



«Вранье — дело милое!»

Ложь в художественном мире Ф.М. Достоевского

© Ф.В. МАКАРИЧЕВ,

доктор филологических наук

*«Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...»*

А.С. Пушкин

Статья посвящена исследованию функций лжи в художественном мире Ф.М. Достоевского. Ложь рассматривается как особая познавательная и житнетворческая стихия, присущая многим героям Достоевского. Анализ ряда художественных образов позволяет сделать вывод о том, что ложь в интерпретации Достоевского — явление полифункциональное. В способности ко «лжи» проявляется творческое, альтруистическое начало, которое делает художественный образ многограннее и сложнее. Отсутствие у героя сугубо прагматической мотивации ко лжи способно обогащать образ в эстетическом измерении. Стихия лжи способствует раскрытию творческого воображения героя. Эта стихия сопрягает контекстуальные взаимосвязи. В состоянии измененного сознания герой способен неожиданно «довираться до правды», до надысторических истин и пророчеств.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, ложь, стихия жизнетворчества, эстетическая функция, творцы эстетической реальности, художественный вымысел, «случайные слова».

DOI: 10.31857/S013161170001256-0

Article is devoted to a research of functions of a lie in the art world of F.M. Dostoyevsky. The lie is considered as the special cognitive and life-creating element inherent in many heroes of F.M. Dostoyevsky. The analysis of a number of artistic images allows to draw a conclusion that a lie in Dostoyevsky's interpretation is a vastly multifunctional phenomenon. In ability to «lie» the creative, altruistic onset which makes an artistic image more complex and multifaceted is reflected. The absence of especially pragmatic motivation to a lie is capable to enrich an image of a hero in aesthetic dimension. The elements of a lie promote disclosure of creative imagination of the hero. These elements interface contextual interrelations. In a state of altered consciousness, the hero is capable unexpectedly «to lie through to the truth», to the supra-historical truth and prophecies.

Keywords: F.M. Dostoyevsky, lie, elements of creative lifespan, aesthetic function, creators of aesthetic reality, art fiction, «casual words».

В художественном мире Ф.М. Достоевского есть одна уникальная всепроникающая стихия, связанная с понятием эстетического, — стихия лжи. В романах писателя много героев, высказывающихся на тему лжи, и не меньше — лгущих. Но «лгут» герои Достоевского по-разному. Диапазон лжи необычайно широк: от безобидной шутки до клеветы, от банальной бытовой сплетни — до высокого сочинительства. И в этом отношении ложь может являться признаком эстетически сориентированного (интуитивно или сознательно) познания и жизнетворчества героев. Доказательством того, что проблема лжи и вранья не была для Достоевского сугубо «бытовой проблемой», является его обращение к этому многогранному явлению не только в художественной прозе, но и в публицистике. В 1873 году в «Дневнике писателя» была опубликована статья «Нечто о вранье». Достоевский начинает с почти невинных замечаний о функции лжи: «Ну, а у нас могут лгать совершенно даром самые почтенные люди и с самыми почтенными целями. У нас, в огромном большинстве, лгут из гостеприимства. Хочется произвести эстетическое впечатление в слушателе, доставить удовольствие, ну и лгут, даже, так сказать, жертвуя собою слушателю» [1. С. 117]. Но далее, обнаруживая универсальность и всеохватность этого явления в русской жизни, Достоевский размышляет о его национальных особенностях и исторических корнях. Это позволяет ему подняться в своих обобщениях до критики современного ему общества (в особенности дворянской интеллигенции) в контексте европейской культуры.

Наблюдения над преломлением этой темы в художественных произведениях дает богатый материал для раскрытия этой многогранной темы. Приведем конкретные примеры.

В романе «Идиот» мы встречаем целый ряд героев-лгунов. Генерал Иволгин, Келлер, Лебедев, Фердыщенко, компания Бурдовского. На вранье можно поймать не только этих откровенно лгущих персонажей, героев-шутов, но и вполне «благородных» представителей дворянства: по-своему лгут Тоцкий и Епанчин. Причем у представителей высшего класса мотивы такого поведения как правило ситуативны, у низших — обусловлены самой социальной ролью. Примечательно следующее рассуждение генерала Иволгина: «Невинная ложь для веселого смеха, хотя бы и грубая, не обижает сердца человеческого. Иной и лжет-то, если хотите, из одной только дружбы, чтобы доставить тем удовольствие собеседнику...» [Т. 8. С. 411].

Характерно и признание Степана Трофимовича в «Бесах»: «— Друг мой, я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя, я это и прежде знал, но теперь только вижу... <...> Savez-vous, я, может, лгу и теперь; наверно лгу и теперь. Главное в том, что я сам себе верю, когда лгу. Всего труднее в жизни жить и не лгать... и... и собственной лжи не верить, да, да, вот это именно! Но подождите, это всё потом...» [Т. 10. С. 497]. Можно поставить это признание Степана Трофимовича в контекст его жизненных обстоятельств, его приживальщической роли. В тексте есть и откровения на эту тему самого Степана Трофимовича: «Друг мой, — говорил мне Степан Трофимович через две недели, под величайшим секретом, — друг мой, я открыл ужасную для меня... новость: je suis un простой приживальщик, et rien de plus! Mais г-г-rien de plus!» [Т. 9. С. 26]. Однако в случае со Степаном Трофимовичем тему лжи почти невозможно исчерпать этой ролью. К тому же у героя их не одна. В романе он предстает еще как минимум в трех ипостасях: как учитель, наставник, человек «даже науки», странник...

