

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Александр Ренанский

ОЧЕРКИ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск
БГУКИ
2015

УДК 821.161.1.09 Достоевский.06
ББК 83.3(2)5-8 Достоевский,4
Р39

Рецензенты:

Л. Ф. Голикова, начальник отдела менеджмента качества образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Н. А. Ювченко, заведующий отделом музыкального искусства и этномusicологии филиала «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы» ГНУ «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы» Национальной академии наук Беларуси, доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии Республики Беларусь

Рекомендовано к изданию научно-техническим советом Белорусского государственного университета культуры и искусств (протокол № 7 от 12.12.2014 г.)

Ренанский, А. Л.

Р39 Очерки поэтики Достоевского / Александр Ренанский ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2015. – 312 с.
ISBN 978-985-522-139-6.

Монография известного исследователя творчества Федора Михайловича Достоевского отличается новизной тем и оригинальностью научных подходов к их осмыслению.

Основу книги составили доклады А. Ренанского на международных конгрессах и симпозиумах в Австрии, Великобритании, Германии, Норвегии, Польше, России и США. Адресованная литературоведам и культурологам книга доступна также широкому кругу читателей, интересующихся творчеством Ф. М. Достоевского и методологией анализа художественного текста.

УДК 821.161.1.09 Достоевский.06
ББК 83.3(2)5-8 Достоевский,4

ISBN 978-985-522-139-6

© Ренанский А. Л., 2015

© Оформление. УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2015



СОДЕРЖАНИЕ

Что вы думаете о поэтике Достоевского, MRS / MISS KWIC?	4
Грех художника и химеры искусства	29
Надворный советник М. как неопознанный персонаж Достоевского	54
Почему Ф. Опискин боролся с камаринским мужиком?	73
Достоевский, прочитанный носом	92
Когда, о чем и почему герои Достоевского говорят шепотом	108
Скандал как психодрама, или Катарсис по-достоевски	227
Американское путешествие Аркадия Ивановича Свидригайлова	246
Сонористика литературного произведения	279

ЧТО ВЫ ДУМАЕТЕ О ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО, MRS / MISS KWIC?

*Феноменология видения в романе «Преступление и наказание».
Исследование текста с помощью компьютерной базы данных*

Существует более или менее приемлемое понятие: «художественный мир автора». Он не совпадает с реальным общечеловеческим миром, потому что последний бесконечен, а мир писателя, к сожалению, конечен. Поэтика и составляет ту совокупность средств, с помощью которых писатель выделяет из общего мира собственный художественный мир. При этом что-то в реальном мире он оставляет без внимания, а к чему-то возвращается вновь и вновь. Объяснением, почему он это делает, занимается метапоэтика.

Достоеведы испокон веку сосредоточивались именно на метапоэтике, а художественный мир Достоевского чаще всего представляли по «импрессионистической приглядке», по выражению М. Л. Гаспарова. И это вполне понятно – ведь материал огромен, и если подсчитывать с карандашом в руках каждое словечко, как это проделал когда-то со словом *вдруг* В. Н. Топоров, так и жизни не хватит. Теперь компьютер намного упростил работу с текстом и этим как бы обязал нас описать художественный мир писателя с большей ответственностью и полнотой, то есть заняться поэтикой, и в первую очередь поэтикой образов и мотивов. Этому во многом способствует и то разнообразие справочных материалов, которые появились в последнее время: электронный Словарь языка Достоевского (вместе со Статистическим словарем), конкордансы к романам, частотные словари и компьютерные базы данных практически всех произведений Достоевского.

Обращение к поэтике образов и мотивов важно еще и потому, что проблематика российского литературоведения определялась обычно такими понятиями, как *тема, идея, сюжет, композиция, интрига, коллизия* и т. п. Выразительные же средства языка изучались мало и не всегда эффективно, поскольку художественный мир автора в России традиционно заслонялся

идеологией (часто в интерпретации весьма субъективных идеологов), что отразилось в таком устойчивом клише, как «идейно-художественное содержание произведения». Эта лексическая конструкция выглядит странно, поскольку идеи в произведении воплощаются преимущественно в *художественных* образах и изначально рождаются в сознании автора как *художественные* идеи («умозрение в красках», как выразился Е. Трубецкой). А так называемое «идейное содержание» находит выражение во многих элементах семиотической системы текста, каждый из которых оказывается связанным с другим сетью взаимных сопоставлений и противопоставлений, придающих этим элементам дополнительные значения.

У Л. Толстого есть высказывание, имеющее непосредственное отношение к этой проблеме: «...Для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства» [15, с. 268–269].

Из этих слов следует, что задача умной и тактичной интерпретации текста состоит в том, чтобы прежде всего провести читателя по «лабиринту сцеплений», то есть прояснить ему структуру произведения, и показать, какие же элементы содержания, поддающиеся словесному изложению, составляют эту структуру, и как они соотносятся между собой, не претендуя при этом на стопроцентное извлечение смысла. Стоит напомнить, что поэтика изучает не художественные тексты, а *художественность* текстов. И в романах Достоевского читателя в первую очередь привлекает именно художественность, а не стремление найти, к примеру, краткий курс богоискательства (хотя нельзя не допустить, что кого-то привлекает именно эта возможность).

В процессе чтения у исследователя часто возникает сознание множественности подходов к интерпретации текста и предчувствие широких возможностей его истолкования (а текстов Достоевского особенно). Со временем, однако, это мыслимое многообразие подходов начинают подчинять себе две исследовательские стратегии. В одном случае художественный текст воспринимается как некая криптограмма, ключ к которой еще надо найти, а в другом он понимается всего лишь как способ выражения какой-либо социальной, политической или фило-

софской проблематики. Понятно, что и в одном, и в другом случае сам текст уже воспринимается как нечто вторичное. А это значит, что какие бы великие истины и философские откровения мы ни искали в произведении, мы ищем их помимо самого текста, тем самым вольно или невольно обесценивая его как художественный феномен. Но в таком случае возникает законный вопрос: а возможна ли вообще интерпретация художественного текста как истолкование его смысла, если содержание текста не может быть адекватно выражено ни в какой иной форме, кроме как авторской? На этот вопрос можно ответить так: интерпретация возможна и несомненно полезна, если она не претендует на то, чтобы подменить собой текст. Ведь чтение самого подробного путеводителя не способно заменить реальной прогулки по городу. Однако и путеводитель полезен – не только как комментарий, несущий необходимые сведения о тех или иных достопримечательностях, но и как руководство к восприятию: он советует, на что обратить внимание, и выявляет связи между объектами, которые мы могли бы упустить из вида. Более продуктивным кажется такой подход, при котором «литературное произведение рассматривается как нечто уже явленное, непотаенное и обладающее объективными свойствами, которые можно описать. Из этого следует, что вполне корректен именно тот интерпретатор, который берется описывать объективные свойства текста, не пытаясь при этом пересказать или переиначить авторскую мысль» [9].

Оценивая сложившиеся методологические подходы, авторы приведенного суждения считают, что «традиционная интерпретация текста не только не способна сделать авторскую мысль более понятной, но и не должна преследовать эту цель, поскольку авторская мысль уже явлена в тексте и только этому тексту может быть аутентична. В такой ситуации интерпретация способна лишь объяснить эстетические и психологические особенности восприятия текста и то, как эти особенности обусловлены его сущностью» [9].

У истоков научного изучения художественного мира автора стоял Андрей Белый. Он показал, что один и тот же образ в различных авторских контекстах приобретает специфическое значение и что смысл каждого образа, составляющего индивидуальный поэтический словарь, может открыться лишь в контексте всех авторских употреблений.

«Каково отношение Пушкина – к воде, воздуху, солнцу и прочим стихиям природы? Оно в сумме всех слов о солнце, а не в цитате, не в их ограниченной серии. Каково отличие *солнца* Пушкина от *солнца* Тютчева? Лишь цитатные суммы решат нам вопрос. <...> Материал этот (словарь языка автора. – А. Р.) в руках тонкого критика – не только измерительный лот самосознания поэтов, но и действующий динамит, нам взрывающий нашу душевную косность и уводящий нас в нас самих – очистительным просветом» [3, с. 135]. А. Белый описал здесь процесс образования концепта, когда слово общенационального языка, входя в контекст художественного произведения и обрастая дополнительными оттенками (коннотациями), становится носителем не только узуального значения, но и особого имплицитного содержания.

Художественный мир писателя – пусть даже и самого скромного дарования – это всегда творение Демиурга. И если, к примеру, в драматическом театре или симфоническом оркестре мир автора воплощают сотни мастеров различных специализаций, то писатель един в сотне лиц и профессий: он действительно «и швец, и жнец, и на дуде игрец». Он и драматург, и режиссер, и сценограф, и художник по костюмам; он композитор и звукорежиссер, осветитель, гример и реквизитор.

Для лучшей ориентации в сложном авторском мире и его реалиях стоит обратиться к компьютерной программе KWIC (Key Word in Context), с помощью которой разрабатывают такие подробные и надежные путеводители по художественному миру автора, как конкордансы, словники и частотные словари.

Особого внимания заслуживает работа с конкордансами. Они не только способствуют оптимизации филологических исследований, но и совершенствуют их методологию, обогащая ее опытом точных наук.

Пафос конкорданса – в сугубом внимании к Слову как особому феномену в сущностной характеристике человеческого бытия. Конкорданс в полной мере реализует антропоцентрический подход к языку, приближающий лингвистику к психологии и философии и позволяющий обнаружить в словаре языка писателя некие сущностные закономерности.

Особенно эффективен конкорданс в работе по выявлению синтагматических связей слов в тексте, а также лексических маркеров и ключевых концептов авторского мира. Конкорданс

помогает найти путь от слов к образам и мотивам, а от них и к авторской системе символов. Работа с конкордансом помогает исследователю очертить границы художественного мира автора и объективировать его содержание, представляя этот мир как систему образов и мотивов, времени и пространства, чувств и мыслей, что позволяет описать все уровни строения произведения. Конкордансы к текстам создаются и изучаются для того же, для чего расшифровываются и изучаются геномы живых существ – для познания их природы.

Конкорданс помогает лучше увидеть и осознать технику письма, перенося наше внимание с того набора лексических единиц, которые содержатся в тексте, на неповторимые способы их соединения, собственно и делающие Пушкина – Пушкиным, а Достоевского – Достоевским.

«Что такое поэзия? – задался вопросом поэт Гарсия Лорка и ответил:

– А вот что: союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, как их произнесут» [4, с. 23].

«Художественность» художественного текста зачастую трудноуловима, и путь к ее познанию лежит только через изучение языка. Ведь язык и составляет самое «вещество» художественного произведения. И тут значение конкордансов – особенно в электронной версии – неоценимо.

Без них невозможна ни одна сколько-нибудь серьезная аналитическая процедура, без них трудно овладеть и навыками «панорамного чтения» произведения (В. Топоров).

Коснемся здесь лишь одной из возможных компьютерных процедур исследования текста. Эта технически простая процедура связана с отслеживанием лексики определенного семантического поля и формированием на ее основе тематических конкордансов.

Хотелось бы только сделать одну оговорку: с подзаголовком этого очерка – «Исследование текста с помощью компьютерной базы данных» – автор немного слукавил. Если бы вместо компьютера был выбран любой другой инструмент, будь то арифмометр, калькулятор или даже конторские счеты, мало бы что изменилось. Машина есть машина, и думать она за нас не будет, хотя, конечно, может значительно ускорить и упростить технические операции.

Работа с компьютером над каким-либо текстом напоминает дрессировку собаки, а иногда и воспитание собакой самого дрессировщика: они – компьютер и пес – приучают человека к языку простых и однозначных команд. В случае с компьютером это означает одно обязательное условие: необходимость задавать простой и точный, то есть непротиворечивый алгоритм поиска. А начинается он с определения поискового слова.

Прежде чем приступить к этой работе, стоит задать себе вопрос: чего я не знаю, а хотел бы знать о художественном мире и поэтике Достоевского?

Начнем с общих вопросов: каково авторское восприятие мира? Его выражает вся «сенсорика» текста – все видимое, слышимое, обоняемое, осязаемое и т. д. Рассмотрим процедуру по объективации авторского мира на материале исследования визуально-коммуникативных актов персонажей «Преступления и наказания», попытаюсь описать их визуальную стратегию и оптический инструментарий.

Сначала следует составить тематический словник всей визуальной лексики романа: это глаголы с корнями *-взир-*, *-вид-*, *-виж-*, *-гляд-*, *-глян-*, *-смотр-*, *-сметр-* и существительные с корнями: *-взор-*, *-глаз-*, *-ок-*, *-оч-*.

Далее следует открыть электронную базу данных и запустить поисковую программу: «найти слово такое-то», а затем выделить это слово в тексте вместе с окружающим его контекстом. Так со временем будет получен искомый тематический конкорданс.

Стоит заметить, что компьютер позволяет исследователю вступить с текстом в диалогические отношения. Вот лишь один пример. В процессе анализа визуальной лексики обнаружилось, что глаголы с корнями *-гляд-* и *-смотр-* распределены в текстах Достоевского более или менее равномерно (с некоторым преобладанием последних) и выступают как полные синонимы. Пришлось уточнить у компьютера: а находил ли хоть какие-то семантические различия в этих словах сам Достоевский? И компьютер ответил (разумеется, метафорически): «Да, находил: первому глаголу в текстах соответствуют более сниженные коннотации». И привел такой пример из «Братьев Карамазовых»:

«Что ты глядишь на меня? Какие твои глаза? Твои глаза глядят на меня и говорят мне: “Пьяная ты харя”. <...> Вот Алешка смотрит, и глаза его сияют. Не презирает меня Алеша» [8, с. 125].

Весьма красноречивыми оказались уже первые лексические выборки. Сразу обратила на себя внимание высокая частотность визуальной лексики: на 553 830 слов, составляющих текст романа, приходится 1546 визуальных классификаторов, то есть по одному на каждые триста слов текста.

О содержательности визуально-коммуникативных актов у Достоевского и разнообразии его оптического инструментария можно судить не только по объему и разработанности соответствующей лексики. Наблюдения за контекстами ее употребления выявляют тонкую дифференциацию орудийно-операционных функций и стремление автора к индивидуализации визуальной лексики чуть ли не каждого персонажа (вспомним в связи с этим безосновательные упреки некоторых критиков Достоевского по поводу якобы обезличенного языка его героев).

Особенной выразительностью и многообразием в словаре языка писателя отличаются глаголы видения с их тонкой смысловой и стилистической дифференцированностью, широкой лексико-семантической сочетаемостью и развитой внутренней структурой. Последовательный рост частотности визуальной лексики – от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» – свидетельствует о том, что это один из самых активных, семантически богатых и развивающихся пластов в языке Достоевского.

Наиболее очевидное подтверждение приоритета видения перед другими чувственными и даже ментальными актами у Достоевского обнаруживается чуть ли не в каждом романе. В этой связи трудно согласиться с замечанием Д. Мережковского: «У Л. Толстого мы слышим, потому что видим; у Достоевского мы видим, потому что слышим» [14, с. 108]. Реалии текстов свидетельствуют как раз о том, что герои Достоевского *смотрят* и *видят* чуть ли не чаще, чем *говорят* и *слушают*. Визуальный код диалога зачастую оказывается носителем самых сокровенных смыслов, и потому видение предшествует и сопутствует, а то и противодействует говорению. *Понять* Другого в мире Достоевского, значит *разглядеть* его. Ведь душа человека там «познается не мыслью, а взором» (Н. Арутюнова).

Диалогизм художественного мира Достоевского проявляется, помимо прочего, и в динамической оппозиции *зримого* и

говоримого. Нередки случаи, когда *слышимое* и *понимаемое* отождествляется с *видимым*, а часто они и лексически идентифицируются как акты видения. Достоверность опытного знания в мире Достоевского чаще всего оценивается «чувством». При этом особенно часты случаи, так сказать, визуальных верификаций.

«Разумеется, я бы и сам не поверил... Но своим собственным ушам я поверил. Он Софье Семеновне и причины все объяснял; но та и ушам своим сначала не поверила, да глазам наконец поверила, своим собственным глазам. Он ведь сам ей лично передавал» [7, с. 77].

Что значит здесь это самое «лично»? То, что порукой истины для Сонечки стало именно *лицо* – центр многих антропологических штудий Достоевского.

Рассмотрим основные перцептивные и ментальные глаголы – *слышать*, *чувствовать*, *смотреть*, *видеть*, *думать*, *понимать* – и сравним их частотные характеристики.

Выборка, в которой представлены основные глагольные формы, свидетельствует о явной доминации визуальных актов: *вижу* – 44 словоупотребления, *слышу* и *чувствую* – соответственно 2 и 6, *смотришь* и *видишь* – 9 и 12 словоупотреблений, *чувствуешь*, *думаешь* и *понимаешь* – соответственно 4, 5 и 5 случаев, 33 словоупотребления *смотрела* против 8 *слушала*, 11 *понимала* и лишь 2 словоупотреблений *чувствовала*.

Та же тенденция наблюдается среди глагольных форм множественного числа и среди глаголов неопределенной формы. В этой последней выборке 74 случая суммарного словоупотребления глаголов *смотреть*, *глядеть* и *видеть* превышают частотность даже такого ключевого глагола у Достоевского, как *говорить*. Не менее характерно и то, что такой универсальный концепт, как *руки*, всего лишь на 8 словоупотреблений превышает частотность лексемы *глаза*, чьи оперативные возможности и орудийные функции вроде бы более ограничены. Остается допустить, что в картине мира Достоевского их аксиологические ранги столь же близки, как и частотные.

Отметим, наконец, и то, что среди слов, выделенных в романе курсивом и обладающих особой сюжетно-тематической значимостью (*студент*, *заклад*, *старуха-чиновница*, *топор* и т. п.), фигурирует и визуальная лексика: *глаза*, *видел*, *видевших*, *подмигивающих*.

Так же последовательно отмеченные здесь закономерности проявляются и в других романах Достоевского. На взгляд лингвиста подобные факты вполне ожидаемы и потому достаточно тривиальны.

Известно, что среди значений, порожденных чувственным восприятием мира, наиболее развиты и тонко дифференцированы как раз понятийные эквиваленты зрительных впечатлений. Именно поэтому визуальное восприятие мира имеет определяющее значение в формировании языковой семантики.

Обширный пласт предикатной лексики, относящейся к визуально воспринимаемым свойствам мира, можно обнаружить в языке многих русских писателей, однако лингвистические модели их видения весьма специфичны и отличаются не только особенностями словаря. Коснемся в этой связи поэтики Гоголя.

Еще начинающим литератором Гоголь мечтал:

«...Одним взглядом обнять все живущее... Иметь сто аргусовых глаз, для того чтобы разом видеть сбывающееся во всех отдаленных углах мира... Сжимать все в малообъемный фокус и двумя, тремя яркими чертами, часто даже одним эпитетом, обозначить вдруг событие или народ» [5, с. 47].

Самым главным признаком художника слова Гоголь считал особый зрительский дар, которым так щедро был наделен «всевидящий слепец» Гомер, ибо писатель в представлении Гоголя прежде всего *homo visibilis* – «человек зрящий». Это во многом и определило поэтику Гоголя.

В статье, посвященной феноменологии видения у Гоголя, В. Крюков выделяет тот эпизод повести «Портрет», когда молодой живописец Чартков случайно оказывается в картинной лавке. Рассеянно рассматривая выставленный на продажу товар, он вдруг застывает перед портретом какого-то «старика-азиатца». Чарткова поразила необыкновенная натуральность изображенного, а больше всего – глаза старика, глядевшие на него, словно живые. Пронзительную силу этого взгляда почувствовали на себе и случайные прохожие из простолюдинов, которые оказались рядом с Чартковым.

«Женщина, остановившаяся позади его, вскрикнула: “Глядит, глядит”, – и попятилась назад» [6, с. 68].

Точно так же, чуть ли не на каждой гоголевской странице, постоянно замечаешь чьи-то взгляды и взоры, заставляющие вспомнить этот загадочный портрет.

«Все у Гоголя – живое и неживое, “горнее и долнее”, – пишет Крюков, – смотрят друг на друга, на окрестный мир и на читателя: месяц, глядящий прямо “с середины неба”, и звезды в майской ночи, бабы в деревенских избах, вечно на пару с каким-нибудь теленком или свиньей, выставяющей на проезжающих свою слепую морду; “ляшская смертоносная пушка, страшно глянувшая на запорожцев”, а то и просто “какое-то толстое лицо в окне”; наконец сама гоголевская Русь и “все, что ни есть в ней”, почему-то обратившая на Гоголя свои взыскующие очи – знаменитая фраза из “Мертвых душ”, которая вызвала недоумение читающей публики и потому побудила автора к специальным оправдательным разъяснениям в “Выбранных местах из переписки с друзьями”» [13, с. 148].

Не стоит труда обнаружить, что многие гоголевские персонажи имеют общую страсть ко всяческим осмотрам, высматриваниям, подсматриваниям и вообще – наблюдениям окружающей жизни. Чичиков, едва ступив на порог губернской гостиницы, первым делом отправляется осматривать город, стараясь ничего не пропустить мимо глаз, даже афишу с какой-то «девицей Зябловой».

Та же «ненасытность очей» гоголевских персонажей проявляется и в их страсти к подглядыванию за чем-нибудь или кем-нибудь: то в щелочку, то в замочную скважину.

Пафос *всевидения* как *всеведения* питает и классическую гоголевскую тему «ревизора» и «ревизии», которая, по существу, означает не что иное, как *ре-визию*, то есть *пере-смотр*. Предметом такого пересмотра может стать бог знает что – не только уездный город, повырубленный лес Пульхерии Ивановны, музейные раритеты Плюшкина или души в ревизских сказках, но и всякая заведомая «дрянь», вроде слепой суки Ноздрёва.

Для того чтобы осмыслить модель видения в мире Достоевского и понять, чем отличается она от других моделей, например того же Гоголя, можно сравнить две тематические выборки: *кто, как и что* видит в «Преступлении и наказании» с такой же выборкой по «Мертвым душам».

По своему разнообразию и сложной, развитой внутренней структуре словарь визуальной лексики Гоголя весьма схож со словарем Достоевского. Но сопоставление конкордансов, изучение контекстов словоупотреблений выявляет существенную

разницу и в психотехнике видения, и в общей эпистемической стратегии визуальных актов у Гоголя и Достоевского.

В «Мертвых душах», прежде всего, обращает внимание ограниченный состав субъектов видения – их 13. Это основные персонажи поэмы и четыре второстепенных персонажа.

Объекты видения представлены вроде бы более широко – их 28, но более половины из них относятся к предметно-вещному миру: экипаж Чичикова, собаки Ноздрёва, сабли, ружья, ассигнации и т. п. Они манят и приковывают взор гоголевских героев, вызывая у них пароксизмы страсти и приступы предметно-вещного вождения.

Из всей описи объектов лишь 13 являются одушевленными персонажами поэмы, причем, только четверо – центральными. Их взгляды пунктирно очерчивают основные локусы действия, отмечая бросающиеся в глаза приметы и останавливаясь на некоторых раритетах российской кунсткамеры. В целом, эта опись свидетельствует о развитой психотехнике аналитического видения (что отражается в соответствующей лексике) и ограниченном опыте визуально-коммуникативных актов (что очевидно из контекстов словоупотребления).

Совсем иные закономерности открываются в романе Достоевского. В росписи лексем с корнем *-гляд-* насчитывается 43 субъекта видения, а с корнем *-смотр-* – 41. Среди них все основные и даже второстепенные персонажи, что сказывается на количестве визуальных актов (их, соответственно, 238 и 259).

Значительно расширяется и круг объектов видения, среди которых оказываются большинство персонажей романа с их ментально-чувственными проявлениями, соответствующими локусами и атрибутикой (78 объектов).

Субъектно-объектные визуальные акты романа моделируют его основные коллизии на сюжетном и драматургическом уровнях, выявляя силовые поля высокой психической энергетики.

Средоточием визуальных актов большинства персонажей на протяжении всего романа остается Раскольников. Его же отличает и наибольшая динамика визуальных коммуникаций.

И эти наблюдения не так тривиальны, как кажется – не все герои мировой литературы (а уж тем более персонажи второго плана), обладают той степенью зоркости, которая граничит с ясновидением: в романе действительно все видят всех, и все

хотят увидеть всё. Так что «Преступление и наказание» это еще и школа видения – как раз для тех, кто может смотреть, но еще не научился видеть.

Мифологема всевидящего ока принимает в романе сколь угодно травестированные образы – будь то некий безымянный мещанин, Свидригайлов или даже муха. «Муха летала, она видела!» – так впервые открывается Раскольникову всевидимость его преступления.

Мировидение каждого писателя во многом определяется мировидением того языка, на котором он пишет. А словарь языка писателя несет в себе уже его собственный образ мира и собственное миропонимание.

Визуальная лексика и вся система визуальных актов у Достоевского свидетельствует о том, что нарративный дискурс в его творчестве испытывает существенную метаморфозу и превращается в визуальный дискурс: определяющим становится язык показа или демонстрации некоторых душевно-духовных состояний. Поэтому описать диалог у Достоевского можно, лишь осмыслив каждый его структурный уровень: вербальный, фонический, визуальный, мимически-жестовый и проксемический, а также их функциональные взаимодействия. К этому побуждает сам дискурс автора:

«Были в то время произнесены между ними такие слова (вербальный уровень. – *А. Р.*), произошли такие движения и жесты (мимически-жестовый и проксемический уровни. – *А. Р.*), обменялись они такими взглядами (визуальный уровень. – *А. Р.*), сказано было кой-что таким голосом (фонический уровень. – *А. Р.*)... что уж после этого не Миколке... было поколебать основу его убеждений» [7, с. 232].

На многоуровневую полифоническую структуру диалога и относительную автономность каждого уровня часто обращает внимание и метатекст Достоевского:

«Это многократное глупенькое повторение... слишком, по пошлости своей, противоречило с серьезным, мыслящим и загадочным взглядом, который он (Порфирий Петрович. – *А. Р.*) устремил теперь на своего гостя» [7, с. 232].

Это не единственный пример того, что автоматизм чувств и рассудка часто не властен над человеческой волей к видению.

Несколько слов о становлении такой техники письма.

Каждому из трех больших стилей – классицизму, романтизму и реализму – соответствовала определенная иерархия основных коммуникативных кодов. Так, в предромантическое время происходит радикальная перекодировка и особое значение приобретает акустический код. Этот процесс вызвал подлинную экспансию слова в эзотерическую сферу музыки, породив феномен «фонографического письма» с его изощренной нюансировкой звуковых реалий текста, когда слово уже не просто описывает звучащий объект, но словно вибрирует с ним в унисон, уподобляясь его сонорной природе.

В середине XIX века происходит новая смена культурных кодов, и поэтику натуральной школы начинает определять последовательная визуализация письма. Особенность этого метода очень точно подметил Аполлон Григорьев:

«Манера натуральной школы состоит в описании частных, случайных подробностей действительности и в придаче всему случайному значения необходимого» [11, с. 294].

Вспоминая ту эпоху, Иван Панаев заметил:

«Как легко было тогда писать! Взял записную книжку, стал перед витриной и пиши! <...> ...Наружность человека: лоб у него был белый и открытый, густые брови нависали над черными вдумчивыми глазами, нос... губы... волосы... И так далее. Или обстановка комнаты: посреди стоял стол, покрытый розовой скатертью с разводами, вокруг стола было расставлено пять-шесть стульев... Комод в углу... В другом углу... И так далее» [10, с. 216].

Это, конечно, пародия на метод натуральной школы, но пародия очень точная: при таком методе в сферу описания действительно попадало «всё» – автор описывал каждую вещь в комнате, каждую шпильку в голове героини и каждую подробность быта.

Чем же объяснялась эта неожиданная зоркость натуральной школы? Рискнем предположить, что эта новая психотехника видения хотя бы отчасти была вызвана изобретением фотографии – принципиально нового способа видения мира и его отображения.

Это новшество сразу же породило серьезный эстетический конфликт двух поколений: старшего, чье визуальное восприятие было сформировано живописной культурой, и молодого, у которого уже доминировало особое, «фотографическое» зрение.

Глаз художника всегда отделяет главное от второстепенного, тогда как для объектива фотоаппарата главным оказывается буквально всё. Насколько «фотографическое» видение мира противоречило «живописному», свидетельствует отзыв П. Анненкова о прозе И. Тургенева.

«Многие лица Тургенева, – писал критик в 1855 году, – еще сохраняют вид портретов и не очищены от неразумных случайностей, от подробностей, не имеющих смысла, какие с первого взгляда встречаются в жизни, но какие не могут быть приняты в искусстве» [11, с. 163].

Спустя десять лет о «ненужных» подробностях в прозе молодого Льва Толстого писал его старший собрат по перу Александр Дружинин:

«Во всем рассказе есть подробности ненужные. <...> Описание лошадей с их спинами, физиономиями, кисточками на сбруе, колокольчиками, изображение извозчиков со всеми частями их наряда совершенно верны, но местами совершенно излишни. Нет сомнения, что автор рассказа превосходно высмотрел и воспринял душою все то, о чем он беседует с нами, но... он не сделал надлежащего выбора из своих впечатлений» [11, с. 138].

Наиболее последовательным критиком «фотографического» видения выступал и К. Леонтьев. Он исходил из положений классической эстетики, которая казалась ему незыблемой:

«Все случайное и все излишнее, к делу главному не относящееся, вековые правила эстетики велят отбрасывать» [11, с. 256].

В художественной системе Достоевского взаимодействуют оба кода: от романтизма он унаследовал технику «фонографического письма», значительно развив ее, а от натуральной школы – остроту и пристальность взгляда. В рамках авторской поэтики обе техники письма способствовали формированию особого – визуально-сонорного дискурса, восходящего в своей перспективе к формам образной синергии XX века.

О значимости внутреннего видения и его графического выражения в творческом процессе Достоевского свидетельствуют рисунки писателя в его черновых рукописях.

Первое, что появилось на первой же странице рукописи «Преступления и наказания», – рисунок, изображающий лицо молодого человека. Это лицо появится в набросках к роману еще дважды.

«Выяснение “лика” героя, – пишет известный достоевед К. Баршт, – выражения его внутренней сущности, особенностей мировоззрения и характера через черты его лица – важная часть творческой работы Достоевского. <...> Отсюда ясно, почему Достоевский создает свои рисованные эскизы именно в момент формирования “плана” романа, определяя его сюжетное построение» [2, с. 64].

(Исследователь также обращает внимание на «непроизвольную и вполне естественную автопортретность этого рисунка, который удивительно напоминает лицо самого Достоевского в годы окончания Инженерного училища, то есть тогда, когда ему было, как и Раскольникову, двадцать три года» [2, с. 65].)

Пафос видения, вызывающий у героев Достоевского способность чуть ли не к ясновидению, имеет безусловный источник – это Священное Писание, то есть воля Создателя, не единожды там изъясненная: «Возведи очи твои и посмотри вокруг» (Исайя 49:18).

Метафизика зрения в Библии – тема обширная и сложная. Коснемся лишь некоторых, самых очевидных ее аспектов.

«Светильник тела есть глаз; итак, если глаз твой будет чист, то и все тело твое будет светло; а если он будет худ, то и тело твое будет темно» (Лк. 11: 34).

В изречении из Нагорной проповеди зафиксирован посреднический и в некотором смысле промежуточный статус человеческих глаз. В. Крюков пишет об этом:

«Освещающая “темницу души”, они (глаза. – *А. Р.*) “граничат” с духом и плотью, со светом и тьмой. “Пограничная” сущность глаза в полной мере претворяется в его двусмысленной роли как органа познания. Змей недаром обольщает: “Вы вкусите их, и **откроются глаза** ваши, и вы будете как боги, **знающие добро и зло**” (Бытие, 3: 5). Глаза – именно “вежды”: “видеть” значит “ведать”. Однако ветхозаветное “познание” имеет и другое исконное значение, генетически неотделимое от первого: “Адам познал Еву, жену свою” (Бытие 4: 1).

Глаз в этой связи – орган в точном смысле эротический, относящийся также и к “телесно-вещественному” низу, пользуясь терминологией Михаила Бахтина. Содомляне хотели познать ангелов, а те в назидание ослепили их. Выбор наказания не случаен: здесь, конечно, символически смыкается ослепление с оскотлением. Согласно пророку Исае, явление профе-

тических видений подобно мукам родовых схваток: “...от этого чресла мои трясутся, муки схватили меня”» [13, с. 147].

Библейский образ глаза глубоко амбивалентен, и это более всего сообразуется как раз с эротическими импликациями его семантики. Так, если символически нейтральная фраза Екклесиаста «не насытится око зрением» дает простор для разных толкований, то в Соломоновых притчах она приобретает уже более определенное звучание: «Преисподня и Аваддон ненасытимы, так ненасытимы и глаза человеческие», что, в свою очередь, окончательно выкристаллизовывается в новозаветную формулу «похоть **плоти**, похоть **очей**» («Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего». 1 Ин. 2:16).

Скрытый эротизм глаз, по Крюкову, объясняет – в контексте архаических сакральных и сексуальных табу – известный в иудаизме запрет смотреть на Бога, а, вернее, на лик божий. Не случайно сентенция Соломоновых притчей о ненасытимости глаз человеческих имеет продолжение: «... мерзость пред Господом дерзко поднимающий глаза». Имплицитная сама по себе природа этого запрета становится явной, если соотнести его с другим ритуальным запретом – видеть отцовскую наготу. Хам увидел – и был навеки проклят. Сим же с Иафетом вошли в шатер Ноя, пятясь задом, и покрыли обнаженное тело отца, предусмотрительно обратив лица назад. Так, в сущности, поступил и Моисей, следовавший наставлению смотреть на Бога лишь «сзади», а спустившись с горы Синай, закрывший лицо покрывалом, чтобы народ не видел на нем сияющей славы Господней.

Но это – взгляд ветхозаветный. Сравнивая его с позднейшим христианским взглядом, мы обнаруживаем одну перемену самого решительного свойства.

«Начнем с того, что учение Христа содержит в себе апологию взора внутреннего. Во II Послании Коринфянам апостол Павел прямо противопоставляет человека “внешнего” – “внутреннему”. Удел первого – тление и смерть, второй же “со дня на день обновляется”. Отсюда вытекает апостольское наставление “смотреть не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно”. Но христианское упование на дары внутреннего взора не будет оценено должным образом, если не соотнести его с другим открытием новозаветной мыс-

ли: открытием явленного лика Божия и, стало быть, возможностью впрямую лицезреть сакральную реальность. Надо понять весь драматизм и всю глубину этого религиозного переворота. “Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил” (Ин 1:18)» [13, с. 148].

Теперь обратимся к особенностям некоторых визуальных актов у Достоевского. Из всех фреймов видения рассмотрим лишь один – фрейм взгляда, но в самой специфической и наиболее действенной его форме «второй реплики».

Как отмечает Нина Арутюнова, в феномене второй реплики «...сложилась семантика согласия, возражения и допущения, уличения, опровержения, оправдания, отказа. В нем обозначилась область вторичных предикатов, и прежде всего предикатов истинности оценки.

Вторые реплики сталкивают противоположные точки зрения, принадлежащие участникам диалога. Они же отработывают способы их совмещения и снятия противоречий» [1, с. 461].

Какими же значениями обладают взгляды с функцией второй реплики в диалогах Достоевского?

Прежде всего, обращает внимание агрессивная стратегия многих визуальных актов, что на лексическом уровне проявляется в их орудийной семантике. Именно в этом фрейме концентрируются такие глаголы, как *пронизать, пронзать, вливаться, кидать, метать, бросать, приковывать, обмеривать*. Резко возрастает продолжительность и интенсивность взгляда, что маркируется такой лексикой, как *долгий, длинный, упорно, в упор, не мигая, не отводя глаз, пристально, цепко, тяжело* и т. п.

Меняется и оптическая форма глаз – это уже *расширенные, вытаращенные, выпученные, вылупленные, выкатившиеся глаза*.

Многokrратно усиливается энергетика взгляда и его суггестивная сила. Эпитеты *горящий, огненный, налитой кровью, обжигающий, воспаленный, испепеляющий* отсылают к мифопоэтическим смыслам магического взгляда и, в частности, к губительной силе *взгляда-сглаза*. (Кстати, и само происхождение огня старинный апокриф возводит к очам Божиим: «Вопрос: Как огонь зачаса? Ответ: Архангел Михаил заже огонь от зеница Господня и снесе на землю».)

Разумеется, что наделенный такими качествами взгляд приобретает особую действенную силу, резко обостряя драматургию диалога-поединка и значительно ускоряя его кульминацию и развязку.

Стоит отметить, что во многих коммуникативных актах именно взгляд становится и орудием установления истинности, и средством ее выражения.

Такова функция взгляда в многочисленных визуальных дуэлях Раскольникова и Порфирия Петровича, Мити Карамазова и Прокурора, Ивана и Смердякова:

«Говори все, гадина! Говори все!»

Смердяков несколько не испугался. Он только с безумной ненавистью приковался к нему глазами. Иван опустился на стул, как бы что рассудив. Он злобно усмехнулся» [8, с. 394].

Среди орудийно-коммуникативных функций видения в «Преступлении и наказании» преобладают суггестивные и контрсуггестивные акты, выражающие две противоположные стратегии: доминанции и противодействия, либо прямой агрессии и подчинения ей. Крайним проявлением этой стратегии является садомазохистский альянс мучителя и жертвы (в категориях Достоевского *хищного типа* и *кроткой*).

Актам видения у Достоевского часто сопутствует молчание смотрящих и глядящих (иногда достаточно длительное). В этот момент происходит коммуникативная перекодировка – с вербального на визуальный код, часто маркированная, например: «Он замолчал и пристально взглянул...».

Но диалог не прерывается – он лишь трансформируется из вербального в визуальный. Однако меняется не только общение, но и его структура, и его интенсивность:

«Помилуйте, Алена Ивановна, знакомый ваш... Раскольников... вот заклад принес, что обещался намедни. <...> Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза незваному гостю. Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво. Прошло с минуту, ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась. Он чувствовал, что теряется, что ему почти страшно, до того страшно, что кажется, смотри она так, не говори ни слова, еще с полминуты, то он бы убежал от нее» [7, с. 62].

Конкорданс позволяет осмыслить многообразие эпитетов к слову *глаза* (всего в романе фигурируют 37 определений, отно-

сящихся к глазам 14 персонажей). В этом перечне обнаруживается определенная типология, семиотическая системность и разнообразие метафорических моделей. Легко выявляются, в частности, интегрирующие семантические признаки с их характерной для Достоевского оппозиционностью.

Вот основные признаки глаз романских персонажей:

величина: *маленькие – большие*;

цвет: *светлые, голубые, серые – красноватые, темные, черные*;

оптическая форма: *впавшие, запавшие – вытаращенные, выпученные, выкатившиеся*;

оптическая сила: *подслеповатые – острые, зоркие*;

светоносность (энергетика видения): *потухшие, тусклые – горящие, сверкающие*;

динамика видения: *неподвижные, посоловелые, уставшие – быстрые, бегущие*;

витальность: *помертвевшие – одушевленные*;

моральность: *злые, налитые кровью – кроткие, прекрасные*.

Еще более разветвленной и сложной таксономией отличаются эти эпитеты в романе «Братья Карамазовы». Перечень содержит 67 признаков, характеризующих глаза 33 персонажей, а спектр цветовых определений расширяется аж до десяти!

Когда Тургенев, к примеру, сообщает, что у одной героини (Стаховой) были большие серые глаза, а у другого героя (Базарова) тоже большие, но зеленоватые, читателю эти признаки безразличны. Он чувствует, что между цветом глаз этих, да и любых других персонажей Тургенева, их характером и романскими судьбами нет существенной связи, поскольку эти признаки семиотически внесистемны.

У Достоевского же цвет глаз персонажей последовательно семиотичен и может быть описан в рамках оппозиции *черного – голубого*.

Наибольшей типологической близостью отличаются голубоглазые герои Достоевского, взгляд которых наделен светоносно-лучистой энергией духовного видения.

Семантика *голубого* восходит к небесной сфере света и благодати. Небесным цветом здесь отмечены глаза князя Мышкина и Сонечки Мармеладовой, Макара Ивановича и Кати (невесты Алексея Валковского), Вельчаниновой и безымянной красавицы-блондинки из рассказа «Маленький герой».

Определенная типология просматривается и в распределении таких эпитетов, как *черные* и *темные*, семантика которых восходит к сферам inferнального и иррационального. Этим признаком отмечены такие персонажи, как Раскольников и Дуня, Лизе Хохлакова и Катерина Ивановна, кокотка мадемуазель Бланш и девочка из эротического кошмара Свидригайлова, Кириллов и Лизавета Николаевна, Версиков и Настасья Филипповна (это о ее глазах сказано, что в них «предчувствовался какой-то таинственный мрак» – тот «родовой» признак, которым отмечены почти все темноглазые персонажи Достоевского).

При всей семиотической системности в описании глаз она, однако, не обладает тотальностью канона – достаточно часты случаи семиотических инверсий, к примеру, в образах Свидригайлова, Ставрогина и Валковского.

В портрете Свидригайлова есть одна неожиданная подробность: это как раз у него глаза небесного цвета, что вроде бы резко нарушает сложившуюся типологию. Однако более важными оказываются иные признаки: «они смотрели холодно», а взгляд их был «как-то слишком тяжел и неподвижен». Тяжесть и неподвижность здесь выражают статику омертвения.

Так семантика небесного цвета приобретает новое значение: не одухотворенного Космоса, но мертвящего Хаоса «необитаемого неба».

Еще более неожиданны светлые и ясные глаза Ставрогина, отмеченные Хроникером в первом же его портрете. Заметим, однако, что это не портрет, а маска фольклорного эпического героя. Недаром в его определении – «писанный красавец» – подчеркиваются вторичные моделирующие смыслы и фигурирует фольклорная атрибутика красоты: *белый лик, яркий румянец, смоляные кудри, жемчужные зубы, коралловые губы* и т. д. Этим признакам соответствует и подчеркнутая семиотичность имени героя – Николай Всеволодович Ставрогин.

В эпитетах, характеризующих глаза разных персонажей, обнаруживаются характерные соответствия, своего рода «семантические рифмы». Так, определение «неподвижные глаза» равно относится к Свидригайлову, Раскольникову и Катерине Ивановне, «воспаленный взгляд» – примета Раскольникова и Свидригайлова, «острый» – Раскольникова и Алены Ивановны, «огненный» – Раскольникова, Рогожина и девочки из эротиче-

ского видения Свидригайлова, «блестящие глаза» – у Алеши и старца Зосимы.

Особенно значим, однако, не столько семантический аспект какого-либо отдельного компонента визуального акта, сколько процесс взаимодействия всех его составляющих, таких как оптический инструментарий, интенсивность, длительность, динамика и ракурсы взгляда, его суггестивная и контрсуггестивная сила, мимико-жестовое и речевое сопровождение и проч.

Не будем касаться здесь типологии сероглазых персонажей Достоевского. Отметим лишь, что в портретах героинь это достаточно редкий признак; большей частью они отмечены либо чернооком демонизмом, либо голубоглазым ангельством.

Образ глаз во всех символических системах связан со способностью духовного видения.

«Глаз не смог бы смотреть на солнце, если бы в каком-то смысле сам не был солнцем», – говорил Плотин, исходя из того, что солнечный свет является символом разума и духа, а процесс видения – это духовный акт, символизирующий понимание как духовное сближение или даже слияние с объектом видения. Глаза человека видят глаза Другого, и в этих глазах душа созерцает самое себя, Логос и Бога.

Внимание Достоевского к визуальным актам персонажей определяется не только стремлением передать спонтанность и динамику их чувственных проявлений, но и возможностью достичь максимальной скорописи, сравнимой со «стенографией чувств». При этом скорость письма прямо связана с количеством фиксируемых чувственных актов. Это и составляет сущность отмеченного здесь визуального дискурса как иллюзии движущейся реальности. Именно стремление адекватно воспроизвести поток визуального сознания определило психотехнику видения Достоевского и особенность его поэтики.

Глаза выступают в романе как орган «визуальной речи»: они и читают человека, и говорят ему; они одновременно и познают, и познаются.

«В том взгляде, которым один человек вбирает в себя Другого, – пишет Георг Зиммель, – он и сам открывает себя; тем самым актом, которым субъект стремится познать объект, он открывает и себя объекту» [10, с. 119].

Акт видения у Достоевского обладает мощной креативной силой, активизирующей интуитивное познание. Вот характерные размышления Сонечки:

«...Впоследствии, когда она (Соня. – А. Р.) припоминала эту минуту, ей становилось и странно, и чудно: почему именно она так *сразу* увидела тогда, что нет уже никаких сомнений?» [7, с. 316].

«Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто нарек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон... <...> ...Понимаешь теперь?.. – сказал вдруг Раскольников» [7, с. 240].

Само понятие «интуиция» здесь обретает исходный этимологический смысл, ведь латинское *intueri* как раз и означает «пристально-проницательный взгляд». Даже самый краткий взгляд, словно нечаянный жест души, воспринимается то как символическое замещение действия, то как лексема иррационального диалога в той степени, в которой неформленная стихия внутренней речи не может быть зафиксирована словом, и собеседника слушаешь глазами.

Компьютерная база данных и разработанные на ее основе тематические конкордансы могут помочь исследователю более подробно описать и такой значимый феномен художественного мира Достоевского, как невербальная коммуникация, в частности, уточнить семантику того или иного жеста или мимического акта. В этом случае словник для составления тематических конкордансов будет значительно шире, включая в себя весь мимико-жестовый инструментарий: *лицо, глаза, брови, веки, ресницы, руки, пальцы, плечи* и т. д. Уже первые выборки в этом опыте позволяют обнаружить ранее не прочитанный паралингвистический текст романа – не всегда и не вполне сводимый к вербальному истолкованию.

Живая речь в принципе самодостаточна, чтобы чисто лексическими средствами выразить любое мыслительное содержание, любые чувства и волеизъявления. Однако герои Достоевского часто создают ситуации, как бы исключая саму возможность осмысленного речевого общения, оказываясь почти не в состоянии ни понять Другого, ни быть понятым им. Статус словесной речи заметно снижается и чуть ли не обесцени-

вается, а значимость жеста, мимики, интонации, напротив, резко возрастает, часто приобретая почти самодовлеющее значение. Косноязычие и «небрежение словом» становятся важной приметой и чуть ли не стратегией диалога. В то же время диалогическое письмо Достоевского достигает наибольшей скорости и особой выразительности именно там, где осмысленная речь уступает языку невербальной коммуникации. Кажется, только этим и можно объяснить такую избыточность мимики, жестикуляции, испепеляющих взглядов, визжащих голосов и «нечленораздельных восклицаний тела» (Х. Борхес). Более того, Достоевский часто подчеркивает, что мимика его персонажей не просто странна, неуместна и неожиданна – она пугающе не похожа на обычную и только отдаленно ее напоминает. Автор словно побуждает читателя воспринять роман как спектакль, разыгрываемый на заведомо непонятном для него языке, фокусируя внимание читателя-зрителя на интонации, мимике, позах и телодвижениях героев. Особое значение приобретают глаголы, описывающие проксемику персонажей, то есть их положение и перемещение в пространстве. Эту глагольную избыточность текста (как и отмеченную уже повышенную частотность визуальной лексики) можно объяснить не столько стремлением писателя к более точному воспроизведению постоянно меняющихся мизансцен, сколько для того, чтобы вызвать у читателя определенный психомиметический аффект. Первым эту театральную природу поэтики Достоевского проницательно уловил Вячеслав Иванов в концепции «романа-трагедии».

Сложный и многообразный репертуар невербальной коммуникации в художественном мире Достоевского свидетельствует о том, что человек никогда не может с достаточной полнотой воплотиться в слове. Есть экспрессивные (контролируемые) и аффективные (неконтролируемые) проявления психики, как бы исключающие возможность их адекватного словесного выражения. По существу Достоевский создал новый тип письма, в котором выражение получили многие духовно-душевные движения человека. Функции мимики и жеста изначально двойственны: с одной стороны, они моделируют структуру мира, с другой – внутренние процессы человеческого микрокосма. Еще с древних времен глаза и руки человека воспринимались как средоточие неких сакральных энергий, а лицо – как отражение внутренней сущности человека во всей его бытий-

ной полноте. Паралингвистические коммуникативные структуры представляют в этих случаях своеобразный иррациональный контрапункт подсознательного к осмысленному речевому акту. Жест выступает здесь как специфическая лексема иррационального, поскольку неоформленная стихия внутренней речи не может быть выражена в слове. Таким образом, невербальные компоненты речи образуют сложный символический язык, в формах которого структурируется бессознательное, что создает определенные предпосылки для его рационализации.

Насыщенность текстов Достоевского паралингвистическими элементами отражает возросшую интенсивность и драматизм диалога в принципиально новых формах *гиперкоммуникации*, осуществляемой посредством различных кодов: визуального, фонационного, мимического, жестового, тактильного и проксемического. Это не только обогащает информативность диалога, но, главное, предельно расширяет духовное пространство общения. Красноречиво и точно выразила это И. Белобровцева: «Орган речи у Достоевского расширяется до пределов самого человека».

Особый пафос романов Достоевского определяется разгадыванием чужой души, которое начинается с осознания тайны души собственной. Путь к Другому не мыслится Достоевским вне опыта чувственного познания, без вглядывания и вслушивания в его душевный мир. Это единственный выход из того экзистенциального тупика, который так мучительно ищут герои Достоевского. Особенно значима в этом опыте невербальная коммуникация как средство психологической интеграции и как возможность явить себя Другому с наибольшей достоверностью и чувственной полнотой.

1. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 661.

2. Баршт, К. А. Рисунки в рукописях Достоевского / К. А. Баршт. – СПб. : Формика, 1996. – 224 с.

3. Белый, А. Поэзия слова / А. Белый. – Пг. : Эпоха, 1922. – С. 23.

4. Гарсия Лорка, Ф. «Самая печальная радость...» : художественная публицистика / Ф. Гарсия Лорка. – М. : Прогресс, 1987. – 327 с.

5. Гоголь, Н. В. Собр. соч. : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1952. – Т. 1 : Шлецер, Миллер. – С. 47.

6. Гоголь, Н. В. Собр. соч. : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1953. – Т. 3 : Портрет. – С. 68.

7. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1975. – Т. 6 : Преступление и наказание. – 421 с.

8. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1976. – Т. 14 : Братья Карамазовы. – 412 с.

9. *Завельский, А. А.* Текст и его интерпретация / А. А. Завельский, Д. А. Завельская, С. И. Платонов // ТЕКСТОЛОГИЯ.RU [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=149>. – Дата доступа : 11.09.2001 г.

10. *Зиммель, Г.* Из «Экскурса о социологии чувств» / Г. Зиммель ; пер. К. А. Левинсона // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 43. – С. 119.

11. История русской литературной критики : в 2 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1958–1958.

12. Конкорданс к роману Ф. М. Достоевского «Идиот» / под ред. А. Ацуси, Я. Урай, А. Ренанского ; Ун-т Хоккайдо. – Саппоро, 2003. – Т. 1–5.

13. *Крюков, В. В.* Гоголя зрящее око / В. В. Крюков // Вопросы философии. – 1998. – №10. – С.147.

14. *Мережковский, Д. С.* Л. Толстой и Достоевский : Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – М. : Республика, 1995. – 618 с.

15. *Толстой, Л. Н.* Полн. собр. соч. : в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1965. – Т. 62 : Серия третья. Письма. – С. 268–269.

16. *Чудаков А. П.* Слово – Вещь – Мир : От Пушкина до Толстого / А. П. Чудаков. – М. : Современный писатель, 1992. – 317 с.

ГРЕХ ХУДОЖНИКА И ХИМЕРЫ ИСКУССТВА

*Жизнеописание скрипача Егора Ефимова
в повести Достоевского «Неточка Незванова»*

История прочтения повести «Неточка Незванова» и в российском, и в зарубежном литературоведении вызывает странное чувство. При ближайшем рассмотрении выясняется, что она, по существу, почти не привлекала серьезного внимания исследователей. Так, например, в библиографическом сборнике литературы о Достоевском с 1917 г. по 1965 г. содержатся ссылки на два десятка работ, где так или иначе упоминается «Неточка Незванова», но среди них нет ни одного исследования, специально посвященного научному анализу этого произведения. Не появились такие работы и в последующие годы.

Литературоведческие статьи советского периода на эту тему воспринимаются сейчас как порождение коллективной аберрации (вольной или невольной). Повесть трактовалась чаще всего в категориях и выражениях, более уместных в разговоре о Г. Успенском, А. Писемском или Н. Помяловском. В героях повести видели лишь «два лица мещанской интеллигенции» (В. Нечаева), в главном герое – только «образ маленького человека» (Н. Якушин), а его экзистенциальную драму объясняли «неспособностью к систематическому, упорному труду» (В. Кирпотин). В общем, анализ библиографических источников показал, что у «Неточки Незвановой» все еще неопределенная литературная репутация и не очень высокий исследовательский рейтинг. Эти обстоятельства побудили автора пристально взглянуть в текст повести.

В. Набоков был прав, говоря, что книги пишутся не столько для чтения, сколько для перечитывания. Именно тогда читателю и открываются многие не очевидные прежде смыслы. Таким откровением для автора очерка стала тематическая структура повести, которая складывается системой мативов, образуемых элементарными семантическими оппозициями.

Жизнеописание Егора Ефимова открывается двумя парами таких оппозиций: *богатство – бедность, оседлость – стран-*

ничество. Они в значительной степени определяют эпический строй повествовательного зачина.

«Он (Ефимов. – *А. Р.*) родился в селе очень богатого помещика, от одного бедного музыканта, который, после долгих странствий, поселился в имении этого помещика». Про помещика же говорится, что «он никогда не выезжал из своей деревни». Далее в повести появляются оппозиции *низший – высший* и *профанный – жреческий*. Однако в них нет жестко фиксированной иерархии и зачастую *верх* и *низ* меняются местами: так «потомок мышиноного короля», «нюрнбергский щелкун» Карл Федорович Майер пытается летать и парить в танце, а познавший высокое искусство Ефимов подает шубу тому, чей удел лишь «в балетце каком прогудеть». При этом Ефимов осознает себя то низшим, то высшим членом некоей умозрительной иерархии: «Он схватил богатую шубу Б. и подал ее как низший высшему. <...> Ефимов... начал кланяться чрезвычайно низко, чуть не в ноги, что-то шевелил губами и упорно не хотел идти в комнаты. <...> Смысл его поступка был тот, что где, дескать, нам, бесталанным людям, водиться с такой знатью, как вы; что для нас, маленьких людей, довольно и лакейского места» [3, с. 158]. Эта постоянная готовность к унижению не мешает, однако, Ефимову чувствовать себя пророком и судьей в мире профанных ценностей:

«...Хотя Б. и из первых скрипачей в городе, а ему (Ефимову. – *А. Р.*) и в подметки не станет, если он захочет того. <...> Кто из вас там хоть что-нибудь понимает! Что вы знаете? Шиш, ничего, вот что вы знаете! Плясовую какую-нибудь в балетце каком прогудеть – ваше дело. Скрипачей-то вы хороших и не видали и не слышали» [3, с. 154].

Затем оппозиция *низший – высший* получает неожиданное развитие в мифологеме Ферсит: «Служители пропускали его беспрепятственно, как необходимое лицо, и он сделался каким-то домашним Ферситом» [3, с. 158].

В комментариях к повести, помещенных в первом томе полного собрания сочинений Достоевского, говорится: «Ферсит (Терсит) – персонаж “Илиады” Гомера, трусливый, безобразный и злоязычный. Имя его стало нарицательным» [3, с. 504]. Стоит только добавить, что Ферсит – это воин плебейского происхождения, бывший в Троянской войне на стороне ахейцев, враг Ахилла и Одиссея. На собрании войска он обвинил

Агамемнона в несправедливом дележе захваченной добычи, за что был жестоко избит Одиссеем. О. Фрейденберг восприняла Ферсита как пародийную версию Ахилла: это завистник, испытывающий ненависть низшего к высшему.

Имя Ферсит становится тем интертекстуальным знаком, который еще определенной выявляет оппозиции *высокого – низкого* становится одним из основных мотивов повести.

В процессе вариативного развития этот мотив воплощается в нескольких близких оппозициях: *жреческого и профанного, мастеров и дилетантов, новой музыки*, о которой в юности мечтал Ефимов, и «музыки для ног» – той пошлой рутины балетцев, к которой свелась его постылая служба. К этому ряду оппозиций примыкает и семантически близкая пара: *свет – тьма* (ср. *просвещенный – непросвещенный*). Мотив *тьмы* получает выражение в таких образах, как «закопченная комнатка» в трактире и «темный угол» в доме Ефимова, «чадная жизнь» музыканта и сумеречность его рассудка, наконец, «темный колорит» всего детства Неточки.

Тьма осознается в повести как экспансия кромешного мира и как ослепленность «неподвижной идеей». Онтологической тьме Егора Ефимова противостоит «море света» из дома князя X-го с «особенным блеском красных, как пурпур, гардин» и светоносной музыкой знаменитого скрипача С-ца.

Программная для повести оппозиция *высокого – низкого* выявляется и в семантике пространства. Особенно значим здесь топос *чердака* как маргинального пространства, равно удаленного от мира земного и мира небесного.

Мрачная обитель чердачного мечтателя и гордеца противостоит не только сияющему дому князя X-го, но и, по словам Неточки, «половине города». В системе мифопоэтических символов *дом* выступает как сложная система оберегов, защищающая людей от нечистой силы. Чердак же как место *над* домом, *вне* дома, уже не вполне обладает этим охраняющим свойством.

В каком-то смысле *чердак* – это то же *подполье*, та же сфера демонической отъединенности, вытесненного из мира человека. (Литературовед В. Захаров заметил по сходному поводу: «Легче поднять подполье, чем опустить чердак»).

Есть особый смысл в том, что «неподвижная идея» Ефимова укоренялась в его сознании и сердце именно здесь – на суме-

речном чердаке, в экстазе мнимого вознесения над городом и миром.

Пространственная модель повести образуется горизонталью – от периферии к центру (от сельского имения помещика-меломана к Петербургу); и вертикалью, восходящей от петербургского «регулярного пространства» к чердачной обители Ефимова, а уж оттуда – бегство из города как бегство в Никуда «в припадке исступленного помешательства». («Он хотел бежать от суда над собой, но бежать было некуда: последняя надежда исчезла, последняя отговорка пропала».)

Периферия повести (имение помещика) и ее сакральный центр («солнечный» дом князя X-го в Петербурге) соединяются в повести длинным путем, проделанным героем. В жизнеописании Егора Ефимова этот путь подчеркнуто семиотичен и задан почти с такой же неизбежностью как инициация сказочного героя.

Особого внимания заслуживает темпоральная структура повести. Однако литературоведы не только не осмыслили временную организацию этого произведения, но даже и не пытались описать ее. Лишь В. Кирпотин обмолвился по этому поводу короткой фразой, но допустил характерную ошибку: он написал, что жизнеописание Ефимова занимает в повести период в десять лет. На самом деле этот период намного протяженнее.

В поэтике жизнеописания особенное значение приобретает скрупулезно воссозданная хронология, темпоральные реалии, характерные приметы времени, его темп, ритм и динамика. Особо явственно это проявляется в повести «Неточка Незванова», где сюжет развивается как последовательность событий в определенном пространственном и временном континууме.

Вот как выглядит жизнеописание Егора Ефимова в хронологической последовательности основных эпизодов:

– знакомство кларнетиста Ефимова с итальянским капельмейстером: *«Ему было двадцать два года, когда он познакомился с одним странным человеком»;*

– скоропостижная смерть итальянского капельмейстера: *«в этот же год»;*

– торги вокруг скрипки, а затем изгнание Ефимова из оркестра помещика: *«спустя несколько времени»;*

– донос графского скрипача Алексея Никифоровича на Ефимова; арест и заключение в тюрьму: *«через месяц»;*

– следствие по обвинению Ефимова в отравлении итальянца: *«оно пошло очень быстро и кончилось тем, что музыкант был уличен в ложном доносе»;*

– приезд в губернский город известного французского скрипача: *«прошел целый год»* (Ефимову – 23 года. – А. Р.);

– после отъезда французского музыканта последовал второй арест Ефимова (за клевету на помещика);

– объяснение с помещиком и уход Ефимова из оркестра: *«в полночь того же дня»* (после ареста);

– растрата в кутеже трехсот рублей, подаренных помещиком: *«едва он очутился на свободе»;*

– поступление на службу в «какой-то жалкий оркестр бродячего провинциального театра»: *тогда же;*

– ссора с антрепренером театра и уход из оркестра: *«скоро»;*

– поступление в *«какой-то провинциальный оркестр»;* уход из него;

– переходы с *«одного места на другое, с вечной идеей понасть в Петербург как-нибудь в скором времени»:* в течение *«целых шести лет»;*

– *«мечты о будущей славе», «охлаждение к скрипке», «пьянство, порочная жизнь»:* на протяжении *«целых семи лет»* пребывания в провинции (правда, чуть дальше в повести Б. скажет: *«Твои шесть лет бедности и нищеты не погибли даром»;*

– прибытие Ефимова в Петербург, знакомство со скрипачом Б.: *«Он устал, утомился, потерял всякое терпение и выбился из первых, здоровых сил своих, принужденный целые семь лет из-за куска хлеба бродяжничать по провинциальным театрам».*

В соответствии с приводимой здесь хронологией Ефимову уже двадцать девять лет, тогда как Б. отмечает, что к моменту их встречи в Петербурге: *«товарищу его было уже тридцать лет»;*

– расставание Ефимова с Б.: после встречи с Б. Ефимов исчезает на два дня, потом, *«наконец они расстались»;*

– переход Б. в оркестр оперного театра, прощание с Ефимовым: *тогда же;*

– женитьба Ефимова: *«прошло несколько лет»* после его расставания с Б. (предположительно два года, следовательно, к моменту второго замужества матери Неточке было два года, а Ефимову – тридцать один);

– жизнь в браке: *«целые восемь лет»* (*«...Бедная женщина все еще любила отца. И теперь, несмотря на целые восемь лет*

беспрерывной тоски и страданий, ее сердце все еще не изменилось»);

– забвение скрипки: *«Я, брат, уже два года не беру в руки скрипку»* (позднее, правда, это утверждение Ефимова его друг Б. ставит под сомнение: *«Тут Б. увидел, что прежний товарищ его действительно много занимался и приобрел во время их разлуки, хотя хвалился, что уже с самой женитьбы не берет в руки инструмента»);*

– встреча Б. и Ефимова возле трактира: *«прошло несколько лет».*

Эта встреча случилась через два года после женитьбы Ефимова: *«Мне было тогда четыре года, – вспоминала Неточка, – и уже два года тому, как матушка моя вышла за Ефимова»;*

– поступление Ефимова в оркестр оперного театра: через месяц после встречи с Б.

Здесь обнаруживается еще одно несоответствие: *«Наконец ему приискали место в оркестре театра. Он выдержал испытание хорошо, потому что в один месяц прилежания и труда воротил все, что потерял в полтора года бездействия».* (Так брал или не брал Ефимов в руки скрипку во время своего супружества?)

– изгнание Ефимова из оркестра: через полгода после поступления *«Его выжили из оркестра после полугодовой беспорядочной службы за нерадивость в исполнении обязанности и нетрезвое поведение»;*

– жизнь в роли «какого-то домашнего Ферсита»: *«Такое житье продолжалось года два или три»*, затем последовало *«формальное изгнание»* из театра;

– прекращение музыкальных занятий: *«Вот уже несколько лет, как он не брал в руки скрипки...»* (слова Б., сказанные князю Х-му перед концертом С-ца);

– борьба *«со своей совестью, чтоб сознаться»* в преступлении перед женой и дочерью: *«вот уже восемь лет»* (то есть с самого же начала семейной жизни. – А. Р.).

По словам Б., *«вот уже восемь лет, как он почти уверен в нем (в преступлении перед семьей. – А. Р.), и восемь лет борется со своею совестью, чтоб сознаться в том не почти, а вполне»;*

– *«в последние два года отчим как будто в воду канул, и его уже нигде не видали»:* последние два года жизни Ефимова;

– безумие и смерть Ефимова: спустя два дня после концерта С-ца; *«В последний час свой он услышал чудного гения, кото-*

рый рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. <...> В это мгновение безумие, сторожившее его уже десять лет, неизбежно поразило его».

Отсюда следует, что душевная болезнь Ефимова тайно протекала уже по приезде в Петербург, а истоком ее стала, по словам самого музыканта, роковая встреча с итальянским капельмейстером: «Это все с тех пор, как тот дьявол побратался со мною».

Теперь очевидно, что жизнеописание Егора Ефимова охватывает в повести период в семнадцать лет – один из самых продолжительных в сравнении с биографиями других персонажей Достоевского.

Если допустить, что хронологически бытие героини синхронно авторскому, и о своем детстве Анна Незванова вспоминает, будучи зрелой женщиной (лет, этак, двадцати пяти), то в жизнеописание музыканта можно внести некоторые уточнения.

Родился он, как позволяют допустить темпоральные сопряжения и логика сюжетного развития, в конце XVIII века, вероятно в 1793 году. В 1815 году молодой музыкант сошелся с итальянским капельмейстером.

Через год, после его смерти, Ефимов покидает имение помещика и шесть лет (до 1822) скитается по провинции. В 1823 году он прибывает в Петербург, знакомится со скрипачом Б., а в следующем году женится на матери двухлетней Неточки. В 1826 году Ефимов поступает в оперный театр.

Через полгода его отстраняют от службы, а в 1830 году следует «формальное изгнание», после чего Ефимов на два года куда-то исчезает («отчим как будто в воду канул, и его уже нигде не видали», – вспоминала Неточка).

В 1832 году состоялся концерт знаменитого скрипача С-ца, вызвавший в душе Ефимова трагическое прозрение. Вскоре последовала смерть жены и бегство из дома «в припадке иступленного помешательства», а через два дня – смерть в больнице.

Особое место в повести «Неточка Незванова» занимают оппозиции, связанные с этническими признаками антагонистов героя. Этническая сущность самого героя не раскрыта; его русскость сказала лишь в одной черте характера – доверчивости (с оттенком то ли простодушия и наивности, то ли недалекости): «русские спроста всякому вздору верят, а уж подавно тому, о чем француз прокричал» [3, с. 176].

Доверчивому простаку противостоит настоящий «черный интернационал»: «дьявол»-итальянец, три немца – Б., С-ц и потомок мышиноного короля, «нюренбургский щелкун» Мейер (в корректурных листах Достоевского значилось «щелкунчик»), а также типологически обобщенные французы – безусловные персонажи профанного мира, давно разоблаченные всеми как пустейшие крикуны. Все прочие чужеземцы – эти, по выражению Ефимова, «чуда заморские», для него уже развенчаны и лишены прежней притягательной тайны.

«...Батюшка как-то не удержался и, махнув рукою (характерен здесь этот жест отрицания. – *А. Р.*), сказал, что знает он эти чуда заморские, таланты неслыханные, знает и С-ца» [3, с. 176].

(Среди чужеземцев в сниженно-бытовом аспекте еще упоминаются «жиды»: «это всё жиды, за русскими деньгами лезут».

Большинство этнических антагонистов доверчивого русского простака выступают в повести как жрецы, охраняющие границы сакрального мира от случайных и недостойных соискателей. Недаром их имена таинственно сокрыты: «знаменитый скрипач» Б., «знаменитый» С-ц и вовсе безымянный, хотя и широко известный «французский скрипач». В известной степени это отражает ситуацию в искусстве первой половины XIX века, когда развивающаяся русская исполнительская школа утверждала себя в противоборстве с адептами западноевропейской музыкальной культуры.

Как всегда у Достоевского многозначны социальные и символические коннотации имени собственного. Отчетливо опознаются, по меньшей мере, две коннотации: в одной выявляется социоэтнический код, в другой – мифопоэтическая традиция.

И имя, и отчество, и фамилия героя повести – Егор Петрович Ефимов – характерны обыденной русскостью. Это одно из самых распространенных крестьянских имен с самым типичным же сочетанием отчества и фамилии. Их бесхитростная простота особенно примечательна на фоне имен других героев Достоевского 40-х годов: Девушкина, Добросёловой, Голядкина, Прохарчина и т. д.

Егор – это народная форма имени Георгий ('земледелец' – в переводе с греческого). Однако здесь важна не столько этимология имени, сколько его семиотика, восходящая к мифическому Георгию Победоносцу (Георгию Змееборцу), именуемому в русском фольклоре Егорием Храбрым.

История воина-мученика и драконоборца, в которой Георгий «выступает одновременно как богатырь, как проповедник истинной веры и как рыцарь-заступник обреченной невинности, была излюбленным сюжетом русского фольклора» [7, с. 145].

Столь же семиотична и «звательная» форма, производная от имени Ефим (*'благочестивый'* – в переводе с греческого). Значение этих символических коннотаций будет выявлено позже, но уже сейчас можно утверждать, что повесть написана «густыми синкретическими чернилами», пользуясь выражением С. Булгакова (употребленным, правда, в другом контексте).

Как и многие произведения Достоевского, повесть «Неточка Незванова» несет на себе следы «прививок» различных поэтических систем и знаки включения других текстов, образующих сложную систему интертекстуальных связей.

Один из мотивов, определивший тематизм повести, принадлежит к кругу основной мифопоэтической топики: «...испытание человека сатанинской стихией». То, что в отдельных работах советского времени туманно определялось, как «отголоски романтических традиций», явственно выступает здесь как сговор человека с дьяволом. Об этом повествуется в начале жизнеописания Ефимова, и не заметить этого невозможно, тем более что к теме дьявольского наваждения настойчиво возвращается сам герой – трижды на протяжении одной короткой сцены. Сначала он искренне кается за обиды, нанесенные благоволившему к нему помещику:

«А Бог знает, за что я так обидел вас, сударь! <...> Знать, бес попутал меня! И сам не знаю, кто меня на все это наталкивает! Ну, не житье мне у вас, не житье... Сам дьявол привязался ко мне!» [3, с. 146].

И тут же, в ответ на предложение помещика все простить, вернуться в оркестр и стать первым из музыкантов с жалованьем «не в пример другим», Егор ответил:

«Нет, сударь, нет, и не говорите: не жилец я у вас! Я вам говорю, что дьявол ко мне навязался. Я у вас дом зажгу, коли останусь; на меня находит, и такая тоска подчас, что лучше бы мне на свет не родиться! Теперь я за себя отвечать не могу: уж вы лучше, сударь, оставьте меня» [3, с. 146].

(Напомним, что страсть к поджогам, по В. Максиму, – один из симптомов дьявольской одержимости. – *А. Р.*)

Когда же помещик попытался выяснить, что вызвало болезнь его духа, и с каких пор началось помрачение его сознания, музыкант ответил:

«Это все с тех пор, как тот дьявол побратался со мною... что издох, как собака, от которой свет отступился, итальянец (то есть капельмейстер помещичьего оркестра, завещавший Ефимову свою скрипку. – А. Р.).

