

«Небрежение словом»

у Достоевского

Одна из особенностей конструируемого Достоевским в его произведениях художественного мира — его динамичность и зыбкость, а в связи с этим чрезвычайная сложность взаимосвязи в этом мире всех явлений.

В мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных ногах. Все они подпирают друг друга, громоздятся друг на друге, друг от друга зависят. Но и зависимость эта особого рода. Все явления как бы незавершены: незавершены идеи,¹ незавершен рассказ, противоречивы сведения о событиях, которые собрал рассказчик, неясны детали и целое, все находится как бы в стадии выяснения и расследования. Все находится в становлении, а потому не установлено и отнюдь не статично. Поступки действующих лиц совершаются часто вопреки ожидаемому, наперекор обычной психологии, ибо люди подчиняются у Достоевского своей особой метапсихологии. Жизненные явления выступают из некоей неизвестности, рембрандтовской темноты и полутеней.

Автор в произведениях Достоевского

¹ Ср. высказывания Достоевского в письме Вс. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. (Достоевский. Письма, т. 3, с. 227—228).

(личность его по большей части присутствует в произведениях как бы в отщепленном от самого себя состоянии: хроникер, летописец, рассказчик и т. д.) вступает в диалог с действительностью, которую не только изображает, но испытывает, выпрашивает, интервьюирует и в которой он неустанно ставит своих героев в необычные положения, сталкивая их с неожиданными ситуациями, испытывая их поведение, наблюдая за ними не в обычной для них обстановке, а как бы в экспериментальных ситуациях.

Не случайно великий экспериментатор Достоевский так любит скандалы и катастрофы, различные нарушения норм «приличного» поведения, разного рода неловкости (от самых мелких до самых крупных) и разоблачения.

Динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан. Связи внешне кажутся разрушенными, ибо все связи также динамичны, развиваются и разрушаются в жизненном процессе. Любовь — на грани ненависти; ненависть — на грани любви. Добро сочетается с подлостью. Подлый человек неожиданно для себя делает добро. Отношения между людьми не то чтобы подорваны, но они странны, временны или, напротив, существуют как бы извечно, принесены в мир откуда-то с того света (Мышкин узнает Настасью Филипповну на портрете у Епанчиных еще до знакомства с нею). Можно притворяться больным, и это притворство уже является самой болезнью (припадок эпилепсии у Смердякова). Можно быть больным здоровьем и здоровым болезнью, «любить ненавистью» и ненавидеть любовью, выказывать «злую веселость» (Липутин), быть «отвратительным красавцем» (Федор Павлович) и т. д.

Произведения Достоевского похожи на аэродинамические установки, предназначенные для сложнейших испытаний. Все относительно и все внешне, материально не зависит друг от друга. Поэтому динамические связи,

в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски художественной композиции в творческом процессе Достоевского, при этом поиски настолько интенсивные и в таких глубоких сферах, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как например Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману. Композиция и создаваемые этой композицией сложные ситуации важнее даже, чем человеческие сущности, чем обычно понимаемая цельность психологии и характера.

В произведениях Достоевского надо всем главенствует активный познавательный процесс. Они представляют собой рассказ о том, как шел познавательный процесс условного рассказчика, его грандиозные «дознания, как бы облава на факты, художественное «следствие» и «расследование». Это связано с тем, что в основе большинства крупных произведений Достоевского лежит преступление — чаще всего убийство.

Раньше чем это было осознано в исторической науке его времени, Достоевский придавал особое значение изучению источников — источниковедению и, знакомя читателей с выводами, неустанно заботился и об ознакомлении их с источниками, с критическим испытанием этих источников, с ходом своих рассуждений, с источниковедческими лакунами и т. д. Достоевский как бы имитировал источниковедческое исследование, но допускал и то, чего не допускает историческая наука, — эксперимент.

Стиль произведений Достоевского полностью отвечает этим его динамическим, экспериментаторским и источниковедческим поискам.

Достоевский выставляет напоказ перед читателем недоработанность стиля, как бы импровизированность своего изложения и вместе с тем не скрывает поисков общей и высшей точности при нарочитой и даже скандальной неточности в частности. Он обнажает конструкции и кулисную технику.

Ниже мы покажем разные формы сознательной и целенаправленной неточности языка, производящего даже иногда впечатление простого неумения Достоевского обращаться с языковыми средствами, «небрежение словом».

Начну с того, чем обычно исследователи кончают анализ стиля: указанием на то, как особенности стиля связаны с содержанием излагаемого, и кратко остановлюсь на наиболее стабильных частях прозаических произведений — на описаниях и характеристиках.

