности в содержательном плане была бы неверной. Композиционную завершенность Библии как произведению придает картина Страшного суда. Замысел Творца таков, что Судный день есть логическое завершение земной человеческой жизни, за которой следует Вечность. Судный день для христианина – это стояние перед Вечностью. В этом смысле Ветхий и Новый Заветы перекликаются. Казалось бы, оба написаны «об одном», но с разных точек зрения. Ветхий Завет повествует о сотворении мира, то есть здесь присутствует оптимистический взгляд в будущее. Новый же Завет «смотрит» с позиции Страшного суда, то есть с конца – в прошлое. Отсюда пессимистичность, идея страдания.

В свою очередь для художника настоящим Страшным судом является произведение, считает Марсель Пруст. То есть художник стоит перед произведением, как стоял бы человек на Страшном суде. Произведение, по мнению писателя, есть Страшный суд каждой минуты, каждого мгновения жизни. Не случайно Аркадий Долгорукий говорит о том, что стремился запечатлеть себя в каждую минуту своей жизни, не утаивая ни дурных, ни хороших поступков. Мотив суда каждой минуты заложен в самой Библии, в частности, в Евангелии от Иоанна, в котором четыре раза повторяется фраза «Настанет время, и это – сейчас». Настанет время Страшного суда, однако «и

это – сейчас» указывает на то, что Судный день – каждый день, более того, каждая, любая временная точка. Суд Божий провозглашается Иоанном уже пришедшим, то есть с того момента, когда началась проповедь Иисуса [Ин. 3, 19; 8, 16; 9, 39; 12, 31]. «Если ты не воскреснешь при жизни в своих чувствах и смыслах прошлых состояний, то никогда не воскреснешь», – дает свой комментарий М. Мамардашвили¹. Апокалипсис не дает указания на точное время Судного дня. Стояние перед лицом произведения может сравниться с Воскресением и бессмертием.

Для Достоевского жизнь и творчество, бытие и художественное произведение были связаны друг с другом неразрывной цепью: «Жить – значит сделать художественное произведение из себя», – отмечал писатель². Воссоздавать жизнь через раскрытие творчества – путь к познанию личности героя романа «Подросток», путь к познанию личности самого Достоевского. Слово, ставшее плотью мира, призвано воплотить в себе жизнь человека, решившего создать свой – внутренний – мир, но вне отрыва от культурной памяти. Даже сам композиционный принцип романа указывает на глубокие корни – на Священное Писание. «Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся» [5], – пишет Подросток в самом начале. «Если бы авторы многочисленных Евангелий, написанных вскоре после Вознесения Иисуса или позже, решили объяснить цель своих действий, то первое объяснение, которого следовало бы ожидать, было в точности такое, как в <этой> фразе. Именно пораженность совершившимся была необходимым условием для всего последующего, в том числе – для распространения Благой Вести. Эта

¹ Мамардашвили М. Эстетика мышления // Мамардашвили М. Философские чтения. СПб., 2002. С. 387.

Более того, философ продолжает свою мысль таким образом: «Люди ведь рискуют не тем, что могут оказаться на Страшном суде, а тем, что могут умереть раньше его, то есть до того, как *открываются* (в смысле Откровения) смыслы. Поэтому в Евангелии и выражено предупреждение, что «настанет время, и это – сейчас» (там же, с. 413-414).

² Цит. по: Бем А.А. Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1998. С. 99.

пораженность звучит и в начале Евангелия от Иоанна: “И Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как едиnorodного от Отца” (Иоан. 1, 14)»¹. И, конечно, фраза Подростка: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное – от литературных красот» [5], – также выражает общий принцип писания Евангелий.

Перед нами герой, решивший выйти за рамки конечного физического бытия в пространство памяти, чтобы воскресить Слово, продолжить и оживить его. Результатом становится *письмо* Подростка как синоним *писания*. Граница между прошлым и настоящим стирается. Наступает безвременье. По мысли Мориса Бланшо, писать значит «предаваться зачарованности безвременья <...> Время безвременья – это время без настоящего, без присутствия <...> Воспоминание – это свобода от прошлого»².

Творческий акт продолжается в акте чтения. Письмо Подростка доставляет удовольствие (письмо как подарок – античный принцип удовольствия от чтения письма) как реальному читателю Николаю Семеновичу, так и потенциальному. Это есть не что иное, как сопротивление завершенности бытия. Жизнь не может быть завершена. Даже после Судного дня мир не прекращает своего существования. Новый град Божий Иерусалим становится центром этого мира. Отсюда и финал романа, в котором главный герой говорит о том, что для него началась новая жизнь.

¹ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М., 1996. С. 286.

² Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 29.

Глава II. Игровой и творческий аспекты азартной игры

§ 1. Игровой азарт: к определению доминанты в системе отношений «поэзия игры – проза жизни»

В основе игры лежит понятие «азарт». Азартным можно назвать человека страстного, увлекающегося, следовательно, страсть является основополагающей категорией игры.

В.И. Даль характеризует понятие «азарт» как «задор, вспыл, вспых, горячность, запальчивость. Азартный человек, или азартник, озорник, задора, вспылчивый, горячий и буйный; // о случае, деле: случайный, роковой, неверный, от счастья, удачи зависящий, отважный» [1, с. 7]. Кроме того, азарту, по В.И. Далю, присуще действенное начало: «*Азари́ть* кого, сердить, бесить, выводить из себя, из терпения; -ся, горячиться, выходить из себя, забываться» [там же]. В этом ряду для нас наиболее значимой представляется такая характеристика, как «выводить <...> из *терпения*», поскольку она эксплицирована в первой же фразе романа «Подросток»: «*Не утерпев*, я сел записывать эту историю» [5; курсив наш – Н.И.]. Азартное начало в Подростке заявлено Ф.М. Достоевским сразу, буквально с первого слова, что позволяет читателю настроиться определенным образом в отношении к главному герою романа. В данном случае следует говорить о таком виде азарта, как *творческий азарт*, в основе которого лежит страсть к жизнесочинительству (жизнетворчеству).

Этимологическое значение азарта – «игра в кости»¹. Й. Хейзинга отмечает, что игра в кости составляет часть религиозного обихода некоторых народов. Связь между двучленной структурой общества, разделенного на фратрии, и двумя цветами игровой доски или игральными костями ярко выражена. Изначально игра в кости олицетворяла весь мир, так как играли Шива со своей супругой. Каждое из времен года представлено одним из

¹ «Азарт, раньше – газард – то же. Из франц. hazard (jeu d' hazard), которое через исп., порт. azar “игра в кости” пришло из араб.» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. Н. Трубачева / Под ред. проф. Б.А. Ларина. Т. 1. М., 1986. С. 63).

шестерых мужчин, играющих в кости из золота и серебра¹. Игру богов за игровой доской знает также и германская мифология. Когда в мире утвердился порядок, боги сошлись для игры в кости; а когда мир после своего заката возродится заново, вернувшие себе молодость божества вновь разыщут золотую игральную доску, которой они прежде владели.

Золотая доска является священным игровым пространством, которое игроки не могут покинуть, пока не доиграют, а сама игра в кости становится частью культа². Более того, игральные кости стали особыми в силу значимости своей формы³. Так, в Древней Греции различались кубы (χύβοι, tesseræ) и астрагалы (ἀστραγάλοι, tali). Кубы имели вид современных игровых костей, то есть были шестигранными, с намеченными очками – от одного до шести. Их употребляли для таких игр, как ἀρτίασμός – чет и нечет, по числу очков на брошенных костях; τρόπα – выигрывал попавший костью в проделанное в дощечке отверстие; ὀμίλλα – бросание костей в начерченный круг. Астрагалами играли в πλειστοβολίῳα – на каждое очко назначалась известная сумма денег, затем каждый бросал кости, а выигрывал выбросивший наибольшее количество очков. На принадлежность ритуалу указывает и то, что, служа также для гаданий, игральные кости были посвящены богам, в частности, Гермесу. Их бросали в воду или на особые таблицы. Иногда гадавший брал одну кость в правую руку, другую – в левую, и сам отвечал за бога, выводя из числа очков положительные или отрицательные ответы⁴. Зачастую таблицы были разделены на поля, каждое из которых содержало житейскую мудрость или совет. Существовали и аналогичные гадания, с той только разницей, что изречения на таблицах представляли собой одностишия, расположенные по алфавиту. Вместо точек

¹ Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 69.

² В этом смысле рулетка очень близка игре в кости. Священное пространство в форме круга определяет границы культа, а золотые кости заменяет шарик, который также бросают.

³ Изобретение игровых костей приписывается лидийцам, египтянам или грекам.

⁴ Кстати, отсюда и берет свое начало распространенный мотив игрока-Бога, игрока-Творца, вершителя судеб.

на костях были, соответственно, буквы, с которых начинались одностишия. С течением времени (приблизительно к X в. н. э.) буквы стали обозначать добродетели, а у арабов, к примеру, сложилась целая наука о мистической силе букв «Simia». Так первоначальный символ (точка) на игральных костях видоизменился, приобретя статус знака. Знаковым стало и количество точек: одна – против Бога, две – против Бога и Богородицы, три – против Троицы и так далее. Вера в магию символов, знаков, а затем и цифр (которые тоже приобрели статус знака) распространилась повсеместно, так как с цифрой, числом ассоциировалась судьба человека играющего.

Азартная игра имеет, таким образом, «серьезную»¹ сторону: она есть культ, ритуал, исполнение которого приравнивается к самобытию. Более того, самобытие оказывается знаковым и значимым и, возможно, в меньшей степени зависит от случая, но в большей – от правил, порядка исполнения ритуала.

Однако не следует умалять и роль случая. Существует условная граница, отделяющая два вида азартных игр: «Азартные картежные игры, случайные, роковые, противопоставляются коммерческим, потешным, расчетливым, зависящим более от умения», – читаем у Даля [I, с. 7].

Согласно словарю Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона, азартными играми признаются те, результат которых, в противоположность коммерческим, «исключительно или главным образом зависит от случая, а не от ловкости или искусства игроков, если при том в виде ставки является предмет, к выигрышу или проигрышу которого участвующие в игре по своим средствам не могут отнести безразлично»². К таким играм принадлежат банк, штос, фараон, базетт, rouge et noir, trente et quarante и др.

¹ Как правило, многими игра противопоставляется серьезности, так как связывается с чем-то условным, нереальным, комичным. Однако игра сама по себе не комична ни для игроков, ни для зрителей. Взаимосвязь игры и смеха носит второстепенный характер. По мнению Й. Хейзинга, комическое тесно связано с глупостью. Игра же находится вне противопоставления мудрость – глупость (Хейзинга Й. Указ. соч. С. 26).

² Энциклопедический словарь: В 84 т. / Под ред. И.Е. Андреевского. Репринтное воспроизведение издания Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон. 1890. СПб.: Терра, 1990. Т. 1. С. 203.

Культовое значение игры осознавалось обществом, но не правительством. Последнее во все времена видело в азартных играх опасность для того же общества. Поэтому прямым долгом государство считало по крайней мере наблюдение за тем, чтобы такие игры не происходили публично, не привлекали обширного круга людей и не отражались «тяжело» на их материальном благосостоянии.

Страсти к азартным играм легко поддавались не только обеспеченные слои общества, но и низшие классы населения. Как правило, страсть к азартным играм увлекала тем, что впоследствии могла быть вознаграждена легким выигрышем. Собственно, такая страсть присуща человеку еще с древних времен. Имеются данные о страсти к азартной игре (в кости) у древних греков. Только в Спарте азартная игра была совершенно изгнана. Древнеримское право, вполне осознавая деморализующее влияние азартных игр, со всей строгостью отнеслось к ним и постановило, что проигранные в недозволенных играх (*alea*, как назывались таковые в Риме, в отличие от дозволенных, *ludi, qui virtutis causa piunt*) деньги могут быть востребованы обратно проигравшим.

Но ни у одного народа азартные игры не получили такого развития, как у германцев. Древние германцы проигрывали не только свое имущество, но и свободу: проигравшегося и уже не имевшего возможности уплатить долг продавали в рабство. Хотя в XIII в. стали появляться законодательные ограничения, а в XIV в. и в Германии, как и везде, начали запрещать игорные дома (впервые возникшие в Италии в XII в.), в маленьких германских государствах до начала XX в. игорные дома не только существовали («были терпимы»), но и поощрялись правительством, так как платили небогатым казначействам значительные налоги. Объединение Германии принесло с собой «реформу»: открытые игорные дома исчезли. Но до закона от 1 июля 1868 г. о закрытии игорных домов и последующего затем объединения германской империи под общим законодательством Германия пользовалась

печальной известностью благодаря своим игорным домам в Баден-Бадене, Даберане, Эмсе, Висбадене, Гамбурге, Ругейме и др.

Согласно Уложению о наказании за допущение азартной игры в стенах общественного заведения, был определен штраф до 1500 марок, за недозволенную игру на улице, площади, дороге – до 150 марок или арест до 6 недель. Более тяжкому наказанию (тюремному заключению до двух лет, штрафу от 300 до 6000 марок и лишению некоторых прав) подвергались «игроки по профессии» – держатели банков, их помощники. Иностранцы-«игроки по профессии» высылались за пределы империи. Решением суда от 29 апреля 1882 г. так называемое букмекерство на бегах и скачках и игра на тотализаторе стали признаваться азартными играми. Ставки в азартной игре могли быть конфискованы.

Во всех остальных европейских государствах игорные дома также были запрещены; во Франции – с 1839 г. А до этого времени во всех больших городах Франции действовали привилегированные игорные дома, выручавшие ежегодно до 20 миллионов франков.

В Англии игорные дома были строго воспрещены. Выигравший не имел права требовать деньги у проигравшего. Хотя здесь недозволенные азартные игры заменялись дозволенными – коммерческими, заключением пари, что обратилось в «формальную промышленность», в *betting banks* и *betting houses*.

Вообще же западноевропейские государства, запрещая азартные игры и игорные дома, не изобрели способа бороться против мошенников, шулеров и тайных игорных домов, которые, несмотря на прославленную зоркость органов исполнительной полиции, существовали в довольно больших количествах. Особенно их деятельность разворачивалась в провинции, на ярмарках и народных празднествах.

В России издавна были известны многие игры, из которых игру в карты и зерно преследовали и духовенство, и правительство. Так, например, согласно одному из указов XVII в., игравших в карты наказывали кнутом, а

сами карты отбирали и сжигали. При Петре I строго было воспрещено играть в карты или кости на деньги в первую очередь военным, а затем это распространилось на остальных. Такое распоряжение было подтверждено при императрице Анне Иоанновне 23 января 1733 г.: «чтобы никто, съезжаясь в партикулярных и вольных домах, как в деньги, так и на пожитки, дворы и деревни и на людей ни в какую игру отнюдь не играли»¹. Кроме обязанности полиции следить за этим, треть взыскиваемого штрафа назначалась доносчику. Однако все предпринятые меры оказались напрасными.

Только в конце царствования Елизаветы Петровны (16 июня 1761 г.) в законе было сделано различие между запрещенными азартными играми и дозволенными, коммерческими: «позволяется употреблять игры в знатных дворянских домах; только не на большие, но на самые малые суммы денег, не для выигрыша, но единственно для препровождения времени»². При Екатерине II сначала издавались подтверждения о запрещении азартных игр, недействительности карточных долгов и отказе на этом основании от уплаты денег заимодавцам, если давали деньги заведомо на игру; в уставе благочиния сказано о том, что «игры домашние и игрища» полиция не запрещает, так как они не являются незаконными, запрещенные же игры жестко преследовались.

В начале царствования Александра I правительство «с азартом» преследовало азартные игры. Наблюдение и доносительство усилились, а пойманные игроки приравнивались к преступникам. Во второй половине XIX в. также различали игры коммерческие, дозволенные, и азартные, запрещенные. Наблюдение за тем, чтобы последние нигде не велись, как и обязанность выискивать игорные дома и возбуждать уголовные дела против их учредителей и участников, было возложено на органы исполнительной по-

¹ Цит. по: Энциклопедический словарь: В 84 т. Т. 1. С. 204.

² Там же.

лиции¹.

Подобные меры предосторожности никак не повлияли именно на культурную ситуацию. Каждая эпоха создавала свои «игровые» реалии, существовавшие тайно и явно и живущие по сей день, – начиная с игры в кости и заканчивая игрой в карты. Последние также стали знаком, поскольку *число* не утратило своей актуальности, а наоборот, стало сакральным в ритуале игры.

Две модели игры – в кости и в карты – имеют во многом сходные черты: священное игровое пространство (доска, круг и ломберный стол); количество игроков – от двух до шести (в том и другом случае); наличие *человека играющего* – особого игрока; вызов судьбе (бросание костей и раздача карт); символика чисел (значение выпавших чисел на костях и значение каждой карты); во многих карточных играх раздается по шесть карт (ср.: шесть граней игрального куба); и, наконец, судьба *homo ludens* зависит от того, как *упадут* кости и какая *выпадет* карта (кстати, просчитать это не просто, но реально: достаточно запомнить все возможные комбинации – двух игральных костей с числами от единицы до шести на каждой, тридцати шести или пятидесяти четырех карт с присвоенными им значениями, – ведь ритуал есть порядок).

В бытовой ситуации игра в карты (и игра в кости) расценивается скорее как светский ритуал, чем культ как таковой. Поэтому различаются игральные и гадальные карты. В частности, в русском быту XVIII – начала XIX в. мы встречаемся с таким различием достаточно интенсивно². Гадальные карты употреблялись, как правило, лишь в профессиональном гадании. Более широко было распространено бытовое любительское гадание, при котором использовались игральные карты. Они различались по характеру рисунка и цене. В обращении были и привозимые из-за границы дорогие, а также более

¹ Данный исторический обзор дается по энциклопедическому словарю Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона.

² Связано это, на наш взгляд, с тем, что именно в этот период в русской литературе начинает зарождаться романтизм не только как метод, но и как мироощущение, которому как нельзя более отвечает таинственная атмосфера, окружающая гадание и игру в карты.

дешевые отечественные карты, производившиеся небольшими частными предприятиями, вроде фабрики Толченова в Москве¹.

Ритуальный характер игра в карты приобрела в литературе. Бытовая ситуация здесь всегда была на службе бытийной.

Тема карт и карточной игры в литературе являлась и является средоточием интересов многих исследователей. Ю.М. Лотман называет карты «определенной культурной реалией». «Подобно тому как в эпоху барокко мир воспринимался как огромная созданная Господом книга и образ Книги делался моделью многочисленных сложных понятий (а попадая в текст, делался сюжетной темой), карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – начале XIX в. черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи.

Что ни толкуй Вольтер или Декарт –
Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк; рок мечет, я играю,
И правила Игры я к людям применяю» [V; 339]².

Правила игры, которые воспевает М.Ю. Лермонтов, и есть ритуал, исполняемый людьми. Игра, таким образом, представляет собой упорядоченную систему. В первую очередь, по утверждению Ю.М. Лотмана, карточная игра есть игра, то есть модель конфликтной ситуации. В этом смысле она выступает как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций.

Внутри себя карточная игра имеет правила, включающие иерархическую систему относительных ценностей отдельных карт и правила их сочетаний, в совокупности образующих ситуации выигрыша и проигрыша. С другой стороны, карты используются не только при игре, но и при гадании, в чем реализуются другие функции карт: прогнозирующая и

¹ Журнал и записки жизни и приключений Ивана Алексеевича Толченова. М., 1974. С. 318.

² Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX в. Таллинн, 1992. С. 390-391.

программирующая (NB! реальность может быть запрограммирована, система существует).

Исходя из этих функций, Ю.М. Лотман обозначает природу карточной игры как двойственную¹. Мы считаем, здесь необходимо вспомнить изначальную ситуацию – игры в кости. Двойственность является основой данного вида игры: доска (игровое пространство) представляет собой систематическое распределение двух цветов, обозначающих две фратрии общества. Два цвета затем будут сопутствовать игре всегда: красный и черный – в азартных играх (например, карты, рулетка), белый и черный – в шахматах, шашках. И, наконец, двойственность лежит в основе игры в карты как таковой и гадания (реальность и сверхреальность). Они не существуют отдельно друг от друга, а взаимопересекаются.

Точкой пересечения становится не бытовая ситуация, а литература, художественное произведение – это сверхреальное пространство. Именно поэтому картинка может отделиться от бумаги и существовать самостоятельно, а сама карта восприниматься как литературный (художественный) образ.

Возьмем, к примеру, пушкинскую повесть «Пиковая дама», эпиграф к которой символичен: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. (Новейшая гадательная книга)». Перед нами знаковая ситуация: пиковая дама как карта означает *тайную* недоброжелательность. При раскрытии тайны – сверхреальности – обнаруживается реальность карточного символа: сначала он приобрел телесную субстанцию – материализовался в старуху, а затем ожила и сама карта и подмигнула Германну. Так два плана реальности пересеклись.

Помимо всего прочего, игра двойственна и в другом отношении. Типологически модель «Карточная Игра» содержит две конфликтных ситуации: коммерческая и азартная игра. Коммерческие игры рассматриваются как «приличные» и приписываются «солидным людям», азартные

¹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 392.

же встречаются моральное осуждение со стороны общества, и образ игрока (азартного) ставится на несколько порядков ниже удела «солидных людей». В частности, запрещение азартных игр было мотивировано тем, что они представляют собой безнравственные игры. Но, несмотря на запрещения, они процветали.

Разница между коммерческими и азартными играми заключается в том объеме информации, которым обладает игрок, то есть в том, чем определяется выигрыш: расчетом или случаем¹.

В коммерческих играх задача игрока состоит в том, чтобы разгадать стратегию партнера-противника, причем это вполне реально. Коммерческие игры имеют относительно сложные правила (по сравнению с азартными), число возможных стратегий ограничено в них самой сущностью игры. Кроме того, наблюдение за партнером, психология его поведения накладывают ограничение на стратегический выбор противника, хотя в конечном счете выбор стратегии зависит от случая – характера сданных карт. Тем не менее коммерческие игры представляют собой такую модель конфликта, при котором успех игроку обеспечивают его интеллектуальное превосходство и большая информированность; другими словами, – соблюдение правил, расчет и умеренность. На наш взгляд, это и есть система, которую во все времена пытались открыть игроки.

Азартные же игры строятся так, что игрок – понтирующий – вынужден принимать решения, практически не имея никакой информации. Эффективность выбора той или иной стратегии зависит здесь от случая, ведь игрок затевает противоборство не с другим человеком, а со Случаем². Оттого выигрыш воспринимается как победа над Случаем, а проигрыш,

¹ Здесь в интерпретации обозначенной разницы между двумя типами игры мы придерживаемся точки зрения Ю.М. Лотмана.

² «Случай является синонимом <...> неизвестных факторов, и в значительной мере именно это подразумевает обычный человек под удачей», – пишет Дж. Рейхман (см.: Рейхман Дж. Применение статистики. М., 1969. С. 168-169). Если учесть эту характеристику, то тогда азартная игра будет моделью борьбы человека с Неизвестными Факторами.

соответственно, поражение, смирение перед лицом Неизвестных Факторов, неизбежностью судьбы. Поэтому важно открыть свою систему, основанную на расчете, то есть победе над случаем, так как даже мир и Вселенная вращаются по строгим астрономическим законам. Для них есть точка отсчета, которая затем становится точкой возвращения, и движение начинается заново. История также движется от точки отсчета до точки возвращения, а затем новый виток.

В мировой литературе неоднократно встречаются размышления о случае и о связи с ним личной судьбы человека. Каждая культурно-историческая эпоха возвращается к этой проблеме и открывает свои закономерности. Тема азартной игры как игры Случая и игры со Случаем всегда представляется остро, так как сама по себе азартная игра стоит на пересечении двух пространств: универсума и социума. Черты этих миров воспринимаются как аналогичные карточной игре, ставшей, в свою очередь, языком, на который переводятся разнообразные явления внешнего мира.

Одним из таких ярких явлений будет хрупкость мира, воплощающаяся в модели карточного домика. Неосторожное движение, неосторожный выпад против судьбы (или случая) может привести к катастрофе. Карточный домик распадется на свои составляющие – карты – на осколки, а мир потеряет свою целостность. Модель подобного хрупкого мира-домика в 1862 году увидел Ф.М. Достоевский во время своего заграничного путешествия¹. В Англии («стране Ваала») в 1862 году проводилась всемирная выставка, на которой с гордостью демонстрировались достижения техники. Объектом всеобщего удивления стал Хрустальный дворец – гигантское сооружение из металла и стекла, сквозь которое была видна структура всей конструкции, показывавшей, какой головокружительной высоты прогресса достигло человечество. Для Достоевского же и выставка, и Хрустальный дворец стали

¹ Речь идет о путешествии Ф.М. Достоевского по Италии, «о которой так долго мечтал, но кроме пары замечаний о легкомысленных русских туристах, которые бродят повсюду, глазают на говядину Рубенса и верят, что это три грации», не сделал (Вогг П.Н. Достоевский: Свержение идолов / Пер. с норвежского И. Вогг. СПб., 2003. С. 86); «скудной» Германии; Франции и Англии.