Важна в романе «Бесы» и реакция Лизы Тушиной на «сочинительство» ее учителя, Степана Трофимовича: «Но как он мне хорошо врал тогда, почти лучше правды!»

В «Подростке» Версиков в ироничном тоне доказывает Аркадию «всемирство» лжи: «— Кто честен, тот и судья — вот моя мысль (заметил однажды Аркадий Версикову. — Ф.М.).

- Немного же ты в таком случае наберешь судей.
- Одного уж я знаю.
- Кого это?
- Он теперь сидит и говорит со мной.

Версиков странно усмехнулся, нагнулся к самому моему уху и, взяв меня за плечо, прошептал мне: «Он тебе всё лжет» [Т. 13. С. 211–212].

В «Братьях Карамазовых» эта стихия представлена уже целой плеядой «лгунов»: «Послушайте, послушайте! — так и кипел Калганов, — если он (Максимов. — *Ф.М.*) лжет, — а он часто лжет, то он лжет, единственно, чтобы доставить всем удовольствие: это ведь не подло, не подло? <...> Другой подличает из-за чего-нибудь, чтобы выгоду получить, а он просто, он от природы...» [Т. 14. С. 381].

Хохлаковой открывается увлекательное свойство лжи как некой творческой стихии, в которой этическое сталкивается с эстетическим, и эстетическое побеждает: «Я сама знаю, что скверно сделала, я всё лгала, я во все на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена...» [Т. 15. С. 7].

Дмитрий Карамазов тоже не упускает возможности высказаться на этот счет: «Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить» [Т. 14. С. 99]; «Что в том, что человек капельку декламирует? Разве я не декламирую? А ведь искренен же я, искренен» [Там же. С. 108].

Как видно, цитаты эти можно множить и множить: на тему лжи у Достоевского так или иначе высказываются многие, как центральные, так и второстепенные персонажи. Своеобразно подытоживает эти высказывания герой, представляющий собой как бы квинтэссенцию лжи как явления в художественном мире Достоевского, Федор Павлович Карамазов: «А лгал я лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час. Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [Там же. С. 41].

Это хмельное откровение Федора Павловича глубоко символично. Неожиданным образом оно как бы откликается и на эпиграф к роману: как будто сухая библейская формула обрастает художественной плотью в этой шутовской интерпретации старика Карамазова. В самом деле, ведь можно понимать и так: во лжи всегда умирает некая правда («зерно»), без чего она осталась бы «одна», никем другим, кроме ее носителя, не востребованная. Тогда как «умирая во лжи», как в одной из стихий жизнетворчества, единичная правда ширится и множится, «дает много плода», притом плода многообразного.

Но возможна и другая, противоположная позиция. «Главное, убегайте лжи, — предостерегает Зосима (в данном случае Хохлакову, эту «сестру Карамазову» во вранье), — всякой лжи, лжи себе самой в особенности. Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую минуту» [Там же. С. 54]. В этом ракурсе эпиграф к роману также «срабатывает», но уже с «переменной мест слагаемых»: «зерно» — это ложь, и «много плода» дает ее изживание в себе.

Старика Карамазова старец Зосима наставляет на ту же тему: «Лгуший себе самому прежде всех и обидеться может. Ведь обидеться иногда очень приятно, не так ли? И ведь знает человек, что никто не обидел его, а что

он сам себе обиду навидумал и наггал для красы, сам преувеличил, чтобы картину создать, к слову привязался и из горошинки сделал гору, — знает сам это, а все-таки самый первый обижается, обижается до приятности, до ощущения большого удовольствия, а тем самым доходит и до вражды истинной...» [Там же. С. 41]. Однако реакция Федора Павловича, точнее, его эстетическое дополнение («красиво обиженным быть») существенно расширяет понятие лжи: от этических до эстетических признаков. Ведь ложь — это еще и могучее эстетическое, творческое начало, настоящая поэзия жизни. Она сообщает героям Достоевского ту «легкость необыкновенную», с которой они поднимаются над пошлостью и тленом быта. Во всякой лжи есть всегда нечто разуплощающее, усложняющее реальность, вводящее «версильского» двойника: «У этого Версилова была подлейшая замашка из высшего тона: сказав (когда нельзя было иначе) несколько премуных и прекрасных вещей, вдруг кончить нарочно какою-нибудь глупостью <...>. Слышать его — кажется, говорит очень серьезно, а между тем про себя кривляется или смеется» [Т. 13. С. 109]; «он говорил с грустью, и все-таки я не знал, искренно или нет. Была в нем всегда какая-то складка, которую он ни за что не хотел оставить» [Там же. С. 172]. Эта замечательная «версильская складка», складка лжи, которая отзывается в каждом движении героя, не могла образоваться на пустом месте, эта черта глубоко наследственная.