Поразительной особенностью характеристик и описаний наружности действующих лиц является их динамичность, отсутствие статических, устойчивых черт. Достоевский характеризует своих героев по тому, что является в них меняющимся и развивающимся. Он вскрывает в своих героях движение. Больше того, он как бы боится всякой стабильной черты в своем герое и как только что-то сообщает о нем определенное, так сейчас же, тут же, иногда в той же фразе стремится смягчить впечатление от определенности характеристики сообщением о нем прямо противоположного, противоречащего только что высказанному. Динамичность и как бы зыбкость человеческого характера подчеркивается тем, что он изображается в своеобразной исторической перспективе — каким он был и каким становится, и это касается не только характера действующего лица, но даже и его внешности. Достоевского интересует не только то, какой его герой сейчас, но каким он был, какими свойствами он обладал и как и когда он таким стал. За каждой чертой угадывается прошлая жизнь героя и предчувствуется, как она отразится в последующих событиях рассказа. Характер и внешность героя — это уже его поступок, его общественная акция. Диалогическое начало мира заключено для Достоевского во всем, что он описывает. Как только Достоевский останавливается, фиксирует на чем-то свое

внимание, так сразу обнаруживается, что оставаться неподвижным автор не может, что внимание автора движется даже тогда, когда оно устремлено на какой-то, казалось бы, статический элемент мира. Портреты, создаваемые Достоевским, не имеют резко выраженных ограничений не только в пространстве, но и во времени. Они выходят из законченных пределов, растворяются в окружающем пространстве и в движущейся жизни героя.

В качестве примера я могу привести характеристику Вельчанинова, которой открывается рассказ «Вечный муж». Эта характеристика, в которой соединено описание наружности с описанием характера, незаметно сливается с повествованием о жизни Вельчанинова.

«Это был человек много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти, и вся эта «старость» — как он сам выражался — пришла к нему «совсем почти неожиданно»; но он сам понимал, что состарелся скорее не количеством, а, так сказать, качеством лет и что если уж и начались его немощи, то скорее изнутри, чем снаружи. На взгляд он и до сих пор смотрел молодцом. Это был парень высокий и плотный, светло-рус, густоволос и без единой сединки в голове и в длинной, чуть не до половины груди, русой бороде; с первого взгляда как бы несколько неуклюжий и опустившийся; но, взглядевшись пристальнее, вы тотчас же отличили бы в нем господина, выдержанного отлично и когда-то получившего воспитание самое великосветское. Приемы Вельчанинова и теперь были свободны, смелы и даже грациозны, несмотря на всю благоприобретенную им брюзгливость и мешковатость. И даже до сих пор он был полон самой непоколебимой, самой великосветски нахальной самоуверенности, которой размера, может быть, и сам не подозревал в себе, несмотря на то что был человек не только умный, но даже иногда толковый, почти образованный и с несо-

мненными дарованиями. Цвет лица его, открытого и румяного, отличался в старину женственною нежностью и обращал на него внимание женщин; да и теперь иной, взглянув на него, говорил: «Экой здоровенный, кровь с молоком!» И, однако ж, этот «здоровенный» был жестоко поражен ипохондрией. Глаза его, большие и голубые, лет десять назад имели тоже много в себе победительного; это были такие светлые, такие веселые и беззаботные глаза, что невольно влекли к себе каждого, с кем только он ни сходил. Теперь, к сороковым годам, ясность и доброта почти погасли в этих глазах, уже окружившихся легкими морщинками; в них появились, напротив, цинизм не совсем нравственного и уставшего человека, хитрость, всего чаще насмешка и еще новый оттенок, которого не было прежде: оттенок грусти и боли, — какой-то рассеянной грусти, как бы беспредметной, но сильной. Особенно проявлялась эта грусть, когда он оставался один. И странно, этот шумливый, веселый и рассеянный всего еще года два тому назад человек, так славно рассказывавший такие смешные рассказы, ничего так не любил теперь, как оставаться совершенно один. Он намеренно оставил множество знакомств, которых даже и теперь мог бы не оставлять, несмотря на окончательное расстройство своих денежных обстоятельств. Правда, тут помогло тщеславие: с его мнительностию и тщеславием нельзя было вынести прежних знакомств. Но и тщеславие его мало-помалу стало изменяться в уединении. Оно не уменьшалось, даже — напротив; но оно стало вырождаться в какое-то особого рода тщеславие, которого прежде не было: стало иногда страдать уже совсем от других причин, чем обыкновенно прежде, — от причин неожиданных и совершенно прежде немыслимых, от причин «более высших», чем до сих пор, — «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие...» Это уже прибавлял он сам» (9, 5—6).

Характеристика незаметно переходит в повествование и из характеристики, даваемой автором, переходит в самохарактеристику Вельчанинова. Она не ограничена только им, а показывает Вельчанинова в определенной окружающей его среде. Она раздвинута на несколько лет. Иные черты Вельчанинова показаны в аспекте целого десятилетия («лет десять назад»), другие — приблизительно двух лет («еще года два тому назад»).¹ Во всей его характеристике противопоставлены «сейчас» и «прежде», противопоставлены противоречивые черты, и если настойчиво говорится о его здоровом и веселом виде, то только для того, чтобы подчеркнуть его ипохондрию. Так же точно его светское нахальство необходимо, чтобы сказать о его неуверенности в себе. Все границы этого портрета как бы размыты, он не имеет рамы, но зато в нем ясно ощущается подрамник — подтекст, который в конечном счете и служит основанием всех последующих событий рассказа.