– Это он тебя, Егорушка, играть выучил?

– Да! Многому он меня научил на мою погибель. Лучше б мне никогда его не видеть» [3, с. 147].

Магическое происхождение своего научения признал и сам герой.

«Разве и он был мастер на скрипке, Егорушка?

– Нет, он сам мало знал, а учил хорошо. Я сам выучился; он только показывал, – и легче, чтоб у меня рука отсохла, чем эта наука» [3, с. 147].

Неправдоподобно скорое научение скрипичному искусству произошло в течение одного только года. Еще вчера Егор Ефимов был, по отзыву помещика-меломана, «плохим кларнетистом», а сегодня, по свидетельству «известного европейского артиста», он и сам «истинный артист и лучший скрипач», которого француз только и встретил в России.

Следы демонического вмешательства в судьбу музыканта обнаруживаются на нескольких уровнях семиотической системы текста. Особенно явно это вмешательство проявилось в замене музыкальных инструментов: кларнета, на котором Ефимов играл вначале, на скрипку, так неожиданно преобразившую его жизнь.

Название инструмента восходит к латинскому «clarus» – 'ясный', 'светлый', 'чистый', а произошел он от свирели, то есть от пастушьей дудки. Музыкальная природа кларнета во многом определяется его пасторальным, идиллическим прошлым, с некоторым уклоном к элегичности. Кажется, что и этот *пастушеский* инструмент и сам музыкант – *земледелец* Егорий – в своей сущности соприродны. Но вот духовной близости между ними почему-то не возникло – видимо, инструмент оказался все-таки чуждым музыканту. Поэтому, наверное, Ефимов и остался «плохим кларнетистом».

В противопоставлении кларнета и скрипки есть и другой – аксиологический аспект.

В симфонических произведениях партия кларнета появилась поздно – впервые в симфонии богемского композитора и руководителя придворной капеллы в Мангейме Я. Стамица. Но ис-

полнить ее тогда, в 1755 году, было невозможно, ведь в одном из лучших европейских оркестров этих инструментов еще не было – их введут лишь три года спустя. А в большинстве других оркестров кларнеты станут регулярно появляться и вовсе в конце XVIII века.

Композиторы Мангеймской школы, бывшей в ту эпоху лабораторией классического симфонизма, стали все чаще включать партии кларнетов в сочинения, но пока только для замены или дублирования партий флейт и гобоев, лишь иногда поручая им самостоятельные партии.

Даже в сочинениях Моцарта 70-х годов XVIII века партии кларнетов достаточно просты: несовершенство механики еще ограничивало выразительные возможности инструмента. Лишь в 1791 году, за несколько месяцев до смерти, Моцарт написал для приятеля Антона Штадлера Концерт для кларнета с оркестром, в котором проницательно угадал истинную природу этого инструмента.

Второе рождение кларнет переживает в эпоху романтизма, но маловероятно, что его музыкальные откровения нашли отражение в репертуаре российского помещичьего оркестра уже в начале XIX века.

«Александровское время – эпоха расцвета культурной дворянской жизни, эпоха расцвета усадебного быта среднего дворянства, – писал исследователь русской усадебной культуры А. И. Греч. – На смену показной роскоши появляется скромность и простота. Камерная музыка постепенно вытесняет из усадьбы оркестровую. Помещики-любители играют на клавинофордах, виолончели, скрипке, арфе и т. д. Очень принято было также в начале столетия писать ко всяким торжественным дням мазурки, вальсы, марши, экосезы, кадрили, писать музыку для куплетов. Особенно распространены были в усадебной музыке вальсы Ланга и мазурки Козловского. Многие же сочинялись любителями-дилетантами и дошло до нас в рукописях и списках. Впрочем, в первой половине XIX века в виду такой распространенности и дороговизны нот очень многое переписывалось от руки. Обычно ноты приплетали к “Дамскому Журналу” и “Мнемозине”, откуда часть попадала во все эти альбомы, сборники и тетради, еще кое-где сохранившиеся в русских усадьбах» [2, с. 8].

Поскольку и в профессиональном, и в любительском классическом репертуаре кларнету отводились скромные роли, его

уделом оставалась лишь низовая сфера городского бытового музицирования. Это нашло отражение в романе «Преступление и наказание»:

«Все окна были отворены настежь... В зале разливались песенники, звенели кларнет, скрипка и гремел турецкий барабан. Слышны были женские взвизги. <...> В комнатке находились еще мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и певица, лет восемнадцати, которая... пела под аккомпанемент органчика, довольно сильным контральтром, какую-то лакейскую песню...» [3, с. 355]. Этой маргинальностью кларнет разительно отличался от скрипки – инструмента «избранных» – с ее как inferнальными, так и божественными коннотациями.

Скрипка появилась в Европе как экзотический трофей крестовых походов под именем *ребека*, но еще раньше – в VIII веке – ребеку завезли в Испанию мавры. На Востоке до сих пор существует родственная ей *рубаб*, или *ребаб* (его называли еще *ребаб-эх-хаер* – ребаб поэтов). Скрипка обладает сложной сакрально-жреческой символикой: смычок из конского волоса, струны из овечьих кишок (так было в стародавние времена; сейчас они металлические), строго регламентированный набор редких и ценных древесных пород, которые как бы реализуют метафору «священной рощи». Очертаниями корпус инструмента напоминает женский торс. Феминность скрипки сказывается и в названии ее частей: *талия*, *головка*, *шейка*, *завиток*, *душка*. Если скрипка символизирует пассивно-страдальческое женское начало, то смычок – активно-действенное мужское. Это слово происходит от старославянского глагола *смыкать*; *смыкну́ть* – 'теребить', 'дергать' (В. Даль), ср. близкородственные слова: чеш. *smuk* – 'скольжение', *smukati* – 'тащить', 'волочить', нижнелужское *smuk* – 'толчок, удар' [16, с. 694]. Эта этимология указывает на возможности различных способов звукоизвлечения: трение смычка, скольжение и удар по струне.

В контексте женской семантики скрипки явственно проявляется фаллическая архетипика смычка, а сам исполнительский акт воспринимается как психоэротическая драма. Взаимодействие смычка и скрипки моделирует акт мистического соития как акт космогонии. «Мистерия *ян* и *инь*», – сказали бы древнекитайские натурфилософы.

В Средние века архаическая символика ребеки и фиделя нередко высмеивалась. К примеру, куртуазный поэт Гуго фон

Тримберг воспринимал игру на струнных как гротесковый языческий акт: «Фидлер (так называли немецких народных скрипачей. – *А. Р.*) конским хвостом водит по четырем овечьим кишкам».

В исторической судьбе скрипки просматривается мифологема «падшего ангела». Иконография раннего Средневековья свидетельствует, что предок скрипки фидель постоянно звучал в католических храмах Западной Европы. Наряду с органом скрипка когда-то была храмовым инструментом, иначе нельзя объяснить, почему она так часто появляется в церковной скульптуре, на фресках, иконах и картинах религиозной тематики.

Образ сакрального прошлого скрипки выявляется в картине Пинтуриккио, где фидель изображен в руках Богородицы, тогда как остальные инструменты (флейта, арфа и некий инструмент, похожий на античную кифару) изображены у подножия небесного престола.

В Восточной Европе одно из ранних изображений скрипки появилось в 1505 году в Гданьске: фронтон одного из домов был увенчан фигурой ангела, играющего на скрипке. А в 1510 году ее изображение появилось на надгробии примаса Польши Фредерика Ягеллона в Кракове.

Но вскоре судьба средневекового фиделя переменилась: он стал излюбленным инструментом домашнего и массового уличного музицирования.

Истории скрипки сопутствует насыщенный маргинально-демонический фон. Не случайно, что в европейском фольклоре такое широкое распространение получила мифологема «дьявольской скрипки». Необыкновенно устойчивая живучесть легенд о Паганини (в том числе и самых вздорных) свидетельствует о том, что они пали на давнюю, тщательно разработанную мифологическую традицию.

Семантический ореол музыкальных инструментов определяется не только природой звукообразования и способом звукоизвлечения, не только тембром, диапазоном и интонацией инструмента, но и материалом, из которого он был создан, названием инструмента и названиями составляющих частей, его внешней формой и эмблематикой. Мистический ореол, возникший вокруг некоторых музыкальных инструментов, и особое отношение к ним как к магическим орудиям проявилось в

мифологических сюжетах об их происхождении и бытовании. Вера в магическую силу музыкальных инструментов и сказалось в наделении этой атрибутикой богов, мифологических героев и царей.

Вот лишь несколько сюжетов восточнославянских сказок, связанных со скрипкой, которые приведены в книге «Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка». (АН СССР; сост. А. Г. Барач [и др.]. Л.: Наука, 1979. 337 с.).

Рубрика «Чудесный предмет»:

592. Чудесная скрипка: герой получает скрипку и обретает магическую власть над людьми (способность заставить их плясать до изнеможения и т. п.).

Рубрика «Чудесная сила или знание»:

677. Скрипач (или) гармонист у чертей в аду: попадает к ним на свадьбу (гулянье); протерев глаза, обретает способность видеть «гостей» и «дворец» в их истинном виде. <...> Иногда умышленно портит скрипку и возвращается на землю в сопровождении черта, от которого избавляется.

1187. Человек обещает черту свою душу: скрипач отдает вместо своей «душу» скрипки.

Множество сюжетов такого рода можно обнаружить в записях русских, украинских и белорусских фольклористов.

Приведем здесь сказку из собрания А. Афанасьева.

«Отпросился солдат в отпуск, собрался и пошел в поход. Шел, шел, не видать нигде воды, чем бы ему сухарики помочь да на пути на дороге закусить, а в брюхе давно пусто. Нечего делать — потащился дальше; глядь — бежит ручеек, подошел к этому ручейку, достал из ранца три сухаря и положил в воду. Да была еще у солдата скрипка; в досужее время он на ней разные песни играл, скуку разгонял. Вот сел солдат у ручья, взял скрипку и давай наигрывать. Вдруг откуда ни возьмись — приходит к нему нечистый в виде старца, с книгою в руках.

– Здравствуй, господин служба!

– Здорово, добрый человек!

Черт аж поморщился, как солдат обозвал его добрым человеком.

– Послушай, дружище, поменяемся: я отдам тебе свою книгу, а ты мне скрипку.

– Эх, старый, на что мне твоя книжка? Я хоть десять лет прослужил государю, а грамотным никогда не бывал; прежде не знал, а теперь и учиться поздно!

– Ничего, служивый! У меня такая книга – кто ни посмотрит, всякий прочитать сумеет!

– А ну дай – попробую!

Развернул солдат книжку и начал читать, словно с малых лет навык имел, обрадовался и тотчас же променял свою скрипку. Нечистый взял скрипку, начал смычком водить, а дело не клеится – нет в его игре никакого ладу.

– Слушай, брат, – говорит он солдату, – оставайся-ка у меня в гостях дня на три да поучи на скрипке играть; спасибо тебе скажу!

– Нет, старик, – отвечает солдат, – мне надо на родину, а за три дня я далеко уйду.

– Пожалуйста, служивый, коли останешься да научишь на скрипке играть, я тебя в один день домой доставлю – на почтовой тройке довезу.

Солдат сидит в раздумье: оставаться или нет? И вынимает он сухари из ручья – хочет закусывать.

– Эх, брат, служивый, – говорит нечистый, – плохая твоя еда; покушай-ка моей!

Развязал мешок и достал белого хлеба, жареной говядины, водки и всяких заедков: ешь – не хочу!

Солдат наелся-напился и согласился остаться у того незнакомого старика и поучить его на скрипке играть. Погостил у него три дня и просится домой; черт выводит его из своих хором – перед крыльцом стоит тройка добрых коней.

– Садись, служивый! Мигом довезу.

Солдат сел с чертом в повозку; как подхватили их лошади, как понесли – только версты в глазах мелькают! Духом довезли.

– А что, узнаешь эту деревню? – спрашивает нечистый.

– Как же не узнать! – отвечает солдат. – Ведь в этой деревне я родился и вырос.

– Ну, прощай!»

А дальше солдата ожидала сказочная удача: он исхитрился вылечить королевскую дочь и по договору получил ее в жены.

Тут бы жить-поживать да добра наживать. Но сделки с чертом добром не кончаются и из лап его так просто не вырваться. А потому у всех таких историй один конец...

«Черт его к себе забрал: бил его каждый день, издевался по всякому, пытал солдата и голодом морил. Да еще заставлял солдата на скрипке ему постоянно играть. Королевна же быстро мужа другого себе нашла и жила долго и счастливо. А солдат этот до сих пор весь в синяках да ссадинах черту служит, да на скрипке играет».

Именно эта народная сказка из сборника А. Афанасьева составила сюжетную основу балета И. Стравинского «История солдата» с таким подзаголовком: «Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая...». Но и у Стравинского получилась такая же печальная история.

Солдат продает душу, точнее скрипку, дьяволу. Взамен получает книгу, якобы способную сделать солдата счастливым и богатым. Но вопреки законам жанра, сказка кончается печально: книга не принесла счастья. Нечистая сила, хоть и не сразу, но побеждает. В финале звучит «Триумфальный марш» черта, а солдат – за то, что поддался искушению, – попадает в ад.

Различные мифологические сюжеты, объединенные мотивом *дьявольской скрипки*, образуют интертекстуальное пространство повести. Эти связи актуализируются, когда в повести появляется итальянский капельмейстер, с необычайной скоростью обучивший «плохого кларнетиста» помещичьего оркестра игре на скрипке («На мою погибель», – как признается позже сам Ефимов).

С функциональной стороны этноним *итальянец* и мифологема *дьявольской скрипки* могут быть определены как «фигуры ввода» интертекста. Использование подобных приемов мифопоэтики позволяет Достоевскому, во-первых, кратчайшим образом записать огромный объем плана содержания и, во-вторых, предельно расширить художественное пространство повести.

Итак, основной мотив повести «Неточка Незванова» – мотив *дьявольской скрипки* – обладает высокой степенью семиотичности, устойчивыми глубинными смыслами и обширным подтекстом. Это выводит жизнеописание Ефимова за рамки локального сюжета, придавая повествованию широту и сложность интертекстуальных связей. Какое же значение в этом контексте приобретает название очерка: «Грех художника и химеры искусства»?

Духовное таинство искусства открыто как для горнего, так и для кромешного мира. Выбор, который совершается в сердце художника, может вызвать в нем демонический экстаз, желание испытать что-то жутко-сладострастное – ведь тайна бездны и мрака влечет сама по себе. Манит человека и соблазн магии, он всегда стремится обладать именно магической властью, а потому ищет ее сверхъестественные источники.

Другой выбор может приблизить художника к опыту мистического, то есть к Божией благодати. В стихотворении А. Н. Майкова, посвященном А. Г. Рубинштейну, творческий акт трактуется как искупительная жертва художника: он вызывает на себя «тьму демонов и фурий», ведомый архангелом, вступает с ними в единоборство и побеждает:

Вот он, рассеянный, как будто бы небрежно
Садится за рояль – вот гамма, трель, намек
На что-то – пропорхнул как будто ветерок –
Лелеющий мотив, и ласковый, и нежный...
Вот точно светлый луч прорезал небеса –
И радость на земле, и торжество в эфире!
Но вдруг удар!.. другой!.. Иной мотив взвился,
И дико прядает все выше он и шире!
Он словно вылетел из самых недр земных,
Как будто вырвались и мчатся в шуме бури
Навстречу ангелам тьмы демонов и фурий.
Ветхозаветный спор, спор вечный из-за них
Решается ль теперь?.. Дрожат и стонут доли,
Мятеся океан, в раскатах громовых
Архангельской трубы проносятся глаголы,
А тучи темных сил все новые летят!..
Художник в ужасе: пред ним разверстый ад
Самим им вызванный, хохочущий, гремящий,
Осилить уж его и самого грозящий.
А человечество! О, жалкое дитя!
Ты чувствуешь, что бой, тот бой из-за тебя!
Ты чувствуешь свое бессилье и паденье.
Ты ловишь проблески небесного луча,
В молитве падаешь... Молитва горяча
Над бездной! То порыв, обет перерожденья!..

Но успокойся! Вот уж над тобой светло;
Архангел победил!.. Художника чело
Яснеет... Он к тебе нисходит и с тобою –
Сам человек уже и духом просветлен –
Сливает голос свой с молитвой мировою...
Он кончил... Вот он встал, разбит, изнеможен,
Уходит... крики вслед!..
Чем крики те звучат!
Художник, слышишь ты?.. То гул благословений!
Да, да, благословен, благословен стократ
Твой, в царство света нас переносящий гений! [8, с. 110].

Демоническую природу музыкального дара Егора Ефимова можно интерпретировать в христианском и мифопоэтическом контекстах.

В рамках христианского толкования – это сюжет об искусстве как искушении и о творчестве как форме чародейства. Говоря словами Ф. Тютчева, это сюжет о «грехопадении злосчастного разума».

«Ах, писанье – ужасное зло, – заметил он в одном из писем. – Оно – как будто усиление материи, как будто второе грехопадение злосчастливого разума» [14, с. 112].

В стихотворении, посвященном певице Ю. Ф. Абазе, чей дар высоко ценили Ш. Гуно и Ф. Лист, Ф. Тютчев раскрыл единство дионисийских и аполлонических начал в музыке:

Так – гармонических орудий
Власть беспредельна над душой,
И любят все живые люди
Язык их тёмный, но родной.

В них что-то стонет, что-то бьётся,
Как в узах заключённый дух,
На волю просится и рвётся,
И хочет высказаться вслух...

Не то совсем при вашем пенье,
Не то мы чувствуем в себе:
Тут полнота освобожденья,
Конец и плену и борьбе...

Из тяжелой вырвавшись юдоли
И все оковы разреша,
На всей своей ликует воле
Освобожденная душа...

По всемогущему призыву
Свет отделяется от тьмы,
И мы не звуки – *душу живу*,
В них вашу душу слышим мы [15, с. 208]

О «грехопадении злосчастливого разума» в проповедях говорил и митрополит Питирим: «Очевидно, что нарушив Божественную заповедь, вкусив от древа добра и зла, человек уступил искушению пойти внешним путем для достижения высшего знания, попытаться взойти на высоту Бытия без должного духовного усилия и внутренней работы» [11, с. 191]. Перефразируя выражение И. Киреевского, это искусство, «оторвавшееся от неба».

В рамках мифопоэтической концепции музыки художник – это некий м е д и у м, через которого действует высшая или низшая сверхъестественная сила. В этом смысле историю скрипача Ефимова можно уподобить приключениям мифологического культурного героя, развернутым как единая цепь событий: встреча с магическим колдуном-дарителем, получение от него волшебного орудия вместе с порожденной им чудесной силой и последующая череда испытаний, знаменующих обряд инициации.

«Встреча с дарителем, – пишет В. Пропп, – каноническая форма развития действия. Он всегда встречен случайно, и у него герой выслуживает себе или как-нибудь иначе добывает волшебное средство» [12, с. 183].

«Посвящение в колдуны (оно совершается дарителем. – *А. Р.*), – развивает эту тему С. Максимов, – сопровождается обрядами, смысл которых повсюду сводится к одному – к отречению от Бога и Царствия небесного и затем к продаже души своей черту» [9, с. 219].

Часто дарение волшебного средства сопровождается борьбой за его обладание. В повести «Неточка Незванова» этот мотив получил выражение в торгах вокруг завещанной Ефимову

скрипки и лжесвидетельстве графского музыканта о насильственной смерти итальянского капельмейстера.

Далее незадачливый обладатель «волшебной скрипки» проходит череду инициационных испытаний, знаменующих переход из «мира детей» в «мир взрослых мужчин»: тюремное заключение, следствие, суд.

Потом Ефимов держит еще одно испытание, играя перед помещиком. Музыкант получает в награду триста рублей и обретает свободу. Следующий этап инициации как раз и заключается в испытаниях свободой, молодецкой гульбой «с самой черной, грязной компанией каких-то гуляк».

Усадьба помещика с его полукрепостным оркестром и крепостным бытом хотя и исчезли из памяти Ефимова, но остались в подсознании: своего отношения к миру и свободе у Ефимова еще нет – он все еще крепостной, в путах плененного духа, от которых он пытается освободиться иронией, сарказмом, радикальной критикой, алкоголем, а главное, мечтаниями о «новой музыке». А вот Б. и С-ц – свободны, и не потому, что были свободны от рождения, нет, но только потому, что обрели свободу в жизнетворчестве, в созидании своих судеб.

Процесс инициации всегда сопровождается умерщвлением плоти и испытаниями души. Долгие шесть лет Ефимов терпел тяготы нищенской жизни и унижительную для артиста службу в бродячих театрах.

Наконец наступает момент, когда герой волшебной сказки совершает переправу на тот свет или в тридесятое царство, представляющее собой мир инобытия. Чаще всего это крепость или город, среди которого располагается царский чертог. Зачастую этот мир отмечен чертами солнечной мифологии: там ярко освещенные окна, светлые залы, самосветящиеся предметы и т. п.

В «Неточке Незвановой» солнечная атрибутика выявляется в «пурпурно-красных гардинах» за «цельными стеклами ярко освещенного дома» князя X-го.

«В тридесятом царстве, – пишет В. Пропп, – находится антагонист культурного героя и здесь же – предмет его поисков».

В повести это лавры первого скрипача и обретение «рая вечного праздника и вечного блаженства», как часто представлялось Неточке. Здесь же, в тридесятом царстве, по Проппу, герою предстоит выдержать бой с противником. В повести

этому соответствует встреча на концерте со знаменитым виртуозом С-цем. (Кстати, *concerto* и означает по-итальянски 'состязание').

В тридесятом царстве героя подстерегают новые испытания, часто представляющие собой вторичную, послесвадебную инициацию. Но перед этим он должен проявить способность к опознанию невесты под любыми личинами, поскольку она может быть превращена в животное, растение или неодушевленный предмет. Если рассматривать историю Егора Ефимова сквозь магический кристалл волшебной сказки, можно допустить, что заколдованная невеста, любви которой он добивался, и есть его скрипка. Сакральная символика инструмента, одушевленный тон скрипичного сопрано и женственность силуэта соответствуют этому образу.

Вторичная, послесвадебная инициация началась для музыканта в тридесятом царстве Петербурга. Ефимов должен был претерпеть нищенскую жизнь, страдания от «зеленого змия» и изнуряющий брачный поединок, который, по мнению музыканта, привел к десакрализации волшебного предмета – чуть ли не полной утрате магических свойств его скрипки. Вспомним признание Ефимова другу юности скрипачу Б.:

«Я, брат, уже два года как не беру в руки скрипку, – отвечал Ефимов. – Баба, кухарка, необразованная, грубая женщина. <...> Только деремса, больше ничего не делаем».

Однако ни одно из испытаний герой так и не выдержал. Вообще Ефимов отмечен типичной для героев архаических сюжетов пассивностью. Он уклонился от многотрудного ритуала посвящения в избранное «романское племя» – в жрецы высокого искусства – и ничему не научился сверх того, что было дано ему вместе с обладанием волшебным предметом.

Отдельного рассмотрения заслуживает историко-культурный аспект повести и, в частности, развенчание романтического образа «демонического художника».

Гибельный смысл демонического искушения и подлинный масштаб собственной духовной катастрофы открылся Егору Ефимову лишь на концерте знаменитого скрипача С-ца. Духовным итогом этой встречи для Ефимова стало новое понимание искусства и новое видение жизни. Примирить это новое видение и образ прожитой жизни оказалось для него мучительно-невозможным, и Ефимов гибнет (в повести буквально

бежит к смерти), спасаясь от ложного, демоном указанного пути. В христианском контексте встречу с С-цем можно воспринять как встречу блудного сына, стоящего на ложных путях, с подлинным пророком, побудившим его к раскаянию и покаянию.

«В последний час свой он услышал чудного гения, который рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. С последним звуком, слетевшим со струн скрипки гениального С-ца, перед ним разрешилась вся тайна искусства, и гений, вечно юный, могучий и истинный, раздавил его своею истинностью. <...> Но истина была невыносима для глаз его, прозревших в первый раз во все, что было, что есть и в то, что ожидает его; она ослепила и сожгла его разум. Она ударила в него вдруг неизбежно, как молния. <...>

Удар был смертелен. Он хотел бежать от суда над собою, но бежать было некуда: последняя надежда исчезла, последняя отговорка пропала.

В последний раз, в судорожном отчаянии, хотел он судить себя сам, осудить неумолимо и строго, как беспристрастный, бескорыстный судья» [3, с. 188].

Ночная импровизация скрипача Егора Ефимова у постели умершей жены после только что пережитого потрясения от игры С-ца – одна из самых драматичных музыкальных сцен у Достоевского. В этом развернутом сонорном эпизоде слышится предсмертная исповедь Егора, плач изболевшейся души, покаяние перед близкими и безжалостный приговор самому себе. Игра Ефимова уподобляется здесь сошествию в Ад:

«...Он взял скрипку и с каким-то отчаянным жестом ударил смычком... Музыка началась. Но это была не музыка. <...> Это были не звуки скрипки, а как-будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище. <...> Я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, – все это как будто соединилось разом... я не могла выдержать, – я задрожала, слезы брызнули из глаз моих, и, с страшным, отчаянным криком бросившись к батюшке, я обхватила его руками. Он вскрикнул и опустил свою скрипку» [3, с. 184].

Последняя отчаянная надежда нераскаявшегося грешника только в том, что мольба невинного и любящего его ребенка, быть может, принесет спасение:

«Он подвел меня к углу, где был образ, и сказал, чтоб я стала на колени.

– Молись, дитя мое, помолись! Тебе лучше будет! Да, право, будет лучше... Помолись, помолись, – говорил он каким-то просящим, умоляющим голосом» [3, с. 185].

Тип русского художника, подобного Ефимову, наделен одной роковой чертой: характер русского ума и русского сердца особенно проявляется в стремлении охватить всю метафизическую безмерность правды, в том числе и «бездны на краю». Не оттого ли русский человек, особенно художник, так часто поминает черта, а то и братается с ним.

Но очень часто художник принципиально отказывается от какого бы то ни было морального выбора: ведь есть риск, думает он, помешать потенции моего «я» свободно проявиться и открыться сразу и в сторону Бога, и в сторону дьявола.

«Чем дальше, тем отчаяннее бросается такой художник, – пишет Вейдле в статье «Умирание искусства», – из стороны в сторону, мечась между противоположностями, которые он пытался совместить в своем творчестве, из ада проваливается в худший ад, и все глубже утопает в кромешной мгле развоплощенного разлагающегося искусства». Святой Андрей Критский в «Покаянном каноне» объяснил это духовное помрачение тем, что человек начинает поклоняться самому себе, как идолу. Самоутверждение демонического художника романтического толка доходило до самообожествления. Ф. Лист говорил о Н. Паганини, что, в сущности, тот играл лишь самого себя. Эти слова не следует понимать буквально, в том смысле, что в репертуаре скрипача преобладали его собственные сочинения. Лист говорит здесь о духовном эгоцентризме художника: «Богом Паганини был всегда только он сам, его собственное угрюмо-печальное Я».

Демоническая личность всегда исходит из категорического неприятия каких бы то ни было целей, кроме воинствующе-эгоцентрических, последовательно противопоставляя себя законам «божеским и человеческим». В их понимании демоническое не аморально, но неморально. Оно отрицает совесть и святость, грех и добродетель, добро и зло. Психологическая

подоплека демонического индивидуализма яснее всего проявляется себя в богоборчестве, то есть в непризнании над собой «высшей воли», по сути, в самообожении. Так установка на самопознание сменяется установкой на самоутверждение, на волевое отношение к миру. Рождается творческий метод принципиально нового, произвольного обращения с образом мира. Но такое тотальное самоутверждение ведет лишь к самоистреблению. А создает и укрепляет человеческую личность лишь выход к Другому, соединение с Другим.

Музыка для Достоевского – особая сакральная сфера, связанная – в широком и религиозном смысле – с переходом в иной мир и со спасением. Услышав игру С-ца, Ефимов понял, что есть другая музыка, существующая не как искусство самовыражения и самоутверждения, а как искусство, несущее очищение и благодать, как искусство открыть себя в Другом и Другого в себе (то есть по Тютчеву: «Всё во мне и я во всём»).

Демонизм искушает художника буйным расцветом таланта, обрекая его в итоге на бесплодие. Потому что бесплодно само мировое зло. Поэт-мистик Фрэнсис Томпсон так пишет об этом: «Дьявол может делать много вещей. Но дьявол не может творить поэзию. Он может испортить поэта, но он не может создать поэта. Среди всех козней, которые он строил для искушения святого Антония, дьявол, по свидетельству святого, нередко выл, но никогда не слышно было, чтобы он пел» [13, с. 95].

1. *Аверинцев, С.* Георгий Победоносец / С. Аверинцев // Мифологический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1991. – С. 145.

2. *Греч, А. И.* Музыка в русской усадьбе / А. И. Греч // Русская усадьба. – Вып. 4. – М., 1998. – С. 171–179.

3. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 2 : Неточка Незванова. – 525 с.

4. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6 : Преступление и наказание. – С. 355.

5. Достоевский : библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем, 1917–1965. – М. : Книга, 1968. – 407 с.

6. *Кирпотин, В.* Молодой Достоевский / В. Кирпотин ; Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Худож. лит., 1947. – 376 с.

7. *Кирпотин В.* Ф. Достоевский : Творческий путь (1821–1859) / В. Кирпотин. – М. : Худож. лит., 1960. – 607 с.

8. *Майков, А.* Стихотворения / А. Майков. – М., 1971. – С. 110.
9. *Максимов, С.* Нечистая, неведомая и крестная сила / С. Максимов. – М. : Книга, 1989. – 175 с.
10. *Нечаева, В.* Два лица мещанской интеллигенции в ранних повестях Достоевского / В. Нечаева // Русский язык в советской школе. – 1930. – № 1. – С. 47.
11. Питирим, митрополит Волоколамский и Юрьевский. Тело, душа и совесть (Учение о человеке в христианской традиции и современность) // О человеческом в человеке. – М., 1991. – С. 191.
12. *Пропп, В.* Русская сказка / В. Пропп ; Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова ; отв. ред. К. В. Чистов, В. И. Еремина. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 184.
13. *Томпсон, Ф.* Эссе о Шелли / Ф. Томпсон // Гончая небес / пер. и предисл. О. В. Казаковой. – СПб. : Летний сад, 2003. – 126 с.
14. *Тютчев, Ф. И.* Полн. собр. соч. / Ф. И. Тютчев. – 7-е изд. – СПб. : Т-во А. Ф. Маркс, 1913. – 468 с.
15. *Тютчев Ф.* Собрание сочинений : в 2 т. / Ф. Тютчев. – М. : Правда, 1980. – Т.1. – С. 208.
16. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. : пер с нем. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1964–1973. – Т. 3. – 1971. – С. 694.

НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК М. КАК НЕОПОЗНАННЫЙ ПЕРСОНАЖ ДОСТОЕВСКОГО

Занимаясь однажды в рукописном фонде Петербургской публичной библиотеки (теперь – Российская национальная библиотека), я случайно обнаружил частную переписку одного из современников Достоевского. Назову его пока «надворный советник М.», как сам он иногда подписывался.

Помню, как вглядываясь и вчитываясь в эти письма, я вдруг начал слышать чьи-то смутные голоса, потом уже стал различать в них знакомые интонации и, наконец, понял, что эпистолярный надворного советника М. непостижимым образом содержит интонационно-речевой тезаурус многих персонажей Достоевского.

Часто приходится слышать: «персонаж Достоевского», «тургеневская девушка», «чеховский интеллигент» и т. д. При этом и говорящий, и слушающий сознательно, а чаще бессознательно ориентируются на некую типологию литературных персонажей, каким-то образом уже сложившуюся в массовом читательском опыте. Это тем более любопытно, что типология персонажей русской литературы и, в частности, типология героев Достоевского только начинает выявляться и осмысливаться. Хотелось бы надеяться, что наблюдения автора очерка смогут хотя бы отчасти способствовать решению этой задачи.

Вот первое письмо надворного советника М., в котором я уловил ту самую интонацию «героя Достоевского»: «Вчера мне С. советовал на свадьбе заглянуть невесте под корсет, я восстал против этого, и эта оппозиция была причиной 2-часовых рассуждений о таинственных частях тела человеческого, преимущественно женского, перечислялись болезни... и целый вечер С. твердил мне: а загляните невесте под корсет?.. ужасно надоел» [12, с. 10].

И в сюжете, и в тоне этого письма легко угадывается водевильная поэтика Достоевского, столь очевидная уже в названиях его произведений: «Чужая жена и муж под кроватью»,

«Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже», «Ревнивый муж», «Вечный муж», «Жена, муж и любовник» и др. Во фривольном свадебном сюжете из письма г-на М. различаются и основные амплуа «дьяволова водевиля» (одного из стилевых жанров Достоевского): марионетка в «театре жизни» и ее демонический кукловод, чаще всего какой-нибудь мелкий бес. Угадывается здесь и циническая ирония «плотоядия», по выражению писателя, над «благообразием» и именно та ирония, которая обычно и вызывает борение этих сил в душах многих его персонажей.

Интонация следующего письма надворного советника М. резко меняется: в его речевом строе угадывается уже образ Мечтателя – не только персонажа «Белых ночей», но и «вечного героя» всего художественного мира Достоевского.

«Помните, милый, как мы с вами 2 года назад шли по Садовой улице... это было летом. Перед этой прогулкой мы читали “Манфреда”, я так наэлектризовался страданиями этой высокой человеческой природы, что тогда же сказал Вам, как бы я хотел быть Манфредом (я тогда был совершенный ребенок), судьбе, кажется, угодно было выполнить мое желание, – я буквально оманфредился, дух мой убил тело. Теперь надо приниматься за всякого рода противоядия... рецепт мне – все в пользу материи и по возможности в ущерб нравственной стороне. Теперь мне ясны причины раздражения нервов... <...> ...Но главная вот: молодость, излишняя восторженность, страшное непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях, – вот главнейшие причины» [12, с. 19].

Некоторые письма надворного советника М. вдруг неожиданно сближают его с героем «Бедных людей» Достоевского: «... Пригласил меня сегодня один жилец, сосед мой Ратазяев, тот самый чиновник, у которого сочинительские вечера бывают. Сегодня собрание, будем литературу читать», – пишет Макарь Девушкин [8, с. 49].

«Я окружен здесь весьма приличными личностями, – словно подхватывает г-н М., – все бывшие студенты, малые живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги – и историю, и администрацию (т. е. власть. – А. Р.), и химию, и искусства – все, и приятно беседовать с ними...» [12, с. 24].

Судя по некоторым откровениям надворного советника, его мировидение, как и мировидение «бедных людей» Достоевско-

го, во многом складывалось под влиянием журналистики «Северной пчелы», которую издавал провозвестник российской массовой культуры и тайный осведомитель Третьего отделения Фаддей Булгарин.

«А прогос, читаю геологию, ужасно интересно. Представьте, Берлин стоит на почве из инфузорий, некоторые массы их еще не умерли» [12, с. 18].

В другом письме можно угадать голос Лебезятникова из «Преступления и наказания», одного из тех «прогрессистов», «которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее» – того самого ревнителя научных откровений, который принес Сонечке Мармеладовой книгу Джорджа Льюиса «Физиология обыденной жизни» (в романе просто «Физиология»).

«Читаю Дарвина и блаженствую; не сила ума, не свет в Дарвине меня пленяют – эти атрибуты колосса-Дарвина мне известны из прежних его учений; вот что меня пленяет: поучая людей об их происхождении, Дарвин знает, с какими животными имеет дело (еще бы ему-то не знать!); поэтому он самым незаметным путем зажимает в тиски, и такова сила гения этого колосса, что не только не вихрится самолюбие от его насилия, но сидение в дарвиновских тисках приятно до блаженства. Если сильная, пылкая и любимая женщина, сжимает крепко в своих объятиях любимого ею человека, то, хотя и сознается насиле, но из объятий не хочется вырваться, п[отому] ч[то] от этого насилия ”пышет полымем кровь молодецкая”» [12, с. 108].

Читаешь другое письмо, и перед глазами возникает «неисправимый социалист» Коля Красоткин из «Братьев Карамазовых», сразу заявивший, что «всемирную историю не весьма уважает», но что ничего не имеет против Бога, конечно, при том, что «Бог есть только гипотеза». Это тот самый мальчик, который одинаково мучительно переживает и то, что он такой же, как все, и то, что он вовсе не такой, как все, потому что еще не осознал себя Колей Красоткиным.

«Если сам Моисей сказал народу “око за око, зуб за зуб”, тогда я с вами соглашаюсь, потому что это основной закон для духа и направления народа. Мне кажется, что это правило явилось в самом народе, независимо от Моисея, вследствие грубости нравов. Доводы ваши: проклятие и обрезание – недоста-

точные: Христос вместо обрезания ввел крещение, оно несколько мягче, а в сущности тот же странный обряд. Проклятие назначалось за преступление, т. е. за невыполнение того или другого закона; вместо проклятия Христос ввел мысль о вечном мучении – это то же самое, только смягчил это покаянием. Вот мое объяснение; дайте на него письменный ответ в случае, если наверное знаете, что (око за око, зуб за зуб) положил сам Моисей» [12, с. 17].

Следующее письмо г-на М., возможно, заинтересовало бы Достоевского, пожелай он, допустим, описать юность Кириллова из «Бесов»: «...Вы мне представляли 2 пункта, которые предполагаете во мне. Начну с первого – мистицизма или, как вы удачно выразились, – мистического штриха. Как известно вам, я два года тому назад или меньше был под гнетом страшной болезни, начавшейся очень сильно в бытность мою в деревне. Это мистицизм, смешанный с цинической мыслию о Божестве. Болезнь эта развилась ужасно по приезду моем в Петербург. <...> Я сильно страдал, сделался страшно впечатлительным (даже болезненно). Потом, вследствие ли развлечений или того, что я предался фантастическим мечтам, питавшим меня долгое время, мистицизм начал мало-помалу сглаживаться; когда же во мне определилось развитие ума, я стал принимать меры к его уничтожению.

В последнее время я сделал усилие покорить эту идею, и, к счастью, мне удалось. В настоящее время я очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что и моральное и умственное развитие его не допускают» [12, с. 17].

Во многих эпистолярных проявлениях г-н М. почти жалок, причем по-особенному, по-достоевски, жалок. Исследуя этическую категорию «жалкого» в творчестве Достоевского, А. Алексеев рассматривает ее во взаимоотношении с эстетической категорией «трагического»: «Трагический герой, вызывая скорбь и сострадание, оказывается выше читателя и зрителя по своей внутренней силе, жалкий – ниже» [1, с. 83].

Для чужого и равнодушного взгляда такой персонаж действительно смешон и низок, но на взгляд сердечно-сочувственный он по-особому *жалок*, а вызывая жалость, становится *близок*. При этом жалкий жалкому – рознь: ведь не каждый же из них вызывает жалость даже у самых жалостливых. А жалкие Достоевского вызывают ее чуть ли не у каждого.

В другом письме можно уловить пафос самого автора «Дневника писателя»:

«Три факта свершились за ваше отсутствие.

<...> 2. Видение *in spe* (в надежде. – *A. P.*) святого Друклина – бегство русских и восстановление отчизны в ту минуту как раз, когда в бывшем царстве Польском служили молебны во вновь устраиваемых русских губернских правлениях. Пий IX принял предсмертную галлюцинацию Друклина за откровение и велел произвести его в святые. Забавное откровение: победа польской *sprawy* (дела. – *A. P.*) совпадает с уничтожением самого мифа о крулевстве польском. Наконец-то мы делаем землю, споенную русской кровью и пропитанную русскими слезами ополяченных крестьян, нашу землю – ликовать должны те деятели, которые втихомолку, не спросив совета нигилистов, кропали русское, народное дело. Польза от этого та, что бранная ляхская поговорка, “москаль пршешкошл и кренов источил” обратится в аксиому для паньской *sprawy*» [12, с. 49].

А разве в следующем письме надворного советника М. не угадывается отзвук художественного мира Достоевского? И не голос ли это князя Мышкина?

«Вас[илий] Блаж[енный] так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке. Под Спасскими воротами я снял шляпу, этот народный обычай мне понравился. <...> Вообще, Москва заставила меня переселиться в другой мир – мир древности (мир хотя и грязный, но, не знаю почему, приятно на меня действующий), и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь – какое-то перерождение; мне становится близким все русское и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее» [12, с. 14–15].

Многие письма надворного советника проникнуты эстетическим ригоризмом, порой сближающим его чуть ли не с Фомой Опискиным из повести «Село Степанчиково и его обитатели»: «Вопреки наивным тенденциям об изящной нежности очертаний голых венер, купидонов и фавнов с флейтами и без флейт, с баннным листом и вовсе “как мать родила”, я утверждаю, что искусство антипатичное греков (хотел сказать античное)

грубо. Толкают лилипутов верить, что итальянская классическая живопись совершенство, а по-моему – мертвенность, противная, как сама смерть» [12, с. 108–109].

В юности г-н М. служил в лейб-гвардии Преображенском полку в Петербурге, в семнадцать лет был произведен в офицеры, а через два года вышел в отставку. Но город-плац вызывал у бывшего гвардейца поистине эсхатологические видения. Вот одна городская картинка из его письма, близкая мрачным пророчествам Лебедева из романа «Идиот»:

«Сам Питербух и его окрестности изображают, по двухножной части, сплошной детский лагерь; фабричные бродят по улицам, насвистывая или нахрапывая военные марши, даже бабы-ягодницы выкрикивают и выпискивают по-военному. <...> Невинные ангелы – дети упражняются с помощью тщательно выструганных фузей в применении теории Мальтуса и терпеливо ждут начальника, более взрослого невинного ангела, который, в свою очередь, ждет архина начальника. <...> В Pārgala (Парголово, дачная местность вблизи Петербурга. – *А. Р.*) я слышал дикие воинственные крики каких-то человеческих снетков, видел издали знамена, значки, сабли, фузеи. <...> На плацпарадах видны дефилирующие лягушата с отвислыми животами, ноги колесом и тоже с доморощенными фузеями... Что-то будет? Даже петухи выкрикивают марши! Что-то будет?..» [12, с. 102].

Схожий гротескный мотив звучит и в письме, отправленном петербургским друзьям в Дрезден в канун франко-прусской войны.

«Вы должны быть окружены трагической картиною военных приготовлений, картиною “жертв заклятия” всегда невинных, как бараны, если последние в самом деле невинны. Фатерланду грозит опасность, значит, члены фатерланда должны воспалиться человекоубийственным рвением, и члены воспаляются впредь до ампутации. С другой стороны, grrrrrande nation (великая нация. – *А. Р.*) ужалена мудрым шёнгаузенским змием (речь идет о первом канцлере Германской империи, замок которого находился в прусском Шёнхаузене. – *А. Р.*), и действие змеиного яда сказывается в таком же человекоубийственном рвении, то же воспаление членов и то же впредь до ампутации – в результате клинические экспертизы, а газеты пишут “война”» [12, с. 84].

В дальнейшем г-н М. уже не размышляет о природе войн, понимая, что история абсурдна, а значит, принципиально непознаваема.

Юродские жесты и апокалипсические философствования Лебедева из романа «Идиот» угадываются и в других письмах нашего героя. Но особенно бросается в глаза маскарадная риторика остранения: то стилизация на грани шутовства, то шутовство под прикрытием стилизаторства. Г-н М. словно жонглирует образами своего «я», от письма к письму все более увлекаясь этой игрой и вовлекая в нее своих адресатов. Вот одно из характерных писем этого рода:

«Всеподданнейше прошу В[аше] В[ысокоблагородие] не забывать, что в разных пунктах Богоспасаемого столичного града Св. Петра ежедневно бывает Вас вспоминающий и всяких успехов Вам желающий Титулярный Советник...». И далее, все тому же адресату: «От Светика Савишны к тебе, голубчик мой, сокол ясненький, шлетя сердечный привет. Радуюсь я очинно, что бóлесть твоя, родный ты мой, и злой недуг тебя покинули, и сияешь ты и греешься, как солнышко красное... Прими, болезный, крепкое мое целованьице и не помяни лихом. Савишна» [12, с. 48].

Судя по письмам г-на М., он нередко попадал в ситуации, весьма частые у героев Достоевского, которые можно описать хотя бы так: «Господин Голядкин чувствовал и понимал, что его принимают за что-то другое, а вовсе не так, как бы следовало».

Причина, по которой героев Достоевского часто принимают «за что-то другое» – в их обычной неадекватности самим же себе: либо из-за утраты лица и голоса, либо из-за отсутствия формы и «жеста приличного».

В комедии масок надворного советника М. угадываются особые ролевые предпочтения. Подобно многим героям Достоевского, он озабочен собственной ролью в «театре жизни» и вечной проблемой «ролевого неравенства». Решить ее г-н М. и пытается с помощью маски, артистично обыгрывая при этом способность маски к одномоментному акту *сокрытия* – *обнажения*.

В маскарадной риторике нашего героя труднее всего различить его собственный голос. Даже когда он звучит более или менее явственно, то и тогда не оставляет сомнения: а не голос

ли это очередной его маски? Вот так же неожиданно в очередном письме г-на М. явился и другой персонаж Достоевского: «человек из двух бездн», чья экстатическая земная бытийность равно открыта и «бездне идеала», и «бездне содомской». В этом письме сразу угадывается его метафизический бунт и страстное стремление к «самостоянью»:

«Если природа только кокетничает с человеком, – имею честь с нею познакомиться, как с кокеткою, то есть поменьше доверять ей и зорко следить, если подчас так увлечет, что небо с овчинку покажется; или по-гусарски кинуться в омут – захлебнуться насмерть, но насладиться: чем? рыхлою, холодно-потною землею что ли, которая уже не кокетливо, а искренно принимает в свои мерзкие объятия всякого рода “царя природы”, кто бы он ни был, словно старая раскисшая баба, которой всяк хорош, п[отому] ч[то] выбора нет. Вот опять дурак, к чему злоба, когда она бессильна. Ну, basta, помолчим кое о чем» [12, с. 128].

С младых ногтей мать обучала г-на М. музыке. В юности он брал уроки у знаменитого петербургского педагога Антона Герке. И хотя будущий офицер Преображенского полка так и не получил профессионального музыкального образования, «фортепианист», как тогда говорили, он был изрядный. Непостижимо только, что и в этой роли он опять сблизился с шутами, юродствующими и парадоксалистами Достоевского.

Современник надворного советника М. оставил воспоминание об одной его фортепианной импровизации, изображающей душевное состояние политического заключенного на фоне курантов, фальшиво вызванивающих мелодию гимна «Коль славен наш Господь в Сионе» (долгое время он был гимном Российской империи, а также неофициальным гимном российского масонства). Но г-н М. мог позволить себе и кое-что похлеще: он мог, к примеру, вернуть в песню дурака на мотив «Барыни» цитату из «Пророка» Мейербера – культового оперного композитора того времени. Разве не напоминает эта гротескная полистилистика зловеще-причудливую импровизацию Лямшина, где ход франко-прусской войны представлен в ошеломляющих метаморфозах «Марсельезы» и филистерски-слащавого лендлера «Ах, мой милый Августин».

Другой современник вспоминает: «Г-н М. был особенно в духе и весь вечер не отходил от рояля. Чего только тут не бы-

ло... например, обе руки артиста играли разные пьесы: левая “Lieber Augustin”, а правая вальс из “Фауста”» [4, с. 153].

Коллаж из фаустовского вальса и «Милого Августина» не просто забавный трюк в жанре музыкальной эксцентрики, но, прежде всего, жест провокативно-развенчивающий, определяющий произведение Гуно как «оперу нищих», как «Фауста для филистеров».

Как и многие чиновники, в свободное от службы время г-н М. пописывал стихи, и нетрудно догадаться, что они были пугающе схожи с виршами капитана Лебядкина. Как эти, например:

Око пламенем блистает,
Тонкий юмор на устах,
Взор сердца воспламеняет,
Но яд слышится в словах.
В святость вздумал он пуститься,
Сан высокий воспринять,
В кардиналы облачиться,
Чтоб прекрасный пол спасти.
Мысль его вполне чудесна,
Основательна, прелестна,
Но его благословенья
Не даруют рая вам,
Потому что для спасенья
Нужно более, Mesdames [12, с. 153].

А вот еще один лирический пассаж надворного советника М., на этот раз по случаю предстоящей женитьбы его друга, известие о которой он воспринял очень болезненно, предчувствуя неизбежную потерю друга. Письмо это проникнуто душевностью незабвенной встречи двух Голядкиных и выдержано в мелодраматическом тоне стихов младшего из них:

Если ты меня забудешь,
Не забуду я тебя;
В жизни может все случиться,
Не забудь и ты меня!

«Друг мой Арсений, – пишет надворный советник, – тихо в теплом, уютном жилье за письменным столом – камин попы-

хивает... в этой... тишине, в покое всех умов, всех совестей и всех желаний, – я, обожающий Тебя, один Тебе грожу. Моя угроза незлобива; она тиха, как сон без кошмара.

Не домовым, не привиденьем я стал перед тобой. Простым, бесхитростным, несчастным другом хотел бы я пребыть. Ты избрал путь – иди! Ты презрел все: пустой намек, шутливую скорбь дружбы, уверенность в тебе и в помыслах твоих – в твоих твореньях, сердца крик ты презрел – презирай! Не мне быть судьей; я не авгур, не прорицатель. Но на досуге от забот, тебе толико предстоящих, не позабудь «“Комнатку тесную, тихую, мирную”, “и меня, мой друг, не прокляни”» [12, с. 176].

В некоторых письмах бывший офицер Преображенского полка г-н М., вышедший в отставку, чтобы всецело посвятить себя музыке, сближается с другим героем Достоевского – Егором Ефимовым из повести «Неточка Незванова», русским музыкантом и русским человеком во всем безудерже его нигилистического бунта.

«Кто из вас там хоть что-нибудь понимает! – обращается Ефимов к другу юности, немецкому скрипачу Б. – Что вы знаете? Шиш, ничего, вот, что вы знаете! Плясовую какую-нибудь в балетце каком прогудеть – ваше дело...» [9, с. 154].

В пароксизме культурного почвенничества ему вторит г-н М.:

«...Задор меня берет обрезать немцу итальянцу-еврею (все равно) у нас на Руси путь к облапошиванию добродушных русаков. <...> Заставьте меня петь (не в шутку) лидеры Менделя (песни Ф. Мендельсона. – *А. Р.*), я из мягкого и лощеного превращусь в грубияна и человека без всякого лоска. Заставьте русского мужика полюбить какие-нибудь *Volkslieder*'ы (народные песни. – *А. Р.*) протухлого немца – он не полюбит их» [12, с. 53].

«Немцы и немки поют, как петухи, воображая, что чем больше разинут рот и чем продолжительнее потягота – *portamente*, тем чувствительнее. Строго говоря, картофель, *Kirschensuppe*, *Milch* и *Tchernickensuppe* (вишневый суп, молоко и черничный суп. – *А. Р.*) не особенно хорошо влияют на силу чувства и в особенности художественного, и, на мой вкус, немцы, переходя от зажаренной в свином сале подошвы до семичасовой оперы Вагнера включительно, не представляют ничего для меня привлекательного» [12, с. 79].

Тема русской «культурной идентичности», как теперь принято говорить, явственно звучит и в других письмах надворного советника М. Тогда в ней ощущалось стремление обрести и взрастить утраченную природную *русскость*. Отказ М. от ученичества у «европейских высших учителей наших» означал для него лишь то, что ни Мейербер, ни Мендельсон, ни Сен-Санс и ни Вагнер не смогут научить его быть русским музыкантом.

«В симфоническом московском трибунале (так г-н М. именует концерты Московского отделения Русского императорского музыкального общества. – *А. Р.*) не был еще, но, вероятно, пойду. <...> Ах, à propos, на чугунке читал новый журнал “Век”, там статья А. Рубинштейна. Он говорит, что в России нет и не было музыкантов-художников, были и есть музыканты-любители; довод свой основывает на том, что настоящий художник работает для славы и денег, а не для чего иного...

В муз[ыкальном] нем[ецком] министерстве (так иногда автор называет Русское императорское музыкальное общество. – *А. Р.*) здесь не был, п[отому] ч[то] в субботу программа концерта была не из привлекательных (в тот вечер, между тем, в программе значились: Гайдн Симфония ре мажор, Шопен *Andante spianato et grande polonaise*, Бетховен увертюра «Король Стефан», Мендельсон «*Lauda Sion*», Вагнер увертюра «Фауст». – *А. Р.*).

Ник. Рубинштейн, достойный родственник Антона, заставляет московских доморощенных пианистов играть Шопена – *pièces de salon* (салонные пьесы. – *А. Р.*) – что за выбор – верх нелепости» [12, с. 25].

Нападки на «музыкальное немецкое министерство» продолжают и в следующих письмах: «В Питере на весьма ничтожном расстоянии образовались две школы, совершенно контрастные по характеру. Одна профессорская; другая – свободное общество роднящихся с искусством (г-н М. противопоставляет здесь консерваторию и бесплатную музыкальную школу. – *А. Р.*). В одной Заремба с Тупинштейном (так уничтожительно г-н М. называет Антона Рубинштейна – композитора, выдающегося пианиста, основоположника русской фортепианной школы, а также основателя и многолетнего директора Петербургской консерватории. – *А. Р.*) в профессорских, анти-

музыкальных тогах конопатят головы учеников разными мерзостями и заранее заражают их. <...> Но Тупинштейн туп – следовательно, добросовестно исполняет свой долг – злобно тупит» [12, с. 32].

В одном из писем можно различить интонации юного Достоевского, увлеченного откровениями физиогномики:

«Теперь я на досуге перевожу письма Лафатера – о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да притом меня всегда влекло в мечтательный мир, в письмах его кроме того есть чрезвычайно интересные физиогномические замечания, он был физиогномист, как вам известно, т. е. по физиогномии определял самый характер. <...> Насчет состояния души он говорит: что душа усопшего человеку способному к ясновидению сообщает свои мысли, которые, будучи переданы ясновидящим оставленному его (душою) на земле другому, дает последнему понятие о ее нахождении после смерти. Заметьте, какое соотношение душ, впрочем, вы, я думаю, прочтете, когда я переведу, оно очень интересно» [12, с. 11].

Столь явная близость г-на М. к персонажам Достоевского заслуживает особого внимания, даже если он был бы только офицером Преображенского полка, а после выхода в отставку чиновником Главного инженерного управления, служащим Лесного департамента и младшим ревизором Государственного контроля. Но дело-то в том, что все эти маски, а равно и другие, неупомянутые здесь, в разные времена своей короткой жизни носил надворный советник Модест Петрович Мусоргский.

(Напомню, что надворный советник имел гражданский чин VII класса, находясь точно посередине петровской табели о рангах. Чин этот, кстати, был и у департаментского начальника гоголевского Поприщина, по поводу которого он надменно замечал: «Велика важность надворный советник... Я разве из каких-нибудь разночинцев, из портных или унтер-офицерских детей? Я дворянин».)

Хотя писатель и композитор были современниками, лично знакомы они не были, хотя однажды оба участвовали в благотворительном литературном вечере. Их второе сближение носило почти мистический характер: на вечере памяти Достоевского при вынесении на сцену его портрета Мусоргский воспроизвел на рояле колокольный благовест. По словам одного

из очевидцев, присутствующие восприняли это «не только как последнее прости усопшему, но и как прощание со всеми живущими самого Мусоргского» (композитор уйдет из жизни через шесть недель) [4, с. 155].

Но вот, что странно: если имя Достоевского в письмах композитора все же упоминается (составляя за год до смерти автобиографическую заметку, он включил писателя в круг выдающихся лиц современной культуры), то имя Мусоргского ни в частных письмах, ни в публицистике Достоевского не встречается ни разу. А ведь это так же непостижимо, как если бы Эрнест Теодор Гофман не заметил Глюка и Бетховена, Ницше – Вагнера, а Пушкин – петербургской премьеры «Жизни за царя» Глинки (она состоялась в 1836 году).

То, что музыка Мусоргского так и не прозвучала в душе Достоевского, можно объяснить резкой несхожестью их музыкальных вкусов – особенно в оперном жанре. Любимой русской оперой Достоевского была «Рогнеда» Серова. А вот как отзывался Мусоргский о другой его опере – «Юдифи»: «Казалось бы, такую крупную вещь мало слышать два раза; а между тем Wagner's Kindchen (Вагнеровское дитя. – *A. P.*) во всем своем пятиактном житии не представляет ни одного места, глубоко вас задевающего, ни одного сценического эпизода, над которым бы можно задуматься. <...> Вся Скрибо-Галеви-Мейерберовщина поднята балаганными усилиями Серова на ноги. <...> А питерские выдохшиеся евреи: Лешетицкий, Яков Рубинштейн и компания в восторге, купно с привилегированной немецко-инвалидной командой – *das ist eine schöne Musik! Eine sehr schöne Musik!*» (Это прекрасная музыка! Великолепная музыка. – *A. P.*) [12, с. 37, 39].

В невстрече Достоевского с Мусоргским неблагоприятную роль, безусловно, сыграл Н. Страхов. Три его заметки «По поводу новой оперы “Борис Годунов”», опубликованные в журнале «Гражданин» в феврале-марте 1874 года, содержали критику уничижительную и бесцеремонную. Новая опера была представлена как чудовищный конгломерат, непостижимым образом вместивший, по выражению Н. Страхова, «всевозможные элементы, которые бродят по Руси»: смесь невежества и безграмотности с музыкальностью и певучестью, чувство благоговения перед Пушкиным с его непониманием и вольным обращением с его текстом, проявление таланта с бесплодно-

стью и отсутствием художественной мысли. Но главный упрек Страхова был в том, что композитор представляет русский народ «грубым, пьяным и озлобленным». «Последнее обвинение, – вполне резонно заметил Б. Гаспаров, – можно было, впрочем, предъявить и самому Достоевскому в связи с изображением им послереформенной действительности в “Дневнике писателя”, выдержки из коего печатались в этом журнале» [5, с. 174].

Касаясь критических суждений Страхова, музыковед М. Керакозова замечает: «Зная отношение Достоевского к газетной и журнальной хронике, трудно предположить, что полемика, развернувшаяся в прессе вокруг постановки “Бориса”, прошла мимо его внимания. Однако, судя по всему, мнение Страхова, с которым Достоевский очень считался, сыграло решающую роль: писатель, регулярно посещавший оперный театр, этот спектакль проигнорировал» [11, с. 87]. Жаль, что «проигнорировал». Потому что, встретившись с музыкой Мусоргского, он бы не только открыл для себя мир великого музыканта, но, возможно, и что-то в собственном художественном мире.

В музыкальной культуре своего времени Мусоргский многое отрицал – отрицал неистово и яростно. Его кощунственные жесты, ниспровергающие общепринятых музыкальных кумиров, многие воспринимали как юродство. Это и было юродство, но юродство в исконном, религиозном смысле слова – утверждение истинной веры ниспровержением веры ложной. В случае Мусоргского это означало отрицание «художественной мертвечины» академизма во имя «живой музыки» и страстно искомой им «музыкальной правды».

И как только его за это не распинали! Причем не только призванные к тому критики, но и близкие друзья композитора: «дерзкий самонадеянный дилетантизм» (Н. Римский-Корсаков); «идеальную сторону своего таланта он втоптал в грязь» (он же); «все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный *идиот*» (В. Стасов); «мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку» (П. Чайковский); «...потом еще этот “хор Сеннахериба” господина Мусоргского... Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование Европы» (И. Тургенев).

Особое внимание обращают те письма Мусоргского, в которых так или иначе выявляется его творческое кредо. И здесь

близость Мусоргского и Достоевского особенно очевидна. «Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, – грубое ребячество – детский возраст искусства, – признается Мусоргский в письме к Стасову. – Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их – вот настоящее призвание художника. “К новым берегам”, бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, “к новым берегам!” Человек – животное общественное и не может быть иным; в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. Вот задача-то! Восторг и присно восторг!» [12, с. 109].

В другом письме Стасову композитор еще раз пишет о своем понимании художества: «Когда же эти люди (Ц. Кюи и Н. Римский-Корсаков. – *А. Р.*) вместо фуг и обязательных 3-х действий в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют? или уж поздно?..

Не это нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Ж и з н ь, где бы ни сказались; п р а в д а, как бы ни была солонá, смелая, искренняя речь к людям – *à bout portant* (в упор. – *А. Р.*) – вот моя заправка, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. Т а к меня кто-то толкает и таким пребуду» [12, с. 164].

Собственный голос Мусоргского в его письмах часто распадается на множество самостоятельных и зачастую чужеродных голосов, что уже нельзя описать в терминах бахтинской «полифонии» – скорее это более характерная для героев Достоевского «гетерофония». То, что основной тон голоса как бы теряется в звучании обертонов, можно объяснить «полиморфностью» образа Мусоргского, его принципиальной несводимостью к какому-то одному «лику» и «голосу». Этот психологический феномен можно рассматривать как своеобразную версию «оборотничества». Это понятие, как известно, оформилось у Ф. Степуна в процессе наблюдения не только над типами предреволюционной и послереволюционной России, но и над героями Достоевского. Для их сознаний характерно то, что они

не могут быть восприняты в однозначных понятиях, и Достоевский это всячески подчеркивал.

«Рентгеновские снимки “живых” душ Достоевского, – замечает по этому поводу Н. Арутюнова, – неопределенны: они либо смазаны, либо двоятся» [2, с. 850].

В некоторых письмах Мусоргского угадывается знакомый читателям Достоевского «комплекс подполья», в который входит «не только постоянная готовность “расплеваться со всеми”, забиться в свой идейный “угол”, но и вечная зависимость от взглядов, суждений, реакций Другого. <...> Эта последовательная смена страданий от зависти, от неудачных попыток обратить на себя внимание, от сознания своего морального падения, от бесплодных раскаяний и угрызений совести» [13, с. 107].

Для Мусоргского таким «идейным углом» могла бы стать «Могучая кучка». Однако А. Голенищев-Кутузов называл ее «музыкальной сектой». Впрочем, со временем это осознал и сам композитор, написав Стасову, что «“Могучая кучка” выродилась в бездушных изменников. <...> Безучастнее к сущности жизни, не надобнее для современного творчества их – этих художников – я думаю в небесной империи не сыщешь» [12, с. 169].

А незадолго до смерти в автобиографическом наброске Мусоргский еще раз подтвердил свой разрыв с кучкистами, написав, что он «ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих кружков» [12, с. 237].

И Достоевский, и Мусоргский сами часто признавались в сознательном преступлении границ тех тем и сюжетов, которые только и считались раньше допустимыми для искусства.

«Огромная часть русского строя жизни, – писал Достоевский, – осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни» [10, с. 35].

А вот важное свидетельство А. Голенищева-Кутузова: «Художник-идеалист Мусоргский горячо отрицал художество вообще и музыку в частности, уверяя себя и других, что звуки служат ему только средством для того, чтобы беседовать с людьми и высказывать им “горькую и голую правду”» [7, с. 135].

В сферу художественного видения Мусоргского попадают персонажи, прежде в истории музыки немыслимые: уродец-горбун, объясняющийся в любви к молодой бабе, юродивый в лохмотьях и веригах, пьяница и измученная им жена, царь, обезумевший от кровавых видений.

Пристальное внимание композитора к безобразному объясняется не болезненным влечением к уродствам жизни, а тем, говоря словами Достоевского (по поводу статьи И. Тургенева «Казнь Тропмана»), что «человек, на поверхности земной, не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие и р а в с т в е н н ы е причины на то» [10, с. 19].

Приверженность Достоевского и Мусоргского к исповедальным формам повествования вызвана, видимо, тем иступленным «чувством личности» у обоих художников, когда, по словам Достоевского, наступает «какая-то всеобщая исповедь. Люди рассказываются, выписываются, анализируют самих же себя перед светом, часто с болью и муками» [10, с. 27].

Это иступленное чувство личности у писателя и композитора проявилось также в широком использовании лексических и интонационных средств, позволяющих создать небывалые образы по глубине чувств и силе страстей.

В силу разных причин даже оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» – вершины творчества Мусоргского – мы до сих пор воспринимаем как бы через посредников. Судьба «Хованщины» понятна: композитор не завершил ее, и по авторским материалам опера была дописана и оркестрована Н. Римским-Корсаковым, а в 1959 году еще одну редакцию сделал Д. Шостакович. В первоизданном виде она прозвучала только в 1913 году при постановке оперы в «Русских сезонах» в Париже (лишь небольшие правки в партитуру внес И. Стравинский). Стремление С. Дягилева открыть миру подлинного, «неаранжированного» Мусоргского не остановила даже суровая критика авторской версии со стороны таких авторитетов, как Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи и В. Стасов.

Труднее понять судьбу «Бориса Годунова» – ведь эту-то партитуру Мусоргский написал и оркестровал полностью! Тем не менее и она выдержала две редакции: сначала Н. Римского-Корсакова (1896), а затем Д. Шостаковича (1959).

Размышляя о посмертной судьбе композитора, Валерий Гергиев на вопрос журналистки: «А почему же, например, не пе-

реоркестровывают музыку Чайковского или кого-то другого, а редактируют именно Мусоргского?» ответил так: «Видите ли, есть что-то труднообъяснимое в музыке Мусоргского – вот это его какое-то неудобство! Опять же, “Ночь на Лысой горе”! Ну, это какая-то просто дикая штучка. Она действительно дикая! Вспомните, как красиво, легко, “летуче” звучит начало “Ночи” у Римского-Корсакова (Гергиев имеет ввиду редакцию сочинения, которую сделал этот композитор. – *А. Р.*). Вы как бы выдыхаете речевую фразу на едином дыхании. Но вы можете ее же произнести как бы разрывая, по отдельным словам, по слогам даже! Так и у Мусоргского. Его “Иванова ночь на Лысой горе”, как он ее называл, она буквально врывается, врывается в пространство со своей дикой физиономией, разительно отличающейся от того, что с ней сделалось в таких опытных руках, как руки Римского-Корсакова.

А может быть его и не надо подгонять под какие-то мерки? Пусть в композиции Мусоргского кто-то будет обнаруживать алогичные вещи. Это же не от того, что Мусоргский не умел, – он *так слышал!* И, наверное, нам нужны были прошедшие сто лет. Нужно было пройти через опыт Стравинского, Прокофьева и Шостаковича, через экзерсисы и упражнения ультрановаторов, сверхноваторов, “отстающих” новаторов, которые кажутся себе новаторами уже только потому, что пишут старомодно. И теперь, как бы с высоты этих ста и более лет мы обнаруживаем, что “дикость” у Мусоргского очень органично сочетается с нежностью и глубочайшей внутренней воспитанностью, что он хорошо, но неповторимо *по-своему* слышал оркестр» [6, с. 97].

В корявой, порой до косноязычия, музыкальной речи Мусоргского Достоевский мог бы обнаружить столь близкие и ему «стыд формы» и «бесстыдство последней правды». Ведь говорил же его герой: «Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу». Вот и Мусоргский стремился к своему идеалу «музыкальной правды» с ее «колющими глаз» и «оскорбляющими слух» антиэстетичными реалиями «безъязыкой жизни», которой до него было «нечем кричать и разговаривать» (Ю. Холопов) и которая во многом благодаря Мусоргскому раскроется лишь в XX веке.

Услышав Мусоргского, Достоевский мог бы, возможно, осознать, что Мусоргский – это не пропавший, но чудом спас-

шийся для музыки Егор Ефимов, научивший русских музыкантов чувствовать, думать и говорить по-русски; писатель мог бы увидеть, как эсхатологические видения его Лебедева Мусоргский претворил в музыкальные фрески «Бориса Годунова» и понять, что Мусоргский – тот же «идиот» Мышкин, сообщивший русской музыке неизбывный нравственный смысл. Наконец, Достоевский мог бы увидеть в Мусоргском вечно Русского мальчика, в который раз возвращающего ученому Немцу исправленную карту звездного неба.

1. *Алексеев, А. В.* Жалкое / А. В. Алексеев // Достоевский : Эстетика и поэтика : словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев ; науч. ред. Г. К. Щенников. – Челябинск : Металл, 1997. – 271 с.

2. *Арутюнова, Н. Д.* Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 661.

3. *Бердяев, Н.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского / Н. Бердяев // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. – М. : Книга, 1990. – 429 с.

4. *В. У.** Карикатура М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский в воспоминании современников : сб. статей / сост. Е. М. Гордеева. – М. : Музыка, 1989. – 253 с.

5. *Гаспаров, Б. М.* Пять опер и симфония : Слова и музыка в русской культуре / Б. М. Гаспаров. – М. : Классика XXI, 2009. – 319 с.

6. *Гергиев, В. А.* Есть что-то труднообъяснимое в музыке Мусоргского / В. А. Гергиев. – Сов. музыка. – 1989. – № 9. – С. 93–97.

7. *Голенищев-Кутузов, А.* Воспоминание о Мусоргском / А. Голенищев-Кутузов // М. П. Мусоргский в воспоминании современников : сб. статей / сост. Е. М. Гордеева. – М. : Музыка, 1989. – 253 с.

8. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 1 : Бедные люди. – 520 с.

9. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 2 : Неточка Незванова. – 525 с.

10. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1980. – Т. 21 : Дневник писателя за 1873 год. – 551 с.

11. *Керакозова, М.* Мусоргский и Достоевский / М. Керакозова // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 132–138.

12. *Мусоргский, М. П.* Письма / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1981. – 359 с.

13. *Щенников, Г.* Достоевский и русский реализм / Г. Щенников. – Свердловск : Изд-во Уральск. ун-та, 1987. – 290 с.

* Автора, скрывавшегося за этими инициалами, установить не удалось.

ПОЧЕМУ Ф. ОПИСКИН БОРОЛСЯ С КАМАРИНСКИМ МУЖИКОМ?

Фома Фомич как пророк нравственного возрождения

В хаотическом движении российской истории, в ее мозаичном пространстве можно попытаться уловить некие магистральные сюжеты, а затем постараться опознать в лицо тех персонажей, которые эти сюжеты сочиняют и разыгрывают, чтобы осмыслить, наконец, драматургию отечественной истории.

В этом случае «прошлое» и «настоящее», «вчера» и «сегодня», «тогда» и «теперь» вообще не противопоставляются и не сопоставляются, а рассматриваются как вечно длящиеся «сегодня» и «сейчас». Подобный подход, кажется, вполне уместен в отношении к автору, который вообще полагал, что времени не существует, что «время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию».

Своеобразие восприятия времени сказалось у Достоевского в последовательной установке на интертекстуальность как принцип изображения, при котором в одном пространственном и временном топосе совмещаются разные пространства и времена: и прошлое, и настоящее, и мерцающее будущее.

