

и у Достоевского, у него этот круговорот («тихо умрут они... и за гробом обрящут лишь смерть») — также своего рода осуществляющаяся жан-полевская «Вечная необходимость». Неотрывен от картин мира «Ничто» и «Необходимости» у Жан-Поля образ человека, лишенного самоценности, параллель которому у Достоевского — образ человека, лишенного свободы нравственного выбора и самоопределения, — он будет доминирующим и определяющим в мире инквизитора. У героя Жан-Поля человек — «эхо вдоха природы», у инквизитора — «слабая душа, не в силах вместить столь страшных даров» (свободы самоопределения). Образы Христа в мире «Ничто» Жан-Поля и в мире инквизитора также представляют некую параллель. Это образы, остранные в сознании атеиста или богоборца; неверующий, мертвый и не воскресающий, и уже не Богочеловек — Христос у Жан-Поля и Христос, оспоренный в Его Божественности, не принятый людьми и сам не любящий людей («[Ты] поступил как бы и не любя их вовсе») — у Достоевского. И наконец, можно заметить функциональное подобие фантастических сюжетов, не ограничивающее и нелокализирующее действие во времени и пространстве. Таковы перекликающиеся модели мира и человека двух поэм (мениппей).

Но подчеркнем при этом и видимое их отличие. Видения героя немецкой поэмы обнимают космос и человека в нем, мир же поэмы в «Братьях Карамазовых» антропологичен: он возникает в свободном исследовании Иваном Карамазовым природы человека. Эта антропология неотвлеченна, она прямо связана с личностным — идейным, жизненным — самоопределением Ивана. Можно даже сказать, что когда бунт его развивается наиболее антропологически — в поэме «Великий инквизитор» — тогда будет Иван наиболее глубоко решать вопросы самоопределения. И такое существенное отличие от жан-полевского героя проявляется в структуре со-знания Ивана: негативный опыт его — опыт разрушения идеи Бога — осуществляется на почве самой этой идеи, здесь и раскрываются мировоззренческие возможности Ивана; сознание его, отрицающее по преимуществу, не дискретно, в нем сохраняется установленность на разрушаемой идее Бога, оно не атеистическое, но богоборческое (и связано во многом с житийными моментами в судьбе героя). В этом сознании и был совершенно обновлен опыт героя Жан-Поля.

Мир поэмы у Достоевского на новой, сравнительно с «Речью мертвого Христа...», ступени сложности.

Если продолжить эту аналогию с математическим понятием вероятности, то можно сказать так. Мы не спрашиваем, как о герое Жан-Поля: каким образом, в какую сторону разрешится расколотое сознание и бытие Ивана? Но спрашиваем: в какой мере вероятно это разрешение вообще? Еще не разрушенная до конца Жан-Подем классическая «простота» и законченность определений человека осталась позади для Достоевского (подобно тому, как в суждениях современной науки о физических явлениях невозможна категорическая определенность классической физики — разумеется, мы пользуемся здесь чисто внешней аналогией).

Так Достоевский остановил нас на вероятности исхода отрицающего сознания. Какое оно по природе у Ивана Карамазова — очевидно: от библейского Иова и житийного праведничества оно установилось как ценностно-опорное, устремлен-

ное к конечному и абсолютному, хотя бы в результате и поисковое, исследовательское, экспериментаторское. И к концу XIX века у начал тотальных катаклизмов это отрицание мира в Боге явилось с небывалой мощью.

Только у Достоевского опыт отрицания соединил все экзистенциальные силы ценностно самоопределяющегося человека, поставил решение вопроса о мире и о Боге как «быть или не быть».