знаками апокалипсиса, поскольку изнанкой технического прогресса было общество, погрязшее в нищете и пьянстве, – таким увидел его Достоевский.

«Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша украдкой показать?» – в этой фразе писателя и протест против разумного основания мира (вернее, возможности построить мир на одном только разумном начале – «хрупкое» достижение технического прогресса), и приоритет «живой жизни». Тем не менее противоречие эпохи обозначено: хрустальный дворец заменил собой дом-крепость – знаменитый образ англичан.

Вера в «технические» способности мира порождает веру в «технические» способности человека, в том числе игрока. Если мир прозрачен (= призрачен) и можно со всей ясностью увидеть его очертания, то становится несомненным, что «система» существует. «Система игры» в таком случае должна включать в себя волю игрока, стремящегося управлять удачей, судьбой, роком, наконец, игрой. Рациональная вера в способность рассудка и воли управлять «счастьем» игры сталкивается с эмоциональным порывом – с азартом игры, который не считается ни с какими «системами». И азарт неизбежно берет верх и над разумом, и над волей.

Реальность с ее систематизированными, упорядоченными правилами игры, аналогичными правилам исполнения ритуала, отступает перед страстным порывом игрока нарушить эти же правила, прорваться сквозь систему и достигнуть сверхреальности. Д. Франк считал, что подобное положение определяет концепцию человека у Достоевского: по-настоящему человеческое проявляется не в разумном расчете или сметливом стремлении, а в неожиданном, часто катастрофическом порыве безрассудства. Так случилось и с самим Достоевским – азартным игроком, пытавшимся открыть и, как ему казалось, открывшим систему в игре и опровергнувшим свой же идеал¹. В апреле 1871 года, проиграв в последний раз крупную сумму денег,

¹ «Секрет-то я действительно знаю; он ужасно глуп и прост и состоит в том, чтобы удерж-

Достоевский пишет жене из Висбадена: «Надо мной великое дело совершилось, исчезла гнусная фантазия, мучившая меня почти десять лет»¹. Оказывается, в основе системы лежал не расчет, а фантазия. Другими словами, Достоевскому важна не «математика», а поэзия игры² – в литературе, жизнь же предоставила иной материал.

Игра в бытовой ситуации основана на расчете. Ярким примером тому может послужить история, имевшая место в Москве в 1802 году и обернувшаяся грандиозным скандалом. Князь Александр Николаевич Голицын (мот, картежник и светский шалопай, по отзывам современников) проиграл в карты свою жену, княжну Марию Григорьевну (урожденную Вяземскую), одному из самых ярких московских «бар» – графу Льву Кирилловичу Разумовскому. Затем последовал развод княгини с мужем и ее второе замужество, что послужило ярким поводом для пересудов в обществе³. Как ни трагична была описанная выше ситуация, все же она совершилась со всей строгостью ритуала: карточный долг – святой долг. Именно эта «бытовая» ситуация породила ряд сюжетов, описанных в литературе – западноевропейской и русской.

Несколько лет спустя начинают появляться произведения с аналогичным сюжетом. В 1820 году Э.Т.А. Гофман опубликовал повесть «Счастье игрока», в которой развернут сюжет проигрыша возлюбленной в

живаться поминутно, несмотря ни на какие фазисы игры, и не горячиться. Вот и все, и проиграть при этом просто невозможно, а выиграете наверно», – писал Достоевский своей свояченице В.Д. Констант после очередного посещения Висбадена (цит. по: «Воге П.Н. Указ. соч. С. 93). Но в этом же письме он объявляет, что эта тактика никому не под силу. Несмотря на это, Достоевский играл снова и снова. Остановиться (на непродолжительный период) он мог только в тот момент, когда нарушал «систему» и проигрывался.

¹ Письма, II, 348.

² Хотя здесь мы сталкиваемся с противоречием: к игре самого Достоевского тянуло отнюдь не желание приобрести опыт, который он мог бы использовать в своей литературной деятельности. Он играл прежде всего с банальной и весьма понятной надеждой раз и навсегда покончить со своими материальными трудностями, на что у него также были основания рассчитывать. Однажды в Висбадене Достоевский выиграл одиннадцать тысяч франков (три тысячи рублей) – сумму, которая понадобилась бы ему в год на то, чтобы не просто содержать себя, жену и ее сына (речь идет о первой жене Достоевского), но жить относительно безбедно.

³ См.: Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 391.

карты, хотя остается спорным тот факт, что Гофман был наслышан о скандальном происшествии в Москве в 1802 году. Но вполне вероятно, что об этом знал М.Ю. Лермонтов, который в 1837 году приступил к работе над поэмой «Тамбовская казначейша». При всей относительной осведомленности по поводу данного случая и Гофман, и Лермонтов представили вариации на заданную тему. Так, у Гофмана сюжет проигрыша жены шевалье Менаром заканчивается трагедией: «— Берите ее! Вы выиграли труп моей жены!»¹ (жена Менара покончила с собой). В лермонтовской же поэме находим пародию на эту ситуацию: старый казначей проигрывает уланскому ротмистру свою красавицу жену («И впрямь Авдотья Николавна / Была прелакомый кусок»²), но жена казначея не кончает с собой, а повторяется уже известный случай:

Она на князя посмотрела
И бросила ему в лицо
Свое венчальное кольцо³.

Обе ситуации – трагическая и пародийная – представляют хрупкость мира героев и хрупкость мироздания в целом, и вместе с тем обе построены по «правилам»: проигрыш – расплата. Таким образом, жизненный материал не искажается, а, напротив, сохраняется; меняется форма подачи этого материала. Гофман и Лермонтов – романтики, поэтому их метод изображения действительности – романтический. Приоритетным является наиболее яркий (кульминационный) момент события. Правда, один обращает внимание на трагедию, другой приподнимается над этой трагедией и изображает ее с позиции романтической иронии. Об этом свидетельствует и сами названия произведений: в центре внимания Гофмана – сам игрок (вернее, его счастье); Лермонтов же выбирает объект игры – женщину.

¹ Гофман Э.Т.А. Счастье игрока // Гофман Э.Т.А. Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 103.

² Сам образ женщины «снижен» Лермонтовым.

Лермонтов М.Ю. Тамбовская казначейша // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 438.

³ Там же, с. 459.

Пристальное внимание к игре возникает именно в эпоху романтизма, когда игра стала созвучной мироощущению самой эпохи (до этого периода – конца XVIII – начала XIX века – игра воспринималась как светский ритуал, времяпрепровождение, забава, нечто несущественное и даже порой не востребуемое, особенно в эпоху классицизма). Романтическое двоemiрие соответствовало двойственной природе игры, романтическая волевая личность была представлена в образе игрока (пантирующего); нередко эта волевая личность ассоциировалась в западноевропейской литературе с личностью Наполеона (ср.: в русской литературе, например, «теория» Раскольникова у Достоевского). Фигура игрока была окутана своеобразным мистицизмом, так как игрок не жил вне игры (яркий пример – пушкинский Германн). Зачастую игра воспринималась как поединок: моделировался конфликт двух противников. Однако в самой сущности этой модели было заложено неравенство¹: пантирующий (тот, кто желает все выиграть, хотя рискует при этом все проиграть), ведет себя как человек, который вынужден принимать важное решение, не имея для этого необходимой информации; он может действовать наугад, может строить предположения, пытаясь вывести какие-то стратегические закономерности. Банкомет же никакой стратегии не избирает. Более того, банкомет сам не знает, какая выпадет карта. Он является своеобразной подставной фигурой в руках Неизвестных Факторов, стоящих за ним. Ощущение бессмысленности поведения банкомета представляло важную особенность в игре. Эта бессмысленность, непредсказуемость стратегии противника заставляла видеть в его поведении насмешку, что придавало Неизвестным Факторам (случаю) inferнальный характер. Таким образом, пантирующий сам моделировал себе противника, желая видеть его в лице банкомета, который (опять же по желанию – представлению – игрока) олицетворял насмешку судьбы.

Преодолевая границы реального и надевая маску, человек становится

¹ Здесь описывается ситуация фараона, хотя по большому счету она лежит в основе многих карточных игр.

игроком и весь мир видит сквозь призму карнавального мироощущения. Так распределяются роли (игрок, банкомет...), и так же образуются три вершины сверхреальности – игра, вино, женщина, причем именно в таком порядке. Доминирующее положение занимает, естественно, игра, которая одурманивает игрока – отсюда опьянение не вином, а игрой, поэтому вино будет восприниматься не в прямом значении, а как упоение; женщине отводится эпизодическая роль, так как игра вытесняет этот образ¹.

Подтверждение тому находим в целой цепи сюжетов мировой литературы. Это относится прежде всего к вышеупомянутым произведениям Гофмана и Лермонтова. Романтик в эпоху реализма – Бальзак – в одном из своих романов («Шагреновая кожа», 1830) представил образ игрока настолько ярко, что у читателя не остается никаких сомнений по поводу «трагического» счастья игрока, осознающего только вершину айсберга – игру. Роман начинается эпизодом, в котором герой приходит в игорный дом, чтобы поставить последний луидор. В этом заведении герой встречает человека, портрет которого шокирует своей «экзальтированностью»: «старикашка, вероятно, с юных лет погрязший в кипучих наслаждениях азарта, окинул его тусклым, безучастным взглядом, в котором философ различил бы убожество больницы, скитания банкротов, вереницу утопленников, бессрочную каторгу, ссылку на Гуасакоалько. Испитое и бескровное лицо его, свидетельствовавшее о том, что питается он теперь исключительно желатинными супами Дарсе, являло собой бледный образ страсти, упрощенной до предела. Глубокие морщины говорили о постоянных мучениях: должно быть, весь свой скудный заработок он проигрывал в день полочки. Подобно тем клячам, на которых уже не действуют удары бича, он не вздрогнул бы ни при каких обстоятельствах, он оставался бы бесчувственным к глухим стонам проигравшихся, к их немым проклятиям, к

¹ Поэтому в поэме Лермонтова мы сталкиваемся с пародийной трактовкой обозначенного триединства. Поместив в названии последний элемент, Лермонтов подчеркивает подмену женщины игрой. Женщина, таким образом, овеществляется, а игра «очеловечивается», становится объектом внимания мужчин-игроков.

их отупелым взглядам. То было воплощение игры»¹. Бальзак дает глубоко психологический и в то же время натуралистический портрет игрока в силу «своего» метода изображения человека и действительности – реалистического. Однако нельзя не признать тот факт, что, помимо деморализующего влияния игры на человека, писатель освещает и другую сторону игры: она есть смысл жизни, путь, свернуть с которого невозможно; человек «сгорает» в пылу азарта, в порыве страсти, и остается только бледный образ, отблеск, в котором тем не менее еще теплится надежда на выигрыш, даже если она всего лишь иллюзорна. По большому счету надежда необходима как надежда выжить, потому что игра отождествляется со смертью (убийством, самоубийством, гибелью)².

Тип игрока, который предлагают отдельные западноевропейские образцы психологической прозы XIX века, совершенно по-другому высвечивается у русских художников-романтиков. Хотя психология игры не отменяется и у них, все же на первый план выходит поэзия игры. Но и здесь не без исключений. В драме «Маскарад» (1835–1836) М.Ю. Лермонтов в поэзии игры зашифровывает «психологическую» трагедию игрока. Для Арбенина игра является выражением таинственной силы его личности, но герой отнюдь не заблуждается насчет своего «счастья»:

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть все:
Родных, друзей и честь,
Вам надо испытать, ощупать беспристрастно
Свои способности и душу: по частям

¹ Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 18. С. 338.

² Подобные «взаимоотношения» жизни / смерти и игры присутствуют и в романе Стендаля «Красное и Черное». Само название уже ассоциируется с игрой в рулетку, а цвета соответствуют двум полям – красному и черному. По мнению Л.И. Вольперт, Стендаль хотел сохранить ассоциативную связь с рулеткой, избегая прямого отождествления. Ставя на первый план красный цвет, Стендаль тем самым стремился показать победу своего героя над самим собой, выход из порочного круга, (см.: Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 120), тогда как у Бальзака однозначно доминирует черный цвет – гибель. Однако стендалевский Жюльен Сорель больше напоминает пушкинского Германна.

Их разобрать; привыкнуть ясно
Читать на лицах чуть знакомых вам
Все побужденья мысли; годы
Употребить на упражненье рук,
Все презирать: закон людей, закон природы,
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы,
И чтоб никто не понял ваших мук¹.

Арбенин испил эту чашу до дна, и теперь для него не существует «переломных» ситуаций, так как на главный вопрос: «Да в вас нет ничего святого, / Вы человек иль демон?» – есть один ответ: «Я? – игрок!»². Если игра ставит непременно условием для человека определиться – «человек иль демон», красное или черное и т. д., Арбенин выбирает третье, которое, кстати, дано: человек **и** демон, красное **и** черное. Игра, таким образом, – нарушение общепринятых правил, поэтому удача игрока все время под угрозой. Она уязвима с точки зрения морали³, вне которой находиться невозможно, что вполне доказуемо на примере того же Арбенина: случайная гибель Нины закономерна (хотя сложно говорить о случайной гибели, так как в художественном произведении нет ничего случайного).

Еще одно яркое превращение поэзии игры в прозу жизни представлено в сценах Н.В. Гоголя «Игроки», появившихся, правда, несколько ранее, чем «Маскарад», – в 1832 г. и представивших сатирический портрет героев. Лермонтову будет важна ситуация извне, по ту сторону морали, Гоголь же находится внутри: «Признаюсь, это уже с самых юных лет было моим стремлением. Еще в школе во время профессорских лекций я уже под скамьей держал банк моим товарищам», – говорит Ихарев; и в ответ слышит «утешительные» слова Утешительного: «Я так и полагал. Подобное искусство не может приобрести, не быв практиковано от лет гибкого

¹ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 3. С. 355.

² Там же, с. 446. (В интерпретации данной «литературной ситуации» мы придерживались мнения Ю.М. Лотмана: см. указ. соч.).

³ Кстати, под этим углом зрения рассматривается в русской литературе традиция обогащения за счет карточного выигрыша или аферы.

юношества»¹. Гоголь, таким образом, вывел физиологию игрока – в противовес Лермонтову, изобразившему «психологическую» глубину трагедии героя (речь идет не о соперничестве, а о наличии у каждого из них своего интереса к игре). Завершает физиологический портрет игрока рассказанная Швоневым история о мальчишке, который в свои одиннадцать лет прославился «искусством передергивания», и определением собственно физиологических черт игрока: «познания, основанные на остроте глаз, внимательное изучение крапа»².

Конечно, между Ихаревым-игроком и Арбениным-игроком есть огромная разница: первый – по своей природе шулер, стремящийся обогатиться за счет игры; второй – игрок, вступивший в противоборство со Случаем, Неизвестными Факторами. Одному важна проза жизни, другому – поэзия игры. Но *объединяют* их **цель**, к которой стремятся герои, – *обмануть* (другого игрока, Судьбу), и **результат**, к которому оба приходят, – *быть обманутым*.

Если на одну чашу весов поместить Ихарева, а на другую – Арбенина, то сохранится равновесие – в том смысле, в каком мечтают об этом и Достоевский-игрок, и его Подросток – тоже игрок. Равновесие означает хладнокровие, не склониться ни в ту сторону, ни в другую, иными словами – не впасть в крайности, то есть выстроить «систему». *Подросток* Аркадий Долгорукий физиологически представляет собой сгусток энергии, которая, по его мнению, должна быть реализована. Формула «не утерпев», заявленная в самом начале романа, как раз и означает настоятельную потребность в такой реализации – сначала в жизни (реальности), потом – в слове (сверхреальности). Это, кстати, еще раз говорит о двойственной природе игры, соединяющей и физиологию игрока (прозу жизни), и азарт (поэзию игры).

Безусловно, в интерпретации игры Достоевский учитывает обозначен-

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 5. С. 73.

² Там же, с. 74.

ную выше литературную ситуацию. Однако, на наш взгляд, трактовка игры и образа игрока у Достоевского в большей степени проистекает из взгляда Гоголя на это явление¹. Герои Достоевского – игроки, примеряющие самые различные маски: от «честного игрока» Ихарева – до шулеров, объединяющихся под лозунгом «обмани обманщика». Мир словно выворачивается наизнанку, в результате чего создается впечатление абсурдности: лицо прячется под личину, а лик вовсе стирается. Остается лишь карточный домик, мир-балаганчик, в котором человека заменяет карта (Ихарев одну из колод карт не случайно называет по имени-отчеству – Аделаида Ивановна); остается лишь маска. *Метафизика* игры утрачивает свою метафоричность. Остается *физиология*. Следовательно, и Гоголь, и Достоевский правы в том, что игроком не становятся, «игроком надобно родиться». Романтическая точка зрения на игру подчиняется реалистической. Ведь в конечном счете «система» основана на физиологических «свойствах» человека – не горячиться, быть хладнокровным, держать себя в руках.

Однако та же литературная ситуация ни в коей мере не становится некими рамками для Достоевского. Более того, он не нуждается в «литературном оправдании». Образ игрока, создаваемый писателем, и, конечно, игра, ставшая испытанием не только для него, но и для его героев, получили свое дальнейшее развитие под пером великого Достоевского. Если до него вопрос ставился «ребром» – поэзия игры или проза жизни, мечта

¹ Так, в поэме «Мертвые души» Гоголь четко разделил мир на черное и белое: «Черные фракы мелькали и носились врознь и кучами там и сям, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета...» [Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 6. С. 14]. Кроме того, в городе NN есть два рода мужчин: «одни тоненькие, которые все увивались около дам <...> Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пятились от дам и поглядывали только по сторонам, не расставлял ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста» [там же].

Пространство, таким образом, сразу поделено на два цвета, как шахматная доска. Кстати, партия в псевдо-шахматы (шашки) будет разыграна дальше – Чичиковым и Ноздревым («честным игроком» и шулером), а на кону будут поставлены *мертвые души*. Символичным станет момент, когда Чичиков смешает все шашки, дабы не проиграть свою – еще *живую* – душу. Однако этой партии не суждено остаться незаконченной. По закону игры, появятся и победитель, и побежденный.

(фантазия) или суровая действительность, романтизм или реализм (грубо говоря), то сейчас возможно третье, что, как правило, не дается («*tertium non datur*»), но создается, – то самое «ребро». Новый Адам (= новый игрок) пришел завоевывать пространство жизни – реальное и сверхреальное, – однако теперь и оно видоизменилось. Поле священного пространства преобразовалось в магический круг рулетки. У игрока нет определенного ритуалом места, так как круг постоянно вращается. Если раньше (при игре в кости или карты) возможные варианты выигрыша все же можно было просчитать, то теперь счастье игрока всецело зависит от переменчивой Фортуны – шарика, который вращается в поле рулетки.

Одержимость Достоевского этой игрой описана так же последовательно, как и его эпилепсия. В некотором смысле рулетка имела нечто общее с «аурой», которую, по словам писателя, он испытывал перед припадками эпилепсии, а также со многими драматичными сценами его романов. «За несколько напряженных секунд для него решается вопрос или о полном проигрыше, или о значительном умножении капитала. Мгновение, когда *«все, все решается»*, – свершается в кажущейся спокойной <...> атмосфере. Крупье бесстрастно выкрикивает свое¹: “*Rien ne va plus, mesdames et messieurs*”, прежде чем запустить вертушку рулетки. Все участники игры, следуя неписанному правилу зала, с поддельным равнодушием наблюдают за движением обладающего роковой властью шарика, скачущего то по черному, то по красному вдоль числового ряда от 0 до 35. Шарик застывает наконец на каком-нибудь числе и цвете, которых еще несколько секунд трудно разглядеть из-за вращения вертушки. “*Dix huit. Rouge. Manque*”, – монотонно констатирует крупье. Все разрешилось, происходит распределение выигрыша и проигрыша, но через пару минут с началом новой игры все снова может измениться, из хаоса вновь может быть создан космос»².

¹ До этого место крупье занимал банкомет, но с таким же равнодушием.

² Воге П.Н. Достоевский: Указ. соч. С. 93.

Теперь мир приобретает ускорение, а вращающаяся рулетка трансформируется в воронку с единственной эмоцией игрока – страстью-ненавистью, вызывая у него состояние настоящего экстаза. Испытывать его каждый миг стало настоятельной потребностью для Достоевского. «Но скоро я поняла, что это не простая “слабость воли”, а всепоглощающая человека страсть, нечто стихийное, против чего даже твердый характер бороться не может. С этим надо было примириться, смотреть на *увлечение игрой* как на *болезнь*, против которой не имеется средств. Единственный способ борьбы – бегство <...> Но мне было до глубины души больно видеть, как страдал сам Федор Михайлович: он возвращался с рулетки <...> *бледный, изможденный, едва держась на ногах*, просил у меня денег <...> уходил, и через полчаса возвращался еще более расстроенный, за деньгами, *и это до тех пор, пока не проиграет все*, что у нас имеется», – вспоминала Анна Григорьевна¹. Кстати, *последний раз* имел место в Висбадене (и закончился проигрышем) именно в том году, когда рулетка в Германии была запрещена.

Зато в Петербурге, куда вернулся Достоевский, имелось несколько игорных домов, несмотря на то, что формально рулетка была запрещена и здесь. Один из таких игорных притонов Достоевский подробно описывает в романе «Подросток». Причем данный притон не входит в разряд «дозволенных» игорных заведений, в которых процветала коммерческая игра. Это иное пространство – такое, в котором возможно соединить несоединимое: азарт, страсть и надежду на быстрое обогащение, другими словами, – поэзию игры и прозу жизни. «Таким образом, я скоро <...> *пристрастился* ездить в один *клоак* – иначе не умею назвать. Это была рулетка, довольно ничтожная, мелкая, содержимая одной содержанкой <...> Там было ужасно нараспашку, и хотя бывали офицеры, и богачи купцы, но все происходило с грязнотцой, что многих, впрочем, и привлекало. Кроме того, там мне часто везло» [228; здесь и далее курсив наш – Н.И.], – пишет Подросток. Физиологическая нечистоплотность пространства моделирует

¹ Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971. С. 163. Здесь: курсив наш – Н.И.

особый тип игрока: «Но я и тут бросил после одной *омерзительной* истории, случившейся раз в самом разгаре игры и окончившейся дракой каких-то двух игроков» [там же], – для которого драка становится разновидностью страсти или заменяет ее.

Разгар игры и лихорадка охватывают Аркадия Долгорукого и заявляют о себе с первых слов романа («Не утерпев»): герой неоднократно описывает свое физиологическое состояние, которое характеризуется стыдливостью и частым покраснением. Лицо заливают краской – причем в прямом смысле; именно этот прилив крови и обеспечивает Подростку жажду ощущений азартного игрока и, конечно, упоение этими ощущениями. Эмоции накаляются до предела, когда герой встречается с Катериной Николаевной Ахмаковой – роковой женщиной. Хотя здесь следует сделать оговорку. Бурные эмоции в отношении к этой героине возникли не из ничего, не вдруг¹. Прежде Аркадий Долгорукий страстно и упоительно мечтал об этой женщине, так как был хранителем письма, в котором она дискредитировала себя. Если перевести письмо из материально-вещного плана в иной – в данном случае нарративный, тогда оно станет принципом высказывания и будет иметь знаковый характер: это некий код, расшифровав который можно обнаружить первичную реальность, другими словами, – лицо под личиной. Изначально дается письмо Катерины Николаевны, а не ее портрет; однако и письмо заявлено не содержательно, а формально. Что в нем, читателю предстоит узнать намного позже, тогда как Подросток уже знает. Акцент делается на хранении тайны, тем самым вокруг героини создается романтический ореол – таинственная маска, привлекающая внимание как мужчин, так и женщин; у первых она вызывает страсть, у вторых – ненависть. Полярность двух начал – страсти и ненависти, положительного и

¹ Кстати, аналогичная ситуация в «Идиоте»: встреча князя Мышкина с Настасьей Филипповной также не была случайной, вдруг; прежде герой узнает о ней от других персонажей и, конечно, пристально рассматривает ее «фотографический портрет большого формата»: «“Так это Настасья Филипповна? – промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на портрет. – Удивительно хороша! – прибавил он тотчас *с жаром*”» [8, 27; курсив наш – Н.И.].

отрицательного – создает ощущение равновесия. Пожалуй, это единственная героиня в романе, не испытывающая надрыва¹. В то же время отсутствие сильного чувства, надрыва делает ее пустой, так как выхолощено главное – душа. Поэтому на протяжении романа Катерина Николаевна меньше всего женщина, меньше всего воплощение пола²; в ней сочетаются оба начала – мужское и женское, однако в большей степени – мужское, так как мужественность присуща скорее ей, чем Подростку и тем более Версилкову. Более того, у нее металлический грудной голос, и говорит она жеманно, растягивая слова. Манерность, лень и абсолютное отсутствие «живой жизни» – таков результат.

Однако, согласно античной традиции, письмо является знаком души. Высказавшись однажды, в минуту роковую, когда решалась судьба наследства, героиня тем самым обрекла себя на пересечение черты: Катерина Николаевна выбрала не отца, а наследство. «Равновесие» возникает оттого, что роковая женщина находится по ту сторону морали, внутреннего конфликта нет.