Интертекстуальность обнаруживается на микро- и макроуровнях произведения: от включения целого корпуса текстов (как например, «Шинели» Гоголя и «Станционного смотрителя» Пушкина в «Бедных людях»), прямого или скрытого цитирования, аллюзий, реминисценций, парафраз и пародий до заимствования имен отдельных персонажей мировой литературы от Гомера до Булгарина.

Метафизическое восприятие времени проявилось и в особой темпоральности художественного мира Достоевского. Многие сюжеты писателя опираются на архетипические сюжеты, являющиеся, по определению П. Торопа, «вечностным толкованием сиюминутных событий», что придает произведениям черты вневременного мифологизма.

Но даже при отсутствии в тексте опорного архисюжета Достоевский и в обыденных жизненных ситуациях пронизательно

угадывал драматургию «вечных» сюжетов. Одним из таких сюжетов, который с роковой неизбежностью разыгрывается в театре русской истории, представляется притча «Про белого быка и про комаринского * мужика, или Борьба Фомы и Фалалея». Это, безусловно, один из самых характерных для Достоевского тип *метасюжета*, в формах которого можно описать многие явления из истории русской души – в ее социальных и метафизических проявлениях.

История России – как и всякая иная история – это культурный текст, творимый самими людьми, и, как всякий текст, его надо уметь прочесть. От осмысленности этого чтения зависит способность общества предвидеть угрожающие опасности и понять: что следует, а чего не следует делать для их предотвращения. Однако трагическая цикличность русской истории, «дурная бесконечность» ее рефренов свидетельствует, что нам до сих пор не вполне ясен ни общий сюжет прошлого, ни его драматургия, ни тем более его высший провиденциальный смысл (если он, конечно, существует). Пока мы научились понимать в этом тексте лишь отдельные слова и разрозненные знаки.

В последние десятилетия российское общество активно пыталось осмыслить авторитарную природу своей государственности. При этом было засвидетельствовано, что идеология российской авторитарности чаще всего утверждалась в формах мессианских учений и являлась народу не иначе, как в откровениях пророков или моралистов-спасителей. Фома Фомич Опискин как тип такого моралиста воплощает не только специфически русский феномен самозванства, но и вечные мессианские притязания отечественного литератора на роль непрерываемого истолкователя воли Божьей и судии дел человеческих, не говоря уже о важных государственных должностях «учителя жизни» или «инженера человеческих душ».

То, что Опискин мнил себя именно пророком, а не просто рядовым культуртрегером, ясно из слов о том, «что ему, Фоме, предстоит величайший подвиг, подвиг, для которого он и на свет призван и к совершению которого понуждает его какой-то человек с крыльями, являющийся ему по ночам, или что-то

* Определения, производные от топонима *Комарин*, употребляются как в форме *комаринский*, так и *камаринский*.

вроде того. Именно: написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия» [11, с. 13].

Замысел этого трактата подтверждает догадку о том, что Фома – исконно русский душеспаситель, для которого привычен только один путь спасения грешного человечества – резкий и всеохватный отказ от прежней системы социальных и духовных координат, пусть и чреватый массовым разбродом и потрясением общественных устоев. Пророческое призвание Фомы Фомича, увы, так и не осуществилось и лишь отчасти нашло выражение в его притчах – традиционном жанре житийной литературы, с помощью которых Учитель раскрывает ученикам смысл своего вероучения. Такова, в частности, и притча «Об исцелении бесноватого Фалалея».

На первый взгляд кажется странным, что идейным оппонентом Фомы Фомича в повести выступает этот несмышленный отрок. Но именно он вызвал и мессианский пафос Опискина, и основной заряд пророческих инвектив, изобличающих «мир во всех его пакостях». При этом сразу же бросается в глаза, что в картине мира Фомы Опискина Фалалей занимает почти то же место, что и леонардовский витрувианский человек в эмблематике Ренессанса, выступающий там как мера всех вещей – и земного и вселенского бытия.

При всех очевидных признаках мизантропии Фома Фомич не отрицает человека вообще. Но он взыскует и ждет человека *идеального*. А кругом одни лишь Фалалеи. И страшная догадка рождается в душе ожидающего и взыскующего: а не состоит ли человечество из одних вот только Фалалеев?!

«...Я хочу любить, любить человека, – кричал Фома, – а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека! Дайте, дайте мне человека, чтоб я мог любить его! Где этот человек? куда спрятался этот человек? <...> Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея! Фалалея ли я полюблю? Захочу ли я полюбить Фалалея? Могу ли, наконец, любить Фалалея, если б даже хотел? Нет; почему нет? Потому что он Фалалей. Почему я не люблю человечества? Потому что всё, что ни есть на свете, – Фалалей или похоже на Фалалея! 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!» [11, с. 154].

Понятно, что все эти ламентации по поводу трагедии утраченной веры в человека – одно лишь пошлое лицедейство, очередной фарс из обширного репертуара Опискина. Но сверхзадача этого фарса вполне очевидна: оправдать и узаконить ту жизненную философию, которой несколько ранее Фомы искал своих ближних мольеровский Тартюф. Вот ее основная доктрина в изложении новообращенного и прозревшего Оргона:

Лишь познакомитесь получше с ним – и сразу
Его приверженцем вы станете навек.
Вот человек! Он...Он...Ну, словом, че-ло-век!
Я счастлив. Мне внушил глагол его могучий,
Что мир является большой навозной кучей.
Сколь утешительна мне эта мысль, мой брат!
Ведь если наша жизнь – лишь гной и смрад,
То можно ль дорожить хоть чем-нибудь на свете? [18 , с. 124].

Хотя мессианское призвание Фомы Фомича и не осуществилось, он все-таки успел проявить себя на поприще российской духовности, оставив потомкам программу их нравственного возрождения.

Как и в каждой русской идеологической доктрине, центральное место в ней занимает крестьянский вопрос: «Рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться».

Важный теоретический вклад сделал Опискин также и в изучение «производительных сил» и «производственных отношений». Однако непреходящая ценность идеологической программы Фомы Фомича, безусловно, определяется глубокой трактовкой вопросов литературы и искусства.

Как это часто случалось в истории русской культуры, непосредственным поводом, инспирировавшим этот важный идеологический документ, послужила частная, хотя и незаурядная художественная акция – в данном случае камаринская, танцую которую Фалалей с наибольшей полнотой выражал свое художественное и бытийное кредо.

«Не то чтоб ему уж так очень нравились легкомысленные и во всяком случае необъяснимые поступки этого ветреного мужика – нет, ему нравилось плясать комаринского единственно потому, что слушать комаринского и не плясать под эту музы-

ку было для него решительно невозможно. <...> Оркестр составляли две балалайки, гитара, скрипка и бубен, с которым отлично управлялся фореитор Митюшка. Надо было посмотреть, что делалось тогда с Фалалеем: он плясал до забвения самого себя, до истощения последних сил, поощряемый криками и смехом публики; он взвизгивал, кричал, хохотал, хлопал в ладоши; он плясал, как будто увлекаемый постороннею, неопостижимую силою, с которой не мог совладать и упрямо силился догнать все более и более учащаемый темп удалого мотива, выбивая по земле каблуками. Это были минуты истинного его наслаждения» [11, с. 63–64].

Камаринская доставляла истинное наслаждение не только Фалалею, но и создателю ее симфонической версии – Михаилу Ивановичу Глинке. Сохранилось воспоминание об одном петербургском вечере, на котором композитор ознакомил слушателей с сочиняемой им в то время «Камаринской» (на том вечере, кстати, был и Достоевский):

«Глинка подыгрывал губами, ударял по клавишам обеими пятернями в пассажах *tutti*, пристукивал каблуками, подпевал и подсвистывал... Когда я услышал впоследствии эту бесподобную по чисто русской забубенности вещь в концерте, – продолжал мемуарист, – то к ней почти ничего не прибыло, даже кое-что поубавило в огне и стремительности передачи» [13, с. 565].

Камаринская – это преимущественно мужская соревновательная пляска: *перепляс* (то есть, кто кого перепляшет) – импровизационный танец без строго определенных фигур, в котором пляшущие стараются отличиться чем только можно. Фольклористка Е. Линёва указывала на «древность этого напева и на родство его с песнями скоморохов» [14, с. 36].

Пляшущий камаринскую Фалалей – одно из замечательных порождений народной смеховой культуры. Близкий ему тип запечатлен в таких поговорках: «Он как красное яичко. У него и рука смеется, и нога смеется»; «Сердце веселится, и лицо цветет». А на инвективы Опискина Фалалей мог бы ответить другой русской поговоркой: «Ноги гнилы, так и танцы немилы».

Со страниц повести Достоевского явственно звучит гоголевская тема дионисийской танцевальной стихии, имеющей над человеком непреодолимую, почти роковую власть. Оттого и танец Фалалея так напоминает то ли радение хлыстов, то ли

камлание шамана, то ли экстаз джазовой импровизации: и тут, и там экстатическое состояние порождает прорыв в сферу сакрального, способствуя обретению утраченных связей с глубинными – внелогическими – уровнями сознания, а через них и с вселенскими, космическими началами жизни. Но танец у Гоголя знаменует еще момент, когда хаотическая стихия толпы вдруг чудесным образом преобразуется в прихотливый и сложный организм. В танце человек преодолевает не только земное притяжение, но и гнет социального детерминизма:

«Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе тклет еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть... Он – раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» [8, с. 69].

Танец создает какую-то новую возможность бытийности человека, когда свободы от «оков общества» он достигает в освобождении от своих собственных уз, от бремени своей самости. Чувство свободы приходит к нему в радостном борении души и тела, в новом ощущении телесности. Душа впервые одерживает верх и словно оседлавшая черта, мгновенно избавляется от вечного страха перед тиранией греховной тела. И уже сама душа обретает в танце телесность, а тело – одухотворенность.

Танец и музыка, а вместе с ними вся смеховая стихия народного искусства – это знаки иного состояния мира, о котором посторонний может только догадываться. Они, как светлая улыбка будущего, манят нас, чтобы это будущее могло состояться.

Так преодолевается в танце извечная русская антиномия «языческой телесности» и «христианской духовности», и так же – через искусство – преодолевал ее сорочинский язычник Яновский и московский христианин Гоголь. Но в мировоззрении Фомы Опискина категории «души» и «тела» знаменовали лишь две противоборствующие идеологические сферы, а в идеологических вопросах шатаний и компромиссов он не терпел. Не было их и в неуклонной борьбе российской государственности с духовной культурой своего народа.

Мартиролог русской культуры писался веками. Всем ходом отечественной истории художник неизменно вытеснялся из общества, противопоставлялся ему как враг и изгой, вплоть до

полного уничтожения – вот краткий вывод по прочтении этой «черной книги». Наиболее явственно такая установка прослеживается в истории скоморошества, в формах которого на протяжении многих веков бытовало и развивалось русское профессиональное искусство. Они же определили и тип русского артиста – как отреченного человека обреченной профессии, и тип русского зрителя, испокон века привыкшего дышать «ворованным воздухом» запретной свободы неофициального и уже потому недозволенного искусства.

Впервые слово *скоморох* отмечено в Повести временных лет под 1068 годом. Однако, по мнению И. Срезневского, еще раньше оно появилось в «Слове о ведре и казнях Божиих» из Златоустра, содержащего проповеди Иоанна Златоуста. А. Шахматов полагал, что этот сборник завезли на Русь из Болгарии, где он был составлен из греческих текстов, переведенных при царе Симеоне (893–927).

Слово *скоморох* имеет различные этимологические толкования. И. Срезневский считает, что оно произошло от итальянского «*scaramuccia*» (шут), откуда, кстати, французское «*scaramouche*» и английское «*skaramouch*» – «хвастун, негодяй». А. Веселовский выводит его из арабо-турецкого *masxara* – «смешной человек, шут, паяц». Так или иначе, но вполне очевидна связь этого концепта со сферой смеховой культуры, христианским мировидением отрицаемой.

Л. Карасёв, автор специальной работы о феноменологии смеха, пишет по этому поводу: «Пара грех и смех “прозрачна” для христианства, установившего меж его членами твердое равенство и называющее и то и другое злом. Смех плоти – глупый смех, он низок и равен плоти. Так смех и веселье отождествляются и становятся синонимами. Христианская антитеза слез и смеха, рожденная логикой духовной инверсии, была наложена на реальность, в которой слезам на самом деле противостоял не смех, а радость и веселье. Заполнив же собой все пространство новой культуры, антитеза слез и смеха четко разделила их миры» [12, с. 45].

Если телесное страдание и слезы приближают человека к горнему миру подлинного блага, то смех отвращает от него, что и отразилось в русской пословице христианского толка: «В чем живет смех, в том и грех». (Она кстати, имеет и языческую антитезу: «Кто людей веселит, за того и свет стоит». Или: «Посильна беда со смехами, а невмочь беда со слезами».)

«Так были обозначены полюсы духа и плоти, блага и зла, – резюмирует Л. Карасёв, – и отныне в христианском сознании смех и зло сблизились и породнились в своем противостоянии слезам и благу» [12, с. 46].

Это отчасти предопределило длительную и беспощадную борьбу христианства со смеховой сферой языческой обрядности – борьбу, имевшую далеко идущие последствия для всей русской культуры.

Опасность скоморошества для утверждения новых духовных ценностей была осознана на первых же порах развития русской эстетической мысли.

В «Поучении о казнях Божьих», включенном в Повесть временных лет киево-печерским монахом Феодосием, утверждается: «Но этими и другими способами вводит в обман дьявол, всякими хитростями отвращая нас от Бога, трубами и скоморохами, гуслиями и русалиями. Видим ведь игрища утопанные, с такими толпами людей на них, что они давят друг друга, являя зрелище бесом задуманного действия, – а церкви стоят пусты...» [21, с. 314].

И чем неистовее обоготворяли язычники «тварное вместо Творца», по выражению апостола Павла (Посл. Рим.1, 21:32), тем настойчивее вразумляли ранние христианские просветители на Руси в греховности игр и забав, плясок и песен, гудцов, скоморохов и гуслей, позорищ (зрелищ) и кощунств эллинских (то есть насмешек и богохульств).

Многовековое противодействие двух культур – официальной и народной – сказалось в пословице: «Где поп с крестом, там и скоморох с дудой», отражающей действительно непреходящий мотив русской культуры.

Представления ранних христиан о «музыкальных искусствах» как орудиях дьявольского искушения идут уже от Ефрема Сирина (IV в.): «Дьявол зовет гуслими и плясци и песнями неприязнинами». И потому танец в православном мироощущении воспринимался как неизменно «бесовской», а песня – как «глум» (глумление), что проявилось в частоте употребления этих эпитетов, а затем и полном их срастании. В Лаврентьевской летописи под 1074 годом содержится рассказ о том, как издевались бесы над одним из иноков монастыря: «Бесы же закричали и сказали: “Ты теперь наш, Исаакий”. И ввели его в келейку, и посадили, и начали садиться около него... И сказал

один из бесов, называвший себя Христос: “Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте в них, а этот Исаакий нам спляшет”. И они заиграли в сопели, в гусли и в бубны и начали насмеяться над ним и, измучив, оставили его живым и отошли, смеясь над ним» [22, с. 192–193].

В Радзивилловской летописи (предположительно датированной началом XIII века) этот эпизод даже изображен на отдельной миниатюре.

Скоморохов называли слугами дьявола, и даже слушание их «бесовских песен» рассматривалось как тяжкий грех и злое дело, способствующее гибели души, наравне с грабежом, насилием и убийством: «Вот какие дела злые и скверные, которых святой Христос велит избегать... пьянство, объедение, грабеж, насилие, непослушание, нарушение божественных писаний (и) Божиих заповедей, разбой, чародейство, волхование, ношение масок, кощунства, бесовские песни, пляски, бубны, сопели, гусли, пищали, непристойные игры, русалии» [3, с. 503–504].

В 1518 году из Ватопедского монастыря на Афоне по приглашению Василия III на Русь приехал Максим Грек. Будучи ревностным последователем Джироламо Савонаролы и приверженцем аскетических норм христианской жизни, он видел в народной музыке и плясках промысел бесов, «дабы отвлечь паству от внимания звукам ”Трубы церковной”».

Максим Грек писал: «Отвергнув спасительный апостольский Завет, окаянные скоморохи, из-за большой небрежности и лени духовных пастырей, были научены самими богоборными бесами сатанинскому замыслу, по которому человекоубийцы бесы добывают им в изобилии яства и одежду, а веселящиеся по поводу бесовских игрищ приготавливают погибель души и вечную муку» [23, с. 105].

Частная жизнь и даже внутренний мир человека в России всегда были как бы не вполне законными, особенно в их неординарных проявлениях. Таким же не вполне законным в глазах государства был и сам человек как частное лицо, а тем более как независимая личность. Государственный «фантом порядка» стремился к тотальной регламентации чуть ли не всех бытийных проявлений российских верноподданных.

Наиболее последовательно эта державная стратегия получила выражение в «Домострое» (XVI век) – официальном кодексе частной жизни, где, в частности, влечение к музыке и «эллин-

ским игрищам» трактовалось как влечения к бесу, караемое Богом ниспосланными на людей скорбями:

«Люди совершают всякие противные Богу дела: блуд, нечистоту, сквернословие и непристойности, бесовские песни, игру в бубны, сопели – все в угоду бесу... И благой человеколюбец Бог, не терпя в людях таких злых нравов и обычаев и всяких недостойных дел, как любящий детей отец, спасает их через наказание скорбями» [10, с. 22].

Из этого кодекса благочестивого христианина очевидно, что государственная идеология больше уповала на страх перед Богом, нежели на любовь к нему. И действительно, как можно любить того, кого боишься? А можно ли бояться Того, кто возлюбил тебя и страдал во спасение твое, кто одарил людей «всеблагой милосердной любовью»?!

Но если уж государственные идеологи начали бороться со скоморохами именем Бога (не чураясь при этом и откровенного фарисейства), судьба их была предрешена.

Адам Олеарий, секретарь Голштинского посольства в 1634–1639 годах, в «Описании путешествия в Московию» особо отметил поразивший его факт: «...Нынешний патриарх два года тому назад велел разбить инструменты кабацких музыкантов, какие оказались на улицах, затем запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены» [20, с. 325–326.].

Последний акт трагифарсового скоморошьего действия был сыгран в середине XVII века, когда по указу царя Алексея Михайловича с ними было велено бороться как с чародеями, причастными к нечистой силе и порче людей:

«А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды... то все велеть вынимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которые люди от того... богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться... по государеву указу тем людям чинить наказанье... (в первый и второй раз бить батогами, при дальнейшем ослушании – ссылать в далекие окраинные города. – *А. Р.*)» [1, с. 124].

В «Домострое» и последующих программных документах уже угадывается авторитарный рык будущих партийных инвектив: исторических постановлений, резолюций, директив,

негласных инструкций, служебных предписаний и проскрипционных списков. Точно так же, как в последовательном истреблении скоморохов можно угадать будущие судьбы их наследников: лицедеев, комедиантов, танцоров, джазистов, эстрадных певцов и рокеров. А в общей судьбе изгоев культуры уже различаются и личные драмы битых, униженных и гонимых: В. Парнаха и Э. Рознера (первых джазистов Советской России), В. Козина и А. Галича, В. Высоцкого и Б. Гребенщикова, А. Таирова и К. Голейзовского, Р. Нуриева и М. Барышника и даже забытого нами Фалалея.

Итак, притча о Фоме и Фалалее толкует сюжет столь же вечный, как поединок Давида и Голиафа: и та, и другая истории не исчерпываются смертью Фомы и поражением Голиафа – они лишь временно уходят за кулисы жизни, чтобы продолжить свой поединок в будущих поколениях.

Как в «Камаринской» Глинки, основанной на двух русских темах, воплотивших важные глубинные образы этноисторического сознания, так и в притче Достоевского персонифицируются два архетипа русского искусства в его основных ипостасях: народно-языческой и светской (государственно православной). На это указывает и семиотика имен главных героев.

В системе народного именославия прозвище Фалалей (Фалелюк, Фаля) означает простак, простофиля, разиня. С другой стороны, греческое значение этого имени (буквально: «оливковая ветвь») открывает перспективу для ассоциаций с дионисийской символикой плодородия и обновления, то есть с миром языческих животворящих культов. Имя Фомы (с подчеркнутым усилением исходного значения в отчестве *Фомич*) связано как с религиозно-мистической традицией высокой книжной культуры, ассоциируясь с образами апостолов, пророков и праведных мудрецов, так и с миром народно-смеховой культуры. Там прозвище Фомка выступает в значении лукавого шута или злонравного дурака, как, например, в опере А. Рубинштейна «Фомка-дурачок», написанной в 1853 году, или в пословице «На безлюдье и Фома дворянин» (что не снижает актуальности и других коннотаций и ассоциаций – в частности, с именем героя повести Ф. Булгарина Фомы Фомича Опёнкина).

Но почему все-таки предпосылкой драматического конфликта в повести стала именно камаринская, а не какая-либо другая плясовая песня?

Исследователь русского фольклора А. Семенкевич относил эту песню к жанру чисто эротических, имея в виду ее оргиастический характер, обыгрывание образов телесного низа, апологию пьянства, мятежной воли и т. п. [16, с. 813]:

Ах, размудыкин сын,
вор, камаринский мужик,
он не хочет, не желает своей барыне служить.

<...>

Сам над барынею, над сударынею
Потешается...

Фольклорист Т. Мартемьянов видел в камаринской своеобразную версию мужицкой «Марсельезы» в «русской Жакерии» Петра Болотникова (с крестьянского восстания в Комарицкой волости, собственно, и началось Смутное время): «Комарицкие мужики», «Комаричи», «Комарицкая волость» называются в исторических источниках среди первых и главных «запоровавшихся» и «изменивших» Василию Ивановичу Шуйскому [17, с. 810].

Ах, ты, сукин сын, камаринский мужик,
Не хотел ты своему барину служить...

По мнению Т. Мартемьянова, «ругательные эпитеты» в адрес героя – «это не обида, но задушевно-дружеское поощрение»... [16, с. 37].

Комарицкая волость была дворцовой собственностью московских царей, пока царь Федор Иоаннович не передал ее в личную собственность Бориса Годунова. Для «комаринских мужиков» это означало превращение из дворцовых – «черных крестьян» – в крестьян боярских, частновладельческих. Это к тому же совпало по времени с введением так называемых «заповедных лет» и упразднением права крестьянского выхода.

Тут камаринский мужик и взбунтовался...

Вот что писал Т. Мартемьянов о легендарном герое этой песни: «В глазах нашего народа камаринский это неукротимый вольник, забулдыга, озорник, и притом – несомненный антикрепостник. Мне... самому неоднократно приходилось наблюдать сознательное подчеркивание певцами камаринской таких

именно типических черт этого героя, причем в особенности энергично оттенялось его упорное нежелание “барыне служить”, признать господскую власть» [16, с. 26].

Но и после подавления восстания Болотникова комарицкие земли оставались краем повышенной «пассионарности», и их мятежный дух еще долго жил в душах крестьян. Эпилог «камаринской трагедии» наступил лишь в 1797 году, когда в тамошних краях и, в частности в местечке Комаричи, вспыхнул очередной бунт. Бунтовщики добивались воли и возврата своих давних владений. После подавления мятежа над общей могилой бунтовщиков по распоряжению фельдмаршала Репнина была сделана надпись: «Здесь лежат преступники против Бога, Государя и помещика, справедливо наказанные огнем и мечом по закону Божию и Государеву» [25, с. 110].

Не будем забывать, что и сама «Камаринская» Глинки была написана в грозные революционные дни 1848 года. Напомним этот драматичный календарь:

- январь – революция в Италии;
- февраль – революции во Франции и Германии;
- март – революция в Австро-Венгрии.

Наконец, в июне, когда работа над партитурой уже завершалась, немецкие рабочие захватили берлинский арсенал, а во Франции началось вооруженное восстание парижских пролетариев. Так бунтарский дух «Камаринской» стал вдруг ощутим по всей Европе.

История русской духовной жизни, протекающей в режиме перманентной культурной революции, обусловлена господством особой, инверсионной логики, предполагающей как абсолютизацию полярностей, так и мгновенный переход от одного аксиологического полюса к другому. В этом угадывается безусловное стремление описать мироздание в образе дуальных оппозиций. Такая интерпретация часто приобретала жесткий манихейский характер, порождая устойчивые стереотипы дуального восприятия, вроде: *духовность – телесность, христианство – язычество, идеализм – материализм, Россия – Запад, мы – они* и т. п., причем сами оппозиции рассматривались как постоянная дислокация добра и зла в извечной борьбе космических сил.

Изучая роль дуальных моделей в динамике русской культуры, Ю. Лотман и Б. Успенский отмечали: «В реальной жизни

западного средневековья оказывается широкая полоса нейтрального поведения, нейтральных общественных институтов, которые не являются ни “святыми”, ни “грешными”, ни “государственными”, ни “антигосударственными”, ни “хорошими”, ни “плохими” ...» [15, с. 54].

В то же время в России – по В. Ахиезеру – «промежуточных нейтральных зон не предусматривалось... в земной жизни поведение людей могло быть или грешным, или святым» [2, с. 196].

В западной средневековой культуре нейтральная сфера жизни становилась нормой, и высокосемиотизированные сферы верха и низа вытеснялись в область культурных аномалий. В России же «дуальность в отсутствие нейтральной аксиологической сферы приводила к тому, что новое мыслилось не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего» [2, с. 201].

Абсолютизация одного элемента дуальной оппозиции в ущерб другой мешала в России поискам синтеза и неизбежно порождала в каждом акте отечественной истории ситуацию раскола на два противоположных полюса. Угроза раскола преодолевалась (как правило, не очень успешно) различными авторитарными моделями массового нравственного идеала. Но это вызывало еще большее отчуждение народа от официальной культуры и государственной идеологии как враждебной ему системы ценностей, одновременно выявляя неспособность власти к творческому жизнестроительству.

О существовании двух культур говорили разные далекие по взглядам исследователи. Богослов Г. Флоровский писал о двух культурах в древнерусском обществе: «дневной» и «ночной». О дневной и ночной России говорили Д. Мережковский и М. Волошин. «Какая из этих двух России подлинная? Обе», – утверждал Мережковский.

О ситуации вечного раскола писал и А. Герцен: «Ужасное последствие полного разрыва народной России с Россией европеизированной. Между двумя лагерями порвалась всякая связь» [6, с. 86].

Рациональный смысл обвинения Петра I в том, что он антихрист, заключался в том, что созданная им государственность теряла связь с системой народных ценностей, превращаясь в антигуманную силу.

В сознании официальных идеологов, отождествлявших себя с высокой культурой и считавших себя вправе просвещать на-

род, слишком сильны были «древние инстинкты Московии» (Г. Федотов), властно подавлявшие любые попытки самостоятельного человека и его органичного самовыражения, пусть даже в мгновении танца или игры. Игровые начала жизни государство табуировало особенно настойчиво, вытесняя его своими паллиативами, потому что в игре человек освобождается от утомительного подобия самому себе, своей одномерности и социальной детерминированности; потому что в игре живет творческий дух преображения мира.

В Москве «Камаринская» М. Глинки была впервые исполнена 15 марта 1851 года. Концерт в Большом театре под управлением капельмейстера Иоганниса был отмечен повышенным вниманием прессы. Вот лишь один любопытный отклик на это событие. В газете «Московские ведомости» от 16 марта анонимный автор писал: «Наконец публика дождалась обещанного “Камаринского”. Нельзя, впрочем, сказать, что вся публика с нетерпением дожидалась этого, уж очень понятного для всякого уха, проявления русской веселости... (характерное многоточие: автор как бы выдерживает паузу, полагая, что читатель и сам вспомнит о проявлениях этой «русской веселости». — А. Р.). Многие вышли перед началом “Камаринской”. Не хотим догадываться о причинах такого равнодушия и, что еще хуже, конфуза за русское национальное произведение; мы скажем только, что, к сожалению, нам нередко случалось видеть не только холодность к русской песне, давно уж, впрочем, оцененной по достоинству и которая не боится их холодности, но даже какую-то боязнь, чтобы как-нибудь не увлечься простотой этой песни или художественным ее воплощением» [19, с. 3].

Через две недели после премьеры «Камаринской» в Петербурге сотрудник «Северной пчелы» Р. З. (по всей вероятности Рафаил Зотов) писал: «Все мы знаем, что у нас нет Гайднов, Моцартов, Бетховенов, Россини, Мейерберов, и потому все шли в этот концерт не так, как меломаны, а как добрые Русские люди, несущие свою лепту на помощь вдовице и сироте».

Любопытно, что «венцом всего концерта» рецензент называет «конечно три нумера, сочинения народного нашего композитора А. Ф. Львова (имеются в виду увертюра из оперы «Староста», «Военный хор» и гимн «Боже, царя храни». — А. Р.). Вот идеал народности» [24, с. 3].

Эмоциональный рецензент чуть не пожаловал автору национального гимна звание *народного артиста*, которое будет вве-

дено в России лишь в 1936 году – к тому времени она станет уже Союзом Советских Социалистических Республик. Любопытен, кстати, реальный смысл самого звания *народный артист*, равно как и других званий: *народного художника, народного писателя* и т. д. Понятно, что все они должны были выступать лишь как носители идеи «государственной народности», а вовсе не как выразители народного мироощущения и миропонимания. Парадоксально, но во времена борьбы с формализмом и космополитизмом таким *народным артистом* станет уже сам М. Глинка.

Понятно, что Фома Фомич как враг «грубой натурь» и поклонник «возвышенной облагороженной народности» был близок эстетическим идеалам «Северной пчелы» и ее издателя Ф. Булгарина.

Вот что писал в своей газете этот яростный противник натуральной школы: «У нас за Гоголем последовало почти все новое поколение писателей. Провозглашая *народность*, они пустились отыскивать все дурное и отвратительное в простом народе, избирая в свои герои извозчиков, бурлаков, пьяных мужиков, глупых баб» [4, с. 2].

В том же 1856 году и в той же «Северной пчеле» в статье, посвященной рассказам Писемского, Булгарин писал: «Для кого занимательны нравы этих плотников, самых развратных и пустых людей, выбранных нарочно из добрых, смышленных русских крестьян? Кому нужно изучать эту неправильную и грубую болтовню, чему научиться в этом рассказе?» [5, с. 4].

Близки к булгаринским идеалам «облагороженной народности» были и эстетические представления Ф. Толстого, писавшего под псевдонимом *Ростислав*. Особенно возмутила его опера А. Рубинштейна «Фомка-дурачок», и, в частности то, что один из ее персонажей проводит время в кабачке: «Фомка, такое пошлое, противное существо... Какое удовольствие могут доставить кривляния растрепанного, глупого? Питейный дом с его последствиями, конечно, дело существенное, но в эстетическом произведении следует ли его представлять?» В той же рецензии Ф. Толстой сетовал на падение вкуса зрителей, толпящихся перед пошлыми картинками, которые изображают «безнравственный притон пьянства», и не обращающих внимания на «изящные произведения вдохновенной кисти» [26, с. 3].

Эстетическая глухота этого критика поразительна. В щедром и ярком мире глинкинской «Фантазии» Ф. Толстой уви-

дел лишь расхожий образ русского мужика. Об этом с иронией вспоминал сам композитор: «*Знаменитый (!) наш критик по глубокому (!) пластическому воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что пьяный-де толчется в дверь*» [7, с. 140].

Сравнивая сентенции Фомы Фомича с некоторыми поучениями Гоголя из «Выбранных мест...» (особенно в главе «Предметы для лирического поэта в наше время») порой путаешься, где Опискин в мессианском пафосе невольно сбивается на гоголевский тон, а где сам Гоголь в приступе эстетического пуризма сближается с Опискиным: «Отделите только собственно называемый высший театр от всяких *скаканий*... угрожающих разврату вкуса или разврату сердца» [9, с. 268].

А кто укоряет почтенную публику здесь – Гоголь или Опискин? «Но какой же порядочный человек может, не сгорев от стыда, признаться, что знает эту песню, что слышал хоть когда-нибудь эту песню?..» [11, с. 64].

Известна французская средневековая легенда: некий жонглер имел обыкновение молиться перед иконой Пречистой Девы Марии на доступном ему языке ужимок и прыжков, за что был всячески порицаем истыми ревнителями веры. Но перед смертью ему явилась сама Богородица и сказала: «Ты выражал любовь ко Мне как мог». И ввела жонглера в мир праведников.

Человека можно подготовить к Царствию небесному любовью, без коренной ломки его природы, предполагая «добровольную святость» как свободный выбор, как итог жизненного пути. На самом деле христианство не враждебно миру телесности, но стремится просветлить и одухотворить его изнутри, восстановив его изначальную богоподобную природу. Фома Фомич же бросает ей вызов, пытаясь ее сломать, искоренить и переиначить, ведь голос человеческой природы для такого рода пророков – самая опасная и худшая из ересей. Поэтому идея Всеобщего Счастья, по Опискину, не мыслима без воспитания нового, всесторонне облагороженного человека. Вот лишь некоторые тезисы Фомы Фомича из обширной программы нравственного возрождения:

– обучить дворовых людей и вообще народ «нравственности, хорошим манерам и французском языке» [11, с. 61];

– обучить «мужика сиволапого чистоте и порядку» [11, с. 65];

- всемерно воспитывать патриотизм (стоит заметить, что патриотизм Фома Фомич трактовал очень широко, обнаруживая отступление от него даже в ношении бакенбардов);
- облагородить, по возможности, и сферу бессознательного, в частности изжить «неприличные сновидения»;
- вдохнуть в народное сознание некую объединяющую «возвышенную» идею;
- привить народу «мысль и идеал», которых пока он «совершенно лишен» [11, с. 66];
- развить «бессмысленную, простонародную душу во что-нибудь возвышенное, поэтическое» [11, с. 74];
- искоренить в народном искусстве безыдейность и аморализм.

Такова общая программа *всеобщего облагораживания* Фомы Опискина. Но если взглянуть в наше прошлое, то обнаружится очевидная связь таких облагораживаний с каждой из погромных политических кампаний, пережитых русским искусством. А в первых шеренгах погромщиков (иногда даже чуть впереди) неизменно выступал наш герой. Он сумел воплотиться во множестве образов: К. Победоносцева и А. Жданова, Ф. Булгарина и В. Ермилова, В. Вишневского и Т. Хренникова, графа С. Уварова и комсомольского принца Л. Авербаха... Именно потому и следует осветить роль Фомы Фомича в истории отечественной культуры.

«Ну, а что же Фалалей?» – возможно, спросите вы.

Он, говорят, со временем стал изрядным кучером, а еще прибавляют, что правнук его, тоже лихой плясун, служит сейчас в Государственном ансамбле народного танца имени Игоря Моисеева и имеет большой успех. Особенно за границей...

1. Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссией. – СПб., 1842. – Т. 4. – № 35. – С. 124.

2. Ахиезер, А. Россия : Критика исторического опыта : в 3 т. / А. Ахиезер. – М. : Филос. общество СССР, 1990. – Т.1. – С. 196.

3. Буслаев, Ф. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков / Ф. Буслаев. – М. : Унив. тип., 1861. – С. 503–504

4. Булгарин, Ф. Фельетон / Ф. Булгарин // Северная пчела. – 1856. – № 174. – С. 3.

5. Булгарин, Ф. Фельетон / Ф. Булгарин // Северная пчела. – 1856. – № 226. – С. 2.

6. Герцен, А. Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года / А. Герцен // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. – М. : Искусство, 1982.

7. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1953. – 284 с.

8. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : АН СССР, 1937–1952. – Т. 8 : Сорочинская ярмарка. – С. 69.

9. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : АН СССР, 1937–1952. – Т. 12 : Выбранные места из переписки с друзьями. – С. 268.

10. Домострой : По Коншинскому списку и подобным. – М. : Синодальная тип., 1908. – С. 22

11. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 3 : Село Степанчиково и его обитатели. – 541 с.

12. Карасёв, Л. В. Опыт несмеяния / Л. В. Карасёв // Человек. – 1992. – № 5. – С. 46.

13. Ковалевский, П. Встречи на жизненном пути / П. Ковалевский // Исторический вестник. – 1888. – №3. – С. 565

14. Линёва, Е. Великорусские песни в народной гармонизации / Е. Линёва. – СПб., 1904. – Вып.1. – С. 36

15. Лотман, Ю. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Ю. Лотман, Б. Успенский // Тр. по русской и славянской филологии. – Тарту : Тарт. гос. ун-т, 1977. – Т.28. – С. 54.

16. Мартемьянов, Т. История двух народных песен: «Камаринская», «Барыня» / Т. А. Мартемьянов // Исторический вестник. – 1900. – № 10–12. – С. 26–37.

17. Мартемьянов, Т. Ответ г. Семенкевичу / Т. Мартемьянов // Исторический вестник. – 1900. – № 11. – С. 813.

18. Мольер. Полн. собр. соч. : в 4 т. / Ж.-Б. Мольер. – М. : Искусство, 1966. – Т. 2. : Тартюф. – С. 124.

19. Московские ведомости. – 1851. – № 32. – С. 3

20. Олеарий, А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий. – СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1906. – С. 325–326.

21. Повесть временных лет. – М. ; Л. : АН СССР, 1950. – Ч.1. – С. 314

22. Полное собрание русских летописей. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – С. 192–193

23. Ржига, В. Неизданные сочинения Максима Грека / В. Ржига // Byzantinoslavica. – 1935–1936. – С. 105.

24. Р. 3. // Северная пчела. – 1856. – № 174. – С. 3.

25. Смирнов, И. Восстание Болотникова 1606–1607 гг. / И. Смирнов. – М. : Гос. изд-во полит. лит., 1951. – С. 110.

26. Толстой, Ф. // Северная пчела. – 1857. – № 372. – С. 3.

ДОСТОЕВСКИЙ, ПРОЧИТАННЫЙ НОСОМ

Непосредственным поводом к размышлению о поэтике запаха у Достоевского для меня стал доклад Ольги Кушлиной, посвященный наиболее характерным одорическим кодам в творчестве русских писателей (он был прочитан на *Банных чтениях* в Москве, а потом опубликован в сборнике «Запахи в русской культуре» и в журнале «Новое литературное обозрение»).

В этом докладе О. Кушлина утверждала, что в художественном мире Достоевского доминирует запах пачулей: «Так пахнут у Достоевского малосимпатичные персонажи. В 60-е годы XIX века “пачули” были самыми популярными духами. <...> Достоевский их терпеть не мог, поэтому в его романах пачули встречаются почти так же часто, как “зловонные черные лестницы”» [12, с. 87]. На самом деле запах пачулей встречается у Достоевского лишь однажды: в раннем рассказе 1847 года «Роман в девяти письмах». Там некий господин Иван Андреич жалуется, что «в Соединенном обществе тесно ему, развернуться негде молодецкой душе и что от пачули с резедою у него голова разболелась» [3, с. 230].

Попробуем же «разнюхать» в поэтике одоризма у Достоевского что-нибудь более реальное и значимое, чем эти пресловутые «пачули».

Одним из непроясненных аспектов логико-семантической структуры текста является взаимодействие различных сенсорных кодов: визуального, слухового, обонятельного и тактильного. Характер взаимодействия этих кодов определяется как особенностями нейролингвистической организации автора, так и культурной обусловленностью каждого кода.

Существенную роль в истории цивилизации запах играл при идентификации этноса как *своего* или *чужого* (вспомним хотя бы «Василия Тёркина»: «До чего же он противный // Дух у немца изо рта!»).

В русских сказках это получило такое выражение: «Фу, фу, русским духом пахнет!» Или в реплике поручика Пороха при появлении Раскольников в полицейской конторе:

«А-а-а! Слыхом не слыхать, видом не видать, а русский дух ... как это там в сказке... Забыл!» [7, с. 406].

А в «Народных русских сказках» А. Афанасьева, последний выпуск которых вышел в 1863 году, то есть за два года до начала работы над романом, это присловье продолжается так: «... а нынче русский дух на ложку садится, сам в рот катится». (Интересно, а действительно ли Порох забыл концовку этого присловья? Ведь позже он чуть ли не обидится на Раскольникова: «И неужели вы могли предположить, что я забыл!»).

Физиология обоняния весьма показательна: нервные окончания обонятельных рецепторов ведут не к высшим центрам головного мозга, но к самой архаической его части – к обонятельному центру продолговатого мозга, что характеризует обоняние как древнейшее средство ориентации человека. Об этом же свидетельствует и опыт языка, например, в таких выражениях; как «на дух не переносить», «нос воротить»; и в таких глаголах, как «вынюхивать», «пронюхивать» (в значении «выведывать»), «снюхаться».

В «Униженных и оскорбленных» встречается еще глагол «перенюхаться» (в значении «установить близкие доверительные отношения»), а в романе «Братья Карамазовы» – «обнюхаться» (это Коля Красоткин, идя к Илюше Снегирёву и зная, что у него будет Алёша Карамазов, просит Смурова вызвать его на улицу: «Надо предварительно обнюхаться»). Латинское *odorare* – «нюхать» имело и другое значение: «домогаться» (а в мире животных обнюхивание определенных зон выступает как акт сексуальной коммуникации).

В традиционной культуре запах трактуется как эманация самости, будь то самость человека, животного или растения. Обоня биосферу Другого, мы воспринимаем его наиболее интимным и бессознательным образом, словно некие флюиды его самости агрессивно вторгаются в наш микрокосм.

В предлагаемом очерке запах рассматривается не как факт онтологии или физиологии, но как значимый элемент литературной поэтики, как особый способ моделирования художественной реальности. Это проявляется в образной характеристике персонажей на языке запахов и использовании ольфакторной лексики для структурирования художественного пространства и времени: запахи детства, запахи времен года, запахи русской усадьбы, уездного, губернского или столичного горо-

да. Не менее значима функция запаха в организации литературного контекста и интертекста.

Неподготовленный читатель может предположить, что запахи в литературном произведении возникают случайно, как элементарные характерологические симптомы того или иного локуса. Однако наблюдая за тем, как соотносятся объекты и субъекты одоризма, то есть запахи и их носители, можно обнаружить определенную системность их локализации в тексте.

Рассматриваемую проблему можно сформулировать так: почему в одних случаях обоняние персонажа как-то проявляет себя, а в других – не обнаруживает совсем. И почему из сотни запахов, потенциально присущих месту действия, он воспринимает лишь какой-то один? Почему, наконец, автор фиксирует обонятельный акт именно *этого* персонажа и именно в *этом* момент романного действия? Вот лишь один пример: «Преступление и наказание» роман многонаселенный – в нем живут и действуют несколько десятков персонажей. Почему же, однако, даром обоняния автор наделил лишь двух персонажей: Раскольникова и Свидригайлова?

Чувство обоняния до сих пор почти безъязычно – оно не имеет адекватного словаря. Тем интереснее выявить способы кодирования обонятельных ощущений и риторические стратегии в использовании обонятельной лексики у разных писателей.

Упоминания запахов в русской литературе до Н. Карамзина и позднего периода творчества Г. Державина были редкими и несистемными. Как характерный элемент поэтики одорический код появляется лишь в эпоху сентиментализма. Именно тогда были осознаны коммуникативные возможности обоняния, почти устраняющего дистанцию между объектом и субъектом.

Лексика чувственных актов в словаре сентименталистов значительно расширилась, они, по выражению Т. Зверевой, словно пытались «вместить мир в пределы собственного *тела*, ощутить полноту бытия через систему “низших” чувств, когда-то отвергнутых классицизмом» [11, с. 127].

На аксиологической шкале обонятельной лексики Достоевского различаются три уровня: верхний представлен словами *амбре*, *аромат*, *благовоние* и *благоухание*; средний – нейтральной лексемой *запах* и ее синонимами *воздух* и *дух*; нижний уровень – словами *вонь*, *чад*, *зловоние* и *смерд*.

В мифопоэтической системе значений *зловоние* и *смерд* выступают как метонимия ада и как симптом дурной стороны

мира – греховной, хтонической, сатанинской. Отсюда и постоянный эпитет беса – *злосмрадный*. А в смоленском апокрифе «Вражда Саваоха и Саваула, светлого и темного духа» именно *смердение* падшего ангела стало причиной его изгнания из рая (Г. Кабакова). Зловоние незримо и агрессивно: «в нос кидается, а в руки не попадается», так что, не только дух, но и вонь веет, где хочет.

Обонятельная лексика отличается рядом семантически тесных и зачастую парадоксальных сопряжений. Старославянское *vonia* не имело прежде негативных коннотаций, означая просто *запах* и входя в такую последовательность однокоренных слов: *веять* – *дуновение* через древнеиндийское *apas* «дуновение» и латинское *apitius* – «дух».

Только смерть раскрывает тайну прожитой жизни. И если тело усопшего источает не тлетворный дух, а аромат, значит, он прожил праведную жизнь. «Почища (мученики) бо в мирь, и гроби ихъ фимияномъ мирисають и мощи ихъ цвьтуть, яко благоуханнее цвьтъ» [16, с. 167]. Именно поэтому «ожидание тления и тлетворного духа» от тела старца Зосимы для близких к нему «есть сущая нелепость, достойная даже сожаления (если не усмешки) относительно малой веры и легкомыслия изрекшего вопрос сей. Ибо ждали совершенно противоположного» [9, с. 298].

Зловоние и *смрад* у Достоевского составляют неизменную одорическую доминату Петербурга. *Ад* и *смрад* рядоположены и в сознании Мити Карамазова: «Гибель и мрак... Смрадный переулочек и inferнальница». Но это и знак ада земного: «Сунут тебя, издыхающую, в самый смрадный угол в подвале, – мстительно предсказывает Подпольный судьбу проститутки Лизы, – темень, сырость; что ты лежа-то одна тогда передумаешь?» [5, с. 154].

Или смрадный вагон третьего класса, в котором задохлись дети («Мальчик у Христа на елке»).

Особое место в словаре языка Достоевского занимает слово *духи* – у него это характерная изоглосса, которая объединяет типологически близких персонажей. Духи это одорическая маска с амбивалентной функцией сокрытия и выявления: они скрывают телесную реальность человека и утверждают его новый одорический образ. При этом духи расширяют обонятельно воспринимаемую сферу человека и как бы вовлекают в нее

окружающих. Этот одорический маскарад составляют князь из повести «Дядюшкин сон», содержательница публичного дома Луиза Ивановна и письмоводитель из полицейской конторы Заметов с «вымытыми духами ручками» («Преступление и наказание»), мадемуазель Зельма («Игрок»), Степан Трофимович Верховенский и Кармазинов («Бесы»), Трусоцкий («Вечный муж»), Смердяков («Братья Карамазовы»), а также Его Высокопревосходительство Нил Алексеевич из романа «Идиот»:

«Семьдесят три года по формуляру значилось: красненький, седенький, весь духами опрысканный...». Схожий персонаж встречается и в повести «Дядюшкин сон»: «Наконец, произнеся имя какого-то петербургского важного князя... она незаметно обратилась к одному подошедшему сановнику в душистых сединах».

(Здесь явственная реминисценция из «Евгения Онегина». Описывая в восьмой главе романа посетителей великосветского салона Татьяны, Пушкин замечает:

Тут был в душистых сединах
Старик, по-старому шутивший...)

Многим персонажам Достоевского знакома тоска по своему идеальному образу.

«У меня нет жеста приличного, чувства меры нет, – признается князь Мышкин, – у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей. <...> Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею» [8, с. 283].

Путь к обретению искомого образа (как и воплощение в образ, санкционированный извне) у этих персонажей глубоко архаичный и сближается с магическими практиками реинкарнации с использованием ритуального костюма, особой прически и специальных благовоний, как, например, в случае с Маслобоевым из «Униженных и оскорбленных».

«Представь, дружище, я-то, я-то за что тут попался. Рубашку голландскую на меня напялили, запонки натыкали, туфли, халат китайский, волосы расчесала мне сама и распомадила: бергамот-с; духами какими-то побрызгать хотела: крем-брюле...» [4, с. 331].

День, когда Голядкин на голубой карете решился въехать в новую жизнь, тоже начался с приобретения пары перчаток и «стклянки духов». С одорической маской и новой, одориче-

ской же, фамилией Эсбукетов ищет свой идеальный образ безумный Видоплясов. И Макар Алексеевич Девушкин, когда «врезался в актрисочку», то купил у парфюмера-француза «духов каких-то, да мыла благовонного на весь капитал» и «уж сам не знал, зачем он тогда накупил всего этого?».

Вот и Смердяков, желая предстать перед Марьей Константиновной «в своем лучшем, светлейшем аспекте» (В. Ходасевич), не только надевает лакированные башмаки и поет куплеты собственного сочинения, но при этом еще завивает и помадит голову.

Что, прежде всего, бросается в глаза даже при поверхностном восприятии текста? Особенно *частое* и особенно *редкое*. Вот, например, слово *аромат* как имя существительное встречается у Достоевского лишь четыре раза и только в двух текстах: в «Бедных людях» (дважды) и в «Маленьком герое». Еще пять раз эта лексема встречается как эпитет: дважды в «Маленьком герое», в «Преступлении и наказании», «Сне смешного человека» и рассказе «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже».

Если *духи* у Достоевского выступают как характерологический маркер, то слово *аромат* – маркер стилевой. Чтобы объяснить природу бытования у Достоевского этого слова, следует рассмотреть его коннотации и частотные ранги в прозе других писателей – как современников, так и предшественников Достоевского.

Лексические выборки из прозаических произведений Н. Карамзина, А. Бестужева-Марлинского, А. Пушкина, а также романов И. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859) и «Отцы и дети» (1862) свидетельствуют, что в ольфакторной лексике писателей конца XVIII – начала XIX века, и особенно у Карамзина, *аромат*, безусловно, доминировал. Только «Письма русского путешественника» содержат девять словоупотреблений в таких контекстах: «природа дышала ароматами»; «травы курились ароматами»; «чистый воздух в весенние и летние месяцы бывает налит ароматами...».

Эпитет *ароматный* у Карамзина соответствует таким объектам, как *белейший иней* и *благоухающая черемуха*, а эпитету *ароматический* – *испарения сочной зелени*, *густые сливки* и *деревья*.

Однако уже у Пушкина эта лексема почти не встречается. Несколько словоупотреблений можно обнаружить лишь в произведениях 20–30-х годов и только в стихотворениях с восточными мотивами либо в стилизациях под античную лирику:

В досаде скрытой Черномор,
Без шапки, в утреннем халате,
Зевал сердито на кровати.
Вокруг бранды его седой
Рабы толпились молчаливы,
И нежно гребень костяной
Расчесывал ее извивы;
Меж тем, для пользы и красы,
На бесконечные усы
Лились восточны **ароматы**,
И кудри хитрые вились... [15, с. 35].

Вкруг хана девы молодые
Теснятся резвою толпой.
Над рыцарем иная машет
Ветвями молодых берез,
И жар от них душистый пашет;
Другая соком вешних роз
Усталы члены прохлаждает
И в **ароматах** потопляет
Темнокудрявые власы... [15, с. 49].

В близких контекстах встречается и прилагательное *ароматный*:

Лежит несчастная девица
Среди подушек пуховых,
Под гордой сенью балдахина;
Завесы, пышная перина
В кистях, в узорах дорогих;
Повсюда ткани парчевые:
Играют яхонты, как жар;
Кругом курильницы златые
Подъемлют **ароматный** пар... [15, с. 27].

Кругом невольницы меж тем
Шербет носили **ароматный**
И песнью звонкой и приятной
Вдруг огласили весь гарем... [15, с. 129].

Вертоград моей сестры,
Вертоград уединенный;
Чистый ключ у ней с горы
Не бежит запечатленный.
У меня плоды блестят
Наливные, золотые;
У меня бегут, шумят
Воды чистые, живые.
Нард, алой и киннамон
Благовонием богаты:
Лишь повеет аквилон,
И закапят **ароматы** [14, с. 115].

Фиалка в воздухе свой **аромат** лила,
А волк злодействовал в пасущемся народе;
Он кровожаден был, фиалочка – мила:
Всяк следует своей природе [15, с. 553].

А ты, любимец первый мой,
Ты снова в битвах очутился...
И ныне в Рим ты возвратился
В мой домик темный и простой.
Садись под сень моих пенатов.
Давайте чаши. Не жалея
Ни вин моих, ни **ароматов**.
Венки готовы. Мальчик! лей [14, с. 438].

Приведенные выборки свидетельствуют, что слово *аромат* Пушкин воспринимал уже только в лексическом контексте российских эклог, идиллий, пасторалей и прочей квазиантичной и квазиориенталистской лирики.

Еще реже употреблял это слово Гоголь: лишь однажды как существительное в «Невском проспекте» и как эпитет в «Мертвых душах»:

«Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью не изобразимые: усы, которым посвящена лучшая половина жизни, – предмет долгих бдений во время дня и ночи, усы, на которые излились восхитительные духи и **ароматы** и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад...»

«Говорили они все как-то сурово, таким голосом, как бы собирались кого прибить; приносили частые жертвы Вакху, показав таким образом, что в славянской природе есть еще много остатков язычества; приходили даже подчас в присутствие, как говорится, нализавшись, отчего в присутствии было нехорошо и воздух был вовсе не **ароматический**».

Отсутствует слово *аромат* и в словаре писателей – современников Достоевского: нет его, к примеру, в романах Тургенева.

А ведь пасторально-сентименталистский зачин повести «Бедные люди» задан именно этой одорической реалией – теми самыми «весенними ароматами», которые Варенька, однако, восприняла так трезво и пронизательно.

«Я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь, да не так...» [2, с. 18].

Впрочем, Макар Алексеевич и сам усомнился в избранной им риторике, сразу признавшись, что написал он «фигурно и глупо», «да и что за ароматы такие, когда на нашем дворе под окнами и чему-чему не случается быть!».

(А чему-чему случается быть в Петербурге описал еще Поприщин в своих Записках: «... Из-под ворот каждого дома несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть». И не мудрено, что другого петербуржца – «студента 14 класса» Н. Гоголя-Яновского так поразил немецкий Любек. В 1829 году в письме матери он напишет: «...чистота в домах необыкновенная... неприятного запаху нет вовсе в целом городе, как обыкновенно бывает в Петербурге, в котором мимо иного дома нельзя бывает пройти», а еще заметит, что никто там не проливает помоев на лестницах) [1, с. 153].

Так, лишь одним словом-маркером Достоевский сначала манифестирует избранный жанр и стиль («сентименталистский эпистолярный роман»), а потом этим же словом, но уже иронически сниженным, решительно отвергает и жанр, и стиль повествования ради какого-то иного, еще неведомого слога.

Все последующие обонятельные реалии «Бедных людей» будут соотноситься уже с образами распада и смерти, особенно в обобщенном обонятельном образе дома Макара Алексеевича: «немного гнилом, остро-усласщенном запахе каком-то». Стоит обратить внимание на это неопределенное местоимение *какой-то*. Три определения этого запаха – обонятельное, тактильное и вкусовое – так и не раскрывают его тайную природу.

Слово *аромат* в таких контекстах, как *ароматы драгоценных цветов*, *ароматная почка* и *ароматный фиалковый запах* выступает и как стилевой маркер «Маленького героя». Сентименталистский ореол этого слова особенно органичен для куртуазной поэтики рассказа, в котором одиннадцатилетний влюбленный паж собирает на лужайке букет, чтобы «оживить и очастливить... бедное замиравшее сердце» своей печальной Прекрасной дамы, а потом в знак благодарности получает от нее «скорый, горячий поцелуй», навсегда обжегший его сердце.

Далее рассматриваемая лексема появится в рассказе «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже». В этом рассказе три героя: проглоченный крокодилом Иван Матвейч, его жена Елена Ивановна и друг дома Семен Семенович, явно равнодушный к прекрасной Елене и, судя по всему, пользующийся ответной благосклонностью. И вот, после кратких lamentаций по поводу необыкновенного происшествия эта пара покидает Пассаж.

«Бедняжка, как это он так втюрился... и никаких развлечений и темно... как досадно, что у меня не осталось его фотографической карточки...

Итак, я теперь вроде вдовы, – прибавила она с обольстительной улыбкой, очевидно интересуясь новым своим положением, – гм... все-таки мне его жаль!..

Одним словом, выражалась весьма понятная и естественная тоска молодой и интересной жены о погибшем муже. Я привел ее наконец домой, успокоил и, пообедав вместе с нею, после чашки ароматного кофе, отправился в шесть часов к Тимофею Семенычу...» [6, с. 187].

Ароматный кофе фигурирует здесь как новейшая версия куртуазного мотива *ароматных фиалок* из рассказа «Маленький герой».

В общем, если верить одному поручику из полицейской конторы, с одной стороны, сплошной нигилизм, а с другой, сплошной гедонизм. В нем эта самая куртуазность и растворилась.

Еще один раз лексема *аромат* появится у Достоевского в «Преступлении и наказании» – в шестой главе шестой же части романа.

Там описывается последняя ночь Свидригайлова в деревянной почерневшей гостинице, носящей однако имя римского императора Адриана (по преданию этот гонитель христиан был виновником мученической смерти святых Веры, Надежды, Любви и матери их Софьи).

«Адрианополь» как бы сближает два топоса – город уже павшей Римской империи и еще исполненный эфемерного величия имперский Петербург*.

Реальное и идеально-сновидческое той «адрианопольской» ночи сопоставляется в таких образах:

<i>реальное</i>	<i>идеальное</i>
– длинное деревянное почерневшее здание гостиницы	– богатый роскошный деревенский коттедж в английском вкусе
– номер, душный и тесный в самом конце коридора, в углу, под лестницей	– светлая, прохладная лестница, устланная роскошным ковром
– маленькая клетушка	– большая высокая зала
– тесная коморка	– окна, растворенные на террасу двери
– клетушка в одно окно	– белые атласные пелены, белый граденапль, белый густой рюш
– очень грязная постель	– душистые клумбы цветов, свежий, легкий, прохладный воздух
– душная комната	– прелестный пейзаж, везде были цветы

* Но Адрианополь это еще и место важных событий европейской истории: трижды тут завершались русско-турецкие войны подписанием мирных договоров – в 1713 г., 1829 г. и 1878 г. Именно в честь победоносного окончания войны 1828–1829 гг. в Петербурге были воздвигнуты Триумфальные ворота (1838). Возможно, что этот контекст имел в виду и Достоевский, называя так гостиницу на Петербургской стороне, где было много военных казарм. Но Свидригайлов, вероятно, более внятно ощутил в ее имени древнеримские обертоны.

– стены с обшарканными обоями

– цвет обоев (желтый) угадать еще можно, но рисунка уже нельзя было распознать никакого

– в углу скреблась мышь

– пахло мышами и чем-то кожаным

– тусклая свеча

– темно, как в погребе

– холод, морозный иней

– сырость, мрак

– на дворе шумел ветер

– вьющиеся растения, гряды роз, редкие цветы в китайских банках, ярко-зеленые тучные и длинные стебли нарцисов

– под окнами чирикали птички

– букеты белых нарцисов с сильным ароматным запахом

– светлый, теплый, почти жаркий Троицын день

Но ангельская идиллия вдруг оборачивается кошмаром Содома: «Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшюю и удивившюю это молодое, детское сознание, залившюю незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшюю последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» [7, с. 391].

О смысле сновидческих откровений размышляли многие герои Достоевского. Вот, например, как описывал метафизику сна Смешной человек: «...совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» [10, с. 391].

Из мира действительности в сновидческий мир инобытия пристально вглядывается князь Мышкин: «Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенною силой впечатления, что вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное? Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце; вам как буд-

то было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам – всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить» [8, с. 141].

Что же означает «греза» Свидригайлова? Как и всякий сон, ее можно толковать по-разному. Кто-то увидит в ночных кошмарах Свидригайлова земные мытарства души в предчувствии ее вечных терзаний. А кто-то уловит в этих грезах его бессознательную надежду, что *Там*, быть может, все же не «комнатка вроде деревенской бани закоптелой» с пауками «по всем углам», а вот этот вечный праздник Троицыного дня. (Свидригайлов ведь и сам когда-то в разговоре с Раскольниковым допускал: «Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир»).

Понятно только, что были в этом сне Свидригайлова какие-то «точки», о которых все чаще «грезило» его сердце.

Б. Тихомиров считает, что в этом сновидении «совмещены как типические черты, связанные со славянским погребальным обрядом, так и некоторые особые детали, составляющие специфику именно данного предсмертного видения Свидригайлова. Белое нарядное убранство, распущенные волосы, венок на голове – именно так обряжали умерших девушек, не доживших до вступления в брак, как бы устраивая для них символическую свадьбу во время похорон. <...> Вслед за Троицким воскресеньем начинается Троицкая, или Русальская неделя, называемая так потому, что по поверьям, это время “дозволенного” пребывания на земле *русалок* – душ детей, умерших до крещения, и девушек-самоубийц, утопленниц, не доживших до вступления в брак (*Славянская мифология*. С. 336–339, 375–377). <...> Девушка-утопленница, жертва насилия Свидригайлова, наделена в грезе героя целым комплексом примет, которые находят соответствие с образом *русалки*, как он предстает в славянских народных верованиях: явление в Троицын день, мокрые распущенные белокурые волосы (“волосы светлой блондинки”), белые одежды, венок из роз; нетленное тело (независимо от времени смерти, потому что *русалок*, как и вообще заложных покойников, не принимает святая мать-земля)» [17, с. 401–402].

Но как при этом объяснить другой «комплекс примет», а именно: «коттедж в английском вкусе», «граденапль», «рюш», «тюль», «мрамор», «гряды роз», «редкие цветы в китайских банках», «нарцисы»: ведь «всех этих *слов* на русском нет». Но особой культурной инаковостью выделяется в этом перечне «роза». В русской народной культуре она совершенно неизвестна, тогда как в западной традиции роза культивируется со времен Античности, являясь атрибутом Афродиты (у римлян Венеры), а также Эроса, Флоры, муз и граций.

Позже, уже в христианские времена, роза становится эмблемой Девы Марии. «Обычай украшать розами могилы умерших возник именно в ранних христианских общинах Рима, то есть воздавать им после смерти почести, которых они были лишены при жизни. Отсюда и пошел праздник розалий как праздник поминовения умерших в католической церкви», – свидетельствует исследователь мировой эмблематики В. Похлёбкин [13, с. 351]. Он уточняет, что этот праздник приходился как раз на начало бурного цветения роз, то есть примерно на середину мая, а день Святой Троицы (он приходился на период с 10 мая до 12 июня по старому стилю) в Испании, Италии и южной Франции был объявлен «розовым воскресеньем». В северных европейских странах «розалии» праздновались позже.

Уникален одорический образ романа «Идиот». Прежде всего обращает внимание предельно ограниченный в сравнении с другими романами Достоевского круг обонятельной лексики. В романе тринадцать раз упоминаются *цветы* и один раз *цветочный сад*: «...Небольшой, но прекрасный цветочный сад. Сидели все на террасе» [8, с. 275]. Но при этом никто почему-то не чувствует запаха этих цветов. Герои романа словно утратили обоняние: они не воспринимают ни смердящее зловоние Петербурга (в отличие от персонажей других романов Достоевского), ни благоухание павловского Эдема. Это тем более характерно, что большинство любовных интермедий русской литературы разыгрывается среди благоухающих деревьев, полей и лугов. Немало и произведений, подобных тургеневской «Асе» (1858), где, по наблюдению Г. Кабаковой, вообще нет других запахов, кроме цветочных или древесных.

Упомяну, кстати, об одном мифопоэтическом мотиве цветочного одоризма. В болгарской апокрифической традиции непорочное зачатие объяснялось запахом цветка, который

вдохнула Богородица. В других текстах этот цветок (базилик, белую лилию или ромашку) принес ей архангел Гавриил.

Лишь однажды в романе «Идиот» цветы вроде бы готовы были явить свою природу: «...есть у матери горшки с цветами, много цветов и прекрасный такой от них...». Прервем цитату. Какое слово здесь ожидает читатель? Запах? Аромат? Нет. Рогожин продолжает: «...и прекрасный от них такой дух».

Роман содержит лишь восемь обонятельных реалий: в первой главе упоминается, что от Фердыщенко «пахло водкой», в третьей фигурирует архаическая метафора «страстью пахнет», а во второй главе второй части романа речь идет о Его Высокопревосходительстве Ниле Алексеевиче: «красненький, седенький, весь духами опрысканный». И все. А остальные пять обонятельных реалий появятся лишь в финальном эпизоде романа, буквально на последней его странице и только в репликах Рогожина:

«Боюсь... что душно и дух пойдет.

– Слышишь ты дух или нет?

– Потому, брат, дух.

– Ноне жарко, и, известно дух...»

Но возможность тлетворного духа Рогожин воспринимает как оскорбление самой идеи души и духа. И боится он только одного, что вот-вот появится она, его Настасья Филипповна, но уже не как дар жизни, а как Дух смерти. И тогда не спасет ни американская клеенка, ни ждановская жидкость, ни даже цветы с их прекрасным таким духом...

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. X : Письма. – С. 153

2. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 1 : Бедные люди. – 520 с.

3. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 1 : Роман в девяти письмах. – С. 230–239.

4. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 3 : Униженные и оскорбленные. – С. 321.

5. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 5 : Записки из подполья. – С. 154.

6. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 5 : Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже. – С. 187.

7. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6 : Преступление и наказание. – С. 391.
8. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1975. – Т. 8 : Идиот. – С. 141, 275, 283.
9. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1976. – Т. 14 : Братья Карамазовы. – С. 298.
10. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1984. – Т. 20 : Сон смешного человека. – С. 391.
11. *Зверева, Т. В.* Метаморфозы телесного зрения в творчестве поэтов-классицистов (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин) / Т. В. Зверева // Изв. Урал. гос. ун-та. Гуманитар. науки. Вып. 8. – 2004. – № 33. – С. 61–74.
12. *Кушлина, О.* От слова к запаху : русская литература, прочитанная носом / О. Кушлина // Ароматы и запахи в культуре ; сост. О. Вайнштейн. – М. : Нов. лит. обозрение, 2003. – С. 62–74.
13. *Похлёбкин, В. В.* Словарь международной символики и эмблематики / В. В. Похлёбкин. – М. : Международные отношения, 1994. – 560 с.
14. *Пушкин, А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука, 1977. – Т. II : Стихотворения. – С. 115, 438, 553.
15. *Пушкин, А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука, 1977. – Т. IV : Руслан и Людмила. – С. 27, 35, 49, 129.
16. Словарь древнерусского языка (XI–XVI): в 10 т. / Ин-т рус. яз. РАН ; гл. ред. Р. И. Аванесов, И. С. Улукханов. – М. : Рус. яз., 1988.
17. *Тихомиров, Б.* «Лазарь! Гряди вон» : Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении / Б. Тихомиров. – СПб. : Серебряный век, 2005. – 472 с.

КОГДА, О ЧЕМ И ПОЧЕМУ ГЕРОИ ДОСТОЕВСКОГО ГОВОРЯТ ШЕПОТОМ

Автор поставил здесь достаточно простую задачу: описать значение лексемы *шепот* в Словаре языка Достоевского (т. е. выявить ее семантику) и осмыслить функцию шепота в речевой коммуникации персонажей (т. е. определить его прагматику). Решение этой задачи не сулит особо волнующих открытий, но, возможно, приблизит нас к тому, что принято называть «художественным миром» писателя, позволив ответить и на вопрос, вынесенный в заголовок.

Приступая к этой работе, автор исходил из следующего положения: если описание некой лексемы опирается на широкий круг контекстов, сведенных в единый конкорданс, то в семантических связях исследуемого слова может объективно выявиться смысловая и функциональная системность, которая при чтении не кажется столь очевидной и осознается не всегда.

Семантическое пространство слова определяется его валентностью, т. е. мерой реализованной потенции к воплощению новых образных парадигм. Выявление этой потенции и составляет, быть может, самую суть поэтики идиостиля.

«Что такое поэзия? – задался вопросом Гарсия Лорка и ответил: – А вот что: это союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, как их произнесут».

Вот к тайнам, которые выражает у Достоевского слово *шепот* во всем многообразии его лексических связей, и хотелось бы приблизиться.

В первобытных культурах и цивилизациях древности шепот культивировался как средство метафизической коммуникации. По свидетельству выдающегося этнографа Э. Тайлора, голоса духов в архаичных верованиях воспринимались как тихий шепот, шорох или свист. А в древнегреческом языке слово *шепчущий* было одним из устойчивых определений Гермеса – проводника душ умерших (Psychopompos).

Это согласуется и с библейскими коннотациями шепота. Так, в Книге пророка Исайи и в Книге псалмов шепот соотносится с маргинальной речью колдунов и чародеев, артикулирующих волю кремешного мира: «И когда скажут вам: обратитесь к вызывателям умерших и к чародеям, к шептунам и чревовещателям, тогда отвечайте: не должен ли народ обращаться к своему Богу? спрашивают ли мертвых о живых?» (Книга Исайи, 8:19).

«И будешь унижен, с земли будешь говорить, и глуха будет речь твоя из-под праха, и голос твой будет, как голос чревовещателя, из-под праха шептать будет речь твоя» (Книга Исайи, 29: 4).

Причина сакрализации шепота, как и чревовещания – в необычном механизме голосообразования. Шепот образуется турбулентным потоком воздуха, который прорывается через сомкнутые связки, благодаря разнице давления в подсвязочном и надсвязочном пространстве. Трение воздуха о края небольшой треугольной щели между связками вызывает шум, который и воспринимается как шепот. Его магический эффект усиливается тем, что в отличие от обычной речи, шепотная речь возможна не только на выдохе, но и на вдохе.

Шепот это обеззвученная и обезличенная тень голоса – Логоса. В своих акустических проявлениях он сближается с сонорностью хаоса (*шепот – шум*) и с соносферой хтонического мира (*шепот – шипенье*).

Как самая темная субстанция речи шепот поднимается и из сокровенных глубин природного мира, и из потаенных бездн человеческой души, находя выражение в мистических откровениях молитвенного и исповедального слова.

Репертуар речевых интонаций литературных персонажей XVIII и начала XIX века был крайне ограничен; нижний регистр фонации почти не разработан, а шепот был вообще, как бы табуирован. В прозе Н. Карамзина, к примеру, чуть ли не все коммуникативные акты, которые в позднейшей литературе обретут форму «шепотного диалога», неизменно обозначались интонационным клише «тихого голоса» (к слову сказать, в шестисотстраничных «Письмах русского путешественника» *шепот* встречается только четыре раза).

Тематический конкорданс шепота в русской поэзии составлен на основе краткой, но вполне репрезентативной выборки

из 112 текстов, представляющих широкий круг авторов от Антиоха Кантемира до Иннокентия Анненского. Совокупные значения лексемы *шепот* описываются здесь набором поэтических парадигм и через сближение с рядом других слов, иногда весьма далеких по семантике. Часто в этих сближениях прослеживается определенная регулярность, и тогда выявляются характерные инварианты со стабильным набором признаков, образующих определенную семантическую модель.