Но вот на что следовало бы обратить особое внимание: художественная зыбкость и диалогичность изображения тесно связаны с зыбкостью художественных средств языка Достоевского. «Состарелся ... качеством лет», «человек не только умный, но даже иногда толковый» (толковость как бы ставится выше ума), «почти образованный» (образованность не может иметь точных градаций, и потому трудно вообразить себе человека «почти образованного»), цвет лица Вельчанинова «отли-

¹ Это восприятие во времени и только во времени характерно и для описаний городского пейзажа. Вспомним знаменитое размышление-описание Петербурга в «Подростке» (см.: 13, 112—113), отдельных домов (дома Рогожиных в «Идиоте» — см.: 8, 170) или даже беседки в «Братьях Карамазовых», где происходит свидание Мити с Алешей: «Беседка строена была бог весть когда, по преданию, лет пятьдесят назад каким-то тогдашним владельцем домика, Александром Карловичем фон Шмидтом, отставным подполковником» (14, 96).

чался . . . женственной нежностью и обращал на него внимание женщин». Достоевский и сам подчеркивает зыбкость некоторых своих выражений: «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие». Впрочем, последние слова вложены Достоевским в уста самого Вельчанинова. Вельчанинов как бы комментирует ими характеристику, которую дает ему Достоевский. Не автор комментирует слова действующего лица, что было бы естественным, а действующее лицо комментирует слова автора, что в конечном счете в высшей степени странно! Характеристика сбивается, таким образом, на автохарактеристику, — границы и с этой стороны стерты.

Стиль Достоевского — это стиль, в котором ясно проступает стремление к стимулирующей мысли читателя незаконченности. Это стиль, рассчитанный на то, чтобы провоцировать у читателя свои выводы, заключения и размышления. Достоевский недоговаривает, намекает, выражается как бы неточно и вместе с тем с какой-то поражающей утонченностью. Он заставляет читателя думать и делать свои выводы.

Ход мыслей Достоевского не всегда сразу уловим. Некоторые из его идей как бы уводят читателя в сторону, создают дополнительные глубины и усложненную перспективу. Для Достоевского характерны неожиданные соединения разных фактов, которые сам читатель должен додумать и объяснить себе. О Липутине говорится: «Человек был беспокойный, притом в маленьком чине. . .» (10, 27). Как же связывается беспокойство с маленьким чином? Очевидно, маленький чин в честолюбивом человеке сам по себе создает причину для беспокойства. Но Достоевский прямо это сказать не хочет, а ограничивается намеком на то, что беспокойство может быть причиной честолюбивых намерений. В «Подростке» го-

ворится: «Но Марья Ивановна была и сама нашпигована романами с детства и читала их день и ночь, несмотря на прекрасный характер» (13, 58). Почему, спрашивается, прекрасный характер мог бы мешать Марье Ивановне читать романы день и ночь? Возможно, что азартное чтение романов — признак душевной неуравновешенности.

Заставляют задумываться читателя и различные уточнения, вводимые очень часто с помощью союза «но»: «Лицо у ней (матери подростка. — Д. Л.) было простодушное, но вовсе не простоватое» (13, 83). Что это значит? Значит ли это, что лицо ее было не «простое» — имело черты аристократичности при известной открытости и доброте? Или это означает, что простодушные лица не переходило в глупость? Но тогда почему такое резкое противопоставление одного другому («но вовсе не»). Кажется, что Достоевский нарочно оставляет эту неопределенность и незаконченность мысли, зыбкость фактуры.

Поразительны и многозначительны у Достоевского эти «но», которыми он уснащает свое изложение, создавая неожиданные противопоставления. Вот образец: «И смех и анекдоты наши были в высшей степени не злобны и не насмешливы, но нам было весело» («Подросток» — 13, 287). Значит, весело, когда смех и анекдоты злобны и насмешливы? Да, именно в светском мире Версилова, противопоставленного обществу подростка, веселье насмешливо и злобно.

Своеобразный лаконизм, точность и динамизм придают языку Достоевского особые, индивидуальные сочетания глагола или существительного с предлогом. Достоевский часто прибавляет предлог там, где он не требуется по языковым нормам, или ставит предлог, необычный для тех идиоматических сочетаний, в которые он обычно входит. Тем самым создается впечатление торопливости речи, неряшливых и как бы неумелых поисков точности и вместе с тем найденности необходимого нюанса.

Вот несколько примеров. В «Подростке»: старый князь был «конфискован в Царское Село» (13, 402); в «Бесах»: «Она у графа К. чрез Nicolas заискивала» (10, 50); в «Подростке»: «побывать к нему» (13, 188), «побывать к ней» (13, 194); в «Братьях Карамазовых»: «обаяние его на нее» (15, 48), «себя подозревал ... пред нею» (15, 57). Достоевский очень часто употребляет глагол «слушать» и «подслушивать», «прислушиваться», но вот в каких не принятых в русском языке идиоматических сочетаниях: в «Бесах» — «слушать на лестницу» (10, 113, 120), «прислушивался на лестницу» (10, 119); в «Братьях Карамазовых» — «подслушивал к нему» (15, 54); в «Подростке» — «ужасно умела слушать» (13, 193); в «Вечном муже» — «сильно слушал» (9, 23).

Нарушения норм идиоматики у Достоевского постоянны. Так в «Подростке»: «мне было как-то удивительно на него» (13, 60), «я видел и сильно думал» (13, 62), «ни полсловечком не участвовал» (13, 175), «я слишком сумел бы спрятать мои деньги» (13, 69), «а все-таки меньше любил Васина, даже очень меньше любил» (13, 73).