Таким образом, как женщина Катерина Николаевна не вызывает сильных чувств у Подростка. Они появляются вследствие обладания чужой тайной изначально (что всегда привлекательно). В определенном смысле Аркадий Долгорукий создает свою Галатею и, конечно, страстно влюбляется в нее. Поэтому даже при встрече созерцает ее опять-таки в определенном свете:

«Выражение Вашего лица есть детская шаловливость и бесконечное простодушие» [202], –

здесь свет и чистота (Екатерина в переводе с греческого означает «чистая») проявляются опосредованно, сквозь призму «детского» восприятия;

«А Катерина Николаевна опять *в свет «ударилась»*, праздник за праздником, совсем *блистает»* [296; здесь и далее курсив наш – Н.И.], –

¹ Ср.: другая роковая женщина, Настасья Филипповна, надрыв испытывает.

² Ср.: в случае с Настасьей Филипповной речь идет о разрыве между страстным порывом и мятущейся душой, но опять-таки не поддающимся половой дифференциации.

в данном случае *свет* «реализуется» метафорически (ср.: *светское общество*);

«Она стояла передо мной <...> с *светлым* лицом, с *светлым* взглядом, и <...> *протягивала мне обе руки*» [365], –

теперь героиня не просто *блистает*, а *излучает притягивающий свет*;

«вы все равно, как *солнце*, недостижимы» [366], –

это наивысшая оценка Подростком Катерины Николаевны (кстати, слово *солнце* не принадлежит ни мужскому, ни женскому роду, другими словами – лишено пола).

Приведенные выше характеристики в тексте даются именно в таком порядке. Следовательно, в сознании Подростка возникает ассоциативный ряд (причем выстраивается он градационно, по нарастающей), в котором *свет* является производящей основой, в дальнейшем реализующейся метафорически. Герой ослеплен, но внешним сиянием, тогда как внутри – пустота, закодированная и не нуждающаяся в расшифровке в силу того, что утрированные «световые» характеристики говорят сами за себя.

Однако Аркадию, поддавшемуся очарованию тайны, не дано разглядеть в рассеянном свете четкие «очертания» предмета обожания, и он, как бабочка, летит на огонь – ближе к солнцу, отчего ярче разгорается огонь страсти.

В результате Подросток в женщине видит прежде всего источник страсти (= источник света), который важен постольку, поскольку становится яркой вспышкой в длинном и однообразном ряду дней и ночей, называемому прозой жизни. Пространство Петербурга манило Аркадия тем, что как раз и представляло собой такой источник. *Там* живет женщина, ради обладания которой можно приобщиться к чаше пагубных страстей. *Там* есть источник обогащения – рулетка, в водоворот страстей которой сильно желание попасть. При их пересечении рулетка займет доминирующее положение, так как женщина начинает ассоциироваться с игрой. Причем если раньше (до Достоевского) триединство существовало в форме вертикальной иерархии:



то теперь иерархия горизонтальная: ИГРА (ВИНО, ЖЕНЩИНА). Под игрой подразумевается вино как опьянение игрой, а женщина перестает быть воплощением пола – пылать страстью можно и к женщине, и к рулетке, разницы нет никакой.

Принципиально новым было то, что Достоевский соединил лихорадку игрового азарта и эротическую страсть; вместе они составили психологическую сеть, связавшую гордыню и раболепство. Из них берут начало сложные взаимоотношения любви и ненависти. Два полярных чувства призваны соединиться в душе человека: люблю, потому что ненавижу, и ненавижу, потому что люблю. На первый план выходит ситуация «и – и», а не «или – или», так как фундаментом для этих чувств будет страсть. Чтобы обрести власть, нужно подчиниться, и порой подчинение доходит до самозабвения. Таков путь практически всех игроков Достоевского (и, конечно, его собственный). Самой яркой иллюстрацией, на наш взгляд, здесь будет роман «Игрок»¹, в котором образ Алексея Ивановича станет прототипом Подростка, а Полина – прототипом Катерины Николаевны.

Алексей Иванович – домашний учитель в генеральской семье, оказывается в Рулетенбурге². Он питает страсть к падчерице генерала Полине, хотя нельзя с уверенностью сказать, любит он ее или ненавидит³. Мечтая «медленно погрузить в ее грудь острый нож» [5; 214], герой одновременно сознается, что если бы Полина попросила его броситься со

¹ Роман, написанный в «пылу азарта» за рекордно короткий срок (чуть меньше месяца) и параллельно с «Преступлением и наказанием», по известной причине (кабальный договор со Стелловским).

² Пространство опять-таки знаковое; правда, игровое действие здесь не локализовано, как это будет в «Подростке» (игорный дом), а охватывает максимально обширную территорию – целый город. Таким образом, игра становится уделом всех жителей города, а также приезжих, что создает впечатление карнавального шествия – по кругу рулетки.

³ Ср.: ситуация «и – и».

скалы, он мгновенно «и даже с наслаждением» [5; 215] исполнил это. Однако события разворачиваются таким образом, что две страсти пересекаются, и игра берет свое. Теперь уже Полина в позиции рабыни, ей нужны деньги, с просьбой найти которые она приходит к Алексею Ивановичу. Именно этот поступок подтверждает и укрепляет его убеждение в том, что жизнь представляет собой борьбу за власть между господином и рабом. В одно мгновение они могут поменяться ролями. С этой верой герой идет в игорный зал. Другими словами, свой опыт с Полиной он переносит на рулетку: оказывается, выигрывают только те, кто способен играть хладнокровно, с полным самообладанием, что, кстати, соответствовало системе и самого Достоевского.

Все это имело под собой реальную (биографическую) ситуацию. (Известно, что прототипом образа Полины послужила Аполлинария Сулова.) «Так же, как соблазнителью Сальвадору, по сути, равнодушному к настоящей Аполлинарии, ждавшей Достоевского в Париже, удается завоевать ее сердце, – так только не заботящиеся о выигрыше становятся богачами у рулеточного стола. И как Достоевский, по словам Аполлинарии, сперва отказался жениться на ней, но узнав, что она предпочла его другому, на коленях начал ее умолять выйти за него»¹. Аналогичная ситуация и в «Игроке»: Алексей Иванович отказывается от Полины, когда она, преодолев свою гордость, приходит к нему. Завоеванная крепость не столь интересна. Кроме того, Полина просит Алексея Ивановича выиграть на рулетке большую сумму денег. Таким образом, появляется другая неприступная крепость (которая, как выяснится, поддастся герою, но это будет всего лишь мгновение). Здесь со стороны героя проявляется культовое отношение к женщине и рулетке. Они интересны, пока недостижимы. Однако женщину можно заставить покориться, игру – нет. Игроку не дано знать, в какую ячейку попадет шарик, женщина же реальна и потому вполне предсказуема. Безусловно, «в своем обещании недостижимого рулетка никогда не

¹ См.: Воге П.Н. Указ. соч. С. 160-161.

изменит»¹, поэтому она заменяет герою женщину; игорный азарт заменяет страсть эротическую, так как их родство обеспечено единым культовым «механизмом» – идолопоклонничеством. В этом и заключается для героя поэзия, так как вследствие воплощения в жизнь принципа подмены уже игра имеет эротический характер и на определенном этапе подводит к кульминационному моменту – экстатическому состоянию, упоению.

Подобный характер имеют взаимоотношения Аркадия и Катерины Николаевны в «Подростке», так как в их основе лежит тот же культовый механизм – идолопоклонничество. В определенный момент герой забывает о своей возлюбленной и стремится в другое пространство страсти – в игорный зал. Игра для него превращается в испытание двух качеств: «упорства и непрерывности». Таким образом, обозначаются характеристики физиологического порядка в отношении к игре, а деньги, манившие, кстати, и Алексея Ивановича, и Аркадия Долгорукого (в начале романа²), перестают иметь какую бы то ни было ценность и, что более существенно, – *цельность*³. Так, будучи в положении воспитанника в пансионе Тушара, Подросток накопил 60 рублей – это первый шаг к рулетке. Затем, приехав в Петербург, герой делает второй: участвует в аукционе, что опять же заканчивается благополучно. Купленный, казалось бы, никому не нужный альбом Аркадий выгодно его продает. Таким образом, герой не только проверяет себя на выносливость («упорство и непрерывность»), но еще раз убеждается в том, что он игрок и, как истинный игрок, не лишен интуиции. Игра (аукцион), конечно, ставит Подростка в пределы своих правил, но в итоге ставка делается интуитивно; «предчувствия», «вальсингамовские» ощущения лежат в области интуитивного познания. В свою очередь интуиция определяется как представление: то, что кажется. В связи с этим легко осуществляется подмена «женщина → игра», и, кроме того, вращающийся круг рулетки тоже воспринимается как кажущийся, неустоявшийся.

¹ Воге П.Н. Указ. соч. С. 160-161.

² Идея «стать Ротшильдом».

³ Ср.: «Мне деньги были нужны ужасно» [229].

Вывернутое наизнанку пространство уподобляется карнавализованному действию: мир-шарик бесконечно мал в своих размерах, но бесконечно огромен в своих возможностях; люди надевают маски хладнокровных игроков, но внутри переживают мощный накал страстей. Все внешние проявления и мира, и человека минимизируются, акцент делается на внутреннем состоянии, определяемом как болезненное, лихорадочное, экстатическое, причем между ними можно поставить знак равенства, так как все они взаимоопределяемы.

В отношении к игре важным становится непрерывное ощущение, постоянное стремление испытывать экстаз, в отношении же к женщине – поступок, имеющий кратковременный характер и, как правило, заканчивающийся разочарованием. Поэтому подмена изначально осуществляется интуитивно, к тому же Подросток-игрок сформировался раньше Подростка – героя-любownika (еще в пансионе).

Достоевский действительно «рождает» своего героя игроком. Кстати, это подтверждается и на повествовательном уровне: неоднократно процитированная нами первая фраза романа моделирует образ «торопливого», темпераментного, азартного рассказчика, стремящегося опять-таки к подмене события – повествованием, то есть к подмене действия – ощущением, пережитым вследствие совершения этого действия. Таким образом, игра приобретает универсальный характер, и, кроме того, принципом игры становится принцип подмены рационального – иррациональным.

На определенном «литературном» этапе это трансформировалось в *систему*: «я и до сих пор держусь убеждения, что в азартной игре, при должном спокойствии характера, при котором сохранилась бы вся тонкость ума и расчета, невозможно не одолеть грубость слепого случая и не выиграть» [229], – говорит Достоевский устами Аркадия Долгорукого. Это целая формула, которую можно интерпретировать, как минимум, двояко: во-первых, признание случая ущербным стирает *черту*, границу между двумя

мирами, следовательно, азартный игрок не является *преступником*; во-вторых, победа рассудка и хладнокровия над страстной натурой знаменует желаемый героем жизненный принцип, который затем разрушается самим же героем и, кстати, Достоевским. Роман написан «по следам» роковой страсти, то есть после того, как писатель «исцелился». Оказывается, «хрустальный дворец» жил в сознании Достоевского до сих пор, воплотившись на этот раз в «подполье» – игорном заведении, определяемом как клоака: «все это, то есть эти люди, игра и, главное, я сам вместе с ними, казалось мне страшно грязным» [там же], – пишет Подросток. Однако это не то грандиозное сооружение, какое Достоевский увидел в 1862 году. Перед нами скорее пепелище (в этом смысле дворцом был роман «Игрок»), еще не истлевшее до конца и напоминающее о роковых днях. В романе «Подросток» рулетке уделено сравнительно мало внимания – три подглавки второй части (2, 3 – глава шестая, 6 – глава восьмая). Таким образом, композиционно азартная игра находится в середине романа и является его центральным, кульминационным моментом. Третья же часть посвящена исцелению – Макару Ивановичу Долгорукому, духовному отцу Аркадия. Следовательно, роман построен так, что *система рушится изнутри*, то есть с героем происходит то, что произошло с самим Достоевским четырем годами ранее.

Идея исцеления также проводится на нескольких уровнях.

Пока герой находился в пространстве рулетки, он делал ставки преимущественно на *zéro* – «ноль», что символично. *Zéro* – ничего или все¹, в зависимости от позиции. Миллион, олицетворявший для Подростка уединение и свободу, неоднократно повторяет ноль, а *единица* на первом месте символизирует *первенство* (кстати, для пушкинского Германа символом первенства был *туз*, «убитый» *дамой*, – к слову о подмене). Ноль слева означает «ничего». Однако изначально Подросток ставит себя справа: «Прибыв *один* и очутившись в незнакомой толпе, я сначала пристроился в уголке стола и начал ставить мелкими кушами и так просидел часа два, не

¹ Хотя вернее будет не «или – или», а «и – и».

шевелившись. В эти два часа шла страшная бурда – *ни то ни се*. Я пропустил удивительные шансы и старался не злиться, а взять хладнокровием и уверенностью» [230; здесь и далее курсив наш – Н.И.], – тем самым заявляя о своей претензии первенствовать. Но тут же герой рассказывает историю, которая дает нам основание говорить о подмене: «Подле меня, *слева*, помещался все время *один* гниленький франтик, я думаю, из жидков... В самую последнюю минуту я вдруг выиграл двадцать рублей. Две красные кредитки лежали передо мной, и вдруг, я вижу, этот жиденок протягивает руку и преспокойно тащит одну мою кредитку» [там же]. Подросток стремится к первенству, но место «победителя» занято: выиграть можно только обманом, что совершенно неприемлемо для героя. Как раз здесь и намечается раскол внутри системы. Более того, здесь же начинается настоящая математика, разрушающая поэзию игры: «разменял у банка мои кредитки на полуимпериалы. У меня очутилось их сорок с лишним штук. Я разделил их на десять частей и решил поставить десять ставок сряду на *зéго*, каждую в четыре полуимпериала, одну за другой <...> На третьей же ставке Зерщиков громко объявил *зéго* <...> Мне отсчитали сто сорок полуимпериалов золотом. У меня оставалось еще семь ставок, и я стал продолжать» [230-231]. Все последующие ставки герой делает тоже на *зéго*, словно воплощая таким образом миллион¹. Важным становится не столько выиграть, сколько смаковать саму идею миллиона, представлять ее, что называется, во плоти. Таким началом («плотью») стал ноль – *зéго*; и, конечно, символично то, что «держатель рулетки» – Зерщиков. Другими словами, идея выигрыша материализовалась и – тем самым изжила себя.

¹ Подобным же образом Германн воплощал свою идею в жизнь. Мир для него стал знаковым: «Тройка, семерка, туз – скоро заслонили в воображении Германа образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз – не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: “Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная”. У него спрашивали: “который час”, он отвечал: “без пяти минут семерка”. Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, принимая всевозможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» (Пушкин А.С. Пиковая дама // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 234).

Достигнув заветной вершины – выиграв большую сумму денег, Аркадий испытывает такое наслаждение, которое приводит его в экстаз. Зачастую экстаз определяется как катастрофа, так как он есть чистое состояние, чистая форма, бессодержательная¹. Реальность себя уничтожила, осталось ощущение нереальности. Вот это и есть ничто – zégo.

Затем – лихорадка и болезнь («ровно девять дней», – как обозначил ее герой). Болезнь Подростка знаменует еще одну подмену. «Что я теперь? Zégo. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! <...> Вновь возродиться и воскреснуть!» [5; 311, 317], – говорил ранее герой «Игрока». К этому подошел герой «Подростка». Страшна нулевая точка отсчета, так как она смертельна. Алексей Иванович не смог разомкнуть круг рулетки – zégo, Подростку же это удалось². Росток новой жизни пробил себе дорогу под покровительством духовного отца Макара Долгорукого. Не случайно фамилия Аркадия не Версилов, а Долгорукий: Достоевский изначально переопределил выбор своего героя. Болезнь оказалась изживанием преступной идеи на уровне физиологическом. Таким образом, утраченное нечто – *имя, означающее, инстанция, божество* – в результате очищения, возрождения вновь обретено. Третья часть романа композиционно разомкнула порочный круг и выпустила Аркадия в «живую жизнь» (жизнь без системы), так как она не может быть упорядочена.

И, наконец, в связи с главным героем совершается еще одна символическая подмена. Неоднократно упоминаемый в отношении к Подростку образ паука трансформируется в нечто принципиально иное. Начинается все с боязни открытого пространства. Пансион Тушара представлял собой замкнутое пространство, это частный пансион. Когда

¹ Кстати, это одна из излюбленных категорий постмодернистов, определяющих экстаз следующим образом: «наслаждение всякий раз возникает от гибели бога и его имени и вообще от того, что там, где было нечто – имя, означающее, инстанция, божество, – *не остается ничего*» (см.: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 344).

² В этом смысле замечательно название книги Петера Норманна Воге, норвежского исследователя, – «Достоевский: Свержение идолов». «Подросток» действительно явился свержением того идола, который был воздвигнут романом «Игрок».

воспитанники на выходные дни уезжали домой, Аркадий оставался один в огромном пространстве. Даже попытка бегства окончилась неудачно: герой испугался темноты внешнего мира. Достоевский показывает, как формируется подпольный человек. Его постоянными спутниками становятся агорафобия – боязнь открытого пространства – и любимый писателем угол, куда устремляется герой. В результате в обширный мир входит человек закомплексованный, стремящийся к одиночеству и одновременно испытывающий жажду общения, другими словами – питающий ненависть и любовь одновременно. Согласно одному из мифов, паук – выражение подавленной спеси, гордости, зависти богам¹. Поэтому такая трансформация героя не выглядит искусственной.

«Я не знаю, может ли паук ненавидеть ту муху, которую наметил и ловит? Миленькая мушка! Мне кажется, жертву любят; по крайней мере можно любить. Я же вот люблю моего врага: мне, например, ужасно нравится, что она так прекрасна. Мне ужасно нравится, сударыня, что вы так надменны и величественны: были бы вы помирнее, не было бы такого удовольствия. Вы плюнули на меня, а я торжествую; если бы вы в самом деле плюнули мне в лицо настоящим плевком, то, право, я, может быть, не рассердился, потому что вы – моя жертва <...> Как обаятельна эта мысль!» [35] – пишет Подросток.

Рождение паука и его взаимоотношения с жертвой также строятся на едином культовом механизме – идолопоклонничестве, а кроме того, сопровождаются как лихорадкой игрового азарта, так и эротической страстью. В этом смысле мы снова имеем дело с игрой. Так, Аркадий постоянно занимает удобную угловую позицию, для того чтобы ничего не скрылось из поля его зрения. Затаив злость и ненависть по отношению к окружающему миру, герой начинает в своем углу прясть паутину зла², в ко-

¹ Некая ткачиха Арахна (греч. «паук») осмелилась вызвать на соревнование саму Афину, и была превращена богиней в паука.

² Паук в своей сущности – интроверт, замкнут, сосредоточен, молчалив, скрытен, это «вещь в себе». В то же время паук в некоторых легендах считается символом центра

тору, собственно, и должна попасть жертва.

Паутиной зла в таком случае будет и идея «стать Ротшильдом». Попасть в сети «буржуазного» века, стать еще одним бароном Филиппом и копить «злато» означало бы опуститься – причем как в переносном смысле, так и в прямом (уйти в подполье, как барон Филипп). Тогда жертвой стал бы сам герой (опять-таки, как пушкинский барон), так как в идее накопительства заложено разрушение¹. Проверая идею на «упорство и непрерывность», Подросток не замечет, как попадает в собственную паутину²: сначала многочисленные «отступления» от идеи, затем встреча с роковой женщиной и, наконец, рулетка, которая по своим пространственным очертаниям тоже напоминает паутину. Примечательно то, что, входя в игорный зал, Аркадий располагается *в углу* и из него следит за происходящим. Таким образом, само пространство трансформируется. Сосредоточивая внимание на углах, Достоевский принципиально не останавливается на четкой геометрической картине: в нее вторгается круг (постоянно вращающийся). Именно такую форму имеет паутина: закрепленная в углах, построенная, на первый взгляд, бесформенно, но на самом деле строго геометрически, с центром, который напоминает место жертвоприношений, причем еще неизвестно, кого принесут на заклатие – паука или жертву. Идея тоже была «строго

Вселенной, а также вечным ткачом сетей зла (см.: Копалинский В. Словарь символов. Калининград, 2002. С. 155).

¹ А.В. Архипова определяет *паука* таким образом: «разложение и гибель сложившихся идеалов и норм, наступление страшного “серого животного” – паука, олицетворяющего <...> сладострастие и нравственное падение» (Архипова А.В. «Подросток» в творческом восприятии Александра Блока // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридендера. Т. 3. Л., 1978. С. 117).

² В такую же паутину попал ранее Раскольников: «Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне в ту минуту все равно должно было быть!..» [6; 322].

Ощущение паука рождается и в князе Мышкине, когда тот находится у кровати только что убитой Настасьи Филипповны: «Князь глядел и чувствовал, что чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате... Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» [8; 503].

И, конечно, паутина, которую плетет Петруша Верховенский в «Бесах» (причем эта паутина по своему масштабу равна всей России), тоже вписывается в «паучий» контекст, создаваемый Достоевским.

выверена», неоднократно проверена, однако подошла к своему логическому завершению – разрушению. Страсть к рулетке была настолько сильна, что вытеснила собой образ роковой женщины и превратилась в ненависть. Возводя жертвенник своей идее и роковой женщине, герой сам попадает на него; в результате и идея, и женщина трансформируются в ничто, собственно, как и паутина, символизирующая прореху, пустоту, ничто. Сотворение паутины становится тканьем иллюзий, ошибочных представлений. Нечто представляет собой принятие мира с точки зрения жертвы. Только таким образом искупается грех и жертвенник заменяется святилищем души¹.

Есть и другое значение образа паука. Наряду с жестокостью, жадностью, безжалостностью, а также стремлением к победе, паук, по сложившимся за тысячелетия представлениям, символизирует творчество, труд, прядение, ткачество, старательность, надежду, покаяние; кроме того, паук как прядильщик, творец, ткач в своем постоянном труде выполняет то, что установлено космическим порядком. Подросток и есть тот паук, который «творит» свою паутину – рукопись. Помимо этого, изначально герой обладает двумя письмами, которые могут привести его на вершину блаженства. Оба письма в конечном счете так усложняют сюжет, что он начинает напоминать путаницу. Ситуация разрешается таким образом, что паутину рвет сам герой – одно письмо отдает Версиллову, другое же было похищено Ламбертом. Приоритет остается не за словом материали-

¹ Так, Подросток на протяжении романа находится в замешательстве: за кем идти – за Версильковым или Макаром Долгоруким. Первый герой олицетворяет жертвенник, на который возможно принести в жертву собственного сына; второй же предлагает путь духовного очищения. Перед Аркадием не стоит строгий выбор, так как каждый из его отцов встречается ему на разных этапах его жизненного пути. Поэтому герой проживает оба варианта, с той только разницей, что первый он *изживает*, а второй воспринимает как истинный.

Кстати, Р.Г. Назиров говорит о том, что за три года до первого издания книги Бахтина (о Достоевском) немецкий ученый Юлиус Мейер-Грефе в книге «Достоевский – художник» (Берлин, 1926) сопоставил композицию романа «Подросток» с замыслом «Жития Великого грешника» и соотнес между собой образы Аркадия, Версилькова и Макара Долгорукого. Вывод, к которому пришел ученый, – это три последовательных момента роста одного лица (см.: Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 18).

зованным, а за созидательным трудом – процессом писания, сотворения своего слова.

Кстати, в фольклоре паутина воспринимается чаще всего как символ спасения, свободы; это некая лестница, по которой сказочный персонаж может добраться даже до неба. Известная степень свободы была целью героя в начале романа: уйти в подполье, уйти от людей, то есть ничто подменить ничем, так как ни в первом, ни во втором случаях Аркадий не обрел бы себя. Другое дело – научиться жить среди людей, не моделируя ни потенциальных, ни реальных конфликтов, то есть, собственно, обрести себя. Созидание своего мира (внутреннего), текста, обретение слова позволило оттолкнуться от нулевой точки отсчета и подняться по лестнице духовного восхождения на несколько ступеней (рулетка и страсти паука вели вниз).

Следовательно, образ паука, неоднократно выводимый на страницах романа, играет двойную роль: как и рулетка и ложная идея, он символизирует ошибочность представлений героя относительно жизненных приоритетов; в то же время необходимость «серого животного» обусловлена тем, что посредством этого образа происходит изживание всего нравственно-преступного, что наполняет душу Подростка. Проживая жизнь паука и воплощая ее во сне¹ или наяву, материализуя свои устремления, герой убеждается в том, что есть Истина. Мир не укладывается в четкие геометрические формы, а, напротив, он бесконечен; это путь созидания.

В пространстве разрушения остаются те, кто замкнут на нулевой точке отсчета²: Версилов, Сергей Сокольский, Анна Андреевна (дочь Версилова), переживающие распад личности; кроме того, внутри центрифуги замкнуты Зерщиков, князь Афердов, Дарзан, Ламберт и его Альфонсина³ и др. Их удел

¹ Имеется в виду «сладострастный» сон Аркадия Долгорукого, в котором он максимально приближается к своей фантазии овладеть Катериной Николаевной.