С какими же понятиями и образами чаще всего соотносится концепт шепота, и какие парадигмы он образует?

Обширное семантическое поле составляет мир живой природы. Шепчется лес:

*Как струи ленивой ропот,
Как воздушной арфы звон,
Разливался в лесе шепот:
Пробудись, Эндимион!*

В. Жуковский

*И вокруг бесчувственной гробницы
Ручей журчит и шепчет лес.*

А. Пушкин

*Где сладкий шепот моих лесов?
Волшебного шептанья полон лес.*

Е. Баратынский

Шепчутся и отдельные деревья:

*И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьбы шепчут меж собою.*

А. Пушкин

*Померанцев, миртов шепот
И любовный свет луны*

И. Козлов

*Шепчут деревья над юртами,
Стража окликает страж.*

А. Одоевский

*Растет береза; молода,
Мила над плитами гробов
Игрою шепчущих листов.*

М. Лермонтов

*И любим так любовью раздробленной
И тихий шепот вербы над ручьем.*

А. К. Толстой

*Шепчутся клены, березы качаются
Точно со мной говорить собираются.*

А. Апухтин

В общем растительном шуме поэтический слух без усилий различает шепот ветвей, листьев, кустов, трав, цветов, тростников и даже былинки.

*Вселенная была безмолвия полна;
А только ветров свист, лесов листья шептали.*

Г. Державин

Листы на дереве с зефирами шептали.

И. Крылов

Было свежо; благовонные листья так сладко шептались.

В. Жуковский

*Наша былинка стоит, как невеста в уборе венчальном.
Вот налилось и зерно и тихохонько зреет; былинка
Шепчет, качая в раздумье головкой: я знаю, что будет.*

В. Жуковский

*Поздним летом в окна спальни
Тихо шепчет лист печальный.
Шепчет не слова.*

*Внизу могилы и кресты
И мне – мне кажется понятно,
Что шепчут куполу листья.*

А. Фет

*Как ветви сладостно шептали,
Как отвечал им лепет мой.*

А. Одоевский

...лист шепчет.

Н. Огарев

*Но в полдень листьев шепот
Так полон тайны...*

Прислушайся душой к шептанью тростников...

*«Да» сказал цветок ей темным
Сердцу внятным языком.*

А. Майков

*А листья надо мной, склоняся шептали
Мне повесть грустную свою...*

...шепчутся ваши головки понурые.

А. Апухтин

*Внизу Арагва и Кура
Обвив каймой из серебра
Подолы свежих островов,
По корням шепчущих кустов.*

М. Лермонтов

...и растет и шепчется трава.

И. Аксаков

Семантическое поле «неживая природа» образуют *ветер, вода, река, ручей, родник, струя, звезда, солнце.*

*А звездочка?.. Уж не блестит;
Печально-бледная, бежит;
Подружке шепчет: «Бог с тобой!»*

*И нам, сходя за небосклон,
В прохладе шепчет: «Добрый сон»
Там вечно зелен пышный лес;
Там сладок ветра шепот...*

В. Жуковский

*Как ветер меж листьями,
Мне шепчет: «Я твоя...».*

К. Батюшков

*Просвищи, как жалкий стон,
Прошепчи ему поклон.*

А. Полежаев

Шепталась горная река.

М. Лермонтов

*У Черного моря чинара стоит молодая,
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская.*

М. Лермонтов

И к речке, шепчущей под сумраком раки.

Н. Языков

Этот предательский шепот ручья.

А. Фет

Ключа таинственного шепот.

Ф. Тютчев

*И грозный шум сечи
И шепот струи.*

А. К. Толстой

Иногда шепот синонимически соотносится с ропотом:

Как ропот струй, так шепчет сердце.

А. К. Толстой

*Знахарка в нашем живет околотке:
На воду шепчет; на гуще, на водке,
Да на каких-то гадает травах.*

А. Некрасов

Отметим, что мотив «гадания на воде» впервые прозвучал у Жуковского:

*Тою порою Ундина, к реке наклонясь, окунула
Руку в прозрачные волны и что-то над ними шептала*

Образ водной стихии, но уже опосредованно – через сближение шепота и журчанья, встречается в «Цыганской венгерке» Ап. Григорьева:

*Звуки шепотом журчат
Сладострастной речи.*

Глагол *журчат*, обозначающий звучание проточной воды, как бы выявляет в шепоте цыганки эрос наяды.

В этой рубрике преобладают шепоты ветра и водных стихий, что вполне предсказуемо: ведь это одни из первых феноменов неживой природы, которые одухотворил человек, наделив их способностью чувствовать, понимать и даже говорить. С древнейших времен многие сакральные ритуалы сводились к вслушиванию в тайную фонему воды, как в отзвук космической воли («гаданию водой» посвящен один из разделов работы А. Афанасьева «Живая вода и вещее слово»).

Вполне очевиден в этом семантическом поле и шепот ветра. Эта метафора восходит еще к ветхозаветной традиции и имеет этимологическую основу: в древнееврейском и арамейском языках *дух* и *ветер* обозначались одним словом *руах*. А в Евангелии ветер уподобляется Святому Духу и одному из проявлений голоса-Логоса.

При всей краткости представленной выборки и стилистических различиях ее текстов очевиден *панхронизм* шепота: устойчивость его семантических связей в различных идиостилиях и соотнесенность с достаточно узким кругом понятий и образных парадигм.

«Природа говорит с нами невнятно, тихо и темно. Но прислушавшись душой к этому сладостно-печальному шепоту, можно услышать ее грустную повесть и понять ее тайный язык». Даже такая, почти механическая комбинаторика ключевых слов и оборотов из этой выборки довольно точно, пусть и несколько пародийно, отражает поэтику «природного шепота» в русской лирике XVIII – начала XIX века.

Семантическое поле «неведомая сила» составляют следующие персоналии: *демон* (сверхъестественная сила в античном понимании), *злой дух*, *демон*, *ангел*, *муза*, *нимфы*, *сильфиды*, *Эрот*, *гений* (как дух-покровитель мужчин в античном понимании), *дух природы*, *ночь*, *Водяной*, *Ледяная дева*, *пленитель безымянный*, *некий чудный лепет*.

Вот их образные парадигмы:

*Пусть он придет, сей путник уставший: здесь мягкие травы,
Здесь и журчащий ручей вливает сон в очи. Здесь нимфы
Шепотом тихим весь вечер прохожего слух удивляют.*

М. Муравьев

*В чертоге вокруг ее безмолвном
Не смеют нимфы пошептать.*

Г. Державин

*Скажи, кто ты, пленитель безымянной?
Не ты ли тот, который жизнь младую
Так сладостно мечтами усыплял
И в старину про гостью неземную –
Про милую надежду ей шептал.*

В. Жуковский

*Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом
За мной повсюду он летал;
Мне звуки дивные шептал...*

*Уста волшебные шептали
Мне звуки сладкие мои...*

*Как некий дух, ему она
О мщеньи шепчет...*

«Будь счастлива!» – Эрот ей прошептал...

И мниться...шепчет тишина.

А. Пушкин

*И снова я к земле припал
И снова вслушиваться стал
К волшебным, странным голосам
Они шептались по кустам...*

*Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала...*

*Ей кто-то шепчет: он придет!
Недаром сны ее ласкали...*

*Старик в лице ее заметил
Борение последних мук...*

*Шептала дева молодая:
«О, Демон! О коварный друг!»...*

Шепчут уста непонятный упрек.

М. Лермонтов

Что объявленному муза прошепчет сама?

*А в час, когда, как бы во сне,
Твой светлый ангел шепчет мне
Неизреченные глаголы...*

*И сильфы резвые и феи молодые
Все «завтра» до зари шептали над тобой.*

А. Фет

*Фонтан замолк – и некий чудный лепет,
Как бы сквозь сон, невнятно прошептал.*

Ф. Тютчев

*Царь водяной из воды появляется,
Шепчет: «Бросайся, бросайся сюда!
Любо здесь!»*

А. Некрасов

*Бывают дни, когда злой дух меня тревожит
И шепчет на ухо неясные слова...*

*Вдруг снова к нему кто-то прыг на коня
И на ухо шепчет:
«Вези ж и меня,
Я, витязь, татарское горе!»...*

*Но жизнь шумит, как вихорь ломит бор,
Как ропот струй, так шепчет сердца голос.*

А. К. Толстой

*Ночь и природе и людям заветное слово шепнула:
«Спите!».*

Л. Мей

*Опять весна! Опять какой-то гений
Мне шепчет незнакомые слова...*

*«Юноша, – шепчет она, – подойди
Душу согрей у меня на груди...»*

А. Апухтин

Почти полное отсутствие концепта *шепот* в русской литературе XVIII века и все более активная его экспансия в языковую культуру начала XIX века уже свидетельствует о смене эстетических парадигм и становлении романтической поэтики.

Зримое для романтиков отражает только поверхность вещей, тогда как звук выражает их бесформенную глубину, выступая как праязык самой материи. Воскрешая архаическую традицию вслушивания в бытие сущего и мистическую прак-

тику толкования звуков, романтики попытались вновь прислушаться к глубинам мира. Сначала изощренный слух романтиков вник в шепот внешнего мира (при все еще рационалистской трактовке мира внутреннего) и лишь значительно позже вслушался в шепот человека, уловив в нем извечную тайну «неизреченных глаголов».

Предромантическая поэзия сентиментализма открыла мир частного человека, изменчивость его живой души и ее нетождественность самой себе. Стремление к познанию «жизни сердца» через язык душевных проявлений сразу же усилило значимость интонационных средств речи, что позже у Фета получит выражение в тождестве души и звука:

*Поделись живыми снами
Говори душе моей;
Что не выскажешь словами
Звуком на душу навей.*

Поэтика живой речевой интонации в русской литературе XVII–XVIII веков еще не получила выражения, что проявилось, в частности, в весьма ограниченном репертуаре речевых жанров. Лексема *шепот* употреблялась тогда лишь в значениях *донос, наушничество, клевета, сплетни, слухи*. Но эти понятия были далекими от поэтики «изящного глаголанья» витийствующих книжников и образованных любословов. У А. Кантемира и поэтов его времени шепот представлен еще в своей древнейшей функции: чародеи шепчут над умирающим исцеляющий заговор, а клеветники «шепотники» шепчутся с еретиками. Чуть позже, в русской буколической поэзии кроме привычного шепота нимф и пастушки с пастушком уже слышатся «нежны вечерком шептанья», которые «украдкой о любви твердят» (В. Капнист). Нимфы, ветерки и ручьи продолжают шептаться и у Державина, но у него уже слышится шепот утешения, который «нежно в слух» поэту влагает его Пленира; сам поэт шепчет «псалом» (свои стихи), а его биограф шепчет проходящему страннику эпитафию почившему поэту. И даже в «светлости порфирной» царского двора

*Там можно пошептать в беседах
И казни не боясь, в обедах
За здравие царей не пить.*

«При императрице Анне, – комментирует Державин эту вольность, – столь было строгое правление, что если двое пошепчут между собой, то принималось за подозрение какого-либо умыслу, и нередко таковых по доносам отвозили в тайную канцелярию».

Вскоре, благодаря Жуковскому русская поэзия породнилась с немецкой и заговорила шепотом немецкого романтизма: шепотом Ундины и Гельционы, разбойника Каспара и рыцаря Ганелона. Язык начал обретать способность к выражению невыразимого – «голоса сердца», тончайших нюансов любовной страсти, телесного и душевного томления, мистической неизреченности горнего мира, высоких духовных откровений, демонических фантазмов помраченного духа и тех непостижимых душевных проявлений, которые принято относить к «пограничным состояниям» психики.

Вот наиболее характерные парадигмы семантического поля «чувства и эмоции».

*И снова робкая любовь
Тебе прошепчет суеверно
Слова мучительных страстей.*

Д. Веневитинов

*Помнишь ли друзей шептанье
Вкруг бокалов пушкиных...*

И с негой томною шепнула...

В смятеньи Таня торопилась.

<...>

Желанье сердца ей шепнуть...

*«Я влюблена», шептала снова
Старушке с горестью она...*

И весь я полон был таинственной печали,

И имя чуждое уста мои шептали.

«Добро, строитель чудотворный –

Шепнул он, злобно задрожав

– Ужо тебе!...»

А. Пушкин

*Обворожил он Ольгу вскоре.
Всегда встречались взоры их,
Всегда велся меж ними шепот...*

*«Скажи, – шептал я иногда, –
Скажи, любим ли я тобою?»*

Е. Баратынский

*Уста ее открытые пылая,
Шептали что-то...*

*В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась. Но высоко грудь
И трудно подымалась, взоры
Бродили страшно, он шептал...
Спасите, братцы...*

*И где бы я ни стал искать
Былую тишину,
Все сердце будет мне шептать:
Люблю, люблю одну!..*

*Пред образом с тобой заботливо склоняясь,
Молитву детскую она тебе шептала...*

*Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.*

М. Лермонтов

*Сладок мне твой тихий шепот,
Полный ласки и любви...*

Как бы сквозь сон, невнятно прошептал.

Ф. Тютчев

*Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец –
Вот чем лишь избранный владеет,
Вот в чем его и признак и венец...*

*Гаснет заря, – в забытьи, в полусне,
Что-то неясное шепчешь ты мне...*

Словно томную тайну шепчущую...

Как шепот горестен разлуки...

*Ave Maria, лампада тиха,
Я прошептал все четыре стиха.*

А. Фет

*...молю тебя, шепчи
Тогда слова молитв безгрешными устами.*

Ап. Григорьев

Я дрожу и молитву шепчу...

Над ухом шепчет голос нежный.

Я. Полонский

*И все, что вынести тебе достало сил,
Предсмертный шепот твой губителю простил!..*

А. Некрасов

*Так шептала цыганка
В бессильной тоске...*

*Тут холод смерти в грудь мою проник,
В последний раз я прошептал: «Воскресни!..»*

*В хижине тесной над сыном больным
Мать наклонилась и шепчется с ним...*

Молится старая, шепчет, не спит...

А. Апухтин

Если же верить тем шепотам бреда...

*И жалобы, и шепоты, и стуки –
Все это «шелест крови», голос муки.*

И. Анненский

В поэзии романтизма способность к волеизъявлению обретает и неведомый прежде «внутренний голос» человека – стихия его бессознательного. У романтиков оно определяется по-разному: *кто-то* (как сверхличная сила), *что-то* (как безличная сила), *неведомая сила*, *тайная сила*, *тайный голос*, *чей-то голос*.

*Но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла...*

*Уста волшебные шептали
Мне звуки сладкие мои.*

А. Пушкин

*«Пора! - мне шепчет голос тайный.-
Пора губить врагов Украйны!»*

К. Рылеев

*И кто-то шепчет мне, что после этой встречи
Мы вновь увидимся, как старые друзья...*

*Тогда я мыслю в тишине
Про вечность и любовь,
И чей-то голос шепчет мне:
Не будешь счастлив вновь.*

М. Лермонтов

*А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены.*

И. Анненский

*Тому уж много лет: неведомая сила
Шепнула мне – люби,
Сказала мне – страдай.*

А. Апухтин

Именно *шепот* у Пушкина обобщенно выражает сонористику ночи. Поэт вслушивается в шепот, как в глоссалии ночной стихии – темной, безъязыкой и загадочной поры человеческого бытия:

*Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...*

Большинство из 53 словоформ шепота в поэтической речи Пушкина связано с проявлениями чувственного мира и волевых актов человека; шепот природных объектов и мифопоэтических персонажей более характерен для раннего периода его творчества.

В стихотворениях Пушкина на 20 словоформ шепота в форме существительного приходится 14 эпитетов: *тихий, коварный, ревнивый, мятежный, немолчный, тайный, скучный, влюбленный, томный, сонный, близкий, скорый, внятный, женский*. Нарастание эпитетов к лексеме *шепот* – пусть пока у одного Пушкина – свидетельствует о подлинной экспансии этого концепта в образный мир русской поэзии. Подобно греческой губке из стихотворения Б. Пастернака, он все притягивает и все впитывает в себя. Но перечень пушкинских эпитетов не исчерпан – ведь в нем нет ни одного повтора, а значит, он открыт для образования новых парадигм. И дальнейшая история концепта это подтверждает.

Шепот как экспрессема широко представлен у Пушкина лишь в поэтической речи, где его семантику определяют фольклорные, библейские и античные коннотации, а образный строй – и сентименталистские, и романтические мотивы.

В прозе же шепот встречается значительно реже, а его коммуникативные функции ограничены и сводятся к ситуативно или этикетно-обусловленным формам «тихой речи»: общению в экстремальных обстоятельствах (болезни, смерти, других чрезвычайных событий), избирательному общению «накоротке» или конфиденциальному разговору.

Не смея дышать, он слышал ее глухие стенанья, шепот служанки и приказанья доктора («Арап Петра Великого»).

Наконец один из развозителей всякой всячины приехал нас известить о его взятии в плен, а между тем пошепту объявил Полине о его смерти («Рославлев»).

Между посетителями поднялся глухой ропот, а худощавый камергер, близкий родственник покойницы, **шепнул** на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын... («Пиковая дама»).

Вдруг дверь отворилась, и Герман вошел. Она затрепетала...

– Где же вы были? – спросила она испуганным **шепотом** («Пиковая дама»).

– Выиграла! – сказал Герман, показывая свою карту. Между игроками поднялся **шепот** («Пиковая дама»).

«Батюшка Петр Андреич! – **шептал** Савельич, стоя за мною и толкая меня.

– Не упрямясь! Что тебе стоит? Плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку» («Капитанская дочка»).

Лиза тихонько нарядилась крестьянкою, **шепотом** дала Насте свои наставления касательно мисс Жакоб, вышла на заднее крыльцо и через огород побежала в поле («Барышня-крестьянка»).

Кавалеры осмелились занять место подле дам. Девуцы смеялись и **перешептывались** со своими соседями, дамы громко разговаривали через стол («Дубровский»).

Словоформы шепота в прозе Пушкина представлены следующим образом:

«Арап Петра Великого» (1828) – 9329 слов, 4 словоформы шепота, к частотности – 0,00043;

Повести Белкина (1830):

«Выстрел» – 3747 слов, словоформы шепота отсутствуют;

«Метель» – 3473 слов, словоформы шепота отсутствуют;

«Гробовщик» – 2031 слов, словоформы шепота отсутствуют;

«Станционный смотритель» – 3527 слов, 1 словоформа шепота, к частотности – 0,00028;

«Барышня-крестьянка» – 5597 слов, 1 словоформа шепота, к частотности – 0,00018;

«История села Горюхина» (1830) – 4615 слов, словоформы шепота отсутствуют;

«Рославлев» (1831) – 3210 слов, 2 словоформы шепота, к частотности – 0,00062;

«Дубровский» (1833) – 21334 слов, 4 словоформа шепота, к частотности – 0,00019;

«Пиковая дама» (1833) – 7256 слов, 1 словоформа шепота, к частотности – 0,00014;

«Кирджали» – (1834) 1748 слов, словоформы шепота отсутствуют;

«Египетские ночи» (1835) – 3315 слов, словоформы шепота отсутствуют;

«Капитанская дочка» (1836) – 33 815 слов, 6 словоформ шепота, к частотности – 0,00018;

«Путешествие в Арзрум» (1836) – 12 709 слов, словоформы шепота отсутствуют.

Рискнем предположить, что если бы эти прозаические сочинения воплотились в форме поэмы или «романа в стихах», то частота шепотной лексики в них была бы значительно выше. Так, поэмы «Руслан и Людмила» (1820 г., 12 017 слов) и «Полтава» (1828, 6529 слов) содержат по 6 словоформ шепота, при к частотности 0,0005 и 0,0009 соответственно, а «Евгений Онегин» (1823–1831, 23 818 слов) – 14 словоформ шепота при к частотности 0,00059. В целом же частотность этих словоформ в творчестве Пушкина неуклонно снижается, что можно объяснить авторской волей к «прозаизации» прозы и отказом от выразительных средств романтической поэтики (а ведь «шепот», вероятно, ее самая характерная экспрессема).

В поэтическом и прозаическом словарях языка Лермонтова частотность словоформ шепота примерно равна. Так, в стихотворениях 1837–1841 годов (46 778 слов) их – 17, в романе «Герой нашего времени» (43 570 слов) – 16. Однако выразительные функции и образное содержание этого концепта в поэзии и прозе разительно отличаются.

Стихотворения Лермонтова содержат как традиционные, так и новые образные парадигмы *шепота*: ветер шепчется с молодой чинарой, «зеленые ветви лаская», шепчет горная река и «толпа домашних граций» (служанок), слышится предсмертный шепот «морской царевны» и шепот молитвы («детской» и «родины своей»), шепчет «кто-то», «чей-то голос» и «чудный глас в сердце». Трижды в поэтическом словаре Лермонтова встречается «странный шепот». Этот образ возник еще в «Ундине» Жуковского:

*Тихий, немой разговор начался между ними из нежных
Взглядов и вздохов. Но вдруг он был прерван каким-то
Шепотом странным: шел рядом с священником кто-то
четвертый,
К ним недавно приставший. Он-то шептал.*

Этот *четвертый* – дядя Ундины Струй: Водяной, принимающий разные обличья – и водопада, и человека. Но у Лермонтова эпитет *странный* приобретает новую семантическую окраску – интригующей неопределенности и недосказанности (чуть позже этот эпитет станет одним из характерных маркеров идиостиля Достоевского):

*И взор ее зеленых глаз
Был грустно нежен и глубок...
И надивиться я не мог:
Ее серебристый голосок
Мне речи странные шептал,
И пел, и снова замолкал.*

*И с бледностью печальной на лице
Вступила в залу... Странный шепот встретил
Ее явленье – свет ее заметил.*

В русский поэтический словарь Лермонтов ввел еще три эпитета – *коварный, дикий, сонный*, что определило новые выразительные средства шепотного речевого кода. Эпитет *коварный* актуализирует архаичное значение шепота как *злословия, клеветы и злонамеренных слухов*.

*Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешиливых невежд.*

Прилагательное *дикий* в русском литературном языке имеет несколько значений: первобытный, находящийся на низкой ступени развития общества; не одомашненный, не прирученный, живущий на воле; не тронутый культурой, близкий к природе; ярый, сильный; нелюдимый, застенчивый; *странный, необычный*.

Очевидно в поэтическом словаре Лермонтова эпитету *дикий* больше соответствует последнее значение.

*Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...*

Возможно, однако, что поэт интуитивно уловил родство слов *дикий* и *дивий* (от «див», «диво» – *чудо, чудовище*) и что

именно эти семантические обертоны определили поэтический контекст строфы.

В «Герое нашего времени» словоформы шепота представлены преимущественно глаголами (в 12 случаях), при этом совсем отсутствуют отглагольные наречия и эпитеты. Шепот используется здесь лишь в прямом словарном значении – как речевая коммуникация, ориентированная на передачу конфиденциальной информации, доступной лишь ее адресату либо для выражения доверительности и близости:

*Когда она от нас отошла, тогда я **шепнул** Григорью Александровичу: «Ну что, какова?..».*

*В продолжение ужина Грушницкий **шептался** и перемигивался с драгунским капитаном.*

*– Никто тебя не видал? – сказала **шепотом** Вера, прижавшись ко мне.*

Шепот в романе выступает как характерное выразительное средство любовного дискурса. Больше всего шепотных словоформ – 10 из 16 – в повести «Княжна Мери» (лирические сцены Веры и Печорина, Печорина и княжны Лиговской). Шепот как код любовного дискурса становится устойчивым маркером романтической поэтики, что находит выражение в широкой гамме эпитетов: *страстный, нежный, томный, сладостный, ревнивый, влюбленный* и т. д. Шепотная лексика в прозе 20–30-х годов часто содержит образные клише, возникшие некогда в поэтической речи. В романтическую прозу они включаются именно как знаки лирического дискурса.

*...Неопытная предавалась страсти злосчастной и с потворством внимала **шепоту** сердца, которое от часу громче твердило: «Люблю, люблю Романа!»...*

*...Красавица вырывалась напрасно; рассудок советовал ей: «Беги!», **сердце шептало**: «Останься!». «Что скажут добрые люди?» – повторял разум. (А Бестужев-Марлинский «Роман и Ольга»).*

*...Одному парню **лукавый, знать, и шепнул** в ухо: «Семка, я украду с покойника, что в часовне лежит, саван да венец...» (А. Бестужев-Марлинский «Страшное гаданье»).*

*Я боялась мужчины; но **сердце мое шептало** мне, что я нашла великодушного защитника (Ф. Булгарин «Иван Выжигин»).*

*Какое-то **внутреннее чувство шептало** ей не распечатывать таинственный конверт, но любопытство превозмогло...*

...Да я пойду к этому князю, – какое-то **тайное предчувствие шепчет** мне, чтобы я повиновался указаниям судьбы (М. Лермонтов «Княгиня Лиговская»).

В прозе Н. Гоголя шепотная лексика представлена неравномерно. В первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831) на 26 624 слова приходится 6 словоформ шепота (к частотности 0,00023), во второй части (1832) на 37 636 слов приходится 12 словоформ (к частотности 0,00032).

Большинство словоформ шепота в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» связаны с традиционными темами и образами мифопоэтики.

Ганне «все что-то будто на ухо шепчет», что возлюбленным не придется больше видеться так часто; «деревья, что охмелевшие козацкие головы, разгульно покачивались, шепоча листьями пьяную молвь»; болезненно шепчет попович; «черт, подъехавши мелким бесом», подхватив под руку ведьму, «пустился нашептывать на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду»; знахарю «Пацюку стоило только пошептать несколько слов, и недуг как будто рукою снимался»; черт шепчется с кузнецом Вакулой, а кузнец с чертом; старая прислужница Катерины «что-то шептала ... опрыскивая ее холодной водой»; другая старуха лечила «просто зашептыванием», а иные «старухи шептали молитвы».

Однако в последующих произведениях Гоголя частотность шепотной лексики заметно снижается. Так, «Вий» (1835) объемом 12 179 слов содержит только 2 словоформы (к частотности 0,00016), а «Тарас Бульба» (1841) – и того меньше: 4 словоформы на 37 926 слов (к частотности 0,00011). В первом томе «Мертвых душ» (1842) на 86 772 слова приходится всего 6 словоформ (к частотности 0,00007), а в сохранившихся главах второго тома (53 220 слов) их нет вообще. Нет их и в «Старосветских помещиках», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Невском проспекте», «Носе», «Портрете», «Шинели» и «Записках сумасшедшего».

У Достоевского, напротив, частотность словоформ *шепота* столь же неуклонно возрастает. А это значит, что он открыл в шепотной речи новые возможности для выражения каких-то иных духовно-душевных движений.

Рассмотрим, как от произведения к произведению формировался у него репертуар шепотных коммуникативных актов.

Бедные люди (1846)

Слов – 47 903, словоформ с корнем «шеп» – 10, к частотности – 0,0002

Один из лейтмотивов романа – тишина безмолвия: безгласие бедных людей как экзистенциальный модус, когда шепот выступает как знак интонационной обезличенности.

«Дрожит всем телом и все что-то шепчет про себя, о чем-то рассуждая сам с собою» старик Покровский, потом долго «шепчет про себя ответ, как бы желая поправиться»; в раздражении шепчется его сын. Вареньке в детстве слышался голос какой-то неведомой силы, «как будто кто-то шептал ей: “Беги, беги, дитя, не опаздывай; страшно здесь будет тотчас...”». Макара Ивановича убивают «все эти тревоги житейские, все эти шепоты, улыбочки, шуточки». Шепчутся и в комнате бедных людей: «слышу всхлипывание, потом шепот, потом опять всхлипывание, точно как будто плачут». Самое главное здесь – вот этот знак модальной неопределенности и кажимости: *как будто*. Шепот обезличивает речь, лишая ее таких индивидуально-неповторимых качеств, как мелодика, тембр, тонкая динамическая нюансировка. А утрачивая голос, человек лишается подлинности и полноты своего духовного образа. Вот почему шепот в «Бедных людях» это и есть метафизический образ самой бедности как экзистенциального самоумаления, самоуничужения и безгласия.

Придет, бывало, к нам, да стоит в сенях у стеклянных дверей и в дом войти не смеет. Кто из нас мимо пройдет – я или Саша, или кто из слуг, кого он знал подобрае к нему, – то он сейчас машет, манит к себе, делает разные знаки...

Любовный шепот графини Зинаиды и царской дочери Зюлейки соотносит житейские страсти бедных людей с итальянскими и сибирскими страстями Ратазьева. Но ведь и сам Ратазьев, и выморочность его романтического масскульта тоже порождение мира *бедных людей*: есть «лакейство мысли», а есть «лакейство чувства», в том числе и лакейство чувства прекрасного.

В «Бедных людях» эпитеты к слову *шепот* еще отсутствуют, но уже возникают отдельные дефиниции из семантического поля «любовный экстаз»: *шептала в упоении* и *прошептала вне себя*.

Господин Прохарчин (1846)

Слов – 10 094, словоформ с корнем «шеп» – 2, к частотности – 0,0002

Частота шепотной лексики остается неизменной, но автор фиксирует здесь новую парадигму этого речевого жанра: «шепот оторопы, смущения и робости».

Семен Иванович... до того оторопел и пришел в смущение и робость, что едва-едва и только сквозь зубы, шепотом, решился пробормотать необходимое возражение. «Ты, несчастный, ступай, – сказал он, – ты, несчастный, вор ты! слышь, понимаешь? туз ты, князь, тузовый ты человек!».

Двойник (1846)

Слов – 110 341, словоформ с корнем «шеп» – 31, к частотности – 0,00028

Частота словоупотреблений *шепота* в этом произведении значительно повышается, но главное, расширяются семантика и функции шепотных коммуникативных актов. Впервые здесь появляются два наречия, фиксирующие динамику и темп речевой интонации: *шептать через силу* и *прошептать скороговоркой*.

Современные психиатры воспринимают навязчивую привычку пациента к шепотной речи как один из симптомов маниакально-депрессивного состояния. Неизвестно, как трактовали этот симптом психиатры 40-х годов XIX века и был ли им вообще известен такой диагноз, но вот Достоевский всю речевую партию Голядкина в «Двойнике» выдержал именно в регистре шепота: из 31 шепотной лексемы 19 относятся к речевым актам этого персонажа, а еще 7 – к его двойнику.

Герои Достоевского по разным поводам и с разными целями часто используют шепот как особую «речевую маску». Шепот это и симптом страха, и одновременно стимулирующая реакция на него. «Не быть!» – такова рефлексорная реакция каждой потенциальной жертвы на угрозу неминуемого нападения, когда иных путей к спасению уже нет. В процессе эволюции этот защитный механизм унаследовал и человек, у которого схожая реакция проявляется в «маске смерти»: бледности, обездвиженности, неподвижного взгляда, немоты. Именно эту стратегию избирает Голядкин при неожиданной встрече с начальником департамента:

Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет? – думал в неописанной тоске наш герой, – или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только! – говорил господин Голядкин, снимая шляпу перед Андреем Филипповичем и не сводя с него глаз. – Я, я ничего, – шептал он через силу, – я совсем ничего, это вовсе не я, Андрей Филиппович, это вовсе не я, не я, да и только.

В этом самоотречении Голядкина уже угадываются истоки его будущего двойничества.

В. Набоков Достоевского, как известно, не любил. Но прощательная зоркость нелюбви могла бы открыть ему в поэтике Достоевского чуть больше того откровения, что «у него через каждые 20–30 часов... страшно же плачут и рыдают, страшно бледнеют, краснеют, рыжеют и зеленеют...». Когда же аффекты страха будет описывать сам Набоков (цирюльник, герой его рассказа «Бритва», избрет самый мучительный вид мести – пытку словом в ожидании неминуемой смерти), его жертва тоже будет «бледнеть, рыжеть и зеленеть»:

...Он совсем близко наклонялся к господину, который в белом саване простыни сидел, как мертвый, прикрыв выпуклые глаза. <...> Это напряженное, безглазое, полное лицо было так бледно, что Иванов подумал, было, не хватил ли его паралич...

Устойчивая сочетаемость шепота с образами обездвиженности, омертвелости и потерянности наблюдается и в других контекстах «Двойника»:

– Вот-те и штука!.. – прошептал наш герой, остолбенев на мгновение, – вот-те и штука!

– Окончили вы, Яков Петрович, вчерашнюю вашу бумагу? – спросил Антон Антонович Сеточкин усевшегося подле него господина Голядкина.

– У вас здесь она?

– Здесь, – прошептал господин Голядкин, смотря на своего столоначальника отчасти с потерявшимся видом.

Тут герой наш похолодел окончательно и полез в свой карман за письмом, чтоб справиться. Но письма, к удивлению его, не оказалось в кармане. «Как же это? – прошептал полумертвый господин Голядкин, – где же это я оставил его? Стало быть, я его потерял? – этого еще не доставало!» – простонал он наконец в заключение.

Шепот может быть вызван также состоянием оторопи и растерянности:

Господин Голядкин-старший... к неопisanному своему удовольствию, таки нагнал его на последней ступеньке и схватил за воротник его шинели. Казалось, что господин Голядкин младший немного оторопел и посмотрел кругом с потерянным видом.

– Как понимать мне вас? – **прошептал** он наконец слабым голосом господину Голядкину.

Шепот выступает здесь и как симптом аффективного состояния, чаще всего страха или предшествующего ему чувства тревоги:

*Все, что ни было в зале, все так и устремились на него взором и слухом в каком-то торжественном ожидании. Мужчины толпились поближе и прислушивались. Подальше тревожно **перешептывались** дамы.*

– У меня есть враги, Крестьян Иванович, у меня есть враги; у меня есть злые враги, которые меня погубить поклялись... – отвечал господин Голядкин боязливо и **шепотом**...

Господин Голядкин бросился к дверям: двери заперты. «Да где же Петрушка?» – продолжал он **шепотом**, весь в страшном волнении и чувствуя довольно значительную дрожь во всех членах...

Сознательное нарушение принятых норм визуальной коммуникации в процессе общения и нарочитое снижение речевого тона до шепота выступают как демонстрация отчуждения:

– Милостивый государь, – произнес наконец наш герой, стараясь говорить почти **шепотом** и не глядя на своего приятеля, – мы, кажется, идем по разным дорогам...

Шепот выступает также как код секрета и тайны:

*Желал бы я еще узнать, что именно такое он всем им **нашептывает**? Какие тайны у него со всем этим народом заводятся и про какие секреты они говорят?*

Шепотом в поэме явилось себя обезличенное и безгласное «Оно» общества:

*Все стояло, все молчало, все выждало; немного подальше **зашептало**; немного поближе захохотало.*

Шепот в «Двойнике» начинает обретать свои динамические градации.

В словаре языка писателя появляются новые дефиниции: *почти шепотом*, *почти прошептать* и *полушепотом* (в музыкальной терминологии есть близкое определение: *sotto voce* – «вполголоса»):

Семьсот пятьдесят рублей ассигнациями! – окончил он наконец **полушепотом**.

– *Стыдитесь, сударь, стыдитесь!* – проговорил Андрей Филиппович **полушепотом**...

– *Нечего мне стыдиться, Андрей Филиппович,* – отвечал господин Голядкин также **полушепотом**...

– *Милостивый государь,* – произнес наконец наш герой, стараясь говорить **почти шепотом**...

– *Я... Я... Яков Петровичем,* – **почти прошептал** гость его, последние слова господин Голядкин проговорил **почти шепотом**.

В поэме «Двойник» Достоевский ищет и находит новые приемы письма для фиксации процессов внутренней жизни человека в их духовно-душевном и телесном единстве, выражая это единство в синкретизме речевых, мимических и жестовых актов:

– *Семьсот пятьдесят рублей... знатная сумма! Это приятная сумма,* – продолжал он дрожащим, немного расслабленным от удовольствия голосом, сжимая пачку в руках и улыбаясь значительно, – *это весьма приятная сумма!*

Одеваясь, он несколько раз с любовью взглядывал на свои сапоги, поминутно приподымал то ту, то другую ногу, любовался фасоном и что-то все **шептал** себе под нос, изредка подмигивая своей думке выразительною гримаскою.

– *Стыдитесь, сударь, стыдитесь!* – проговорил Андрей Филиппович **полушепотом**, с невыразимою миной негодования, – проговорил, взял за руку Клару Олсуфьевну и отвернулся от господина Голядкина.

«*Что, что это?*» – **шептал** господин Голядкин, недоверчиво улыбаясь, однако ж дрогнул всем телом. Морозом подернуло у него по спине.

Осмыслить семантику и коммуникативные функции шепота у Достоевского помогают метапоэтические комментарии автора:

– *Извините меня, что я,* – начал господин Голядкин, – *впрочем, позвольте узнать, как мне звать вас?*

– Я... Я... Яков Петровичем, – почти **прошептал** гость его, словно совестясь и стыдясь, словно прощения прося в том, что и его зовут тоже Яковом Петровичем.

В «Двойнике» явился еще один существенный феномен поэтики Достоевского, который можно определить как *кинетическое письмо*.

Эта техника позволяет описать спонтанные проявления персонажа в синхронизме его речевых, мимических, жестовых и проксемических актов. Динамику этого процесса часто выражают глагольные кластеры:

Накинув шинель, господин Голядкин-младший иронически **взглянул** на господина Голядкина-старшего... потом, с свойственной ему наглостью, **осмотрелся** кругом, **посеменил** окончательно, – вероятно чтоб **оставить** выгодное по себе впечатление, – около чиновников, **сказал** слово одному, **пошептался** о чем-то с другим, **почтительно полизался** с третьим, **адресовал** улыбку четвертому, **дал** руку пятому и весело **юркнул** вниз по лестнице (одинадцать глаголов в одном предложении!).

Осклабившись, **вертясь**, **семеня**, с улыбочкой, которая так и **говорила** всем «доброго вечера», **втерся** он (Голядкин-младший. – А. Р.) в кучку чиновников, тому **пожал** руку, этого по плечу **потрепал**, третьего **обнял** слегка, четвертому **объяснил**, по какому именно случаю был его превосходительством **употреблен**, куда **ездил**, что **сделал**, что с собою **привез**; пятого, и, вероятно, своего лучшего друга, **чмокнул** в самые губки... (четырнадцать глаголов в одном предложении!).

В «Двойнике» возникает и новая – автокоммуникативная функция шепота.

В предшествующей литературной традиции автокоммуникация как форма рефлексии персонажа обычно проходила в условной форме внутреннего монолога, у Достоевского же – еще и средствами интонационно оформленной речи.

Одеваясь, он несколько раз с любовью **взглядывал** на свои сапоги, поминутно **приподымал** то ту, то другую ногу, любовался фасоном и что-то все **шептал** себе под нос...

Заметно было, что он **готовился** к чему-то весьма хлопотливому, чтоб не сказать более, **шептал** про себя, жестикулировал...

Господин Голядкин в свою очередь начал ложиться в постель, а между тем, посмеиваясь, **шептал** про себя: «Ведь ты пьян сегодня, голубчик мой, Яков Петрович, подлец ты такой, Голядка ты этакой, – фамилья твоя такова!! Ну, чему ты обрадовался? Ведь завтра расплачешься, нюня ты этакая: что мне делать с тобой!».

Часто монологический шепот героя у Достоевского артикулирует поток сознания столь темного, что оно неведомо порой и ему самому, как неведомо Голядкину ни то, что при виде двойника, семенящего по тротуару Фонтанки, ему припомнился мефистофелев пудель, ни то, *почему* он вдруг ему припомнился.

Какая-то далекая, давно уж забытая идея, – воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, – пришла теперь ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него. «Эх, эта скверная собачонка!» – **шептал** господин Голядкин, сам не понимая себя.

Начиная с Гоголя русская литература впервые встретила с опытом иррационального и начала осваивать язык этого опыта. В произведениях Достоевского иррациональное уже говорит на своем аутентичном языке и осмысливается в имманентной ему поэтике.

Роман в девяти письмах (1847)

Слов – 3764, словоформ с корнем «шеп» – 3, к частотности – 0,0008

Обе шепотные словоформы рассказа – *пошептать* (1) и *шепнуть* (2) имеют тут переносное значение (как и простонародная форма *шукнуть*) – «навести на мысль, намекнуть»:

...*Нижайшая просьба до вас, злорадственный друг и приятель, нельзя ли каким-нибудь образом, поделикатнее, в скобках, на ушко, втихомолочку, пошептать* вашему молодому человеку, что есть в столице много домов, кроме нашего.

...*Если встретите его, то шепните* ему, ради бога, почтеннейший.

Читая же ваше письмо, удивлялся. Пишите о Евгении Николаевиче, просите шепнуть и не упоминаете почему.

Хозяйка (1847)

Слов – 24 467 (25 811), словоформ с корнем «шеп» – 30, к частотности – 0, 0001

Значительное (более чем десятикратное!) повышение частотности шепотной лексики по сравнению с предшествующими произведениями Достоевского вполне предсказуемо. В отличие от «Бедных людей» и «Двойника», героями которых были чиновники, в этой повести появляется более сложный в психологическом смысле тип петербургского «мечтателя». Этот образ восходит к романтическим персонажам Э. Гофмана, Т. де Квинси, Ж. Санд, а в России – к петербургским повестям Н. Гоголя и произведениям Н. Полевого, М. Погодина, А. Марлинского, А. Вельтмана, В. Одоевского, а также М. Воскресенского, автора романа «Мечтатель» (1841).

Здесь уже отмечалось, что шепот является характерным кодом романтической поэтики и его высокая частотность в повести убедительно подтверждает это. Избыточность шепота определяют и традиционные для этого коммуникативного типа контексты, а также общая атмосфера повести: ее экзальтированный тон и «тревожная лихорадочность» (Аполлон Григорьев).

Литературовед А. Бем даже предположил, что ее события разворачиваются не в реальном пространстве доходного дома Кошмарова, а в болезненно-фантастическом сознании героя и что вся повесть, по существу, – драматизация его бреда.

Поэтика шепота в «Хозяйке» не отличается художественной новизной и представлена, в основном, романтическим репертуаром с его характерными мотивами.

молитвенный шепот

Одежда его касалась ее одежды, и он (Ордынов. – А. Р.) слышал порывистое дыхание, вылетающее из ее уст, шептавших горячую молитву.

болезненный шепот

Озноб и жар овладевали им попеременно, и по временам сердце начинало вдруг стучать так, что приходилось прислониться к стене. «Нет, лучше смерть, – думал он, – лучше смерть», – шептал он воспаленными, дрожащими губами, мало думая о том, что говорит.

шепот бредовых видений

Злой старик за ним следовал всюду. <...> Он отогнал рои светлых духов, шелестивших своими золотыми и сапфировыми

крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам **нашептывать** ему длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзающую, волновавшую его ужасом и недетскою страстью. Но злой старик не слушал его рыданий и просьб и все продолжал ему говорить, покамест он не впадал в оцепенение, в беспамятство.

Бред продолжается, и вот опять слышится «шепотливая, длинная сказка», которую рассказывала «тихо, чуть внятно, про себя, какая-то старуха, печально качая перед потухавшим огнем своей белой, седой головой».

шепот ласковых, нежных речей

Часто жадно ловил он руками какую-то тень, часто слышались ему шелест близких, легких шагов около постели его и сладкий, как музыка, **шепот** чьих-то ласковых, нежных речей...

– Жизнь моя! – **прошептал** Ордынов, у которого зрение помутилось и дух занялся. – Радость моя!»

шепот как код враждебности

Он вдруг сознавал свое настоящее положение, вдруг стал понимать, что он одинок и чужд всему миру, один в чуждом углу, меж таинственных, подозрительных людей, между врагов, которые все собираются и **шепчутся** по углам его темной комнаты и кивают старухе....

ответить, потупив голову, боязливо и шепотом

Теперь она была как будто снова чем-то испугана, недоверчиво отталкивала его рукой, едва взглядывала на него и отвечала на его ускоренные вопросы, потупив голову, боязливо и **шепотом**.

шептать, дрожь за возлюбленную

– Катерина, не ходи, не губи себя! Он сумасшедший! – **шептал** Ордынов, дрожь за нее. <...>

– Что ж? зарежет небось? – отвечала, смеясь, Катерина.
– Доброй ночи тебе, сердце мое ненаглядное, голубь горячий мой, братец родной! <...>

– Катерина! Катерина! – **шептал** Ордынов, упав перед ней на колени и порываясь остановить ее.

силиться прошептать что-то

Она лишилась чувств. Ордынов, весь потрясенный страхом, поднял ее и донес до своей кровати; он стоял над нею, не помня себя. Спустя минуту она открыла глаза, приподнялась на

постели, осмотрелась кругом и схватила его руку. Она привлекла его к себе, силилась что-то **прошептать** все еще бледными губами, но голос все еще изменял ей.

прошептать едва слышным голосом

– Иди ко мне, Катерина! – **прошептал** больной (Мурин. – А. Р.) едва слышным голосом и вышел из комнаты.

прошептать явственно

Она силилась еще что-то проговорить, но окостенелый язык ее не мог произнести ни одного слова. С отчаянием глядела она на Ордынова, не понимавшего ее. Он нагнулся к ней ближе и вслушивался... Наконец он услышал, как она **прошептала** явственно:

– Я испорчена, меня испортили, погубили меня!

шептать сдерживаемым, таинственным голосом

Через минуту она тихо заплакала; сердце Ордынова билось и ныло в смертной тоске.

– Он говорит, – **шептала** она сдерживаемым, таинственным голосом, – что когда умрет, то придет за моей грешной душой... Я его, я ему душой продалась...

первая клятва любовницы таинственным, робким шепотом

...То слышалась первая клятва любовницы с благоуханным стыдом за первую краску в лице, с молениями, со слезами, с таинственным, робким шепотом.

шептать, сдерживая дрожащий голос (шепот любовной страсти)

Сердце его рвалось прижаться к ее сердцу и страстно в безумном волнении забыться в нем вместе, застучать в лад тою же бурей, тем же порывом неведомой страсти и хоть замереть с ним вместе. <...>

– Пожалей меня, пощади меня! – **шептал** он ей, сдерживая дрожащий свой голос, наклоняясь к ней, опершись рукою на ее плечо и близко, близко так, что дыхание их сливалось в одно, смотря ей в глаза. – Ты сгубила меня!

прошептать, дрогнув всем телом

...Оба молча глядели на нее – Ордынов с каким-то изумлением любви, как будто в первый раз такая страшная красота пронзила сердце его; старик внимательно, холодно. <...>

– Царь-девица! – сказал старик.

– Владычица моя! – **прошептал** Ордынов, дрогнув всем телом.

шептать в мучениях любви

Тогда содрогался его дух и мучение любви жгучим огнем снова пылало в груди его.

<...> Часто по целым часам, забыв себя и всю обыденную жизнь свою, забыв все на свете, просиживал он на одном месте, одинокий, унылый, безнадежно качал головой и, роняя безмолвные слезы, **шептал** про себя: «Катерина! голубица моя ненаглядная! Сестрица моя одинокая!..».

шепот презрения и отречения

Наконец она повернула к нему свою голову и посмотрела на него долгим, пронзающим взглядом. Казалось, что она поняла наконец его, и тяжелая, удивленная улыбка, тягостно, как будто с болью, выдавилась на губах ее...

– Поди, поди прочь, – **прошептала** она, – ты пьяный и злой! Ты не гость мне!..

шепот «демона», как голос подсознания

– Что? зарежет небось? – проговорил Ордынов, не помня себя от бешенства.

Словно демон его **шепнул** ему на ухо, что он ее понял...

промолвить почти шепотом самым снисходительным голосом

... Вы от меня скрыли одно важное обстоятельство, Василий Михайлович!

– Какое?

– Насчет ружья-с, – промолвил почти **шепотом** самым снисходительным голосом Ярослав Ильич, с одной миллионной долей упрека, нежно зазвеневшего в его дружеском теноре.

Ползунков (1848)

Слов – 4590, словоформ с корнем «шеп» – 3, к частотности – 0,00065

В двух случаях репертуар шепота представлен тут жанром конфиденциальной речи:

– Слушайте, – **шепнул** мне хозяин. – Он рассказывает иногда прелюбопытные вещи... Интересует он Вас? Я кивнул головой и втеснился в толпу.

– Ведь вот хоть бы теперь, господа! Вы смеетесь да **шепчетесь**, я ведь вижу!

Еще в одном случае слово «шепот» употребляется в фигуральном значении, восходящем к семантическому полю «неведомая сила»:

Ну, кто меня гонит! Кто у меня за плечами стоит да шепчет: говори, говори да рассказывай! А ведь говорю же, рассказываю, вам в душу лезу, словно вы мне, примером, все братья родные, друзья закадышные... э-эх!..

Слабое сердце (1848)

Слов – 13 732, словоформ с корнем «шеп» – 6, к частотности – 0,00044

Экспозиция рассказа отличается экспрессией речевых интонаций героев, выражающих обостренность их юношеского мироощущения и переизбыток жизненных сил:

– Попался! – закричал он, – попался!

– Аркаша, Аркаша! да понимаешь ли ты, что ведь нельзя, никак невозможно! – кричал слабосильный Вася...

– Ты! ты женишься! так и вправду? – закричал благим матом Аркаша.

Аркадий Иванович, который необыкновенно был чувствителен, и смеялся, и плакал, слушая Васю. <...> Оба снова бросились в объятия и позабыли о бывшем.

– Как же, как же это? расскажи мне все, Вася! Я, брат, извини меня, я поражен, совсем поражен; вот точно громом сразило, ей-богу!.. – закричал Аркадий Иванович...

– Вася, садись сюда! – закричал он, усевшись наконец на кровати.

– Что если не кончишь? – закричал Аркадий, вскочив. – А он же тебе сегодня дал награждение! Ты же тут женишься... Ай-ай-ай!..

– Ничего, ничего, – закричал Шумков, – я сейчас же и сажусь, сию минуту сажусь; ничего!

– Аркаша! Я им говорил об тебе, – закричал он вдруг, как будто только что вспомнил.

– Фу! какое скверное перо! – закричал Шумков, ударив в досаде им по столу.

– Аркаша! Аркаша! – закричал Вася, вскочив с кресел. – Я просижу всю ночь, ей-богу, просижу!

– Аркадий! идем туда чай пить! Знаешь что? знаешь что? даже до Нового года не досидим, раньше уйдем, – закричал Вася в истинном вдохновенье.

Однако с развитием сюжета интонационный строй рассказа меняется.

Выбор подарка для невесты в магазине мадам Леру вызывает у влюбленного героя чувство умиления:

– *Аркаша!* – сказал он вполголоса, бросив обыкновенный взгляд на все прекрасное и великое, стоявшее на деревянных столбиках на огромном столе магазина.

– *Чудеса! Что это такое? что это? Вот этот, например, бонбончик, видишь?* – **прошептал** Вася, показывая один миленький крайний чепчик...

К концу рассказа семантика крика и шепота меняется: они выражают уже отчаяние и муку.

– *Вася, Вася!* – вскричал Аркадий Иванович в отчаянии. – *Вася!*

Через минуту Вася посмотрел на него. Слезы стояли в его больших голубых глазах, и бледное кроткое лицо его выразило бесконечную муку... Он что-то **шептал**.

– *Что, что?* – закричал Аркадий, наклоняясь к нему.

– *За что же, за что меня?* – **шептал** Вася. – *За что? Что я сделал? <...>*

– *Прощай, моя любя! Прощай, моя любя!* – **шептал** он, качая бедной своей головою.

Здесь угадывается шепот «последних, проклятых вопросов» – самых главных и мучительных в мире Достоевского.

Чужая жена и муж под кроватью

Слов – 12 194, словоформ с корнем «шеп» – 28, к частотности – 0,0023

Несмотря на высокую частоту словоформ *шепота*, его репертуар расширился незначительно: впервые здесь слышится только «соболезнующий шепот»:

– *Здесь... я знаю, что здесь Софья Остафьевна тоже живет,* – проговорил молодой человек **шепотом** и даже с каким-то соболезнованием.

Функциональный аспект шепотной речи в рассказе определяются фарсовой ситуацией: диалоги Ивана Андреевича и неизвестного молодого человека ведутся под кроватью (17 словоформ из общих 28). Подлинно новым и неожиданным в репертуаре шепотных актов явился *шепот котов*. Словосочетание это необычно: в русском языке котам пристало мяукать или мурлыкать, а в сказках – «песнь заводить» и «сказку говорить». Почему же хозяину квартиры Ивану Демьяновичу даже

из-под кровати мерещится шепот котов? Не потому ли, что накануне вдруг зашептал его Васька?

Я намедни прихожу, сидит Васька у меня в кабинете, шю-шю-шю! и шепчет. Я ему: что ты, Васенька? а он опять: шю-шю-шю! И так как будто все шепчет. Я и думаю: ах, отцы мои! уж не о смерти ли он мне нашептывает?

Этот мотив «вещего шепота» о смерти близок сюжету о серой кошечке Пульхерии Ивановны из «Старосветских помещиков» Гоголя. Там эту кошечку однажды сманили дикие лесные коты. Вернулась она одичавшая и отощавшая, а поев, опять убежала в лес. И суеверная старушка уверилась, что это сама смерть за ней приходила.

Сюжет о кошке – вестнице Смерти – восходит к древнему славянскому поверью, что Смерть может преобразиться в кошку и царапаться в окно, а тот, кто увидит ее и впустил в избу, вскоре умрет (см. об этом у А. Афанасьева). В славянском фольклоре кошка трактовалась как «Зверь Велесов». Из-за ночного образа жизни она была причислена к вредным духам и силам, связанным с потусторонним миром. Поэтому в мифологических сюжетах кошка часто играет роль проводника между мирами – земным и загробным. Кот тоже выступает в мифопоэтике как воплощение нечистой силы.

И потому вслушиваясь в шепот своего Васьки, Иван Демьянович мог припомнить нянины рассказы о страшном Котебаюне, который сказывает людям сказки, напускает на них зловещий смертный сон, а потом «побивает весь люд».

Елка и свадьба (1848)

Слов – 2366, словоформ с корнем «шеп» – 5, к частотности – 0,0021

заметить шепотом о приданом невесты

Гости с уважением указывали на одного богатого откупщика, ее родителя, и кое-кто замечал шепотом, что за ней уже отложено на приданое триста тысяч рублей.

шептать, «рассчитывая по пальцам» приданое и возраст невесты

Теперь он стоял в раздумье и как будто что-то рассчитывал по пальцам.

– Триста... триста, – шептал он. – Одиннадцать... двенадцать... тринадцать и так далее. Шестнадцать – пять лет!

спросить шепотом, оглядываясь

Он подошел с улыбочкой, нагнулся и поцеловал ее в голову. Та, не ожидая нападения, вскрикнула от испуга.

– А что вы тут делаете, милое дитя? – спросил он **шепотом**, оглядываясь и трепля девочку по щеке.

ответить шепотом, совершенно потупив голову

– А что это у вас, куколка, милое дитя? – спросил он.

– Куколка, – отвечала девочка, морщась и немножко робея.

– Куколка... А знаете ли вы, милое дитя, из чего ваша куколка сделана?

– Не знаю... – отвечала девочка **шепотом** и совершенно потупив голову.

конфиденциальный шепот

Тут он, кажется, не мог утерпеть и взглянул на меня одним глазом. Я тоже не мог утерпеть и захохотал ему прямо в глаза. Юлиан Мاستакович тотчас же отворотился и довольно явственно для меня спросил у хозяина, кто этот странный молодой человек? Они **зашептались** и вышли из комнаты.

Белые ночи (1848)

Слов – 17 478, словоформ с корнем «шеп» – 3, к частотности – 0,00017

«Любовный шепот» как стилевой маркер романтической поэзии у Достоевского обычно выступает в пародийном контексте. В любовной фантазии Мечтателя его усиливает и привычный «романтический» антураж: «полуденное, жаркое небо», «дивный вечный город», «палаццо», «балкон, увитый миртом и розами»:

...Она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, **прошептала**: «Я свободна», задрожав, бросилась в его объятия, и, вскрикнув от восторга, прижавшись друг к другу, они в один миг забыли и горе, и разлуку, и все мучения...

шептать под нос (шепот автокоммуникации)

Физиономия (старичка. – А. Р.) такая важная, задумчивая; все **шепчет** под нос и махает левой рукой...

Среди речевых актов персонажей Достоевского есть проявления шепота, которые лишены авторских ремарок, определяющих его семантику. Осознается она лишь из контекста повествования. Контекст же выявляет и полисемантику некоторых шепотных актов:

...Она стояла молча, **как вкопанная**; через минуту она стала как-то **робко**, тесно прижиматься ко мне. Рука ее **задрожала** в моей руке; я поглядел на нее... Она оперлась на меня еще сильнее.

В эту минуту мимо нас прошел молодой человек. Он вдруг остановился, пристально посмотрел на нас и потом опять сделал несколько шагов. Сердце во мне задрожало...

– Настенька, – сказал я вполголоса, – кто это, Настенька?

– Это он! – отвечала она **шепотом**, еще ближе, еще **трепетнее** прижимаясь ко мне... (выделено мной. – А. Р.)

Полисемантику шепота в этом эпизоде определяют эмоциональные реакции героини: потрясение от неожиданной встречи с возлюбленным («она стояла как вкопанная»), ее робость, дрожь и трепет.

Неточка Незванова (1849)

Главы I–III (жизнеописание Ефимова): слов – 21 361, словоформ с корнем «шеп» – 12, к частотности – 0,00056; главы IV–VII – слов 34 583, словоформ с корнем «шеп» – 14, к частотности – 0,0004

наказывать шепотом, робко взглядывая на дверь

Он... тотчас же принял таинственный, смущенный вид и, отведя меня в угол, робко взглядывая на нашу дверь, вынул из кармана купленный им пряник и начал **шепотом** наказывать мне, чтоб я более никогда не смела брать денег и таить их от матушки, что это дурно и стыдно и очень нехорошо...

уходя, шепнуть о вчерашнем разговоре

Только вечером батюшка, уходя со двора, **шепнул** мне, чтоб я помнила, что он мне вчера говорил.

шептать в каком-то испуге,

– Так ты не хочешь? ты не хочешь? – **шептал** он мне в каком-то испуге, – так ты, стало быть, не хочешь любить меня? Ну, хорошо же! теперь я тебя брошу. Оставайся с мамой, а я от вас уйду и тебя с собой не возьму. Слышишь ли ты, злая девчонка? слышишь ли ты?

ходить по комнате, что-то шепча про себя

Она все ходила, не уставая, взад и вперед по комнате по целым часам... ходила, что-то **шепча** про себя, как будто была одна в комнате, то разводя руками, то скрестив их у себя на груди, то ломая их в какой-то страшной, неистощимой тоске.

спросить шепотом

Наконец я услышала, что кто-то поспешно всходил наверх. Это был он; я отличила его походку. – Ты здесь? – сказал он шепотом.

вдруг делаться как-то странно рассеянным и все что-то шептать про себя

Он решительно не мог усидеть на месте... то хватался за шляпу, как будто собираясь куда-то идти, то вдруг делался как-то странно рассеянным, все что-то **шептал** про себя, потом вдруг взглядывал на меня, мигал мне глазами, делал мне какие-то знаки...

конфиденциальный шепот

Отец засуетился; его тоже поразила внимательность князя и Б. Он прямо обратился к матушке, что-то **шепнул** ей, и она вышла из комнаты.

быть тихим и говорить шепотом

Теперь он был тих, говорил **шепотом** и только торопил меня поскорее идти.

прошептать, взывая к памяти

Наконец он воротился ко мне и принес несколько денег, отысканных в ящике.

– Вот, на, возьми это, береги, – **прошептал** он мне, – не теряй же, помни, помни!

шептать, указывая на образ и как-то странно смотря (просящий и умоляющий шепот)

Он подвел меня к углу, где был образ, и сказал, чтоб я стала на колени.

– Молись, дитя мое, помолись! тебе лучше будет!.. Да, право, будет лучше, – **шептал** он мне, указывая на образ и как-то странно смотря на меня. – Помолись, помолись! – говорил он каким-то просящим, умоляющим голосом.

что-то шептать губами

– Поклонись ей, дитя! – сказал он, – простишься с нею... Я поклонилась. Отец поклонился вместе со мною... Он был ужасно бледен; губы его двигались и что-то **шептали**.

– Это не я, Неточка не я, – говорил он мне, указывая дрожащею рукою на труп. – Слышишь, не я; я не виноват в этом. Помни, Неточка!

прошептать в страхе

– Папа, пойдём, – **прошептала** я в страхе. – Пора!

Общение Егора Ефимова с Неточкой чаще всего выдержано в крайних речевых регистрах: он или кричит (6 упоминаний), или шепчет (10). В этом шепоте угадывается его «чадная жизнь», сумеречный рассудок и придавившая его «неподвижная идея». Шепот Ефимова, должно быть, тоже сообщил «темный странный колорит» всему детству Неточки.

Маленький герой (1857)

Слов – 12 510, словоформ с корнем «шеп» – 3, к частотности – 0,00024

Информативная значимость шепота в этом рассказе значительно возрастает за счет различных средств невербальной коммуникации: мимических, жестовых и визуальных.

– Ты предобрый мальчик, – **прошептала** она, смотря на меня тихими глазками, – пожалуйста же, не сердись на меня, а? не будешь?

...Эта дева подметила мои наблюдения, нагнулась к соседке и, хихикая, **пошептала** ей что-то на ухо.

Впервые у Достоевского здесь встречается такой вид шепотной речи, как «страстный шепот изумления»:

...Необыкновенный успех ее встречен был всеобщим **страстным шепотом** изумления.

Село Степанчиково и его обитатели (1859)

Слов – 68 451, словоформ с корнем «шеп» – 35, к частотности – 0,00051

Шепотные акты представлены тут, чаще всего, конфиденциальными репликами, адресованными, как правило, одному собеседнику.

Персонажи повести – обедневшие и опустившиеся люди, лишенные определенного положения в обществе: полунищий Обноскин, промотавшийся Мизинчиков, спившийся Коровкин, бывший чиновник, девятый год сидящий без места, а ныне добровольный шут Ежевикин, полубезумная Татьяна Ивановна. Шепот для них стал привычной речевой маской, интонационным образом их обезличенности и самоуничижения. Но в повести шепчутся не только бедняки и приживалы, шепчется и сам хозяин имения полковник Ростанев и его племянник – им принадлежит половина всех шепотных реплик. И они, и все

прочие обитатели Степанчикова боятся одного: «всеслышащего уха» домашнего тирана Фомы и его бичующих инвектив. (Впрочем, и дядя, говоря о великой учености Коровкина, осторожности ради, тоже переходит на полусшепот, признавая, что у того «немного, эдак, вольных идей!»). Мотив страха возникает уже в самом начале повествования, когда приехавший в имение племянник узнает от слуги, что дядя принимает мужиков за конюшнями. Он удивлен: «Да зачем же за конюшнями?»

– Опасается, батюшка...»

А в дядюшкином доме в страхе ходят на цыпочках и шепчутся: почитать Фому за именинника в Ильин день или нет? Боятся даже тени Опискина:

...Шагах в тридцати от нас, чуть приметно, промелькнула тень проходившего человека.

– Это...это, верно, Фома Фомич! – **прошептал** Обноскин, трепеща всем телом.

Среди новых парадигм шепот в повести отметим «трагический шепот» дядюшки и суеверный шепот гостей во время грозы:

– Друг мой! все кончено, все решено! - проговорил он каким-то трагическим **полусшепотом**.

В эту минуту страшный удар грома разразился чуть не над самым домом. <...>

– Батюшка, Илья-пророк! – **прошептали** пять или шесть голосов, все вместе, разом.

Дядюшкин сон (1859)

Слов – 42 713, словоформ с корнем «шеп-шип» – 14 (сюда не входят три употребления глагола «шепелявить»), к частотности – 0,00033

шепот восхищения

– Это ваша дочь! *Charmante, charmante!* – бормочет князь, с жадностью лорнируя Зину. – *Mais quelle beauté!* – **шепчет** он, видимо пораженный.

шепот горького признания

Как они вас-то обе честили! просто за дурака почитают, а Зина прямо сказала, что ни за что не выйдет за вас. <...>

– Да ведь это безбожнейшее коварство, если так! – **прошептал** Павел Александрович, глупейшим образом смотря в глаза Настасье Петровне.

стыдливый шепот

О! зачем вы приехали! Я передаю вам мое сокровище, моего ангела.

Берегите ее, князь! Вас умоляет мать, и какая мать осудит меня за мою горесть!

– Маменька, довольно! – прошептала Зина.

шептать про себя

– Ох, боюсь я за этого болвана! – шептала про себя Марья Александровна.

– Решительно, он поклялся высосать все мои соки! Право бы, лучше было его совсем не брать!

прошипеть

– В самом деле, это, может быть, у них от рассеянности-с, – прошипела Наталья Дмитриевна.

прошептать вне себя от бешенства

Ах, черт бы их взял! я и не подумала об этом театре! изловчились, сороки! – прошептала Марья Александровна вне себя от бешенства.

начать боязливым шепотом, торопливо оглядываясь

– Зинаида Афанасьевна, – начал он каким-то боязливым шепотом, торопливо оглядываясь по сторонам, потому что еще было довольно светло...

заговорить как-то таинственно, шепотом

Об этом посетителе мигом заговорил весь Мордасов, но заговорил как-то таинственно, шепотом, выглядывая на него из всех щелей и окон, когда он проехал по Большой улице к губернатору.

Впервые у Достоевского здесь появляется синоним шепота с явственно хтонической семантикой – *шипенье*. Впервые встречается здесь и авторская ремарка «прошептать вне себя от бешенства».

Униженные и оскорбленные (1861)

Слов – 122 107, словоформ с корнем «шен» – 45, к частотности – 0,00037

прошамкать дрожащим, старческим голосом

Азорка! – прошамкал он дрожащим, старческим голосом, – Азорка!

прибавить полушепотом и с значительным видом

– Или вот, например, табакерку дадут... Что ж? На милость ведь нет образца. Поощрить захотят. А кто знает, может, и ко двору попадешь, – прибавил он **полушепотом и с значительным видом**, прищурился свой левый глаз...

сказать почти шепотом

Между нами уже было сказано одно словечко, и я услышал, наконец, как Наташа, потупив головку и полураскрыв свои губки, почти **шепотом** сказала мне: да.

проговорить медленно и тихо, почти шепотом.

– Ты к вечерне собиралась, Наташа, а вот уж и благовестят, – сказала она. <...>

– Я... может быть... не пойду сегодня, – проговорила Наташа медленно и тихо, почти **шепотом**. – Я... нездорова, – прибавила она и побледнела как полотно.

попроситься шепотом

– Прощайте! – прошептала Наташа.

прошептать о сердечном недомогании

– Душно! – прошептала она, – сердце теснит... душно!

прошептать, смотря с усилием и беспокойством

– Прости, прости меня, девочка! Прости, дитя мое! <...>
Кого ты ищешь? Старика, который тут жил?

– Да, – прошептала она с усилием и с беспокойством смотря на меня.

шепот «последних слов»: предложить жениху проститься навсегда

– Наташа, послушай... – говорил Алеша, совершенно потерявшись. Ты, может быть, уверена, что я виноват... Но я не виноват; я нисколько не виноват! Вот видишь ли, я тебе сейчас расскажу.

– Да зачем же это? – прошептала Наташа, – нет, нет, не надо... лучше дай руку и... кончено... как всегда...

сказать ускоренным шепотом

Вдруг Мавра опять отворила к нам дверь.

– Сам идет, князь! – сказала она ускоренным **шепотом** и тотчас же спряталась.

прошептать смущенно, но не потерявшись

– Наташа, не бойся, ты со мной! Я не позволю обидеть тебя, – прошептал смущенный, но не потерявшийся Алеша.

шептать в смущении

Да! Я сознаю, что я долго, долго еще должен заслуживать любовь вашу!

– Полноте, не хвалите меня... довольно! – **шептала** в смущении Наташа.

прошептать, опустив глаза

Она вошла, медленно переступив через порог, как и вчера, и недоверчиво озираясь кругом. <...> Она все еще молчала; я ждал.

– За книжками! – **прошептала** она наконец, опустив глаза в землю.

прошептать как бы невольно

– Верно, он тебя любил, когда в последнюю минуту о тебе поминал.

– Нет, – **прошептала** она как бы невольно, – не любил.

прошептать неожиданно и чрезвычайно тихо

Мои слова, казалось, ее тронули; она как-то странно поглядела на меня, но уж не сурово, а мягко и долго; потом опять потупилась как бы в раздумье.

– Елена, – вдруг **прошептала** она, неожиданно и чрезвычайно тихо.

прошептать как бы в борьбе и раздумье

– Это тебя зовут Елена?

– Да...

– Что же, ты будешь приходить ко мне?

– Нельзя... не знаю... приду, – **прошептала** она как бы в борьбе и раздумье.

прошептать с невыразимой болезненной тоскою

В эту минуту вдруг где-то ударили стенные часы. Она вздрогнула и, невыразимой болезненной тоскою смотря на меня, **прошептала**:

– Это который час?

что-то шептать про себя

Я разглядел, что Елена сидела на диване, опустив на грудь голову, как будто в глубокой задумчивости. На меня она и не взглянула, точно была в забытьи. Я подошел к ней; она что-то **шептала** про себя. «Уж не в бреду ли?» – подумал я.

начать полупшепотом

– Ничего, ничего! Это так, сгоряча. Есть дело. Садись. Я придвинул стул и уселся лицом к нему у стола. Старик слегка нагнулся ко мне и начал **полупшепотом...**

прошептать, пряча лицо (шепот «трудных признаний»):

– Легче ли тебе? – спросил я, – чувствительная ты моя Леночка, больное ты мое дитя?

– Не Леночка, нет... – **прошептала** она, все еще пряча от меня свое личико.

– Не Леночка? Как же?

– Нелли.

проговорить тихо, совсем почти шепотом

– Стало быть, он очень любил твою мамашу? Как же он не жил с нею?

– Нет, не любил... Он был злой и ее не прощал... как вчерашний злой старик, – проговорила она тихо, совсем почти **шепотом** и бледнея все больше и больше.

шепот как интонационный маркер

Он добр, у него благородное сердце, но вот вам пример: любит без памяти, а помещает ту, которую любит, в такой конуре. Я даже слышал, что иногда хлеба не было, – прибавил он **шепотом**, отыскивая ручку колокольчика.

шепнуть как-то таинственно

Мавра тотчас же нам отворила, суетливо встречая нас.
<...>

– Алеша здесь? – спросил я ее.

– Не бывал, – **шепнула** она мне как-то таинственно.

шепот «трудных вопросов»

Она схватила меня за руку и повела за ширмы.

– Ваня, – сказала она **шепотом**, заведя меня в самый темный угол, – простишь ты меня или нет?

шепнуть наскоро

– Вот ты увидишь, увидишь, что будет, – наскоро **шепнула** она мне. – Я теперь знаю все, все угадала. Виноват все-му он. Этот вечер много решит. Пойдем!