Все эти отступления от идиоматики русского языка стоят у Достоевского на грани неправильности речи. Впрочем, у Достоевского бывают и последние, например: «двое единственных свидетелей брака» (10, 94). Вряд ли последний случай имел какую-то особую, отдельную стилистическую задачу, но он органически вплетается в общую систему экспрессивного языка Достоевского.

Добавления предлогов к глаголам, которые этого не требуют, создают у Достоевского особую связанность, цельность речевого потока. Эта цельность и связанность достигается, впрочем, и другими приемами: например, эпитетами, которые формально относятся к одному слову, но в каком-то отношении относятся одновременно и к другому. Вот пример из «Подростка»: «спальня, густо отделенная от этой комнаты занавесью» (13, 126). Ясно,

что именно занавесь была густая. Или другой пример, из «Бесов»: «деревья густо и перекатно шумели» (10, 223). Густой шум деревьев указывает на то, что сама роща, где происходила дуэль Ставрогина с Гагановым, была густой. В «Братьях Карамазовых» говорится о купце Лягавом, что он «грузно храпел» (14, 339); возможно, что это определение храпа Лягавого и верно, но оно одновременно относится и к его грузному телу. Эпитеты у Достоевского очень часто относятся к чему-то другому — соседнему по ситуации и смыслу.

Стимулирует читательские размышления и сочетание разнохарактерных эпитетов, объединяющихся на какой-то высшей ступени. О покойной первой жене Федора Павловича Карамазова Аделаиде Ивановне говорится, что это была «дама горячая, смелая, смуглая» (14, 9). «Смуглая» — какой-то внешний признак людей темпераментных, горячих, может быть потому, что это ассоциируется с южным темпераментом (вспомним, что сам Федор Павлович некоторое время жил в Одессе — и это также вряд ли случайно).

Иногда значение слов становится ясным далеко не сразу. Оно оказывается очень емким, имеющим какие-то своеобразные оттенки, понятные только в свете всех развивающихся событий. Подросток говорит: «...я торопился их убедить и перепобедить» (13, 49). Слово «перепобедить» воспринимается сперва как игра созвучием со словом «убедить», но за созвучием кроется особый смысл: подростку необходимо в компании на квартире Крафта не только убедить гостей, но и заставить их уважать себя.

Вообще Достоевский любит слова с неопределенным значением, которое угадывается читателем по контексту и при этом обязательно не до конца: «...у этого Стебелькова был некоторый капитал и что он какой-то даже спекулянт и вертун» («Подросток» — 13, 119); «Теперешнее поколение людей передовых несравненно нас загряз-

бистее» (13, 106); «Этот тугой, чрезвычайно строгий человек» (Гаганов в «Бесах» — 10, 224).

Стремлением экспериментировать с языком, создавать необычайные словосочетания, заставляющие задумываться и выявлять в явлениях какие-то новые стороны и новые связи, может быть объяснена и его любовь к каламбурам не только в речах действующих лиц, но и в речи от автора или рассказчика. Сравним, например, об обществе, собравшемся в квартире Гани: «Компания была чрезвычайно разнообразная и отличалась не только разнообразием, но и безобразием» (8, 95), или о Степане Трофимовиче: «Бедный друг мой был так настроен или, лучше сказать, так расстроен, что...» (10, 120).

Достоевский любит каламбуры даже тогда, когда они, казалось бы, совсем неуместны. В «Идиоте» умирающий Ипполит вытаскивает рукопись, чтобы читать ее в пьяной компании, и Достоевский замечает по этому поводу: «Эта неожиданность произвела эффект в не готовом к тому или, лучше сказать, в готовом, но не к тому, обществе» (8, 318). Каламбуры Достоевского не рассчитаны на смеховой эффект. Игра словами одного корня или близких по звучанию, но не по значению используется Достоевским для каких-то неясных, но очень глубоких сопоставлений. Вот пример. Кириллов говорит о самоубийцах, которые убивают себя «с рассудка». Рассказчик-конфидент спрашивает: «Да разве есть такие, что с рассудка?» Кириллов отвечает: «Очень много. Если б предрассудка не было, было бы больше» (10, 93).

Любовь к неожиданностям; неопределенностям и необъяснимости ведет Достоевского к своеобразному «плетению словес»: «Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения» («Братья Карамазовы» — «От автора»).

Внешнее для Достоевского всегда проявление внутреннего. Для этого и служат различные сопоставления одного и другого — сопоставления, облегчаемые созву-

чиями, однокоренными словами, внешней похожестью слов. Конфидент-рассказчик говорит о Варваре Петровне, получавшей письма от Степана Трофимовича: «Я знаю наверное, что она всегда внимательнейшим образом эти письма прочитывала, даже в случае и двух писем в день, и, прочитав, складывала в особый ящик, помеченные и рассортированные; кроме того, слагала их в сердце своем» (10, 13).

Чрезвычайно близка к каламбурам Достоевского его манера объединять одним глаголом (впрочем, иногда с двумя значениями) совершенно разные и, казалось бы, этим способом не соединимые понятия. О Степане Трофимовиче Верховенском говорится: «Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское» (10, 12). О Юлии Михайловне, которую разбудил Андрей Антонович, рассказчик-конфидент говорит: «...она принуждена была встать со своего ложа, в негодовании и в папильотках» (10, 338). В обоих случаях подчеркивается несерьезность, «ненастоящность», поверхностность поступков. Примеры подобного рода уже приводились в литературе о Достоевском.¹ Но приводились только наиболее резкие и заметные примеры, между тем все изложение у Достоевского пронизано такими соединениями, только менее заметными.