Примечательно, что на «исторические темы» пробовали писать Фома Фомич и Степан Трофимович, причем одинаково неудачно, но чего-то же стоила их поэтическая ложь, если герои не отрекаются от нее и на смертном одре. (По замечанию Варвары Петровны, Степан Трофимович — такой человек, которого «через час опять переисповедовать надо».) И даже когда Степан Трофимович произносит свою финальную исповедь, никто не уверен, «в самом ли деле он уверовал, или величественная церемония совершенного таинства потрясла его и возбудила художественную восприимчивость его натуры...» [Т. 10. С. 505].

Ложь — это некая стихия, увлекающая и завлекающая сила которой в том и состоит, что человек как бы отказывается от своего «я»: «Для того и ломаюсь, Петр Александрович, чтобы милее быть. А впрочем, и сам не знаю иногда для чего» [Т. 14. С. 39], — как бы невольно признается Федор Карамазов. Сходные инстинкты (ложь помимо воли) обнаруживал и другой герой в «Подростке»: «Я теперь согласен, — вспоминает Версильов, — что многое из того не надо было объяснять даже, тем более с такой прямотой: не говоря уже о гуманности, было бы даже вежливее; но поди удержи себя, когда, растанцевавшись, захочется сделать хорошенькое па? А может быть, таковы требования прекрасного и высокого в самом деле, я этого во всю жизнь не мог разрешить. Впрочем, это слишком глубокая тема для поверхностного разговора нашего...» [Т. 13. С. 106–107].

В этой стихии открывается еще одно измерение, проявляется еще одна принципиально важная способность.

В романе «Преступление и наказание» есть такое замечательное откровение Разумихина: «Видите, <...> хоть они и врут у меня там все пьяные, но зато все честные, и хоть мы и врем, потому ведь и я тоже вру, да довермся же наконец и до правды, потому что на благородной дороге состоим...» [Т. 6. С. 156]. Значит, если верить этому положительно-прекрасному и во многом уникальному персонажу, «до правды можно довераться»! И ведь многие герои доверяются... И не только в «Преступлении и наказании». Достаточно вспомнить уже упоминавшийся эпизод из «Братьев Карамазовых», где завравшийся Федор Павлович с недоумением вопрошает Ивана: «Ты про какую мать?». Этот «старый шут» доверяется здесь до какого-то проникновенного откровения о сыновьях. Ведь Алеша связан художественной пуповиной с матерью, а Иван – нет [См.: 2. С. 190].

До какой только правды не способны «довераться» герои Достоевского в состоянии идеологического или алкогольного опьянения. Причем эти состояния у героев Достоевского оказываются настолько спутанными, что иногда как будто подменяют друг друга. Вполне трезвому, но заплутавшему в переулках своей иезуитской казуистики Фоме Фомичу племянник Ростанева кричит: «Он пьян!»; Раскольников иногда принимают за пьяного; Иван Карамазов заканчивает белой горячкой; Кириллов оказывается «хорош» (в редакции Ставрогина) в прямом и переносном смысле; как в пьяном бреду передает Петр Верховенский Ставрогину свой проект «Иван-царевич»; Мармеладов допивается и доверяется до монологов самого господина Бога; Дмитрий – до поэтически вдохновенных слов о красоте Мадонны и Содома.

Несомненно, что слова Дмитрия «о красоте, об идеале Мадонны и идеале содома» — одно из самых ярких и поэтических мест романа, и многие исследователи обращались к этой исповеди героя. Например, Т.А. Касаткина даже проводила какие-то «топографические» изыскания, выясняя и уточняя местоположение красоты в Содоме [3. С. 124–130]. Но мало кто проводил «полиграфическую» экспертизу этих признаний, во всяком случае, как-то не принято сомневаться в откровенности и искренности слов Дмитрия.

Между тем, если читатель внимательно отнесется к словам этого героя в романе в целом, то обнаружит в его высказываниях такое количество лжи и наговора на самого себя, которое превысит даже ложь Ставрогина в его страшной исповеди. И, прежде всего, ложь ощущается именно в той части, где Дмитрий пытается симулировать глубокую внутреннюю озабоченность трагическим душевным разладом, этико-эстетической дезориентацией.

Дмитрий завирается и каламбурит не хуже Хохлаковой: «Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом униженном человеке и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить» [Т. 14. С. 99]. Может показаться, что в этом офицере,

«рыцаре-Дон-Кихоте», в этом «всаднике без головы» и в самом деле вырывают какие-то гамлетические сомнения. (Как однажды сказал Зосима в ответ на подобные экзальтированные самобичевания Хохлаковой: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а не о чем другом. Нет-нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело» [Там же. С. 52]). Но невольно возникает вопрос: когда же Дмитрий думает «об этом униженном человеке», когда находит время для подобных размышлений, где он им предается? Неужели, когда караулит Грушеньку в огороде Федора Павловича? За коньяком в беседке? До первой поездки в Мокрое или после? Его «досуг» организован таким образом, что мало располагает к размышлениям на отвлеченные темы. Время для серьезных раздумий появляется у него лишь позднее, когда его арестовывают. Здесь же, в сцене с Алешей, Дмитрий, скорее всего, как и его отец, склонен предаваться размышлениям «за коньячком».