ответить почти шепотом, но как-то вдруг, отрывисто

– Что ж делать, так надо было, Нелли.

– Совсем не надо, – отвечала она почти **шепотом**, но как-то вдруг, отрывисто, чуть не сердито, надув губки и еще упорнее уставившись глазами в пол.

шептать, как-то усиленно пощипывать собеседника за рукав

– А она... ну, вот и они-то... девушка и старичок, – **шептала** она, продолжая как-то усиленнее пощипывать меня за рукав, – что ж, они будут жить вместе?

шепнуть наскоро

– Знаешь что? Ему ужасно хочется уйти от меня, – **шепнула** мне наскоро Наташа, когда он вышел на минуту что-то сказать Мавре, – да и боится.

шепнуть, здороваясь

Здороваясь со мной, Алеша **шепнул** мне: «Я здесь только на минутку, но сейчас туда».

прошептать дрожавшими от слез губками

И она вдруг заплакала.

– Вы не поверите, как мне жалко Наташу, – **прошептала** она дрожавшими от слез губками.

прошептать с самым серьезным видом.

Тут Нелли опять не могла вытерпеть и снова засмеялась.

– У пациентки веселый характер, но теперь – это нервы и каприз, – **прошептал** мне доктор с самым серьезным видом.

шепнуть снова

Ого! ну да, принимать порошки. Хорошая девица, – **шепнул** он мне снова, – в ней много, много... доброго и умного, но, однако ж... замуж... какой странный каприз...

рассказывать торопливым шепотом

Александре Семеновне тоже хотелось спать, но она все сидела над больной и ждала меня. Тотчас же торопливым **шепотом** начала она мне рассказывать, что Нелли сначала была очень весела, даже много смеялась, но потом стала скучна и, видя, что я не прихожу, замолчала и задумалась.

проговорить чуть не шепотом

– А я бы вам обоим служила, как служанка ваша, а вы бы жили и радовались, – проговорила она чуть не **шепотом**, не смотря на меня.

«Что с ней, что с ней!» – подумал я, и вся душа перевернулась во мне.

шептать наскоро

– Постойте, не торопитесь; пойдете-ка поскорее к вам, там все и узнаете, – зашептала Александра Семеновна, – какие вещи-то я вам расскажу, Иван Петрович, – **шептала** она наскоро дорогою. – Дивиться только надо...

шепнуть, думая о другом

– Кто такая? – **шепнул** мне старик, по-видимому думая о другом.

прошептать и еще больше потупиться

Нелли стояла передо мной, задумчивая и смущенная, бледная по-прежнему, опустив в землю глаза. Она не могла смотреть на меня.

– Нелли, ты просила милостыню?

– Да! – **прошептала** она и еще больше потупилась.

прошептать чуть слышным голосом

– Неужели ж ты не видишь, Нелли, сколько злого, самодовольно злого в твоем поступке? Хорошо ли это? Неужели тебе не стыдно? Неужели...

– Стыдно... – **прошептала** она чуть слышным голосом, и слезинка покатила по ее щеке.

остановиться в дверях и шепнуть

Еще раз она остановилась в дверях и **шепнула** мне: «Я просто войду и скажу ей, что я так в нее верила, что приехала не опасаясь...»

прибавить робко и шепотом

Я хочу... я должна... ну я вас просто спрошу: очень вы любите Алешу?

– Да, очень.

– А если так... если вы очень любите Алешу... то... вы должны любить и его счастье... – прибавила она робко и **шепотом**.

прошептать наскоро

– Не проклиняйте меня, – **прошептала** наскоро Катя, – а я... всегда... будьте уверены... он будет счастлив... Пойдем, Алеша, проводи меня! – быстро произнесла она, схватывая его руку.

прошептать чуть слышно

Сегодня уехал Алеша, а через час его отец уже был у ней и оскорбил ее, и грозил ее посадить в смиренный дом, и смеялся над ней. Понимаешь меня, Нелли?

Черные глаза ее сверкнули, но она тотчас же их опустила,

– Понимаю, – **прошептала** она чуть слышно.

произнести тем же шепотом

Он не хочет и слышать теперь про дочь, но он ее любит, любит, Нелли, и хочет с ней примириться; я знаю это, я все знаю! Это так!.. Слышишь ли, Нелли?

– Слышу, – произнесла она тем же **шепотом**. Я говорил ей, обливаясь слезами. Она робко взглядывала на меня.

прошептать отрывисто и пугливо

– Что ж у тебя, голубушка, ни родных, ни отца, ни матери нету? – спросила опять Анна Андреевна.

– Нет, – отрывисто и пугливо **прошептала** Нелли.

шептать поскорее

– Нелли только что заснула, бедняжка! – **шепчет** она мне поскорее, – ради бога, не разбудите!

шептать в оправдании

– Но ведь я объявил еще третьего дня, что не буду двое суток, – **шепчу** я Анне Андреевне.

рассказывать шепотом и с уторопленным видом

Николай Сергееч, едва переступив за порог, по обыкновению своему, громко заговорил.

Анна Андреевна так и замахала на него руками. Старик тотчас же присмирел и, увидя меня и Наташу, шепотом и с уторопленным видом стал нам рассказывать о результате своих походов.

Субъекты шепота

Смит

– Азорка, Азорка! – **прошамкал** он дрожащим, старческим голосом...

Иван Петрович

шепчу

Ихменев

прибавил **полушепотом** и с значительным видом

слегка нагнулся и начал **полушепотом**

прибавил **шепотом**

шепнул

шепотом и с уторопленным видом

рассказывал

Наташа

проговорила медленно и тихо,

почти **шепотом**

прошептала

почти **шепотом** сказала

прошептала

прошептала

сказала **шепотом**

наскоро **шепнула**

шепнула наскоро

шептала в смущении

Объекты шепота

Анна Андреевна

Иван Петрович

Иван Петрович

Иван Петрович

Иван Петрович

Иван Петрович

Наташа

Анна Андреевна

Николай Сергеевич

Иван Петрович

Иван Петрович

Алеша

Иван Петрович

Иван Петрович

Иван Петрович

князь Валковский

Алеша*прошептал**шепнул***Нелли***прошептала с усилием и беспокойством**отвечала почти шепотом, но как-то вдруг, отрывисто**проговорила чуть не шепотом**проговорила тихо, совсем почти шепотом**прошептала неожиданно и чрезвычайно тихо**прошептала как бы в борьбе и раздумье**прошептала с невыразимой болезненной тоскою**прошептала чуть слышно**прошептала, все еще пряча личико**прошептала, опустив глаза**прошептала, как бы невольно**что-то шептала про себя**прошептала отрывисто и пугливо***Анна Андреевна***прошептала чуть слышно**прошептала и еще больше потупилась**прошептала чуть слышным голосом**шепчет***Александра Семеновна***рассказывала торопливым шепотом**шептала наскоро***Катя***прошептала дрожавшими от слез губками**шепнула**прибавила робко и шепотом**прошептала наскоро***Мавра***сказала ускоренным шепотом**шепнула как-то таинственно***Доктор***прошептал доктор с самым серьезным видом**шепнул снова*

Наташа

Иван Петрович

Нелли

Анна Андреевна

Иван Петрович

Наташа

Наташа

Наташа, Алеша

Иван Петрович

Иван Петрович

Иван Петрович

Количество шепотных словоформ в этом романе значительно возрастает. Начинает формироваться каталог эпитетов к слову *шепот*. Пока их только два: *ускоренный* и *торопливый*, но именно эти определения станут вскоре ключевыми для выражения спонтанного характера шепотной речи.

Сознавая, что шепотный дискурс нов и непривычен для читателя, автор сопровождает повествование краткими ремарка-

ми и даже развернутыми комментариями. Подобные комментарии вводят читателя в авторскую метапоэтику шепота и позволяют осмыслить его типологию. Продолжает расширяться репертуар невербальных актов, сопровождающих шепот и способствующих обогащению его семантики.

Особое внимание обращает здесь стремление Достоевского к индивидуализации шепотных интонаций персонажей. Если Ихменев, к примеру, *начал полушепотом* и далее *прибавил полушепотом*, то больше в романе никто *полушепотом* не говорит. Только Наташа может проговорить *медленно и тихо, почти шепотом*. И только у Нелли шепот достигает такого *pianissimo*: *чрезвычайно тихо*.

Шепот в романе уже способен к выражению сложных духовно-душевных состояний. В круг речевых интонаций Нелли входят, например, шепот *с усилием и беспокойством*, шепот *как бы в борьбе и раздумье* и шепот *с невыразимой болезненной тоскою*. А ее лейтмотивом становится *отрывистый шепот* (три случая).

Все более дифференцированной становится шкала динамической градации шепота. Кроме определений, впервые использованных в повести «Двойник» (*полушепотом, почти шепотом и «почти прошептать»*), здесь фигурируют такие ремарки, как *чуть не шепотом, тихо, совсем почти шепотом, прошептать чрезвычайно тихо, прошептать чуть слышным голосом, прошептать чуть слышно*.

В романе начинает формироваться и темпоральная шкала шепотной речи. Выступая как один из компонентов интонации, темп речи способствует выявлению более значимых и менее значимых сегментов высказывания. А в речи литературных персонажей темп является одной из характерных черт их интонационного образа.

Темпоральная лексика представлена здесь следующим образом: *ускоренный шепот, торопливый шепот и шепнуть наскоро*.

В романе впервые появляются такие выражения, как *невольный шепот* и *прошептать как бы невольно*. В литературном языке XIX века наречие «невольно» имело три значения: 1. *непреднамеренно, нечаянно, случайно*; 2. *непроизвольно, бессознательно*; 3. *против воли, по принуждению*.

У Достоевского оно чаще всего выступает во втором значении.

Основными субъектами шепотных актов в романе являются Нелли и Наташа (13 и 10, соответственно), а их ведущий речевой жанр – «шепот жертвы».

Характерно, что главный герой романа Иван Петрович как объект шепота фигурирует в 33 речевых актах, а как субъект – всего лишь в одном, да и то это ситуативно обусловленный шепот: Анна Андреевна попросила его не разбудить спящую Нелли. Это, пожалуй, единственный случай такой интонационной избирательности среди главных героев Достоевского. И об этом стоит подумать.

Роман содержит семь конфиденциальных шепотных актов, которые здесь, в виду их очевидности, не рассматриваются.

Петербургские сновидения в стихах и в прозе (1861)

Слов – 7277, словоформ с корнем «шеп» – 1, к частотности – 0,00014

пришептывать, как будто замаливая свои прегрешения

И когда все дома просили хлеба, рубашек и обуви, он сидел себе в уголку у печки, не отвечал ни слова, писал казенные бумаги или упорно молчал, опустил глаза в землю и что-то пришептывая, как будто замаливал у Господа свои прегрешения.

Особенно интересно здесь отождествление молчания и шепота.

Записки из Мертвого дома (1861)

Слов – 98 598, словоформ с корнем «шеп» – 12, к частотности – 0,00014

Чаще всего в «мертвом доме» звучит потаенный арестантский шепот (в 10 случаях из 12). Встречается также случай этикетно-обусловленного шепота (разговоры возле умирающего арестанта):

На всем теле его остались один только деревянный крест с ладонкой и кандалы, в которые, кажется, он бы теперь мог продеть иссохшую ногу. За полчаса до смерти его все у нас как будто притихли, стали разговаривать чуть не шепотом. Кто ходил, ступал как-то неслышно.

Появляется и новая разновидность речевой маски: «пришептывание».

Сидят по пяти лет, сидят и по десяти. Большею частью из разбойников. Одного только между ними я видел как будто из господ; где-то он когда-то служил. Говорил он смирнохонько, пришептывая; улыбочка сладенькая.

Скверный анекдот (1862)

Количество слов – 16 538, словоформ с корнем «шеп» – 10, k частотности – 0,0006

Значительное увеличение шепотных актов обусловлено сюжетными обстоятельствами. Генерал Пралинский, находясь в «несколько эксцентрическом состоянии», решил зайти на свадьбу своего подчиненного, регистратора Пселдонимова, чтобы «обняться с ним нравственно». Однако явление генерала вызвало у гостей лишь недоумение и настороженность. «Впрочем, никто особенно не робел, а только все были дики и почти все про себя враждебно смотрели на персону, ввалившуюся к ним, чтоб нарушить их веселье». В этой ситуации шепот становится уже не только знаком нарушенного веселья, но и разрушения единого и органичного коммуникативного пространства. Борьба гостей за его восстановление и определит будущую интригу.

необыкновенный шепот (реакция гостей на необыкновенное событие)

По гостям и танцующим, еще не успевшим отдышаться и обтереть с лица пот, прошел какой-то гул, какой-то необыкновенный шепот. Все глаза, все лица начали быстро оборачиваться к вошедшему гостю.

шепот в значении тайных слухов

Причиной тому был неизвестно каким образом вдруг разошедшийся слух, шепот, известие, что гость-то, кажется, того... под шефе.

Он содрогался, представляя себе разные картины. Что скажут о нем, что подумают, как он войдет в канцелярию, какой шепот его будет преследовать целый год, десять лет, всю жизнь. Анекдот его пройдет в потомство.

шепот как знак тайного заговора

Казалось даже, что они в каком-то заговоре между собою, и именно против Ивана Ильича. <...> А именно: злокачествен был один господин с бородкой,какой-то вольный художник; он даже несколько раз посмотрел на Ивана Ильича и потом, повернувшись к соседу, что-то ему нашептывал.

шепот осуждения

– Не про вас, ваше превосходительство, не про вас! продолжайте! – кричал развеселившийся школьник, развалясь на стуле, – продолжайте, я слушаю и очень, о-чень, о-чень вами доволен! Па-хвально, па-хвально!

– Пьяный мальчишка! – **шепотом** подсказал Пселдонимов.

– Вижу, что пьяный, но...

«двусмысленный шепот» тайного осуждения

Прежде, когда еще он сидел дома, в тоске, он тысячу раз представлял себе, как он войдет в свою канцелярию. С ужасом убеждался он, что непременно услышит за собою двусмысленный **шепот**, увидит двусмысленные лица, пожнет злокачественнейшие улыбки.

шептать почти бессознательно

Иван Ильич, оставшись один, встал в замешательстве со стула. Он смотрел в зеркало и не замечал лица своего.

– Нет, строгость, одна строгость и строгость! – **шептал** он почти бессознательно про себя, и вдруг яркая краска облила все его лицо.

Рассказ содержит два шепотных акта конфиденциального общения.

Записки из подполья (1864)

Количество слов – 35 717, словоформ с корнем «шеп» – 8, *k* частотности – 0,00022

шепот как речевая маска

– Я с удивлением узнал о вашем желании участвовать с нами, – начал он, сюсюкивая и **пришепетывая**, и растягивая слова, чего прежде с ним не бывало.

Мне за него много простится грехов. <...> Но особенно гадко было мне его **пришепетывание**. У него был язык несколько длиннее, чем следует, или что-то вроде этого, оттого он постоянно **шепелявил** и сюсюкал и, кажется, этим ужасно гордился, воображая, что это придает ему чрезвычайно много достоинства.

Сюсюкать, по В. Далю, – «не произносить шипящих звуков», сысюка «шепелявый»; **пришепетывать** – слегка шепелявить, т. е. произносить свистящие звуки *с* и *з* как шипящие *ш* и *ж*. В русской литературе середины XIX века манера пришепетывать упоминается довольно часто.

Когда Берсенева говорил с женщиной, речь его становилась еще медлительней и он еще более **пришепетывал** (И. Тургенев. «Накануне»).

В разговоре с отцом и матерью они стали также употреблять французские слова, произнося их с отвратительным пришепетыванием, сюсюканьем (Г. Успенский. «Новые времена»).

У Достоевского шепелявит Князь в повести «Дядюшкин сон», арестант «из разбойников» в «Записках из Мертвого дома» и лакей Видоплясов в повести «Село Степанчиково и его обитатели»:

Благодарю, бла-го-дарю, вин-новат! – шепелявит князь (мы забыли сказать, что он немного шепелявит, но и это делает как будто по моде).

Одного только между ними я видел как будто из господ; где-то он когда-то служил. Говорил он смиренхонько, пришепетывая; улыбочка сладенькая.

Он (Видоплясов. – А. Р.) шепелявил и премоно не выговаривал букву р, подымал и опускал глаза, вздыхал и нежничал до невероятности.

Половина шепотных актов в повести приходится на сцену Подпольного и Лизы. Для выяснения их семантики и драматургической функции рассмотрим «паралингвистический текст» этой сцены, в частности невербальную коммуникацию Лизы: ее интонации, мимику и жестику.

Вот первый из этих невербальных актов:

Вдруг рядом со мной я увидел два открытые глаза, любопытно и упорно меня рассматривавшие. Взгляд был холодно-безучастный, угрюмый, точно совсем чужой; тяжело от него было.

Эту холодную безучастность Подпольный уловил и в голосе Лизы, прежде всего в обезличенности и отчужденности ее шепота:

– Как тебя зовут? – спросил я отрывисто, чтоб поскорей кончить.

– Лизой, – ответила она почти шепотом, но как-то совсем неприветливо и отвела глаза.

На протяжении сцены Лизиной интонации существенно меняются. Сначала на расспросы Подпольного она отвечала нехотя, потом все «отрывистее и отрывистее» (т. е. раздраженней). Вскоре он различил и новую интонацию: «Это так означало: отвяжись, тошно». А далее Лиза стала выговаривать «еще грубее и отрывистее, чем прежде».

Но вот Подпольный заговорил о сцене похорон, которую недавно видел: о том, как скверно хоронить в такую «мокрятть», о ругани могильщиков, о воде в могиле...

– Отчего в могиле вода? – спросила она с каким-то любопытством, но выговаривая еще грубее и отрывочнее, чем прежде.

Подпольного в этом разговоре о смерти «вдруг что-то начало подзадоривать», а Лизу раздражать и злить.

... Да с чего мне помирать? – прибавила она раздражительно. <...>

– А вот беда, коль у тебя, кроме того, объявится какая болезнь, ну, там слабость груди... аль сама простудишься, али что-нибудь. В такой жизни болезнь туго проходит.

Привяжется, так, пожалуй, и не отвяжется. Вот и помрешь.

– Ну и помру, – ответила она совсем уж злобно и быстро пошевельнулась.

Не тронула Лизу и жалость Подпольного.

– Нечего... – **шепнула** она чуть слышно и опять шевельнулась.

Круг интонаций замкнулся: разговор начался с отчужденного и отстраняющего шепота – им же и закончился. Это, по словам Достоевского, «тот час же подозлило» героя Записок. Что-то в нем вдруг «загорелось», «какая-то цель “явилась”» и он стал излагать Лизе свои «заветные идейки, в углу выжитые».

Вот тут между ними и возникло впервые что-то вроде душевного единения.

Разве эдак любят? Разве эдак человек с человеком сходиться должны? Это безобразие одно, вот что!

– Да! – резко и поспешно она мне поддакнула.

Этот миг душевной близости вдруг побудил Лизу увидеть себя глазами Другого.

– Какая такая я девушка? – **прошептала** она едва слышно...

Динамика шепота в репликах Лизы неуклонно снижается: от нюанса почти шепотом к чуть слышному и, наконец, едва слышному шепоту. Меняется и его прагматика. Теперь это уже не отстраняющий, а сближающий шепот – ведь фокусируя слух собеседника, он как бы сокращает коммуникативное пространство (этому равно способствует и шепот и крик, поэтому они так часто соседствуют в речевой практике персонажей

Достоевского: до них можно либо «докричаться», либо «дошептаться»).

Но этот «едва слышный» шепот также выражает смущение, робость и боязнь Лизы увидеть себя в глазах Другого, узнать его правду о себе.

Вскоре и Подпольный понял, что он все же нашел путь к молодой душе Лизы:

...В ее голосе уже что-то другое дрожало, не резкое, не грубое и несдающееся, как недавно, а что-то мягкое и стыдливое...

Последние, прощальные слова Лиза произнесла тоже шепотом.

Подпольный давно уже предчувствовал... что перевернул всю ее душу и разбил ее сердце. Но и пережив все терзания прошедшей ночи, «оскорбленная и раздавленная» Лиза все же бросилась к Подпольному, чтобы обнять его на прощание.

– Вот мой адрес, Лиза, приходи ко мне.

– Приду... – прошептала она решительно, все еще не подымая своей головы.

Если предыдущие дефиниции шепота в репликах Лизы характеризовали его динамику, то последнее наречие выявляет волевой акт: принятие какого-то важного решения. Это решение возникло у нее после пережитого приступа отчаяния. «Нет, никогда, никогда еще я не был свидетелем такого отчаяния!» – вспоминал потом Подпольный. И только позже ему открылось, что Лиза «поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив».

зашептать лихорадочной скороговоркой

– Аполлон, – зашептал я лихорадочной скороговоркой... ты должен спасти меня: немедленно принеси из трактира чаю и десять сухарей. Если ты не захочешь пойти, то ты сделаешь несчастным человека!

Отметим этот новый жанр шепотной речи. В дальнейшем он получит у Достоевского широкое выражение в таких словосочетаниях: «лихорадочный шепот», «проговорить скорым шепотом», «наскоро прошептать». Обычно они передают спонтанный характер высказывания в состоянии сильного возбуждения и даже исступления.

ядовито прошипеть (шипение как синоним шепота)

– Зверков! я прошу у вас прощенья, – сказал я резко и решительно, – Ферфичкин, и у вас тоже, у всех, у всех, я обидел всех!

– Ага! дуэль-то не свой брат! – ядовито **прошипел** Ферфичкин.

Меня больно резнуло по сердцу.

Семантика хтонического в глаголе «шипеть» еще более усилена наречием «ядовито».

Повесть содержит один шепотный акт конфиденциального общения.

Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже (1865)

Слов – 11 100, словоформ с корнем «шеп» – 4, к частотности – 0,00036

Отметим здесь новую парадигму в системе сонорных образов Достоевского, состоящую из двух, казалось бы, несовместимых звуковых феноменов «скрежета» и «шепота»:

Всего более обозлило меня то, что он почти уже совсем перестал употреблять личные местоимения – до того заважничал. Тем не менее все это меня сбilo с толку. «С чего, с чего эта легкомысленная башка куражится! – скрежетал я **шепотом** про себя. – Тут надо плакать, а не куражиться».

В Словаре Даля слово «скрежетание» толкуется так: *Скрежетание, действие по глаг. Скрежет, скрип, скрипучий звук от скрежетания. Ту будет плач и скрежет зубом, Матф. Оглушительен скрежет при сверлении пушек.*

В фонетическом аспекте такой тип шепота, конечно, невозможен, и этот авангардистский неологизм выступает, по существу, как поэтическая экспрессема.

В рассказе фигурируют также две конфиденциальные шепотные реплики и шепот «про себя» как акт внутреннего монолога.

Игрок (1866)

Слов – 47 083, словоформ с корнем «шеп» – 25, к частотности – 0,00053

Большая часть шепотных актов в романе (17 из 25) предопределена этикетом игорного зала, о чем и напомнил бабушке

Алексей Иванович: «...Здесь так кричать нельзя и даже разговаривать чуть-чуть громко не позволено, потому что это мешает счету, и что нас сейчас прогонят».

Пять шепотных актов в романе относятся к конфиденциальному общению.

шепот «последних слов» (выражение готовности погибнуть по слову возлюбленной)

Помните, третьего дня, на Шлангенберге, я **прошептал** вам, вызванный вами: скажите слово, и я соскочу в эту бездну. Если б вы сказали это слово, я бы тогда соскочил. Неужели вы не верите, что я бы соскочил?

«шепот рассудка»

«Друг-то друг, – думал я, – и это ясно (и когда он успел сделаться), но есть ли тут любовь?» «Конечно, нет», – **шептал** мне рассудок. Но ведь одного рассудка в эдаких случаях мало.

шепот в значении слухов

А между тем вышла целая история, которая уже ходила по отелю. В швейцарской и у обер-кельнера **перешептывались**, что фрейлейн утром, в шесть часов, выбежала из отеля, в дождь, и побежала по направлению к *hôtel d'Angleterre*. По их словам и намекам я заметил, что они уже знают, что она провела всю ночь в моей комнате.

Преступление и наказание (1866)

Слов – 176 271, словоформ с корнем «шеп» – 70, к частотности – 0,0004

сидеть и шептаться

Два часа просидели и все шептались: «Дескать, как теперь Семен Захарыч на службе и жалование получает, и к его превосходительству сам являлся, и его превосходительство сам вышел, всем ждать велел, а Семена Захарыча мимо всех за руку в кабинет провел».

шепотом унимать и сдерживать ребенка

Она, кажется, унимала его, что-то **шептала** ему, всячески сдерживала, чтоб он как-нибудь опять не захныкал, и в то же время со страхом следила за матерью своими большими-большими темными глазами, которые казались еще больше на ее исхудавшем и испуганном личике.

шептания (здесь: «тайное осуждение»)

Целый месяц у нас по всему городу ходили сплетни об этой истории, и до того уж дошло, что нам даже в церковь нельзя

было ходить с Дуней от презрительных взглядов и **шептаний**, и даже вслух при нас были разговоры.

шептать про себя

Путь же взял он по направлению к Васильевскому острову через В-й проспект, как будто торопясь туда за делом, но, по обыкновению своему, шел, не замечая дороги, **шепча** про себя и даже говоря вслух с собою, чем очень удивлял прохожих. Многие принимали его за пьяного.

шептать в отчаянии

Вдруг он весь вздрогнул от ужаса: «Боже мой, – **шептал** он в отчаянии, – что со мною? Разве это спрятано? Разве так прячут?»

шепотный полилог толпы

Вот и толпа расходится с лестниц по квартирам, – ахают, спорят, перекликаются, то возвышая речь до крику, то понижая до **шепоту**.

произнести почти шепотом («дать показания»)

...Так даю показание, что читал, интересовался... отыскивал... разыскивал... – Раскольников прищурил глаза и выждал, – разыскивал – и для того и зашел сюда – об убийстве старухи чиновницы, – произнес он наконец, почти **шепотом**, чрезвычайно приблизив свое лицо к лицу Заметова.

продолжить тем же шепотом

– Это вот та самая старуха, – продолжал Раскольников, тем же **шепотом** и не шевельнувшись от восклицания Заметова, – та самая, про которую, помните, когда стали в конторе рассказывать, а я в обморок-то упал. Что, теперь понимаете?

смотреть в упор и говорить шепотом

– Хорошо. Я вот бы как поступил, – начал Раскольников, опять вдруг приближая свое лицо к лицу Заметова, опять в упор смотря на него и говоря опять **шепотом**, так что тот даже вздрогнул на этот раз.

выговорить чуть ни шепотом (назвать собеседника сумасшедшим)

– Вы сумасшедший, – выговорил почему-то Заметов тоже чуть не **шепотом** и почему-то отодвинулся вдруг от Раскольникова. У того засверкали глаза; он ужасно побледнел; верхняя губа его дрогнула и запрыгала.

шепот подсознания: «как будто кто-то шепнул»

Он шел и смотрел в землю. Вдруг, как будто кто **шепнул** ему что-то на ухо. Он поднял голову и увидел, что стоит у того дома, у самых ворот. С того вечера он здесь не был и мимо не проходил.

шепнуть потихоньку

– Удивительно, как он еще очнулся, – **шепнул** потихоньку доктор Раскольникову.

испуганный шепот

– Пойдемте, маменька, хоть из комнаты выйдем на мину-ту, – **шепнула** испуганная Дуня,

– Мы его убиваем, это видно.

шептать чуть не в отчаянии

Пульхерия Александровна стояла как пораженная. – Я ни за что не могу уйти! – **шептала** она Разумихину, чуть не в отчаянии...

прошептать, выходя из себя

– И все дело испортите! – тоже **прошептал**, из себя выходя, Разумихин, – выйдемте хоть на лестницу.

продолжить полушепотом

Настасья, свети! Клянусь вам, – продолжал он **полушепотом**, уж на лестнице, – что давеча нас, меня и доктора, чуть не прибил!

прошептать, энергически повернувшись на стуле

– Вот за это-то я его и люблю! – **прошептал** все преувеличивающий Разумихин, энергически повернувшись на стуле. – Есть у него эти движения!..

проговорить сильным и скорым шепотом

– Что это вы мою комнату разглядываете? Вот маменька говорит тоже, что на гроб похожа.

– Вы нам все вчера отдали! – проговорила вдруг в ответ Сонечка, каким-то сильным и скорым **шепотом**, вдруг опять сильно потупившись. Губы и подбородок ее опять запрыгали.

прошептать в бешенстве

– Ни слова тут, или я тебя... размозжу! – **прошептал** в бешенстве Разумихин, хватая за плечо Раскольникова.

этикетно обусловленный шепот

Разумихин отворил дверь и некоторое время стоял на пороге, как бы раздумывая. Потом тихо шагнул в комнату и осторожно подошел к дивану. Послышался **шепот** Настасьи:

– Не замай; пуцай выпится; опосля поест.

прошептать в отчаянии

«Я это должен был знать, – думал он с горькою усмешкой, – и как смел я, зная себя, предчувствуя себя, брать топор и кровавиться! Я обязан был заранее знать... Э! да ведь я же заранее и знал!..» – **прошептал** он в отчаянии.

проговорить про себя почти шепотом, чуть не содрогаясь

Дуню как-то уж слишком поразило предложение Свидригайлова. Она все стояла задумавшись.

– Он что-нибудь ужасное задумал! – проговорила она почти **шепотом** про себя, чуть не содрогаясь.

прошептать со взглядом, горевшим от негодования.

Он медленно повернулся к дверям и медленно пошел из комнаты. Дуня догнала его.

– Брат! Что ты с матерью делаешь! – **прошептала** она со взглядом, горевшим от негодования.

горячо прошептать над самым ухом

– Он су-ма-сшедший, а не бесчувственный! Он помешанный! Неужели вы этого не видите? Вы бесчувственная после этого!.. – горячо **прошептал** Разумихин над самым ее ухом, крепко стиснув ей руку.

прошептать нерешительно

Соня смутилась.

– Я его точно сегодня видела, – **прошептала** она нерешительно.

отрывисто прошептать

– Вы гуляли?

– Да, – отрывисто **прошептала** Соня опять смутившись и потупившись.

прошептать в страшной тоске

Соня стояла, опустив руки и голову, в страшной тоске.

– А копить нельзя? На черный день откладывать? – спросил он, вдруг останавливаясь перед ней.

– Нет, – **прошептала** Соня.

прошептать с мучительным усилием

– Не каждый день получаете-то?

Соня больше прежнего смутилась, и краска ударила ей опять в лицо.

– Нет, – **прошептала** она с мучительным усилием.

быстро энергически прошептать, заговорив о Боге

Соня молчала, он стоял подле нее и ждал ответа.

– Что ж бы я без бога-то была? – быстро, энергически **прошептала** она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку.

быстро прошептать в ответ на вопрос о Боге

– Все делает! – быстро прошептала она, опять потупившись.

сурово прошептать

Она искоса глянула на него.

– Не там смотрите... в четвертом евангелии... – сурово **прошептала** она, не подвигаясь к нему.

прошептать, отвечая о посещении церкви

– А в церкви не слышали?

– Я... не ходил. А ты часто ходишь?

– Н-нет, – **прошептала** Соня. Раскольников усмехнулся.

прошептать тихо и как-то задыхаясь

Соня все колебалась. Сердце ее стучало. Не смела как-то она ему читать. Почти с мучением смотрел он на «несчастную помешанную».

– Зачем вам? Ведь вы не веруете?.. – **прошептала** она тихо и как-то задыхаясь.

прошептать отрывисто и сурово

Далее она не читала и не могла читать, закрыла книгу и быстро встала со стула.

– Все об воскресении Лазаря, – отрывисто и сурово **прошептала** она и стала неподвижно, отвернувшись в сторону, не смея и как бы стыдясь поднять на него глаза.

шепотом признаться в непонимании собеседника

– Никто ничего не поймет из них, если ты будешь говорить им, – продолжал он, – а я понял. Ты мне нужна, потому я к тебе и пришел.

– Не понимаю... – **прошептала** Соня.

прошептать в ужасе

– Батюшка, потише! Ведь услышат, придут! Ну что тогда мы им скажем, подумайте! – **прошептал** в ужасе Порфирий Петрович, приближая свое лицо к самому лицу Раскольникова.

машинально повторить совершенным шепотом

– Не позволю, не позволю! – машинально повторил Раскольников, но тоже вдруг совершенным **шепотом**.

шептать в испуге

– Батюшка, испейте, – **шептал** он, бросаясь к нему с графином, – авось поможет...

Испуг и самое участие Порфирия Петровича были до того натуральны, что Раскольников умолк и с диким любопытством стал его рассматривать.

предупреждать и приказывать шепотом

– Да тише же, тише! Ведь услышат! Серьезно предупреждаю: поберегите себя. Я не шучу-с! – проговорил **шепотом** Порфирий... теперь он прямо приказывал, строго, нахмутив брови и как будто разом нарушая все тайны и двусмысленности.

зашептать с болью и с ненавистью

– Я не дам себя мучить! – **зашептал** он вдруг по-давешнему, с болью и с ненавистью мгновенно сознавая в себе, что не может не подчиниться приказанию, и приходя от этой мысли еще в большее бешенство...

спешить излить полушепотом все накопившиеся чувства

...Несмотря на мучительный кашель, который поминутно прерывал и душил ее и, кажется, особенно укоренился в эти последние два дня, непрерывно обращалась к Раскольникову и **полушепотом** спешила излить перед ним все накопившиеся в ней чувства и все справедливое негодование свое на неудавшиеся поминки...

зашептать с чрезвычайным одушевлением

Тут смех опять превратился в нестерпимый кашель, продолжавшийся пять минут. На платке осталось несколько крови, на лбу выступили капли пота. Она молча показала кровь Раскольникову и, едва отдыгнувшись, тотчас же **зашептала** ему опять с чрезвычайным одушевлением и с красными пятнами на щеках...

прошептать в ужасе

– Я ничего не брала у вас, – **прошептала** в ужасе Соня, – вы дали мне десять рублей, вот возьмите их. – Соня вынула из кармана платок, отыскала узелок, развязала его, вынула десятирублевую бумажку и протянула руку Лужину.

прошептать с трудом

Она вдруг задрожала всем телом.

– Ну так вот, я и пришел сказать.

– Так вы это в самом деле вчера... – с трудом **прошептала** она, – почему ж вы знаете? – быстро спросила она, как будто вдруг опомнившись.

прошептать чуть слышно

Прошла еще ужасная минута. Оба все глядели друг на друга.

– Так не можешь угадать-то? – спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни.

– Н-нет, – чуть слышно **прошептала** Соня.

шепот «последних вопросов»

– Угадала? – **прошептал** он наконец.

– Господи! – вырвался ужасный вопль из груди ее.

прошептать наивно и робко

– А что и в самом деле! – сказал он, как бы надумавшись, – ведь это ж так и было! Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну, понятно теперь?

– Н-нет, – наивно и робко **прошептала** Соня, – только... говори, говори! Я пойму, я про себя все пойму! – упрашивала она его.

передумать и «перешептать себе» (диалог с собой)

– Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! – повторил он мрачно и настойчиво. – Я все знаю. Все это я уже передумал и **перешептал** себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собой переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все!

прошептать, едва переводя дыхание

Раскольников побледнел и похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне. Он быстро отшатнулся и дико посмотрел на Свидригайлова.

– По-почему... вы знаете? – **прошептал** он, едва переводя дыхание.

обвинить в убийстве почти шепотом, совершенно убежденным голосом

– Как кто убил?.. – переговорил он, точно не веря ушам своим, – да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с... – прибавил он почти **шепотом**, совершенно убежденным голосом.

прошептать, точно испуганный маленький ребенок (отрицая участие в убийстве)

– Это не я убил, – **прошептал** было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления.

строго и убежденно прошептать обвинение убийстве

– Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с, и некому больше-с, – строго и убежденно **прошептал** Порфирий.

прошептать презрительно и с отвращением

– Э-эх, наплевать! – презрительно и с отвращением **прошептал** Раскольников, как бы и говорить не желая.

начать почти шепотом, сбиваясь от волнения (шепот «последних слов»)

Дуня села. Свидригайлов сел подле нее.

– Все это от вас зависит, от вас, от вас одной, – начал он с сверкающими глазами, почти **шепотом**, сбиваясь и даже не выговаривая иных слов от волнения.

прошептать в негодовании

Да и не поверит вам никто: ну с какой стати девушка пошла одна к одинокому человеку на квартиру? Так что, если даже и братом пожертвуете, то и тут ничего не докажете: насилие очень трудно доказать, Авдотья Романовна.

– Подлец! – **прошептала** Дуня в негодовании.

прошептать с отчаянием (шепот «последних вопросов» и «последних слов»)

– Так не любишь? – тихо спросил он.

Дуня отрицательно повела головой.

– И... не можешь?.. Никогда? – с отчаянием **прошептал** он.

– Никогда! – **прошептала** Дуня.

полушепотом и скороговоркой, разрешить важнейшие недоумения

Но сердобольная мамаша тотчас же, **полушепотом** и скороговоркой, разрешила некоторые важнейшие недоумения...

странный и непрерывный шепот

Свидригайлов поставил свечу, сел на кровать и задумался. Но **странный и непрерывный шепот**, иногда подымавшийся чуть не до крику, в соседней клетушке, обратил наконец его внимание. Этот **шепот** не переставал с того времени, как он вошел. Он прислушался: кто то ругал и чуть ли не со слезами укорял другого, но слышался один только голос.

прошептать в настоящем ужасе

Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. «Как! пятилетняя! – **прошептал** в настоящем ужасе Свидригайлов, – это... что ж это такое?»

прошептать о решении покончить с жизнью

– Где же ты был всю ночь?

– Не помню хорошо; видишь, сестра, я окончательно хотел решиться и много раз ходил близ Невы; это я помню. Я хотел там и покончить, но... я не решился... – **прошептал** он, опять недоверчиво взглядывая на Дуню.

Субъекты шепота

Раскольников

шептал в отчаянии (2)

произнес почти шепотом

говорил опять шепотом

прошептал в отчаянии

машинально повторил совершенным шепотом

зашептал с болью и с ненавистью

прошептал наконец

передумал и перешептал

прошептал, едва переводя дыхание

прошептал, точно испуганный маленький ребенок

прошептал о решении покончить с жизнью

Заметов

выговорил чуть ни шепотом

Пульхерия Александровна

шептала, чуть не в отчаянии

Разумихин

прошептал, из себя выходя

прошептал в бешенстве

горячо прошептал над самым ухом

Соня

проговорила сильным и скорым шепотом

прошептала нерешительно

отрывисто прошептала, смутившись

и потупившись

прошептала (2)

прошептала с мучительным усилием

быстро, энергически прошептала

быстро прошептала, опять потупившись

сурово прошептала

прошептала тихо и как-то задыхаясь

прошептала отрывисто и сурово

прошептала в ужасе

с трудом прошептала

чуть слышно прошептала

наивно и робко прошептала

Порфирий Петрович

прошептал в ужасе

шептал

Объекты шепота

Раскольников

Заметов

Заметов

Раскольников

Порфирий Петрович

Порфирий Петрович

Соня

Раскольников

Свидригайлов

Порфирий Петрович

Дуня

Раскольников

Разумихин

Пульхерия Александровна

Раскольников

Дуня

Раскольников

Лужин

Раскольников

Раскольников

Раскольников

Раскольников

Раскольников

<i>проговорил шепотом,</i>	Раскольников
<i>прямо приказывая</i>	
<i>прибавил почти шепотом совершенно</i>	Раскольников
<i>убежденным голосом</i>	
<i>строго и убежденно прошептал</i>	Раскольников
Дуня	
<i>проговорила почти шепотом про себя,</i>	Дуня
<i>чуть не содрогаясь</i>	
<i>прошептала со взглядом, горевшим от</i>	Раскольников
<i>негодования</i>	
<i>прошептала в негодовании</i>	Свидригайлов
Свидригайлов	
<i>начал почти шепотом, сбиваясь от волнения</i>	Дуня
<i>с отчаянием прошептал</i>	Дуня
<i>прошептал в настоящем ужасе</i>	Свидригайлов
Катерина Ивановна	
<i>полушепотом спешила излить все накопившиеся</i>	Раскольников
<i>чувства</i>	
<i>зашептала с чрезвычайным одушевлением</i>	Раскольников
<i>чуть не вслух, прошептала</i>	Раскольников
<i>зашептала, почти развеселившись</i>	Раскольников
Лужин	
<i>спросил шепотом</i>	Лебезятников
Мать невесты Свидригайлова	
<i>полушепотом и скороговоркой, разрешила</i>	семейство невесты
<i>некоторые важнейшие недоумения</i>	Свидригайлова

Особое внимание обращают те главы романа, где частотность словоформ шепота возрастает в два, а то и в три раза. Наивысший пик шепотной лексики (не только в этом романе, но и вообще у Достоевского) приходится на IV главу четвертой части романа, в которой Соня читает Раскольникову о воскресении Лазаря. Шепот соотносится здесь с тайной, со словом о чуде и с интимностью христианских истин, он словно воссоздает атмосферу странно-чудесного исцеления библейского героя. Вся роль Сонечки, по сути, написана в шепотном регистре, но с широким интонационным диапазоном: от *наивного и робкого* до *строгого и убежденного*, от *нерешительного и тихого* до *энергического и сурового*. И природа этого шепота Раскольникову открыта: «Он слишком хорошо понимал, как тяжело было ей теперь выдавать и обличать все *свое*».

Шепотные реплики Сонечки в этой сцене пунктирно выявляют ее внутреннюю драматургию. Вот как выглядит их последовательность:

Прошептала нерешительно, рассказывая Раскольникову о том, как увидела на улице покойного отца.

Отрывисто прошептала, смутившись и потупившись, отвечая на вопрос Раскольникова с двусмысленным словом «гуляли».

Прошептала, отвечая на его вопрос: «А копить нельзя?»

Прошептала с мучительным усилием, в ответ на вопрос «Не каждый день получаете-то?».

Быстро, энергически прошептала, отвечая на вопрос о молитве Богу.

Быстро прошептала о воздаянии Бога.

Сурово прошептала, подсказывая, где смотреть про воскресение Лазаря.

Прошептала о нечастом посещении церкви.

Прошептала тихо и как-то задыхаясь о неверии Раскольникова в ответ на его настойчивое и раздражительное требование продолжить чтение Евангелия.

Отрывисто и сурово прошептала в завершении чтения о воскресении Лазаря.

Если в начале встречи Раскольников заметил Соне, что у нее «ум мешается» и что она «теперь как помешанная...», а еще раньше назвал ее про себя «юродивой», то к концу встречи уже Соня подумала о нем, как о «полоумном».

И «помешательство», и «юродство», и «сумасшествие», и «полоумие» как обобщенные образы иррационального – все это пароксизмы того духовного кризиса, который пережили в этой сцене герои в поисках исхода. Для Раскольникова возможностью такого исхода становится *вера*. Порвав накануне с родными по крови, он обретает в Соне родную по духу, чтобы вступить с ней на крестный путь: «Мы вместе прокляты, вместе и пойдем!»

Часто шепот у Достоевского выступает как речевая стратегия, с помощью которой осуществляется вторжение во внутренний мир человека – ведь ухо более чем око незащищено для вторжения извне. *Горячий шепот, свистящий шепот, обжигающий шепот* словно доносят до собеседника адский жар человеческой души. Эта агрессивная стратегия проявляется в следственной тактике Порфирия Петровича и его поединках с Раскольниковым. В акте речевой коммуникации шепот не только сближает и связывает, но и отграничивает собеседни-

ков, внятно манифестируя и это сближение, и эту связь, и эту отграниченность. В этом случае шепот выступает как репрессивный код, как средство подавления и устрашения: «Я не шу-чу-с! – проговорил шепотом Порфирий. <...> Теперь он прямо приказывал, строго нахмутив брови...».

В ответных репликах Раскольников шепот выступает уже как код жертвы: «Это не я убил, – прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления. <...> Я не дам себя мучить! – зашептал он вдруг по-давешнему, с болью и с ненавистью мгновенно сознавая в себе, что не может не подчиниться приказанию».

Одной из форм артикуляции таимой идеи является «шепот про себя». Но это не монолог, а диалог двух субъектов человеческого микрокосма.

«Молчи, Соня, молчи! – повторил он (Раскольников. – А. Р.) мрачно и настойчиво. – Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собой переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все!».

В романе появляются новые эпитеты к слову *шепот*: *странный и непрерывный*. Как речевой код шепот и в будущих произведениях Достоевского будет часто соотноситься с феноменом *странного*, которое обычно выступает у него как знак личностной *особости* персонажа. Станным в мире Достоевского может быть не только непривычное и необычное, не только симптомы болезни или проявления эксцентричности. *Странное* в словаре писателя чаще всего означает невыразимое, неизреченное, неразгаданное, интригующе неопределенное и никак не сводимое к обычной системе идентификации через устоявшиеся понятия и определения. Иногда *странное* сближается со сферой *чудесного*: «Все у Сони становилось для него как-то страннее и чудеснее, с каждой минутой».

В поэтике Достоевского *странное* часто становится выражением неполноты и недостоверности знания о Другом, отражая таким образом основной гносеологический постулат писателя: «Человек есть тайна».

Роман содержит 16 шепотных реплик конфиденциального общения, которые здесь не рассматриваются.

Идиот (1868)

Количество слов – 214 314, словоформ с корнем «шеп» – 93, к частотности – 0,00043

начать шептать

Дальнейшего князь не услышал, потому что камердинер начал шептать. Гаврила Ардалионович слушал внимательно и поглядывал на князя с большим любопытством, наконец перестал слушать и нетерпеливо приблизился к нему.

шепнуть

– Дайте же ему по крайней мере, татап, говорить, – остановила ее Александра. – Этот князь, может быть, большой плут, а вовсе не идиот, – **шепнула** она Аглае.

бормотать скорым полушепотом

– Это вы, – заскрежетал Ганя, вдруг набрасываясь на князя, только что все вышли, – это вы разболтали им, что я же-нюсь! – бормотал он скорым **полушепотом**, с бешеным лицом и злобно сверкая глазами; – бесстыдный вы болтунишка!

пошептать что-то на ухо

– Отец дома? – спросил Ганя Колю и на утвердительный ответ Коли **пошептал** ему что-то на ухо.

прошептать

Тут был и еще наблюдатель, который тоже еще не избавился от своего чуть не онемения при виде Настасьи Филипповны... Этот наблюдатель был князь. Чуть не в испуге, он вдруг машинально ступил вперед.

– Выпейте воды, – **прошептал** он Гане. – И не смотрите так...

прошептанное слово

...князь ясно даже услышал слово «идиот», **прошептанное** сзади его, кажется, Фердыщенко, в пояснение Настасьи Филипповне.

с чрезвычайным старанием нашептывать на ухо

За его окриком вдруг послышался внезапный взрыв нескольких голосов; вся команда Рогожина давно уже ждала первого вызова. Лебедев что-то с чрезвычайным старанием **нашептывал** на ухо Рогожину.

зашептать с страшно испуганным видом

Настасья Филипповна! – вскричал он, глядя на нее, как полоумный, робея и вдруг ободряясь до дерзости: – вот восемнадцать тысяч!...И... и еще будет!..

– Ни-ни-ни! – **зашептал** ему снова Лебедев, с страшно испуганным видом; можно было угадать, что он испугался громадности суммы и предлагал попробовать с несравненно меньшего.

прошептать вдруг

– А коли так – сто! Сегодня же сто тысяч представлю! Птицын, выручай, руки нагреешь!

– Ты с ума сошел! – **прошептал** вдруг Птицын, быстро подходя к нему и хватая его за руку: – ты пьян, за будочниками пошлют. Где ты находишься?

прошептать быстро, горячо, вдруг вспыхнув и покрасневшись

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим. – Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, – **прошептала** она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась.

пошептать что-то и поцеловать руку

Видели только, что она **пошептала** что-то Нине Александровне и, кажется, руку ее поцеловала.

с необыкновенным волнением, спеша прошептать

Перед самым входом в гостиную князь вдруг остановился и с необыкновенным волнением, спеша, **прошептал** ей:

– В вас все совершенство... даже то, что вы худы и бледны... вас и не желаю представить иначе...

прошептать наконец (шепот «трудных решений»)

– За... за кого? – спросил князь замирающим голосом.

– За Гаврилу Ардалионовича Иволгина, – продолжала Настасья Филипповна, попрежнему резко, твердо и четко. Прошло несколько секунд молчания; князь как-будто силился и не мог выговорить, точно ужасная тяжесть давила ему грудь.

– Н-нет... не выходите! – **прошептал** он наконец, и с усилием перевел дух.

изумляться, шептаться и переглядываться

Гости продолжали изумляться, **шептаться** и **переглядываться**, но стало совершенно ясно, что все это было расчи-

тано и устроено заранее, и что Настасью Филипповну, –хоть она и конечно с ума сошла, – теперь не собьешь.

успеть наскоро шепнуть

– Как вы думаете, Афанасий Иванович, – наскоро успел **шепнуть** ему генерал: – не сошла ли она с ума? То-есть, без аллегии, а настоящим медицинским манером, – а?

лукаво отшепнуться

– Я вам говорил, что она и всегда к этому склонна была, – лукаво **отшепнулся** Афанасий Иванович.

из стыдливости разговаривать шепотом

И однако все-таки сто тысяч ходячими деньгами... успели составиться, за проценты, о которых даже сам Бискуп, из стыдливости, разговаривал с Киндером не вслух, а только **шепотом**.

ответить почти шепотом (от робости и потерянности)

Робко и потерянно смотрел он несколько секунд, не отводя глаз, на Настасью Филипповну. <...>

– Что это такое? – спросила Настасья Филипповна, пристально и любопытно оглядев Рогожина и указывая глазами на «предмет».

– Сто тысяч! – ответил тот почти **шепотом**.

ядовито улыбнуться и прошептать про себя

Рогожин уселся тоже на показанный ему стул, но сидел не долго; он скоро встал и уже больше не садился. Мало-по-малу он стал различать и оглядывать гостей. Увидев Ганю, он ядовито улыбнулся и **прошептал** про себя: «вишь!»

шепот признания

– Фердыщенко, может быть, не возьмет, Настасья Филипповна, я человек откровенный, – перебил Фердыщенко, – зато князь возьмет! <...>

Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю.

– Правда? – спросила она.

– Правда, – **прошептал** князь.

прошептать про себя как бы насмешливо

...Может быть, ей вдруг показалось, что все это шутка, насмешка; но вид князя тотчас ее разуверил. Она задумалась, опять потом улыбнулась, как бы не сознавая ясно чему...

– Значит, в самом деле княгиня! – **прошептала** она про себя как бы насмешливо и, взглянув нечаянно на Дарью Алексеевну, засмеялась.

шептать друг другу

Но хоть они и кричали, и готовы были кричать, но многие из них, несмотря на всю странность обстоятельств и обстановки, почувствовали, что декорация переменяется. Другие были в смущении и ждали недоверчиво. А многие **шептали** друг другу, что ведь дело это самое обыкновенное, что мало ли на ком князя женятся, и цыганок из таборов берут. Сам Рогожин стоял и глядел, искривив лицо в неподвижную, недоумевающую улыбку.

с ужасом шепнуть и дернуть за рукав

– Князь, голубчик, опомнись! – с ужасом **шепнул** генерал, подойдя с боку и дергая князя за рукав. Настасья Филипповна заметила и захохотала.

прошептать вполголоса

– Вот так добрый человек! – провозгласила умилившаяся Дарья Алексеевна.

– Человек образованный, но погибший! – вполголоса **прошептал** генерал. – С ума сошла, с ума сошла! – кричали кругом.

шепнуть

– Не... не... связать ли нам ее? – **шепнул** генерал Птицыну: – или не послать ли... С ума ведь сошла, ведь сошла? Сошла?

прошептать

– Н-нет, это, может быть, не совсем сумасшествие, – **прошептал** бледный как платок и дрожащий Птицын, не в силах отвести глаз своих от затлевшейся пачки.

в страхе шептаться о чем-то

Иные даже вскочили на стулья, чтобы смотреть через головы. Дарья Алексеевна выскочила в другую комнату и в страхе **шептала** о чем-то с Катей и с Пашей.

сконфуженный шепот самоумаления

– Лукьян Тимофеевич, действительно, – согласился и сконфузился Лебедев, покорно опуская глаза и опять кладя руку на сердце. – Да зачем же вы это, ах, боже мой!

– Из самоумаления, – **прошептал** Лебедев, все более и покорнее поникая своею головой.

шепот демона

Странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более. Этот демон **шепнул** ему в Летнем Саду... что если Рогожину так надо было сле-

дить за ним с самого утра и ловить его на каждом шагу, то, узнав, что он не поедет в Павловск... Рогожин непременно пойдет туда, к тому дому, на Петербургской, и будет непременно сторожить там его, князя...

возмущающие нашептывания демона

Или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом сегодняшнем образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие **нашептывания** его демона?

испуганно шептать, махая руками

– Идут-с, идут-с. И даже генерал вслед за ними. Все двери отворю и дочерей созову всех, всех, сейчас, сейчас, – испуганно **шептал** Лебедев, махая руками и кидаясь от одной двери к другой.

здороваться с восторгом и шепотом

Варя, по обыкновению, с восторгом и **шепотом** здоровалась с барышнями.

прибавить почти шепотом

– Тотчас же послать купить в город, Федора иль Алексея, с первым поездом, – лучше Алексея. Аглая, поди сюда! Поцелуй меня, ты прекрасно прочла, но – если ты искренно прочла, – прибавила она почти **шепотом**, – то я о тебе жалею; если ты в насмешку ему прочла, то я твои чувства не одобряю, так что во всяком случае лучше бы было и совсем не читать...

подсказывать скорым и явственным шепотом

– Я на десять тысяч не согласен, – сказал Бурдовский.

– Антип! Согласись! – скорым и явственным **шепотом** подсказал боксер, перегнувшись сзади чрез спинку стула Ипполита: – согласись, а потом после увидим!

что-то шепнуть

– Я сказал, я уже три раза говорил, – раздражительно крикнул Бурдовский, – что не хочу денег! Я не приму... зачем... не хочу... вон!..

И он чуть не побежал с террасы. Но племянник Лебедева схватил его за руку и что-то **шепнул** ему. Тот быстро воротился и, вынув из кармана незапечатанный письменный конверт большого формата, бросил его на столик, стоявший подле князя.

украдкой усмехаться и перешептываться

Девушки стояли в стороне, почти испуганные, генерал был положительно испуган; все вообще были в удивлении. Некоторые, подальше стоявшие, украдкой усмехались и **перешептывались**; лицо Лебедева изображало последнюю степень восторга.

ответить тихо, хрипло и чуть не шепотом

– Ведь уж умирает, а все ораторствует! – воскликнула Лизавета Прокофьевна, выпустив его руку и чуть не с ужасом смотря, как он вытирал кровь с своих губ. – Да куда тебе говорить! Тебе просто идти ложиться надо...

– Так и будет, – тихо, хрипло и чуть не **шепотом** ответил Ипполит, – я, как ворочусь сегодня, тотчас и лягу... через две недели я, как мне известно, умру...

что-то шепнуть мимоходом

Осталось и все остальное общество; никто не хотел уходить, даже генерал Иволгин, которому Лебедев, впрочем, что-то **шепнул** мимоходом, вероятно не совсем приятное, потому что генерал тотчас же стушевался куда-то в угол.

шепнуть вдруг на ухо

Он хотел было еще что-то прибавить, но не нашелся.

– Сконфузился-таки, я так и ждал! – **шепнул** вдруг Евгений Павлович на ухо князю: – это ведь опасно, а? Вернейший признак, что теперь, со зла, такую какую-нибудь эксцентричность выкинет...

прошептать

Я в бреду был, и вы не смеете торжествовать!.. Проклинаю всех вас раз навсегда!

Тут он совсем уж задохся.

– Слез своих застыдился! – **прошептал** Лебедев Лизавете Прокофьевне: – «Так и должно было быть!» Ай да князь! Насквозь прочитал...

прошептать горячим, скорым шепотом, как бы в испуге

Князь с потерянным видом улыбнулся ей. Вдруг горячий, скорый **шепот** как бы ожег его ухо.

– Если вы не бросите сейчас же этих мерзких людей, то я всю жизнь, всю жизнь буду вас одного ненавидеть! – **прошептала** Аглая; она была как бы в испуге...

прошептать с самою милою усмешкой

Евгений Павлович был в том же числе, и один он был весел.

– По-моему сбилось! Только жаль, что и вы, бедненький, тут пострадали, – **прошептал** он с самою милою усмешкой.

заметить укоризненно и чуть не шепотом

– Приятно вдруг узнать! Только неужели ж она могла заинтересоваться тобой?

Сама же тебя «уродиком» и «идиотом» называла.

– Вы бы могли мне это и не пересказывать, – укоризненно, чуть не **шепотом** заметил князь.

прошептать и поникнуть головой

– Да ведь чуть было не женился?

– Чуть было не женился, – **прошептал** князь и поник головой.

сказать быстрым полушепотом

Но загадки Аглаи Ивановны еще не кончились в этот вечер. Последняя пришлась на долю уже одного князя. Когда отошли шагов сто от дачи, Аглая быстрым **полушепотом** сказала своему упорно молчавшему кавалеру:

– Поглядите направо.

гневно прошептать про себя

Смех кругом усилился; офицер, должно быть, человек смешливый, просто прыснул со смеху. Аглая вдруг гневно **прошептала** про себя:

– Идиот!

твердо прошептать на ухо

– Это шутка. Это та же шутка, что и тогда с «бедным рыцарем», – твердо **прошептала** ей на ухо Александра, – и ничего больше! Она, по-своему, его опять на зубок подняла. Только слишком далеко зашла эта шутка; это надо прекратить, татап! Давеча она как актриса коверкалась, нас из-за шалости напугала...

перешепнуться

– Еще хорошо, что на такого идиота напала, – **перешепнулась** с ней Лизавета Прокофьевна. Замечание дочери все-таки облегчило ее.

быстро прошептать

– Что с вами? – быстро **прошептала** Аглая, оглядываясь на него и наивно дергая его за руку.

вдруг произнести полушепотом

Настасья Филипповна проходила в эту минуту мимо самых стульев барышень. Евгений Павлович продолжал рассказы-

вать что-то, должно быть, очень смешное и интересное, Александре Ивановне, говорил быстро и одушевленно. Князь помнил, что Аглая вдруг произнесла **полушепотом**: «Какая...»

прошептать вполголоса

После всех князь подошел и к Евгению Павловичу. Тот тотчас же взял его под руку.

– Мне вам только два слова сказать, – **прошептал** он вполголоса, – и по чрезвычайно важному обстоятельству; отойдемте на минуту.

прошептать в ухо

– Два слова, – **прошептал** другой голос в другое ухо князя, и другая рука взяла его с другой стороны под руку. Князь с удивлением заметил страшно взъерошенную, покрасневшую, подмигивающую и смеющуюся фигуру, в которой в ту же минуту узнал Фердыщенко, бог знает откуда взявшегося.

прошептать, нахмурившись

А! Рогожин! Я видел его сейчас во сне, – **прошептал** он князю, нахмурившись и кивая на сидевшего у стола Рогожина.

прошептать как-то опасливо, с кривившеюся улыбкой на посиневших губах

Но пугливый жест князя точно испугал и самого Ипполита.

– Так... не читать? – **прошептал** он ему как-то опасливо, с кривившеюся улыбкой на посиневших губах: – не читать?..

прошептать, как будто раздавленным решением судьбы

Вера испуганно посмотрела на монетку, на Ипполита, потом на отца и как-то неловко, закинув кверху голову... бросила ее на стол. Выпал орел.

– Читать! – **прошептал** Ипполит, как будто раздавленный решением судьбы; он не побледнел бы более, если б ему прочли смертный приговор.

повторить утверждение «чуть не шепотом, но с чрезвычайным убеждением»

– Это были вы! – повторил он наконец чуть не шепотом, но с чрезвычайным убеждением...

проговорить тихо, чуть не шепотом (шепот «смиренного презрения»)

Но когда я, в марте месяце, поднялся к нему на верх... и нечаянно усмехнулся над трупом его младенца... то у этого сморчка вдруг задрожали губы, и он, одною рукой схватив меня за плечо, другою показал мне дверь и тихо, то есть чуть не шепотом, проговорил мне: «Ступайте-с!»

прошепнуть

– Да-с, слишком уж собой интересуется, – **прошепел** Лебедев.

прошептать вдруг

– Князь, слетали вы когда-нибудь с колокольни? – **прошептал** ему вдруг Ипполит.

– Н-нет... – наивно ответил князь.

прошептать, засверкав глазами

– Неужели вы думали, что я не предвидел всей этой ненависти! – **прошептал** опять Ипполит, засверкав глазами и смотря на князя, точно и в самом деле ждал от него ответа.

прошептать в исступлении

Ипполит смотрел на смеющихся гостей. Князь заметил, что зубы его стучат, как в самом сильном ознобе.

– Какие они все негодяи! – опять **прошептал** Ипполит князю в исступлении. Когда он говорил с князем, то все наклонялся и **шептал**.

проговорить тоже почти шепотом

– Я люблю Гаврилу Ардалионовича... – проговорила она скороговоркой, но чуть слышно и еще больше наклонив голову.

– Это неправда. – проговорил князь тоже почти **шепотом**.

усмехнуться и пошептаться о чем-то промеж собой

Князь тотчас же откланялся на обе стороны и молча вышел. Александра и Аделаида усмехнулись и **пошептались** о чем-то промеж собой. Лизавета Прокофьевна строго на них поглядела.

шепнуть

– А кто вам сообщил это про господина Фердыщенко? – так и вскинулся Лебедев.

– Так, мне **шепнули**; я, впрочем, сам этому не верю...

просить испуганным шепотом

Она опустилась пред ним на колена, тут же на улице, как исступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы целовать ее, и точно так же, как и давеча в его сне, слезы блистали теперь на ее длинных ресницах.

– Встань, встань! – **шепотом**, подымая ее: – встань скорее!

странный, таинственный и почти испуганный шепот

Это будет час мой, и я бы не желал, чтобы нас мог прервать в такую святую минуту первый вошедший, первый на-

глец, и нередко такой наглец, – нагнулся он вдруг к князю со странным, таинственным и почти испуганным **шепотом**, – такой наглец, который не стоит каблука... с ноги вашей, возлюбленный князь!

выходя, сказать шепотом

«Уленетывайте-ка, генерал, во-свояси!» Проект был разрушен. Даву пожал плечами и, выходя, сказал **шепотом**: «Bah! Il devient supersticieux!»

симптоматический шепот (перед апоплексическим ударом)

– *Le roi de Rome...* – **прошептал** генерал, тоже как будто весь дрожа.

– Чего?.. Да какой вам дался *le roi de Rome*?.. Что?

– Я... я... – **зашептал** опять генерал, все крепче и крепче цепляясь за плечо «своего мальчика», – я... хочу... я тебе... все, Марья, Марья... Петровна Су-су-су...

громко прошептать

Потрудитесь теперь объяснить, в чем заключается ваше состояние?

– Ну-ну-ну, Аглая! Что ты! Это не так, не так... – испуганно бормотал Иван Федорович.. – Позор! – громко **прошептала** Лизавета Прокофьевна.

– С ума сошла! – так же громко **прошептала** Александра.

прошептать умиленно и как бы конфиденциально

Лебедев сделал странную, умильную гримасу и лукаво подмигивая глазами, делал и показывал что-то руками.

– Что такое? – грозно спросил князь.

– Предварительно бы вскрыть-с! – **прошептал** он умиленно и как бы конфиденциально.

прошептать про себя

Из всего выставлялся один главный и чрезвычайный факт: то, что Аглая была в большой тревоге, в большой нерешимости, в большой муке почему-то («от ревности» **прошептал** про себя князь).

громко шепнуть собеседнику через стол

– *C'est très curieux et c'est très sérieux!* – **шепнул** он через стол Ивану Петровичу, впрочем, довольно громко; князь, может, и слышал.

почти прошептать, угрюмо смотря в землю

При первых звуках голоса Настасьи Филипповны как бы содрогание прошло по ее телу. Все это, конечно, очень хорошо заметила «эта женщина».

– Вы все понимаете... но вы нарочно делаете вид, будто не понимаете, – почти **прошептала** Аглая, угрюмо смотря в землю.

прошептать, бледнея

...Я... я боюсь ее лица! – прибавил он с чрезвычайным страхом.

– Боитесь?

– Да; она – сумасшедшая! – **прошептал** он бледнея.

невольный шепот

Многие заметили, что публика, бывшая в церкви, с невольным **шепотом** встречала и провожала князя; то же бывало и на улицах, и в саду: когда он проходил или проезжал...

шепнуть в церкви

Отпевание произвело на князя впечатление сильное и болезненное; он **шепнул** Лебедеву еще в церкви, в ответ на какой-то его вопрос, что в первый раз присутствует при православном отпевании...

– Да-с, точно ведь и не тот самый человек лежит, во гробе-то-с, которого мы еще так недавно к себе председателем посадили, помните-с? – **шепнул** Лебедев князю: – кого ищите-с?

беспрерывный шепот и восклицания в церкви

В церкви, пройдя кое-как сквозь толпу, при непрерывном **шепоте** и восклицаниях публики, под руководством Келлера, бросавшего направо и налево грозные взгляды, князь скрылся на время в алтаре...

шептать на ухо

... «Вот-с, милостивый государь, в чем состоит моя экономическая система-с, можете узнать-с». Так как он обращался к князю, то князь с жаром похвалил его, несмотря на то что Лебедев **шептал** ему на ухо, что у этого господина ни кола ни двора и никогда никакого имения не бывало.

прошептать с хитрою и почти довольною улыбкой

– Про меня и дворник не знает теперь, что я домой воротился.

Я сказал давеча, что в Павловск еду, и у матушки тоже сказал, – **прошептал** он с хитрою и почти довольною улыбкой; – мы войдем и не услышит никто.

произнести шепотом

– Пойдем, – произнес он **шепотом**. Он еще с тротуара на Литейной заговорил **шепотом**.

шепот

Он все говорил **шепотом** и не торопясь, медленно и, по-прежнему, как-то странно задумчиво. Даже когда про стору рассказывал, то как будто рассказом своим хотел высказать что-то другое, несмотря на всю экспансивность рассказа.

прошептать, дрожь всеми членами

– Рогожин! Где Настасья Филипповна? – **прошептал** вдруг князь и встал, дрожь всеми членами. Поднялся и Рогожин.

шепнуть

– Там, – **шепнул** он, кивнув головой на занавеску.

– Спит? – **шепнул** князь.

прошептать и потупить (шепот «последних признаний»)

Князь вслушивался, напрягая все силы, чтобы понять, и все спрашивая взглядом.

– Это ты? – выговорил он наконец, кивнув головой на портьеру.

– Это... я... – **прошептал** Рогожин и потупился. Помолчали минут пять.

пугливый шепот

Вчера мы так же вошли, совсем потихоньку, как сегодня с тобой. Я еще про себя подумал дорогой, что она не захочет потихоньку входить, – куды! **Шепчет**, на цыпочках пришла, платье обобрала около себя, чтобы не шумело, в руках несет, мне сама пальцем на лестнице грозит, – это она тебя все пужалась.

твердо прошептать

– Ходит! Слышишь? В зале...

Оба стали слушать.

– Слышу, – **твердо прошептал** князь.

зашептать вдруг взволнованным и торопливым шепотом

Двери затворили, и оба опять улеглись. Долго молчали

– Ах, да! – **зашептал** вдруг князь прежним взволнованным и торопливым шепотом, как бы поймав опять мысль и ужасно боясь опять потерять ее...