² Это ни в коем случае не относится ни к Софье Андреевне, ни к Лизе.

³ Вообще, каждая фамилия представляет собой некую идею, которая, как трафарет, «отпечатывает» судьбу героя. Так, например, Зерщиков есть зéго, ноль, ничто; князь Афердов, завсегда́тай игорных заведений, – вор и аферист; в фамилии Дарзан можно выделить два значения: dard (фр.) – «колкость», zanni (фр.) – «шут в итальянской комедии»; Ламберт происходит от «ломбер», что прямо указывает на сущность игрока

– проза жизни. Однако внутри своего пространства герои продолжают испытывать экстатическое состояние, коллективный экстаз, приближающий их к абсолютному разрушению.

Что же касается поэзии игры, то она у Достоевского подвержена трансформации. Но прежде сама традиция воплощения азартной игры в литературе меняется. Романтический угол зрения утрачивает актуальность в связи с открытием бездонного внутреннего мира не только Я (это было и в романтизме), но, главным образом, – другого человека. Романтическое двоимирие остается как некая заданность, точка отсчета: есть реальность и мечта. Однако они не существуют отдельно друг от друга, а, напротив, взаимопересекаются, создавая новую оппозицию: реальность – сверхреальность, причем одно есть продолжение другого. Таким образом, граница, разделяющая два мира, стирается, и теперь возможна целая череда подмен, в первую очередь романтического метода изображения действительности – реалистическим, романтического мироощущения (Я = Я) – реалистическим (Я = ДРУГОЙ). Поэтому азартная игра больше не рассматривается только как противоборство со Случаем, Неизвестными Факторами. Разные модели азартной игры представляют разные способы освоения действительности, но основа их – игра.

Достоевский во главу угла ставит азарт, определяемый как страсть. Противопоставить ей можно холодность рассудка и волю. Такова, собственно, система, которую искали Достоевский и его герои. Игрок начинается с хладнокровия и воли – состояний физиологических. Более того, Достоевский показывает формирование героя-игрока: ребенок, подросток. Это тот возраст, когда мечта неизбежно будет пытаться атаковать действительность и потерпит поражение. Достоевский еще раз испытал это, будучи зрелым человеком, но самую разрушительную идею вложил в сознание Подростка. Поэтому идея приобретает романтическую завуалированность и

(причем единственную сущность, без какой бы то ни было подоплеки); Альфонсина – от Альфонс (мужчина, живущий за счет женщины).

проживается на нескольких уровнях, в том числе, это касается азартной игры. Герой открывает механизм игры и переносит его на отношения с женщиной, людьми, миром в целом. Отсюда рождается поэзия. Важны ощущения, упоение именно такими («страстными», «азартными») отношениями с миром, что в конечном счете приводит к разрушению *системы* как игры, так и мировоззрения. Далее страсть приравнивается к болезни¹, за которой следует исцеление, осуществляемое опять-таки на нескольких уровнях.

Разрушительному азарту жизни Достоевский противопоставляет созидательное духовное пространство, так как игровой азарт подменяется творческим, что означает, как минимум, необходимость существования страсти, дабы, прожив и *пережив*² ее, не замкнуться внутри нулевого пространства, а начать отсчет новой жизни.

§ 2. Творческий азарт: к определению приоритета ДРУГОЙ реальности в экзистенциальной игре

Творческий азарт с его страстью к жизнечинительству (жизнетворчеству) является основой еще одной модели игровой реальности. Речь пойдет о достаточно распространенной в мировой литературе идее «жизнь – игра». В данном случае самым главным аспектом, по крайней мере лежащим на поверхности, будет, конечно, тот, который определяет театральность мира (или его условность). Мир изначально налагает на человека обязательство быть кем-то, то есть играть роль. И в первую очередь – социальную. Поэтому жизнь (мир) и рассматривается под этим углом зрения.

Взгляд на жизнь (мир) как игру присутствует уже в античном театре. Однако определение этой идеи приписывается великому Шекспиру, основавшему свой театр и назвавшему его очень символично – «Глобус». Девизом театра «Глобус» было изречение: «Весь мир лицедействует». В

¹ Причем данное положение «обосновано» реальной биографической ситуацией.

² Как в переносном, так и в прямом смысле.

пьесе «Как вам это понравится» один из героев произносит большой монолог, в котором ключевой является фраза, ставшая притчей во языцех: «Весь мир театр, и люди в нем актеры...»¹. «Идея “весь мир – театр” была воплощена в самом строе шекспировской сцены. Она и была миром, миром человеческой реальности. Но над нею был навес, его украшала роспись всех знаков зодиака. Навес был символом неба. Под сцену вели люки. Оттуда появлялись зловещие духи и призраки. Там находилась преисподняя. Таким образом, сцена воплощала символически действительно весь мыслимый мир»².

Два десятка столетий, предшествовавших Шекспиру, явились неким пьедесталом, на который взошел драматург. В любом случае мы говорим не об открытии им идеи «жизнь – игра», но о ее своеобразном кульминационном воплощении. То, что выработала античность в отношении к выше обозначенной идее, является критерием, на который ориентируются художники каждой последующей эпохи. Поэтому, на наш взгляд, необходим экскурс в историю данной идеи, но под определенным углом зрения. Поскольку нас интересует ее воплощение, то в центре внимания будут истоки театра, его устройство, актеры и зрители, маски; одним словом, «внешний» уровень³. В данном обзоре мы попытались восстановить исходную ситуацию, от которой затем оттолкнется Достоевский и разовьет ее.

История греко-римской театральной культуры охватывает не менее чем целое тысячелетие (V в. до н. э. – V в. н. э.)⁴. Античный театр – одно из самых ярких проявлений античной культуры, сыгравшей основополагающую роль в развитии европейской культурной традиции.

¹ Цит. по: Аникст А. Синтез искусства в театре Шекспира // Шекспировские чтения. 1985 / Под ред. А. Аникста. М., 1987. С. 29.

² Там же.

³ Жанровая картина в данном случае будет рассмотрена в меньшей степени.

⁴ Греческий театр достиг своего расцвета в V в. до н. э. Римский же театр начал свою жизнь позднее греческого, и его расцвет приходится на конец III – середину II в. до н. э. Падение Западной Римской империи в конце V в. н. э. повлекло за собой упадок и всей античной культуры.

Такое положение было обеспечено в первую очередь тем, что греческий и римский театр был подлинно народным. Так, в дни празднеств театр в Афинах, например, собирал всё свободное население города. Как отмечает В. Головня, «не отгораживаясь от жизни, он [театр] поднимал все вопросы, волновавшие афинское общество: религия, философия, литература, политическое устройство, воспитание детей, положение женщины – все это находило отклик у афинских драматургов»¹. То же касается и римского театра. Сельские празднества с исполнявшимися на них фесценниннами² стали началом драматических представлений и в Древнем Риме. Однако нельзя преувеличивать их роль. С начала III в. до н. э. отмечается интенсивное влияние на Рим греческой культуры, кроме того, сильно влияние этрусков.

Таким образом, в основе театральных представлений лежал ритуал: в Древней Греции – культ Диониса, в Древнем Риме – других богов. Понятия же «игры» как такового не было. Было священнодействие.

Дионис вначале выступал как бог производительных сил природы и только позднее – как бог винограда и виноделия. Распространение культа Диониса по всей Греции было подготовлено существованием других земледельческих божеств, но, как пишет В. Головня, «своим успехом новая религия обязана была социально-экономическим причинам. Почти повсюду в Греции в VII в. до н. э. поднимается движение против землевладельческой аристократии, захватывавшей в свои руки землю и закабалявшей мелких сельских тружеников. Эта борьба не могла не коснуться и религиозной сферы»³. Поэтому в религии Диониса ищут опоры так называемые демократические элементы: земледельцы, ремесленники, торговцы, выступающие против землевладельческой аристократии. В конечном счете аристократия вынуждена была приобщить Диониса к кругу официальных культов, и, наряду с Аполлоном, стали почитать и Диониса. Так возникли два

¹ Головня В. История античного театра / Под ред. С.С. Аверинцева. М.: Искусство, 1972. С. 14.

² Фесценниннами назывались веселые и шуточные песни.

³ Головня В. Указ. соч. С. 37.

начала – дионисийское и аполлоническое, считающиеся выражением двух сущностей: хаотической и космической. Это, кстати, имело и реальное воплощение. В Дельфах на восточном фронте дельфийского храма был изображен Аполлон с музами, на западном – Дионис с вакханками. Кроме того, Дионис изображался по-разному: как правило, в виде козла или быка (или человека с рогами). Став покровителем плодовых деревьев, цветов и всего растущего¹, он приобрел вид вообще ветвистого или конкретно – фигового дерева, а также плюща и наделялся эпитетами «плодоносный», «цветущий».

В честь Диониса по всей Греции несколько раз в году справлялись празднества. Вначале они были достаточно просты: в центре внимания было шествие процессии с кувшином вина, за процессией вели козла, а замыкал шествие человек, несший корзину с фигами. Процессию составляли ряженые с измазанными винной гущей лицами, в масках и козлиных шкурах. На празднествах распевались хвалебные песни в честь Диониса, рассказывавшие о страданиях бога и о его торжестве над своими врагами. И в честь Диониса же в завершение празднества участники шествия приносили жертву – закалывали козла².

В Древнем Риме, когда, собственно, Рим представлял собой небольшую общину Лациума, в деревнях по окончании жатвы также справлялись веселые праздники. После уборки урожая крестьяне приносили в жертву Земле поросенка, богу лесов Сильвану – молоко, а духам, сопровождающим, согласно представлениям римлян, жизнь человека от колыбели до могилы³, – вино и цветы. На этих праздниках распевали веселые и шуточные песни (фесценнины), а также звучали шутки и насмешки.

¹ Однако эта функция Диониса возникла позже. В конце концов Дионис стал почитаться как покровитель муз, что его объединило с Аполлоном.

² «Здесь была та идея, что растерзывался сам бог для того, чтобы люди смогли вкусить под видом козлятины божественности самого Диониса» (см.: Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1986. С. 95).

³ Римляне называли таких духов «гениями». Каждый человек имел своего гения-покровителя.

Драматические представления, выросшие из сельских празднеств, являли синкретизм – единство слова, музыки и танца. Кстати, этим же празднествам обязано происхождение трагедии и комедии¹. С другой стороны, Аристотель говорит о происхождении трагедии из сатирической игры².

С разложением родового строя и образованием античного полиса наступает новая эпоха в развитии театра. Прежде всего для Древней Греции это эпоха расцвета рабовладельческой демократии и вместе с тем эпоха расцвета древнегреческой науки и искусства. Театр демократических Афин поставил свое искусство на службу обществу. Круг вопросов, который затрагивался в драме, очень сложен (рассуждения о варварской и греческой государственности, вопрос о преимуществах той или иной формы правления, критика старых религиозных верований, вопрос о положении женщины в обществе и т. д.). Но при всем этом театр не утратил связи с культом Диониса. Напротив, спектакли, тесно связанные с культом Диониса, как и прежде, ставились на празднествах в честь этого бога. Однако количество таких представлений резко сократилось, поскольку греческий театр стал государственным учреждением. Круг сюжетов расширился, правда, их по-прежнему брали из той же мифологии, но на празднествах в честь Диониса, наряду со страданиями («страстями») самого бога, стали воспевать и

¹ Как известно, слово «трагедия» происходит из двух греческих слов: «трагос» (козел) и «одэ» (песнь), – и обозначает, таким образом, «песнь козлов» или – «песнь козлу»; слово «комедия» также происходит из двух греческих слов: «комос» (шествие подвыпившей ряженой толпы, осыпающей шутками и насмешками прохожих, на сельском празднике в честь Диониса) и «одэ».

Праздники в честь Диониса представляют собой разновидность тех праздников, которые у многих земледельческих народов справлялись в честь умирающего и воскресающего бога, который олицетворял собой живительные силы природы. С наступлением зимнего периода бог умирает, а с наступлением весны, когда пробуждается природа, воскресает. Зимой злые силы, враждебные богу, убивают его, а весной, воскресая, он торжествует над своими врагами. В дальнейшем эти сказания большей частью перестали связываться непосредственно со сменой времен года, но оставалось старинное представление о страданиях бога, о его смерти, о его победе над врагами и о его воскресении.

Кроме того, идея умирания – воскресения легла в основу карнавала, и, конечно, не стоит забывать о шествии в честь богов и, соответственно, карнавальной шествии «ряженных».

² Сатирами назывались человекообразные демоны с сильно выраженными козловидными элементами (рога, борода, копыта, включенная шерсть), а иногда и с лошадиным хвостом.

изображать подвиги героев древности. Так возникли трагедии о Геракле, Агамемноне, Эдипе и других героях.

Однако самой примечательной, на наш взгляд, явилась «реформа», в результате которой изменилось положение актеров (и в первую очередь – их количество на сцене), а также усилилась роль всей атрибутики, задействованной актерами во время спектакля.

Сами греки считали, что трагедия многим обязана Феспиду¹. Он выделил из хора особого исполнителя – актера, получившего название «гипокрит», то есть ответчик. Наименование актера «ответчиком» указывает на то, что ранее хор в трагедии играл активную роль. Однако теперь становится возможным диалог или «диалогизированное» пение, а не чередующееся пение солиста (обычно корифея) и хора. По преданию, Феспид был единственным актером в своих трагедиях; его партии чередовались с партиями хора, что и составляло пьесу. Вскоре после Феспиды Эсхил ввел второго актера (девторягониста), а младший современник Эсхила, Софокл, – третьего (тритагониста). Основные роли исполнял первый актер (протагонист). Причем на данном этапе связь драматурга с первым актером была очень сильна (собственно, драматург и был первым актером). Однако с течением времени в связи с дальнейшим развитием театрального искусства и повышением требований к исполнительскому мастерству подобное совмещение в одном лице обязанностей драматурга и актера оказалось уже невозможным. Вместе с тем в глазах общества постепенно возрастало и значение актеров как художников, вместе с драматургом принимающих участие в создании спектакля. Около 449 г. до н. э. на Великих Дионисиях² был установлен

¹ В другом варианте – Теспис (один из предшественников Эсхила); родился в Аттике ок. 580 г. до н. э.

² Самый блестящий и роскошный праздник в честь Диониса (третий по счету в году), справлявшийся в месяце Элафеболионе (в конце марта – начале апреля) не только Афинами, но и всей Аттикой. Море в это время было спокойным, и союзники приезжали в Пирей, привозя в казну Афинского морского союза свои взносы и товары. На второй день праздника старинная деревянная статуя Диониса в торжественной процессии переносилась из Ленея (округ Афин) в маленький храм Диониса за городом и обратно

конкурс для протагонистов трагедий. (Конкурс на Великих Дионисиях для протагонистов комедий учредили только в 325 г. до н. э.)

Таким образом, наибольшее число актеров в греческой драме не превышало трех. Но так как в любой трагедии число действующих лиц больше, чем три, то одному и тому же актеру приходилось играть несколько ролей. Впрочем, значительная ее часть проходила не перед глазами зрителя, а он получал сведения о том, что произошло за сценой, через вестников, домочадцев или слуг. Женские роли всегда исполнялись мужчинами.

В связи с этим одними из главных атрибутов актеров были маски и костюмы. Считается, что Феспид ввел усовершенствование в одежду актеров. Гораций говорил о том, что в эту эпоху актеры мазали лицо винной гущей. Кроме того, использовались белила, портулак и, возможно, маски из полотна. Использование актерами масок отменяло такое средство театральной выразительности, как мимика; с одной стороны, это облегчало труд актера, но, с другой, актер должен был больше работать над искусством движения и жеста.

Маска проникла в греческий театр вследствие исконной связи последнего с культом Диониса. Жрец, изображавший божество, всегда выступал в маске. Исполнение женских ролей мужчинами в дальнейшем развитии трагедии было дополнительным побуждением для сохранения масок. Применение только грима не всегда могло дать желательный результат¹. Впоследствии употребление маски обуславливалось не только религиозными соображениями, но и размерами греческого театра. Без маски зрители последних рядов едва ли смогли бы достаточно ясно видеть лица актеров.

в Ленеи, причем хоры пели дифирамбы в честь бога. На Великих Дионисиях шли трагедии и комедии. Почти все свои победы Эсхил, Софокл и Еврипид одержали, по-видимому, на этом празднике.

¹ Первоначально вместо маски лицо обмазывали винными дрожжами или покрывали его листьями растений.

Маски делались из дерева или из полотна. В последнем случае полотно натягивалось на каркас, покрывалось гипсом и раскрашивалось. Маски закрывали не только лицо, но и всю голову, так что волосы прически были укреплены на маске, к которой в случае надобности прикреплялась также и борода. Трагическая маска снабжалась обычно онкосом (выступом над лбом, удлиняющимся кверху), который увеличивал рост актера.

Для каждой отдельной роли требовалась особая маска. Но иногда актер, игравший одну и ту же роль, должен был менять маску, если по ходу пьесы надо было показать резко изменившееся лицо.

Что касается одежды, то актеры использовали несколько видоизмененный пышный костюм, который носили жрецы Диониса во время исполнений ими религиозных церемоний. Как правило, вместо прорезов для рук хитон¹ имел длинные рукава, достигающие до кистей рук. Кроме того, театральный хитон опускался до пят, тогда как хитон, который носили в жизни, доходил только до колен². Театральные хитоны были богато отделаны и имели сложные вышитые рисунки (цветы, пальмы, звезды, арабески, фигуры животных и людей). Пояс хитона был высоко поднят, что, наряду с необычной длиной хитона, увеличивало рост актера. Для этого же эффекта актеры надевали котурны³. Таким образом, нормальные пропорции человеческого тела искажались. Если на сцене ставилась комедия, то искаженные пропорции были нужны для того, чтобы вызвать смех. Если же ставилась трагедия, то актеры пытались исправить положение (соблюсти пропорции) за счет каких-то искусственных приспособлений.

Цветовая символика играла не последнюю роль в костюме актера. Так, цари и царицы поверх пурпурового хитона со шлейфом надевали белый гиматий⁴, также окаймленный пурпуром. Одежды изгнанников были белого цвета, но загрязнены от пыли и непогоды. Черный цвет обозначал не только траур, но и несчастье вообще.

Таким образом, внешний вид актера являл собой максимальную условность и вместе с тем представлял реальное социальное положение персонажа, под которым, естественно, подразумевался некий прототип.

¹ Нижняя одежда, род рубашки.

² Помимо такой дифференциации, наблюдалось еще и различие социального плана: хитон слуг был значительно короче, чем хитон господ; эта условность уже с самого момента выхода на сцену слуги и господина указывала на различие их общественного положения.

³ Обувь с толстыми подошвами наподобие ходуль. Иногда высота подошвы котурна доходила до 20 см.

⁴ Широкий плащ со складками вокруг тела.

Маска и костюм становились личиной и в то же время знаком. Прикрывшись личиной, актер мог открыто говорить обо всех пороках (частных и общественных). Более того, он должен был убедить зрителя в необходимости задуматься над способами избавления от этих пороков. Поэтому иногда происходило так, что произведение драматурга производило глубокое впечатление на зрителей только благодаря блестящей игре актера.

Трагический и комедийный актер должен был не только хорошо петь и декламировать стихи драмы. Кроме коммоса¹ и сольных партий (носивших название «монодий»), в некоторых драмах встречалось попеременное пение двух актеров – амейбейон. Путем постоянных упражнений греческие актеры вырабатывали большую силу и звучность голоса, его выразительность и безукоризненность дикции и доводили до большого совершенства искусство пения. Но, кроме того, греческий актер должен был владеть искусством танца и вообще искусством движения в широком смысле этого слова, что требовало в свою очередь большой работы.

Следствием такой кропотливой работы было высокое общественное положение актеров. Они, как и драматурги, пользовались большим почетом в Греции, их могли избирать на высшие государственные должности в Афинах и даже отправлять в другие государства в качестве послов².

Игра актера была востребована в том случае, когда ее по достоинству оценивали зрители. Вообще, афинская публика была достаточно восприимчивой, непосредственной и живо реагирующей на игру актеров³.

Классическая эпоха в истории театра сменилась эллинистической. С одной стороны, классический театр рабовладельческой демократии явился

¹ Лирическая жалоба, исполняемая актером и хором, или чередующееся пение двух актеров.

² Естественно, речь идет о том, что в условиях греческой рабовладельческой демократии актерами могли быть только свободные люди.

³ Следует отметить, что афинская публика, выросшая и воспитавшаяся в условиях античной демократии, отличалась высоко развитым художественным вкусом. Афинские зрители хорошо разбирались в тонкостях игры актеров и в сложном содержании пьес. Отсюда живая реакция.

кульминационным моментом в развитии театрального искусства; с другой – в новую эпоху начинается «новый этап» в его развитии.

Греция, подчинившаяся молодому государству Македонии (30-е гг. IV в. до н. э.), потеряла свою независимость, и греческие полисы перестали существовать как независимые государства. Однако восточные походы Александра Македонского расширили территорию не только «экономически», но и «культурно». Одним из факторов распространения на Востоке греческой культуры явился греческий театр. В III – I вв. до н. э. театры начали строить и в крупных торговых и административных центрах (Александрии, Антиохии), и в мелких городах.

Новая власть внесла свои коррективы в области не только политики, но и искусства. Политическая свобода классической эпохи сменилась восточной деспотией. Искусство (и, в частности, театр), не могло больше критиковать общественные порядки или «нападать» на монарха. Напротив, задача искусства нового времени сводилась к прославлению богатства и могущества властителей. Это и было политикой. Чтобы избежать подобного давления сверху, искусство совершило крутой поворот от широкой общественно-политической тематики к узким вопросам семьи и быта.

В Александрии, ставшей крупнейшим торговым городом и важнейшим культурным центром древнего мира, происходили пышные празднества в честь Диониса¹, на которых устраивались представления трагедий и комедий.

Драматургия эпохи эллинизма не отличалась изысканностью сюжетов. Напротив, они были крайне просты и, как правило, лишены трагической развязки. Однако несомненным достоинством явилась близость к жизни многих героев², глубокое раскрытие их душевных переживаний – именно в комедии (новой аттической). Если раньше в центре внимания был Герой (мифологический или исторический), то теперь драматурги на первое место ставят человека, принадлежащего к средним слоям греческого общества и

¹ Культ Диониса в отношении к искусству сохранил свое первостепенное значение.

² Историками литературы и театра было неоднократно отмечено, что это происходило под большим влиянием Еврипида.

данного со всем его домашним окружением; но это не просто бытописание, а изображение переживаний героя.

Вообще, эллинистический театр многое утратил (кстати, хор перестал иметь важное значение в пьесе и выступал только в антрактах), но многое и приобрел. Впервые на сцену вышли актеры-профессионалы, называвшие себя «Дионисовых дел мастерами». Для организации представлений они могли свободно выезжать в другие государства (и даже во время войны). Более того, их личность и имущество были гарантированы от насилия. Увеличилось количество масок, используемых актерами; в связи с этим произошла известная дифференциация среди имевшихся типов масок. Полидевк перечисляет девять масок для ролей стариков, одиннадцать – для ролей молодых, семь – для ролей рабов, четырнадцать – для ролей молодых женщин. Все маски отличались не только разнообразием, но и замечательной выразительностью. Кроме того, каждая маска отражала характер персонажа, поэтому количественное изменение в данном случае свидетельствовало еще и о качественном.

Так как начало развития римского театра приходится на то время, когда греческий театр достиг уже высокой степени совершенства, вполне естественным будет влияние, оказываемое греческой «театральной» культурой на римскую. (В частности, истоком римского театра тоже является культовая, обрядовая сфера эпохи родового строя.)

Разрушение родового строя повлекло за собой ряд изменений как в политике, так и в искусстве. Продолжительная борьба плебеев с патрициями за демократизацию власти привела к некоторым политическим успехам первых, но государственный строй продолжал оставаться аристократическим. Римляне вообще всегда выступали как воинствующий народ, будь то войны внутри государства или завоевание соседних территорий. Так или иначе соседние государства повлияли на римскую культуру. В частности, это касается этрусков. Из Этруссии были приглашены первые актеры. Танцующая под аккомпанемент флейты, они производили красивые телодвижения, но не

сопровождали их словами. Этрусским актерам стала подражать римская молодежь, которая прибавила к танцам пение, диалог и жестикуляцию. Вскоре появились свои актеры.

У итальянцев римляне заимствовали незамысловатые драматические представления, называвшиеся «ателланами»¹. Характерной особенностью ателланы было наличие постоянных типов – масок. Это были Макк, Буккон, Папп и Дорсен (или Доссеп).

Макк представлял собой дурака, которого все били и обманывали; он был обжорой и в то же время крайне влюбчивым. Его изображали лысым, с крючковатым носом, ослиными ушами и в короткой одежде.

Буккон был парнем с раздутыми щеками и отвислыми губами. Он, как и Макк, тоже любил хорошо поесть, но губы у него отвисли не столько от еды, сколько от любви к болтовне. Однако, в противоположность Маку, Буккон не представлял собой дурака.