В случае с Дмитрием сбит с толку читатель, наивно полагающий, что герой проявляет глубокую озабоченность по поводу творящихся и вторых безобразий. Пафос многих вдохновенных высказываний капитана Карамазова стилистически напоминает пафос капитана Лебядкина в «Бесах»: «... здесь, в этом сердце, накопело столько, столько, что удивится сам бог, когда обнаружится на Страшном суде», — восклицает Лебядкин. У Дмитрия тот же полет мысли и «космизм» философских обобщений. Иван Карамазов, например, хоть и «забавляется диалектикой», но его озабоченность проблемами мирового зла не вызывает сомнения, она выстрадана. Дмитрий же забывает обо всем очень быстро и никогда не мучает себя болезненными воспоминаниями. Характерный пример: «— Брат, а ты, кажется, и не обратил внимания, как ты обидел Катерину Ивановну тем, что рассказал Грушеньке о том дне, а та сейчас ей бросила в глаза, что вы сами “к кавалерам красу тайком продавать ходили!”». <...>

— Ба! — страшно вдруг нахмурился Дмитрий Федорович и ударил себя ладонью по лбу. <...> — Да, в самом деле, может быть, я и рассказал Грушеньке о том, “роковом дне”, как говорит Катя. Да, это так, рассказал, припоминаю! Это было тогда же, в Мокром, я был пьян, цыганки пели...» [Там же. С. 143].

Размышляя о начале нравственного перерождения героя, исследователи часто обращаются к главе «Дитё». Действительно, картина плачущего ребенка и погорельцев как будто потрясла и преобразила всё нравственное существо Дмитрия Карамазова. Митя умилился, даже «ублажился», но логика характера этого героя подсказывает, что все его прекраснотушные порывы так и останутся на уровне благих пожеланий. Так, уже в следующей главе романа мы замечаем, что его больше занимает совершенно другое: невниманье Николая Парфеновича, с которым они недавно обсуждали каких-то «девочек»; неприятливый вид Маврикия Маврикиевича, которого он поил в трактире; изменившееся обхождение Трифона Борисовича.

С одной стороны – плачущее во сне дитё, с другой – умирающий наяву Илюша Снегирев. Но Дмитрий даже не извинился на суде перед отцом мальчика, хотя у него и была такая возможность. За него это пришлось сделать американским кинематографистам («Братья Карамазовы» американского режиссера Ричарда Брукса, 1958 г.). А зря. Дмитрий просто забыл об этом эпизоде своей жизни.

В образе Грушеньки мотивы опьянения и художественного вдохновения переплетены, как и в Дмитриии. В этом отношении она является его двойником, как мы уже отмечали. Митина «бунтовая» подруга [Т. 15. С. 270], когда Раkitин привел к ней Алешу, и пригубила-то немного шампанского, но вот уже рождается притча «Луковка». А может быть, даже так: Алешин глоток шампанского подействовал на нее отрезвляюще, и уже потом, в Мокром, «подпила, барынька, подпила» и окончательно протрезвела. Кутеж в Мокром, таким образом, оборачивается окончательным прозрением для героини «кто есть кто» (Митя и «прежний») и кому принадлежит ее сердце. И вот она, как Марья Лебядкина, «срывает покровы», кричит своему «прежнему», разоблачая самозванца: «Да и не он это вовсе! Разве он был такой? Это отец его какой-то! Это где ты парик-то себе заказал? Тот был сокол, а это селезень. Тот смеялся и мне песни пел...» [Там же. С. 388]. Еще глоток – и от темы обманутых женских ожиданий не осталось и следа. Начинаются «мармеладовские» монологи господина Бога и сборы в монастырь; кирилловский «хорошизм» и снегиревская жалостливость; сыплются поэтически перлы карамазовского красноречия: «Ах, бедные, обиженные!.. Знаешь, Митя, я в монастырь пойду. Нет, вправду, когда-нибудь пойду. Мне Алеша сегодня на всю жизнь слова сказал... Да... А сегодня уж пусть попляшем. Завтра в монастырь, а сегодня попляшем. Я шалить хочу, добрые люди, ну и что ж такое, бог простит. Кабы богом была, всех бы людей простила: «Милые мои грешнички, с этого дня прощаю всех». <...> Хорошо на свете. Хоть и скверные мы, а хорошо на свете. Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие... <...> Митя, не давай мне больше вина, просить буду – не давай. Вино спокойствия не дает» [Там же. С. 397]. Как мы помним, и для Федора Павловича, как и для Грушеньки, «истина в вине»: «– А коньяку и вам бы не пить, – опасливо посоветовал он (Алеша – Ф.М.), взглядываясь в лицо старика.

– Правда твоя, раздражает, а покою не дает. А ведь только одну рюмочку... Я ведь из шкапика...» [Там же. С. 159].

Невольно приходят на ум строки из Верлена:

Цена слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты! <...>
Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг!
Ах, лишь оттенки сочетают
Мечту с мечтой и с флейтой рог [4. С. 97].

Последнее четверостишие, на наш взгляд, имеет прямое отношение к предлагаемой нами методологии исследования творчества Достоевского.