Субъекты шепота

Мышкин

с необыкновенным волнением, спеша **прошептал**
прошептал, с усилием переводя дух
прошептал наконец
прошептал

Объекты шепота

Настасья Филипповна
Настасья Филипповна
Настасья Филипповна
Ганя

<i>прошептал</i>	Настасья Филипповна
<i>заметил укоризненно и чуть не шепотом</i>	Лизавета Прокофьевна
<i>прошептал и поник головой</i>	Лизавета Прокофьевна
<i>прошептал вполголоса</i>	Евгений Павлович
<i>проговорил князь тоже почти шепотом</i>	Аглая
<i>просить шепотом</i>	Настасья Филипповна
<i>прошептал про себя</i>	Мышкин
<i>прошептал бледнея</i>	Евгений Павлович
<i>шепнул</i>	Лебедев
<i>прошептал, дрожа всеми членами</i>	Рогожин
<i>шепнул</i>	Рогожин
<i>твердо прошептал</i>	Рогожин
<i>зашептал вдруг взволнованным и торопливым шепотом</i>	Рогожин
Настасья Филипповна	
<i>прошептала быстро,</i>	Нина Александровна
<i>горячо, вдруг вспыхнув и покрасневшись</i>	
<i>пошептала что-то</i>	Нина Александровна
<i>прошептала про себя как бы насмешливо</i>	Настасья Филипповна
<i>шепчет</i>	Рогожин
Рогожин	
<i>ответил почти шепотом</i>	Настасья Филипповна
<i>ядовито улыбнулся и прошептал про себя</i>	Рогожин
<i>прошептал с хитрою и почти довольною улыбкой</i>	Мышкин
<i>произнес шепотом</i>	Мышкин
<i>заговорил шепотом</i>	Мышкин
<i>говорил шепотом и не торопясь</i>	Мышкин
<i>шепнул</i>	Мышкин
<i>прошептал и потушился</i>	Мышкин
Ганя	
<i>бормотал скорым полушепотом,</i>	Мышкин
<i>с бешеным лицом и злобно сверкая глазами</i>	
<i>пошептала что-то на ухо</i>	Коля
генерал Иволгин	
<i>наскоро успел шепнуть</i>	Тоцкий
<i>с ужасом шепнул</i>	Мышкин
<i>вполголоса прошептал</i>	Дарья Алексеевна
<i>шепнул</i>	Птицин
<i>нагнулся вдруг со странным, таинственным</i>	Мышкин
<i>и почти испуганным шепотом</i>	
<i>прошептал, как будто весь дрожа</i>	Коля
<i>зашептал опять</i>	Коля
Варя	
<i>с восторгом и шепотом здоровалась</i>	барышни Епанчины
Лизавета Прокофьевна	
<i>прибавила почти шепотом</i>	Аглая

<i>перешепнулась</i>	Александра
<i>громко прошептала</i>	Аглая
Александра	
<i>шепнула</i>	Аглая
<i>твердо прошептала на ухо</i>	Лизавета Прокофьевна
<i>усмехнулась и пошепталась о чем-то</i>	Аделаида
<i>громко прошептала</i>	Аглая
Аделаида	
<i>усмехнулась и пошепталась о чем-то</i>	Александра
Аглая	
<i>прошептала горячим, скорым шепотом,</i>	Мышкин
<i>как бы в исступлении</i>	
<i>горячий, скорый шепот</i>	Мышкин
<i>сказала быстрым полушепотом</i>	Мышкин
<i>вдруг гневно прошептала про себя</i>	Аглая
<i>быстро прошептала</i>	Мышкин
<i>вдруг произнесла полушепотом</i>	Мышкин
<i>почти прошептала, угрюмо смотря в землю</i>	Настасья Филипповна
Евгений Павлович	
<i>шепнул вдруг</i>	Мышкин
<i>прошептал с самой милою усмешкой</i>	Мышкин
Тоцкий	
<i>лукаво отшепнулся</i>	генерал Иволгин
Лебедев	
<i>зашептал с страшно испуганным видом</i>	Рогожин
<i>прошептал, все более и покорнее</i>	Мышкин
<i>поникая своею головой</i>	
<i>испуганно шептал, махая руками</i>	Мышкин
<i>с чрезвычайным старанием нашептывал</i>	Рогожин
<i>что-то шепнул мимоходом</i>	генерал Иволгин
<i>прошептал</i>	Лизавета Прокофьевна
<i>прошипел</i>	Ипполит
<i>прошептал умирительно и как бы конфиденциально</i>	Мышкин
<i>шептал на ухо</i>	Мышкин
Птицин	
<i>прошептал вдруг</i>	Рогожин
<i>прошептал бледный как платок</i>	генерал Иволгин
Ипполит	
<i>ответил тихо, хрипло и чуть не шепотом</i>	Лизавета Прокофьевна
<i>прошептал, нахмурившись</i>	Мышкин
<i>повторил чуть не шепотом, но с чрезвычайным</i>	Рогожин
<i>убеждением</i>	
<i>прошептал как-то опасливо, с кривившеюся улыбкой</i>	Мышкин
<i>на посиневших губах</i>	
<i>прошептал, как будто раздавленный решением судьбы</i>	Мышкин

<i>прошептал вдруг</i>	Мышкин
<i>прошептал, засверкав глазами</i>	Мышкин
<i>опять прошептал в исступлении</i>	Мышкин
<i>наклонялся и шептал</i>	Мышкин
Фердыщенко	
<i>слово «идиот», прошептанное сзади Мышкина</i>	Настасья Филипповна
<i>прошептал</i>	Мышкин
Тоцкий	
<i>лукаво отшепнулся</i>	генерал Иволгин
Бискуп	
<i>из стыдливости, разговаривал с Киндером</i>	Киндер
<i>не вслух, а только шепотом</i>	
Келер	
<i>подсказал скорым и явственным шепотом</i>	Бурдовский
Докторенко	
<i>что-то шепнул</i>	Бурдовский
Иван Федорович	
<i>шепнул через стол</i>	Иван Петрович
Дарья Алексеевна	
<i>в страхе шепталась о чем-то с Катей и с Пашей</i>	Катя, Паша
«демон»	
<i>демон шепнул</i>	Мышкин
<i>возмущающие нашептывания демона</i>	Мышкин
Камердинер	
<i>начал шептать</i>	Ганя
Суриков	
<i>тихо, чуть не шепотом, проговорил: «Ступайте-с!»</i>	Ипполит
Общество	
<i>гости продолжали изумляться, шептаться и переглядываться</i>	
<i>многие шептали друг другу, что ведь дело это самое обыкновенное</i>	
<i>украдкой усмехались и перешептывались</i>	
<i>публика, бывшая в церкви, с невольным шепотом встречала</i>	
<i>и провожала князя</i>	
<i>беспрерывный шепот и восклицания в церкви</i>	

Количество шепотных актов в романе несколько выше, чем в «Преступлении и наказании», при этом значительно расширилась их жанровая природа.

Лексически это выражается в появлении новых эпитетов и наречий к слову *шепот*: *странный, явственный, возмущающее* (нашептывание демона); *гневно, громко, испуганно, конфиденциально, лукаво, мимоходом, насмешливо, опасно, спеша*.

В романе продолжает расширяться круг индивидуальных шепотных интонаций. Интонационными маркерами отмечено большинство персонажей.

Мышкин: *прошептал с необыкновенным волнением; прошептал бледнея;*

Настасья Филипповна: *прошептала как бы насмешливо;*

Аглая: *гневно прошептала;*

Рогожин: *прошептал с хитрою и почти довольною улыбкой;*

Ганя: *бормотал скорым полушепотом;*

Лебедев: *прошептал умилительно и как бы конфиденциально;*

Ипполит: *прошептал опасливо;*

Тоцкий: *лукаво отшепнулся;*

Александра: *перешепнулась;*

Евгений Павлович: *прошептал с самою милою усмешкой;*

Келлер: *подсказал явственным шепотом;*

Но наряду с индивидуализацией шепотных интонаций заметна тенденция к их типизации.

Образы Настасьи Филипповны и Аглаи разительно не схожи, но в романе их сближает общий лейтмотив *горячего шепота*: *Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, – прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись...* (Настасья Филипповна); *Вдруг горячий, скорый шепот как бы ожег его ухо* (Аглая).

Наибольшей частоты шепотные акты достигают в финале романа, в последней сцене Мышкина и Рогожина – она буквально «прошептана»: на 2985 слов здесь приходится 12 шепотных актов.

Шепот сопряжен архетипическим образам смерти. А дом Рогожина и явлен в романе как локус смерти. Мышкин ощутил это сразу же: «Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь...». С особой силой образ смерти манифестирует висящая в доме копия картины Гольбейна «Мертвый Христос», на которую так любил смотреть Рогожин и от которой, по словам Мышкина, «у иного еще вера может пропасть». «Какое-то странное беспокойство» произвела она и на Ипполита: «Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно». Сразу же почувствовала смертоносность этого локуса и Настасья Филипповна: «... когда я была у них в доме, мне все казалось, что где-нибудь, под половицей, еще отцом его, может быть, спрятан мертвый и накрыт клеенкой... и так же обставлен кругом стеклянками со ждановскою жидкостью...».

Безотчетное чувство смерти Мышкин испытал еще на пути к дому Рогожина: «Так прошли они шагов пятьсот, и вдруг князь начал почему-то дрожать...

– Настасья Филипповна разве у тебя?».

Ночное бдение двух женихов с мертвой невестой сущностно сближается с фольклорной образностью «свадьбы со смертью».

Кроме отмеченных здесь шепотных коммуникаций, роман содержит 32 шепотных реплики конфиденциального общения, которые здесь не рассматриваются.

Вечный муж (1870)

Слов – 44 559, словоформ с корнем «шеп» – 25, к частотности – 0,00056

шепот горького признания

Это правда, что он завтра приедет? Правда? – спросила она повелительно.

– *Правда, правда! Я его сам привезу; я его возьму и привезу.*

– *Он обманет, – прошептала Лиза, опуская глаза в землю.*

– *Разве он вас не любит, Лиза?*

– *Не любит.*

прошептать как в бреду

Она молчала и не решалась; неподвижно глядела в его глаза своими голубыми глазами, и во всех чертах ее личика выразился один только безумный страх.

– *Он... повесится! – прошептала она как в бреду.*

прошептать в недоумении

– *Не может быть! – прошептал Вельчанинов в недоумении.*

тихая, скорбная просьба шепотом

Когда Вельчанинов нагнулся осторожно к ее головке, чтобы, прощаясь, поцеловать хоть краешек ее платья, – она вдруг открыла глаза, точно поджидала его, и прошептала: «Увезите меня». Это была тихая, скорбная просьба, безо всякого оттенка вчерашней раздражительности, но вместе с тем слышалось и что-то такое, как будто она и сама была вполне уверена, что просьбу ее ни за что не исполнят.

прошептать как-то странно

– *Умерла... – как-то странно прошептал он. Усмехнулся ли он спяна своею скверною длинною улыбкой, или у него скривилось что-то в лице, – Вельчанинов не мог разобрать...*

прошептать, яростно захлебываясь,

– Нет, уж здесь извините-с, нет, уж здесь я не дам-с... – яростно захлебываясь, **прошептал** он, ухватив Вельчанинова за рукав.

шептать чуть не в ужасе

– Бегите, бегите и вы! – **шептали** Вельчанинову десять голосов чуть не в ужасе оттого, что он не бежит.

исступленный шепот

– Помните ли, – продолжал Павел Павлович своим исступленным **шепотом**, – помните, как вы потребовали от меня тогда, чтобы я сказал вам все, все-с, откровенно-с, «самое последнее слово...», помните ли-с? Ну, так пришло время сказать это слово-с... поедете-с!

злобно прошептать

– Дур-рак! – злобно **прошептал** он, накосившись на сидевшего с ним рядом в коляске и примолкшего Павла Павловича.

прошептать умоляющим голосом

– Не ездите туда более-с, – почти **прошептал** он умоляющим голосом и вдруг встал со стула.

решительно произнести скорым шепотом

– Я помирится с вами желал, Алексей Иванович! – вдруг решительно произнес тот скорым **шепотом**, и подбородок его снова запрыгал. Неистовая ярость овладела Вельчаниновым, как будто никогда и никто еще не наносил ему подобной обиды!

неистово прошептать

– Говорю же вам еще раз, – завопил он, – что вы на больного и раздраженного человека... повисли, чтобы вырвать у него какое-нибудь несбыточное слово, в бреду! Мы... да мы люди разных миров, поймите же это, и... и... между нами одна могила легла! – неистово **прошептал** он – и вдруг опомнился.

шептать как в бреду

– Я знаю эту здешнюю могилку-с, и мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с... – **шептал** он как в бреду, все продолжая себя бить в сердце...

робко прошептать

– Ко мне так не звонят, – в замешательстве проговорил Вельчанинов.

– Да ведь и не ко мне же-с, – робко **прошептал** Павел Павлович, тоже очнувшийся и мигом обратившийся в прежнего Павла Павловича.

проговорить коротким полушепотом

Вдруг он тупо улыбнулся и, кивнув на графин с водой, стоявший на столе, проговорил коротким **полушепотом**: – Водичи бы-с.

шептать чуть не в отчаянии

– Ну уж ступайте! – выпустил его наконец Вельчанинов, продолжая благодушно смеяться.

– Так не приедете-с? – чуть не в отчаянии в последний раз **шептал** Павел Павлович...

прошептать дрожавшими и побледневшими губами

– Уж если я, я протягиваю вам вот эту руку, – показал он ему ладонь своей левой руки, на которой явственно остался крупный шрам от пореза, – так уж вы-то могли бы взять ее! – **прошептал** он дрожавшими и побледневшими губами.

пролепетать быстрым шепотом

Павел Павлович тоже побледнел, и у него тоже губы дрогнули. Какие-то конвульсии вдруг пробежали по лицу его.

– А Лиза-то-с? – пролепетал он быстрым **шепотом**, – и вдруг запрыгали его губы, щеки и подбородок, и слезы хлынули из глаз. Вельчанинов стоял перед ним как столб.

Субъекты шепота

Вельчанинов

злобно **прошептал**
решительно произнес скорым шепотом
неистово **прошептал**
прошептал дрожавшими
и побледневшими губами.

Труссоцкий

как-то странно **прошептал**
прошептал яростно захлебываясь
исступленный шепот
почти **прошептал** умоляющим голосом
шептал он как в бреду,
все продолжая себя бить в сердце
робко **прошептал**
тупо улыбнулся и проговорил
коротким полушепотом
шептал чуть не в отчаянии в последний раз

Объекты шепота

Труссоцкий
Труссоцкий
Труссоцкий
Труссоцкий

Вельчанинов
Вельчанинов
Вельчанинов
Вельчанинов
Вельчанинов

Вельчанинов
Вельчанинов

Вельчанинов

пролепетал быстрым шепотом

Вельчанинов

Лиза

прошептала, опуская глаза в землю

Вельчанинов

прошептала как в бреду

Вельчанинов

прошептала

Вельчанинов

Общество

шептали Вельчанинову десять голосов

чуть не в ужасе оттого, что он не бежит

Словарь шепотной лексики в этом рассказе пополняют новые эпитеты и наречия: *исступленный, короткий* (полушепот); *злобно, неистово, странно, яростно захлебываясь* (прошептала), *как в бреду* (прошептала).

Интонационный маркер Трусозкого – «исступленный шепот», а маркер Вельчанинова – «злобный»: в других текстах писателя эти определения не встречаются.

Психологический феномен «исступленности» в художественной антропологии Достоевского чрезвычайно значим, о чем свидетельствует уже его высокий частотный ранг в словаре писателя. На первый взгляд выражение исступленности в акустических формах шепота кажется парадоксальным – ведь это состояние характеризуется как «предельная степень возбуждения, страсти с потерей самообладания» и чаще всего получает адекватное выражение в крике. Но в речевых актах персонажей Достоевского шепот как симптом может означать не только угнетение и убывание психической энергии, но и ее экстастическое возрастание. В том аффективном состоянии, когда человек лишается воли, шепот свидетельствует также и об утрате голоса, как носителя личностной идентичности.

Душевные проявления Вельчанинова тоже отличает исступленность и именно в формах крика. Крик доминирует в его общении с Трусозким (23 случая) и принимает такие акустические формы: *злобно вскричал, запальчиво вскричал, закричал во все горло, закричал и даже топнул ногой, почти в гневе закричал, ужасно вдруг опять рассердился и закричал, неистово закричал, затопав ногами, еще сильнее прокричал, закричал из всех сил самым нелепым, бешеным голосом, закричал сорвавшимся голосом...*

Однако развитие сюжета показывает, что крик как средство психологического воздействия на противника оказался менее эффективным, чем «исступленный шепот»: «Вельчанинов во-

ротился домой опять совсем расстроенный. Столкновение с “этим человеком” было ему не под силу».

А после того как Трусоцкий наконец-то оставил Вельчанинова, «чувство необычайной, огромной радости овладело им; что-то кончилось, развязалось; какая-то ужасная тоска отошла и рассеялась совсем».

Рассказ содержит также восемь шепотных актов конфиденциального общения, которые здесь не рассматриваются.

Бесы (1872)

Слов – 199 183, словоформ с корнем «шеп-шип» – 107, к частотности – 0,00053

процедить шепотом

Возвратясь в гостиную, Варвара Петровна сначала молчала минуты три, что-то как бы отыскивая на столе; но вдруг обернулась к Степану Трофимовичу и, бледная, со сверкающими глазами, процедила **шепотом**:

– Я вам этого никогда не забуду!

прошептать скороговоркой

Желтое лицо ее почти посинело, губы были сжаты и вздрагивали по краям. Секунд десять полных смотрела она ему в глаза молча, твердым, неумолимым взглядом и вдруг **прошептала** скороговоркой:

– Я никогда вам этого не забуду!

говорить тихо, с сладостию, полушепотом, как бы секретно

Сам Виргинский был человек редкой чистоты сердца, и редко я встречал более честный душевный огонь. «Я никогда, никогда не отстану от этих светлых надежд», – говаривал он мне с сияющими глазами. О «светлых надеждах» он говорил всегда тихо, с сладостию, **полушепотом**, как бы секретно.

прошептать какой-нибудь интересный секрет

Старичок вдруг почувствовал, что Nicolas, вместо того чтобы **прошептать** ему какой-нибудь интересный секрет, вдруг прихватил зубами и довольно крепко стиснул в них верхнюю часть его уха. Он задрожал, и дух его прервался.

нашептать в оба уха (шепот в значении «злых слухов»)

...То есть я хочу сказать, что про меня тотчас же **нашептали** в оба уха, что я развратитель молодежи и рассадник губернского атеизма...

шепот в значении «злых слухов»

Он станет на тебя жаловаться, он клеветать на тебя начнет, **шептаться** будет о тебе с первым встречным...

ядовито прошепнуть

– *Excellente amie!* – задрожал вдруг его голос, – я... я никогда не мог вообразить, что вы решитесь выдать меня... за другую... женщину!

– Вы не девица, Степан Трофимович; только девиц выдают, а вы сами женитесь, – **ядовито прошепела** Варвара Петровна.

проговорить, как-то ужасно странно понизив голос, почти шепотом

– На эти дела вы бы выбрали другого, а я вам вовсе не годен буду, – проговорил он наконец, как-то ужасно странно понизив голос, **почти шепотом**.

прошептать в совершенном исступлении и в отчаянии

– Я немедленно хочу ее видеть, – **прошептала** она, устремив на меня горячий, сильный, нетерпеливый взгляд, не допускающий и тени противоречия, – я должна ее видеть собственными глазами и прошу вашей помощи.

Она была в совершенном исступлении и – в отчаянии.

лепетать шепотом «с торопливою готовностью»

Я был поражен.

– Я никогда не видал ее, но я слышал, что она хромая, вчера еще слышал, – лепетал я с торопливою готовностью и тоже **шепотом**.

сакральный шепот

А тем временем и **шепни** мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого».

яростно прошептать

Шатов стоял у запертой своей двери и прислушивался на лестницу; вдруг отскочил.

– Сюда идет, я так и знал! – **яростно прошептал** он. – Пожалуй, до полночи теперь не отвяжется.

быстро и отчаянно прошептать совсем на ухо

– Если вы, тетя, меня не возьмете, то я за вашею каретой побегу и закричу, – **быстро и отчаянно прошептала** она совсем на ухо Варваре Петровне...

стремительным полушепотом, задыхаясь, пролепетать
Бедняжка стремительным полушепотом, задыхаясь, пролепетала ему:

– А мне можно... сейчас... стать перед вами на колени?
шептать, как бы рассуждая о чем-то сам с собой

Он уходил тихо, как-то особенно неуклюже приподняв сзади плечи, понурился головой и как бы рассуждая о чем-то сам с собой. Кажется, он что-то **шептал**.

шепот в значении слухов

Шепотом рассказывали, что будто бы он погубил честь Лизаветы Николаевны и что между ними была интрига в Швейцарии.

прошептать торопливо, с удивительной наивностью

– Я нарочно крикнул изо всей силы, чтобы вы успели приготовиться, – торопливо, с удивительной наивностью **прошептал** Петр Степанович, подбегая к столу, и мигом устоялся на пресс-папье и на угол письма.

проговорить потупясь, тихим полушепотом

Он запер дверь на ключ, воротился к столу и сел напротив Николая Всеволодовича. В эту неделю он похудел, а теперь, казалось, был в жару.

– Вы меня измучили, – проговорил он потупясь, тихим **полушепотом**, – зачем вы не приходили?

прошептать чуть не в ужасе

– Я имею намерение на этих днях публично объявить здесь в городе о браке моем с нею.

– Разве это возможно? – **прошептал** чуть не в ужасе Шатов.

шепот вынужденного признания

– Если не писали, то не сболтнули ли чего-нибудь кому-нибудь здесь? Говорите правду, я кое-что слышал.

– В пьяном виде Липутину. Липутин изменник. Я открыл ему сердце, – **прошептал** бедный капитан.

робкий шепот

Звуки ласковых слов произвели свое действие, испуг исчез, хотя все еще она смотрела с боязнию, видимо усиливаясь что-то понять. Боязливо протянула и руку. Наконец улыбка робко шевельнулась на ее губах.

– Здравствуйте, князь, – **прошептала** она, как-то странно в него вглядываясь.

прошептать, подумав, самому себе

Она вышла не оборачиваясь и не отвечая, закрыв руками лицо.
– Придет и после лавочки! – **прошептал** он подумав, и брезгливое презрение выразилось в лице его: – Сиделка! Гм!..
А впрочем, мне, может, того-то и надо.

говорить осторожным шепотом.

Этот генерал... чрезвычайно любил, между прочим, в больших собраниях заговаривать вслух, с генеральскою вескостью, именно о том, о чем все еще говорили осторожным **шепотом**.

постоянно укоренять шепотом одну идею

...Петр Степанович все время и постоянно, **шепотом**, продолжал укоренять в губернаторском доме одну пущенную еще прежде идею, что Николай Всеволодович человек, имеющий самые таинственные связи ...

прошепнуть

Кармазинов с жадностью схватил рукопись, бережно осмотрел ее, сосчитал листки и с уважением положил покамест подле себя. <...>

– Вы, кажется, не так много читаете? – **прошепел** он, не вытерпев.

шепот как саморефлексия

Да, я, конечно, – засюсюкал Кармазинов, – выставил в типе Погожева все недостатки славянофилов, а в типе Никодимова все недостатки западников...

– Уж будто и все, – **прошептал** тихонько Лямшин.

прошепнуть, как бы осмеливаясь начать нападение

– Все-таки хоть до чего-нибудь договориться можно, чем сидеть и молчать в виде диктаторов, – **прошепел** Липутин, как бы осмеливаясь наконец начать нападение.

прошептать судорожным шепотом

Бешенство овладело им: схватив Верховенского за волосы левою рукой, он бросил его изо всей силы об землю и вышел в ворота. Но он не прошел еще тридцати шагов, как тот опять нагнал его.

– Помиримтесь, помиримтесь, – **прошептал** он ему судорожным **шепотом**.

– Да что с вами? – вскричал Ставрогин. Тот не ответил, но бежал за ним и глядел на него прежним умоляющим, но в то же время и непреклонным взглядом.

– Помиримтесь! – **прошептал** он еще раз. – Слушайте, у меня в сапоге, как у Федьки, нож припасен, но я с вами помирюсь.

шепот в испуге

Он вдруг поцеловал у него руку. Холод прошел по спине Ставрогина, и он в испуге вырвал свою руку. Они остановились.

– Помешанный! – **прошептал** Ставрогин.

проговорить тихо, каким-то любовным шепотом

– Самозванца? – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на исступленного. – Э! так вот наконец ваш план.

– Мы скажем, что он «скрывается», – тихо, каким-то любовным **шепотом** проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный.

почти прошептать каким-то страстным шепотом

– Креста твоего, Господи, да не постыжуся, – почти **прошептал** Тихон, каким-то страстным **шепотом** и склоняя еще более голову.

прошептать, как бы робея

– Не сердись, – **прошептал** Тихон, чуть-чуть дотронувшись пальцем до его локтя и как бы сам робея. Тот вздрогнул и гневно нахмурил брови.

прошептать, опуская глаза

– А вы наверно знали, что я с чем-то пришел?

– Я... угадал по лицу, – **прошептал** Тихон, опуская глаза.

шепот ласки

Я опять стал целовать ей руки, взяв ее к себе на колени, целовал ей лицо и ноги. Когда я поцеловал ноги, она вся отдернулась и улыбнулась как от стыда, но какую-то кривую улыбкой. Все лицо вспыхнуло стыдом. Я что-то все **шептал** ей.

конфиденциальный шепот

Разумеется, я спросил, об чем она бредит (мы говорили шепотом в моей комнате).

Она мне зашептала, что бредит «ужасти»: «Я, дескать, Бога убила».

прибавить неожиданно и полушепотом

– Легче, – ответил Ставрогин вполголоса, опуская глаза. Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, – прибавил он неожиданно и **полушепотом**.

признание полушепотом как бы через силу

– Что не выдержу? что не вынесу со смирением их ненависти?

– Не одной лишь ненависти.

– Чего же еще?

– Их смеху, – как бы через силу и **полушепотом** вырвалось у Тихона.

прошептать признание, опуская глаза

– Итак, вы в одной форме, в слоге, находите смешное? – настаивал Ставрогин.

– И в сущности. Некрасивость убьет, – **прошептал** Тихон, опуская глаза.

робко прошептать

– Не приготовлены, не закалены, – робко **прошептал** Тихон, опустив глаза.

прошептать таинственно

Я догадался уже по виду его, что он хочет сообщить мне наконец что-то чрезвычайное, но что до сих пор он, стало быть, удерживался сообщить.

– Я позора боюсь, – **прошептал** он таинственно

шепот таинственного признания

– Друг мой, друг мой, ну пусть в Сибирь, в Архангельск, лишение прав, – погибать так погибать! Но... я другого боюсь (опять **шепот**, испуганный вид и таинственность).

– Да чего, чего?

– Высекут, – произнес он.

прошептать с глубоким убеждением

– Ей и в голову не придет.

– Придет, – **прошептал** он с глубоким убеждением.

таинственная распорядительность шепотом

Неестественные окрики прекратились; их быстро сменила задумчивость, таинственная распорядительность **шепотом** и суровая хлопотливая забота, сморщившая брови начальства.

нелепый шепот (нелепые слухи)

Даже в лучшей части публики начался нелепый **шепот** о том, что праздника, пожалуй, и в самом деле не будет...

шептать про себя

Теперь он ходил из угла в угол и тоже, как и Степан Трофимович, **шептал** про себя, но смотрел в землю, а не в зеркало.

прошептать в тревоге

Юлия Михайловна опять замахала мне рукой:

– Остановите, во что бы ни стало остановите! – **прошептала** она в тревоге.

благоговейный шепот

Бросился к Степану Трофимовичу, но досадный человек опять не отпер. Настасья уверяла меня с благоговейным **шепотом**, что лег почитать, но я не поверил.

испуганный шепот о страхе смерти

– Маврикий Николаевич, – испуганно понизила она вдруг голос, – я там все храбрилась, а здесь смерти боюсь. Я умру, очень скоро умру, но я боюсь, боюсь умирать... – **шептала** она, крепко сжимая его руку.

строго прошептать

– Шатов не должен знать, что мы здесь, – строго **прошептал** Петр Степанович Липутину.

быстро прошептать

– Стойте здесь, – быстро **прошептал** он, – не входите, я не могу вас теперь принять. Ко мне воротилась жена.

– Нет, его не будет. Верховенский уезжает завтра поутру из города, в одиннадцать часов.

бешено прошептать

– Так я и думал, – бешено **прошептал** Шатов и стукнул себя кулаком по бедру, – бежал, каналья!

слабо прошептать с улыбкой

Marie, как-то исподтишка и как будто боясь Арины Прохоровны, кивнула ему. Тот сейчас понял и поднес показать ей младенца.

– Какой... хорошенький... – слабо **прошептала** она с улыбкой.

внушительный шепот

– Не беспокойтесь, я пройду от них в стороне, и они вовсе меня не заметят, – внушительным **шепотом** предупредил Шигалев.

таинственно зашептать

– Ну да, вы угадали, – таинственно **зашептал** ему Петр Степанович, – я с письмами Юлии Михайловны и должен там обегать трех-четырех знаете каких лиц, черт бы их драл, откровенно говоря.

прошептать в глубоком и пугливом недоумении

«Да как же это возможно», – **прошептал** он в глубоком и пугливом недоумении, однако вошел в избу.

проговорить страшным шепотом

– А как к Даше готовился, духами опрыскался... – **проговорила** она вдруг страшным **шепотом**. Степан Трофимович так и обомлел.

прошамкать в ужасе (шамкать – говорить невнятно, пришептывая)

– Друг мой, – **прошамкал** было он в ужасе.

шипеть яростным шепотом

– Помнишь ли, пустой, пустой, бесславный, малодушный, вечно, вечно пустой человек! – шипела она своим яростным **шепотом**, удерживаясь от крику.

испуганный и безумный шепот, похожий на бред

Ей, впрочем, ужасно хотелось поскорее проведать, верно ли то, что вчера испуганным и безумным **шепотом**, похожим на бред, сообщил ей супруг о расчетах Петра Степановича, в видах общей пользы, на Кириллова.

Субъекты шепота

Варвара Петровна

процедила шепотом

вдруг прошептала скороговоркой

ядовито прошипела

вдруг проговорила страшным шепотом

шипела яростным шепотом

Степан Трофимович

что-то шептал

прошептал таинственно

прошептал с глубоким убеждением

прошептал в ужасе

прошамкал в ужасе

прошептал в глубоком и пугливом недоумении

Ставрогин

прошептал подумав

прошептал

что-то все шептал

говорили шепотом

прибавил неожиданно и полушепотом

Тихон

почти прошептал каким-то страстным

шепотом и склоняя еще более голову

прошептал и как бы сам робея

как бы через силу и полушепотом вырвалось

прошептал, опуская глаза

робко прошептал

Виргинский

говорил всегда тихо, с сладостию

полушепотом как бы секретно

сообщил испуганным и безумным шепотом

Объекты шепота

Степан Трофимович

Степан Трофимович

Степан Трофимович

Степан Трофимович

Степан Трофимович

Степан Трофимович

Хроникер

Хроникер

Варвара Петровна

Варвара Петровна

Степан Трофимович

Ставрогин

Петр Степанович

Матреша

Мать Матрешы

Тихон

Ставрогин

Ставрогин

Ставрогин

Ставрогин

Ставрогин

Общество

Виргинская

Лиза <i>быстро и отчаянно прошептала</i>	Варвара Петровна
Маврикий Николаевич <i>проговорил как-то ужасно странно</i>	Лиза
<i>понизив голос, почти шепотом</i>	
Шатов <i>яростно прошептал</i>	Хроникер
<i>проговорил потупясь, тихим полушепотом</i>	Ставрогин
<i>что-то шептал</i>	Шатов
<i>прошептал чуть не в ужасе</i>	Ставрогин
<i>быстро прошептал</i>	Эркель
<i>бешено прошептал</i>	Эркель
Marie <i>слабо прошептала с улыбкой</i>	Шатов
<i>исступление загнанного человека</i>	
Лебядкина <i>стремительным полушепотом,</i>	Ставрогин
<i>задыхаясь, пролепетала</i>	
Кармазинов <i>прошипел, не вытерпев</i>	Верховенский
Лямшин <i>прошептал тихонько</i>	Лямшин
Липутин <i>прошипел, как бы осмеливаясь наконец</i>	Общество
<i>начать нападение</i>	
Шигалев <i>предупредил внушительным шепотом</i>	Общество
Юлия Михайловна <i>прошептала в тревоге</i>	Хроникер
Настасья <i>уверяла благоговейным шепотом</i>	Хроникер

В отличие от предыдущих романов Достоевского шепотные акты фигурируют здесь во всех главах. При этом особенно выделяются шесть из них, где частота шепотной лексики во много раз превышает их средний показатель в тексте.

«Бесы» отличает значительное количество актов конфиденциального шепота: их 107, больше чем в любом другом произведении Достоевского. Это во многом определяет общий тон и атмосферу романа: секреты и недомолвки в бесовских собраниях заговорщиков, дух разобщенности и подозрительности.

У каждого персонажа романа своя характерная шепотная интонация.

Чаще всего шепчется Петр Степанович, и у него же самый разнообразный репертуар шепота: *продолжал укоренять шепотом одну идею; прошептал торопливо, с удивительной наивностью; прошептал судорожным шепотом; проговорил тихо, каким-то любовным шепотом; строго прошептал; таинственно зашептал.*

Особой характерностью отличаются шепотные акты Варвары Петровны, выявляющие строй ее чувств и отношение к Степану Трофимовичу: *процедила шепотом, прошептала скороговоркой, ядовито прошипела, проговорила страшным шепотом, шипела яростным шепотом.*

В романе появляются новые эпитеты и наречия к слову *шепот*: *осторожный, нелепый, благоговейный, испуганный и безумный; слабо прошептала в недоумении, полушепотом, как бы секретно, а также выражение процедить шепотом.*

Шепот мистического откровения слышится и в главе «У Тихона» с очень высокой частотностью шепотных словоформ. Среди них встречается неожиданный оборот и применительно к Тихону, и к исповедальному жанру этой главы: «страстный шепот»: «Креста Твоего, Господи, не постыжуся, – почти прошептал Тихон, каким-то страстным шепотом и склонил еще более голову». И на вербально-интонационном, и на телесно-жестовом уровне тут ощутимо звучит мотив страстей Господних.

Бобок (1873)

Количество слов – 4 683, словоформ с корнем «шеп» – 0, к частотности – 0,0

Подросток (1875)

Слов – 188 695, словоформ с корнем «шеп – шип-шуш» – 59, к частотности – 0,00031

все время шипеть

*Появившись, она проводила со мною весь тот день... при этом все время **шипела** на меня, бранила меня, корила меня, экзаменовала меня...*

*Мы с нею с первого слова поссорились, потому что она тотчас же вздумала, как прежде, шесть лет тому, **шипеть** на меня; с тех пор продолжал ссориться каждый день; но это не мешало нам иногда разговаривать, **шептаться***

...Накануне мать, **шепчась** с сестрой, тихонько от Версилова («чтобы не огорчить Андрея Петровича»), намеревалась снести в заклад из киота образ, почему-то слишком ей дорогой.

шептаться и говорить отдаленными выражениями

Они хоть и **шептались** и говорили отдаленными выражениями, но я догадался.

таинственно подмигивая, успеть наскоро прошептать

Он даже, с быстро переменявшейся физиономией и как-то таинственно подмигивая, успел **прошептать** мне наскоро пред самым их входом: – Вглядишься в Олимпиаду, гляди пристальнее...

веселое нашептывание на ухо

Вопросы этой девицы, бесспорно, были ненаходчивы, но, однако ж, она таки нашлась, чем замаять мою глупую выходку и облегчить смущение князя, который уж тем временем слушал с веселой улыбкою какое-то веселое **нашептыванье** ему на ухо Версиловой...

шепнуть, замирая

– Выйдемте, – **шепнул** я ему, замирая. Мы вышли на лестницу.

– Я уступлю вам за десять рублей, – сказал я, чувствуя холод в спине.

прошепнуть

Этот неуч все так же у вас продолжает входить невежей, как и прежде, – **прошепела** на меня Татьяна Павловна; ругательные слова она и прежде себе позволяла, и это вошло уже между мною и ею в обычай.

шептать о пощаде матери

– Брат, ради бога, пощади маму, будь терпелив с Андреем Петровичем... – **прошептала** мне сестра.

шипеть всю дорогу

«Не танцевать же тебе оставаться, через тебя только я сама не остаюсь», – **шипели** вы мне, Татьяна Павловна, всю дорогу в карете.

разраставшийся шепот

...Вдруг, где-то очень близко, за дверью, которую заслонял диван, я невольно и постепенно стал различать все больше и больше разраставшийся **шепот**. Говорили два голоса, очевидно женские, это слышно было, но расслышать слов совсем

нельзя было. <...>Ясно было, что говорили одушевленно и страстно...

прошушукать

...На этот раз в улыбке его я разглядел что-то чрезвычайно скверное, темное и злое. Увидав хозяйку, стоявшую опять у своих дверей, он скорыми цыпочками побежал к ней через коридор; **прошушукав** с нею минуты две и, конечно, получив сведения, он уже осанисто и решительно воротился в комнату...

шептать, робея

Я стою, молчу, гляжу на нее, а она из темноты точно тоже смотрит на меня, не шелохнется... «Только зачем же, думаю, она на стул встала?» – «Оля, – **шепчу** я, **робею** сама, – Оля, слышишь ты?»

говорить шепотом, держась за руки

...На диване, на котором я вчера заснул, сидела моя мать, а рядом с нею – несчастная соседка, мать самоубийцы. Они обе держали друг дружку за руки, разговаривали **шепотом**, вероятно, чтоб не разбудить меня, и обе плакали.

шептаться с матерью

Мама смеялась, мама со мной вместе: «Экий, **шепчем**, чудак, ведь этакий чудак!» А ты то сидишь и думаешь в это время, что мы сидим и тебя **трепещем**.

с засосом и с таинственным шепотом повторять несуразные мифы

Видение шведского короля – это уж у них, кажется, устарело; но в моей юности его с засосом повторяли и с таинственным **шепотом**...

прошептать быстрым злобным шепотом

– Она – скверная, она хитрая, она не стоит... Она тебя держит, чтоб от тебя выведать, – быстрым злобным **шепотом** **прошептала** она. Никогда еще я не видывал у ней такого лица.

прошептать

Не успел я опомниться, как услышал знакомый голос, звон шпор и угадал знакомую походку.

– Князь Сережа, - **прошептал** я.

– Он, – **прошептала** она.

прошептать опять

– Вы в бреду? – В бреду.

– Я боюсь... – **прошептала** она опять.

странно усмехнуться, нагнуться к самому уху и прошептать

Версилов странно усмехнулся, нагнулся к самому моему уху и, взяв меня за плечо, **прошептал** мне: «Он тебе все лжет».

прошептал

– Не упускайте, городской, и проводите нас, – **настоятельно** заключил Версилов.

– Да неужто мы в участок? Черт с ним! – **прошептал** я ему.

испугаться шепоту на уху

– Ну и слава богу! – сказала мама, испугавшись тому, что он **шептал** мне на уху, – а то я было подумала...

шептать

Так я их и нашел обеих вместе на моем диване, об чем-то **шептавшихся**.

При моем появлении обе тотчас же перестали **шептать**.

шептать

Шагов сотню поручик очень горячился, бодрился и храбрился; он уверял, что «так нельзя», что тут «из пятелтышки» и проч., и проч. Но наконец начал что-то **шептать** городскому.

быстро прошептать что-то

Я бежал за ними по лестнице без шляпы и без шубы. Катерина Николаевна меня заметила первая и быстро **прошептала** ему что-то.

прошептать молитву (сакральный шепот)

Еще раз перекрестила, еще раз **прошептала** какую-то молитву и вдруг – и вдруг поклонилась и мне точно так же, как наверху Тушарам, – глубоким, медленным, длинным поклоном – никогда не забуду я этого!

шептать, вспоминая маму

В десять часов мы легли спать; я завернулся с головой в одеяло и из-под подушки вытянул синенький платочек. <...> Я тотчас прижал его к моему лицу и вдруг стал его целовать. «Мама, мама», – **шептал** я, вспоминая, и всю грудь мою сжимало, как в тисках.

шептать

– Ему надо покой; может, надо будет доктора. ...Вот! – И он вынул ей десятирублевую. Он стал с ней **шептать**: *Vous comprenez! vous comprenez!* – повторял он ей, грозя пальцем и строго хмуря брови. Я видел, что она страшно перед ним трепетала.

патетически прошептать

– *Sauvée!* – патетически **прошептала** она, показав мне вслед ему рукой.

полушепотом обратиться к Господу (сакральный шепот)

...Вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: «Господи, Иисусе Христе, боже наш, помилуй нас». Слова произнеслись **полушепотом**, за ними следовал глубокий вздох всею грудью...

проговорить взволнованным шепотом и со слезами в душе слова признания:

...Я вдруг схватил его за руку и, нагнувшись к нему и сжимая его руку, проговорил взволнованным **шепотом** и со слезами в душе:

– Я вам рад. Я, может быть, вас давно ожидал. Я их никого не люблю: у них нет благообразия...

произнести конфиденциальным шепотом

Я теперь через Анну Андреевну за ребеночком ихним надзираю.

– За чьим ребеночком?

– За Андреем Петровичевым, – произнесла она **конфиденциальным шепотом**, оглянувшись на дверь.

проговорить совсем шепотом

– Анна Андреевна особенно приказали узнать про ваше здоровье, – проговорила она совсем **шепотом**, – и очень приказали просить побывать к ней, только что вы выходить начнете.

шептать, изо всех сил удерживая за руку

...В дверях, в темноте, схватывает меня Ламберт: «Духгак, духгак!» – **шепчет** он, изо всех сил, удерживая меня за руку...

шепнуть о скорой смерти

– Он – не то, что прежде, – **шепнул** мне раз Версилов, – он прежде был не совсем таков. Он скоро умрет, гораздо скорее, чем мы думаем, и надо быть готовым.

бабьи нашептывания

И вдруг такая находка: тут уж пойдут не **бабьи нашептывания** на ухо, не слезные жалобы, не наговоры и сплетни...

почти прошептать последние слова, потупившись

– Хотел было я и вам, Андрей Петрович, сударь, кой-что сказать, да Бог и без меня ваше сердце найдет. <...> Ныне же, отходя, лишь напомню... о чем тогда пообещали...

Он почти **прошептал** последние слова, потупившись.

быстро зашептать, объясняясь

– Видите, Аркадий Макарович, я затем вас и звал, чтоб объяснить...

Я хотел... – **быстро зашептал** было он.

вдруг шепнуть что-то

Длинный **вдруг шепнул** что-то миловидному мальчику, тот нахмурился и сделал отрицательный жест; но длинный **вдруг** обратился ко мне...

говорить почти шепотом

Говорил он о чем-то лишь с Ламбертом, да и то почти **шепотом**, да и то говорил почти один Ламберт, а рябой лишь отделялся отрывочными, сердитыми и ультимативными словами.

проговорить яростным шепотом

Ламберт весь покраснел.

– Га, он опять начинает! Я вас, кажется, просил, Николай Семенович, вести себя, – **проговорил он яростным шепотом** Андрееву.

прошептать с разозленным видом

– Скверно очень-с, – **прошептал** на этот раз уже с разозленным видом рябой.

оживленно жестикулируя, начать шептать

Между тем Ламберт возвратился почти совсем бледный и что-то, **оживленно жестикулируя**, начал **шептать** рябому.

нашептать, шептаться

– Это тебе Тришатов **нашептал** на меня: я видел – вы там **шептались**.

прошептать, едва переводя дух

– Да, я воспитан, – **прошептал я**, едва переводя дух. Сердце мое колотилось и, конечно, не от одного вина.

проговорить быстрым шепотом

– Прощай, брат, – **вдруг отрезала** Лиза, **быстро** выходя из комнаты. Я, разумеется, догнал ее, но она остановилась у самой выходной двери.

– Я так и думала, что ты догадаешься сойти, – **проговорила она быстрым шепотом**.

спросить полушепотом, прощаясь

– Внизу-то был? – **полушепотом** спросила меня мама, **прощаясь**.

этикетно обусловленный шепот: «здесь надо говорить шепотом»

– Я только два слова с порогу... или уж войти, потому что, кажется, здесь надо говорить **шепотом**; только я у вас не сяду.

шепнуть украдкой

– Слушай, брат, – **шепнула** мне украдкой Лиза, – они его ждут.

– Угадываю, Лиза, вижу.

вызвать шепотом

Несмотря на то, что я весь дрожал, как в припадке, я вошел в квартиру тихо, через кухню, и **шепотом** попросил вызвать ко мне Настасью Егоровну, но та сама тотчас же вышла и молча впиалась в меня ужасно вопросительным взглядом.

изложить быстрым шепотом

– Они-с, их нет дома-с. Но я прямо и точно, быстрым **шепотом** изложил, что все знаю от Анны Андреевны, да и сам сейчас от Анны Андреевны.

зашептать испуганным голосом

Но лишь только она вышла, вдруг все лицо старика изменилось мгновенно. Он торопливо взглянул на дверь, огляделся кругом и, нагнувшись ко мне с дивана, **зашептал** мне испуганным голосом:

– *Сher ami!* О, если б я мог видеть их обеих здесь вместе!

зашептать о неприличном

Он вдруг схватил меня рукой за сюртук и притянул к себе.

– Хозяин давеча, – **зашептал** он, – приносит вдруг фотографии, гадкие женские фотографии, все голых женщин ...

зашептать в каком-то безумном страхе, стоя на коленях и дрожа как лист

Он встал, сложил предо мною руки и вдруг стал предо мной на колени.

– *Сher*, – **зашептал** он в каком-то безумном уже страхе, весь дрожа как лист, – друг мой, скажи мне всю правду: куда меня теперь денут?

шепот умиротворения и счастья

Но я знаю, что мама часто и теперь садится подле него и тихим голосом, с тихо улыбкой, начинает с ним заговаривать иногда о самых отвлеченных вещах. <...>

Она садится около него и говорит ему, всего чаще **шепотом**. Он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его.

Субъекты шепота

Татьяна Павловна

все время шипела

вздумала шипеть

прошипела

шептала и говорила отдаленными выражениями

Софья Андреевна

шепталась

шепталась и говорила отдаленными выражениями

говорила шепотом, держась за руки

шепталась

прошептала какую-то молитву

спросила полушепотом

говорит шепотом

князь Сокольский

таинственно подмигивая, успел прошептать наскоро

весело нашептывала на ухо

зашептал испуганным голосом

зашептал

зашептал в каком-то безумном уже страхе,

весь дрожа как лист

Аркадий Долгорукий

шепнул, замирая

прошептал

прошептал

шептал, вспоминая маму

проговорил взволнованным шепотом и со слезами в душе

шептался

прошептал, едва переводя дух

попросил вызвать шепотом

изложил прямо и точно, быстрым шепотом

Макар Иванович

произнес полушепотом слова молитвы

прошептал последние слова, потупившись

Ламберт

шептался

шептал, изо всех сил, удерживая за руку

проговорил яростным шепотом

что-то шептать, оживленно жестикулируя

Альфонсина

шепталась

патетически прошептала

Объекты шепота

Аркадий

Аркадий

Аркадий

Софья Андреевна

Лиза

Татьяна Павловна

Настасья Егоровна

Лиза

Аркадий

Аркадий

Версилов

Аркадий

князь Сокольский

Аркадий

Аркадий

Аркадий

покупатель альбома

Лиза

Версилов

Аркадий

Макар Иванович

Тришатов

Ламберт

Настасья Егоровна

Настасья Егоровна

Господь

Версилов

Альфонсина

Аркадий

Андреев

Рябой

Ламберт

Аркадий

Версилов	
<i>нагнулся к самому уху и прошептал</i>	Аркадий
<i>шепнул</i>	Аркадий
Лиза	
<i>прошептала</i>	Аркадий
<i>шепталась</i>	Софья Андреевна
<i>прошептала быстрым злобным шепотом</i>	Аркадий
<i>прошептала</i>	Аркадий
<i>шепталась</i>	Софья Андреевна
<i>проговорила быстрым шепотом</i>	Аркадий
<i>шепнула украдкой</i>	Аркадий
Стебельков	
<i>прошушукал</i>	Хозяйка
Настасья Егоровна	
<i>шепнула, робея</i>	дочь Оля
<i>говорила шепотом, держась за руки</i>	Софья Андреевна
<i>произнесла конфиденциальным шепотом</i>	Аркадий
<i>проговорила совсем шепотом</i>	Аркадий
Общество	
<i>повторяли с засосом и с таинственным шепотом</i>	Общество
<i>бабьи нашептывания</i>	Общество
Катерина Николаевна	
<i>прошептала опять</i>	Аркадий
<i>что-то быстро прошептала</i>	Бьеринг
князь Сережа	
<i>быстро зашептал</i>	Аркадий
Поручик	
<i>что-то шептал</i>	Городовой
Андреев	
<i>шепнул что-то</i>	Тришатов
Рябой	
<i>говорил почти шепотом</i>	Ламберт
<i>прошептал с разозленным видом</i>	Ламберт
Тришатов	
<i>шептался</i>	Аркадий

Визуальный образ у Достоевского часто воспринимается через образ речевой: – «Она тебя держит, чтоб от тебя вывести, – быстрым злобным шепотом прошептала она. Никогда еще я не видывал у ней такого лица».

Читатель тоже вроде бы не может увидеть, какое лицо вдруг стало у Лизы – ведь автор не описывает, как меняется ее лицо. Но читатель это лицо почему-то видит. А видит Лизу он потому, что слышит ее *быстрый злобный шепот*.

Но и визуальный образ персонажа получает интонационное выражение.

«Скверному, темному и зловещему» образу Стебелькова соответствует его речевой образ: *...На этот раз в улыбке его я разглядел что-то чрезвычайно скверное, темное и зловещее. Увидав хозяйку, стоявшую опять у своих дверей, он скорыми цыпочками побегал к ней через коридор; **прошушукав** с нею минуты две и, конечно, получив сведения, он уже осанисто и решительно воротился в комнату».*

Достаточно частый и характерный для героев Достоевского прием речевого поведения заключается в нарушении (сознательном или бессознательном) предложенного собеседником коммуникативного кода. Вот только один пример:

– Видите, Аркадий Макарович, я затем вас и звал, чтоб объяснить... я хотел... – **быстро зашептал** было он.

– Это вы донесли на Васина! – **вскричал** я (выделено мной. – А. Р.).

Сон смешного человека (1877)

Количество слов – 7290, словоформ с корнем «шеп» – 1, к частотности – 0,00014

шепот истины

Но истина **шепнула** мне, что я лгу, и охранила меня и направила.

Два самоубийства (1876)

Количество слов – 1011, словоформ с корнем «шеп» – 0, к частотности – 0,0

Кроткая (1876)

Количество слов – 13 729, словоформ с корнем «шеп» – 1, к частотности – 0,00007

шепнуть

*...Я вызвал из кухни Лукерью и велел сходить к ней **шепнуть**, что я у ворот и желаю ей что-то сказать в самом неотложном виде.*

Мальчик у Христа на елке (1876)

Количество слов – 1858, словоформ с корнем «шеп» – 1, к частотности – 0,00054

шепот Христа

– Пойдем ко мне на елку, мальчик, – **прошептал** над ним вдруг тихий голос.

Он подумал было, что это все его мама, но нет, не она; кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, – о, какой свет!

Домовой (1880)

Количество слов – 913, словоформ с корнем «шеп» – 0, к частотности – 0,0

Братья Карамазовы (1881)

Слов – 553 088, словоформ с корнем «шеп-шип» – 90, к частотности – 0,00016

исповедь полушепотом

– Вдовею я, третий год, – начала она **полушепотом**, сама как бы вздрагивая.

– Тяжело было замужем-то, старый был он, больно избил меня.

исповедь шепотом

– Постой, – сказал старец и приблизил ухо свое прямо к ее губам. Женщина стала продолжать тихим **шепотом**, так что ничего почти нельзя было уловить.

шепнуть себе самому

...Они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение... могли бы сами **шепнуть** себе: «Ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой “святой” гнев и “святую” минуту гнева».

шепотом говорить об умершем ребенке

...Да и Марфа Игнатъевна ни разу при нем про ребенка своего не вспоминала, а когда с кем случалось говорить о своем «деточке», то говорила **шепотом**, хотя бы тут и не было Григория Васильевича.

прошептать радостно и торопливо

– Хорошо что ты сам оглянулся, а то я чуть было тебе не крикнул, – радостно и торопливо **прошептал** ему Дмитрий Федорович.

восторженный шепот

– Ну, и гуляй, идем! – восторженным **шепотом** вырвалось у Мити.

– Куда же, – **шептал** и Алеша, озираясь во все стороны...

– Да тут никого нет, чего же ты **шепчешь**?

– Чего **шепчу**? Ах, черт возьми, – крикнул вдруг Дмитрий Федорович самым полным голосом, – да чего же я **шепчу**?

шепот как код секретной речи

Я здесь на секрете и стерегу секрет. Объяснение впрямь, но понимая, что секрет, я вдруг и говорить стал секретно, и **шепчу** как дурак...

шепот неопределенного происхождения (шепот рассудка, подсознания и т. п.)

И вот вдруг мне тогда в ту же секунду кто-то и **шепни** на ухо: «Да ведь завтра-то такая, как приедешь с предложением руки, и не выйдет к тебе, а велит кучеру со двора тебя вытолкать...»

прошептать презрительно

– Бульйонщик! – **прошептал** Григорий презрительно.

прошипеть

– Врешь, пр-р-роклый, – **прошипел** Григорий.

прошептать

– Черт возьми, если б я не оторвал его, пожалуй он бы так и убил. Много ли надо Езопу? **прошептал** Иван Федорович Алеше.

продолжать все тем же шепотом

– А зачем сохрани? – все тем же **шепотом** продолжал Иван, злобно скривив лицо. – Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!

зашептать опасливо

Вдруг необыкновенное волнение изобразилось в его лице.

– Алеша, – **зашептал** он опасливо, – где Иван?

едва прошептать

Вот я может быть пойду да и скажу ему сейчас, чтоб он у меня с сего же дня остался...

Вот я какая непостоянная...

– Давеча вы говорили... совсем не то... – едва **прошептала** Катерина Ивановна.

шепотом сообщить о болезни

– Ослабел, сонливость напала, – **шепотом** сообщил Алеше отец Паусий, благословив его. – Разбудить даже трудно.

конфиденциальный полушепот

И, нагнувшись к Алеше, он продолжал конфиденциальным полушепотом.

– Засади я его, подлеца, она услышит, что я его засадил, и тотчас к нему побежит.

заговорить таинственно и важно быстрым шепотом

– Послушайте, Алексей Федорович, – таинственно и важно быстрым шепотом заговорила г-жа Хохлакова, уходя с Алешей...

зашептать быстро и восторженно

– Вы ничего не наделали, вы действовали прелестно, как ангел, – быстро и восторженно зашептала горестному Алеше г-жа Хохлакова.

полушепотом восклицать

– Гордая, себя борет, но добрая, прелестная, великодушная! – полушепотом восклицала г-жа Хохлакова.

подшепнуть

– Здравствуйте, садитесь, г. Черномазов, – проговорила она.

– Карамазов, маменька, Карамазов (мы из простых-с), – подшепнул он снова.

что-то шептать губами

Но взглянув на него, он вдруг остановился: тот стоял вытянув шею, вытянув губы, с исступленным и побледневшим лицом и что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить...

шептать губами

звуков не было, а он все шептал губами, было как-то странно.

прошептать быстрым, твердым шепотом

А не хотите ли я вам один фокусик сейчас покажу-с! – вдруг прошептал он быстрым, твердым шепотом, речь уже не срывалась более.

– Какой фокусик?

– Фокусик, фокус-покус такой, – все шептал штабс-капитан; рот его скривился на левую сторону, левый глаз прищурился, он, не отрываясь, все смотрел на Алешу, точно приковался к нему.

зашептать почти на ухо

– Lise, милейший Алексей Федорович, – зашептала она ему почти на ухо, – Lise меня странно удивила сейчас, но и умилила, а потому сердце мое ей все прощает.

прошептать нервным, торопливым шепотом.

– Алексей Федорович, вы удивительно хороши, но вы иногда как будто педант. <...> Подите посмотрите у дверей, откройте их тихонько и посмотрите, не подслушивает ли маменька, – **прошептала** вдруг Lise каким-то нервным, торопливым шепотом.

пробормотать почти шепотом, точно как бы потерявшись

– А из Чермашни разве не вызвали бы тоже... в каком-нибудь таком случае? – завопил вдруг Иван Федорович, не известно для чего вдруг ужасно возвысив голос.

– Также-с и из Чермашни-с... беспокояют-с... – пробормотал Смердяков **почти шепотом**, точно как бы потерявшись, но пристально, пристально продолжая смотреть Ивану Федоровичу прямо в глаза.

в душе своей шепнуть про себя (шепот саморефлексии)

...Сам твердо помнил, как еще вчера утром, когда он так размашисто похвалился у Катерины Ивановны, что завтра уедет в Москву, в душе своей тогда же **шепнул** про себя: «А ведь вздор, не поедешь, и не так тебе будет легко оторваться, как ты теперь фанфаронишь».

прошептать про себя

Он продумал всю ночь; вагон летел, и только на рассвете, уже въезжая в Москву, он вдруг как бы очнулся:

– Я подлец! – **прошептал** он про себя.

шепнул

Простудился он что ли, но доктор прибыл и вскоре **шепнул** матушке, что чахотка скоротечная, и что весны не переживет.

шептать молитву (сакральный шепот)

Сижую я, молча про себя молитву **шепчу**.

прошептать твердо

– Идите и объявите, – **прошептал** я ему. Голосу во мне не хватило, но **прошептал** я твердо. Взял я тут со стола Евангелие, русский перевод, и показал ему от Иоанна, глава XII, стих 24...

успеть шепнуть

Но недолго мы беседовали, супруга его непрерывно к нам заглядывала. Но успел-таки **шепнуть** мне:

– А помнишь ли, как я к тебе тогда в другой раз пришел, в полночь? Еще запомнить тебе велел? Знаешь ли, для чего я входил? Я ведь убить тебя приходил!

шептать с каким-то особенным таинственным видом

Инок обдорский изо всех волновавшихся выдавался наиболее суевающимся; заметить его можно было всюду, во всех местах: везде он расспрашивал, везде прислушивался, везде **шептался** с каким-то особенным таинственным видом.

злой шепот

«Таинством исповеди злоупотреблял», – злобным **шепотом** прибавляли самые ярые противники старчества.

шепот вслед уходящему (шепот предсказания)

– Возвратишься еще! – **прошептал** отец Паусий, смотря во след ему с горестным удивлением.

окончить про себя, шепотом

– Братец твой Ваничка изрек про меня единожды, что я «бездарный либеральный мешок». Ты же один разик тоже не утерпел и дал мне понять, что я «бесчестен»... Пусть! Посмотрю-ка я теперь на вашу даровитость и честность (окончил это Ракитин уже про себя, **шепотом**).

Тьфу, слушай! – заговорил он снова громко, – минуем-ка монастырь, пойдем по тропинке прямо в город...

прошепнуть

– Ишь ведь оба бесятся! – **прошепел** Ракитин, с удивлением рассматривая их обоих, – как помешанные, точно я в сумасшедший дом попал.

– Я, видишь, Алеша, слезы мои пятилетние страх полюбила... Я может только обиду мою и полюбила, а не его вовсе!

– Ну не хотел бы я быть в его коже! – **прошепел** Ракитин.

боязливый шепот

– А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты его?

– Боюсь... не смею глядеть... – **прошептал** Алеша.

шепот тишины

«И только **шепчет** тишина», – мелькнул почему-то этот стишок в голове его...

бессознательно прошептать

Он стоял за кустом в тени; передняя половина куста была освещена из окна. «Калина, ягоды, какие красные!» – **прошептал** он, не зная зачем.

проговорить каким-то дрожащим полушепотом

– Грушенька, ты? Ты что ли? – проговорил он каким-то дрожащим **полушепотом**. – Где ты, маточка, ангелочик, где ты? – Он был в страшном волнении, он задыхался.

прошептанная молитва

... (Григорий) вытерся весь с помощью супруги водкой с каким-то секретным крепчайшим настоем, а остальное выпил с «некоторою молитвой», **прошептанною** над ним супругой, и залег спать.

исступленно молиться и дико шептать про себя

– Ох, сударь! Боязно вас и везти-то, странный какой-то ваш разговор...

Но Митя не расслышал. Он **исступленно** молился и **дико шептал** про себя.

прошептать

– Дайте мне пять рублей, – **прошептал** он Мите, – я бы тоже в банчик рискнул, хи-хи!

радостно прошептать

– Хорошо-с, – **радостно прошептал** Максимов и побежал в залу.

уныло прошептать

– Я никому ведь зла не делаю-с, – **уныло прошептал** Максимов.

начать шепотом

Увидав Митю, она поманила его к себе и, когда тот подбежал, крепко схватила его за руку.

– Митя, Митя, я ведь любила его! – **начала она ему шепотом**, – так любила его, все пять лет, все, все это время!

шепот признания

– Митя, голубчик, постой, не уходи, я тебе одно словечко хочу сказать, – **прошептала** она и вдруг подняла к нему лицо. – Слушай, скажи ты мне, кого я люблю?

шепот сердца

На распухшем от слез лице ее засветилась улыбка, глаза сияли в полутьме. – Вошел давеча один сокол, так сердце и упало во мне. «Дура ты, вот ведь кого ты любишь», – так сразу и **шепнуло** сердце. Вошел ты и все осветил.

вдруг прошептать

– Митя, кто это оттуда глядит сюда к нам? – **прошептала** она вдруг.

зашептать скороговоркой

– Я вас изо всех сил попрошу, голубчик, Михаил Макарыч, на сей раз удержать ваши чувства, – **зашептал** было скороговоркой старику товарищ прокурора, – иначе я принужден буду принять...

прошептать призыв к Господу

«Господи, сохрани нас от беды», **прошептала** Марфа Игнатьевна и бросилась на зов и вот таким-то образом и нашла Григория.

ответить длинным шепотом

– Что это у тебя новый щенок? – вдруг самым бесчувственным голосом спросил Коля.

– Да-а-а! – ответил Илюша длинным **шепотом**, задыхаясь.

прошептать с укором

– Знаете, эта Ниночка мне понравилась. Она вдруг мне **прошептала**, когда я выходил: «Зачем вы не приходили раньше?» И таким голосом, с укором!

прошептать диким шепотом,

Лицо его было исступленное, губы дрожали. Он стал перед обоими молодыми людьми и вскинул вверх обе руки:

– Не хочу хорошего мальчика! не хочу другого мальчика! – **прошептал** он диким **шепотом**, скрежеща зубами, – аще забуду тебе, Иерусалиме, да прильпнет...

шептать про себя

Губы ее дрожали, и она быстро, быстро **шептала** про себя:

– Подлая, подлая, подлая, подлая!

зашептать с таинственным видом

Он оглянулся во все стороны, быстро вплоть подошел к стоявшему перед ним Алеше и **зашептал** ему с таинственным видом, хотя по-настоящему их никто не мог слышать...

– Я тебе всю нашу тайну открою! – **зашептал** спеша Митя.

раздражительно прошептать про себя

В голосе Кати зазвучала такая повелительная нотка, что Иван Федорович, помедлив одно мгновение, решил, однако же подняться опять, вместе с Алешей.

– Подслушивала! – раздражительно **прошептал** он про себя, но Алеша расслышал.

быстро зашептать (повелительный шепот)

Катерина Ивановна вдруг с каким-то повелительным жестом схватила Алешу за обе руки. – Ступайте за ним! Догоните его! Не оставляйте его одного ни минуты, – быстро **зашептала** она.

проговорить почти шепотом (шепот признания)

– Да кто, кто? – уже почти свирепо вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

– Я одно только знаю – все так же почти **шепотом** проговорил Алеша: – Убил отца не ты.

проговорить скрежещущим шепотом

– Ты был у меня! – скрежещущим **шепотом** проговорил он. – Ты был у меня ночью, когда он приходил... Признавайся... ты его видел, видел?

– Про кого ты говоришь... про Митю? – в недоумении спросил Алеша.

– Не про него, к черту изверга! – исступленно завопил Иван.

шепот признания

– Говори же! – воскликнул Иван. – Я изо всей силы хочу знать, что ты тогда подумал. Мне надо; правду, правду! – Он тяжело перевел дух. уже заранее с какою-то злобой смотря на Алешу.

– Прости меня, я и это тогда подумал, – **прошептал** Алеша и замолчал, не прибавив ни одного «облегчающего обстоятельства».

зашептать о болезни

Еще в сенях Марья Кондратьевна, выбежавшая отворить со свечкой в руках, **зашептала** ему, что Павел Федорович (то есть Смердяков) оченно больны-с, не то что лежат-с, а почти как не в своем уме-с...

яростно прошептать

Смердяков нисколько не испугался. Он только с безумною ненавистью приковался к нему глазами:

– Ан вот вы-то и убили, коль так, – яростно **прошептал** он ему.

шептать о убитом

– «Григория убил!» – «Где?» – **шепчу** ему. – «Там в углу», указывает, сам тоже **шепчет. шептать**

Шепчу ему: «Да там, там она под окном, как же вы, говорю, не видели?»

прошептать о неверии в Бога

– Своим умом дошел? – криво усмехнулся Иван.

– Вашим руководством-с.

– А теперь стало быть в бога уверовал, коли деньги назад отдаешь?

– Нет-с, не уверовал-с, – **прошептал** Смердяков.

прошептать про себя решение вопроса

Вопрос он решил, поворотив опять к дому: «Завтра все вместе!» – **прошептал** он про себя, и, странно, почти вся радость, все довольство его собою прошли в один миг.

шептать патеру о своем грехе (шепот исповеди)

Приходит к старику патеру блондиночка, норманочка, лет двадцати, девушка. Красота, телеса, натура – слюнки текут. Нагнулась, **шепчет** патеру в дырочку свой грех.

массовая реакция шепотом

Известие о Смердякове вызвало сильное шевеление и **шепот** в зале.

игривый шепот

Замечание его насчет того, что подсудимый, войдя, должен был бы посмотреть на дам, вызвало игривый **шепот** в публике.

суетливо шептаться

Прокурор в видимом смятении нагнулся к председателю. Члены суда суетливо **шептались** между собой.

прошептать слова примирения

Как только я ей вчера сказал, что Катя орудует, смолчала; а губы скривились. **Прошептала** только: «Пусть ее!» Поняла, что важное. Я не посмел пытаться дальше. Понимает ведь уж кажется теперь, что та любит не меня, а Ивана?

прошептать

...Знай это все. Я забыла, что я себя казнить пришла! – с каким-то вдруг совсем новым выражением проговорила она, совсем непохожим на недавний, сейчашный любовный лепет.

– Тяжело тебе, женщина! – как-то совсем безудержно вырвалось вдруг у Мити.

– Пусти меня, – **прошептала** она. – я еще приду, теперь тяжело!..

тихо, почти шепотом, простонать

Катя стремительно шагнула к дверям, но, поравнявшись с Грушенькой, вдруг остановилась, вся побелела, как мел, и тихо, почти **шепотом**, простонала ей:

– Простите меня!

быстро прошептать

– Будь покойна, спасу его тебе! – быстро **прошептала** Катя и выбежала из комнаты.

вдруг шепнуть

После апостола он вдруг **шепнул** стоявшему подле его Алексе, что апостола не так прочитали, но мысли своей однако не разъяснил.

Субъекты шепота	Объекты шепота
Федор Павлович	
<i>зашептал опасливо</i>	Алеша
<i>продолжал конфиденциальным полушепотом</i>	Алеша
<i>проговорил каким-то дрожащим полушепотом</i>	Грушенька
Митя	
<i>радостно и торопливо прошептал</i>	Алеша
<i>восторженным шепотом вырвалось</i>	Алеша
<i>шепчу как дурак</i>	Алеша
<i>прошептал, не зная зачем</i>	Митя
Иван	
<i>в душе своей тогда же шепнул про себя</i>	Иван
<i>прошептал он про себя</i>	Иван
Алеша	
<i>шептал, озираясь во все стороны</i>	Митя
<i>прошептал</i>	старец Зосима
Смердяков	
<i>пробормотал почти шепотом, точно как бы потерявшись</i>	Иван
старец Зосима	
<i>шепчу про себя молитву</i>	Зосима
<i>прошептал</i>	
<i>твердо прошептал</i>	таинственный посетитель
Катерина Ивановна	
<i>едва прошептала</i>	Грушенька
Хохлакова	
<i>заговорила таинственно и важно быстрым шепотом</i>	Алеша
<i>зашептала быстро и восторженно</i>	Алеша
<i>воскликнула полушепотом</i>	Алеша
Lise	
<i>прошептать вдруг нервным, торопливым шепотом</i>	Алеша
<i>быстро шептала про себя</i>	Lise
Снегирев	
<i>подшепнуть</i>	Арина Петровна
<i>шептал губами (2)</i>	Алеша
<i>прошептал быстрым, твердым шепотом</i>	Алеша
<i>все шептал</i>	Алеша
<i>шепнул</i>	Алеша
Григорий	
<i>прошептал презрительно</i>	Смердяков
Инок обдорский	
<i>шептался с каким-то особенным таинственным видом</i>	монахи

иноки

прибавляли злобным шепотом

отец Паисий

сообщил шепотом

прошептал, смотря с горестным удивлением

природный мир

шепчет тишина

обитатели монастыря

Алеша

отец Паисий

Лексика шепотных актов в романе продолжает расширяться, здесь впервые появляются такие эпитеты и наречия: *восторженный, твердый, нервный, торопливый, дрожащий, длинный, скрежещущий, игривый; презрительно, опасливо* (зашептать), *восторженно, дико, радостно, уныло, с укором, раздражительно, яростно, суетливо*. Фиксируются и новые формы шепотных коммуникаций: *подшепнуть* (Снегирев), *полушепотом восклицать* (Хохлакова), *пробормотать почти шепотом, точно как бы потерявшись* (Смердяков), *шептать с каким-то особенным таинственным видом* (обдорский инок), *прошептать диким шепотом, скрежеща зубами* (Снегирев), *тихо, почти шепотом простонать* (Катерина Ивановна).

Описан даже самый момент зарождения голоса, но зафиксирован только механизм голосообразования, а сам звук никак не выявлен: [Капитан Снегирев] «с исступленным и побледневшим лицом... что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить».

Главный конфидент романа – Алеша: ему адресованы 25 шепотных актов из общих 86 (Ивану – 6, Мите – 10). Эти коммуникативные акты связывают его со всеми основными персонажами романа.

Шепот как форма артикулируемого молчания, как способ изречения долго таимой идеи часто звучит в мире Достоевского как «шепот сфинкса».

«Брат Иван не Ракитин, – говорит Митя Карамазов, – он таит идею. Брат Иван сфинкс и молчит, все молчит».

Герои Достоевского обретают подлинность, лишь выходя из себя, впадая в состояние исступления, то есть экстаза (русское *исступление* и есть калька греческого *έκσταση*). Это состояние сообщает им особое чувство: *открытость бездне*.

Так оба они лепетали друг другу речи почти бессмысленные и исступленные, может быть даже и неправдивые, но в эту-то минуту все было правдой, и сами они верили себе беззаветно.

Понижение голоса до шепота в речевых актах героев Достоевского часто сопряжено или с откровением или с тайной, с приближением к бездне, акустический образ которой на архетипическом уровне шепот и модулирует.

...Вы не знаете, Евгений Павлович (понижил он голос таинственно), я этого никому не говорил, никогда, даже Аглае, но я не могу лица Настасьи Филипповны выносить...

– Боитесь?

– Да; она – сумасшедшая! – прошептал он бледнея.

Словарь языка Достоевского свидетельствует о неизменном нарастании лексики, фиксирующей параметры речевых интонаций персонажей. Эта лексика – в том числе лексика шепотных актов – отличается неуклонным расширением семантического спектра и все большим усилением фонационной экспрессии.

Произведения Ф. М. Достоевского в этом очерке цитируются по полному собранию сочинений в 30 томах:

Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1990. – 30 т.

СКАНДАЛ КАК ПСИХОДРАМА, ИЛИ КАТАРСИС ПО-ДОСТОЕВСКИ

Русская бытовая лексика содержит множество определений конфликтного поведения. Не менее широко в ней представлены и понятия, определяющие его тактические средства и основные процедуры. Их перечисление заняло бы немало времени, поэтому назову лишь некоторые и то почти наугад: *бесчестить, порочить, позорить, чернить, срамить, поносить, собачить, хулить, сволочить, издеваться, грозить, насмеяться, дразнить, унижать и пугать* (особого внимания, конечно, заслуживает мат, как самое экспрессивное и тактически эффективное средство русской скандальной лексики). 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». Позже этот образ получил развитие у Мандельштама: «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова» [18, с. 76]. Полностью принять эти определения трудно, поскольку они и упрощают и обедняют поэтику скандала у Достоевского.

Философ Владимир Кантор обратился к этой теме в недавней статье «Скандал – *ultima ratio* героев Достоевского», где этот феномен рассматривается 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» [17, с. 441].

Это, конечно, интересно, 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 особенно *сцена*, где ей сопутствует широкий набор определений: *истерическая сцена*, *невероятная*, *безобразная*, *страшная* и т. д. Часто скандальные сцены отождествляются с театром. Фигурантов скандала Достоевский тоже именует, как в театре: действующие лица. И действуют эти фигуранты вполне по-актерски:

«Генерал остановился, обернулся, простер свою руку и воскликнул:

– Проклятие мое дому сему!

– И непременно на театральный тон! – пробормотал Ганя...»