Александр Ренанский (Беларусь)

СКАНДАЛ КАК ПСИХОДРАМА, ИЛИ КАТАРСИС ПО-ДОСТОЕВСКИ

Русская бытовая лексика содержит множество определений конфликтного поведения а также понятий, определяющих его тактические средства и основные процедуры. Обостренный драматизм русской жизни и неотвратимое влечение к самым скандальным формам конфликтного поведения во многом определили черты художественного мира Достоевского. Драматический аспект скандала впервые попытался осмыслить Вячеслав Иванов, трактуя его как проявление катастрофичности романного мира Достоевского. Предвосхищение «истинно катастрофического» Иванов как раз и находил «в сценах скандала», но видел в них лишь «карикатуры катастроф». Полностью принять эти определения трудно, поскольку они и упрощают и обедняют поэтику скандала у Достоевского. Философ Владимир Кантор обратился к этой теме в статье «Скандал – ultimaratio героев Достоевского», рассмотрев этот феномен в социологическом аспекте: «Скандал у Достоевского возникает на конфликте вышестоящего (генерала или князя) и маленького человека, городского обывателя, мещанина. <...> Впервые Достоевский фиксирует исторической важности момент: трагедия из высших слоев спустилась в слой мещанский» [2, 441]. Наблюдение, конечно, любопытное, только в природе русского скандала Достоевского интересует не социология, но феноменология духа. Об этом свидетельствуют все сцены скандалов, особенно те из них, которые толкует сам писатель. И разве не угадываются в его скандалистах черты вечностных протагонистов и антагонистов?..

В контексте словоупотреблений у Достоевского скандал выступает как паратеатральный жанр, что особенно явственно проявляется в таких устойчивых синонимах, как зрелище, представление и сцена, с широким набором определений: историческая сцена, невероятная, нелепая, безобразная, страшная и т. д. В категориях театрального дискурса воспринимают скандалы и сами герои Достоевского: «Если б он догадался или успел взглянуть налево, ...то увидел бы Аглаю... остановившуюся глядеть на скандальную сцену... Лизавета Прокофьевна запомнила, что Аглая ворочилась к ним в таком волнении, что вряд ли и слышала их призывы. Но ровно через две минуты... Аглая проговорила своим обыкновенным равнодушным и капризным голосом: — Мне хотелось посмотреть, чем кончится комедия».

Театр испокон веков удовлетворяет две онтологические потребности человека: подглядывать и подслушивать. Тому же и учит: видеть и слышать. Древнегрече-

ское θέατρον буквально означает «гляделище» и близко русскому слову «позорище» (с исконным значением «зрелище»). Быть беззащитно зримым в своей открывшейся миру внутренней сущности – вот, в чем заключается наказание стоянием у «позорного столба».

У каждого скандала в мире Достоевского есть своя тема, идея, свой жанр и драматургия. У каждого скандала своя стилистика, своя манера. Это заметил еще поручик Порох: «Вы вот изволили заговорить про Заметова. Заметов, он соскандалит что-нибудь на французский манер в неприличном заведении, за стаканом шампанского или донского, – вот что такое ваш Заметов!». У каждого скандала есть режиссер, герои и вдохновляющая их сверхзадача. Скандалы происходят «по расчету» и «по вдохновению». Скандалы задумывают, производят, совершают, творят; такими скандалами живут, в них нуждаются, их жаждут, на них ссылают, они пугают и радуют, их встречают с самой злобною и ожесточенною радостью. Скандал имеет и свою «память жанра»: тактические средства скандального поведения до сих пор сохраняют рудименты древних магических ритуалов: в давние времена поединки и битвы часто начинались с ритуала взаимной перебранки и поношения, с функцией магического заговора.

В художественном мире Достоевского скандал восполняет какую-то важную общественную потребность: «У всех на лицах было написано ожидание и какое-то дикое нетерпение. Некоторые из дам приехали с решительным намерением быть свидетельницами какого-нибудь необыкновенного скандала и очень бы рассердились, если б пришлось разبخаться, не видав его». Скандалы случаются даже в дачном Эдеме. Правда, там они «необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают даже и в будни. Но без этого ведь невозможно». Энергию скандала порождает противоборство двух поведенческих стратегий: разоблачения и сокрытия. Стремление к сокрытию вызывает большие жертвы, требуя помощи праведных и неправедных сил. Скандал у Достоевского предстаёт как разрушительная стихия. Возбудителем этой стихии часто выступают некие сведения, дающие его обладателям истинное знание о каком-либо частном лице и при этом никак не совместимые с основами мироздания: «Она знает, например, про кой-кого из мордасовцев такие капитальные и скандальные вещи, что расскажи она их, ... то в Мордасове будет лиссабонское землетрясение».