Вообще «красота лжи» героев, находящихся в состоянии алкогольно-го или идеологического опьянения, — тема отдельная. Достоевский как будто не доверяет художественному слову (истине), не прошедшему «под хмельком».

«Кассандрствует» ли Хохлакова о «золотых приисках», «пророчит» ли Дмитрий Карамазов «о красоте Содомы и Мадонны», «глаголет ли слова мутны» поэтически косноязычный Кириллов, «пляшет ли нагишом» перед Ставрогиным великодушный Шатов, сокрушает ли китайские вазы проповедями об ужасах атеистического католицизма патетически разгорячившийся Мышкин, целует ли ноги Сони «идеологически бесноватый» Раскольников, приглашая ее в «далекие дали», — трудно не согласиться, что все они находятся в состоянии измененного сознания. Творческий альтруизм в состоянии измененного сознания — художественный маркер всего настоящего у Достоевского, и напротив: неспособность героя на пьяно-поэтическое вдохновение — свидетельство омертвелости, косности, душевной импотенции. Пошлый правдолюбец Ракитин, по определению Мити, лишь «смерд» — он чужд всему карамазовскому. Художественный мир Достоевского открывает целую плеяду «вдохновенно-пьяных» мастеров поэтического слова: чего стоит одна только пьяная «исповедь» Мармеладова; какие «поэмы» творит во хмелю «первый обэриут XIX века» капитан Лебядкин... Причем его философская лирика углубляет и любовную.

В этом контексте особо примечателен эпизод, в котором генерал Иволгин в «Идиоте» буквально «доврался до правды», чем немало поразил всех. И даже для самого генерала это было такой неожиданностью, что произвело в нем некое внутреннее потрясение. Однажды, рассказывая о том, как он качал на руках Аглаю (что он, по привычке, говорил всем молодым людям), он совсем забыл, что этот факт действительно имел место быть.

Этот случай примечателен и сам по себе, так как, завираясь, генерал случайно высказал правду, что повергло его самого даже в какой-то шок, он был явно не готов к такому повороту. Но этот случай с генералом, на наш взгляд, вовсе не исключительный, он просто ярко иллюстрирует одну характерную особенность в художественном мире Достоевского: как бы парадоксально это ни звучало, но многие герои проговариваются значительно большей правдой, лишь окончательно заговариваясь, завираясь. Это вновь откликается на нашу интерпретацию эпиграфа, когда ложь порождает невольную и многообразную правду.

Примечательно, что апология «вранью» повторяется Разумихиным как минимум трижды: «вранье всегда простить можно; вранье дело милое, потому что к правде ведет...» [Т. 6. С. 105]; «Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь — до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной

правды не добивались, не соврав наперед раз четырнадцать, а может, и сто четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать-то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему — ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому; <...> Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были» [Там же. С. 155].

Если задуматься, то окажется, что многие герои до правды именно «до-вираются», и это становится откровением: Степан Трофимович, уже на смертном одре, — до понимания истинной природы «бесовщины»; Версилов — до прозрений о судьбах дворянства; Ставрогин — до своей исповеди; Митя — до слов о красоте Мадонны и Содома; Федор Павлович — до познания истинной сути своих сыновей и себя самого; Хохлакова — до пророчеств о судьбе Мити.

Состоялась бы поэма Ивана «о Великом инквизиторе» без «Геологического переворота», о котором упоминает Черт? Что такое «Дитё» Мити без стихов и «анекдотов вверх пятнами»? Чего стоит даже «Житие» Зосимы без его «офицерства»? — Осанна без горнила. «Кана Галилейская» без «колбасы и водки» показалась бы Алеше чрезвычайно пресной. Чтобы вспарить над обдорскими монашками в Кане Галилейской, ему нужно стать на «короткой ноге» с Иваном, «опереться на эту ногу». Но Иван хром, как Мефистофель [5. С. 5—53].

Федору Павловичу, возможно, очень хотелось бы поговорить с Зосимой «по душам», но за неимением такой возможности старик-Карамазов в иносказательной форме предвосхищает исповедь Зосимы, «предсказывая даже факты» из его биографии. Достоевский как будто играет «теорией трех штилей», устанавливая законы «веселой относительности» (Бахтин). Во всем высоком и серьезном прослеживается какая-то неизгладимая версиловская складка самоиронии, а на всем низком и смешном — отблеск полуюродивого пророчества. Главные герои скованы цепями сюжетного замысла, а на второстепенных персонажах почиет «благодать художественного воображения» (Власкин А.П.). И потому какая-нибудь случайно заглянувшая в комнату Раскольникову служанка Настасья способна выболтать о главном герое такую глубокую правду, которая «ни за что не захочет выйти из-под его собственного черепа» (Ипполит).

Неудивительно, что романы Достоевского давали Эйнштейну как создателю теории относительности (религиозные взгляды которого не отличались особой ортодоксальностью) большую пищу, чем физики-математики (Гаусс, например)[6. С. 551].