[9, с. 400]

Сами герои Достоевского тоже воспринимают скандалы в категориях театрального дискурса: «Если б он догадался или успел взглянуть налево, ...то увидел бы Аглаю... остановившуюся глядеть на скандальную сцену... Лизавета Прокофьевна запомнила, что Аглая воротилась 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» [9, с. 292].

Театр испокон веку удовлетворяет две онтологические потребности человека: *подглядывать* и *подслушивать*. Тому же и учит: *видеть* и *слышать*. Древнегреческое *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». Этот смысл еще более усилен в выражении «пригвоздить к позорному столбу», где инструментом распятия становится безжалостно-разоблачающий взгляд зрителей. Именно поэтому «позорище» становится и средством, и целью скандальных проце-

дур. Оказавшись у позорного столба скандала, его участники попадают в сферу особо интенсивного, действенного и тотального видения.

У каждого скандала в мире Достоевского есть своя тема, идея, свой жанр и драматургия. У скандала бывает даже 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!» [8, с. 408]

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 самою злобною и ожесточенною радостью*.

У скандала есть и своя «память жанра»: тактические средства скандального поведения до сих пор сохраняют рудименты древних магических ритуалов, например *брань*. В древние времена поединки и битвы часто начинались с ритуала взаимной перебранки и поношения, с функцией магического заговора. Это хранит и память языка. *Брань*, по Фасмеру, заимствовано из церковнославянского *боронь* – «борьба, препятствие»; *брань* – «битва, бой». Родственно литовскому *barnis* – «ссора»; *bárti* «бранить, ругаться».

Тот же магический аспект брани угадывается и в английском *scold* – «ругань» и производных от него *scolding* – «нагоняй, выговор» и *a good scolding* – «дать кому-либо нагоняй, выбранить кого-либо». Это слово происходит от древнеисландского *skald* с предположительным значением «хулильщик» и, вероятнее всего, производное от общегерманского глагола *skeldan* (древневерхненем. *skeltan* – «поносить»). Сохранилась и поговорка, свидетельствующая о результативности этих языческих заговоров: «После брани много храбрых». А поговорка христианских времен уже опровергает эти магические практики: «Лучше брани: Никола с нами» (т. е. Николай Угодник).

Скандал восполняет в обществе какую-то важную 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 развешаться, не видав его» [4, с. 370].

Скандалы случаются даже в дачном павловском Эдеме. Правда, там они «необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают даже и в будни. Но без этого ведь невозможно» [9, с. 182].

Энергию скандала порождает пафос разоблачения и пафос сокрытия:

«Эта чумичка Настасья, – сообщает дочери Марья Александровна Москалева, – прибегает ко мне испуганная, с страшным известием: уже целый час письмо в руках у Натальи Дмитриевны; через два часа весь город будет знать о твоём позоре!» [4, с. 323]. (Характерно здесь это определение «чумичка», то есть вестница «черной смерти» – чумы).

Стремление к сокрытию вызывает большие жертвы, требуя помощи праведных и неправедных сил:

«Эта бесстыдная, этот изверг Настасья требует двести рублей серебром и за это клянётся достать обратно письмо. Я сама, в легких башмаках, по снегу, бегу к жиду Бумштейну и закладываю мой фермуар – память праведницы, моей матери! Через два часа письмо в моих руках. Настасья украла его. Она взломала шкатулку, и – честь твоя спасена – доказательств нет!» [4, с. 323].

В тех же мордасовских летописях (да и во многих других контекстах) скандал представлен 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 (Москалева. – *A. P.*) знает, например, про кой-кого из мордасовцев такие капитальные и скандалезные вещи, что расскажи она их... то в Мордасове будет лиссабонское землетрясение» [4, с. 296].

А противоборство скандальной стихии мордасовцы уподобляли укрощению огня: «...какова же ловкость со стороны Марьи Александровны! какво замято, затушено неловкое, скандалезное дело! Ни следа, ни намёка!» [3, с. 299].

В Мордасове верили и в какие-то особые назначения скандалов, одни здесь, другие в Петербурге или Москве:

«Скандалу не будет никакого, а если и будет какой-нибудь маленький, необходименький скандальчик... так ведь мы уж будем тогда далеко!..» [4, с. 332].

(Этот «необходименький скандальчик», видимо, воспринимается как небольшое кровопускание в предчувствии общего апоплексического удара).

«Если же не обойдется потом без скандалу, например хоть в Петербурге или в Москве... то и тут было свое утешение. <...> Марья Александровна верила, что в высшем обществе почти никогда не обходится без скандала... что это даже в то-не, хотя скандалы высшего общества, по ее понятиям, должны быть всегда какие-нибудь особенные, грандиозные, что-нибудь вроде “Монте-Кристо” или “Mémoires du Diable”» [4, с. 357].

Нет сомнений, что дебютируя в этих высоких жанрах, Марья Александровна и тут окажется победительницей:

«...все, решительно все, будут в ту же минуту побеждены и что никто из всех этих графинь и княгинь не в состоянии будет выдержать той мордасовской головомойки, которую способна задать им одна Марья Александровна, всем вместе или поодиночке» [4, с. 357].

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 неподчиненностью 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... а двигаемый тою же самой пружиной, посредством которой вскочил на чужой бал непрошенный, подался вперед... Рок увлекал его. Господин Голядкин сам это чувствовал, что рок-то его увлекал» [3, с. 133–134].

Всемогущество рока и обреченность борьбы с ним сближает эту петербургскую поэму с античной трагедией: и ее героям, и бунтующей ветошке противостоит сверхличное Оно:

«Все, что ни было в зале, все так и устремилось на него взором и слухом... 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» [3, с. 134–136].

Болезненно-жестокий 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» все вдруг изменит: «Что я теперь? Zéro. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!» [6, с. 311].

Во многих скандалах варьируется сквозная у Достоевского тема «бунтующей ветошки»: «Тварь ли я дрожащая или ...». Такой скандал становится для «ветошки» испытанием достоинства и даже своеобразной инициацией. В обретении поправленного достоинства и заключался тот «фокус-покус», который штабс-капитан Снегирев показал Алеше. А еще этот фокус представил символическое посрамление и поправление денег или, говоря современным языком, развенчание монетарного монотеизма.

«Видели-с, видели-с! – взвизгнул он... бледный и иступленный, и вдруг подняв вверх кулак, со всего размаху бросил обе смятые кредитки на песок, – видели-с? <...> И вдруг подняв правую ногу, он с дикою злобою бросился их топтать каблуком, восклицая и задыхаясь с каждым ударом ноги.

– Вот ваши деньги-с! <...> Вдруг он отскочил назад и выпрямился пред Алешей. Весь вид его изобразил собой неизъяснимую гордость

– Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с! – вскричал он, простирая на воздух руку» [13, с. 311].

В «Записках из подполья» тема «бунтующей ветошки» раскрывается в скандале-поединке – непримиримом единоборстве

двух волей, двух экзистенций. Итог тут один: или покорить, или покориться.

«...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» [7, с. 100].

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 *должен* иметь, но который за ним *не признается*. Подпольный замечает, что для этого надо смочь «поддерживать достоинство и публично поставить себя... на равной социальной ноге». Минимальная ставка в такой борьбе – требование искомого отношения к себе «здесь и сейчас». Максимальная – не только сейчас, но всегда и везде, применительно к любым обстоятельствам. И тогда публичный жест, демонстрирующий чувство достоинства даже при всей его очевидной мизерности, становится, чуть ли не главным поступком жизни.

«А что, – вздумал я, – что, если встретиться с ним (офицером-обидчиком. – *А. Р.*) и... не посторониться? Нарочно не посторониться, хоть бы даже пришлось толкнуть его: а, каково это будет?» [7, с. 130].

Осуществление этого простого замысла потребовало, однако, длительной подготовки. Она включала выбор соответствующего «сценического пространства» (он пал на Невский проспект как авансцену столичной жизни) и должное оформление своего нового образа (черные перчатки, «порядочная шляпа», «хорошая рубашка», шинель с новым немецким бобриком). И вот, наконец, этот 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» [7, с. 132].

Причиной скандала среди героев 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» [8, с. 366].

Неразрешимый нравственный диссонанс может породить и мировоззренческий скандал с его проповеднической риторикой и морализаторским пафосом.

На первый взгляд кажется странным, что идейным оппонентом Фомы Опискина в повести «Село Степанчиково и его обитатели» выступает несмышленный отрок Фалалей. Но именно он вызвал и морализаторский пафос Опискина, и основной заряд пророческих инвектив, изобличающих «мир во всех его пакостях».

Фома Фомич взыскует и ждет человека *идеального*. А кругом одни лишь Фалалеи. И страшное прозрение настигает ожидающего и взыскующего – а не состоит ли человечество из одних вот только Фалалеев?!

«Почему я не люблю человечества? Потому что все, что ни есть на свете, – Фалалей или похоже на Фалалея! 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!» [5, с. 154]

Так идеализм вступает в вековечную тяжбу с несовершенным человечеством, чтоб прийти, наконец, к апологии Асмодея.

Особо разрушительной силой скандального поведения обладает стихия осмеяния. То, что эта стихия овладела теперь Настасьей Филипповной, Тоцкий почувствовал сразу же, как и то, «что он имеет теперь дело с существом совершенно из ряду вон» и «совершенно выскочившим из мерки»: «...тут хохотало пред ним и кололо его ядовитейшими сарказмами необыкновенное и неожиданное существо, прямо заявившее ему, что никогда оно не имело к нему в своем сердце ничего, кроме глубочайшего презрения... Эта новая женщина объявляла, что ей в полном смысле все равно будет, если он сейчас же и на ком угодно женится, но что она приехала не позволить ему этот брак ... – “ну, хоть для того, чтобы мне только посмеяться над тобой вволю, потому что теперь и я наконец смеяться хочу”» [9, с. 36].

Важную роль в стратегии конфликтного поведения играет *скандал-разоблачение*. Ему предшествует кропотливая работа по выведыванию секретов, разнюхиванию тайных сведений, поиску компрометирующих документов с подслушиванием,

подглядыванием, слезкой и подкупом. Такой скандал вызывает подлинный взрыв замкнутых миров: нет ничего тайного во внутренней жизни личности, 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 ее подсознания. Но этот миг вечен – он длится, по словам Достоевского, «биллион лет», и в это ужасное вечное мгновение человек проживает всю драму своей жизни. Скандал-разоблачение становится высшей формой откровения героев. В «Поэтике» Аристотеля этот акт определен как *узнавание*, проявляющееся в неожиданном переходе от незнания к знанию: «Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит “Эдипе”».

В одном из исследований сделана попытка подсчитать количество смертей и трупов у Толстого и Достоевского. Статистика подтвердила приоритет Толстого – у него смертей оказалось больше (даже исключая «Севастопольские рассказы» и батальные сцены «Войны и мира»). Этот мартиролог, однако, не включает бескровные убийства, а между тем, цель каждого скандального разоблачения у Достоевского – подрыв репутации соперника и уничтожение его как социально значимой личности. Такой скандал обретает форму публичного суда с неизменно карающим приговором: «Зачем живет такой человек?».

Одним из ключевых понятий в стратегии скандального поведения является *трансгрессия*: «преодоление непреодолимого», *пре-ступление* через некий предел, которое социум и трактует как «преступление».

Именно это «страшит», «ужасает» и «потрясает» героев Достоевского, а нарушение в скандале всех этических норм и пределов делает его «необыкновенным» и «непозволительным».

Трансгрессором является и святой, в акте откровения преодолевающий непреодолимость между миром *дольним* и *горним*.

Трансгрессором является и каждый «исступленный», «вышедший из себя» персонаж Достоевского в своем порыве за пределы обыденного сознания к «опыту невозможного».

Трансгрессором является и протагонист скандала – изверившийся и отчаявшийся, словно с горы или с колокольни, летящий вверх ногами в бездну.

Разрушительный масштаб скандала определяет степень трансгрессии, которую чутко улавливают все фигуранты скандала.

«До такой степени потерять стыд и совесть! – кричали со всех сторон, – до такой степени унизиться, пренебречь все приличия, до такой степени распустить все узы» и проч. и проч» [4, с. 389].

Наибольшей динамики трансгрессивные акты достигают в *скандале-провокации*, где исходные значения этих понятий – *соблазн* (σκάνδαλον) и *вызов* (provocatio) – получают концептуальное выражение: провокатор как бы *соблазняет* и *вызывает* скандализируемое общество воспринять мир в новой системе нравственных координат: теперь уже в пределах вседозволенности.

В романе «Бесы» цепь таких скандалов-провокаций приобретает структурообразующее значение: сама бесовщина предстает здесь как последовательная провокация против всех божьих норм и пределов.

Особенно дерзостный вызов заключает кощунство над иконой Богородицы: «... икона была в одну ночь ограблена, стекло киота выбито, решетка изломана и из венца и ризы было вынуто несколько камней и жемчужин. <...> Но главное в том, что кроме кражи совершено было бессмысленное, глумительное кощунство: за разбитым стеклом иконы нашли, говорят, утром живую мышь» [11, с. 253].

Скандал в «Бесах» порождает и нечто совсем уж иррациональное, вроде оскорбительных выходок Ставрогина со своим родственником Иваном Осиповичем и одним из клубных старшин Гагановым – первого он прилюдно укусил за ухо, а второго за нос протянул «по зале два-три шага».

Цель этих скандальных жестов Хроникер объяснял так:

«Все это было очень глупо, не говоря уже о безобразии – безобразии рассчитанном и умышленном... а стало быть, составлявшем умышленное до последней степени наглое оскорбление всему нашему обществу» [11, с. 39].

Наиболее драматичные сцены у Достоевского связаны с низвержением публичных идолов и развенчанием ложных

пророков. Одному из них посвящен рассказ «Скверный анекдот».

В ничтожный мир Млекопитаевых и Пселдонимовых 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...* В этом контексте и имя Ивана Ильича, возможно, отсылает читателя к библейским образам Иоанна и Илии:

«И предъидет пред Ним в духе и силе Илии, чтобы возвратить сердца отцов детям, и непокорным образ мыслей праведников, дабы представить Господу народ приготовленный». (Лук., 1:17)

«Но говорю вам, что Илия уже пришел, и не узнали его, а поступили с ним, как хотели: так и Сын Человеческий пострадает от них.

Тогда ученики поняли, что Он говорил им об Иоанне Крестителе» (Мтф., 17: 12–13).

Душевные переживания героя вызваны двумя добровольно принятыми, но противоречивыми обязательствами – пастырским служением человечеству и патерналистской требовательностью к подчиненным. Это лишь усугубило душевный разлад гостей – они оказались как бы между Сциллой приватно-бытового либерализма и Харибдой бдящего официоза.

Присутствие 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. Впрочем, тактическое оружие, с помощью которого гости борются с узурпатором праздничной свободы, целиком взято из арсенала площадной карнавальной культуры. Это, в первую очередь, широкий набор развенчивающих и снижающих средств: смех, фамильярность, оскорбительные гримасы, непристойные жесты, крик, брань, передразнивание и устрашающие позы.

Основная цель этих скандальных процедур – разрушение иерархической системы отношений, демонстрация истинного места генерала в пространстве свободного, праздничного мира, освобождение от благоговейно-серьезного отношения к власти официоза. Вердикт «ретроград!», вынесенный этим судом – это правда о старой власти и умирающем мире. Этот вердикт направлен на «изъятие» генерала из настоящего времени и «отсылку» его в прошедшее время. Так происходят веселые похороны прошлого и утверждение настоящего.

Предчувствие «последнего дня Помпеи» не обмануло генерала – крещение в новую веру всеобщей гуманности действительно обернулось для него катастрофой и карнавальной смертью.

Правда, карнавальной культуре претила чистая отрицательность, как справедливо отмечают А. Дмитриев и А. Сычев: «...Отрицание служило своеобразным антитезисом, который для своего появления нуждался в тезисе (официальной культуре) и затем в последующем снятии в синтезе (который представляет собой ту же официальную культуру, прошедшую символическое очищение смехом). <...> В скандале же отрицание абсолютизируется. Скандал есть чистая отрицательность, не подразумевающая никакого снятия» [2, с. 131].

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 – это 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 создает трагедийную ситуацию Страшного Суда, чувствуя себя вдохновенно и уверенно в роли режиссера самодеятельного светопреставления 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 ка-

кое-то иступленное чувство личности и личной судьбы», – заметил в этой связи Сергей Булгаков.

Содержанием скандала у Достоевского может стать публичная инсценизация мести. Об одном таком *скандале-возмездии* рассказал Вельчанинову «вечный муж» Трусоцкий, сам томимый тою же жаждой: «Поспорил он (Ливцов. – *А. Р.*) раз с Голубенко, полковником, в собрании, в присутствии дам и дамы его сердца, и счел себя оскорбленным, но обиду скушал и за-таил; а Голубенко тем временем даму сердца его отбил и руку ей предложил. Что ж вы думаете? Этот Ливцов – даже искренно ведь в дружбу с Голубенкой вошел, совсем помирился, да мало того-с – в шафера к нему сам напросился, венец держал, а как приехали из-под венца, он подошел поздравлять и целовать Голубенку да при всем-то благородном обществе и при губернаторе, сам во фраке и завитой-с, – как пырнет его в живот ножом – так Голубенко и покатился! Это собственный-то шафер, стыд-то какой-с!» [10, с. 55–56].

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!

Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь... Я скажу: “Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все – карьеру, счастье, искусство, науку, **любимую женщину**, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... и прощаю тебя”. Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу...» [7, с. 150].

Идея возмездия может овладеть человеком на бессознательном уровне, а ее рационализация принять самые идеальные формы, как, например, в той скандальной сцене, когда Шатов нанес пощечину Ставрогину:

«Я за ваше падение... за ложь. Я не для того подходил, чтобы вас наказать; когда я подходил, я не знал, что ударю... Я за то, что вы так много значили в моей жизни...» [11, с. 191].

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» [9, с. 38].

И гибельность и спасительность трагического скандала явно 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 [9, с. 132].

Трагический катарсис героини проявляется в ее прозрении и обретении воли: «А теперь я гулять хочу, я ведь уличная! Я десять лет в тюрьме просидела, теперь мое счастье!» [9, с. 145].

В день именин она словно бы вновь обретает свое имя и волю к жизни (Анастасия и значит – «возвращенная к жизни»): «Завтра – по-новому, а сегодня – я именинница и сама по себе, в первый раз в целой жизни!» [9, с. 131].

Но и «моменты истины» скандального откровения, и «высшие минуты» духа часто увлекают героев Достоевского в бездну безумия («трудно для человека удержаться в границах и пределах» – заметил Г. Флоровский).

«Настасья Филипповна мигом обернулась к нему. Глаза ее сверкнули; она бросилась к стоявшему в двух шагах от нее и совсем незнакомому ей молодому человеку, державшему в руке тоненькую плетеную тросточку, вырвала ее у него из рук и изо всей силы хлестнула своего обидчика наискось по лицу. Все это произошло в одно мгновение...» [9, с. 290].

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 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» [9, с. 296].

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... (Катерина Ивановна. – *А. Р.*) 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?» [8, с. 311].

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 первозданным беспорядком
Как некий дух, взнесется.

В этом мгновении «вознесения духа» над хаосом жизни и проявляется, очевидно, освобождающий катарсис скандала как своеобразной формы психодрамы.

Понятие «психодрама» традиционно связывают с именем американского психиатра Якобо Морено. Ничуть не оспаривая его приоритет, хочется все же внести некоторые уточнения.

В 1923 году в Петрограде вышла книга известного режиссера и идеолога театрального обновления Николая Евреинова. Она называлась «О новой маске» и была посвящена необычному педагогическому эксперименту: инсценировке школьного любовного «романа», в котором каждый играл самого себя. Книга имела любопытную предысторию. В советской трудовой школе Петрограда (бывшей 3-й мужской гимназии) четырнадцатилетняя девочка, – как рассказывает об этом Н. Евреинов, – пленила шесть учеником старшего класса. «Эти переживания, эта игра... этот маленький театр, который устраивал каждый для себя, заполнили жизнь не только героев романа, но и их окружающих. Можно сказать, почти весь класс жил одним и тем же» [16, с. 9].

Вскоре дневники, письма, стихи, словом все, имевшее отношение к бурному роману школьников, попало в руки классного наставника и преподавателя латыни Н. Ижевского. Ему-то и пришла в голову невероятная идея: «...инсценировать весь этот необычный роман со всеми перипетиями его любовного бреда и предложить его героям сыграть самих себя на подмостках театра» [16, с. 10].

«Основной задачей репетиций, – вспоминал позже Л. Вальтер, один из участников этого необычного спектакля, – была выработка сценария и эта задача была проведена исключительно на репетициях. Рольей не было. Каждый сам говорил то, что считал нужным, каждый сам творил свою роль. И эта задача оказалась затруднительной. Очень трудно даже составить представление о том, что заключается в задаче “играть самого себя”»... [16, с. 14].

Н. Евреинов увидел в этой акции «невиданную автобио-реконструктивную маску, соборно явленную не “для себя” только, но и “для других”» [16, с. 15].

Чем же закончился этот первый опыт психодрамы?

«...Гнетущее любовное наваждение, гнетущее, несмотря на всю его сладость... создававшее ненормальную атмосферу класса... это наваждение было легко, красиво и мудро рассеяно чарами театра.

Н. П. Ижевский, по-видимому, хорошо внял Аристотелю, учившему о катарсисе (очищении) как о конечной цели драмы. Но я думаю – никогда, ни до Аристотеля, ни после него, изживание страстей, приводящее к благостному очищению от

них, не ставилось целью спектакля для самих его участников» [16, с. 36].

Интерес Н. Евреинова к этому необычному эксперименту неслучаен. Еще в 1915 году в книге «Театр для себя» он призывал к «режиссуре жизни» – к тотальной театрализации человеческого бытия.

«Нутряной, подлинный, реальный мир, – писал Н. Евреинов, – всегда становление через театрализацию. Мир правдив, естественней, себе самому верен, когда он театрализован» [15, с. 17].

Тогда эти идеи буквально витали в воздухе и на какое-то время действительно овладели массами: все инсценировалось, «очеловечивалось» и «оживлялось». В ходу были «живые газеты», театрализованные митинги, публичные суды над историческими личностями и литературными героями. (Петербургский литературовед Т. Ю. Хмельницкая рассказывала автору этих строк, что в одной комсомольской ячейке планировался даже суд над Достоевским, не состоявшийся из-за пылких теоретических дебатов: а кого, собственно, судить? – Раскольников поднял руку на «власть капитала», а Петруша Верховенский, при ближайшем рассмотрении, оказывался и вовсе «идеологически близким»).

Разумеется, приведенные факты из истории психодрамы в России не умаляют авторского приоритета Я. Морено в разработке методики ее клинического использования.

В общих чертах психодрама – это метод терапии, в ходе которой пациент как бы инсценирует свои психологические проблемы – он и главное действующее лицо в пьесе «Моя жизнь», и ее драматург, и ее истолкователь. Существенное влияние на формирование подобных терапевтических подходов оказал психологический театр К. Станиславского, особенно метод его работы с актером. А понимание Морено к душевной жизни человека во многом определила художественная антропология Достоевского. В некотором смысле психодрама и является действенным воплощением полифонии «неслиянных голосов» равноправных человеческих сознаний.

Основной терапевтический эффект психодрамы связан с процессом группового сопереживания. Перипетии психодрамы побуждают пациента к вслушиванию, вглядыванию, вчувствованию в мир *другого*, как в мир инобытия, помогая осознанию

того, что внутреннюю гармонию можно достичь, лишь обретя ее с ним, а найти себя – лишь на пути к нему. Только на этом пути можно преодолеть автономность и отчужденность своего существования, выйти из экзистенциального вакуума, восстановить связи с людьми, обретя спасительное чувство включенности в мир.

Но путь к *другому* лежит через драматичную конфронтацию с ним. Конфронтация – это зеркало, в котором человек видит свое новое отражение: собственный образ в сознании других. Противоречие между внутренним видением и своим отражением в глазах социума побуждает человека к критическому анализу собственного поведения, углубляющему его личностное самосознание.

Конечный результат психодрамы и ее основной психотерапевтический эффект воплощается в *инсайте* – особом, посткатарсическом состоянии, в котором человек обретает новое понимание проблем и находит выход – часто интуитивно и неожиданно – из внутреннего кризиса. Отмеченные здесь психологические аспекты и процессуальные подробности скандала у Достоевского позволяют трактовать этот феномен как особую форму психодрамы. Понятно, что скандал в художественном мире Достоевского соотносится с клинической психодрамой так же, как новаторская антропология писателя соотносится с прагматически ограниченной психиатрией Морено. Несоотносимыми оказываются не столько методы их исследований, сколько сами концепции человека. Это и понятно – уж слишком различны личностные масштабы и проблемы персонажей Достоевского и пациентов Морено.

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М., 1973. – С. 179.

2. Дмитриев, А. В. Скандал. Социофилософские очерки : моногр. / А. В. Дмитриев, А. А. Сычев. – М. : ЦСП и М, 2014. – 323 с.

3. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 1 : Роман в девяти письмах. – 520 с.

4. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 2 : Дядюшкин сон. – 525 с.

5. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 3 : Село Степанчиково и его обитатели. – 541 с.

6. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 5 : Игрок. – 405 с.

7. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 5 : Записки из подполья. – 405 с.
8. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6 : Преступление и наказание. – 421 с.
9. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1974. – Т. 8 : Идиот. – 509 с.
10. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1974. – Т. 9 : Вечный муж. – 527 с.
11. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1974. – Т. 10 : Бесы. – 518 с.
12. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1975. – Т. 13 : Подросток. – 445 с.
13. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1976. – Т. 14–15 : Братья Карамазовы. Книги I–X.
14. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1976. – Т. 14–15 : Братья Карамазовы. Книги XI–XII.
15. *Евреинов Н. Н.* Театр для себя / Н. Н. Евреинов. – Пг. : Изд-во Н. И. Бутковской, 1915. – С. 17.
16. *Евреинов Н. Н.* О новой маске / Н. Н. Евреинов. – Пг. : Третья стража, 1923. – С. 9, 14, 36.
17. *Кантор, В. К.* Скандал – ultima ratio героев Достоевского / В. К. Кантор // III Междунар. симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» : избр. доклады и тезисы. – М. : Фонд Достоевского, 2012. – 580 с.
18. *Мандельштам, О. Э.* Сочинения : в 2 т. / О. Э. Мандельштам. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 2. : Египетская марка. – 356 с.

АМЕРИКАНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ АРКАДИЯ ИВАНОВИЧА СВИДРИГАЙЛОВА

Образ Америки в художественной космологии Достоевского

Топоним *Америка* и производные от него словоформы у Достоевского обладают значительно большей частотностью, чем в произведениях его современников И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Лескова и Л. Толстого. Только в художественных текстах Достоевского содержится около девяноста таких словоформ. Уже этот лингвистический факт свидетельствует об особом значении Америки в системе художественного мира писателя и ее особом *хронотопическом* статусе. Описать семантику и семиотические функции этого хронотопа можно лишь при рассмотрении всех контекстов его словоупотребления: как в художественных текстах, так и в публицистике и эпистолярной Достоевского. Это позволило бы осмыслить хронотоп *Америки* как важный элемент его семиотической моделирующей системы, без которого авторская картина мира была бы неполной и неадекватной. Столь же существенно значение хронотопа *Америки* и в мифопоэтике писателя. Наиболее последовательно и полно эта мифологема раскрылась в сюжетном мотиве *бегства в Америку*, который начал оформляться в русской литературе именно в творчестве Достоевского. Интересно проследить за тем, как по-разному формировались этнокультурные стереотипы восприятия Америки в западноевропейском и русском общественном сознании.

Одна из устойчивых утопических идей Запада получила оформление в идиоме *американская мечта*. Историк американской литературы Джилберт Чайнард писал по этому поводу: «...Идея Америки сама становилась частью культурной традиции Европы. Как состояние ума и как мечта Америка существовала задолго до того, как ее открыли. С самых ранних дней западной цивилизации люди мечтали о потерянном Рае, о Золотом веке, где было бы изобилие, не было войн и изнури-

тельного труда. С первыми сведениями о Новом Свете возникло ощущение, что эти мечты и стремления становятся фактом, географической реальностью, открывающей неограниченные возможности» [38, с. 245].

Путь каждого пилигрима в Америку, даже физическое преодоление гигантского пространства от Старого Света к Новому, существенным образом определял его будущую линию жизни. Смысл этой бесконечно-мучительной морской инициации – в укрощении и приручении пространства. Каждый человек, ступавший на землю Америки, нес в себе радикально преобразенный образ мира, способствующий будущему становлению планетарного сознания. Новое пространственно-временное понимание бытия было главным завоеванием пионеров Америки, их «золотым руном», как и у другого героя странствий – мандельштамовского Одиссея. В этом контексте пространство и время выступают как метафоры умудренности и проникновения в суть мироздания:

*...Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный*

Океан обретает символическое значение и в пьесе А. Герцена «Вильям Пен», где путь через океан изображается как крещение – преобразование путников в новых людей для новой жизни в Новом Свете.

Характерно, что один из первых предренессансных трактатов, отразивших это новое восприятие жизни как санкционированной самим Богом идеи множественности миров, был создан не философом или богословом, а путешественником Марко Поло, рассказавшем о своих странствиях в «Книге о разнообразии мира» (1298).

Критики европейской цивилизации постоянно сравнивали простую и гармоничную жизнь полудиких «детей природы» со сложным и безрадостным существованием цивилизованных людей. Одним из первых литературных воплощений *американской мечты* в форме наивной апологии первобытного примитивизма стала книга француза Лаонтена «Диалоги между

американским дикарем и автором» (1703). Но почти за двести лет до этого на только что открытых землях Нового Света свое идеальное государство – Утопия – замыслил Томас Мор. Представление о том, каким должно быть это совершенное общество, менялись от века к веку, но попытки создать справедливый, свободный и гармоничный мир не прекращались в Америке никогда. Эта мечта породит в будущем немало революционных идей, поскольку первые же американские утопии пытались доказать, что человечество не было обречено на социальное неравенство из-за каких-то извечных пороков одних и истонных добродетелей других. Не ущербность людской природы, а лишь порочное устройство общества повинно в бесчеловечности человека и всех несчастьях его жизни. Потому-то Вольтер и мог утверждать в своих «Письмах из Англии», что основатель первой английской колонии Уильям Пенн принес на землю золотой век, считавшийся до этого лишь выдумкой поэтов.

Свой новый контекст мифологема *американской мечты* обрела после Войны за независимость Северо-Американских Штатов. Уже тогда многие чувствовали значимость этого события не только для будущего Америки, но и мира.

«Я, наверное, не впаду в чрезмерное преувеличение, – заметил как-то один из друзей Б. Франклина, – если скажу, что после распространения христианства среди человечества Американская революция может стать самым важным шагом в ходе человеческого совершенствования» [38, с. 250].

Свободная от феодальных и монархических оков Америка становилась для многих европейских пришельцев той обетованной землей, где их утопии превращались в реальность.

Это была земля, на которой немец Георг Рапп после религиозных преследований на родине основал общину *Новая Гармония*.

Это была земля, куда после безуспешных экспериментов в Англии приехал Роберт Оуэн, и где он попытался придать религиозно-общинному движению *гармонитов* мировой масштаб.

Это была земля, на которой поэт и философ Сэмюэл Кольридж намеревался основать общину *Пантисократию*.

Невозможно было и подумать о воплощении теорий Ш. Фурье в любом из европейских хозяйств, а на этой земле группа

писателей из Новой Англии провела свой знаменитый, хотя и незавершенный эксперимент в Брукфарм.

Пафос свободного жизнестроительства увлек и российских коммунаров, одним из которых был Владимир Гейнс. В Америке он принял имя Вильяма Фрея (от англ. 'свободный') и основал «Прогрессивную коммуну», главной целью которой было даже не экономическое процветание, а духовное совершенствование коммунаров.

Так *американская мечта* становилась идеологическим оформлением и практическим воплощением многих европейских утопий. Возможно, что под впечатлением этих социальных экспериментов Гегель писал во вступлении к «Философии истории»: «Америка, таким образом, является землей будущего, где в предстоящие века раскроется смысл истории старого мира. <...> Эта желанная земля для всех тех, кому надоел исторический чулан Европы» [3, с. 21].

Иные метафизические основания определяли пути и цели русской эмиграции или, говоря слогом Достоевского, экспатриации.

В русской народной традиции странничество вдали от родины было вызвано поиском *Святой земли* или потустороннего магического знания, всегда искомого только на экзотической чужбине, или каким-то демоническим искушением.

Одна из важнейших аксиологических категорий в семиотике пространства, обусловленная суточным появлением и исчезновением Солнца, выражается в оппозиции *восток – запад*. Символика *востока* определяется такими понятиями, как изначальность, святость, праведность, справедливость, жизненная сила, изобилие и благополучие. Символика *запада* определялась исчерпанностью, упадком, неправедностью, нечистотой и смертью. Древние славяне верили, что запад был жилищем сатаны, а восток – сферой Бога, и только туда следовало обращаться со словами молитвы. Если все время идти на восток, можно дойти до Рая, а если на запад – до Ада. И если первый весенний гром прогремит на востоке, то хлеба уродятся обильные и ядреные, а если на западе – год будет неурожайным. В наиболее значимых славянских ритуалах действия, направленные с востока на запад, воспринимались как положительные, а движения в обратном направлении как отрицательные. Только с востока начинались и обрядовые, и земледельче-

ские, и обыденные хозяйственные действия. Даже в относительно недавние времена крестьяне Нижегородской губернии еще верили, что пить воду из ручья, текущего с востока на запад, полезно, а вот из ручья, текущего с запада, – пить нельзя.

Памятники древнерусской письменности хранят немало легендарных преданий об окружающих Русь вольных, богатых и праведных землях. «Еще в XIV веке в послании архиепископа новгородского Василия Калики к тверскому епископу Федору обсуждался вопрос о *мысленном* и *сущем* Рае. Василий утверждал существование Рая, который можно увидеть и в который можно проникнуть, и ссылался при этом на неких новгородцев, которые видели его во время одного из путешествий» [24, с. 35].

Северный вектор русского странничества был в значительной степени определен легендами о «сокровенном граде Китеже». Известная по многим спискам «Повесть и взыскание о граде Китеже» зовет человека с «нераздойным умом и верою неизменною», бесповоротно решившего стать «насельником» Китежа, идти в него, обещает «благоутишное пристанище» [40, с. 220]. Однако не только путь в Китеж, но и само пребывание там не сулило никаких райских блаженств, становясь лишь очередной формой инициации: жизнь в этом «благоутишном пристанище» была связана с риском «гладом умерети» и «много скорби претерпети». А сам путь в Китеж представлялся страннику как собственное восхождение на Голгофу.

В полном противоречии с учением церкви, сулившей человеку воздаяние небесной благодати за его земное смирение, в Китеже этой благодатью одаривали как раз протестующих и непокорных: «Бежа бо от блудницы вавилонския темныя и скверные мира сего». Люди, взыскующие града Китежа, «печалуют день и ночь о отступлении нашем всего государства московского, яко антихрист царствует в нем» [40, с. 220].

Другой «обетованной землей» русского странничества – его *восточным вектором* – стало Беловодье. Народные предания об этой земле относятся к тому же типу и комплексу утопий, что и *американская мечта*: с начала до конца XIX века множество староверов, поодиночке и партиями, часто с женами и детьми, устремлялись на поиски земного Беловодского Рая. В одном из староверческих сборников описанию Беловодья предпослан такой маршрут: «Москва, Казань, Екатеринбург, Красноярск и далее чрез Китайскую землю» [40, с. 222]. За преде-

лами русской земли конкретные топографические приметы исчезают, и реальная дорога превращается в мистический *Путь*. В других старообрядческих текстах указываются иные маршруты и ориентиры: «двумя дорогами в Турцию, одной – в Молдавию и одной в Австрию, ведущим к русским людям, исповедующим старую веру» [40, с. 223]. Таким образом, Беловодье представляло не столько реальный географический топоним, сколько метафизическое понятие, символизирующее путь к истинной вере. В феномене странничества проявился весь драматизм разрыва с прежней жизнью, родовыми и почвенническими традициями ради поиска истинного пути. (Возможно, что своеобразие национального восприятия странничества как проникновения вовнутрь иных миров отчасти обусловлено и языковой картиной мира: ср. «*to Jerusalem*» – к Иерусалиму – и «*в Иерусалим*»).

Юг в типологии русского странничества соответствовал *вектору воли* и ассоциировался прежде всего с Запорожской Сечью. Уже в самом топониме этимологически задан хронотоп *порога*, переступаемого беглецами по пути в загробное *за-порожье*.

Западный вектор русской эмиграции – Литва и Польша – был традиционно связан с политическим инакомыслием и поиском гражданских свобод. Люди, бежавшие на Запад, испокон веков и чуть ли ни до нынешних дней традиционно клеймились как изменники и предатели Родины (по этому пути, кстати, прошел и далекий предок Достоевского боярин Ртищев, который покинул Русь вместе с уездным князем Иваном Васильевичем, не поладившим с великим князем Московским Василием Темным).

Первые сведения об Америке на Руси восходят к XVI веку. Долгое время считалось, что самое раннее упоминание о Новом Свете и Колумбе было сделано в «Сказании» Максима Грека где-то около 1550 года. Эта датировка изменилась после того, как был найден русский перевод письменного свидетельства Максимилиана Трансильвана (1524) о кругосветной экспедиции Фернана Магеллана, сделанный русским посланником в Риме Дмитрием Герасимовым. А еще позже топоним *Америка* появится в компилятивной «Хронике всего света» Мартина Вельского, русский перевод которой появился в 1584 году.

Этнокультурные стереотипы восприятия Америки, особенно тот идеологический контекст, в котором складывался столь роковой для русского общества феномен антиамериканизма, во многом был обусловлен и национальным образом мира, и метафизическим опытом русского странничества. Если на Западе представления об Америке почти сразу же приняли утопическую форму *американской мечты*, то в русском народном сознании с его архаичной космологией и мифологической символизацией пространства они оформились в образ *антиутопии*. Из общественного сознания этот мифологизированный образ начинает вытесняться лишь в конце XVIII века, в период наиболее активного заселения западного побережья Америки русскими людьми. Процесс этот был столь интенсивным, что уже к началу 20-х годов XIX века русские поселения тянулись чуть ли не по всему тихоокеанскому побережью: от Берингова пролива до залива Сан-Франциско.

Сближению отечественной публики с Новым Светом чрезвычайно способствовали дорожные очерки русских путешественников. Начало этому столь популярному жанру русской журналистики положило описание, вышедшее в 1791 году в Петербурге под названием «Российского купца именитого Рыльского гражданина Григория Шелихова первое странствие с 1783 по 1787 год из Охотска по Восточному океану к Американским берегам». Книга вызвала большой интерес и была переиздана в 1812 году. Автором интересных путевых очерков был чиновник Министерства иностранных дел П. П. Свиньин, объездивший за двадцать лет службы почти весь Старый и Новый Свет. Его «Опыт живописного путешествия по Северной Америке», вышедший в Петербурге в 1815 году, неоднократно переиздавался и был хорошо знаком не только столичным, но и провинциальным читателям России.

В литературе сентиментализма Америка трактовалась в образах идиллического хронотопа, но вскоре мотив Нового Света начинает обретать героический пафос – ему сопутствуют библейские коннотации исхода, избранничества и обновления. Мессианскими коннотациями окрашен и образ Вашингтона в оде А. Радищева «Вольность» (1783), где понятия *свобода* и *Америка* выступают почти как синонимы:

О воин непоколебимый,
Ты есть и был непобедимый,
Твой вождь – свобода, Вашингтон!
<...>
К тебе душа моя вспаленна,
К тебе, словутая страна,
Стремится, гнетом где согбенна
Лежала вольность поправа;
Ликуешь ты! а мы здесь страждем!
Того ж, того ж и мы все жаждем;
Пример твой мету обнажил.

А. Радищев

Комментируя американский аспект этой оды, историк литературы А. Николюкин пишет: «Классицистское мироощущение Радищева исключало мысль о бегстве в “словутую страну”. Минутная мечта поэта, “чтоб брег твой пепл хотя мой скрыл” тут же решительно отвергается в следующей строфе оды...

Но нет! Где рок судил родиться,
Да будет там и дням предел»

А. Радищев

В 1839 году во Владимирской ссылке А. Герцен написал драматические сцены «Вильяма Пена»^{*} об основателе Пенсильвании, которая, по его замыслу, должна была стать прибежищем для всех людей, преследуемых за религиозные убеждения. Пенн у Герцена – рыцарь свободы, движимый духовным порывом, жаждой справедливости и чувством высшего призвания.

Вот нам обетованная страна...
Там, вольные, мы оснуем общину
На равенстве, и братстве, и любви,
Не как испанцы мы туда поедем...
Не с алчностью британских торгашей...
А как апостолы живого слова...

А. Герцен

В литературе 1830-х годов впервые возникает тема эмиграции. В романе П. А. Сумарокова «Эмигрант» райский мир невин-

^{*} Название приводится по первоисточнику.

ных, доверчивых и «благородных дикарей» индейцев противопоставлен миру порочных и алчных европейцев. Однако к 40-м годам. XIX века просветительский и романтический взгляд на Америку оказывается исчерпан.

«Дюжая порода английских колонистов разрастается страшно, – писал Герцен, как бы вглядываясь в историческую перспективу Америки, – если она возьмет верх, люди с ней не сделаются счастливее, но будут довольнее. Довольство это будет плоше, беднее, суше того, которое носилось в идеалах романтической Европы, но с ним не будет ни царей, ни централизации, а может, не будет и голода» [6, с. 179].

И западнику Герцену (пусть и разочарованному западнику), и славянофилу Киреевскому перенесение на американскую почву базовых европейских ценностей представляется исторически искусственным: «Северные Штаты – последнее опрятное издание того же феодально-христианского текста, да еще в грубом английском переводе. <...> Разве ушедшие в Америку не снесли с собой туда старую Англию?» [7, с. 435, 490].

О том, что с Америкой у Герцена все же была связана какая-то сокровенная мечта и какая-то заветная надежда, можно понять из статьи «Mortuos plango...» («Оплакиваю мертвых...», 1861–1862): «Была у гордого старика одна мечта, одна надежда... казалось, в самом деле, сбыточная. Он утешался, как король Лир, мыслью, что у него вдали есть дочь – богатая и вольная, которой он при жизни завещал свое лучшее достояние; она-то, думал он, исполнит его последнюю волю. И в те минуты, когда старику дома становилось тяжело, он мечтал об ней и собирался к ней перебраться» [8, с. 4–5]. Это признание позволяет понять, почему эмиграцию мыслящего человека в Америку Герцен воспринимал как форму капитуляции и эскапизма.

О влиянии событий американской жизни на ход европейской, а следовательно и мировой истории, писал Н. Чернышевский. В феврале 1861 года в политическом обзоре в журнале «Современник», посвященном Гражданской войне в Америке, он утверждал: «Кризис, переживаемый теперь Северной Америкой, не может остаться без очень сильного влияния на судьбу цивилизованного света. Если он приведет к результату, предсказываемому теперь почти всеми в Западной Европе, опустятся руки у одной партии и перейдет общественное мнение на сторону другой; если же развязка дел в Северной Америке бу-

дет иная, то и в Западной Европе значительно ускорится ход событий...» (под «ходом событий» Чернышевский подразумевал усиление революционного движения) [39, с. 409].

Бегство в Америку как одна из устойчивых тем русской литературы впервые возникла у А. Пушкина. В 1834 году он записал в дневнике анекдот об Александре I, услышанный от своего приятеля по «Арзамасу», русского посланника в Вашингтоне П. И. Полетики: по слухам, император будто бы собирался дать своим подданным конституцию и свободу, а затем отречься от трона и удалиться в Америку. Да и Джон Теннер, о котором Пушкин написал в 1836 году в «Современнике», видимо, был интересен поэту как медиум меж Старым миром и варварской Аркадией индейцев (то, что причиной этого интереса стала книга Алексиса де Токвиля «Демократия в Америке», впервые отметил известный пушкинист М. Алексеев).

Но в отличие от Токвиля, воодушевленного опытами американской демократии, Пушкин увидел в его книге лишь «...демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую – подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров среди образованности и свободы» [34, с. 104].

О том, что американская система общественного устройства продолжала занимать Пушкина, свидетельствует одно из писем П. Чаадаеву (точнее, черновик неотправленного письма): «Читали ли вы Токвиля?.. Я еще под горячим впечатлением от его книги и совсем напуган ею». Напугала Пушкина, как следует из письма, перспектива «наводнения демократии худшей, чем в Америке» [35, с. 421]. Эту книгу горячо обсуждали многие русские либералы. В 1837 году один из участников кружка Герцена и Огарёва, сосланный на Кавказ Н. Сатин писал В. Белинскому: «Я на днях читал превосходное сочинение Токвилля о демократии в Америке. Какое грустное впечатление произвела на меня эта книга. Да, польза, понимаемая так пошло, как понимают ее многие, – разумеется, нелепа, преступна. <... > Но к чему доведет их такое стремление! К ощутительно полезному? Не прекратит ли оно лучших порывов души человеческой... Нравственность, правила чести будут излишни... Они изгонят из своего общества и слезы и радости, любовь бу-

дет для них нелепостью, Бог – полезным предрассудком» [2, с. 269– 270]. (Так и кажется, что речь идет не об Америке, а о другом социуме, одновременно и фантастическом, и узнаваемом, который уже в XX веке опишет Б. Замятин.)

Годом позже на эту же тему высказался А. Герцен: «“Об Америке” соч[инения] Токвиля нагнало скорбь и грусть на меня. Он в заключении говорит: “Две страны несут в себе будущее: Америка и Россия”. Но где же в Америке начало будущего развития? Страна холодная, расчетливая. А будущее России необъятно – о, я верую в ее прогрессивность» [9, с. 386]. Так и в сознании русских либералов *американскую мечту* начинает вытеснять американская антиутопия.

Размышления о феномене американской демократии сказались не только в публицистике, но и в поэзии Пушкина. Рефлексия, вызванная книгой Токвиля, по мнению Е. Эткинда, угадывается в стихотворении «Из Пиндемонти»:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова
Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

А. С. Пушкин

* Hamlet (прим. Пушкина.)

Комментируя это стихотворение, Эткинд пишет: «Пушкин переворачивает ценностную иерархию, выстроенную Токвилем. Всякая социальная машина недостойна человека. <...> Деспотизм народа может быть тяжелее или легче, чем деспотизм царя, но это все равно. Демократические права всего лишь “*слова, слова, слова*”, цитирует Пушкин из “Гамлета”, великой притчи о тщете политической борьбы. Лучшие из прав человека неотъемлемы, особенно если “по прихоти своей скитаться здесь и там”: право на внутреннюю жизнь, право на эстетическое любование. <...> Политике Пушкин противопоставляет эстетику, демократии – анархию» [41, с. 198].

В записных книжках П. Вяземского есть любопытная выписка из французского журнала «Avenir», который издавал один из родоначальников христианского социализма аббат Ф. Ламенне: «Кто не укрывался в мыслях своих в тень лесов и дубрав Америки?» Эта фраза, в частности, свидетельствует и о том, что *бегство в Америку*, хотя бы в форме метафизического путешествия, было уже вполне привычным в репертуаре романтических мотивов. Известно, что после провала своей поэмы «Ганц Кюхельгартен» манией бегства в Америку был охвачен и Гоголь. Этот же выход видел для себя и молодой Белинский, писавший родителям, что если его «выключат из университета», то он отправится служить «в Сибирь, на Кавказ или в Северо-американские российские владения». А лермонтовский Печорин мечтал: «Как только будет можно, отправлюсь, – только не в Европу, избави Боже! – поеду в Америку, в Аравию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге» [29, с. 81].

Симптоматично, что столь разные топонимы включены здесь в один культурный контекст: Америка, Аравия, Индия – это мир инобытия, лежащий за пределами культурной ойкумены, куда бежит и от европейской цивилизации, и от себя герой романтической литературы. Интересно, что этот печоринский маршрут, оказывается, хорошо проторен и имеет давнюю литературную традицию. Как показал М. Вайскопф, «древнейшей моделью для сюжета об отсылке героя с Востока или со Святой Земли в мрачную чужую страну – Вавилон, Египет, Индию и пр. были апокрифические Деяния Фомы и, главное, включенный в них гностический Гимн, отголоски которого просматриваются... <...> ...в славянском Житии Кирика и Улиты и в русских повестях о Вавилоне» [1, с. 21].

В конце 30-х годов XX века бежать в Америку собирался поэт и мыслитель В. С. Печерин, чтобы организовать там русскую общину и издавать при ней литературный журнал (см. об этом в его мемуарах «Замогильные записки». М., 1932, С. 130). А. Герцен, посвятивший Печерину главу в «Былом и думах», с сочувствием цитирует его письмо по поводу бегства «от тиранства материальной цивилизации» в «каленные пустыни Африки» или в «непроходимые леса Америки» [4, с. 262].

Американская мечта часто порождала в России «сложносочиненные» жизненные сюжеты. Вот один из них: в 1829 году в редакцию «Северной пчелы» пришло неподписанное письмо от двух молодых людей, «испытавших превратности счастья», и которые «желали бы поселиться в Америке. <...> И мы, имея довольно способов к отправлению в те страны, с помощью духа предприимчивости и трудолюбия почти не сомневаемся, что время – увенчает наш проект». Письмо заканчивалось просьбой напечатать в «Северной пчеле» «хотя небольшую статейку о способах поселения в колониях Нового Света» и упреками в адрес переводчиков В. Скотта, которые не переводят сочинений об Америке, ее торговле и промышленности. Ведь эти переводы ждут «не одни вельможи, не одни дворяне, – но многие, многие – из низшего класса грамотеи в провинции» [29, с. 154]. Стремление юношей испытать свои «предприимчивость и трудолюбие» не в родном отечестве, а в идеологически чуждой Америке показалось Ф. Булгарину опасным вольнодумством, и он поделился опасениями с тайной полицией. Началось следствие по установлению авторов. Ими оказались семнадцатилетний Костя Гречников (мальчик-конторщик у купцов) и его приятель восемнадцатилетний Николай Пыпкин. Однако после беседы в Третьем отделении младший из них решил в Америку больше не ездить, а отправиться в Крым и «предаться усовершенствованию виноделия, развести плантации винограда и производить виноградные вина» [29, с. 155].

Мотив *бегства в Америку* продолжает развиваться на протяжении всего XIX века. Он явственно звучит у И. Гончарова («Лихая болезнь»), Н. Чернышевского («Что делать?»), И. Тургенева («Вешние воды»), Л. Толстого («Анна Каренина»), А. Чехова («Мальчишки»), В. Короленко («Без языка») и др. В этом мотиве выявляются несколько аспектов: тоска по ро-

мантического идеалу первобытного Рая, сознание краха нравственных ценностей и жизненных устоев и, наконец, демоническое бегство-возвращение на тот свет.

Формирование образа Америки в сознании Достоевского во многом определялось тем мифологическим образом мира, расщепленным на антагонистические начала, который доминировал в художественной космологии писателя. Для этого видения характерно противопоставление своего *мира-космоса* миру окружающему как *миру-хаоса*. Эта архаическая традиция проявляется у Достоевского и в символической классификации пространства: авторская символика топонимов в художественном мире писателя более значима, чем информация об их реальных географических локусах. В этом смысле все топонимы Достоевского можно рассматривать как мифопоэтическую модель мира, то есть определенную систему пространственных координат, устанавливающих место человека в мироздании, а также уточняющих границы *Космоса* и *Хаоса*. Наиболее очевидное выражение такого архаического восприятия пространства – *Америка* Достоевского, представленная в его текстах не как сколь-нибудь реальный географический топоним, а как символический локус поэтической космологии. Впрочем, В. Набоков был убежден, что ни один топоним художественного авторского мира в принципе не может и не должен отождествляться с иной – внехудожественной – реальностью. «Можем ли мы, к примеру, считать безусловно достоверным отражением Лондона 60-х годов XIX века – фантастического Лондона в фантастическом романе Диккенса “Холодный дом”? Разумеется, нет. То же можно сказать и о других великих произведениях и их авторах» [27, с. 12]. Тем не менее, было бы интересно сопоставить образ Америки, сложившийся в сознании Достоевского, и те американские реалии, которые отразились на страницах русской прессы 60–70-х годах XIX века. Особенно важным было бы осмысление американской тематики тех периодических изданий, которые в разные годы редактировал сам Достоевский – журналы «Время», «Эпоха» и «Гражданин». Стоило бы рассмотреть также принципы отбора материала и общую редакторскую стратегию.

Американская тематика в современной Достоевскому русской прессе часто выступала как исходная точка при постановке многих проблем общественной жизни. Помимо переводных

новинок американской художественной литературы в поле зрения Достоевского находилось немало политической информации, путевых очерков и аналитических статей, посвященных различным сторонам жизни Северо-Американских Штатов.

Как уже было отмечено, художественные тексты Достоевского содержат 86 словоупотреблений топонима *Америка* и производных от него словоформ. Вот как распределяется их частотность в различных произведениях:

	<i>Америка</i>	<i>Американский</i>	<i>Американей/-ка</i>
Записки из Мертвого дома	2		
Зимние заметки о летних впечатлениях	2		
Записки из подполья	1		
Преступление и наказание	9		
Идиот	4	2	
Вечный муж	1		
Бесы	30	4	3
Подросток	8		
Братья Карамазовы	17	1	1/1

Рассмотрим некоторые контексты этих словоупотреблений, а также наиболее характерные мотивы, образующие тему *Америки* у Достоевского. Впервые этот топоним встречается в «Записках из Мертвого дома» (1862) в разговоре каторжника Петрова и Александра Петровича Горянчикова, от лица которого и ведется повествование:

«А вот я хотел вас, Александр Петрович, спросить: правда ли, говорят, есть такие обезьяны, у которых руки до пяток, а величиной с самого высокого человека?»

– Да, есть такие.

– Какие же это?

Я объяснил, сколько знал, и это.

– А где же они живут?

– В жарких землях. На острове Суматра есть.

– Это в Америке, что ли? Как это говорят, будто там люди вниз головой ходят?

Я объяснил, что такое Америка и, по возможности, что такое антиподы. Он слушал так же внимательно, как будто нарочно прибежал для одних антиподов» [13, с. 83–84].

Характерно, что первое же проведение мотива *Америки* у Достоевского определилось фольклорной оппозицией *свой* –

чужой. Эта оппозиция в мировой мифологии всегда обладала внутренней иерархичностью: один этнос оказывался более близким и понятным, другой, напротив, – чуждым и враждебным, но, в целом, все чужеземцы воспринимались как представители некоего *антимира*. Так, земли к востоку от Урала в древности представлялись русским как обиталище людоедов, безголовых людей и других чудищ. Столь же фантастическими образами наделялись и другие маргинальные локусы славянской ойкумены.

Подобное видение мира было характерно для всех народов, в том числе и западноевропейских. Реликты этого архаического мировосприятия оказались очень стойкими и сохранялись в общественном сознании чуть ли не до XVII века. Даже в разгар колонизации Америки среди европейцев все еще бытовало убеждение, что в чаще американских лесов живут какие-то поллюди с собачьими мордами или вовсе безголовая нелюдь с глазами и ртом на груди. Чтобы уберечь аборигенов Америки от полного истребления, последний из святых отцов Ренессанса папа Павел III (в юности он учился у гуманиста Помпония Лето) должен был особым посланием уведомить христианский мир, что индейцы Нового Света – тоже дети Господни.

Интересно, что в сентябрьской книжке журнала «Время» за 1861 года, где публиковались «Записки из Мертвого дома», сразу за повестью Достоевского следовала статья «Подвиги наших колумбов в Восточном океане» – разбор книг о деятельности Русско-Американской торговой компании и об истории русских поселений на Восточном побережье. Анонимный автор отмечал, в частности, важную подробность русской колонизации: «Промышленники были обыкновенно из презреннейших слоев низшего населения Восточной Сибири. Чаще всего это были беглые каторжники, или прощенные, выжившие свой срок на каторге убийцы, воры и разбойники». И если англичане и американцы в своих факториях обменивали меха на ружья и порох, то «у русских же было правилом – ни в каком случае не продавать туземцам ни ружей, ни пороху, ни свинцу. Русская компания хотела владеть туземцами безусловно и беззаветно. <...> Англичане и американцы, напротив, хотели иметь в туземцах только соратников, совершенно свободных, и меняться с ними на основании добровольного соглашения» [31, с. 186].

Проблемы освоения американских земель, принадлежащих Российской империи, рассматривались и в статье «Вопрос колонизации», подписанной инициалами М. В. (некоторые исследователи считают, что ее написал молодой журналист М. И. Владиславлев, в будущем известный философ и ректор Петербургского университета). Автор пишет о жесточайшей и принудительной регламентации русских властей по выбору места, обустройству и размещению поселенцев. При этом он отмечает, что американский колонист «ищет в новом отечестве не только вещественного благодеяния, а и гарантий нравственных», приводя красноречивый пример: «никто не возьмет ни одного акра земли в Мексике (бесплатной земли! – *A. P.*), покупая ее в Северо-Американских Штатах» [31, с. 296].

В знаменательном 1861 году в стране, уже свободной от рабства, но еще не свободной от его наследия, журнал «Время» решил еще раз напомнить непамятливым читателям, что такое раб, сославшись при этом на самый близкий для них пример – «что такое американский негр в Южных Штатах»: «Он есть вещь, которую владелец может променять, продать, отдать в наем, заложить, проиграть в карты, подарить или передать по наследству» [31, с. 494].

Важным событием в истории русской журналистики стала публикация в 1862 году в приложении к журналу «Время» романа американского писателя и историка Ричарда Хилдрета «Белый раб, или Записки беглеца», представляющего авторскую переработку вышедшей в 1836 г. книги «Раб, или Воспоминания Арчи Мура». Впервые в американской литературе героем романа становится негритянский невольник, восставший против рабства с оружием в руках. Позже, полемизируя с книгой де Токвиля «О демократии в Америке», в памфлете «Деспотизм в Америке» (1854) Хилдрет исключит возможность сосуществования рабства и демократии и поставит под сомнение реальность основных гражданских свобод – и свободу слова, и свободу печати, и личную свободу даже белых американских граждан. Сомнение вызовет у него даже нравственный авторитет и цивилизаторские способности современного христианства, если уж церковь не только не вспоминает о евангельской милости к падшим, но почти открыто благословляет рабство.

Следующий американский мотив у Достоевского возникает в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863): «Теперь

уж мы вполне европейцы и доросли. Теперь уж сам Гвоздилов сноровку держит, когда гвоздить приходится, приличие наблюдает, французским буржуа делается, а еще немного пройдет, и, как североамериканец Южных штатов, текстами начнет защищать необходимость торговли неграми. Впрочем, защита текстами из американских штатов сильно и в Европу теперь переходит» [14, с. 47].

Иронический скепсис по поводу мессианской роли западного либерализма звучит и в «Записках из подполья» (1864): «Да оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское. Вот вам все наше девятнадцатое столетие, в котором жил и Бокль. Вот вам Наполеон – и великий, и теперешний. Вот вам и Северная Америка – вековечный союз. Вот вам, наконец, карикатурный Шлезвиг-Гольштейн» [15, с. 176].

Мотив *бегства в Америку* впервые возникает в романе «Преступление и наказание» (1866) и получает дальнейшее развитие в «Бесах» (1871–1872). Обращает внимание явное нарастание и усиление этого мотива в VI части романа «Преступление и наказание». Первая ее глава открывается авторской характеристикой того «странного времени», которое наступило в жизни героя и полностью определило его сознание:

«Для Раскольникова наступило странное время: точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение.<...> Порой овладевала им болезненно-мучительная тревога, перерождавшаяся даже в панический страх.<...> Вообще же в эти последние дни он и сам как бы старался убежать от ясного и полного понимания своего положения; иные насущные факты, требовавшие немедленного разъяснения, особенно тяготили его; но как рад бы он был освободиться и убежать от иных забот, забвение которых грозило, впрочем, полною и неминуемою гибелью в его положении» [16, с. 335].

В таком помраченном состоянии и приходит Раскольникову мысль о бегстве в Америку.

«Бред ли это все со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать! скорее бежать, непременно, непременно бежать! Да... а куда? А где мое платье? Сапогов нет! Убрали! Спрятали! Понимаю! А, вот пальто – проглядели! Вот и деньги на столе, слава богу! Вот и вексель... Я возьму деньги и уйду, и другую квартиру найму, они не сы-

шут!.. Да, а адресный стол? Найдут! Разумихин найдет. Лучше совсем бежать... далеко... в Америку, и наплевать на них! И вексель взять... он там пригодится. Чего еще-то взять? Они думают, что я болен!» [16, с. 99–100].

А потом уже и Свидригайлов советует Раскольникову, как избавиться от мук совести:

«Если же убеждены, что у двери нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек!» [16, с. 373].

Но вот свою Аркадию решил искать в Америке и Свидригайлов.

«Я, Софья Семеновна, может, в Америку уеду... и так как мы видимся с вами, вероятно, в последний раз, то я пришел кой-какие распоряжения сделать. <...> Он вышел, оставив Софью в изумлении, в испуге и в каком-то неясном и тяжелом подозрении» [16, с. 384–385].

Первой остановкой Свидригайлова на пути в Америку стала гостиница «Адрианополь». Здесь в мытарствах души кошмарно-бесконечной ночи Аркадию Ивановичу должно быть и открылось, что от ада в себе бежать некуда. И что надо искать какую-то другую «Америку», какое-то другое, *хорошее место*.

Хорошее место вскоре нашлось.

«У запертых больших ворот дома стоял, прислонясь к ним плечом, небольшой человечек, закутанный в серое солдатское пальто и в медной ахиллесовской каске. Дремлющим взглядом, холодно покосился он на подошедшего Свидригайлова. На лице его виднелась та вековая брызгливая скорбь, которая так кисло отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени. Оба они, Свидригайлов и Ахиллес, несколько времени, молча, рассматривали один другого. Ахиллесу наконец показалось непорядком, что человек не пьян, а стоит перед ним в трех шагах, глядит в упор и ничего не говорит.

– А-зе, сто-зе вам и здесь на-а-до? – проговорил он, все еще не шевелясь и не изменяя своего положения.

– Да ничего, брат, здравствуй! – ответил Свидригайлов.

– Здесь не места.

– Я, брат, еду в чужие края.

– В чужие края?

– В Америку.

– В Америку?

Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. Ахиллес приподнял брови.

– А-зе, сто-зе, эти сутки (шутки) здесь не места!

– Да почему же бы и не место?

– А потому-зе, сто не места.

– Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку.

Он приставил револьвер к своему правому виску.

– А-зе здесь нельзя, здесь не места! — встрепенулся Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки.

Свидригайлов спустил курок» [16, с. 394].

Судя по материалам русской периодики 70-х годов XX века тема бегства в Америку была злободневной и понятно, что Достоевский не мог на нее не отозваться. Комментируя газетное сообщение о трех маленьких гимназистах, которые тоже собирались бежать в Америку, Достоевский писал в «Дневнике писателя» за 1873 год: «Двадцать лет назад известие о каких-то бегущих в Америку гимназистах из 3-го класса гимназии показалось бы мне сумбуром. Но уж в одном том обстоятельстве, что *теперь* это не кажется мне сумбуром, а вещь, которую, напротив, я *понимаю*, уже в одном этом я вижу в ней и ее оправдание! <...> Я знаю, что это не первые гимназисты, что уже бежали раньше их и другие, а те потому, что бежали старшие братья и отцы их. Помните вы рассказ у Кельсиева о бедном офицерике, бежавшем пешком, через Торнео и Стокгольм, к Герцену в Лондон, где тот определил его в свою типографию наборщиком? Помните рассказ самого Герцена о том *кадете*, который отправился, кажется, на Филиппинские острова завести коммуну и оставил ему 20 000 франков на будущих эмигрантов? А между тем все это уже древняя история! С тех пор бежали в Америку изведать “свободный труд в свободном государстве” старики, отцы, братья, девы, гвардейские офицеры... разве только что не было одних семинаристов. Винить ли таких маленьких детей, этих трех гимназистов, если и их слабыми головенками одолели *великие идеи* о “свободном труде в свободном государстве” и о коммуне и об общеевропейском человеке; винить ли за то, что вся эта дребедень кажется им религией, а абсентизм и измена отечеству – добродетелью?» [22, с. 135]. Содержит ли комментарий писателя попытку анализа этого нового феномена русской жизни? Едва ли. А попы-

тался ли Достоевский понять, почему все-таки дети решились бежать? Тоже нет. Выходит, что дети бежали, потому что бежали «старика, отцы, братья, девы, гвардейские офицеры». А они-то почему бежали?

Любопытное воспоминание детских лет приводит в своем дневнике М. Пришвин: «Вместе с ученикам Чертовым, Тирманом и Голофеевым совершаю побег в Америку на лодке по р. Сосне. Розанов, учитель географии (после писатель Вас. Вас. Розанов), против всех в округе высказал запавшее крепко в душу: “Это хорошо, это необыкновенно”. В душе отчаяние, что “Америки” нет» [32, с. 47].

Известный исследователь творчества Достоевского А. С. Долинин обратил внимание на еще один случай не вполне адекватного осмысления фактов реальной жизни: «В газете *Голос* осенью 1874 года писатель прочитал поразительное известие: 315 семей менонитов, числом до 1500 человек, уехали через Гамбург в Америку. Все эти переселенцы продали свои дома и хозяйства и отправились в Америку искать лучшей жизни. Это уже не беспочвенная интеллигенция, – замечает А. Долинин, – а самый коренной русский народ. <...> Почему же Достоевский не вдумался в глубину этого факта?» [12, с. 161].

Еще один пример странной аберрации авторского восприятия можно найти в романе «Бесы». Читатель может заметить, что американское путешествие Шатова и Кириллова в романе почти ничем не мотивировано. Единственную причину назвал сам Шатов: «Третьего года мы отправились втроем на эмигрантском пароходе в Американские Штаты на последние деньжишки, “чтобы испробовать на себе жизнь американского рабочего и таким образом личным опытом проверить на себе состояние человека в самом тяжелом его общественном положении”. Вот с какою целью мы отправились».

Это объяснение вызвало вполне понятную реакцию Хроникера:

«Господи! – засмеялся я. – Да вы бы лучше для этого куда-нибудь в губернию нашу отправились в страдную пору, “чтоб испытать личным опытом”, а то понесло в Америку!

Шатов пояснил:

– Мы там нанялись в работники к одному эксплуататору; всех нас, русских, собралось у него человек шесть – студенты, даже помещики из своих поместий, даже офицеры были, и все с тою же величественною целью. Ну и работали, мокли, мучи-

лись, уставали, наконец я и Кириллов ушли – заболели, не выдержали. Эксплуататор-хозяин нас при расчете обсчитал, вместо тридцати долларов по условию заплатил мне восемь, а ему пятнадцать; тоже и бивали нас там не раз. <...>

– Неужто хозяин вас бил, это в Америке-то? Ну как, должно быть, вы ругали его!

– Ничуть. Мы, напротив, тотчас решили с Кирилловым, что “мы, русские, пред американцами маленькие ребяташки и нужно родиться в Америке или по крайней мере сжитья долгими годами с американцами, чтобы стать с ними в уровень”. Да что: когда с нас за копеечную вещь спрашивали по доллару, то мы платили не только с удовольствием, но даже с увлечением. Мы все хвалили: спиритизм, закон Линча, револьверы, бродяг. Раз мы едем, а человек полез в мой карман, вынул мою головную щетку и стал причесываться; мы только переглянулись с Кирилловым и решили, что это хорошо и что это нам очень нравится...» [18, с. 110].

Некоторые фразы из рассказа Шатова взяты Достоевским в кавычки. Это само по себе весьма характерно: ведь обычно писатель предпочитал скрывать источники заимствований. Но первым читателям «Бесов» источник, к которому восходит этот рассказ, был хорошо знаком – это путевые очерки П. И. Огородникова «От Нью-Йорка до Сан-Франциско и обратно в Россию», которые печатались в журнале «Заря» почти на протяжении всего 1870 года. Правда, в очерке П. Огородникова этот рассказ имел продолжение: «Но как я имею основание думать, – комментирует автор предшествующую реплику своего собеседника, – его влекло сюда то же самое, что влечет и некоторых других Русских, это – взглянуть на могущественный организм политической и гражданской свободы. Что я ему и высказал. Он согласился, что это желание тоже входило в программу его поездки...» [30, с. 21]

То, что Достоевский не придал никакого значения этому объяснению, достаточно характерно: видимо, для него оно столь же нелепо и смешно, как и первое. Для автора сама идея *бегства в Америку* (по крайней мере в его русской разновидности) выступает как однозначный симптом, не требующий никаких толкований и дополнительных объяснений – это всегда зов Хаоса, искушение иррационального и необузданное влечение к небытию, которое вызывает у человека кромешный мир *Америки*.

Свою американскую мечту Шатов и Кириллов изживали долгие четыре месяца, лежа там на полу на соломе. Потом они будут не раз вспоминать об этом, особенно Шатов:

«Нет, не злимся, а только отворачиваемся. Слишком долго вместе в Америке пролежали». «Кириллов, мы вместе лежали в Америке... Ко мне пришла жена... Я... Давайте чаю... Надо самовар».

Об американской одиссее героев вспоминает и Хроникер:

«Шатов и Кириллов, жившие на одном дворе, почти не виделись друг с другом, а встречаясь, не кланялись и не говорили: слишком долго уж они “пролежали” вместе в Америке».

На предположение Хроникера, что Кириллов, «кажется, помешан на атеизме», Шатов ответил:

«А это он в Америке себе належал.

– Кто? Что належал?

– Я про Кириллова. Мы с ним там четыре месяца в избе на полу пролежали».

Не забыл об их американском прошлом и Петр Верховенский. По его расчетам, именно Кириллов должен будет взять на себя планируемое убийство Шатова:

«Во-первых, он враждовал с Шатовым; они жили вместе в Америке, стало быть, имели время поссориться. Известно, что Шатов изменил убеждения; значит, у них вражда из-за убеждений и боязни доноса, – то есть самая непрощающая».

Эти четыре американских месяца стали определяющими в жизни героев: Шатов, по словам Ставрогина, «переменил свои мысли» и, вернувшись в Швейцарию, хотел отказаться от участия в тайном обществе. Из Америки Шатов написал Ставрогину, так много значившему в его жизни, «письмо на шести почтовых листах», судя по всему написанное под влиянием разговора с ним перед самым отъездом в Америку о народебогоносце: «Был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых». Учитель, который насаждал в сердце ученика «Бога и родину»...

А вот Кириллов, кроме атеизма «належал» в Америке свою неподвижную идею о человекобоге.