Папп – богатый старик. Ему не везет в семейной жизни; жена обманывает его с любовником. При всем этом Папп очень честолобив и желает играть роль в местном обществе, но проваливается на выборах.

Дорсен – хитрый горбун; невежда и шарлатан, но внушает уважение некоторым людям.

Данные типы масок стали основными и в римском театре². Помимо типизации, здесь еще прослеживается идея изображения характера через маску, воплощение характера – то, что было в греческом театре.

Сценический облик актера дополнял костюм, тоже во многом заимствованный у греческого театра. Вообще, и тот и другой театр, имея на вооружении яркие и красочные маски и костюмы, работал в первую очередь на зрелищность, эстетическое удовольствие, которое должны были получить зрители.

¹ Ателланы были заимствованы римлянами к началу III в. до н. э., то есть в то время, когда Рим вел многолетние войны в Южной Италии.

² Однако были и «свои» маски. Так, введение других масок приписывали одному из выдающихся римских актеров I в. до н. э. – Квинту Росцию. С одной стороны, Росций желал приблизить римский театр к греческому, а с другой – при увеличившихся размерах римского театра – усилить зрительное впечатление для публики из простого народа, сидящей далеко от сцены.

Положение актеров в римском театре было не столь завидным, как в греческом. Мастерство актера и выдающаяся игра ценились и здесь, однако актеры не занимали на социальной лестнице высокого положения.

И, конечно, организация представлений не была столь тесно связана с религией, как в Греции. С того времени, как римский театр стал известным, он стал светским учреждением, хотя внешне связь с религиозным культом сохранялась¹.

Таков был римский театр от его истоков до конца республики. Новая эпоха – императорская – провозгласила военную диктатуру. Основатель Римской империи Октавиан, сохраняя видимость республики, сосредоточил в своих руках, по сути, самодержавную власть, а затем в торжественной обстановке был избран верховным жрецом и стал главой римской религии². Историки отмечают, что режим Октавиана был завершением кризиса, который в течение десятилетий переживало Римское государство. Преемники Октавиана затем полностью отказались от республиканской формы правления в пользу монархической.

Оборотной стороной таких изменений стала культурная ситуация и, в частности, театр. Он получил исключительно зрелищный, развлекательный характер, утратив религиозные истоки. Исчезла и его идейно-воспитательная роль. Таким образом, политика и культура находились между собой в обратно пропорциональных отношениях: процветанию первой соответствовало угасание второй.

Греческий и римский театры явили собой уникальные образцы античной культуры, на которые ориентировались драматурги и – шире – художники, деятели искусства всех последующих эпох³. В античном театре

¹ Так, представления ставились не только в дни общегосударственных праздников или в честь капитолийских богов, но и по инициативе какого-либо знатного лица.

² Как известно, Октавиан получил почетное прозвище «Август». Это слово означало «священный», «великий», «возвеличенный», «освященный» свыше сверхчеловек, перешедший обычные пределы человеческого и гражданского бытия.

³ Об истории античного театра см.: Головня В. История античного театра / Под ред. С.С. Аверинцева. М.: Искусство, 1972; Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1986; Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства: Сб. ст. / Ред.

заложен тот потенциал, который затем будет развиваться, дополняться: каждая первичная система будет ориентироваться на него, каждая вторичная – исходить из его принципов. Взаимоотношения театра и литературы станут настолько прочными, что оба вида искусства смогут моделировать реальность в точке их пересечения. (Причем моделирование новой реальности каждый раз будет касаться не столько «технической» стороны, сколько идейной.)

Этот процесс становится достаточно явным уже в средние века. Так, средневековая литература привнесла в театральное искусство элемент игрового пространства. Известно, что античный театр строился совершенно определенным образом – в форме круга. Сценическое пространство (оркестра¹) представляло собой круг, на нем небольшая площадка – собственно, сцена (или, как ее называли греки, скена²). Зрительские места располагались вокруг оркестры. Таким образом, это было пространство, устроенное специально для театральных представлений, то есть отделенное от непосредственной жизненной сферы. Средневековая культура «обставила» именно жизненную сферу театральными атрибутами.

Христианизация Европы принесла с собой борьбу за церковную власть между императором и папой; в ходе этой борьбы последний одержал победу. Однако победа папы не означала внутреннего единства церкви. Симония (раздача церковных должностей за взятки), кумовство (раздача церковных должностей по степени родства) и другие пороки процветали, хотя общим умонастроением эпохи были, естественно, христианское морализаторство и ослабление античного светского духа. Поэтому в литературе ведущими

коллегия: М.Я. Либман и др. М., 1977; Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Слов.-справ. / Ярхо В.Н., Гаспаров М.Л., Молок Д.Ю.; сост., общ. ред. В.Н. Ярхо. М., 2002 и др.

¹ Слово «оркестра» происходило от глагола ορχέομαι – «танцую». Таким образом, культовое наследие сохранялось при строительстве театра.

² Кстати, скена была достаточно высокой по сравнению с оркестрой, для того чтобы отделить хор от пространства актеров. Но со временем (с исчезновением хора) скена сравнялась с оркестрой, что сблизило зрителей и актеров, а следовательно, выявило диалогическую природу их связи.

жанрами стали жанры моралистические. Наблюдался и обратный процесс: распространившийся жанр агиографии приобретал черты стандартизации, что практически обезличивало фигуру праведника, утверждался некий общий истинный путь¹.

Между тем особое значение приобрел собор. Он был не только местом поклонения богу, но в соборе решали важные общественные дела, короновали государей, отмечали знаменательные события, укрывались от врага, наконец, просто развлекались: «Недаром театр родился в центральном нефе, вышел на паперть, а затем захлестнул городскую площадь»². Здесь речь идет не столько о культовом происхождении театра средневековья, сколько о синтезе театра и жизни.

С эпохой крестовых походов общественная жизнь Европы резко активизировалась. Потребность в грамотных людях стала очень велика. Соборные школы выпускали в свет все больше и больше образованных клириков. Этот процесс продолжался достаточно долго, пока не наступило «перепроизводство интеллигенции». Тогда, окончив соборную школу и не найдя для себя ни прихода, ни учительства, ни места в канцелярии, молодые клирики вынуждены были скитаться и жить подаяниями, платя за это «славословием»³.

Однако умствующая бродячая толпа (ваганты) не отличалась строгостью нравов и подрывала у народа уважение к духовному сану. Кроме

¹ Хотя, с другой стороны, средневековая культура в центр внимания поставила гуманизм. «Этот средневековый гуманизм ни в коей мере не тождествен с гуманизмом античным, или гуманизмом Возрождения, или гуманизмом Просвещения, но это не мешает ему быть и оставаться гуманизмом – формой утверждения человека в мироздании» (см.: Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972. С. 5).

² Михайлов А.Д. Роман и повесть высокого средневековья // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 5-6.

³ Кстати, путешествующие клирики очень часто переходили из одной школы в другую, так что даже появилось такое изречение (девиз их жизни): «Школяры учатся благородным наукам – в Париже, древним авторам – в Орлеане, судебным кодексам – в Болонье, медицинским припаркам – в Салерно, демонологии – в Толедо, а добрым нравам – нигде» (см.: Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1972. С. 282-283).

того, поэзия вагантов подпитывалась античной традицией, опытом религиозной лирики XI-XII вв. и народной поэтической традицией (пришедшей из французских, немецких, итальянских, провансальских песен, которые ваганты слышали во время скитаний). Таким образом, творчество вагантов базировалось на игре традициями (или было игрой с традициями); зачастую ваганты пересыпали свои песни цитатами из Библии, однако эти песни не имели строго морализаторского тона, так как библейские цитаты носили, скорее, подражательный характер.

Ваганты (а позднее – трубадуры, труверы, миннезингеры) не носили масок, ярких костюмов в связи со средневековой схоластикой, но каждый из них и был маской, их слово (поэзия) было маской. На русской почве такими персонажами стали скоморохи, правда, носившие яркие костюмы и раскрашивавшие лица. Однако сущность их от этого не менялась: своей задачей как ваганты, так и скоморохи видели обличение пороков, прикрытое маской зрелищности и развлекательности – посредством слова в его двойственности.

В связи с поэзией вагантов возникла еще одна тема – тема игры как таковой (азартной). Ее составляющими были игра в кости (или шахматы) и вино. Так, например, наряду с Бахусом, появился другой бог – Шахус; литургия стала называться «всепьянейшей литургией». Однако в этот ряд не включалась любовь. Тема любви всегда звучала «самостоятельно» и, конечно же, пародийно (одно из популярнейших стихотворений называлось «О том, что не нужно жениться»).

Таким образом, актер перестал принадлежать определенному пространству; актерствовать означало странствовать. Отсюда лозунг Шекспира, поэта эпохи Возрождения: «Весь мир лицедействует».

Возрождение берет на вооружение античное представление об искусстве. Однако теперь игра как один из фундаментальных элементов театра не привязывает актера к определенному пространству (собственно, как и в эпоху Средневековья). В то же время игра преодолевает себя как

искусство актера. Под игрой в большинстве случаев подразумевается игра жизненных сил¹; и если в античной трагедии был возможен только однозначный финал (положительный или отрицательный), то литература (и драматургия) Возрождения не знает однозначности, здесь всегда колебания между двумя полюсами.

Дело в том, что в центре внимания теперь человек, наделенный неслыханной свободой. Он настолько вознесся над миром, что «даже отношение к божеству, не говоря уже об отношении к отечеству и государству, стало делом его внутреннего решения»². Поэтому мир вещей минимизирован. Достаточно детали, чтобы восстановить обстановку; между тем реальность максимально конкретизируется. Торжественный выход царствующей особы со свитой, их расположение на сцене, драки и поединки соперников, «семейные» сцены и др. передаются в соответствии с реальной обстановкой. Однако воссоздание реальности не становится самоцелью. Намного важнее показать связь человека с миром (или отрыв человека от мира – в зависимости от замысла драматурга). С этой целью вводится музыка как «эстетическое воплощение мировой гармонии»³.

Особое значение придается «техническим» элементам: маске и костюму. Так, маска, масочный грим, костюм могут представлять самостоятельный «изобразительно-пластический образ внешнего облика персонажа»⁴, то есть соединяться с исполнительским искусством актера и становиться компонентом его игры; с другой стороны, они могут потерять самостоятельное значение и полностью стать элементами актерской игры; и, наконец, маска и костюм могут превратиться в вещь, которая в ходе спектакля «оживает» и сама становится «актером».

¹ Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 20.

² Эстетика Ренессанса: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 14.

³ Аникст А. Синтез искусство в театре Шекспира // Шекспировские чтения. 1985 / Под ред. А. Аникста. М.: Наука, 1987. С. 37.

⁴ Березкин В. Оформление спектаклей шекспировского театра как часть европейской модели игровой сценографии // Шекспировские чтения. 1985 / Под ред. А. Аникста. М.: Наука, 1987. С. 245.

Все эти три момента были особенно актуальны для итальянской комедии dell'arte, основанной на традиции народных площадных действий. Действующими лицами комедии dell'arte как раз и были «изобразительно-пластические» образы-маски, которые воссоздавали тот или иной характер персонажа и тем самым подвергались типологической классификации.

В связи с маской и костюмом вновь приобрела значение идея переодевания. Актер мог переодеваться как на сцене, так и за сценой. В любом случае переодевание расценивалось как смена образа, характера, сущности человека вообще.

Поворотным моментом на пути к классицистской эпохе стал совершенно особый стиль в искусстве – барокко. Его особенность заключалась в том, что прежде всего сам термин был многозначным. Предположительно барокко происходит от португальского pérola barroca, обозначающего драгоценную жемчужину неправильной формы, мерцающую и переливающуюся разными цветами радуги. Кроме того, barocco – «замысловатый схоластический силлогизм». Наконец, третий вариант barocco – фальшь, обман¹. На пересечении этих определений возникла та сфера искусства, которая растворилась в архитектуре, скульптуре, живописи и литературе: идеал, противостоящий Возрождению и во многом связывающийся со средневековой схоластикой; стремление к роскоши, пышности, декоративности; иллюзия в наивысшей степени; динамизм и воплощение мира в подвижном образе. Барокко – это попытка скинуть оковы брэнного мира и удалиться в мир кричащей реальности, сотканный из фантазии и разума. Их взаимодействие давало так называемую изощренную мысль, согласно которой мир представлял в его зрелищности. Это, безусловно, давало повод для сближения двух условных миров – «кричащей реальности» и театра. Идея «жизнь – игра» стала необходимой в эпоху барокко. Театр, та-

¹ См. напр.: Штейн А.Л. Литература испанского барокко. М.: Наука, 1983. С.16; Мочалова В. «Согласное несогласие, или несогласное согласие» барокко и авангарда // Барокко в авангарде. Авангард в барокко. Тезисы и материалы конференции. Москва, декабрь 1993. Ред.: Н.М. Куренная, Л.А. Софронова, Т.В. Цивьян. М., 1993. С. 4.

ким образом, растворился в жизни, он и был жизнью¹.

Следовательно, задачей классицизма становится упорядочение того хаоса, который создала эпоха барокко. К тому же классицизм явился одной из форм государственной идеологии: абсолютная монархия диктовала свои условия. В результате мир приобрел четкие внешние очертания, но прежде – разумные. Человек стал ценен тем, что подчинился строгим правилам, норме; все индивидуальное, частное в нем стерлось.

Если Возрождение и барокко утверждали в человеке образ, то классицизм, господствовавший в Европе на протяжении почти трех столетий, – образец. Образцом было провозглашено античное искусство.

Подражать следовало в первую очередь Героям; но, изображая какого-то исторического (героического) персонажа, поэт-классицист должен был воплотить в нем не конкретного человека, а человека вообще, отвлеченного. Это и было образцом: таким *должен быть* человек.

Должно быть строгое деление на три сферы в литературе: высокие, средние и низкие жанры; соответственно, *должны быть* и три языковые стихии. *Должно быть* правдоподобие при всей вымысленности фактов. Вообще, принцип «должен быть» лег в основу всех манифестов сторонников классицизма. В результате мир заранее был запрограммирован на дуализм во всех отношениях, а человек *должен был* определиться в этой системе координат.

Не избежала «оков» и драматургия. Здесь – все та же четкость деления на жанры (трагедию, комедию и драму) и их качество (высокие, средние, низкие), 5-актное построение пьесы, правило трех единств (места, времени и действия), принцип правдоподобия, роли-амплуа и так далее. И, конечно, от драматического произведения требовался совершенно определенный эффект:

¹ По мнению Л. Софроновой, искусство барокко определяется как «низовое»; соответственно, театр этой эпохи определяется как «школьный театр», «своеобразный аналог изобразительного примитива» (см. об этом: Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 29-42).

трагедия *должна была* привести зрителей к катарсису, комедия – отчасти к тому же, но в большей степени от комедии ожидали зрелищности.

Если образец (ср.: лат. classicus – «образцовый») универсален и вместе с тем – одинаков для каждого, то образ неповторим. Попыткой воссоздать его стало новое направление в искусстве. «Сущность воцарившегося настроения состояла в переоценке рассудка и чувства и их значения в жизни личности и общества»¹. Условной рассудочной культуре противостоял идеал человека, «каким он вышел из рук творца, человека, доброго по природе, не испорченного цивилизацией»².

Новое направление получило название сентиментализм. Оно призывало открывать «внутреннего» человека. Объектами чувствительности стали мир природы и ностальгия, а показателем чувствительного сердца – слезы. Однако в жизни эта идея выглядела порой карикатурно. Стремление раскрыть внутренний мир человека приводило к тому, что каждый начинал утрировать свои переживания по поводу размышлений о смысле жизни и смерти. В частности, «кладбищенская поэзия» в реальной жизни привела «неудачно влюбленных барышень» к паломничеству на кладбище, где они с упоением рассматривали могилы, рисовали могильный холм и выписывали на нем свое имя. Играть в меланхолию стало модно.

В результате образ был обретен, но он не стал жизненной сущностью – в него играли, так как до сих пор действовали законы «разумной» эпохи. Требовался более мощный «внутренний» арсенал для противостояния рационализму. Им стал романтизм, поставивший во главу угла воображение, эмоциональность и творческую одухотворенность художника. Таким образом, сентиментализм, обозначивший двоемирие, изначально делал упор на реальность (отсюда игра в меланхолию); романтизм же отдал предпочтение *другой* реальности (отсюда **жизненно-романтические** ситуации

¹ См.: Веселовский А.Н. Эпоха чувствительности // Веселовский А.Н. Избранные статьи / Под ред. М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского, А.А. Смирнова. Л.: Художественная литература, 1939. С. 487.

² Там же.

поэтов-романтиков)¹. Это было своего рода житнетворчеством. Любовь к величественным пространственным пейзажам, ностальгия по прошлому, любовь к народным традициям, культ героических личностей – творческих или политических (революционных), романтические чувства, мистицизм, разочарованность в реальности и, как результат, очарованность смертью явились составляющими жизненной программы романтиков. Личность, с ее напряженной внутренней жизнью, порывами и стремлениями, гордостью, жаждала выразить себя в сфере чувства, мысли, деятельности, творчества. Другими словами, личность мыслилась как поступок.

В итоге идея «жизнь – игра» переросла себя, то есть некая условная черта стерлась. Жить означало *не играть*, а *быть*, хотя были и несостоявшиеся жизненные программы.

Драматургия эпохи романтизма влилась в общую тенденцию: происходило активное смешение жанров; отменено правило трех единств; исполнение роли «принимало характер неисчерпаемого процесса жизни: каждый спектакль приобретал значение единственного и неповторимого события»²; игра актера «была обусловлена предельной свободой актерского самочувствия в образе»³.

Однако и романтическое мироощущение к определенному моменту подошло к своему кризису. Идеализация мира отрывала человека от почвы, от опоры. Поэтому тотальную субъективность сменила объективность. Реализм середины XIX века тяготел к изображению повседневной жизни и социального окружения⁴, что привело в литературе к смене не просто жанра, но рода: актуальным становится эпическое осмысление жизни (от малых

¹ Особенно если учесть то, что романтизм стал реакцией на определенные события политической жизни Европы, то есть романтизм стал программой жизни (в России, например, это тайные политические общества, члены которых в 1825 году выйдут на Сенатскую площадь).

² Родина Т.М. Достоевский. Повествование и драма. М., 1984. С. 26.

³ Там же.

⁴ Кстати говоря, реализм тоже стал ответной реакцией на известные политические события. Так, во Франции это направление приобрело преимущественно политическую окраску.

жанровых форм – до эпопеи, то есть панорамного изображения жизни).

Жизнь без прикрас, *какая есть* (в противовес *какой должна быть*) формировала свой тип человека: не личность, а именно тип. Зачастую подобное изображение человека (*какой есть*) приводило по большей части к констатации его, грубо говоря, отрицательных качеств (особенно в драматургии), хотя были и положительные. В любом случае поведение человека оправдывалось средой: можно было играть роль героя с последующим разоблачением или не играть – оправдание прилагалось.

Однако несомненным достоинством такой позиции был тот факт, что человек стал цениться сам по себе, потому что он *человек* (со своими достоинствами и недостатками): «предшествующие реализму литературные направления при всех их различиях сходились на том, что ценность человека нужно как-то мотивировать (“человек ценен, п о т о м у ч т о...”). Реализм XIX в. от такой ограничительной установки отказался. <...> Человек ценен теперь не потому, что его возможности безграничны, не потому, что он дворянин, умеющий с помощью воли подчинять страсти разуму, не потому, что он гордый избранник, презирующий плоский разум и обуреваемый страстями. Он ценен потому, что он человек – по определению»¹. Психологизм (еще одно завоевание реализма) сконцентрировал внимание как на бездонном внутреннем мире Я (эта ситуация была и в романтизме), так и другого человека. Психологизм объяснял ту или иную жизненную позицию героя. Таким образом, внимание писателей со среды переключилось на человека как такового. Он сам ответствен за свою судьбу (положение, ставшее актуальным и в философии).

Таковым Достоевский и застал взгляд на человека и в целом ситуацию «жизнь – игра». В процессе культурно-исторического развития эта идея перестала осознаваться как искусственность, условность и все глубже проникала в жизненную сферу. Для Достоевского театр не существовал в его

¹ Корман Б.О. Проблема личности в реалистической лирике // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Сост. В.И. Чулков. Ижевск, 1992. С. 191.

отделенности от жизни, театр мыслился вкуче с ней. Неслучайно писатель утверждал ту мысль, что жить означает «сделать художественное произведение из себя»; однако это ни в коем случае не увело Достоевского от реалистического направления, но то, что он открыл, – *другой* мир и *другого* человека – безусловно, расширило рамки данного направления. Возможно, статус *другой* мир и человек приобрели в результате реакции писателя на известные общественно-политические события, но так или иначе во главу угла было поставлено не прямое отношение к ним, а опосредованное – высвобождение внутренних возможностей мира и человека. Это стало еще одним вариантом жизнетворчества¹.

Рассекая реальность надвое, Достоевский показал мертвенность одной ее части и огромный жизнеутверждающий потенциал другой. Существование их по отдельности невозможно, так как мир движется в результате их столкновения. Утверждая динамичную модель мира и переход человека из одного состояния в другое, Достоевский подходит к ним с творческих позиций. Таким образом, возможны не просто два состояния мира и два состояния человека; каждый человек является носителем особого мира в его особом состоянии – каждый раз. *Другой* становится постоянной характеристикой как мира, так и человека. Для «внешнего» выражения *другого* статуса Достоевский использует «театральные» приемы (декорации, маски, роли...), для «внутреннего» – слово.

С самого начала обращает на себя внимание то, что мир в «Подростке» приобретает максимальное ускорение. Текст насыщают глаголы и глагольные формы, выражающие стремительность движения («не утерпев», «торопясь», «перелетаю», «помчался», «бросился» и так далее). Закон трех единств абсолютно преодолевается: временные рамки сужаются до минут и мгновений, тогда как реальный временной промежуток – два месяца (и полгода спустя – время, когда герой пишет свои записки); место действия

¹ В эпоху романтизма также воспевался *другой* мир и *другой* человек. Но в данном случае Достоевский не копирует, а созидает свой *другой* статус мира и человека. Поэтому – еще один вариант жизнетворчества.

постоянно меняется, так что читателю порой сложно проследить за маршрутом героев; действие же как таковое движется по разным векторам, что затрудняет восприятие его траектории. В таком лихорадочном состоянии все кажущееся становится возможным, реальным. Отсюда многогранность мира и человека – и тот, и другой *каждый раз другие*¹.

Принцип развертывания событий напоминает театральную постановку. Две даты, которые фиксируются героем (19 сентября и 15 ноября), являются роковыми для него. Последующие за этими датами два-три дня становятся своеобразной развязкой. Таким образом, мы непосредственно не видим, что случилось за обозначенный временной промежуток, об этом только сообщается. Сами же роковые даты представляют собой не последовательность событий, а настоящий калейдоскоп, в котором все находится в движении. Подросток подчас сам не может разобраться, где правда, а где ложь. Поэтому вторая часть заканчивается его болезнью («Я пролежал в беспомощности ровно девять дней» [280]). В конце романа мы узнаем, что Аркадий пишет свои записки весной. Зима как символическая смерть героя и развязка всех роковых событий опять-таки опущена (читателю об этом только сообщается). Однако именно такое освещение временных промежутков не придает роману трагической весомости.

Вообще, датирование событий ведется не в строгом порядке. Отмечаются лишь «катастрофические» для героя даты. Такой избирательный принцип влечет за собой избирательность и в отборе событий, несмотря на намерение Подростка описывать *все*, что случилось, ничего не утаивая. Отсюда многочисленные сцены подслушивания и подглядывания – тоже своеобразная избирательность (где-то герой – участник события, а где-то – явный или тайный свидетель).

¹ Один из современных исследователей творчества Достоевского Ричард Пис рассматривает многогранность с позиции идеи двойничества, причем в очень широком культурно-бытовом контексте (см.: Пис Р. Достоевский и концепция многоаспектного удвоения // XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 199-207).

Стремление к замаскированности в событийном плане приводит к возникновению необходимости маскироваться самому; прямым выражением этого являются многочисленные упоминания о местоположении Аркадия – зачастую он садится в угол или ему указывают на место в углу. Угол наименее подвержен освещению, поэтому на первый план выдвигается стремление остаться в тени. Отчасти такое положение оправдано идеей Подростка: «Да, моя “идея” – это та крепость, в которую я всегда и во всяком случае могу скрыться от всех людей» [76]; однако с подобным распределением светотени мы, как правило, встречаемся в живописи¹ и, главным образом, в театре. В световом отношении акцентируется центральная часть пространства, а углы остаются в тени. Однако, когда нужно осветить угол, затемняется центральная часть. Таким образом, даже в освещении одного сценического события наблюдается подвижность; тем более динамичным будет «освещение» романного события.

Но самым примечательным, на наш взгляд, в таком распределении света будет *другой* план. Заранее провозглашая идею, Подросток акцентирует внимание на «центральной» части своего мира, скрывая его «углы». Однако постепенно происходит высвобождение того духовного потенциала, который заполняет углы внутреннего пространства героя, тем самым выводя их на свет. Причем слово **свет** в данном случае приобретает *другое* значение – внутренний источник, сияние души. Для героя становится важным открытие себя как ростка (ср.: *Подросток*) новой жизни в противовес тем скрытым людям, которые его окружают². Но это ни в коем случае не означает стремления к завершенности; напротив, финал романа открытый.