Искренняя исповедь Ставрогина «подмалевывается выделанным цинизмом»; статья Ивана «о церковном вопросе» «родит бури» читательских интерпретаций, так что никто уже не может «ни понять, ни определить», чего в ней больше — искренней заинтересованности или «дерзкого фарса и насмешки»; суть идеи Раскольникову затрудняется выразить даже он сам (в

искреннем разговоре с Соней). А как интерпретировать ложь Порфирия Петровича или его раздвоившуюся после судебной реформы единую ипостась, которая диссоциировала, персонифицировавшись в фигуры прокурора и адвоката в «Братьях Карамазовых»... До каких «правд» все они только ни добираются: «Станьте солнцем, вас все и увидят!» [Т. 6. С. 352]. Разве это не «хорошо» (в духе Кириллова), не эстетично? Даже жаль, что в сцене признания Миколки Порфирий Петрович как-то растерялся. Но это понятно: он готовил Раскольникову очную ставку с мещанином и был не готов к столь неожиданной развязке, а ведь мог бы шепнуть Раскольникову свою заветную мысль по поводу Миколки на манер Федора Павловича: «Это он для тебя все это устроил, хочет, чтобы ты его похвалил. Ты похвали». Кстати, этого же красильщика Миколку моментально опознал в Мите пьяный Горсткин на «очной ставке» в Сухом поселке.

Подобные, будто бы «случайные», персонажи способны «выболтать» о главных героях все и даже больше, ибо знают о них что-то такое, «чего они сами о себе никогда не узнают» [Т. 10. С. 68–69], как однажды выразился Степан Трофимович о Липутине. А из «глушей и собственную ложь свою любящей» госпожи Хохлаковой пронзительные откровения и случайные предсказания и вовсе льются как из рога изобилия. Эта «оплеванная пророчица» то «вдруг выскажет какую-нибудь очень верную мысль», то поразит совпадением случайного речевого оборота с реальностью (кстати, ее абсурдистские сюжеты также «с легкостью необыкновенной» подхватываются и развиваются даже на суде), то отпустит какое-нибудь каламбурное *bon mot*, не хуже Степана Трофимовича, объявив смердение старца «неожиданным поступком». Пьяненький Федор Павлович «знает» о судьбе Алеши не меньше, чем старец Зосима. «Низкий» Лебедев ценит и понимает генерала Иволгина едва ли не больше и глубже, чем Мышкин.

Стимулом к такому «синтезу идей» отчасти послужило для нас знакомство с одной из работ Т.А. Касаткиной, в которой исследовательница обвинила Мышкина в том, что он «обманул детей» [7. С. 48-53], о чем он открыто признавался сам в гостиной Епанчиных. То есть не одних детей, но также и женщин... Разумеется, как всякий художественный образ поступка, слова князя допускают возможность сколь угодно альтернативного восприятия и толкования. Допустим, что Мышкин действительно «лгал детям» и говорил «правду истинную» Епанчиным (к чему и склоняется Т.А. Касаткина). Но в равной степени допустимо и обратное (причем, это допущение нам кажется наиболее вероятным, исходя из логики характера и идейного замысла): детям-то он и не лгал, а всего лишь лукавил в гостиной Епанчиных, приспосабливаясь к ситуации и переходя на их тон. И тогда эта оговорка — лишь «случайные слова», досадное недоразумение, возникшее при переводе с одного языка — языка интимных чувств на другой — светский, салонный.

Или (точнее, *и*), таким образом, Мышкин (как Ставрогин) «ни тех, ни других не обманывал», то есть по-своему *лгал* им всем. Но здесь уже совсем

другое измерение, эстетическое («мысль изреченная есть ложь» и т.д.), — то есть то, над чем ломают головы Ипполит и Подросток; то, над чем задумывался Версиков и многие другие герои Достоевского: «... во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи» [Т. 8. С. 328]. Неслучайно в этом контексте и характерное признание Мышкина, что сам он «жеста не имеет».

Можно заметить, что у Мышкина это «нечто» во что-то все-таки «уходит»; может быть, и не совсем в слова, слова «случайны», хотя временами князь очень красноречив. Достаточно вспомнить его завещание, высказанное умирающему Ипполиту: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» [Там же. С. 433]. После первой защитной реакции: «Ха-ха-ха! Так я и думал! Непременно чего-нибудь ждал в этом роде!» — наступает отрезвление и даже онемение героя, и мы наблюдаем уже другую реакцию. Ипполит как будто теряет дар речи, становится вполне косноязычным: «Однако же вы... однако же вы... Ну, ну! Красноречивые люди!» [Там же. С. 433]. В этих интонационных перебоях — открывшаяся и истекающая косноязычием душевная рана героя. Кстати, что-то подобное постоянно происходит и в диалоге Тихона со Ставрогиним. Но это лишь *в слове*. Вообще, Мышкин чрезвычайно пластически красноречив. Это его косноязычие жеста, «эпилептическая публицистика» на званом вечере в гостиной Епанчиных. Так что, может быть, именно в пластике секрет его особого обаяния. Во всем этом эпизоде Достоевским схвачено что-то неизреченное, а может быть, и неизречимое вполне; что-то принимающее в контекст целое личности князя.