Когда на гауптвахте Ставрогин стал бить кулаками в дверь, «караульный офицер прибежал с командою и ключами» (10, 43); «молодой парень, ужасно глупый и ужасно много говоривший» (13, 78); «я ужасно о многом переставал как-то сметь говорить, и, наоборот, мне было ужасно хорошо в ее комнате» (13, 193); «усталый и от ходьбы и от мысли» (13, 64); «болезненная девушка» «чрезвычайной красоты, а вместе с тем и фантастично-

¹ См.: Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. — Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет, 1945—1946. София, 1946, т. 13, с. 8.

сти» (13, 56). Здесь, в этих последних примерах, нет уже стремления к иронии или юмору. Это способ не столько выразаться, сколько мыслить. Это заметно по тому, как Достоевский создает ситуации: «бедная воспламененная девушка отравилась, говорят, фосфорными спичками» (13, 58). Эпитет «воспламененная» порождает способ самоубийства: спичками. Все побочные ситуации создаются Достоевским с чрезвычайной быстротой: он как бы им не придает значения.

Эпитеты служат у Достоевского также средством не только метко охарактеризовать явление, но и заставить над ним задуматься: «самая яростная мечтательность» (13, 73) — в противоположность обычному и сентиментальному представлению о мечтательности — тихой, задумчивой и мирной; «грязно необразованный» (13, 77) — в противоположность представлению о неиспорченности и чистоте людей, близких к природе, не испорченных цивилизацией; «замысловатое расположение духа» (13, 105); «злая веселость» (10, 27) и пр.

Едва ли не один из самых излюбленных приемов художественного обобщения у Достоевского, особенно в его больших романах, — это создание целого рода терминологии для определения различных социальных явлений. Вот примеры только из романа «Бесы»: «угрюмые тупицы» (10, 298), «люди из бумажки» (10, 110, 112; ср. «бумажные люди» в «Подростке»), «люди с коротенькими мыслями» (10, 99), «наши» (10, 300), «флибустьеры» (10, 335), «недосиженные» (10, 29), «русский администратор» (10, 47), «седые старички» (10, 69), «лакейство мысли» (10, 110, 111), «идея, попавшая на улицу» (10, 28).

Достоевский любит создавать терминологию в необычных, странных, а потому и заставляющих думать сочетаниях. Ср., например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «уязвленный патриотизм», рождающийся «при дурной погоде» (5, 49).

При этом Достоевский очень часто брал в кавычки вполне обычные выражения, придавая им значение термина: «общественное мнение» (10, 32), «гражданская скорбь» (10, 12), «умеренный либерал» (10, 111), «новые идеи» (10, 21), «новые взгляды» (10, 53), «семьянин» (10, 28, 30), «общее дело» (10, 30) и мн. др.

Терминология Достоевского своеобразна. Она служит у него прямо противоположному, чем в научном языке: не созданию точных значений с вполне определенным смыслом, а созданию чрезвычайно емких неопределенностей, обнимающих множество частных случаев.

Если, согласно обычной формальной логике, объем понятия тем уже, чем шире его содержание, то художественная терминология Достоевского как бы уклоняется от этого правила: содержание понятия-термина чрезвычайно емко и велико, оно включает не только существенные логические признаки, но и огромное число признаков эмоциональных, которые не сужают объем понятия-термина, не уменьшают количество объектов, на которые это понятие-термин распространяется, а, напротив, их увеличивают. Происходит это потому, что художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространять художественный термин на все большее число объектов, по мере того как этот термин становится все конкретнее в представлениях читателя и по мере того как — по внушению Достоевского — создается эмоциональное отношение читателя к определяемому явлению. Достоевский создает художественный термин не для того, чтобы читатель знал, как определить уже известное ему явление, а для того, чтобы он это явление заметил. И по мере того как читатель замечает вслед за Достоевским указанное ему явление, он распространяет художественный термин Достоевского на все большее число явлений. Конкретность и, следовательно, широта

содержания художественного термина расширяют его объем вопреки формальной логике.

Но есть и другой смысл в любви Достоевского к созданию различного рода терминов. Терминология, как аргумент, имеет характер условности, сближающей автора и его читателей. Оба как бы принадлежат к одному языковому кругу, в котором обращаются им только одним понятные выражения. Но это «заговор», и идейный. Достоевский как бы попутно бросает выражения, которые должны быть понятны читателю: «Можно представить после этого, до какой истерики доходили иногда нервные взрывы этого невиннейшего из всех пятидесятилетних младенцев!» («Бесы» — 10, 13). Речь идет о Степане Трофимовиче Верховенском. Предполагается, что читатель знает, кто такие эти «пятидесятилетние младенцы», и что их даже много (ибо говорится «из всех»), и что он, Степан Трофимович, принадлежит к числу «невиннейших». Это любопытный пример убеждения: говорить о неизвестном и недоказанном как о чем-то известном, доказанном и само собой разумеющемся. Достоевский, употребляя все эти термины и выражения, как бы устанавливает между собой и своими читателями атмосферу интимного единомыслия. Тому же служат и литературные прозвища: «принц Гарри» (Ставрогин — 10, 34), «злая Коробочка, задорная Коробочка» (10, 97), «Миньона» (в набросках к «Идиоту») и мн. др.