Вводя в свой роман подобный принцип освещения, Достоевский преодолевает его условность, сценичность, так как освещает не событие, а

¹ Ср. с рассмотренной выше картиной Рембрандта.

² Даже Софья Андреевна, мать героя, открывается для него не сразу, он ее разгадывает. Кроме того, все исповеди Версилова нельзя охарактеризовать как исповеди. Аркадий постоянно отмечает, что лицо Версилова в момент исповеди полусерьезное, полунасмешливое. Таким образом, Версилов раскрывается не полностью, оставляя свои «углы» «про запас».

человека с его бездонным внутренним миром¹. Но как дань условности остаются маски и костюмы героев, хотя и здесь наблюдается трансформация.

Вообще, любой персонаж имеет портрет и характеристику, даваемые Аркадием Долгоруким, что, безусловно, расширяет привычный для читателя список действующих лиц, встречающийся в любой пьесе. Однако в данном случае Достоевский рассредоточивает этот список: портрет и характеристика даются по мере появления того или иного героя. Таким образом, экспозиция, традиционно представленная в начале пьесы (произведения), в романе растворяется.

Так, свои записки Подросток начинает с совершенно конкретной даты (19 сентября), а не со знакомства с действующими лицами. Акцентируя внимание на определенной временной точке, герой, во-первых, указывает всю важность события, а во-вторых, эта временная точка ассоциируется с конкретным персонажем. 19-го сентября в жизнь Аркадия ворвалась Катерина Николаевна Ахмакова, женщина, ставшая роковой не только в его судьбе. Вторая дата (15 ноября) также важна для него: «я одет франтом», «у меня отец – Версилов», «у меня друг – князь Сережа» [163, 164]. Причем каждой из этих дат начинается новая глава – первая и вторая; третья предваряется *девятидневным* беспомыслием (болезнью), а сама глава начинается с провозглашения «окончательной катастрофы», и затем появляется Макар Долгорукий как единственно верный путь разрешения катастрофической ситуации².

¹ К тому же если продолжать данную трансформацию *света*, то мы придем к *святости*, воплощением которой являются Софья Андреевна и Макар Долгорукий.

² Кстати, появление Макара Долгорукого также «освещается» особым образом. «День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красным луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал то по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: “Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас”. Слова произнеслись полупшепотом, за ними последовал глубокий вздох всею грудью, и затем все опять совершенно стихло» [283-284]. Затем следует встреча Аркадия с Макаром Ивановичем, а после нее: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы разыграла и как бы новый

Каждая временная точка есть проекция на какого-то человека (не случайно Подросток у каждого героя отмечает возраст). Время не обезличивается, а напротив, приобретает лик. Кроме того, время не мыслится Аркадием в отрыве от тех состояний, которые переживают он сам или окружающие его люди. Следовательно, течение времени как ход событий трансформируется во «внутреннюю подвижность» героев, зачастую хаотическую, но стремящуюся к упорядоченности¹. В конечном итоге время приобретает такое качество, как субъективность, в результате чего оно мыслится как совершенно спонтанный процесс, в котором важны минуты и мгновения, потому что они являются выражением «спрессованных», напряженнейших внутренних переживаний персонажей. Кстати, поэтому можно испытывать два крайних состояния одновременно – любовь и ненависть.

Достоевский смотрит на сценическое время под другим углом зрения. В драматическом произведении время присутствует как указание на какое-либо историческое событие, то есть выполняет функцию фона, декорации; это «безликое» время. Благодаря тому, что в реалистической литературе внимание акцентируется на человеке в «реальной» (типичной, жизненной) ситуации, время становится одной из его «составляющих», его внутренним состоянием; время переживается (во всех смыслах) и из объективно-исторического превращается в субъективно-личностное. Не случайно Подросток, попав в кружок Дергачева, безусловно, проецируемый на «прогрессивное» молодое поколение 70-х годов XIX века, воспринимает идею этого кружка как чувство (идея-чувство, переживаемая идея).

свет проник в мое сердце. Помню эту славную минуту и не хочу забыть» [291]. Внешний свет трансформируется во внутренний, освещая не только угол, в котором находится выздоравливающий Аркадий, но и темные углы души Подростка. И, конечно, символичен здесь образ «красного угла».

¹ На это же указывает и название – «Подросток», то есть развитие, становление. Кроме того, первоначальное название романа – «Беспорядок». Таким образом, идея движения заложена уже на уровне названия: от абстрактного понятия, заключающего в себе и время, и пространство, и некое состояние вообще (то есть универсальная категория) – до конкретного персонажа, обретающего лик в процессе личностного становления (роста).

Поэтому и игра больше не воспринимается как чистая игра, она приравнивается к жизни. А следовательно, формальные приемы сценического искусства Достоевский переводит в план содержательный, то есть делает их сущностью героев.

В первую очередь это касается масок и костюмов, так как главный герой, каждый раз выводя на сцену своих записок нового персонажа, в самом начале дает нам именно эти внешние данные.

Представляя читателю портреты героев, Подросток следует заданной идее движения: внешний план проецируется на внутренний. Описание героев слишком символично, чтобы не узнать в них тот или иной тип характера. Практически все портреты отличаются определенной статичностью, и лишь пристальное вглядывание в лица персонажей позволяет увидеть то истинное лицо, которое видит сам Подросток. Таким образом, «подвижность» взгляда, стремление видеть то, что скрыто под маской, присущи главному герою, а через него истину постигает и читатель.

Большая половина портретных характеристик отличается масочностью, а следовательно, статичностью. Аркадий Долгорукий слишком стремится обнажить это перед читателем. Так, наиболее статичны описания Версилова, Катерины Николаевны Ахмаковой, Анны Андреевны Версиловой, Крафта, Сергея Сокольского. Прежде всего, почти все эти героини очень красивы, что отмечает Подросток с самого начала. Однако каждый раз их красота приобретает некоторую ущербность и становится анти-красотой (то есть маской):

1. Версиров – «цветущий» и «красивый» семь лет назад, но не утративший красоты и в свои 45 (то есть в настоящее время); «удивительные волосы, почти совсем черные, с глянцевым блеском, без малейшей седины; усы и бакенны ювелирной отделки – иначе не умею выразиться; лицо матово-бледное <...> горящие и темные глаза и сверкающие зубы» [93]; «Почем знать, может быть, она [Софья Андреевна] полюбила до смерти... фасон его платья, парижский пробор волос, его французский выговор, именно французский <...> тот романс, который

он спел за фортепьяно, полюбила нечто никогда не виданное и не слыханное (а он был очень красив собою)» [12].

2. «В “свете” только “свет” и больше ничего; **Катерина Николаевна** <...> блестящая женщина» [29; выделено нами – Н.И.]; «Я поднял голову: ни насмешки, ни гнева в ее лице, а была лишь ее светлая, веселая улыбка и какая-то усиленная шаловливость в выражении лица, – ее всегдашнее выражение, впрочем, – шаловливость почти детская. “Вот видишь, я тебя поймала всего; ну, что ты теперь скажешь?” – как бы говорило все ее лицо» [201].

3. **Анна Андреевна Версилова**: «Высокая, немного даже худощавая; продолговатое и замечательно бледное лицо, но волосы черные, пышные; глаза темные, большие, взгляд глубокий; малые и алые губы, свежий рот. <...> впрочем, она была тонка и сухощава. Выражение лица не совсем доброе, но важное; двадцать два года» [33]; «она только что вошла и поклонилась как вошедшая, но улыбка была до того добрая, что, видимо, была преднамеренная» [33-34].

4. «**Крафтово** лицо я никогда не забуду: никакой особенной красоты, но что-то как бы уж слишком незлобивое и деликатное, хотя собственное достоинство так и выставлялось во всем. Двадцати шести лет, довольно сухощав, росту выше среднего, белокур, лицо серьезное, но мягкое <...> Что-то было такое в его лице, чего бы я не захотел в свое, что-то такое слишком уж спокойное в нравственном смысле, что-то вроде какой-то тайной, себе неведомой гордости» [43-44; выделено нами – Н.И.].

5. **Сергей Сокольский**: «Вошел молодой и красивый офицер. <...> То есть я говорю красивый, как и все про него точно так же говорили, но что-то было в этом молодом и красивом лице не совсем привлекательное. <...> Он был сухощав, прекрасного роста, темно-рус, с свежим лицом, немного, впрочем, желтоватым, и с решительным взглядом. Прекрасные темные глаза его смотрели несколько сурово, даже и когда он был совсем спокоен. Но решительный взгляд его именно отталкивал потому, что как-то чувствовалось почему-то, что решимость эта ему слишком недорого стоила. <...> лицо его способно было вдруг изменяться с сурового на удивительно ласковое, кроткое и нежное выражение, и, главное, при несомненном простодушии превращения. <...> Замечу еще черту: несмотря на ласковость и простодушие, никогда это лицо не становилось веселым; даже когда князь хохотал от всего сердца, вы все-таки чувствовали, что настоящей, светлой, легкой веселости как будто никогда не было в его сердце...» [154].

Все эти описания построены прежде всего по принципу цветового контраста. Четкость и яркость красок (черный, бледный = белый, алый) статичны в том смысле, что в том или ином виде появляются почти каждый раз при описании выражения лица какого-то героя. Так, лицо Ламберта в наивысшей степени масочно: «Волосы у него были черные ужасно, лицо белое и румяное, как на маске, нос длинный, с горбом, как у французов, зубы белые, глаза черные» [27].

Таким образом, ущербность проявляется в том, что *красота* становится синонимом слова *краска*, причем подразумевается вполне определенная палитра. Выход за пределы трех цветов для выше перечисленных героев не задан¹. *Краска в лице* несколько раз упоминается также в связи с Катериной Николаевной и Анной Андреевной. Но в отличие, например, от Аркадия Долгорукого, обе героини заливаются легким румянцем в нужное время, то есть запланировано (как постоянная «усиленная шаловливость» Катерины Николаевны и преднамеренная улыбка Анны Андреевны). *Краска в лице* в данном случае не означает внутреннего движения, душевных переживаний; это – знак неистинности (в нравственном отношении), так как само слово *краска* не подразумевает *другого* значения, кроме прямого. Не случайно Аркадию снится сон, в котором Катерина Николаевна «разоблачается»: «Я смотрю на нее и не верю; точно она вдруг сняла маску с лица: те же черты, но как будто каждая черточка лица исказилась непомерною наглостью. “Выкуп, барыня, выкуп!” – кричит Ламберт, и оба еще пуще хохочут, а сердце мое замирает: “О, неужели эта бесстыжая женщина – та самая, от одного взгляда которой кипело добродетелью мое сердце?”

<...> О, она готова на выкуп, это я вижу и... и что со мной? <...> Я

¹ Кстати, в античных Греции и Риме особое значение придавалось именно этим трем цветам: белому, черному и красному. Белый выражал святость, радость, чистоту, благоволение со стороны олимпийских богов. Черный цвет, напротив, был символом богов подземного царства мертвых, цветом богинь мести – эриний. Красный цвет связывался в ассоциативных представлениях греков и римлян с кровью, смертью, загробным миром; в то же время красный цвет обозначал и жизнь, так как кровь – источник жизни. (См.: Копалинский В. Словарь символов. Калининград, 2002. С. 235-236.)

схватываю ее за руки, прикосновение рук ее мучительно сотрясает меня, и приближаю мои губы к ее наглым, алым, дрожащим от смеха и зовущим меня губам» [306]. Целомудренный румянец уступает место алым губам «бесстыжей женщины».

По сути, перед нами тот же принцип освещения, о котором мы говорили ранее. Делая акцент на губах, Достоевский оставляет в тени глаза – они, как правило, темные или черные. Это вполне соответствует характеристике героев с темными глазами.

В результате перед нами совершенно четкие лица – в том смысле, что выражение каждого из них застывшее. Это и позволяет говорить о маске как застывшем выражении, застывшем лице. Интересно, что исторически театральная пластика двигалась в обратном направлении – к оживлению маски, с целью изобразить душевное состояние человека. Так, греческая пластика V в. до н. э. знала только одно средство «оживления» маски – застывшая «архаическая» улыбка, почти гримаса. В то же время применялась полихромия, то есть многоцветность, раскраска. Таким образом, маски представляли собой лица с застывшим выражением, ярко раскрашенные в условный цвет. В связи с дальнейшими успехами пластики появляются более естественные и художественно исполненные маски. Затем скульпторы стали изображать на лице различные чувства. Однако в изображении страсти и боли еще остается сдержанность: горизонтальная складка на лбу, несколько выступающие вперед губы, борозды, идущие вниз от носа к губам¹.

Достоевский прибегает к использованию «архаических» масок в том случае, когда необходимо показать отсутствие или мнимое присутствие душевных переживаний героев. Кстати, знаменитый образ человека с лицом со складкой – тоже из разряда «архаических» масок. В «Подростке» таким лицом «наделен» Версилов.

В противовес «масочным» героям Достоевский рисует живые портреты

¹ См.: Головня В. Указ. соч. С. 58.

двух персонажей, которые настолько подвижны, что даже в описании их наблюдается динамичность. Речь идет о Софье Андреевне и Макаре Ивановиче Долгоруком:

1. «Она вся покраснела. Решительно ее лицо бывало иногда чрезвычайно привлекательно... Лицо у ней было простодушное, но вовсе не простоватое, немного бледное, малокровное. Щеки ее были очень худы, даже ввалились, а на лбу сильно начинали скопляться морщинки, но около глаз их еще не было, и глаза, довольно большие и открытые, сияли всегда тихим и спокойным светом, который меня привлек к ней с самого первого дня. Любил я тоже, что в лице ее вовсе не было ничего такого грустного или ущемленного; напротив, выражение его было бы даже веселое, если б она не тревожилась так часто, совсем иногда попусту, пугаясь и схватываясь с места иногда совсем из-за ничего или вслушиваясь испуганно в чей-нибудь новый разговор, пока не уверялась, что все по-прежнему хорошо. <...> Кроме глаз ее нравился мне овал ее продолговатого лица, и, кажется, если б только на капельку были менее широки ее скулы, то не только в молодости, но даже и теперь она могла бы называться красивою. Теперь же ей было не более тридцати девяти, но в темно-русых волосах ее уже сильно проскакивали сединки» [83].

2. «Там сидел седой-преседой старик, с большой, ужасно белой бородой <...> На нем был, сверх рубашки, крытый меховой тулупчик, колена же его были прикрыты маминым пледом, а ноги в туфлях. Росту он, как угадывалось, был большого, широкоплеч, очень бодрого вида, несмотря на болезнь, хотя несколько бледен и худ, с продолговатым лицом, с густейшими волосами, но не очень длинными, лет же ему казалось за семьдесят» [284].

Оба героя не отличаются внешней красотой, более того, их сближает такая деталь, как бледное и худое продолговатое лицо. Нет в этих портретах и цветового контраста, символизирующего какое-то противоречие. Но в обоих чувствуется поток жизни – «веселие сердца», как говорил Макар Долгорукий; и, конечно, появляются *другие* цвета – *синенькие* глаза Софьи Андреевны и пышная *седина* Макара Ивановича¹. В результате образовалась *другая* цветовая триада, которая и «расшифровывается» с другой точки зрения. Христианская символика привнесла в цветовую гамму несколько

¹ Кстати, у Макара Ивановича тоже «очень голубые» глаза: «Он вдруг улыбнулся и даже тихо и неслышно засмеялся, и хоть смех прошел скоро, но светлый, веселый след его остался в его лице и, главное, в глазах, очень голубых, лучистых, больших» [284-285].

иные смыслы: белый по-прежнему обозначал чистоту; красный стал символом мученичества (не случайно Софья Андреевна краснеет, а не заливается легким румянцем); появившийся голубой цвет представлял небесное царство.

Утрированные цвета героев – *синенький* и *седой-преседой* – свидетельствуют об их внутренней (духовной) наполненности, да и сами они в конечном счете теряют телесные очертания и обретают духовные, становясь родителями Аркадия в высшем смысле и воплощая известные христианские образы¹.

Утрата телесности подчеркивается еще и тем, что именно эти два персонажа на протяжении всего романа не меняют своего костюма, тогда как остальные герои постоянно переодеваются. Правда, Версиров видит в этом самолюбие: «Тут было и самолюбие и еще какое-то другое оскорблявшееся чувство: она понимала, что никогда ей не быть барыней и что в чужом костюме она будет только смешна. Она, как женщина, не хотела быть смешною в своем платье и поняла, что каждая женщина должна иметь *свой* костюм, чего тысячи и сотни тысяч женщин никогда не поймут – только бы одеться по моде» [382]. Уже внутри этого высказывания заключено несколько противоречий. Сам Версиров ранее признался Аркадию в том, что Софья Андреевна меньше всего женщина, а значит, не способна испытывать подобные самолюбию чувства. Кроме того, Софья Андреевна никогда не стремилась стать барыней, что для Версирова означает надеть чужой костюм. Таким образом, он мыслит другого человека как абсолютно телесную субстанцию, не подразумевая иной сущности. Поэтому, с его точки зрения, другими можно играть, как куклами, марионетками. Однако Софья Андреевна и Макар Иванович не поддаются его пронзающему аналитическому взгляду и поэтому остаются загадкой. Невозможность постичь высшую тайну останавливает героя на пороге, за которым находится «седой-преседой старик, с большой, ужасно белой бородой» (Версиров в

¹ Символично то, что в начале романа Макар Долгорукий назван «садовником».

прямом смысле не может перешагнуть этот порог, за чем последует акт отчаяния – «рубка образов»), и приводит в известном смысле к смирению перед Софьей Андреевной («Мама сидит около него; он гладит рукой ее щеки и волосы и с умилением засматривает ей в глаза. <...> от мамы он уже не отходит и уж никогда не отойдет более» [446], «теперь она вдруг как-то *осмелилась* перед ним» [447]).

Принцип деления героев «телесное – духовное» можно еще обозначить и как «маска – душа», причем маска и телесное начало настолько сливаются друг с другом, что становятся взаимозаменяемыми. Телесность выражается через прикрытие лица личиной, а самого тела – костюмом. Так возникает роль, которую герои обязаны играть, чтобы не потерять оставшейся (единственной) сущности, то есть не потерять себя. Однако заданная роль приводит героев к ограничению своей свободы и отграничению себя от мира, поэтому требуется новая роль во имя продолжения существования. В конечном счете наслаивание масок и костюмов (ролей) приводит к частичной или полной утрате себя как человека (ср. в финале романа: «О, это – только половина прежнего Версилова» [446]). Лик сохраняют два героя – Софья Андреевна и Макар Долгорукий, не игравшие никаких ролей и выбравшие *другой* путь. «Все в тебе, Господи, и я сам в тебе и прими меня!» [290] – то, к чему нужно стремиться, по мнению Макара Ивановича, – открывать образ Божий в себе, а не размениваться на идолы-образцы.

Принцип деления героев задан изначально, то есть мы видим результат и не видим процесса, становления. Но тем интересней положение главного героя, так как он и дает нам возможность проследить путь развития, тем более что Подросток, по замыслу Достоевского, из своей жизни делает художественное произведение. Однако роль Творца-созидателя герой осваивает после всего случившегося, следовательно, творческому порыву предшествовал некий событийный поток. Это становится вполне очевидным в процессе чтения записок Подростка, но сам он зачастую говорит о том, что даже *сейчас* (после) для него нет четкой временной отграниченности. Кстати,

поэтому возраст героя также колеблется – «двадцать первый год». Помимо этого, на протяжении всего романа нет портрета Аркадия Долгорукого, тогда как все остальные герои обрисованы им достаточно подробно. И, конечно, не стоит забывать о его частых переодеваниях. Таким образом, на поверхности оказывается ощущение хаотического, все смешано. Однако для Достоевского это не так. Можно очень четко отграничить Аркадия как объекта повествования от Аркадия – субъекта повествования, и тогда исчезнет хаотическое в читательском восприятии.

Роль Творца-созидателя играет Аркадий – субъект повествования; он пишет историю своих «первых шагов на жизненном поприще» [5]. Следовательно, он смотрит на время объективно – пишет *сейчас* о себе *полгода назад*. Поэтому в данном случае важным будет не описание портрета или костюма, а то, что вынес герой в нравственном отношении из всего случившегося. Его портрет – его слово. Можно сказать, повествование ведется «изнутри» и в высшей степени субъективно, то есть наполнено целым спектром эмоций и переживаний. Собственно, это и есть внутренняя динамичность, о которой мы говорили выше.

Аркадий – объект повествования совершенно соответствует тем героям, которые выведены им же на сцену записок. Неоднократно герой отмечает, что его жизнь напоминает театр: люди в ней появляются внезапно и так же исчезают; здесь возможно подслушивать и подглядывать, при этом быть разоблаченным или оставаться незамеченным; здесь возможно играть роль и быть куклой, которую в лучшем случае одевают и переодевают, а в худшем – третируют.

Однако положение куклы как телесного существа в определенный момент резко меняется, причем этот момент четко зафиксирован. Первые две части романа, как мы уже отмечали, начинаются с конкретных дат, третья же часть – со слова «теперь»: «Теперь – совсем о другом» [280]. *Другое* – это болезнь, встреча с Макаром Долгоруким (*другим* отцом – духовным) и исцеление. Само определение времени – «теперь» – тоже *другое*. Это время

Аркадия – субъекта повествования (время *сейчас*). Таким образом, обозначился выход из кризиса, который продолжался для Аркадия-куклы на протяжении первой и второй частей записок. Болезнь (как бунт души) вдруг со всей четкостью показала, что содрогалось от мук не тело – содрогалась душа.

В таком случае «кукольная мифология» Платона полностью переворачивается. Платон говорил о том, что живые существа – это чудесные куклы богов, а само понятие «кукольная мифология» – превращение всей человеческой жизни в праздник, игру. Достоевский своим романом опровергает данное положение.

Театр кукол, как пишет К. Гроос, – идеал театра, так как он «чистейший театр душ. <...> Куклы избавлены от быта, от тела, от физиологии, у них только платье и голос. <...> Нет театра, который был бы лиричнее и духовнее по своей главной сути, чем театр кукольный. Куклы живы одними своими голосами и движениями, лирическими душами, иначе говоря»¹.

Оказывается, голос, который был слышен на протяжении всего романа, – это душа Аркадия-куклы. Потребовался настоящий бунт, чтобы душа проявила себя в полной мере, стряхнув все маски и роли, навязываемые модным сознанием светского общества. Поэтому время в романе постоянно «путается», но в определенной точке: в начале третьей главы («теперь» и «сейчас») – совпадает, и все становится на свои места².

Оставив большинство героев в пределах их ролей, противопоставив им чистые души и показав «процесс» рождения еще одной, Достоевский, таким образом, подошел к освещению идеи «жизнь – игра» с позиции, которая, по всей очевидности, назрела в современном писателю обществе. Предыдущий роман, признававшийся и признающийся критиками как один из самых сильных романов Достоевского, показал острую необходимость противо-

¹ См.: Гроос К. Игра. М., 1992. С. 139.

² В определенном смысле Достоевский как создатель драматического романа обратился к опыту античности, когда автор пьесы был и режиссером, и актером. Однако, на наш взгляд, это возвращение на *другом* уровне.

поставить нечто светлое, возвышенное России «Бесов». Росток *другой* жизни начал пробивать себе дорогу, так как надежда на человека жила в писателе всегда. Поэтому и название романа *другое*: «Беспорядок» сменил «*Подросток*», как игру сменила жизнь. Для большей части героев игра стала жизнью, то есть замкнула их внутри себя; для Аркадия Долгорукого игра послужила точкой отсчета для новой жизни, тем более что почва (Софья Андреевна и Макар Иванович), давшая этот росток, благодатна.

Заключение

Одной из концепций, вырабатываемых культурно-исторической ситуацией в целом, является игра. Рассматривая игру как многоуровневый способ освоения действительности, мы прежде всего сосредоточили внимание на этико-эстетическом аспекте ее воплощения. Однако это не исключает и другие аспекты – культурологический, философский, психологический и др. Такое многообразие взглядов на игру позволяет, с одной стороны, сконцентрировать ее полярные характеристики, с другой стороны, не развести их, а, напротив, синтезировать, что обеспечивает данной концепции принцип универсальности.

Степень включенности того или иного художника в обозначенный выше контекст зависит, в первую очередь, от конкретной, современной художнику культурно-исторической ситуации; в то же время подобная зависимость существует и в отношении к интерпретаторам: проблема заключается в том, как прочесть текст. В этом смысле игра, на наш взгляд, является благодатной почвой для исследования.

Эпоха, породившая великого писателя, не осознавала до конца его величия. Певец «униженных и оскорбленных» не остался в этих пределах. «Пятикнижие», каждый роман которого оценивался современниками по-разному, высветило иную грань творчества писателя: «подпольный человек» занял активную оборонительную позицию; кроме того, открылась бездна его внутреннего пространства, заполненного живой идеей. Образ игрока, таким образом, начинается с «мозговых игр»¹, которые затем оформляются в принцип мироздания. С этой точки зрения, роман «Подросток» является одним из самых плодотворных для исследования концепции игры, так как он есть воплощенная идея главного героя.