В черновиках к «Бесам» Достоевский устами Князя говорит такие знаменательные слова: «Они все на Христа (Ренан, Ге), считают его за обыкновенного человека и критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» [Т. 11. С. 192]. Это высказывание удивительно коррелирует с известным письмом к Фонвизинной [Т. 28. С. 175-177].

Кстати, это те самые «случайные слова», которые произносит князь Мышкин в гостиной Епанчиных. Примечательно, что все попытки Мышкина «словами» объясниться с Ганей (например, по поводу доверия Епанчиных) терпят полное фиаско. Ганя требует от князя объяснений — как он сумел завоевать доверие Епанчиных в столь короткий срок: «... послушайте, не можете ли вы хоть как-нибудь припомнить и сообразить в порядке, о чем вы именно там говорили, все слова, с самого начала? Не заметили ли вы чего, не упомните ли?»

— О, очень могу, — отвечал князь, — с самого начала, когда я вошел и познакомился, мы стали говорить о Швейцарии.

— Ну, к черту Швейцарию!

— Потом о смертной казни...

— О смертной казни?

— Да; по одному поводу... потом я им рассказывал о том, как прожил там три года, и одну историю с одною бедною поселянкой...

— Ну, к черту бедную поселянку! Дальше! — рвался в нетерпении Ганя.

— Потом как Шнейдер высказал мне свое мнение о моем характере и понудил меня...

— Провалиться Шнейдеру и наплевать на его мнения! Дальше!

— Дальше, по одному поводу, я стал говорить о лицах, то есть о выражениях лиц, и сказал, что Аглая Ивановна почти так же хороша, как Нас-тасья Филипповна. Вот тут-то я и проговорился про портрет...

— Но вы не пересказали, вы ведь не пересказали того, что слышали давеча в кабинете? Нет? Нет?

— Повторяю же вам, что нет.

— Да откуда же, черт... Ба! Не показала ли Аглая записку старухе?

— В этом я могу вас вполне гарантировать, что не показала. Я всё время тут был; да и времени она не имела.

— Да, может быть, вы сами не заметили чего-нибудь... О! идиот пр-ро-клятый, — воскликнул он уже совершенно вне себя, — и рассказать ничего не умеет!» [Т. 8. С. 74—75].

В каком-то смысле все сказанные Мышкиным «слова» в романе случайны, ими ничего нельзя объяснить вполне и до конца. Более того, они способны ввести в соблазн. И Гане (да и не ему одному) кажется, что князь ему чего-то не договаривает, плузует, и он изо всех сил пытается уцепиться за эти «случайные слова», как за последние артефакты ускользающей реальности. Это и есть основной «нерв романа»: главное — *образ князя, ощущение личного присутствия*. Его, как Христа в поэме Ивана, сразу «все узнают»; все, от швейцара до генерала, и «узнают» помимо вербального контакта. Его присутствие вносит разлад, провоцирует амбивалентные реакции. Именно поэтому образ Мышкина необыкновенно поэтичен. Никто ничего толком не может «ни понять, ни разобрать» (как выразился бы пошлый правдолюбец Ракитин) ни в князе, ни в своей реакции на него, но все лишь что-то чувствуют и изо всех сил пытаются зацепиться за «случайные слова».

Афористично нашу мысль можно было бы выразить так, перефразируя строки из письма Достоевского Фонвизиной: «Если бы мне доказали, что Мышкин вне Христа, а Христос вне Мышкина, то я бы лучше согласился остаться с Мышкиным...».

В общем, если это все и ложь, то какая *красивая ложь*, человеческая. Как утопическая идиллия Снегирева о лошадке, на которой они с Илюшей уезжают в другой город для лучшей жизни...

Поэзия этого «случайного слова» чудесным образом отзывается и в менее «положительно прекрасных» героях романа. В сочинениях вечно пьяного генерала Иволгина о том, как он был камер-пажом при Наполеоне, ощущается что-то чрезвычайно трогательное и глубоко интимное. Прелесть этого сочного мокьюментори в том и состоит, что здесь проступает какая-то над-историческая правда жизни, как чудо оплодотворения сухой и мертвой исторической материи благодатью художественного воображения. Следует признать, что на эту «историческую правду» сбивается зачастую и князь. Вот характерный фрагмент их диалога: «— Всё это чрезвычайно интересно, — произнес князь ужасно тихо, — если это всё так и было... то есть, я хочу сказать... — поспешил было он поправиться.

— О князь! — вскричал генерал, упоенный своим рассказом до того, что, может быть, уже не мог бы остановиться даже пред самую крайнюю неосторожностью, — вы говорите: «Всё это было!» Но было более, уверяю вас, что было гораздо более! Всё это только факты мизерные, политические. Но повторяю же вам, я был свидетелем ночных слез и стонов этого великого человека; а этого уж никто не видел, кроме меня! Под конец, правда, он уже не плакал, слез не было, но только стонал иногда; но лицо его всё более и более подергивалось как бы мраком. Точно вечность уже осеняла его мрачным крылом своим. <...> Я зарыдал и бросился к нему; тут и он не выдержал; мы обнялись, и слезы наши смешались» [Там же. С. 416—417]. В этом высказывании распознается не столько историческая, сколько иносказательная, художественная правда события. Это та ложь Степана Трофимовича, которая «почти лучше правды». Суть этой пьяной исповеди генерала — в откровении сочувствия и любви. А сама «история» здесь — не более, чем «вставная новелла», «случайные слова». Но важнее то, что слышится, отзывается в этих откровениях генерала: «лицо его всё более и более подергивалось как бы мраком»; «мы обнялись, и слезы наши смешались»... Что это, как не пророчество о судьбе самого князя (почти буквально повторяется в финале, в описании ночного бдения Мышкина и Рогожина над телом Настасьи Филипповны)?