Исходное понятие скандала, восходящее к греческому σκάνδαλον, означало в древнерусском языке искушение, соблазн, уловление. Их побудительная сила угадывается и во многих скандальных сценах у Достоевского, воплощая там, по выражению Н. Бердяева, «метафизическую истерию русского духа», с его неподчинённостью человеческим нормам и Божьему пределу. Такой скандал выражает бунт иррационального, спровоцированный «демоном психического микрокосма» (С. Аверинцев). Достоевский всегда зорко подмечает этот демонический толчок и первый шаг героя навстречу скандалу и катастрофе: «Голядкин быстро подался вперед, словно пружину какую кто тронул в нем... Он уже ничего не видел, ни на кого не глядел... адвигаемый тою же самой пружиной, посредством которой вскопчил на чужой бал непрошенный, подался вперед... Рок увлекал его». Всемогущество рока

и обреченность героя в борьбе с ним сближает эту петербургскую поэму с античной трагедией: и её героям, и бунтующей ветошке противостоит сверхличное Оно: «Все, что ни было в зале, заволновалось, как море... все спрашивало, все кричало, все рассуждало... все заволновалось, замешалась, засуетилось... все стояло, все молчало, все выжидало».

Болезненно-жестокый зуд своеволия вызван узами неволи и утоляется в извращенных формах скандальной свободы. Скандал, как пограничное состояние между жизнью и смертью, разумом и безумием, правдой и кривдой, реальностью и кошмаром, делает все возможным и все дозволенным. Его непредсказуемость и всевозможность сродни чуду. Как и рулетка, скандал сулит тот эсхатологический миг, когда спасительный «оборот колеса» всё вдруг изменит.

Во многих скандалах варьируется сквозная у Достоевского тема «бунтующей ветошки». Скандал становится для «ветошки» испытанием собственного достоинства и даже своеобразной инициацией как, например, тот «фокус-покус» для разоблачения иллюзорной магии денег, который показал Алеше Карамазову штабс-капитан Снегирев, обратив радужные кредитки в прах. «Видели-с, видели-с! – взвизнул он... бледный и испуганный, и вдруг подняв вверх кулак, со всего розмаху бросил обе смятые кредитки на песок, – видели-с? <...> – Вот ваши деньги-с! <...> Весь вид его изобразил собой неизъяснимую гордость – Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с!». В «Записках из подполья» тема «бунтующей ветошки» раскрывается в скандале-поединке – ожесточённом противоборстве двух волей, двух экзистенций. «...Я особенно терпеть не мог одного офицера, – вспоминал Подпольный, – Он никак не хотел покориться и омерзительно гремел саблей. У меня с ним полтора года за эту саблю война была. Я наконец одолел. Он перестал греметь». Достижение цели в «скандале-поединке» проходит в позиционной борьбе. Цель такой борьбы – в изменении взаимоотношений, идеальная, духовная сторона которых осознается субъектом как главная и решающая. Темой и предметом борьбы является личный человеческий статус в иерархической структуре мира – тот, который он желает и должен иметь, но который за ним не признается. Минимальная ставка в такой борьбе – требование искомого отношения к себе «здесь и сейчас». Максимальная – не только сейчас, но всегда и везде, в любых обстоятельствах. И тогда исполненный достоинства публичный жест, пусть и при всей его мизерности, становится чуть ли не главным поступком жизни. «А что, – вздумал я, – что, если встретиться с ним и... не посторониться? Нарочно не посторониться, хоть бы даже пришлось толкнуть его: а, каково это будет?». Осуществление этого простого замысла потребовало, однако, немалой подготовки: следовало найти соответствующее «сценическое пространство» (избирается Невский проспект как авансцена столичной жизни) и должное оформление своего нового образа (черные перчатки, «порядочная шляпа», «хорошая рубашка», шинель с новым немецким бобриком). И вот, наконец, поступок свершается: «Я не уступил ни вершка и прошел мимо совершенно на равной ноге! <...> Воротился я домой совершенно отмщенный за все... Я был в восторге. Я торжествовал и пел итальянские арии».