Довольно много писалось о любви Достоевского к словам, выполняющим функции ограничения, неуверенности в правильности сказанного, снижения, сомнения и т. д.: «отчасти», «по-видимому», «несколько», «некоторый», «как-то» и пр.¹ Однако при этом не обращалось внимания на то, что у Достоевского все эти слова имеют и особую функцию — обратить внимание читателя на

¹ См.: Бицилли П. К. вопросу о внутренней форме романа Достоевского, с. 4 и след.

значение тех слов, которые они ограничивают: «некоторые откровения (Версилова. — Д. Л.) были несколько как бы чадны» (13, 387). «Несколько» и «как бы» — это слова-футляры для слишком, может быть, резких выражений: «чадны» и «откровения». Эти ограничительные слова как бы позволяют создать своего рода термины. Наконец, Достоевский вносит в свой язык выражения, принятые в некоторых профессиях («штушеваться» — термин чертежников), или арготизмы («стриюцкий» — слово петербургской улицы), опять-таки с той же целью — терминологизировать его, насытив своеобразными терминами, емкими по содержанию и широкими по объему своего применения.

Сложные стилистические ходы Достоевского, нарушения языковых норм, перекрестные связи слов и прочее согласуются со всем его художественным мышлением. Он дает порой своим героям явно неверные характеристики или характеристики неполные и незаконченные, противоречивые. Он любит вкладывать в уста действующих лиц «второго разряда» нелепые самохарактеристики и характеристики других персонажей (так в «Братьях Карамазовых» Хохлакова сравнивает себя с Фамусовым, Алешу с Чацким, Лизу с Софьей; помещик Максимов называет старца Зосиму «Un chevalier parfait!» («законченный рыцарь») и при этом пускает «на воздух щелчок пальцем»), заставлять героев поступать вопреки своим намерениям (Иван Карамазов хочет обругать Смердякова, но, к своему собственному удивлению, говорит совсем другое и в ином тоне), принимать внезапные немотивированные решения (решение Ивана Карамазова идти в третий раз к Смердякову возникло у него, когда он взялся за звонок своей квартиры и без непосредственного повода), вызывать в себе немотивированные и внешне неоправданные воспоминания, испытывать странную забывчивость (Алеша Карамазов, к своему собственному

удивлению, забывает о брате Дмитрие в самый нужный момент), поддаваться необъяснимым душевным настроениям (ср. необъяснимую тоску Ивана).

К тому же разряду кажущихся несоответствий и немотивированностей относятся и внезапные, неожиданные для читателя переходы от главы к главе (переход в «Братьях Карамазовых» от главы VI к главе VII части 5-й книги второй сделан посередине фразы, немотивировано разделенной точкой:

«Двигался и шел он точно судорогой.

VII

С УМНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ПОГОВОРИТЬ ЛЮБОПЫТНО

Да и говорил тоже» (14, 250).

Незаметные попервоначально перестановки переходят и на перестановки в последовательности действий (правда, в очень тесных пределах): «Я полетел к князю Николаю Ивановичу, — говорит подросток, — еще более предчувствуя, что там разгадка. Васин, прощаясь, еще раз поблагодарил меня» («Подросток» — 13, 254). Сперва, следовательно, «полетел», а затем попрощался с Васиным.

Сюда же относятся и внезапные, казалось бы, ненужные наблюдения действующих лиц и замечания автора по поводу этих наблюдений. Так, после рассказа о Великом инквизиторе Алеша «почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то странно раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого» (14, 241). Эта кособокость Ивана отнюдь не случайна, она свидетельствует о его душевном изломе и объясняет то чувство жалости, которое испытывает к Ивану Алеша.

Стиль произведений Достоевского удивительно связан с поэтикой его произведений: это стиль, в котором ослаблены обычные связи языка и создаются необычные, стиль, облегчающий неожиданные сопоставления, осво-

бождающий произведение от внешней красоты, встающий против мещанской привычности ассоциаций.

Композиция (в широком смысле) и фактура языка произведений Достоевского выдержаны в одном стиле, в высшей степени экспрессивном и освобожденном от привычных идиоматических связей.

Если мы задались бы в дальнейшем целью охарактеризовать внутренний мир художественных произведений Достоевского — те закономерности, которые в этом мире существуют, — мы бы заметили, что для его произведений характерно именно отсутствие или крайняя ослабленность обычных закономерностей, обычного уклада жизни, обычного бытового поведения типичных представителей своей среды. Для Достоевского характерен интерес к исключениям и исключительности, не к среднему, а к случайному. За этим случайным прозреваются высшие связи и закономерности, не выражаемые обычными стилистическими приемами.

Мир Достоевского работает на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обзревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей.