Примечательно в рассказе Иволгина и обращение Наполеона в трудную минуту за советом к ребенку. Здесь «пьяные фантазии» Иволгина вступают в большой романский диалог с сокровенными словами Мышкина из швейцарской поэмы о Мари: «Ребенку можно все говорить <...> Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» [Там же. С. 58].

В каком-то фарсовом, трагикомическом ключе история Иволгина о дуэли с отцом Мышкина [Там же. С. 81] предваряет реальный драматический сюжет взаимоотношений Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны, причем едва ли не дословно [Там же. С. 186]. Получается, своей ложью Иволгин то и дело «пророчит даже факты». Почему так случается? Все это явно непреднамеренно и потому глубоко художественно. Масштаб этого «завирального» дарования генерала Иволгина не в силах оценить даже Мышкин. «Красота лжи» генерала, во всех ее изгибах, подъемах и

паденьях открывается, пожалуй, лишь Лебедеву, который и сам поражает князя глубиной и широтой своей завиральной личности: «Я, князь, целовека этого глубоко уважаю; это... это великий человек-с; вы не верите?»; «Я в нем даже сквозь двухсот персон и тысячелетие России замечательнейшего человека различаю. Искренно говорю-с» [Там же. С. 198—199].

Ложь в художественном мире Достоевского полифункциональна. Она никак не сводима к прагматическому обману, в ней сильно *творческое, альтруистическое начало*. Эта тема была озвучена Достоевским еще в образе Фомы Опискина, «человека непрактического, тоже в своем роде какого-то поэта». Юмористическая повесть «Село Степанчиково», разумеется, не только «комична». Она в эстетическом ракурсе представляется программной, а ее главный герой, Фома Фомич — предтечей целого сонма значимых персонажей, настоящих «отцов лжи».

Примечательно, что первое произведение зрелого, после каторжного периода творчества писателя — не *идеологический роман*, не «Записки из подполья», не образец *«христианско-православного реализма»*, а *юмористическая повесть*, главный герой которой — лжеюродивый-герой-идеолог, завороживший когда-то своим проповедническим даром всю «женскую половину генеральского дома» и через нее распространивший свое влияние и на мужскую. Этот лжец и домашний тиран обратил ложь не только в ремесло, но и в искусство. Выражаясь метафорически, это — суперзвезда, со всеми ее отколовшимися «астероидами» (Ежевикиным, Мизинчиковым, Обноскиным). И он образует с Федором Павловичем (с его тоже «осколками» — Максимовым, Снегиревым) своего рода кольцевую образную композицию в творчестве Достоевского. У этой «галактики» есть свой «млечный путь» — рассыпанные по всему художественному миру «звезды-карлики», шуты-приживальщики, прихлебатели и приспособленцы всех мастей, распространившие гравитационные токи далеко за пределы своей плеяды. (Как бы ни показалось странно, но отголоски образа Фомы Фомича с его ломаниями, капризами, «требованием именин» можно обнаружить в образе подпольного парадоксалиста с его дважды два равно пять и т. д.)

Если верить Разумихину, то именно способность ко лжи делает человека человеком. С какой художественной симпатией созданы эти образы; какими порой теплыми (сродни гончаровским) лучами иронии они согреты, — это невольно чувствует любой непредубежденный читатель. Серьезные интеллектуальные творения героев-идеологов (поэма о Великом инквизиторе, теория Раскольников и исповедь Ставрогина) едва ли не уравниваются одним каким-нибудь жестом, поворотом тела героя-лгуна: «Карты! Я сажусь с вами в ералаш! Разве это возможно? Кто ж отвечает за это? Кто разбил мою деятельность и обратил ее в ералаш? Э, погибай Россия!» — и он осанисто козырял с червей» [Т. 10. С. 12]. Эти герои, с их художественной «ложью», вносят в «идеологический роман» Достоевского тот необходимый колорит, без которого невозможно разностороннее, многогранное художественное изображение жизни.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1973–1990. Т. 21. Далее указ. только том и стр.
2. *Власкин А.П.* Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. СПб., 2010.
3. *Касаткина Т.А.* «Мир спасет красота...» // Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 г. Великий Новгород, 2011. С. 124-130.
4. *Верлен. П.* Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911. [Репринтное издание].
5. *Щенников Г.К.* Иван Карамзов – русский Фауст // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996.
6. *Кузнецов Б.Г.* Эйнштейн (Жизнь, Смерть, Бессмертие). М. 1980.
7. *Касаткина Т.А.* «И утаил от детей». Причины непроницаемости Льва Мышкина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 4. СПб., 1995.

*Ленинградский областной филиал
Санкт-Петербургского университета МВД России*