Причиной скандала в мире Достоевского часто становится нравственный

диссонанс, вызванный душевной фальшью. Это заметил еще Свидригайлов: «Если в прямодушии только одна сотая доля нотки фальшивая, то происходит тотчас диссонанс, а за ним – скандал». Такой скандал отличает проповедническая риторика и морализаторский пафос. На первый взгляд кажется странным, что идейным оппонентом Фомы Опискина в повести «Село Степанчиково и его обитатели» выступает отрок Фалалей. Но ведь именно он вызвал основной заряд пророческих инвектив, изобличающих «мир во всех его пакостях». Фома Фомич взыскует и ждет человека идеального. А кругом одни лишь Фалалеи. И это приводит идеалиста в смятение: «Я не хочу Фалалея, я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и если б надо было выбирать, то я полюблю скорее Асмодея, чем Фалалея!». Так, видимо, и завершится, наконец, извечная тяжба идеализма с несовершенным человечеством.

Особо разрушительной силой скандального поведения обладает стихия осмеяния. То, что эта стихия овладела теперь Настасьей Филипповной, Тоцкий почувствовал сразу же: «...тут хохотало пред ним и кололо его ядовитейшими сарказмами необыкновенное и неожиданное существо...<...>– «ну, хоть для того, чтобы мне только посмеяться над тобой вволю, потому что теперь и я наконец смеяться хочу». Важную роль в стратегии конфликтного поведения играет скандал-разоблачение. Ему предшествует кропотливая работа по выведыванию секретов, разнохиванию тайных сведений, поиску компрометирующих документов с подслушиванием, подглядыванием, слежкой и подкупом. Такой скандал вызывает подлинный взрыв замкнутых миров: нет уже ничего тайного, что не стало бы явным, что не выдало бы себя в слове, взгляде, жесте, интонации. Как вспышка молнии, скандал мгновенно высвечивает потемки чужой души и глубинный мрак подсознания. Но этот миг вечен – он длится, по словам Достоевского, «биллион лет», и в это вечное мгновение человек проживает всю драму своей жизни. Скандал-разоблачение становится высшей формой откровения героев.

Одним из ключевых понятий в стратегии скандального поведения является трансгрессия: преодоление непреодолимого предела, которое социум и трактует как «преступление». Именно это «страшит», «ужасает» и «потрясает» героев Достоевского, и только это делает его «необыкновенным», «великим и страшным». Трансгрессором может стать и святой, в акте откровения преодолевающий непреодолимость между дольным и горним миром, и каждый «исступленный», «вышедший из себя» персонаж Достоевского в своем порыве за пределы обыденного сознания к «опыту невозможного». Трансгрессором выступает и протагонист скандала – изверившийся и отчаявшийся, словно с горы или с колокольни, летящий вверх пятаями в бездну. Наибольшей динамики трансгрессивные акты достигают в скандале-провокации, где исходные значения этих понятий – соблазн (*skandalon*) и вызов (*provocatio*) – получают концептуальное выражение: провокатор как бы соблазняет и вызывает скандализуемое общество воспринять мир в новой системе нравственных координат: теперь уже в пределах вседозволенности.

Наиболее драматичные сцены у Достоевского связаны с низвержением публичных идолов и развенчанием ложных пророков. В ничтожный мир Млекопита-

евых и Пселдонимовых герой рассказа «Скверный анекдот» генерал Пралинский спустился, движимый возвышенным порывом: воскресить в них благородство, униженного нравственно поднять, поставить нравственную цель и более того – раскрыть объятия всему человечеству. Вскоре он еще глубже проникся пафосом своей миссии и появление на свадьбе воспринял уже как акт христианского подвижничества: «Я пришел... я хотел... крестить...» Явление генерала резко изменило атмосферу свадебного пира – этого «утопического царства абсолютного равенства и свободы» (М. Бахтин). Но карнавальная стихия побеждает и здесь. Побеждает с большим трудом, с большими издержками и значительными жанровыми искажениями, принимая, в конце концов, форму скандала. Русский скандал и есть извращенная форма европейских карнавальных вольностей. Предчувствие «последнего дня Помпеи» не обмануло генерала – крещение в новую веру всеобщей гуманности действительно обернулось для него катастрофой и карнавальной смертью.