В мире произведений Достоевского царствуют всякого рода отступления от нормы, господствует деформация, люди отличаются странностью, чудачествами, им свойственны нелепые поступки, нелепые жесты, дисгармоничность, непоследовательность. Действие развивается путем скандалов, резких столкновений противоположных сущностей. События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно. Неожиданные и алогичные поступки совершают Ставрогин, Версилов, Мышкин, Митя и Иван Карамазовы, Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин, Катерина Ивановна и пр. Неожиданность их поступков подкрепляется нарочитой невыясненностью ситуации, не-

объясненностью событий, остающейся в глубокой тени причинно-следственной основой событий.

Неизвестно, почему приезжает, например, Алеша к отцу в начале «Братьев Карамазовых». И характерно, что Достоевский сам подчеркивает, что этому он не находит объяснения. В предисловии «От автора» к роману «Братья Карамазовы» автор прямо говорит: «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности» (14, 5).

События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны. Автор подчеркивает, что не несет ответственности за них. Он нередко прямо отказывается объяснить происходящее. Благодаря этому действие максимально эмансипировано. См. в главе IX, 4-й части «Идиота»: мы «сами во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее», или: «если бы спросили у нас разъяснения... насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желанием князя... мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить» (8, 475, 477). Ср. также постоянные оговорки вроде: «мы знаем только одно...», «мы крепко подозреваем...» и пр. Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, во всяком случае в его элементарной форме.

Свобода повествования у Достоевского требует свободы от причинно-следственного ряда, от сопротивления психологии, от элементарной бытовой логики. И Достоевский идет по этому пути в той мере, в какой это разрешает ему художественное правдоподобие.

Достоевского волнуют и интересуют парадоксы психики, непредвиденное в поведении человека. Федька Каторжный в «Бесах» говорит про Петра Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и зва-

ния нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» (10, 205).

Если под психологией разуместь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее. Вот почему он уходит от психологии в психиатрию, обращается к душевным болезням. Но и психиатрия нужна Достоевскому только для того, чтобы открывать в психике человека некие алогизмы, странности, непоследовательности, открывать то, что не подчиняется существующим представлениям о психической жизни человека. Случилось так, что многое в его отрицании существующих законов психической жизни оказалось пророческим, предвосхитило научные выводы современной психологии и психиатрии, но это произошло потому, что Достоевский все же искал правдоподобия и в пределах правдоподобия смог выйти за пределы научных представлений своего времени, не нарушая все же какой-то основной правды психической жизни. Он расширил до колоссальных пределов представления о психической жизни человека, но остался все же в пределах правдоподобия. И это «свободное» правдоподобие в его предвидениях оказалось правдой.

Ироническое отношение Достоевского к обычной психологии его времени прямо выражено Достоевским в «Братьях Карамазовых» в главе «Психология на всех парах», где изображен увлекшийся психологией прокурор. Достоевский откровенно заявляет, что психология — «палка о двух концах».

Любимые герои Достоевского чудаки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют.

Свой интерес к чудакам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что

совершается в мире. В заметке «От автора» в «Братьях Карамазовых» Достоевский пишет: «Все стремятся к тому, чтобы объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?» (14, 5).

Достоевский отрицает обычную логику во имя какой-то высшей: «чудак „не всегда“ частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5).

Возвратимся, однако, к дробности мира произведений Достоевского. Дробность эта захватывает не только духовную жизнь, но и ближайшую к ней часть материального мира. Обратим внимание прежде всего на лица героев Достоевского. Эти лица состоят из частей, обладающих относительной самостоятельностью. Степан Трофимович «примеривает» улыбки. Рогожин «склеивает» улыбку. Петр Степанович делает и «переделывает» свою физиономию. Не случайно, что лица героев Достоевского так часто напоминают маски (у Ставрогина, у Свидригайлова). Отдельные части лица настолько самостоятельны, что могут играть главную и самостоятельную роль в наружности человека.

В «Елке и свадьбе» не бакенбарды приставлены к лицу, а «господин приставлен к бакенбардам». Иногда эта характеристика лиц переносится на всего человека. В «Дядюшкином сне» князь К. составлен как бы из независимых друг от друга элементов. Это «мертвец на пружинах», «полукомпозиция», с искусственными ногами, глазом, зубами, волосами, бакенбардами, набеленный и на помаженный. Много подобных наблюдений имеется в упомянутой выше статье П. Бицилли.

Итак, внутренний мир произведений Достоевского — это мир малого сопротивления в духовной и психической

области, как мир сказки — малого сопротивления материальной среды. Этот мир свободы и слабых связей и есть с точки зрения Достоевского настоящий, подлинный мир. Но наряду с этим миром обособленностей существует также и среда, в которой все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности.

В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица. Если мы возьмем «Братьев Карамазовых», то там типы крайне немногочисленны. Среди них могут быть указаны пан Врублевский и его товарищ. Они повторяют друг друга, как герои народной повести «Фома и Ерема». В этой повторяемости подчеркивается внешняя скованность и обусловленность их поведения. Двойники у Достоевского всегда представляются как внешняя обусловленность. В поисках свободы герой стремится освободиться от своего двойника. Только в кратких эпизодах действующие лица не ищут свободы и представляют собой как бы кукол, марионеток: «Один оборванец ругался с другим оборванцем, и какой-то мертвопьяный валялся поперек улицы» (6, 122). Что же касается братьев Карамазовых, то они совершенно не повторяют друг друга; их характеризует внутренняя свобода поведения. Отсюда всегдашняя неожиданность их поступков и мыслей. В лице Ивана Карамазова перед нами даже осознающая себя свобода поведения: «Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: „Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу“», — говорит Иван Карамазов на суде. Не белая горячка обуславливает эту внешнюю неожиданность поступков, а сами неожиданные поступки складываются в белую горячку. Белая горячка — следствие, а не причина нежиданности.