Исходя из фундаментальной составляющей игры – понятия «азарт», мы выделили два вида азарта в «Подростке»: игровой и творческий. Оба они

¹ Впоследствии такое определение игры даст А. Белый в своем романе «Петербург».

представлены уже в самом начале романа: «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще» [5], – пишет Аркадий Долгорукий. На наш взгляд, эта фраза является уникальной в силу того, что содержит в себе принцип универсальности (по отношению к игре).

Во-первых, формула «не утерпев» означает стремительный порыв к совершению некоего действия. Так, у Даля читаем: «**Азáрить** кого, сердить, бесить, **выводить** из себя, **из терпения**; -ся, горячиться, **выходить из себя**, забываться» [1, с. 7; выделено нами – Н.И.]. Попыткой подобного действия в романе становится «саморазмыкание» главного героя. *Выход из себя* означает прорыв в азартную реальность: игорный дом (азартная игра как таковая), характеризующийся нетерпением, горячностью; и сценическое пространство (жизнетворчество), налагающее на человека обязательство играть роль¹.

Во-вторых, формула «сел записывать <...> историю» свидетельствует о наличии *креативного сознания* у главного героя: записать историю означает создать свой мир. Символично то, что – это история *первых шагов* на жизненном поприще. *Шагами* были *первые* семь дней, в течение которых Творец создал мир (= жизнь)².

И, наконец, формула «не утерпев, я сел записывать» символизирует динамичность: нетерпение Аркадия Долгорукого описать все случившееся с ним ранее. Событие из внешнего плана (азартная реальность) переходит в план внутренний и становится со-*бытием*. Отсюда – созидание внутреннего мира и «внутренний» человек.

Моделируя «азартную» реальность двойственно, Подросток заявляет о себе как литераторе, а также выявляет другую свою сущность: он игрок и в определенном смысле – актер. Таким образом, игра в романе «Подросток» имеет диалогическую природу.

Как литератор главный герой осознает ценность слова, поэтому оно для него Истина в высшей инстанции. За словом стоит «живой образ»,

¹ Собственно, перед нами обозначенные выше два вида азарта.

² Жизнь не для себя, а для человека (ведь и *история* в «Подростке» – история человека).

воплощенный в слове Божьем, Священном Писании: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [Ин. 1, 1]. Тот же «живой образ» – суть игры как принципа эстетического освоения действительности, так как любое явление действительности – «живое», «живущее».

Достоевский, наделяя своего героя «правом слова», создает специфическую реальность. Слово, посредством которого происходит сотворение мира, есть «слово творящее». Аркадий Долгорукий берет на себя ответственность сотворить мир при помощи такого слова. Речь идет о сотворении своего – внутреннего – мира, но по значению не уступающего тому, что создан Творцом. Причем здесь совершенно отсутствуют богоборческие мотивы; Подросток не стремится занять место Бога. Мы видим рождение слова: торопливая, сбивчивая речь, с оговорками, замечаниями в скобках, забеганием вперед, неправильными грамматическими формами и синтаксическими конструкциями. Поэтому обретение *своего* слова есть дар Божий, награда, выражающиеся в том, что перед нами – рождение (= воз-рождение) героя¹.

Толчком для этого послужил мир внешней реальности, стремящийся подчинить, придавить любого человека, вследствие чего превращение Подростка в куклу не выглядит искусственным. С детства помещенный в мир-балаганчик, Аркадий грезит о мире другом, своем, с упоением мечтает об уединении и живет высокими идеалами.

Однако типично романическую ситуацию Достоевский освещает под другим углом зрения. Трагическая возвышенность и стремление к уединению оборачиваются для Подростка желанием жить среди людей и для людей. Ни один герой-романтик (в чистом виде) не состоялся как человек, все они – личности, но человеческое для них чуждо. Достоевский показывает, насколько сильно в человеке желание жить «живой жизнью», впитать «живой образ» – *тот* самый, так как человек создан *по образу и подобию*. Поэтому в самые трагические моменты невозможно думать красиво. Поток

¹ Еще в первом романе («Бедные люди») герой жаждал обрести *свой слог*.

сознания разрушает такую красоту и уступает место спонтанной речи, торопливому живому слову, освещая внутреннюю красоту. «Внутреннее» слово есть реакция героя на те события, участником которых он был; отсюда – стремление избегать «литературные красоты».

Слово Аркадия Долгорукого формально выражено как письмо, писание, записки, рукопись.

Письмо выступает и как процесс *писания* (смысловая игра: писание – Священное Писание), и как результат – то, что написано и послано читателю (Николаю Семеновичу, воспитателю Подростка), и как принцип высказывания (монологическое слово, поток сознания). В то же время герой неоднократно говорит, что пишет *записки*, которые впоследствии заменяет *рукописью*. Записки (с их дискретностью) объединяются в единую, с точки зрения формы, рукопись (с ее недискретностью). Слово приобретает цельность, жанровую полновесность¹.

«Процесс припоминания и записывания» (другими словами, обращение героя к истории его первых шагов на жизненном поприще) есть возвращение в прошлое, в пространство культурной памяти. Обрести свое слово (свой мир) означает вспомнить *то* Слово, продолжить его, оживить². Новая жизнь, наступившая для Подростка, не есть абсолютно новое бытие; она – воспоминание и приближение к Истине. Движение «назад» (к Истине) – залог духовного развития героя, что обуславливает его сопротивление завершенности бытия (отсюда открытый финал романа).

Другая сущность героя – игрок и актер – выявляет его физиологическую природу. Достоевский считал, что игроком не становятся, а рождаются.

Физиология есть присущий организму некий порядок, нарушение которого может привести человека порой к катастрофическим последствиям. Игра так же есть порядок, но смысл ее заключается не в подчинении ему, а в

¹ Здесь мы видим еще и рождение жанра.

² «Оживление» предполагает длительность творческого акта. Записки героя читает, то есть оживляет в акте чтения, его воспитатель, а затем и читатель.

преодолении его, подчинении правил игры себе. Это положение не согласуется с сущностью культурологического аспекта игры. В частности, Й. Хейзинга, определяя одну из основных черт игры, говорит о соблюдении игроками установленных правил, иначе Порядок нарушается (игра прекращается).

Если игра – ритуал, культ, то он должен неукоснительно соблюдаться. Однако традиция изображения игры в литературе на том и основана, что Порядок нарушается. Для романтиков важным становится противоборство со Случаем, Неизвестными Факторами, Судьбой (подчинить их себе); для реалистов игра – «система», основанная на физиологических свойствах (хладнокровии, «упорстве и непрерывности»)¹.

И тем не менее культовый характер игры отразился в литературе романтизма. Он обуславливал возможность испытать «вальсингамовские» ощущения. Порой они становились намного важнее, чем сама игра, и воспринимались как «поэзия игры» (в противовес прозе жизни). Играть ради непрерывных ощущений стало целью игрока, в связи с чем триада ИГРА, ВИНО, ЖЕНЩИНА выстроилась в вертикаль, в которой доминирующее положение заняла, конечно, игра.

Однако внутри «поэзии игры» наметился раскол. Лермонтов в драме «Маскарад» со всей очевидностью показал, что в жизни игрока нет ничего случайного. Арбенин борется не со Случаем, а с закономерностью. Быть игроком и демоном одновременно невозможно, так как гибнет человек. Раскол обозначил и Гоголь, изобразив «прозу жизни». Его игрок – шулер, а игра – «искусство передергивания», основанное на внимательном изучении крапа и ловкости рук.

Игрок Достоевского принципиально иной. Подросток пришел завоевывать пространство жизни – реальное и сверхреальное. Граница размыта, так как рулетка вращается, в результате мир приобрел ускорение.

¹ Кроме того, игра является еще и способом обогащения (то есть признается ее утилитарный характер).

В таком ритме жизни нет строго определенных чувств. Страсть и ненависть слились и достигли своего апогея. Играть означает пребывать в экстатическом состоянии (= любить!). Игра, экстаз и любовь представляют собой трансформированное (горизонтальное) триединство: ИГРА, ВИНО, ЖЕНЩИНА; теперь игра вобрала в себя и вино (экстаз, опьянение), и женщину (любовь)¹. Женщина перестала быть объектом страсти, более того, она перестала быть воплощением пола (пылать страстью можно и к женщине, и к рулетке). Достоевский соединил игровой азарт и эротическую страсть: их родство основано на едином культовом механизме – идолопоклонничестве. Женщина обезличивается, а игра очеловечивается.

Подобное физиологически неразграниченное состояние разрушает «систему» игры с ее изначально четкими физиологическими установками (быть хладнокровным, не горячиться). Аркадий Долгорукий входит в мир Петербурга с целью завоевать его, отыграть за безрадостное прошлое. Но ситуация меняется, когда в жизни героя появляется роковая женщина. И к игре, и к Катерине Николаевне он испытывает страсть, чередующуюся с ненавистью (любовный треугольник). Одно чувство легко подменяется другим, женщина – игрой, жизнь – пребыванием в состоянии экстаза (статичном состоянии), истинное – ложным.

«Система» рушится. Герой не выдерживает постоянного лихорадочного азарта, так как это – самоистребление. Должно быть нечто уравновешивающее. Физиологии Достоевский противопоставляет духовный мир, настоящий источник живой жизни, обретенный Аркадием Долгоруким. Болезнь исцеляет Подростка, выводя его в новое пространство жизни, на свет, излучаемый духовным отцом Макаром Долгоруким.

Параллельно героем утрачивается и присвоенный однажды ярлык – *дурак*. Во внешнем мире действуют законы театральной реальности. Попадая в мир-балаганчик, Подросток становится куклой, которую не воспринимают

¹ Вертикаль означала «возвышение» человека до игрока, горизонталь, наоборот, превратила игрока в человека.

всерьез, одевают, переодевают, игнорируют, предают, бросают. В этом мире все условно, как на сцене; поэтому окружающие Аркадия люди носят маски, костюмы, играют роли.

Бесспорно, мир изначально налагает на человека обязательство быть кем-то, играть роль. И в первую очередь – социальную. Поэтому жизнь (мир) и рассматривается нами с позиции игры.

Идея «жизнь – игра» актуальна в любую эпоху, начиная с античности и заканчивая нашими днями. Однако уже в античности было налицо стремление устранить (или хотя бы преуменьшить) искусственность, условность сценических образов. Театральная пластика двигалась именно в этом направлении. Постепенно скульпторы научились изображать различные чувства на масках. Каждая маска означала тот или иной тип героя. К маске прилагался определенный костюм. Так создавался характер, роль, в которую нужно было вживаться, чтобы минимизировать условность.

Несколько веков спустя мы наблюдаем ту же картину. Герои Достоевского по-прежнему носят маски и костюмы, играют по несколько ролей. Разница только в том, что масками стали застывшие выражения лиц. Да и, собственно, лица-то исчезли под личиной. Ощущение карнавала, перевернутого мира стало естественным. Внешний мир объективировал все и вся. Поэтому Подросток воспринимается не как актер, а как кукла, выброшенная в жизнь.

Неоднократно герою указывают его место – угол, так как в центральной (освещенной) части сцены находятся главные действующие лица. Все это провоцирует Аркадия к стремлению замаскироваться; теперь он сам ищет угол. Угол наименее подвержен освещению, поэтому на первый план выдвигается желание остаться в тени. Однако когда необходимо осветить углы, затемняется центральная часть. Таков принцип театрального освещения; подобным будет «освещение» романного события, в котором главным является *другой* план.

Идея Подростка (статья Ротшильдом) воплощает «центральную» часть мира героя, «углы» скрыты. Однако постепенно освещаются и они, обнаруживается огромный духовный потенциал Аркадия Долгорукого. Свет приобретает *другое* значение – внутренний источник, сияние души.

Положение куклы также в определенный момент резко меняется, причем этот момент четко зафиксирован. Первые две части романа начинаются с конкретных дат, третья же часть – со слова «теперь»: «Теперь – совсем о другом» [280]. *Другое* – это болезнь, встреча с Макаром Долгоруким (*другим* отцом – духовным) и исцеление. Для Аркадия-куклы обозначился выход из кризиса: утрата телесности привела к рождению души, и переход в *новое* время, так как родился (= воз-родился) *новый* герой¹.

Таким образом, игра утрачивает искусственность, условность; вернее, это преодолевается. Достоевский не разрушает того двоимирия, которое подразумевает игра, если она – выход в другую реальность. Напротив, писатель предлагает и тезис, и антитезис. Но принципиально необходимым становится их синтез. Это – *другой* угол зрения, потребовавшийся эпохе. Взгляд Достоевского на игру переворачивает все предыдущие представления о ней. Игра есть неперемное условие для обретения живой жизни. На любом уровне игры Достоевский разрывает порочный круг, который люди сами создают. Другими словами, жертвенник заменяется святилищем души,

¹ Обозначив три вида игры, мы сосредоточили внимание на двух видах азарта: игровом и творческом. Как было отмечено выше, игровой азарт лег в основу азартной игры как таковой, а творческий – в основу экзистенциальной. Однако остается еще один вид игры – «литературная». По большому счету ее можно было «обосновать» творческим видом азарта. Однако для нас есть существенная разница между экзистенциальной игрой и «литературной». Под первой мы подразумеваем, по выражению Станиславского, «театральщину» (реальные отношения), под второй – «слово творящее» (духовную реальность, не разыгрываемую, а достигаемую в Слове).

Мы имеем дело с *другим* видом игры: это и есть *выход*. Роман построен таким образом, что *выход* дается сразу, поэтому взгляд читателя устремляется к азартной и экзистенциальной игре с целью усмотреть здесь нечто новое. Однако по прочтении этого пласта текста открывается *другой* – тот, который дан в самом начале. Но на этот раз мы видим его по-*другому*. По нашему мнению, здесь заложен принцип двойного прочтения: через отречение к *новому* возвращению. Поэтому само обозначение «литературная» игра» является условным. Игра выходит за пределы магического пространства, в котором установлены некие правила. Игра – преодоление условности, обретение истинности, духовности.

идол вытесняется идеалом.

Магический круг рулетки (а игровое пространство всегда магическое) замыкает героев, не способных противопоставить игре нечто. Выход есть только для Подростка. Роли, разыгрываемые персонажами романа, опять-таки заключают их в себе. Освобождается от роли один Аркадий Долго-рукий.

Достоевский выводит на свет этого героя потому, что он действительно уникален. Он обладает «правом слова», своим голосом. Обрести слово означает жить, но этого мало. Должно быть неутомимое стремление к живой жизни. Поэтому уже первые слова романа слишком символичны: «Не утерпев». Не *терпеть* (застыть = замереть = умереть), а *жить*. Человек не должен утратить источник жизни, однажды дарованный Богом. Истребление образа и подобия приводит к без-образию, в связи с чем все красивые внешне герои пусты и холодны. Освещается внутренний мир Подростка, тогда как внешнего портрета мы не видим (его портрет – слово).

Разрушая «азартную» реальность «изнутри» романа (азартной игре посвящены лишь три подглавки второй части, а за ними – встреча героя с духовным отцом и исцеление в третьей части; что же касается театральных перипетий, то в конце романа от Версилового – главного кукловода – осталась «половина», по словам Аркадия, а другие персонажи в той или иной степени разоблачились до ничто), Достоевский на композиционном уровне представляет желаемый выход героя к свету. То же касается и повествовательного уровня. Игровой азарт для Аркадия – субъекта повествования сменяется творческим (созидательным), разрушительный же изживается.

Библиографический список

1. Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 18.
 2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 5.
 3. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 6.
 4. Гофман Э.Т.А. Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. 2.
 5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5.
 6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6.
 7. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8.
 8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13.
 9. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 16.
 10. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21.
 11. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 2.
 12. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 3.
 13. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6.
-
1. Айхенвальд Ю. Памяти Достоевского // Новая жизнь. Кн. 1. М., 1922. С. 10-13.
 2. Айхенвальд Ю. Ф.М. Достоевский // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 242-254.
 3. Акелькина Е.А. «Елка и свадьба»: актуализация философского концепта детства // «Педагогія» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторович. Коломна, 2003. С. 52-56.
 4. Акелькина Е.А. М.М. Бахтин о концепции детства в творчестве Достоевского // «Педагогія» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторович. Коломна, 2003. С. 101-105.
 5. Андерсон Р. К вопросу об «иконичности» в творческом языке Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2 / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск, 1996. С. 306-323.

6. Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 644 с.
7. Аникст А.А. Синтез искусств в театре Шекспира // Шекспировские чтения. 1985 / Под ред. А.А. Аникста. М.: Наука, 1987. С. 15-41.
8. Анненков П.В. Замечательное десятилетие (1838-1848) // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 36-39.
9. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Слов.-справ. / Ярхо В.Н., Гаспаров М.Л., Молок Д.Ю.; сост., общ. ред. В.Н. Ярхо. М., 2002. 354 с.
10. Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1986. 463 с.
11. Античная эпистолография. Очерки / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1967. 285 с.
12. Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства: Сб. ст. / Ред. коллегия: М.Я. Либман и др. М., 1977. 256 с.
13. Антонович М.А. Мистико-аскетический роман // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 255-306.
14. Анциферов Н.П. Душа Петербурга; Петербург Достоевского; Быль и миф Петербурга. [Репринт. воспроизв. изд. 1922, 1923, 1924 гг.] М., 1991. 84 с.
15. Архипова А.В. Петр Ипполитович и другие. (Массовая литература как средство понижения уровня сознания) // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 180-198.
16. Архипова А.В. «Подросток» в творческом восприятии Александра Блока // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридендера. Т. 3. Л., 1978. С. 114-126.
17. Аскольдов С.А. Психология характеров у Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Л., 1924. С. 5-31.
18. Асмус В. «Горе от ума» как эстетическая проблема // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. / Ред. Е. Новик. М., 1968. С. 412-434.

19. Асмус В. Шиллер как эстетик // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. / Ред. Е. Новик. М., 1968. С. 141-201.
20. Асмус В. Эстетика Аристотеля // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. / Ред. Е. Новик. М., 1968. С. 91-141.
21. Асмус В. Эстетические принципы театра К.С.Станиславского // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. / Ред. Е. Новик. М., 1968. С. 609-637.
22. Баршт К. «...Наука самая занимательная» // Литературная Россия. 1981. 14 августа. С. 17.
23. Баршт К.А. Герой Ф.М. Достоевского как подросток // «Педагогия» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 9-21.
24. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. / Отв. ред. С.С. Аверинцев. М., 1989. 272 с.
25. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407.
26. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 9-192.
27. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. С. 5-301.
28. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72-234.
29. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с.
30. Безносков В.Г. «Смогу ли уверовать?» (Ф.М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX – начала XX века). СПб., 1993. 200 с.
31. Белик А.П. Художественные образы Ф.М. Достоевского. М., 1974. 223 с.
32. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 31-34.

33. Белинский В.Г. Петербургский сборник, изданный Н.А. Некрасовым // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 3-31.
34. Белов С.В. Федор Михайлович Достоевский. М., 1990. 206 с.
35. Белов С.В., Туниманов В.А. А.Г. Достоевская и ее воспоминания // Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971. С. 5-32.
36. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи: концепция человека. Ростов-на-Дону, 1987.
37. Бем А.Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1998.
38. Бем А.Л. Статьи о литературе // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 67-108.
39. Бем А.Л. Сумерки героя. (Этюд к работе «Отражение “Пиковой дамы” в творчестве Достоевского») // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 115-119.
40. Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Русская мысль. 1918. № 3-6. С. 39-61.
41. Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 107-224.
42. Березкин В. Оформление спектаклей шекспировского театра как часть европейской модели игровой сценографии // Шекспировские чтения. 1985. / Под ред. А.А. Аникста. М.: Наука, 1987. С. 244-271.
43. Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Берковский Н.Я. Литература и театр / Ред. Б.И. Зингерман. М., 1969. С. 11-48.
44. Берковский Н.Я. Драматический театр и дух музыки (По поводу спектаклей Афинского Художественного театра) // Берковский Н.Я. Литература и театр / Ред. Б.И. Зингерман. М., 1969. С. 414-434.
45. Берковский Н.Я. Станиславский и эстетика театра // Берковский Н.Я. Литература и театр / Ред. Б.И. Зингерман. М., 1969. С. 185-305.
46. Берковский Н.Я. Таиров и камерный театр // Берковский Н.Я. Литература и театр / Ред. Б.И. Зингерман. М., 1969. С. 305-394.

47. Берлянд И.Е. Игра как феномен сознания. Кемерово, 1992. 96 с.
48. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. СПб., 1992. 400 с.
49. Благой Д.Д. Достоевский и Пушкин // Достоевский – художник и мыслитель / Отв. ред. К.Н. Ломунов. М., 1972. С. 345-415.
50. Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. 288 с.
51. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. 387 с.
52. Большой словарь иностранных слов в русском языке / Ред. С.М. Локшина, В.Ф. Корицкий. М., 1998. 784 с.
53. Борисова В.В. О Достоевском, с тщанием и любовью // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 246-250.
54. Борщевский С. Новое лицо в «Бесах» Достоевского // Слово о культуре: Сб. крит. и филос. ст. М., 1918. С. 21-46.
55. Бочаров С.Г. Неискупленный герой Достоевского // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 521-535.
56. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 107-123.
57. Брумфилд У. Запад и Россия: концепт неполноценности в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 87-99.
58. Булгаков С.Н. Венец терновый. Памяти Ф.М. Достоевского // Булгаков С.Н. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 300-310.
59. Бурсов Б. «Подросток» – роман воспитания // Аврора. 1971. № 10. С. 64-71.
60. Бурсов Б.И. Личность Достоевского. Роман-исследование. Л., 1979. 680 с.
61. Бухаркин П.Е. «Образ мира, в слове явленный»: Стилистические проблемы «Обломова» // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX – н. XX в. СПб., 1992. С. 118-135.

62. Бялый Г.А. Русский реализм от Тургенева к Чехову. Л., 1990. 637 с.
63. Вайке А. Энциклопедия азартных игр. М., 1994. 298 с.
64. Введенский А.И. Литературные характеристики. Последние произведения Тургенева, Гончарова, Достоевского. Сатиры Щедрина. Литературное наследство. Г. Успенский. Н. Златовратский. СПб., 1903. 511 с.
65. Вейдле В. Умирание искусства. СПб., 1996. 336 с.
66. Вересаев В. Живая жизнь. М., 1991. 335 с.
67. Веселовский А.Н. Эпоха чувствительности // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Под ред. М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского, А.А. Смирнова. Л.: Художественная литература, 1939. С. 487-515.
68. Ветловская В.Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей // Мир – фольклор – литература. Л., 1978. С. 81-114.
69. Викторovich В.А. Жанр записок у Толстого и Достоевского // Лев Толстой и русская литература. Горький, 1981. С. 18-25.
70. Викторovich В.А. Роман познания и веры // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб.ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 17-28.
71. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. 654 с.
72. Виноградов В.В. Стилистика: Теория поэтической речи: Поэтика. М., 1963. 255 с.
73. Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей. М., 1990. 386 с.
74. Виролайнен М.Н. Автор текста истории: Сюжетообразование в летописи // Автор и текст: Сб. ст. СПб., 1996. С. 33.
75. Вишневецкая И. Рулетка и карты // Театральная жизнь. 2001. № 12. С. 218-240.
76. Владимирцев В.П. Поэтический бестиарий Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. / Гл. ред. К.А. Степанян. М., 1999.

77. Власкин А.П. Православие – Благообразие – Культура в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и современность. Материалы VII Международных «Старорусских чтений». Новгород, 1994. С. 65-75.
78. Воге П.Н. Достоевский: Свержение идолов / Пер. с норвежского И. Воге. СПб., 2003. 256 с.
79. Волгин И.Л. Последний год Достоевского: Исторические записки. М., 1990. 652 с.
80. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984. 320 с.
81. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. 328 с.
82. Гаврилов М.Н. Духовные основы русской культуры; Основные идеи творчества Ф.М. Достоевского. Брюссель, 1954.
83. Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты XIX в.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 205-276.
84. Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 316-324.
85. Гарин И.И. Многоликий Достоевский. М., 1997. 395 с.
86. Гарталл Дж. Картина мальчика-самоубийцы в романе «Подросток»: К иконографии действительности // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 168-180.
87. Гаспаров М.Л. Латинская литература между империей и папством (X-XI вв.) // Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М., 1972. С. 7-37.
88. Гачева А.Г. Тютчевские отзвуки в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 210-236.
89. Гегель Г. В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. 352 с.