Каждый скандал у Достоевского неизбежен, как неизбежен и неотвратим породивший его трагический конфликт. Исступленное противоборство соперников вызвано не избытком сил, но бессилием перед неразрешимостью их бытийных коллизий. И скандал – лишь иллюзорное разрешение неразрешимых проблем. Эсхатологическое мироощущение героев Достоевского с их стремлением «достичь конца» находит выражение в скандале-трагедии. Каждый его участник на свой лад создаёт трагедийную ситуацию Страшного Суда, чувствуя себя вдохновенно и уверенно в роли режиссера самодеятельного светопредставления и твердо держа в руках меч праведного возмездия. Скандал – это миг реванша, который пытается взять у общества герой за отчуждение своей личности; это бунт против фатума обстоятельств, среды, времени, против тирании нравственного императива, а чаще всего «единственно для того, – как поясняет Подпольный, – чтобы самому себе подтвердить... что люди все еще люди, а не фортепианные клавиши». Свобода не быть «клавишей» достигается иногда ценой ломки самого инструмента и всегда – ценой страдания и разрушения. «Это какое-то испуганное чувство личности и личной судьбы», – заметил в этой связи Сергей Булгаков.

Экзистенциальный бунт отчаявшегося человека не знает ни удержу, ни предела. «Разумеется, после этого все уже кончено! – развивает Подпольный сюжет своего скандального мщения. – Департамент исчез с лица земли. Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет!». Идея возмездия может овладеть человеком на бессознательном уровне, а её рационализация принять самые скандальные формы. Мотив возмездия у Достоевского порой достигает той пронзительности, с которой он звучит в античной трагедии: «Ничем не дорожа, а пуще всего собой... Настасья Филипповна в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесчеловечное отвращение». И гибельность и спасительность трагического скандала явственно проявились в репликах гостей на вечере у Настасьи Филипповны: «С ума сошла, с ума сошла! – кричали кругом... – Матушка! Королева! Всемогущая! – вопил Лебедев, ползая на коленках перед Настасьей Филипповной... – Вот это так королева!

– вскрикивал Рогожин... – Погибшая женщина! Женщина сумасшедшая!.. вздохнул генерал Иволгин. ...Все погибло! глубоко вздохнул Тоцкий... – Н-нет, это, может быть, не совсем сумасшествие, – прошептал бледный как платок и дрожащий Птицын», возможно единственный, кто уловил в этой сцене трагическое рождение и становление личности. Трагический катарсис героини проявляется в её прозрении и обретении воли: «А теперь я гулять хочу, я ведь уличная! Я десять лет в тюрьме просидела, теперь мое счастье!». В день именин она словно бы вновь обретает свое имя и волю к жизни (Анастасия и значит – «восставшая к жизни»): «Завтра – по-новому, а сегодня – я именинница и сама по себе, в первый раз в целой жизни!».