данностей поведения. Это свобода, зашедшая в тупик. Свобода, зашедшая в тупик, — это alter ego, «обезьяна» Ивана Карамазова — Смердяков, и другой его двойник и собеседник — черт. Двойники кладут предел свободе человека в метафизической области. Они порождаются человеком, создаются его идеями, по большей части преступными, возникают в воображении человека. Повторяемость создает трафарет, сковывает человека. Вот почему Достоевский так ценит свободу.

Изучая художественный стиль произведения,¹ автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое.

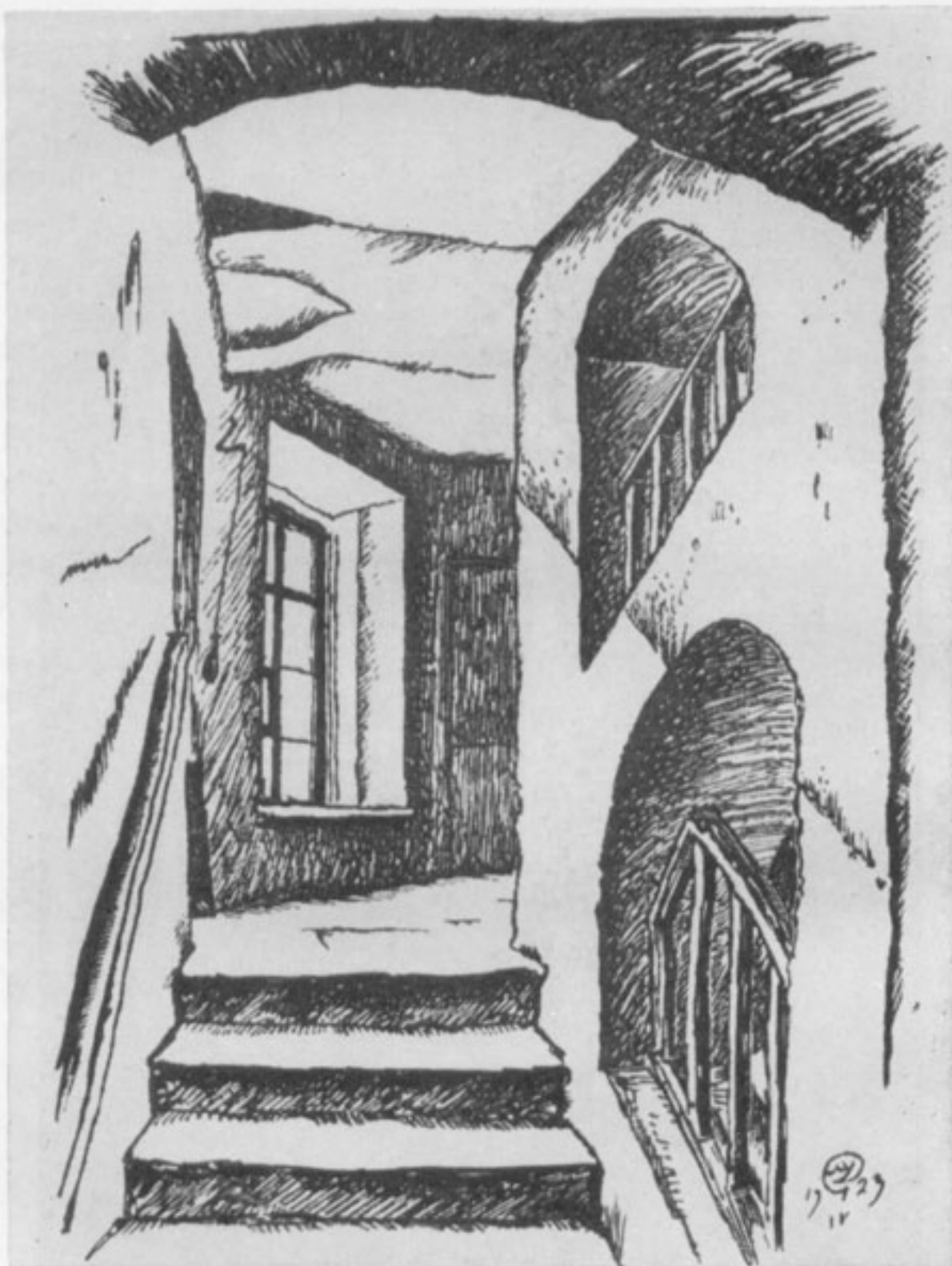
Стиль в его целом прочно зависит от эпохи — от характерных для нее идей и представлений, а иногда оказывается реакцией на эти идеи, диктуется сопротивлением эпохе — как в самой литературе, так и за ее пределами.

1976

¹ Я различаю понятия «стиль языка» и «художественный стиль» в целом (ср. об этом различии в кн.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968). В данном случае я говорю о художественном стиле как таковом.



Головной убор «Рога».
Этнографический музей. Ленинград



Гравюра М. Добужинского
«Лестница Раскольникова»