90. Геригк Х.-Ю. Роман «Подросток» в историко-литературной перспективе // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 9-17.
91. Гиголов М.Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845-1865 гг.) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 8. Л., 1988. С. 3-20.
92. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. 443 с.
93. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966. 347 с.
94. Головня В. История античного театра / Под ред. С.С. Аверинцева. М.: Искусство, 1972. 400 с.
95. Голосовкер Я.Э. Секрет автора // Голосовкер Я.Э. Засекреченный секрет. Томск, 1998. С. 117-146.
96. Горностаев А.К. Рай на земле: к идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Харбин, 1929.
97. Гохштейн Г.М. О жанровой природе полифонизма (авторская позиция в романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и И.А. Гончарова «Обломов») // Проблема автора в русской литературе. Ижевск, 1978. С. 118-146.
98. Грабарь-Пассек М.Е., Гаспаров М.Л. Время расцвета (XII в.) // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. М., 1972. С. 267-290.
99. Гражис П. Своеобразие организации повествования в романах Достоевского. Вильнюс, 1988.
100. Гришин Д.В. Достоевский – человек, писатель и мифы: Достоевский и его «Дневник писателя». Мельбурн, 1971.
101. Гроос К. Игра. М., 1992.
102. Гроссман Л. Достоевский и театрализация романа // Гроссман Л. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 147-154.
103. Гроссман Л.П. Достоевский. М., 1965. 605 с.
104. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М., 1925.

105. Груздев И.А. О маске как литературном приеме (Гоголь и Достоевский) // Жизнь искусства. 1921. Пг., 4 октября; 15 ноября.
106. Гус М. Идеи и образы Ф.М.Достоевского. М., 1971. 592 с.
107. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998. Тт. 1, 2.
108. Дауговиш С. Превращение «маленького гения» в «маленького героя» (И. Панаев и Ф. Достоевский) // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 62-66.
109. Деметрий. О стиле // Античные риторика / Собр. текстов, статьи, коммент. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1965.
110. Денисова А.В. «Дети странный народ...» (К проблеме детского поведения в рассказе Ф.М. Достоевского «Маленький герой») // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 56-62.
111. Джексон Р.Л. Искусство Достоевского: Бреды и Ноктюрн. М., 1998.
112. Джоунс М. Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб., 1998. 255 с.
113. Дильтей В. Типы мировоззрений и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. 1912. № 1.
114. Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978. 384 с.
115. Добролюбов Н.А. Забытые люди // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред.А. Дмитриева. М., 1956. С. 39-96.
116. Долинин А.С. Блуждающие образы (О художественной манере Достоевского) // Долинин А.С. Достоевский и другие. Л., 1989. С. 88-97.
117. Долинин А.С. Достоевский Федор Михайлович // Долинин А.С. Достоевский и другие. Л., 1989. С. 73-88.
118. Долинин А.С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.-Л., 1963. 344 с.
119. Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971. 496 с.

120. Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск, 1997. 272 с.
121. Дрозда М. Нарративная маска в художественной прозе // *Russian literature*. XXXV (1994). № 3/4. С. 287-548.
122. Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ф.М. Достоевский. М., 2002. 176 с.
123. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики / Отв. ред. М.П. Алексеев. М.: Наука, 1978. 208 с.
124. Евлампиев И.И. Достоевский и Ницше: на пути к новой метафизике человека // *Вопросы философии*. 2002. № 2. С. 102-118.
125. Егоров Б.Ф. Простейшие семиотические системы и типология сюжетов // *Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания*. Томск, 2001. С. 9-21.
126. Ермаков Н.Д. Психоанализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский. М., 1999.
127. Ермакова М.Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Горький, 1973. С. 71-115.
128. Ермилов В.В. Ф.М. Достоевский. М., 1956. 280 с.
129. Глазунов И. Образы Ф.М. Достоевского. М., 1990. 208 с.
130. Ерофеев В.В. Найти в человеке человека: (Достоевский и экзистенциализм). М., 2003. 286 с.
131. Есаулов И. Игровое самоопределение в художественном мире Владимира Набокова как финал русского «Серебряного века» // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 3. SOW. Warszawa, 1999. С. 131-143.
132. Живолупова Н. «Ближний» как «другой» в художественной антропологии Достоевского и пути к будущему счастью человечества в исповеди антигероя // *XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества*. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 267-285.

133. Живолупова Н.В. Проблема авторской позиции в индивидуальном повествовании Достоевского 60-70-х гг. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1983. 24 с.
134. Жид А. Достоевский. Эссе. Томск, 1994.
135. Жохов А.В. Человек в Храме (Храмовое действо в контексте синергической антропологии) / Перм. гос. техн. ун-т. Пермь, 2004. 151 с.
136. Журнал и записки жизни и приключений Ивана Алексеевича Толченова. М., 1974.
137. Зайцев Б. Достоевский и Оптина пустынь // Литературная Россия. 1989. 8 дек. (№ 49). С. 18-19.
138. Захаров В.Н. Канонический текст Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов. / Отв. ред. В.Н. Захаров. Петрозаводск, 1994. С. 355-359.
139. Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С. 98-130.
140. Захаров В.Н. Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978. 110 с.
141. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985. 209 с.
142. Иванов В.В. Образ Богомладенца в творчестве Достоевского (рассказы «Мальчик у Христа на елке» и «Сон смешного человека») // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 42-52.
143. Иванов Вл. МХАТ второй в работе над «Гамлетом». Гамлет – Михаил Чехов // Шекспировские чтения. 1985 / Под ред. А.А. Аникста. М., 1987. С. 216-244.
144. Иванов Вяч. Родное и Вселенское. Вечной памяти Федора Михайловича Достоевского. Статьи 1914-1916 гг. М., 1917. 206 с.

145. Иванчикова Е.А. «Подросток»: повествование с лирическим рассказчиком // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 70-77.
146. Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979. 287 с.
147. Иноубиси Йоко. Феномен молчания как компонент коммуникативного поведения. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 2003. 23 с.
148. Итокава К. Обособление в «Подростке» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 82-87.
149. Итокава К. Хаотическое в романе «Подросток» // XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 498-508.
150. Йенсене П.А. Появление из ничего... кроме слов: Заметки о фикциональности Достоевского // Поэтика. История культуры. Лингвистика. М., 1999. С. 169-176.
151. Калугин В. Ах, этот азарт! СПб., 1999. 318 с.
152. Кантор В.К. Фрейд versus Достоевский // Вопросы философии. 2000. № 10. С. 27-33.
153. Карсавин Л.П. Ф.М. Достоевский // Артельное дело. 1921. № 17-20. С. 2-4.
154. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема / Отв. ред. А.А. Аникст. М., 1971. 224 с.
155. Касаткина Т.А. Два образа солнца в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 53-63.
156. Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М., 1996. 336 с.
157. Кассиева В.З. Поэтика Достоевского 40-н.60-х гг. Владикавказ, 2000. 397 с.

158. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридендера. Вып. 3. Л., 1978. С. 41-54.
159. Кашина Н.В. Эстетика Достоевского. 2-е изд., испр. и доп. М., 1989. 286 с.
160. Кийко Е.И. Русский тип «всемирного боления за всех» в «Подростке» // Русская литература. 1975. № 1. С. 155-161.
161. Киносита Т. Образ мечтателя: Гоголь. Достоевский. Щедрин // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 8. Л., 1988. С. 21-40.
162. Кирпотин В.Я. Достоевский-художник Этюды и исследования. М., 1972. 319 с.
163. Кирпотин В.Я. Мир Достоевского: Статьи: Исследования. М., 1983. 474 с.
164. Клейман Р.Я. Детские ножки в системе этических и эстетических ценностей Достоевского // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 72-81.
165. Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985.
166. Ковалевская С.В. Из «Воспоминаний» // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 27-29.
167. Ковач А. Персональное повествование: Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt a. M.; Lang, 1994.
168. Ковач А. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. Будапешт, 1985.
169. Коган Г. Вечное и текущее (Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. М., 1994. С. 27-42.
170. Коган П.С. Пролог. Мысли о литературе и жизни. Изд. 2-е. М.-Пг., 1923. 78 с.
171. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994.

172. Комарович В. Генезис романа «Подросток» // Литературная мысль. Вып. 3. М., 1925. С. 366-386.
173. Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II / Под ред. А.С. Долинина. М.; Л., 1924. С. 31-71.
174. Кондратьев Б.С. Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиции. М., 2002.
175. Конкин С.С., Конкина Л.С. Михаил Бахтин: страницы жизни и творчества. Саранск, 1993. 397 с.
176. Копалинский В. Словарь символов. Калининград, 2002. 267 с.
177. Корман Б.О. Проблема автора в художественной прозе Ф.М. Достоевского // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Сост. В.И. Чулков. Ижевск, 1992. С. 149-161.
178. Корман Б.О. Проблема личности в реалистической лирике // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Сост. В.И. Чулков. Ижевск, 1992. С. 189-209.
179. Короткова О.В. Стратегии речевого поведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского. Дисс... МГУ, М., 2000. 181 с.
180. Краснощекова Е. «Память жанра» в романе «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 137-159.
181. Кривко-Апинян Т.А. Мир игры. М., 1992. 160 с.
182. Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1996. 24 с.
183. Криста Б. Семиотическое описание распада личности в «Двойнике» Достоевского // XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 235-251.

184. Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского. Сб. крит. ст. Ч. 3. «Бесы». «Подросток». «Речь Ф.М. Достоевского об А.С. Пушкине» / Собрал В. Зелинский. М., 1907. 552 с.
185. Кудрявцев Ю.Г. Бунт или религия (О мировоззрении Достоевского). М., 1969. 171 с.
186. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского: событийное, временное, вечное. 2-е изд., доп. М., 1991. 400 с.
187. Кузубова Т.С. Метафизические миры Достоевского и Ницше. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001. 22 с.
188. Кулешов В.И. Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского. М., 1984. 208 с.
189. Лапкина Г.А. В поисках новых решений (Достоевский на советской сцене. 1920-1930 гг.) // Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридендера. Т. 3. Л., 1978. С. 221-243.
190. Латынина А.Н. Достоевский и экзистенциализм // Достоевский – художник и мыслитель / Отв. ред. К.Н. Ломунов. М., 1972. С. 210-260.
191. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. 510 с.
192. Лекманов О.А. Глядя на «широкую пустынную дорогу»: Заметки к теме «Достоевский и Пушкин» // Литература. 1989. № 15.
193. Леонтьев К.Н. О всемирной любви. Речь Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике // Достоевский и Пушкин / Под ред. А.Л. Волынского. СПб., 1921. С. 15-19.
194. Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15 / Отв. ред. Н.Ф.Буданова, А.В.Архипова. СПб., 2000. С. 237-264.
195. Лесной Д.С. Игорный дом: Энциклопедия. Вильнюс, 1994. 640 с.
196. Липневич В. «Человек в состоянии слова» // Дружба народов. 2000. № 12. С. 216-218.

197. Лихачев Д.С. В поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 1. Л., 1974. С. 5-13.
198. Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976. С. 30-41.
199. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7-25.
200. Лобас В. Достоевский: В 2 кн. М., 2000. (Кн. 1 – 576 с.; кн. 2 – 608 с.).
201. Логинова Н.И. Формы и функции комического в романе Ф.М. Достоевского. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 2000. 24 с.
202. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т.2. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX вв. С. 389-416.
203. Лотман Ю.М. Романы Достоевского и русская легенда // Русская литература. № 2. 1972. С. 129-141.
204. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. XIV. Вып. 515. Тарту, 1981. С. 3-7.
205. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.
206. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 3-18.
207. Лунде И. Заметки о визуализации в контексте «языковости» романа «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 113-122.
208. Любимов Б. Эпос Достоевского и проблемы сценичности // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 154-171.
209. Ляху В.С. О влиянии поэтики Библии на поэтику Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 1998. № 4. С. 129-143.
210. Мамардашвили М. Введение в философию // Мамардашвили М. Философские чтения. СПб., 2002. С. 7-173.

211. Мамардашвили М. Эстетика мышления // Мамардашвили М. Философские чтения. СПб., 2002. С. 173-507.
212. Манн Ю. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431-480.
213. Манн Ю. Динамика русского романтизма. М., 1995. 390 с.
214. Манн Ю. Поэтика русского романтизма. М., 1976. 375 с.
215. Медведева И. Рулетка создана только для русских // Деловой мир. 1997. 16-19 мая. С. 10.
216. Медвецкий И. Игра ума. Игра воображения... // Октябрь. 1992. № 1. С. 188-191.
217. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1991. 736 с.
218. Михайлов А.Д. Роман и повесть высокого средневековья // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 5-18.
219. Михновец Н.Г. Литературный и библейский генезис семейств Мармеладовых, Карамазовых, Снегиревых // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 183-192.
220. Михнюкевич В.А. «Евангелия детства» и поэтика детских образов Ф.М. Достоевского // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 32-42.
221. Мочалова В. «Согласное несогласие, или несогласное согласие» барокко и авангарда // Барокко в авангарде. Авангард в барокко. Тезисы и материалы конференции. Москва, декабрь 1993. Ред. Н.М. Куренная, Л.А. Софронова, Т.В. Цивьян. М., 1993. С. 4-7.
222. Назиров Р.Г. Семантика движения в романах Достоевского // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 66-75.
223. Назиров Р.Г. Идея романа «Игрок» // Достоевский Ф.М. Игрок. Ижевск, 1981. С. 199-204.
224. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. 160 с.

225. Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк. Под ред. Проф. З. Фрейда // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. С. 52-91.
226. Николаева Т.М. От звука к тексту. М., 2000. 679 с.
227. Ничипоров И.Б. Евангельские мотивы в песенной поэзии иеромонаха Романа (Матюшина) // Библия и национальная культура: Межвуз. сб. науч. ст. и сообщ. / Перм. ун-т; Отв. ред. Н.С. Бочкарева. Пермь, 2004. С. 279-282.
228. Новикова Е.Г. «Маленький герой» и «Подросток»: Письмо подростка о письме // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 109-113.
229. Нувен Г. Возвращение блудного сына. М., 2002. 250 с.
230. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990.
231. Опиц Р. Эксперимент Достоевского с повседневностью: роман «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 28-53.
232. Орловский С. [С.Н.Шиль] Русские писатели – апостолы свободы. Пг., 1917. 47 с.
233. Орнатская Т.И. «Крокодил». «Подросток» (Дополнение к комментарию) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 7. Л., 1997. С. 169-171.
234. Осмоловский О. Н. Формы и средства психологического анализа в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1965. 24 с.
235. Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев, 1981. 167 с.
236. Оуэн Г. Теория игры. М., 1971. 270 с.
237. Панченко А.М. Юродивые на Руси // Панченко А.М. Русская история и культура. М., 1999. С. 392-408.

238. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999. 252 с.
239. Парнов Е.И. Эрос и Танатос: Любовь и смерть – тайные страсти. М., 2001. 480 с.
240. Пачини Д. О философии Достоевского: Эссе / Пер. с итал. М.Д. Зарецкой. М., 1992. 77 с.
241. Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского. Изд. 2-е. М., 1922. 254 с.
242. Перлина Н. Переосмысливая юность // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 122-137.
243. Пис Р. Достоевский и концепция многоаспектного удвоения // XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 199-207.
244. Писарев Д.И. Борьба за жизнь // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 162-229.
245. Писарев Д.И. Погибшие и погибающие // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. 96-162.
246. Поддубная Р.Н. Сюжет Христа в романах Достоевского // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2 / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск, 1996. С. 29-65.
247. Покровский Г.А. Мученик богоискательства (Ф.М. Достоевский и религия). М., 1929. 102 с.
248. Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. 382 с.
249. Пономарев Ю.П. Игровые модели: математические методы, психологический анализ. М., 1991. 154 с.
250. Попова Т.В. Фиктивное письмо как литературный жанр (Поэтика образа героя, сюжета и жанра) // Античная поэтика. М., 1991. С. 181-192.

251. Проскурина Ю.М. Типология образа автора в творчестве Ф.М. Достоевского: Учебное пособие. Уральский государственный педагогический институт. Екатеринбург, 1992. 56 с.
252. Проценко Е.А. Переключение языковых кодов и его функции в художественной прозе Ф.М. Достоевского // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 199-208.
253. Пруцков Н.И. Достоевский и христианский социализм // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 1. Л., 1974. С. 58-82.
254. Пумпянский Л.В. Достоевский и античность. Пб., 1922. 48 с.
255. Рейфман И. Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе. М., 2002. С. 182-248.
256. Рейхман Дж. Применение статистики. М., 1969. 296 с.
257. Ретюнских Л.Т. Философия игры. М., 2002. 256 с.
258. Рогачевская Е.Б. Reading Dostoevsky religiously: читаем скрупулезно или толкуем религиозно? // НЛО. 1995. № 14. С. 375-377.
259. Родина Т.М. Достоевский. Повествование и драма. М., 1984. 285 с.
260. Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. 368 с.
261. Розин В.М. Природа и генезис игры // Вопросы философии. 1999. № 6. С. 67-81.
262. Россош Г.Г. Воображаемый диалог с Ф.М. Достоевским. М., 1990. 132 с.
263. Рыклин Н. Русская рулетка // Искусство кино. 1995. № 9. С. 60-70.
264. Рыцарев К.В. Герои романа Достоевского «Подросток» // Проблемы русской литературы. Сб. трудов. М., 1973. С. 111-122.
265. Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр (XVIII-XIX вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М., 1983. С. 44-61.
266. Сараскина Л.И. А.И. Солженицын – критик Ф.М. Достоевского (роман «Подросток») // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности

- прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 236-260.
267. Свительский В. Самодостаточность личности и жизненные роли героев Достоевского (от «Записок из подполья» к «Братьям Карамазовым») // XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 397-407.
268. Свительский В.А. Мироотношение Достоевского и принципы его воплощения в романах 60-70-х гг. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Воронеж, 1971. 20 с.
269. Седов А.Ф. Достоевский и текст. Балашов, 1998. 116 с.
270. Селезнев Ю. Достоевский (Из серии «ЖЗЛ»). М., 1985. 541 с.
271. Семенов Е.И. Роман Достоевского «Подросток» (проблематика и жанр). Л., 1979. 167 с.
272. Симидау Т. Двойники Раскольникова и Ивана Карамазова // XXI век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тиба (Япония) 22-25 августа 2000 года. М., 2002. С. 214-221.
273. Скворцов А. Достоевский и Ницше о Боге и безбожии // Октябрь. 1996. № 11. С. 142-154.
274. Слово Достоевского / Сб.ст. / РАНИР. М., 1996. 302 с.
275. Слонимский А.Л. «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция. 1922. № 8. С. 9-16.
276. Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М., 1979. 352 с.
277. Споров Б. Приживальщик из хлеба // Литературная Россия. 1991. 12 ноября (№ 45). С. 8-9.
278. Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. 990 с.

279. Стожкова А.Л. Роман «Подросток» в свете литературной оппозиции цельного и рефлектирующего сознания // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 99-109.
280. Строганов М.В. Из предыстории «случайного семейства» // «Педагогiя» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 177-183.
281. Сыроватко Л.В. «Живопись словом» в «Подростке»: портрет, пейзаж, икона // Достоевский и современность. Материалы VII Международных «Старорусских чтений». Новгород, 1994. С. 222-223.
282. Сыроватко Л.В. «Подросток»: роман об идее // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 63-82.
283. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М., 1983. С. 29-42.
284. Тарасов Ф.Б. «Евангельский текст» в художественных произведениях Ф.М. Достоевского. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1998. 23 с.
285. Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М., 1995. 93 с.
286. Тихомиров Б.Н., Тихомирова Н.А. «Я бы удивился, если б в Евангелии была пропущена встреча Христа с детьми...» // «Педагогiя» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 21-32.
287. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. 336 с.
288. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. 621 с.
289. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории о пародии). Пг., 1921. 48 с.
290. Тяпугина Н.Ю. Поэтика Ф.М. Достоевского: Символико-мифологический аспект. Саратов, 1996. 99 с.

291. Уваров М. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. 256 с.
292. Угрехелидзе В.Г. Социально-криминальный роман у Диккенса и Достоевского: педагогический потенциал жанра // «Педагогика» Ф.М. Достоевского: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 192-197.
293. Успенский Г.И. Праздник Пушкина // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. / Ред. А. Дмитриева. М., 1956. С. 233-241.
294. Ф.М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. М., 1965. 519 с.
295. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. Н. Трубачева / Под ред. проф. Б.А. Ларина. Т. 1. М., 1986.
296. Федоров Ф.П. Человек в романтической литературе. Рига, 1987. 118 с.
297. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Т. 1. Ч. 1, 2. М., 1990. 840 с.
298. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Новосибирск, 1991. 182 с.
299. Флоренский П.А. Христианство и культура. М., 2001. 663 с.
300. Флоровский Г. Блаженство страждущей любви // Сегодня. 1994. 18 июня. С. 11.
301. Фокин П.Е. Грибоедовские фантазии Аркадия Долгорукого. (Поэтика детства у Достоевского и ее реализация в романе «Подросток») // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. / Ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 198-210.
302. Фрейд З. Мы и смерть; По ту сторону принципа наслаждения. СПб., 1994. 382 с.
303. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 285-294.
304. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 448 с.
305. Фридендер Г.М. Эстетика Достоевского // Достоевский – художник и мыслитель. Сб. ст. / Отв. ред. К.Н. Ломунов. М., 1972. С. 97-165.

306. Фриче В.М. Новые материалы о Достоевском // Народное просвещение. 1922. № 95. С. 12-13.
307. Хадспит С. Достоевский и славянофильская эстетика // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 75-83.
308. Хазин Е.Я. Все позволено: Размышления о творчестве Достоевского. Париж, 1972.
309. Харитоновна О. «Вечность как идея»: литературная игра по произведениям Ф.М. Достоевского // Литература. Первое сентября. 1997. № 44. С. 10-12.
310. Хейзинга Й. Homo Ludens // Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 19-216.
311. Хейнрих А. Художественная структура и романтическое начало героя романов Достоевского. Timisoara, 1977.
312. Хоц А.Н. Подполье: от проклятия к прощению // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 250-253.
313. Цвейг С. Достоевский (из книги «Три мастера») // Достоевский Ф.М. Подросток. М., 1999. С. 5-93.
314. Циц М.И. Функционирование слова в произведениях Ф.М. Достоевского // Русский язык в национальной школе. 1987. № 7. С. 41-43.
315. Чернорицкая О.Л. Reductio ad absurdum в художественной методологии Достоевского // Философские науки. 2001. № 6. С. 30-40.
316. Черняков И.В. Игра и художественная деятельность. М., 1991. 350 с.
317. Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1963. 188 с.
318. Чичерин А.В. Достоевский – искусство прозы // Достоевский – художник и мыслитель / Отв. ред. К.М. Ломунов. М., 1972. С. 260-284.
319. Чичерин А.В. Сила поэтического слова. М., 1985. 319 с.
320. Чичерин А.В. У истоков одного могучего стиля // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976. С. 42-50.

321. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. 317 с.
322. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.
323. Штейн А.Л. Литература испанского барокко. Отв. ред. И.А. Тертерян. М., 1983. 176 с.
324. Штейнберг А.З. Система свободы Ф.М. Достоевского. Берлин, 1923. 144 с.
325. Шурыгин В.Ф. О современных жанрах народной поэзии // Филологический сб. Смоленск, 1950. С. 185-245.
326. Шутуя Н.К. Художественное время и пространство в повествовательном произведении (на материале романа Ф.М. Достоевского «Бесы»). Дисс... канд. филол. наук. МГУ, М., 1999. 223 с.
327. Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. 349 с.
328. Щенников Г.К. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск, 1997. 272 с.
329. Щенников Г.К. Многообразие в единстве. О языке героев Достоевского // Русская речь. 1971. № 6. С. 13-17.
330. Щенников Г.К., Назиров Р.Г. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Ф.М. Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991.
331. Эльконин Д.Б. Психология игры. М., 1978. 304 с.
332. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II / Под ред. А.С. Долинина. М.; Л., 1924.
333. Энциклопедический словарь: В 84 т. / Под ред. И.Е. Андреевского. Репринтное воспроизведение издания Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон. 1890. СПб, 1990. Т. 1.

334. Эстетика Ренессанса: В 2 т. / Сост. и науч. ред. В.П. Шестов. М., 1982.
Т. 1. 495 с.
335. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и «внешняя речь». М., 1995. 446 с.
336. Этов В.И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского // Достоевский – художник и мыслитель. М., 1972. С. 312-344.
337. Этов В.И. По закону трагедии. Сюжет и характер в романе Достоевского // Литературная учеба. М., 1979. № 2. С. 173-183.
338. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997. 382 с.
339. Юнг К. Психологические типы. СПб., 1996. 715 с.
340. Якубович И.Д. К характеристике стилизации в «Подростке» // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 3. Л., 1978. С. 136-144.
341. Danow D. The Dialogic Sign: Essays on the Novels of Dostoevsky. New York: Peter Lang, 1991.
342. Jackson R.L. Dostoevsky's Quest For Form: A Study of his Philosophy of Art. 2nd ed. Pittsburg: Physsardt, 1878.
343. Kelly A. Dostoevsky and Divided Conscience // Slavic Review, vol. 47, no. 2 (Summer 1980), p. 239-260.
344. Rosenshield G. Chaos, Apocalypse, The Laws of Nature: Autonomy and “Unity” in Dostoevsky's “Idiot” // Slavic Review, vol. 50, no. 5 (Winter 1991), p. 879-889.
345. Sewall B.R. The Tragic World of the Karamazovs // Tragic themes in Western literature. London: Yale University Press, 1977. P. 102-127.