Кульминации драматических сцен у Достоевского часто разрешаются исповедальным воплем никем не слышимого, не понятого и не признанного человека, чьи откровения создают напряженное конфликтное поле. Особый тип скандала порождает исповедь «крайнего случая» или «последнего слова». Скандальность, по мысли М. Бахтина, заключена уже в том неизбежном конфликте «с формой и самим языком выражения, которые с одной стороны необходимы, а с другой – принципиально неадекватны в ценностном сознании другого» [1, с. 179]. Истоки скандализирующей исповедальности Достоевский описывает в «Идиоте» так: «Есть в крайних случаях та степень последней цинической откровенности, когда нервный человек, раздраженный и выведенный из себя, не боится уже ничего и готов хоть на всякий скандал, даже рад ему; бросается на людей, сам имея при этом не ясную, но твердую цель непременно минуту спустя слететь с колокольни и тем разом разрешить все недоумения, если таковые при этом окажутся». Скандал-трагедия влечет и участников, и зрителей как бы «по ту сторону добра и зла», искушая протагониста сыграть роль сверхчеловека – ведь антагонистом в таком скандале выступает не только его соперник или противник, но само мировое зло: «Господи! – закричала вдруг она... неужели ж нет справедливости! Кого ж тебе защищать, коль не нас, сирот? А, вот увидим! Есть на свете суд и правда, есть, я сыщу! Сейчас, подожди, безбожная тварь! Увидим, есть ли на свете правда?». Разуверившись в мировой гармонии и все же бессознательно стремясь к ней, протагонисты в скандалах-трагедиях Достоевского ищут ее истоки в изначальном Хаосе, как бы возвращаясь к первому дню творения в надежде возрождения и обновления мира. Это пронизательно почувствовала Анна Ахматова в строках, обращенных к Достоевскому: Вот и сейчас перемешает все / И сам над перевозданным беспорядком / Как некий дух, взнесется. В этом мгновении «вознесения духа» над хаосом жизни и проявляется, очевидно, освобождающий катарсис скандала как своеобразной формы психодрамы.

Александр Роговой (Украина)

НОВЫЕ АРХИВНЫЕ ИЗЫСКАНИЯ О ПОДОЛЬСКИХ РОДСТВЕННИКАХ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Как известно, отец писателя Михаил Достоевский родился в с.Войтовцы на Подолии (теперь Липовецкий район Винницкой области). Порвав связи с родными, он в 1809 году отправился на учебу в Москву. С подачи «главного историографа» семьи А.М. Достоевского — младшего брата писателя — мы знаем, что «после окончания курса наук и, вообще, сделавшись уже человеком и общественным деятелем, <Михаил Андреевич Достоевский> неоднократно писал на родину и вызывал оставшихся родных на отклик, и даже, как кажется, прибегал к печатным о себе объявлениям, но никаких известий не получил от своих родных»¹.

К тому времени уже умерли его мать Анастасия (1805), отец Андрей (ок.1820), дядя Георгий (ок.1815) и Лев (1829). Жена Льва Андреевича Иустиния и дочери Ольга (1821) и Мария (1823) выехали с Войтовец к родственникам, поэтому неудивительно, что оттуда Михаилу уже не ответили².

Но судьбе было угодно, чтобы в начале декабря 1879 г., уже сам Ф.М.Достоевский получил письмо из затерянного на Подолии местечка Жабокрич от некоей Надежды Евфимовны Глембоцкой, которая назвала себя двоюродной сестрой!

... Вот моя родословная: я дочь Евфимия Лимановского, посватавшего одну из шести дочерей деда Вашего, Протоиерея г. Брацлавля Подольской губернии Андрея Достоевского. Опишу состав этой семьи подробнее: у деда Вашего было шесть дочерей: Анна, Фотина, Констанция, Фекла, Мария и Лукерья – моя мать и два сына: Лев и Михаил – Ваш отец. При жизни нашего деда три дочери его вышли замуж: Анна за священника Гувовского, Фотина за военного (фамилии которого не помню) и Констанция за управляющего Соколовского, остальные же дочери перешли под попечение дяди нашего, священника с. Войтовец Льва Достоевского и впоследствии вышли замуж: Мария за священника Гузикевича, Фекла за священника Черняка и Лукерья – моя мать – за чиновника Лимановского. Отец же Ваш, Михаил Андреевич Достоевский при жизни еще отца уехал в Петербург и, как мне говорила моя мать (Ваша тетя), служил там доктором. Мой отец служил в Каменец-Подольске чиновником, вскорости умер и оставил меня с матерью в крайней бедности (мне было тогда 7 лет). Мы переехали в Винницу поближе к родным и жили с одного лишь скудного пенсионера отца и с податков родных. Перед смертью матери я вышла замуж за сельского диакона Глембоцкого; но увы! Жила с ним не долго: он скоро умер; со

¹ Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского. Л., 1930. С.17.

² Н.Богданов, А.Роговой. «Родословие Достоевских: в поисках утерянных звеньев». М., 2010. С.120-123. ГАХО. Ф-315, оп. 1, д. 7171. С. 17.