«Если нет Бога, то я бог... Если Бог есть, то вся воля Его, и из воли Его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие. <...>

Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя... Кто смеет убить себя, тот Бог. <...>

Кто победит боль и страх, тот сам станет Бог. Тогда новая жизнь, тогда новый человек, тогда все новое. Будет Богом человек и переменится физически. И мир переменится, и дела переменятся, и мысли и все чувства» [18, с. 321].

Всех бесов Достоевского роднит, по меньшей мере, одна черта – химеричность сознания. А химерическое сознание порождает и химерическое бытие.

«Та отчаянная идея, с которую он (Липутин. – А. Р.) вошел к Кириллову... состояла в том, чтобы завтра же чем свет бросить все и экспатрироваться за границу! Кто не поверит, что такие фантастические вещи случаются в нашей обыденной действительности и теперь, тот пусть справится с биографией всех русских настоящих эмигрантов за границей. Ни один не убежал умнее и реальнее. Все то же необузданное царство призраков и более ничего» [18, с. 430].

По существу, именно Достоевский предсказал эру грядущего Хама. Потом о неизбежности его явления заявит Д. Мережковский, а еще через несколько десятилетий Ортега-и-Гассет уже возвестит о его приходе к власти. Он же и опишет этот новый эволюционный тип «массовидного человека»: убожество его духовных потребностей, высокомерие собственного ничтожества и глубокое самодовольство. Отныне этот новый человек, признающий только одно право – право насилия и произвола, – будет переиначивать мир по своему образу и подобию. И вскоре в его мире начнет господствовать нравственный разброд и хаос, порождающий «характерную для химеры обстановку всеобщей извращенности и неприкаянности» (Л. Гумилев). Размышляя о природе химерического сознания, Л. Гумилев выделяет его основную черту – «жизнеотрицание, выражающееся в том, что истина и ложь не противопоставляются, а приравниваются друг другу... <...> ...ложь равна истине, и можно в своих целях использовать ту и другую».

Инфернальный образ Америки в романах Достоевского угадывается и в их макабрической атрибутике: это и «шестиствольный американский револьвер» – орудие самоубийства Кириллова, и «американская клеенка», которой Рогожин укрывает мертвое тело Настасьи Филипповны.

В этот реквизит входит и скелет некоего американца, который тот, по словам капитана Лебядкина, завещал «студентам, в тамошнюю академию, а свою кожу на барабан, с тем чтобы

денно и ночью выбивать на нем американский национальный гимн». Тут и сам американский гимн вдруг обретает фантастическое звучание ликующе-мажорного *dance macabre*'а.

Умерщвляющая потенция американской преисподней проявляется и в мифологическом мотиве *обездвиженности* (в кратком изложении истории о том, как Шатов и Кириллов пролежали в Америке четыре месяца на полу, обращает внимание шестикратное употребление глагола *пролежали*), и в возникшем там атеизме Кириллова. А в устах организатора тайного общества *Америка* становится своеобразным паролем бесовщины: «Ставрогин, наша Америка? – схватил в последний раз его за руку Верховенский» [18, с. 326].

В архетипическом сознании Достоевского Россия и Америка противопоставлены как два тотема: свой и родной – чужому и враждебному, поэтому в образе Америки писатель видит лишь черты вселенского бесовского града, сближаемого в его сознании с библейско-гностическим Вавилоном. (Стоит отметить, что и железный занавес, и все кольчуги холодной войны ковались не одними идеологами большевизма, но от века к веку выковывались самим же народом из множества архаичных мифологем и этнических стереотипов, коренящихся в кромешном мире подсознания.)

Особенно широкое развитие в романах Достоевского получил *мотив Колумба*. Как показала американская исследовательница Надин Натова, этот мотив возник в русской литературе через посредство немецкой: в 1844 году Ф. Тютчев написал свободную вариацию на заключительные строки стихотворения Ф. Шиллера «Columbus». Комментируя этот тютчевский парафраз, Н. Натова пишет: «В соответствии со своей идеей живого единства всего сущего Тютчев видит в деятельности гениального человека кровное родство с творящей силой природы. Разумный гений Колумба довершил то, что было задумано самой природой, и вызвал к жизни новый мир» [28, с. 237].

Тебе, Колумб, тебе венец!
Чертеж земной ты выполнивший смело
И довершивший наконец
Судеб неконченное дело...

Ф. Тютчев

Близко к тютчевскому звучит этот мотив и в романе «Идиот» (1868). Об открытии Америки как акте творческой воли и о преобладающей ценности самого творческого процесса над его материальным результатом пишет в «Объяснениях» Ипполит:

«О, будьте уверены, что Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее; будьте уверены, что самый высокий момент его счастья был, может быть, ровно за три дня до открытия Нового Света, когда бунтующий экипаж в отчаянии чуть не поворотил корабля в Европу, назад! Не в Новом Свете тут дело, хотя бы он провалился. Колумб помер почти не видав его и, в сущности, не зная, что он открыл? Дело в жизни, в одной жизни, – в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» [17, с. 327].

Дальнейшее развитие *мотив Колумба* получает в размышлениях автора о природе таких персонажей, как Ганечка Иволгин. Определяющим в этом мотиве становится жажда познания, движимого «страданием и тоской по открываемому»:

«Всего характернее в этих господах то, что они действительно всю жизнь свою никак не могут узнать наверное, что именно им так наготове открыть: порох или Америку? Но страдания, тоски по открываемому, право, достало бы в них на долю Колумба или Галилея» [17, с. 386].

И как гротескный навязчивый мотив звучит он в устах Петруши Верховенского:

«Что вы смотрите на меня? Мне вы, вы надобны, без вас я нуль. Без вас я муха, идея в стеклянке, Колумб без Америки.

Ставрогин стоял и пристально глядел в его безумные глаза. <...>

– Почему, почему вы не хотите? Боитесь? Ведь я потому и схватился за вас, что вы ничего не боитесь. Неразумно, что ли? Да ведь я пока еще Колумб без Америки; разве Колумб без Америки разумен [18, с. 324]? <...>

– В такой момент нужно бы скорее спокойствие», говорит он Кириллову перед его самоубийством. Лучше всего считать теперь себя за Колумба, а на меня смотреть как на мышь и мной не обижаться» [18, с. 465].

Решаясь открыть читателю «свою идею», герой романа «Подросток» (1875) Аркадий Долгорукий наталкивается на непреодолимую трудность: открыть себя оказывается не легче, чем открыть Америку, а тем более объяснить другим идею этого замысла:

«Рассказывать иные вещи почти невозможно. Именно те идеи, которые всех проще, всех яснее, – именно те-то и трудно понять. Если б Колумб перед открытием Америки стал рассказывать свою идею другим, я убежден, что его бы ужасно долго не поняли. Да и не понимали же» [19, с. 116].

Тема Америки в «Подростке» проходит контрапунктом к основной теме романа – *ротшильдской идее*, и Версиков пронизательно чувствует, какие стихийные силы пробуждает эта искусительная идея в душе Аркадия:

«Тебе теперь именно хочется звонкой жизни, что-нибудь зажечь, что-нибудь раздробить, стать выше всей России, пронестись громовую тучей... а самому скрыться в Северо-Американские Штаты» [19, с. 174].

Наблюдая за динамикой мотива *бегства в Америку*, А. Долинин отметил, что если в «Бесах» оно еще имело какие-то идейные предпосылки, то в «Подростке» никаких идейных соображений у стремящейся в Америку молодежи уже нет. И все же Аркадий, пожалуй, единственный герой Достоевского, который хоть и ненадолго, но все же испытал искушение *американской мечты*, находя в ней другую идею – «путь к себе»:

«Прощайте, Крафт! Зачем лезть к людям, которые вас не хотят? Не лучше ли все порвать, – а?

– А потом куда?– спросил он как-то сурово и смотря в землю.

– К себе, к себе! Все порвать и уйти к себе!

– В Америку?

В Америку! К себе, к одному себе! Вот в чем вся “моя идея”, Крафт! – сказал я восторженно» [19, с. 60].

По мысли Достоевского, Америка выступает здесь как знак безграничного эгоцентризма, ведущего к отъединению от людей и неизбежному отпадению от Бога. Так искусительная *идея-страсть* увлекает человека в губительный *антимир*.

Если у Гоголя дорога воссоединяет «раздробленный мир разъединенных народов», то у Достоевского дорога и странствие только подчеркивают разъятость мира на *свой* и *чужой*. С мифологическим образом разъятого биполярного мира связан и пограничный статус черта. Это проявляется, в частности, на этимологическом уровне: «черт – черта», а также в фольклорных мотивах воплощения черта в образе странника.

Концепт Америки в сознании Достоевского и ее место в художественной космологии писателя окончательно определяет-

ся в период работы над романом «Братья Карамазовы» (1880). Американская тема воплощается там в нескольких мотивах: сговора с чёртом, отпадения от мира и оборотничества.

Когда суд над Дмитрием Карамазовым стал клониться к неизбежному каторжному приговору, Иван предложил брату бежать в Америку, убеждая его в том, что «“при добрых наклонностях” можно больше пользы принести, чем под землей» (в каторжных рудниках. – *А. Р.*). Об этом Митя признался Алеше: «Он мне рассказал, как и устроит, все сведения собрал, но это потом. До истерики хочет. Главное деньги: десять тысяч, говорит, тебе на побег, а двадцать тысяч на Америку, а на десять тысяч, говорит, мы великолепный побег устроим». Но даже перед угрозой каторги Митя ясно сознает, что это бегство от страдания, от пути очищения, от «трагического гимна Богу, у которого радость», от распятия. И уже чувствует, что Америка обернется для него той же каторгой, не хуже сибирской: «Не хуже, Алексей, воистину говорю, что не хуже! Я эту Америку, чёрт ее дери, уже теперь ненавижу» [20, с. 392].

Но план этот, как замечает Я. Голосовкер, «оказался выдумкой чёрта, потому что Америка – страна мошенников – по убеждению Мити, сама крепко связана с чёртом» [10, с. 27]. Чёрт смеется и над Иваном, который, кстати, по его же признанию, тоже может оказаться в Америке, когда, к тридцати годам захочет «бросить кубок об пол». Но теперь он решил признаться в суде, что отца убил Смердяков по наущению его – Ивана, а стало быть, он и есть подлинный убийца. А чёрт смеется над ним и дразнит:

«Совесь! Что совесь? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги» [20, с. 491].

«Чёрт, по-существу, – продолжает Голосовкер, – как бы предлагает Ивану вместо гимна... говоря иносказательно, бежать морально в ту же самую Америку, в которую Иван предлагал бежать Мите. Вот он – тот первый, кто выдумал проект бегства в Америку: чёрт выдумал» [10, с. 28].

Митя понимает, что этот проект неминуемо приведет его к утрате природного образа:

«Я к тому времени изменюсь, она (Грушенька. – *А. Р.*) тоже, там, в Америке, мне доктор какую-нибудь бородавку подделает, недаром же они механики. А нет, так я себе один глаз про-

колю, бороду отпущу в аршин, седую (по России-то поседею) – авось не узнают... Здесь тоже будем где-нибудь в глуши землю пахать, а я всю жизнь американца из себя представлять буду» [20, с. 498].

Американская фантазия Мити Карамазова представляет трагический парафраз одной из сюжетных линий романа Чернышевского «Что делать?» – истории Дмитрия Лопухова. Как известно, инсценировав самоубийство, он уехал в Америку, а через несколько лет вновь появился в России под маской американского предпринимателя Чарльза Бьюмонта.

Идеологическая концепция Достоевского ясна: есть только две формы общечеловеческой культуры – европейская и русская, самая свободная, еще собирающаяся сказать свое слово – *Слово*, сулящее выразить все честные идеи западных народов. Е. Мелетинский описал эту концепцию так: «Русский космос у Достоевского противостоит запредельному Западу, где все уже умерло, погрузившись в эгоистический и безнравственный поиск индивидуального комфорта. Только в России сохранилась почва, а с нею Бог и возможность добра, возможность победы космоса над хаосом. Отход от национальной почвы становится источником трагедии и причиной гибели героев» [26, с. 97].

Одной из важнейших составляющих мифологемы *американской мечты* было магическое слово *демократия*. Феномен американской демократии в различных его проявлениях и последствиях определял духовный опыт чуть ли не каждого путешественника по Новому Свету.

«Прощай, прощай Америка, – писал уже упоминавшийся здесь П. Огородников в заключительном путевом очерке. – Прощай, великая республика!.. Не в силах сделать ты всех граждан своих хорошими людьми, но ты дала возможность всем быть ими. Ты, как природа, каждому даешь свободу, но кто как воспользуется ею, это не в воле твоей. Я же счастлив и тем, что хоть не много, как бы вскользь взглянул на тебя» [30, с. 93].

Даже родоначальник «научного национализма» Н. Я. Данилевский в основном историческом труде «Россия и Европа» (1869) выражал большую надежду на будущее сотрудничество России и Америки: «Если бы юное славянство и еще более юная Америка разом выказали всю полноту и все разнообразие заключающихся... в них сил, которые бы усугублялись плодотворным взаимодействием друг на друга» [11, с. 65].

Похоже однако, что Достоевский в такую возможность не верил или не хотел верить. Да и американская демократия как ложная форма соборности тоже никакой особой ценности для него не представляла. А как стратегия буржуазного противостояния хаосу, демократия, по мысли писателя, неизбежно приведет к еще большему хаосу и злу.

Американская мечта для Достоевского – это выморочная идея без духа и души, поэтому Америка и представлена у него лишь в формах демонически-фарсовой антиутопии. Свобода для Достоевского понятие исключительно метафизическое, а потому нелепо искать ее в социальных, экономических и политических сферах – это заведомый самообман. Такую же низкую ценностную значимость имела свобода и в народной православно-христианской аксиологии. Неизмеримо более высоким ценностным статусом обладала *воля* – неважно, дарованная или ворованная. В народном восприятии *свобода* западного типа и русская *воля* противостояли, как *Закон* и *Благодать*.

Так же мало значима для писателя и другая составляющая *американской мечты* – материальное благосостояние. Человечество только начинало мечтать о *светлом будущем* – о земном рае материального изобилия и гражданских свобод, а Достоевский, судя по всему, уже затосковал, почувствовав его выморочную пустоту и нищету его богатства: «Не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало» [17, с. 273]. И потому нужно проводить в жизнь не новые социально-экономические программы материального мироустройства, а иной тип существования, не провоцируемый материально-вещной похотью, потребительским вожделением и технологической продуктивностью. Этот духовный тип существования, эту утраченную силу и связующую мысль Достоевский, как известно, видел и утверждал лишь в *русской идее*.

Впервые писатель сформулировал ее в 1861 году в объявлении о подписке на журнал «Время», который он начал издавать вместе с братом: «Мы предугадываем, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях» [21, с. 37].

В дальнейшем осмыслении этой идеи Достоевский стремился преодолеть узость национальных концепций и славянофилов, для которых, по выражению Н. Бердяева, Россия – мать, и западников, для которых она лишь дитя.

«Не может Россия изменить великой идее, завещанной ей рядом веков и которой следовала она до сих пор неуклонно, – писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год, когда стало очевидным, что войны на Балканах не избежать. – Эта идея есть, между прочим, и всеединение славян; но всеединение это – не захват и не насилие, а ради всеслужения человечеству... в этом самоотверженном бескорыстии России – вся ее сила, так сказать, вся ее личность и все будущее русского назначения» [23, с. 45–46].

1. *Вайскопф, М.* Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. – М. : Радикс, 1993. – 590 с.

2. В. Г. Белинский и его корреспонденты / под ред. Н. Л. Бродского, – М. : Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1948. – 313 с.

3. *Гегель, Г. В. Ф.* Лекции по философии истории / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Соцэкгиз, 1935. – 560 с.

4. *Герцен, А. И.* Былое и думы : Ч. 1–5 / А. И. Герцен. – М. : Худож. лит., 1969. – 925 с.

5. *Герцен, А.* Собр. соч. : в 30 т. / А. Герцен. – М. : Акад. наук СССР, 1954–1965. – Т. 1 : Вильям Пен. – 540 с.

6. *Герцен, А.* Собр. соч. : в 30 т. / А. Герцен. – М. : Акад. наук СССР, 1954–1965. – Т. 5. : Письма из Франции и Италии 1847–1852. – 512 с.

7. *Герцен, А.* Собр. соч. : в 30 т. / А. Герцен. – М. : Акад. наук СССР, 1954–1965. – Т. 14. : Статьи из «Колокола» и другие произведения 1859–1860 годов. – 701 с.

8. *Герцен, А.* Собр. соч. : в 30 т. / А. Герцен. – М. : Акад. наук СССР, 1954–1965. – Т. 15 : Статьи из «Колокола» и другие произведения 1861 года. – 498 с.

9. *Герцен, А.* Собр. соч. : в 30 т. / А. Герцен. – М. : Акад. наук СССР, 1954–1965. – Т. 20. Кн. 2 : Произведения 1867–1869 годов. Дневниковые записи. – 503 с.

10. *Голосовкер, Я.* Достоевский и Кант / Я. Голосовкер. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 104 с.

11. *Данилевский, Н. Я.* Россия и Европа / Н. Я. Данилевский // Заря. – 1869. – № 1–6, 8–10.

12. *Долинин, А. С.* Последние романы Достоевского / А. С. Долинин. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1963. – 344 с.

13. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 4 : Записки из Мертвого Дома. – 323 с.

14. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 5 : Зимние заметки о летних впечатлениях. – 405 с.
15. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 5 : Записки из подполья. – 405 с.
16. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6 : Преступление и наказание. – 405 с.
17. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 8 : Идиот. – 509 с.
18. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1974. – Т. 10 : Бесы. – 518 с.
19. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1975. – Т. 13 : Подросток. – 445 с.
20. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1976. – Т. 14–15 : Братья Карамазовы. –
21. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1979. – Т. 18 : О подписке на журнал «Время». – С. 37.
22. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1980. – Т. 21 : Дневник писателя за 1873 год. – 551 с.
23. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1981. – Т. 23 : Дневник писателя за 1876 год. – 420 с.
24. *Казакова, Н. А.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV–начала XVI вв. / Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – 544 с.
25. *Мандельштам, О. Э.* Сочинения : в 2 т. / О. Э. Мандельштам. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 1. : Стихотворения. – 66 с.
26. *Мелетинский, Е. М.* О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.
27. *Набоков, В.* О хорошем писателе и хорошем читателе / В. Набоков // Лекции по русской литературе. – М. : Независимая газета, 1996. – 438 с.
28. *Натова, Н.* Образ Америки в русской поэзии / Н. Натова // Записки русской академической группы в США. – New York, 1976. – С. 238–251.
29. *Николюкин, А. Н.* Взаимодействие литератур России и США : Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка / А. Н. Николюкин ; отв. ред. Ю. Д. Левин. – М. : Наука, 1987. – 351 с.
30. *Огородников, П. И.* От Нью-Йорка до Сан-Франциско и обратно в Россию / П. И. Огородников // Заря. – 1870. – №12. – С. 21.
31. Подвиги наших колумбов в Восточном океане // Время. – 1861. – № 9. – С. 186
32. *Пришвин, М.* Дневники 1914–1917 / М. Пришвин. – М. : Московский рабочий, 1991. – 448 с.
33. *Пушкин, А.* Полн. собр. соч. : в 17 т. / А. Пушкин. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1935–1959. – Т. 5 : Из Пиндемонти. – 572 с.

34. *Пушкин, А.* Полн. собр. соч. : в 17 т. / А. Пушкин. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1935–1959. – Т. 12 : О книге Алексиса де Токвиля. – 652 с.

35. *Пушкин, А.* Полн. собр. соч. : в 17 т. / А. Пушкин. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1935–1959. – Т. 16 : Письма. – 588 с.

36. *Радищев, А. Н.* Ода «Вольность» / А. Н. Радищев // Русские поэты : антология : в 4 т. / под общ. ред. Д. Д. Благого [и др.]. – М. : Детская литература, 1965.

37. *Тютчев, Ф. И.* Полн. собр. стихотворений / Ф. И. Тютчев. – Л. : Сов. писатель, 1987. – 448 с.

38. *Чайнард, Д.* Американская мечта / Д. Чайнард // Литературная история Соединенных Штатов Америки : Т. 1. – М. : Прогресс, 1977. – 603 с.

39. *Чернышевский, Н.* Полн. собр. соч. : в 15 т. / Н. Чернышевский. – М. : Гослитиздат, 1939-1953. – Т. 8 : Политика. – 1951.

40. *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. / К. В. Чистов ; Акад наук СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М. : Наука, 1967. – 339 с.

41. *Эткинд Е.* Иная свобода : Пушкин, Токвиль и демократия в России / Е. Эткинд. – Знамя. – 1999. – № 6. – С. 179–204.

СОНОРИСТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музыка русской прозы

Вглядываясь и вслушиваясь в мир литературных произведений, можно обнаружить немало парадоксальных художественных установок. Вот лишь одна из них: литературное произведение, вроде бы ориентированное на процесс безмолвной вербализации, на чтение «про себя», почему-то содержит множество звуковых и особенно визуальных реалий: пейзажи, портреты персонажей, описания их жизненного пространства и предметно-вещной среды, отмеченные разнообразием колорита и тонкой световой нюансировкой.

Так, уже с первых строк читатель понимает, что текст апеллирует ко всему его чувственному опыту: и визуальному, и слуховому, и даже обонятельному. Как в стихах А. Ахматовой, например:

Привольем пахнет дикий мед
Пыль – солнечным лучом,
Фиалкою – девичий рот,
А золото – ничем.

Водою пахнет резеда,
И яблоком – любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь... [3, с. 131]

Текст поражает изощренной звукописью, и кажется, что слово уже не просто описывает звучащий объект, но как будто звучит с ним в унисон, почти уподобляясь его сонорной природе.

Поэтика русской литературы лежит в русле традиции, которая восходит еще к Платону – традиции «интонированного Логоса»: *логоса – голоса*. Эта традиция опирается на явное или

скрытое признание большей значимости *звукового* языка, *живой* речи, чем их графического воплощения. В рамках этой традиции звук всегда наделялся особым сакральным смыслом. Вот как выразил это отношение к звуку комментатор Платона и Аристотеля философ Порфирий: «Звук, издаваемый звенящей медью – есть голос духа, живущего в ней». А через две тысячи лет, в прозаическом 1850 году, уже не философ, не поэт и не мистик, а немецкий естествоиспытатель Лоренц Окен скажет: «То, что звучит – обнаруживает тем свой дух». Что же роднит оба утверждения? Очевидно убеждение в том, что именно звук выражает сокровенную сущность и материального, и метафизического миров, и что это выражение сущности через звук истинно и полно.

Еще один аспект природы звука – особенно важный для поэзии – выявил средневековый философ Майстер Экхарт:

«В слухе я страдателен, в зрении же – действителен». Экхарт говорит здесь об одной из категорий Аристотеля, которая обычно переводится как «страдание» (в значении «испытание действием»). Если при визуальном восприятии, по Экхарту, я субъект действия, то при слуховом, я только объект, на который воздействует поток акустической энергии. Слушая, я открываю себя гармонии горних сфер или хаосу кромешного мира, отдаюсь влекущему потоку жизни, сам становясь в этот миг осмысляющей себя музыкой.

Тонко чувствовал эту «страдательность» слуха А. Чехов:

«Коврин слушал музыку и пение с жадностью и изнемогал от них, и последнее выражалось физически тем, что у него слипались глаза и клонило голову на бок» [33, с. 326].

Прекрасно выразил этот метафизический аспект слухового восприятия Борис Пастернак:

«Вы слушаете Шопена, и вдруг замечаете, что плачете. Слезы текут от уголков ваших глаз к углам рта. И вы плачете не потому, что вам больно или одиноко, но оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно» [21, с. 341].

Чувственная полнота русской литературы, языческая мощь ее плотского мироощущения сообщена ей самим же русским языком. Прекрасно сказал об этом О. Мандельштам:

«Русский язык – язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездет-

ной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» [18, с. 278].

Видимо самое раннее свидетельство того, что чуткий слух есть неперенное свойство поэтического дара, принадлежит в русской литературе Пушкину:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепетается,
Как пробудившийся орел.

А в черновой строке стихотворения «Памятник» Пушкин, отмечая свою поэтическую заслугу, писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для лиры я сыскал...

И тут же вариант:

Что в русском языке музыку я обрел...

Пушкин же, наиболее ясно, кратко и выразительно сформулировал основную проблему фоносемантики литературного текста:

... ищущу союза
Волшебных звуков, чувств и дум [22, с. 164].

Существенное место занимает слово «звуки» в словаре и художественном мире Лермонтова. Как отмечает Е. Эткинд, «оно синонимично понятию слово и в то же время противоположно ему, потому что звук не отягощен закрепленным за ним единственным смыслом. Звук прямо связан с жизнью души, его содержание способно меняться в зависимости от ее настроенности, от воспоминаний и надежд, породивших звук или отразившихся в нем...» [39, с. 251].

Каждому из трех больших художественных стилей – классицизму, романтизму и реализму – соответствовала определенная иерархия основных коммуникативных кодов. В процес-

се исторического развития в этой иерархии происходили существенные сдвиги. Так, например, уже с предромантического периода в искусстве совершается радикальная перекодировка, и особенное значение приобретает акустический код. Этот процесс оказал решающее влияние и на поэтику литературы, вызвав подлинную экспансию слова в эзотерическую сферу музыки и породив феномен «фонографического письма». По тонкости и интенсивности восприятия окружающей звуковой среды слух писателя сближается со слухом музыканта. По образному выражению Б. Пастернака, поэты начинают слышать, «как растет трава». Эта способность обреталась в постоянных штудиях, в чутком вслушивании в звуковые миры жизни.

Так, например, воспитывал свой слух И. Тургенев:

«Прежде чем лечь спать, я каждый вечер совершаю маленькую прогулку по двору, – записывал он в дневнике. – Вчера я остановился на мосту и стал прислушиваться. Вот различные звуки, которые я слышал: шум дыхания и крови в ушах. Шорох, неустанный шепот листьев.

Треск кузнечиков; их было четыре в деревьях на дворе. Рыбы производили на поверхности воды легкий шум, который походил на звук поцелуя. Время от времени падала капля с тихим серебряным звуком, ломалась какая-то ветка. Вот глухой звук... что это? Шаги по дороге? Или человеческий голос? И вдруг тончайшее сопрано комара, которое раздается под вашим ухом» [26, с. 96].

Звуковая среда литературного произведения значима постольку, поскольку воплощает в себе тот образ мира, который пытается создать автор и который находит выражение в тексте.

Структуру соносферы литературного произведения польский филолог Ежи Фарыно обобщенно описал так:

«В самых общих чертах мир произведения (речь идет о его звуковом аспекте. – *А. Р.*) может распадаться на два противостоящих полюса: на наполненный звуками и беззвучный, с разными их истолкованиями и разными оценками. Беззвучный мир может, например, восприниматься как зловещий, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность, а звучащий – как привычный, открытый, коммуникативный, безопасный. Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание

может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства, а наполненность звуками – как разноголосица, неконтактность, бессмысленный шум, ложная форма бытия и т. д. Возможны и парадигматические построения: устремленность мира к полюсу тишины с постепенным убыванием звуков, устремленность к полюсу звуковому, с постепенным нарастанием мощности и разнообразия звуков. <...> Далее, сама соносфера (звуковой мир) может быть в разной степени дифференцирована – на звуки дискретные и недискретные, естественные (природные) и искусственные (например, механические, музыкальные и т. п.), человеческие и нечеловеческие, а эти, в свою очередь, на артикулируемые и неартикулируемые, нечленораздельные, речевые и физиологические, контролируемые или неконтролируемые, добровольные и вынужденные, звуки-симптомы, звуки-сигналы, звуки-знаки и т. д. (например, пение и вой, окрик и вскрик, стон и свист, выстрел, колокольный звон и т. д.)» [27, с. 313].

Касаясь семиотических аспектов сонористики А. Фета, Ежи Фарыно отмечает: «В системе Фета звук (без разбиения на разновидности) имеет несколько вариантов: звук земного бытия, звук как космическая категория, который, в свою очередь, может быть как слышимым... так и не слышимым, беззвучным звуком и, кроме того, звуком-струей, звуком-дуновением, например:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей;
Что не выскажешь словами –
Звуком на душу навей.

Фетовский звук являет собой эквивалент невербального, высшего средства общения: на одном уровне – средства связи со вселенским бытием, на другом – “языка любви”. В обоих случаях этот неслышимый “беззвучный звук” сопричастен душе, духовной сути мира или духовной сути человека. Общение при помощи “звуков” (антитезы “слов”) является, таким образом, общением непосредственного типа: “душа моя – душа любимой” или “душа моя – вечность, душа вселенская”.

Тождество души и звука у Фета позволяет создать такую разновидность звука, как “веющий звук”. Если учесть мифоло-

гические и библейские представления о душе как о вдуновении, то фетовский “веющий звук” не что иное, как именно “душа-дуновенье”» [27, с. 314].

Анализ звуковых и музыкальных реалий литературного произведения позволяет понять, каким образом сложный избирательный механизм творческого восприятия писателя преобразует звуковую стихию жизни в неповторимую, семантически и эстетически значимую акустическую реальность авторского мира.

У В. Набокова есть небольшое эссе «Хороший читатель и хороший писатель», написанное в провинциальном колледже в первые годы американской эмиграции. Это эссе было адресовано студентам с «первобытной», по выражению писателя, культурой чтения и было прочитано на первой лекции по истории русской литературы. Начиналось это эссе так:

«Есть три точки зрения, с которых можно рассматривать писателя: как рассказчика, учителя и мага. Большой писатель обладает всеми тремя свойствами, но маг в нем преобладает и именно в этом заключается самый волнующий момент для читателя: в ощущении магии высокого искусства, созданного гением, в стремлении понять своеобразие его стиля, образности, строя его романов или стихов, а этого можно достичь лишь стараясь как можно точнее представить себе тот мир, который создан писателем. <...> Мы должны все видеть и слышать, отчетливо представлять себе место действия, внешность героев, особенности их поведения» [20, с. 47].

В. Набоков убежден, что «хороший читатель» в акте чтения почти конгениален автору: абстрактный графический символ, типографский знак он способен ощутить как чувственную реальность – и слухом, и зрением, и обонянием, т. е. есть во всей полноте своего чувственного восприятия. Уже хотя бы поэтому чтение – тоже творчество. Хорошего писателя и хорошего читателя роднит редкий дар внутреннего видения и внутреннего слышания. Именно благодаря этому дару писатель создает неведомый прежде мир, а читатель становится первооткрывателем этого мира.

Таким «хорошим читателем» оказался и В. Э. Мейерхольд. Он не только глубоко вдумался в смысл пьесы «Вишневый сад», но, главное, пристально вслушался в поэтический мир драмы. И, может быть, вслушался даже раньше, чем вдумался.

В мае 1904 года Мейерхольд писал Чехову:

«Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен оживить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” нужно услышать, как незаметно для людей входит ужас: “Вишневый сад продан!” Танцуют. “Продан” – танцуют. И так до конца.

Когда читаешь пьесу, – продолжал Мейерхольд этот слуховой анализ, – третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе “Тиф”. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти» [19, с. 292].

Письмо Мейерхольда характерно стремлением выразить сложную идейную проблематику «Вишневого сада» в категории «чистой музыки» с ее метафизическим – внесоциальным и вневременным смыслом. («Любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению», – позже заметит Андре Моруа.)

При издержках этого «треплевского» подхода, такая концепция близка звуковой поэтике Чехова. Вот какой развернутой сонорной композицией, близкой авангардистскому направлению «конкретной музыки», завершается эта пьеса:

«Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс».

После краткого монолога Фирса эта музыкально-шумовая композиция продолжится: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [37, с. 292].

Так как же писатель становится композитором?

Вот как это чудесное перевоплощение описал в «Театральном романе» М. Булгаков:

«Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, а в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе (герой инсценирует свой роман для театра. – *А. Р.*). С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. Правда, если бы кому-нибудь я сказал бы об этом, надо полагать, мне посоветовали бы обра-

титься к врачу. Сказали бы, что играют внизу под полом, и даже сказали бы, возможно, что именно играют. Но я не обратил бы внимания на эти слова. Нет, нет! Играют на рояле у меня на столе, здесь происходит тихий перезвон клавишей. Но этого мало. Когда затихает дом и внизу ровно ни на чем не играют, я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются и сердитые и печальные голоса и ноют, ноют. О нет, это не под полом! Зачем же гаснет комнатка, зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папах. И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь, как будто острым ножом его спереди ударили в сердце. Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица. А в высоте луна, а вдали цепочкой грустные, красноватые огоньки в селениях.

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу...

А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. <...> Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют “Фауста”. Вдруг “Фауст” смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает. Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно» [4, с. 86].

Теперь рассмотрим некоторые особенности поэтики звукового мира Достоевского, И. Гончарова, Л. Толстого и А. Чехова.

«Войдите в мир Достоевского, – писал Максимилиан Волошин, – вся ночная душа России в опит через его уста множеством голосов... ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – одни голоса, спорящие, торопливые, несхожие, резко индивидуальные, каждый со своим тембром, каждый выявляющий сущность своей души до конца» [6, с. 121].

Характерно, что мир Достоевского воспринимается поэтом именно в *сонорных* образах: в категориях музыкальной интонации, звука, тембра, ритма, динамики. Действительно, поэтика романов Достоевского отличается богатством и сложностью звукового мира и, прежде всего, интонационным многообразием диалогов. Стоит обратить особое внимание на то, как тщательно и точно нотирует Достоевский речевые интонации персонажей, со всеми подробностями их речевой мелодики, тембра, динамики, темпа и ритма. И какой интонационной чуткостью отличаются сами персонажи, именно в интонации угадывается порой подлинный смысл разговора:

«Говорили два голоса, очевидно женские, это слышно было, но расслышать слов совсем нельзя было; и, однако, я от скуки как-то стал вникать. Ясно было, что говорили одушевленно и страстно и что дело шло не о выкройках: о чем-то сговаривались, или спорили, или один голос убеждал и просил, а другой не слушался и возражал.

<...> По интонации голоса я догадывался, что Стебельков уже овладел разговором, говорит уже не вкрадчиво, а властно и развалившись, вроде как давеча со мной... Уже раза два раздался его громкий хохот и, наверно, совсем неуместно, потому что рядом с его голосом, а иногда и побеждая его голос, раздавались голоса обеих женщин, вовсе не выражавшие веселости, и преимущественно молодой женщины, той, которая давеча визжала: она говорила много, нервно, быстро, очевидно что-то обличая и жалуясь, ища суда и судьи. Но Стебельков не отставал, возвышал речь все больше и больше и хохотал все чаще и чаще; эти люди слушать других не умеют» [14, с. 117, 123].

Л. Толстой как-то заметил, что музыка – это стенография человеческих чувств. Пристальное внимание Достоевского к музыке речи можно объяснить тем, что именно в интонации наиболее спонтанно и полно проявляется подлинный голос и чувств человека, и его подсознания.

Одну из особенностей писательской манеры Достоевского Д. Лихачёв определил как «небрежение словом», отмечая частые нарушения идиоматических норм, граничащие с насилием над языком.

Поразительную небрежность формы, однообразие писательских приемов и однообразие самого языка находил у Достоевского и Л. Толстой. А на вопрос, прочитал ли он «Братья Ка-

рамазовы», Толстой ответил довольно резко: «Не мог дочитать. Мало того, что они (герои романа. – А. Р.) говорят языком автора, они говорят каким-то натянутым, деланным языком».

Но даже и признав состоятельными упреки в «небрежении словом», у Достоевского трудно найти хоть один пример «небрежения интонацией». Какой бы лаконичной ни была вербальная часть диалога, его подробно нотированные интонации всегда воссоздают выразительный образ живой речи. Косвенное объяснение такой манеры письма можно найти в словах самого Достоевского: «...во всякой гениальной и новой человеческой мысли... которая зарождается в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, что никак не захочет выйти из-под вашего черепа и останется в нем навеки» [16, с. 195].

Достоевский говорит здесь о принципиальной ограниченности слова, о его неспособности вместить всю полноту человеческого переживания, отразить сложный и противоречивый спектр человеческих чувств. Писатель остро чувствовал, как много невыразимого остается за пределами слова, и пытался выразить этот невоплощенный смысл в интонационной партитуре диалога, в музыке речи – ведь музыка, как пронизательно заметила Беттина фон Арним, это «посредник между духовной и чувственной жизнью».

В каждом романе Достоевского своя интонационная доминанта. «Преступление и наказание», например, отличается огромной напряженностью и интенсивностью звукового мира. А его доминантой является крик.

Персонажи романа это прежде всего кричащие, орущие, стонущие, вопящие, воющие и визжащие люди. В этих воплях и визгах иногда теряются голоса персонажей, стирается их речевая индивидуальность – это общий вопль боли и отчаяния людей, которые уже не верят ни в Бога, ни в дьявола и ничего от жизни не ждут.

Словарь языка Достоевского, в частности, звуковые реалии его романов свидетельствуют, что на долю *крика* приходится до 60 % всех речевых интонаций. Такова, к примеру, сцена истязания лошади в «Преступлении и наказании». Весь эпизод пронизывают крики пьяной толпы, крики главного мучителя Миколки, а контрапунктом – жалобные, плачущие и протестующие крики маленького Родиона. Интересна и другая деталь: сцена избиения лошади проходит под *хохот* и *смех* тол-

пы (8 упоминаний), *пение, бряцанье бубна, свист, щелканье орешков*. Но доминирует *крик*: 26 упоминаний.

Так, чисто интонационными средствами Достоевский создает образ толпы, беснующейся в общем экстазе насилия. А удары бубна, пение и свист словно сопровождают какое-то языческое жертвоприношение.

В произведениях Достоевского часто встречаются сцены, в которых нет или почти нет визуальных образов и где автор апеллирует лишь к слуху читателя. Такова, к примеру, сцена болезни Раскольникова:

«Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику. Боже, что это за крик! Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слез, побоев и ругательств он никогда еще не слыхивал и не видывал. Он и вообразить не мог себе такого зверства, такого исступления... Но драки, вопли и ругательства становились все сильнее и сильнее. И вот, к величайшему изумлению, он вдруг расслышал голос своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова, так что и разобрать нельзя было, о чем-то умоляя... ее беспощадно били на лестнице. Голос бившего стал до того ужасен от злобы и бешенства, что уже только хрипел...» [13, с. 90].

Выразителен и финал этой петербургской оратории:

«Хозяйка стонала и охала... Но вот... уходит и хозяйка, все еще со стоном и плачем... вот дверь у нее захлопнулась. Вот толпа расходится по квартирам, – ахают, спорят, перекликаются, то возвышая речь до крику, то понижая до шепоту...» [13, с. 91].

Перед нами яростная сцена скандала, которая создана чисто сонорными средствами. Не видно людей, не слышно ни слова, да и непонятно, что собственно происходит. Но с оглушительной силой на читателя обрушивается какофония двадцати четырех экспрессивных звуков: *крики, вопли, скрежет, вой, визг, стоны, оханье, плач, хлопанье дверью, ругательства, причитанье, гам, шепот*.

Одним из своеобразнейших произведений не только русской, но и мировой литературы, является рассказ «Бобок». Здесь Достоевский вообще не дает зрительного изображения, а лишь голоса участников, которые доносятся словно из-за опущенного театрального занавеса.

(Напомним фабулу рассказа: сильно подвыпивший литератор Иван Иванович попал на кладбище, прилег на могилу и «вдруг начал слышать разные вещи... Слышу – звуки глухие, как будто рты закрыты подушками...» [15, с. 77]).

Поражает разнообразие и интонационная экспрессия сонорной лексики. В рассказе упоминаются:

- голоса (17),
- хихиканье и хохот (9),
- взвизги (4),
- крики (4),
- бормотанье (3),
- говор (3),
- рев (2),
- гам (1),
- шепот (1),
- сюсюканье (1),
- кряхтенье (1),
- чиханье (1).

Замогильные голоса отличаются многообразием интонаций, они *гремят, басят, мямлят, восклицают, вопиют, ворчат, возглашают...*

Особая выразительность звуковой атмосферы романа «Бедные люди» проявляется уже в первых письмах Макара Деушкина: «...Я жил таким глухарем, сами знаете: смирно, тихо; у меня, бывало, муха летит, так и муху слышно... я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу». И в следующем письме: «Тихо жили мы, Варенька, я да хозяйка моя, старушка, покойница» [9, с. 11].

Так тишина и безмолвие с первых же страниц утверждаются как основные средства фонической выразительности. Семантика тишины в романе оказывается чрезвычайно многообразной. Это выражается в широко разработанной лексике: *тих, тихо* (12 словоупотреблений), *тихо-тихо, тихонько* (10), *потихоньку* (2), *тихонький* (2), *втихомолочку* (2), *утихала, гробовая тишина*.

Тишина – это когда человек не слышит ни мира, ни Бога из-за природной своей глухоты. Но это еще и такое мироощущение, когда мир – нем, а Бог – глух. *Тишина* здесь выступает как знак смерти и небытия, как молчание демонического отчуждения и отъединения. Лишь однажды в «Бедных людях» возни-

кает тишина благодати и гармонии: тишина патриархальной сельской жизни в детстве Вареньки.

«Мы жили в одной из деревень князя, и жили тихо, неслышно, счастливо...» [9, с. 27].

В потаенной тиши своего мира жил студент Покровский:

«Жил он скромно, смиренно, тихо, так что и не слышно бывало его» [9, с. 31].

Счастье в мире бедных людей тоже гармонизовано тишиной: «...Я была счастлива, покойно, тихо счастлива» [9, с. 39].

Но среди акустических фактур тишины в романе преобладает зловещая тишина небытия, тишина немоты, тишина деперсонализации. И Макар Девушкин осознает извечную невысказанность и неуслышанность бедного человека как проклятие.

Особенно важным для понимания фонической организации романа является третье письмо Макара Девушкина (о несчастной семье чиновника Горшкова), в котором лейтмотив тишины впервые звучит в унисон с темой бедности и бедных людей вообще: «Люди они смиренные. Об них никто ничего и не слышит. <...> Бедны-то они, бедны – Господи, бог мой! Всегда у них в комнате тихо и смиренно, словно и не живет никто. Даже детей не слышно» [9, с. 24].

«Будто и не живет никто» – эта фраза является ключевой для понимания основного лейтмотива романа. *Безмолвие* и *тишина* здесь выражают иллюзорность и анонимность жизни бедных людей.

Лейтмотив *тишины* имеет в романе собственную динамику и логику развития. Появление новых персонажей (матери Вареньки, студента Покровского, его отца) еще более усугубляет ощущения всеобщего проклятия немотой.

«Придет, бывало, к нам, да стоит в сенях у стеклянных дверей и в дом войти не смеет. Кто из нас мимо пройдет – я или Саша, или из слуг, кого он знал подбрее к нему, – то он сейчас машет, манит к себе, делает разные знаки, и разве только когда кивнешь ему головою и позовешь его – условный знак, что в доме нет никого постороннего и что ему можно войти, когда ему угодно, – только тогда старик тихонько отворял дверь...» [9, с. 33].

Общение старика в этом эпизоде нарочито построено в форме пластических проявлений немого человека как воплощение крайней степени безгласия.

«Когда я достаточно ободряла и успокаивала его, то старик, наконец, решался войти и тихо-тихо, осторожно-осторожно отворяя двери, просовывая сначала одну голову, если видел, что сын не сердится и кивнул ему головой, то тихонько проходил в комнату, снимал свою шинельку, шляпу... все вешал на крюк, все делал тихо, неслышно...» [9, с. 34].

Кульминационное проведение лейтмотива *тишины* приходится на сцену смерти студента Покровского:

«Он чего-то все просил долго-долго коснеющим языком своим, а я ничего не могла разобрать из слов его. Сердце мое надрывалось от боли! Целый час он был беспокоен, об чем-то все тосковал, силился сделать какой-то знак охолоделыми руками своими и потом опять начинал просить жалобно, хриплым, глухим голосом; но слова его были одни бессвязные звуки, и я опять ничего понять не могла. Я подводила ему всех наших, давала ему пить; но он все грустно качал головою. Наконец я поняла, чего он хотел. Он просил поднять занавес у окна и открыть ставни. Ему, верно, хотелось взглянуть в последний раз на день, на свет божий, на солнце. Я отдернула занавес; но начинающийся день был печальный и грустный, как угасающая бедная жизнь умирающего. Солнца не было. Облака застилали небо туманною пеленою; оно было такое дождливое, хмурое, грустное. <...> Умирающий взглянул на меня грустно-грустно и покачал головою. Через минуту он умер» [9, с. 45].

Последние слова бедного человека были, как пишет Достоевский, «одними бессвязными звуками», а прощание с миром было безмолвным, как и вся его жизнь. Он покидает этот мир без сожаления и упреков, так и не приняв его.

В описании похорон студента Покровского обращает внимание, как решительно избегает Достоевский, каких бы то ни было звуковых реалий. Нет здесь ни чтения псалтыря враспев, ни колокольного звона, ни пения «Со святыми упокой», а только кластер из четырех «технологических» глаголов с неожиданной звукописью: «**На**конец гроб **зак**рыли, **за**колотили, **п**оставили **на** телегу и **п**овезли» [9, с. 46].

Можно считать закономерным, что поэтика Достоевского все чаще привлекает к себе внимание музыковедов. А. Альшванг, автор работы «Русская симфония и некоторые аналогии с

русским романом» даже ввел понятие «симфонизм Достоевского»: «В сущности, уже простое длительное *crescendo*, особенно эффект *crescendo piano*, содержит... предпосылки симфонизма. Что же говорить о приеме напряженнейшего качественного нарастания сложности ситуации и силы чувства – нарастания, доходящего до кульминации и кончающегося потрясающим взрывом при участии и полной мобилизации всех участвовавших ранее противоречивых элементов? Это ли не симфонизм?

А между тем, именно этот прием составляет квинтэссенцию и оригинальнейшую основу многих конструкций у Достоевского и не только в крупных формах романа, но и в меньших по размеру повестях и даже рассказах» [1, с. 79].

Образцом подлинно симфонического мышления Альшванг считал повесть «Двойник»: «...Она становится понятной лишь при постижении ее чисто музыкального симфонического содержания. Эта жуткая повесть прямо предвосхищает “Пиковую даму” Чайковского» [1, с. 80].

Однако приоритет в постановке этой проблемы принадлежит не музыковеду, а поэту и драматургу Полю Клоделю: «Романы Достоевского представляют собой идеал композиции. Нет более прекрасной словесной композиции, которую я сравню с бетховенской, чем начало “Идиота”: первые двести страниц романа это подлинный шедевр композиции, напоминающей *crescendo* Бетховена» [28, с. 119].

Какую же грань композиторского дара имел в виду Клодель? Видимо, самую магическую – способность ткать материю времени. В этом смысле, архитектоника романов Достоевского действительно сродни бетховенской: экспозиции его романов отличаются мощной концентрацией темпоральной энергии, а в их кодах властвует бешеный темпоритм, воплощающий эсхатологическое влечение к абсолютной развязке, катастрофе.

Повесть «Неточка Незванова» первоначально была задумана Достоевским как «роман воспитания», как история духовного становления певицы Анны Незвановой. Однако свершиться этому замыслу было не суждено. Роман остался незаконченным, а последняя часть из написанного была опубликована и вовсе без подписи автора: Достоевский уже находился под следствием по делу петрашевцев и был заключен в Петропавловскую крепость.

Ночная импровизация скрипача Егора Ефимова у постели умершей жены в этой повести воспринимается как плач изболевшейся души, как предсмертная исповедь и мольба о покаянии. Игра Ефимова уподобляется здесь сошествию в Ад: «Наконец он взял скрипку и с каким-то отчаянным жестом ударил смычком... Музыка началась.

Но это была не музыка... Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище. Или неправильны, болезненны были мои впечатления, или чувства мои были потрясены всем, чему я была свидетельницей, подготовлены были на впечатления страшные, неисходимо мучительные, – но я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске...» [10, с. 184].

В произведениях Достоевского можно встретить и немало радостных и просветленных музыкальных сцен. Яркий музыкальный эпизод, к примеру, содержит повесть «Село Степанчиково и его обитатели», где танец Фалалея выражает разгул русской души во всем безудерже ее языческой витальности. Здесь у Достоевского явственно звучит гоголевская тема танцевальной стихии, имеющей над человеком непреодолимую, почти роковую власть. В мгновении танца у Гоголя человек преодолевает не только притяжение всего земного и гнет социальной стадности, но и трагические противоречия собственной природы:

«Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он – раб, он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность»... [7, с. 300].

Танец у Гоголя открывает какую-то новую возможность соборности, когда свобода от «оков общества» приходит не от сокрушения этих оков, а в освобождающем акте от себя самого. Это не отказ и не забвение себя, но освобождение от бремени своей самости. Чувство свободы приходит к человеку в радостном поединке души и тела. Душа одерживает верх и, слов-

но оседлавшая черта, сразу одолевает страх перед вечной тиранией греховного тела. Душа в танце как бы обретает телесность, а тело – духовность. Так преодолевается в танце извечная антиномия языческой телесности и христианской духовности. И так же – через искусство – преодолевалась она сорочинским язычником Яновским и московским христианином Гоголем.

Танец Фалалея у Достоевского тоже напоминает то ли иступленный религиозный транс, то ли оргиастичный дионисийский экстаз, порождающие прорыв к высшей реальности – ко «вне себя» бытию.

«Иногда, по вечерам, два-три лакея, кучера, садовник, игравший на скрипке, и даже несколько дворовых дам собирались в кружок где-нибудь на самой задней площадке барской усадьбы... начиналась музыка, танцы, и под конец торжественно вступал в свои права и комаринский. Оркестр составляли две балалайки, гитара, скрипка и бубен, с которым отлично управлялся форейтор Митюшка. Надо было посмотреть, что делалось тогда с Фалалеем: он плясал до забвения самого себя, до истощения последних сил, поощряемый криками и смехом публики; он взвизгивал, кричал, хохотал, хлопал в ладоши; он плясал, как будто увлекаемый постороннею, непостижимую силою, с которой не мог совладать, и упрямо силился догнать все более и более учащаемый темп удалого мотива, выбивая по земле каблуками. Это были минуты истинного его наслаждения» [12, с. 64].

Во многих произведениях Достоевского можно встретить выразительные ремарки, определяющие звуковую атмосферу той или иной сцены. Вот, к примеру, ремарка, предшествующая роковой встрече Якова Петровича Голядкина со своим Двойником: «На всех петербургских башнях, показывающих и бьющих часы, пробило ровно полночь» [11, с. 138].

Это полуночное *tutti* башенных часов, конечно, не просто указатель времени – это знак Хаоса и наступившего разгула сатанинской стихии. Бой всех городских часов звучит здесь как увертюра к «дьявольскому водевилю» (как определял этот жанр сам Достоевский).

А вот один из сонорных эпизодов романа «Преступление и наказание».

Раскольников идет по разгульной Сенной на встречу со Свидригайловым, от которого теперь зависит не только судьба сестры, но и его собственная.

«Все окна были отворены настежь; трактир, судя по двигавшимся фигурам в окнах, был набит битком. В зале разливались песенники, звенели кларнет, скрипка и гремел турецкий барабан. Слышны были женские взвизги. <...>

В комнатке находились еще мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и здоровая, краснощекая девушка в подтыканной полосатой юбке и в тирольской шляпке с лентами, певица, лет восемнадцати, которая, несмотря на хоровую песню в другой комнате, пела под аккомпанемент органщика, довольно сильным контральтом, какую-то лакейскую песню» [13, с. 335].

Перед нами характерный для звуковой поэтики Достоевского пример *гетерофонии*: дисгармония разноголосицы выражает здесь парадоксальную гармонию иррационального. Стоит отметить и то, что драматическое напряжение сюжетной интриги у писателя всегда порождает усиление сонорной экспрессии.

Человек в мире Достоевского наделен каким-то особым чувствительным – всякий звук, будь то трактирный органчик, лакейская песня, завывание ветра, бой башенных часов, бряцанье бубна, особая интонация речи или какой-то особый характер тишины – все резонирует в его микрокосме и все вызывает ответное движение его чувства и мысли.

Пошлость обыденного в произведениях Достоевского порой достигает невиданных пределов, и тогда сознание безысходности становится столь мучительным, что все вокруг начинает восприниматься, как кошмарный сон.

Но именно то, что это не действительность, а нечто фантастическое и потустороннее, как раз и утешает героя.

Вот как вспоминает Аркадий Долгорукий о встрече с отцом: «Привел он меня в маленький трактир на канаве, внизу. Публики было мало. Играл расстроенный сильный органчик, пахло засаленными салфетками; мы уселись в углу.

– Ты, может быть, не знаешь? я люблю иногда от скуки... от ужасной душевной скуки... заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из “Лючии”, эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики из бильярдной – все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим» [14, с. 222].

Законы музыкальной драматургии можно проследить и в структуре рассказа Л. Толстого «После бала». Для ее понимания следует уточнить, как соотносятся здесь исторические реалии и художественный вымысел.

Светский бал, как и всякий общественный ритуал, имел продуманную драматургическую структуру со строгой последовательностью частей, выделением устойчивых и обязательных элементов. Уже в пушкинскую эпоху сформировалась «грамматика бала», как писал Ю. Лотман в комментариях к «Евгению Онегину», а сам бал «складывался в некое целостное театральное представление, в котором каждому эпизоду (от входа в залу до финального разъезда) соответствовали типовые эмоции, фиксированные значения и стили поведения. Однако строгий ритуал, приближающий бал к параду, делал тем более значимыми возможные отступления, “бальные вольности”, которые композиционно возрастали к его финалу, строя бал как борение “порядка” и “свободы”» [17, с. 80–81].

Последовательность и чередование танцев регламентировалось неукоснительным бальным канонам. Открывался бал торжественным шествием полонеза. Затем следовали вальс, мазурка, полька, кадрили.

В конце бала исполнялся котильон – танцевальная сюита, включающая несколько танцев – самый непринужденный и импровизационный эпизод бала с элементами игры.

В рассказе Толстого танцы, составлявшие традиционную бальную сюиту, упоминаются лишь мельком, а атмосферу бала начинает определять исключительно мазурка – она упоминается в шести бальных эпизодах, продолжая звучать в душе героя и после бала.

Сначала рассказчик вспоминает, что мазурку у него отбил «препротивный» инженер Анисимов: «Я до сих пор не могу простить это ему» [23, с. 384].

(Сколько же это лет прошло после того памятного бала и забываемой той мазурки – тридцать, сорок или все пятьдесят? Такое стойкое чувство обиды и ревности свидетельствует о том, что мазурка подсознательно воспринималась героем как сфера любовного соперничества). Потом герой вспоминает: «...Когда делали фигуры мазурки вальсом, я подолгу вальсировал с нею, и она часто дыша, улыбалась и говорила мне: “Encore”» [23, с. 384].

Далее рассказчик вспоминает танец Вареньки с отцом, и эта вторая мазурка становится лирической кульминацией повествования. Характерно, что описание этого танца содержит почти все основные ключевые слова и образы рыцарского дискурса: «красота», «стать», «сила и ловкость», «мужественность и нежность», «шпага и перчатка на правой руке», «коленипреклонение перед дамой», «покровительство невинности», знание ритуалов и т. д.

«Дождавшись начала мазурочного мотива, он бойко топнул одной ногой, выкинул другую, и высокая, грузная фигура его то тихо и плавно, то шумно и бурно с топотом подошв и ноги об ногу, задвигалась вокруг зала. Грациозная фигура Вареньки плыла около него, незаметно, вовремя укорачивая или удлиняя шаги своих маленьких белых атласных ножек.

Вся зала следила за каждым движением пары. Я же не только любовался, но с восторженным умилением смотрел на них... Видно было, что он когда-то танцевал прекрасно, но теперь был грузен, и ноги уже не были достаточно упруги для всех тех красивых и быстрых па, которые он старался выделять. Но он все-таки ловко прошел два круга. Когда же он, быстро расставив ноги, опять соединил их и, хотя и несколько тяжело упал на одно колено, а она, улыбаясь и поправляя юбку, которую он зацепил, плавно прошла вокруг него, все громко зааплодировали. С некоторым усилием приподнявшись, он нежно, мило обхватил дочь... и, поцеловав в лоб, подвел ее ко мне» [23, с. 386].

К концу рассказа мазурка становится его лейтмотивом: и после бала в душе героя все время пело, и изредка слышался мотив мазурки.

Для того чтобы понять, почему лейтмотивом рассказа Толстой избрал именно мазурку, стоит кратко сказать о традиционном круге ее образов, чувств и настроений.

В статье, посвященной мазуркам Шопена, Б. Асафьев писал:

«Как нелегко объять мир этой музыки! Здесь вся Польша: ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность, рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни».

Некоторые особенности шопеновских мазурок, отмеченные Асафьевым, безусловно, отражают типологические черты этого жанра в целом.

«Группа мажорных мазурок – это солнце, свет, трепет жизни, воздух полей, воля радость, игра... взрывы буйного веселья юности, хороводы боттичеллиевской весны возрождения, звон задравных песен и праздничное задорное ликование, как на картинах деревенского упоения “сытостью жизни”, у старых фламандцев. В мазурках пленяет общий тонус приветливой, человеческой души навстречу свету и ласкам природы и людей. <...> И всюду живое чувство родины, земли, народа и его лучистой энергии. Мазурки, – заключает Асафьев, – это песни души, **сопротивляющиеся всякому насилию**» (выделено мной. – А. Р.) [2, с. 321].

Судя по рассказу, Толстой воспринимал этот танец как органический синтез аполлонического и дионисийского, как гармоничное единство воли и страсти, мысли и чувства. И здесь танец позволяет герою рассказа пережить особое состояние телесности, близкое к одухотворенности плоти:

«Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро. <...> Я обнимал в то время весь мир своей любовью» [23, с. 385].

В соответствии с законами музыкальной формы, после проведения главной партии следует ее антитеза – побочная партия. Самой контрастной и действенной антитезой мазурке, безусловно, является марш-плац – крайнее выражение казарменной стратегии насильственного обезличивания и унификации человека и сведения его функций к алгоритму управляемого автомата. Оказывается, что обезличить человека вовсе нетрудно – достаточно лишить его индивидуальной пластики и жизненного ритма. Это как раз и заложено в стратегии марша: «Все как один, один как все!»; или: «Кто там шагает правой?левой, левой, левой!»

Бал окончен, влюбленный юноша, герой рассказа, возвращается домой. Ему не спится. Он выходит на улицу.

«Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его по направлению гуляния, что-то большое, черное и услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка. <...>

Солдаты в черных мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади их стояли барабанщик и флейтщик и не переставая повторяли все ту

же неприятную, визгливую мелодию. <...> Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. <...> И, не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец. <...> Шествие стало удаляться, все так же падали с двух сторон удары на спотыкающегося, корчившегося человека, и все так же били барабаны и свистела флейта, и все так же твердым шагом двигалась высокая, статная фигура полковника рядом с наказываемым» [23, с. 388].

Немыслимо диссонирующая разноголосица реальной жизни, противоборство двух стихий – танца и марша – является музыкальным выражением основного конфликта рассказа, вызванного, говоря словами Толстого, тем, что «живут люди в условиях жизни, которые сложились на насилии – условиях, противных любви, несовместимых с нею, и что потому причина того зла, от которого мы все страдаем, не в людях, а в том ложном устройстве жизни на насилии... которое люди считают необходимым» [25, с. 356].

Если поэта способность музыки «верно и пронизательно» угадывать путь во внутренний мир человека поражала и восхищала, то Толстого эта беззащитность души перед ее непостижимыми чарами только настораживала и пугала. «Музыка – страшная вещь, – восклицал герой «Крейцеровой сонаты». – Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя (то же мог бы сказать Толстой и о себе самом: слушая музыку он часто не мог сдерживать слез. – *А. Р.*), но вовсе не возвышающим образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. <...> Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение... мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу» [24, с. 310].

Музыка, ну хотя бы та же мазурка, уводит человека в мир прекрасных иллюзий и мнимостей, навевая ему «сон золотой». Но придет срок, и этот сон неминуемо пресечется с антимузыкой – «нехорошей музыкой» жизни.

О каватине «Casta diva» («Пречистая дева») из романа Гончарова «Обломов» стоит упомянуть хотя бы потому, что она является лейтмотивом романа – темой любви Обломова и Ильинской. Впервые интонация «Casta diva» прозвучала в четвертой главе второй части романа, в том эпизоде романа, где Обломов излагал Штольцу свое понимание «идеала жизни человеческой». Выдержанный в руссоистской традиции, где культура противопоставлена природе, а город – деревне, этот идеал рожден в снах героя, неизменно возвращающих его в детство, в милую сердцу Обломовку – этот патриархальный архетип рая. Описывая извечный ритуал ее жизни, Обломов вдруг переходит на музыку:

«Тут музыка... Casta diva... Casta diva ! – запел Обломов. – Не могу равнодушно вспомнить Casta diva! – сказал он, пропев начало каватины, – как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит ее: она вверяет ее луне...» [8, с. 172].

Для Обломова «Casta diva» – это молитва неопитов, приверженцев особой религии, имя которой – эрос. Можно догадаться, что тема каватины – это намек, уловив который, можно приблизиться к пониманию душевных тайн Обломова.

Сюжет оперы Беллини «Casta diva» довольно прост. Кельтская жрица-прорицательница Норма полюбила римского проконсула Поллиона и, нарушив обет целомудрия, подарила ему двух сыновей. Но вскоре Поллион разлюбил Норму, им овладела новая страсть к юной Адальдживе, прислужнице в храме друидов. Узнав о любви Нормы, Адальджива готова уйти с ее пути. Но страсть Поллиона так сильна, что он решает похитить Адальдживу прямо из храма, а если в храм вошел иноверец, святость храма поругана. По закону кельтов осквернителя ожидает смерть.

...В священной роще друидов пылает жертвенный костер, на который должен взойти Поллион. Однако виновницей осквернения храма Норма объявляет себя, и сама же восходит на костер. Потрясенный ее благородством и силой духа, Поллион следует за ней.

Литературовед В. Янушевский пишет: «Символика финала очевидна: герои сгорают в очищающем пламени любви. Так что Casta diva это своеобразный пароль, знак избранничества и

принадлежности к особой касте, которую составляют не влюбленные даже, а одухотворенные люди, способные жить жизнью чувства и сердца – бытийно существовать в грезах и сновидениях» [40, с. 56].

В поэтической звукописи Чехова получили обобщение и развитие все поиски и открытия русской литературы XIX века в сфере сонористики.

Литературоведов до сих пор поражает способность Чехова «создавать поэзию из ничего», как выразился один критик. Также уникален и дар писателя слышать музыку в самых, казалось бы, тривиальных бытовых шумах и звуках. Не случайно, что в книге Чехова из личной библиотеки Чайковского рукой композитора отмечен сонорный эпизод в рассказе «Почта»: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчиком, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись» [41, с. 56].

Рассказ «Случай из практики» (1898) отличается лаконичным слогом клинического исследования. Как и в истории болезни, здесь нет ничего лишнего и случайного. Интересно проследить за процессом оформления замысла по записным книжкам Чехова. Вот запись, сделанная в феврале или марте 1898 года, в которой уже угадываются не только тема и очертания сюжета будущего рассказа, но и его соносфера:

«Фабрика. 1000 рабочих. Ночь. Сторож бьет в доску. Масса труда, масса страданий – и все это для ничтожества, владеющего фабрикой. Глупая мать, гувернантка, дочь... Дочь заболела, звали из Москвы профессора, но он не поехал, послали ординатора. Ординатор ночью слушает стук сторожей и думает. Приходят на ум свайные постройки. “Неужели всю свою жизнь я должен работать, как и эти фабричные, только для этих ничтожеств, сытых, толстых, праздных, глупых?” – “Кто идет?” – Точно тюрьма» [38, с. 83].

Позже во время работы над другими рассказами в записной книжке появились еще две записи: «У дьявола (фабрика)» и далее:

дер – дер – дер

дрын – дрын – дрын

жак – жак – жак [38, с. 96].

Последняя запись, развивая и конкретизируя звуковой образ «стука сторожей» из первой «Записной книжки», послужила, как явствует из окончательного текста рассказа, для разработки

сцены ночной прогулки и размышлений Королева, которые возникли у него в процессе вслушивания в этот зловещий индустриальный ноктюрн.

Эти удары, звучащие во время повествования еще четыре раза, четко выявляют архитектуру рассказа и становятся его своеобразным лейтмотивом. Впервые они прозвучали в экспозиции рассказа:

«Из передней доносился шепот, кто-то тихо храпел. И вдруг со двора послышались резкие, отрывистые, металлические звуки, каких Королев раньше никогда не слышал и каких не понял теперь; они отозвались в его душе странно и неприятно.

“Кажется, ни за что не остался бы тут жить...” – подумал он и опять принялся за ноты» [35, с. 232].

Второй раз эти зловещие загадочные звуки прозвучат во время ночной прогулки доктора Королева по территории фабрики:

«Он, как медик, правильно судивший о хронических страданиях, коренная причина которых была непонятна и неизлечима, и на фабрики смотрел как на недоразумение, причина которых тоже неясна и неустранима, и все улучшения в жизни фабричных он не считал лишними, но приравнивал их к лечению неизлечимых болезней. <...>

Вдруг раздались странные звуки, те самые, которые Королев слышал до ужина. Около одного из корпусов кто-то бил в металлическую доску, бил и тотчас же задерживал звук, так что получались короткие, резкие, нечистые звуки, похожие на “дер...дер...дер...”. Затем полминуты тишины, и у другого корпуса раздались звуки, такие же отрывистые и неприятные, уже более низкие, басовые – “дрын...дрын...дрын”. Одиннадцать раз. Очевидно, это сторожа били одиннадцать часов.

Послышалось около третьего корпуса: “жак...жак...жак...”. И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других» [35, с. 234].

Этот лейтмотив окрашивает фабричный пейзаж в мистические тона и определяет дальнейший строй мысли доктора Королева: «И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядываясь на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неве-

домая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь» [35, с. 237].

В одном и том же абзаце герой рассказа сначала уточняет вполне обыденный характер этих звуков, но тут же допускает и вероятность их мистического происхождения – он угадывает в них голос Молоха, жестокого чудовища, пожирающего свои жертвы. Так симптоматика социальной дисгармонии получает выражение в извечных образах inferнальной стихии.

Интересна сонористика рассказа «Ионыч», составляющая особый дискурс повествования.

Деграция личности – одна из основных чеховских тем. Высшее благо, по Чехову, – единство человека с людьми, осмысленная жизнь в понимаемом и принимаемом им мире. Высшее зло – отчуждение, обособленность, утробное, нетворческое существование, которое состоит из «сплошного ужаса» и страха перед жизнью. Это два полюса чеховского мира – его свет и его потемки, его гармония и его хаос.

Атмосфера в начале рассказа проникнута простодушно-радостным восприятием жизни. Этот тон задается немудреным романсом, популярным в студенческой среде:

«Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было), и все время напевал:

Когда еще я не пил слез из чаши бытия...

В городе он пообедал, погулял в саду, потом как-то само собой пришло ему на память приглашение Ивана Петровича, и он решил сходить к Туркиным, посмотреть, что это за люди...».

Заканчивается этот эпизод так:

«Он зашел еще в ресторан и выпил пива, потом отправился пешком в Дялиж. Шел он и всю дорогу напевал:

Твой голос для меня, и ласковый и томный...» [29, с. 237].

(Обратим внимание, сколь решительно сказало на эстетических вкусах героя даже короткое пребывание в доме Туркиных. По дороге к ним он напевал романс композитора-любителя В. Яковлева, а по возвращении – значительно высший по художественному уровню романс А. Рубинштейна на слова А. Пушкина).

«Пройдя девять верст и потом ложась спать, он не чувствовал ни малейшей усталости, а, напротив, ему казалось, что он с удовольствием прошел бы еще верст двадцать» [29, с. 192].

Следующий музыкальный эпизод представляет уже героиню рассказа: «Подняли у рояли крышку, раскрыли ноты, лежавшие уже наготове. Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело всё: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему» [29, с. 194].

Все в этом эпизоде подчеркнуто конфликтно и дисгармонично. Музицирование как метафизический акт духовного исповедания воплощено здесь в гротесковом и огрубленном акте с нарочито подчеркнутой телесностью, в котором доминирует энергия грубой материальности, энергия телесного автоматизма.

В этом рассказе можно уловить постоянно варьируемые чеховские мотивы: нетворческого отношения к жизни, утраты смысла жизни и невозможности его обретения, имитации духовности и жизнестроительства в бесконечной риторике и утопических устремлениях.

В сцену чтения романа, написанного хозяйкой дома, Чехов вводит небольшой музыкальный эпизод, в котором интеллектуально-салонная буффонада дома Туркиных иронически соотносится с реальностью живой жизни и выстраданной, а потому одухотворенной поэзией:

«Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали “Лучинушку”, которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни» [29, с. 197].

Семейство Туркиных, их артистический салон, – это своеобразный культурный оазис провинциального города. Их духовная миссия, как они ее понимают и чувствуют, заключается в демонстрации некоего имиджа возвышенной духовной жизни, которая противостоит ужасам «нижнего мира» – тупой бездуховности мещан и скотской жизни мужиков. Поскольку эта

культура не возникает спонтанно как проявление внутренней духовной потребности, как щедрый дар духовной полноты, а лишь демонстрируется как некий жизненный стандарт, она принимает формы имитации духовной жизни в наиболее тривиальных ее проявлениях. В этом смысле эстетическая реакция главного героя Ионыча на музицирование Котика оказывается совершенно адекватной: доктору нравится не само музицирование, которое он по-настоящему оценить не может, а самый факт этого культурного перформанса.

В художественном мире Чехова музыка выступает как носитель этоса, как мера гармонии и красоты и как залог душевного спасения хотя бы на краткий миг. Описывая, как Грузин играет Чайковского, Чехов замечает: «Лицо у него было такое, как всегда – не умное и не глупое, и мне казалось просто чудом, что человек, которого я привык видеть среди самой низменной, нечистой обстановки, был способен на такой высокий и недостижимый для меня подъем чувств, на такую чистоту» [32, с. 270].

Рассказ «Припадок» начинается с описания похода трех студентов в публичный дом. Они шли по первому снегу и «в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег». Это чувство нашло выражение в элегической музыкальной фразе из каватины Князя в опере Даргомыжского «Русалка»:

«“Невольню к этим грустным берегам”, – запел медик приятным тенором, – меня влечет неведомая сила...

“Вот мельница... – подтянул ему художник. – Она уж развалилась...”

“Вот мельница... Она уж развалилась...”, – повторил медик, поднимая брови и грустно покачивая головою.

Он помолчал, потер лоб, припоминая слова, и запел громко и так хорошо, что на него оглянулись прохожие:

“Здесь некогда меня встречала свободного свободная любовь...”. <...>

И всю дорогу почему-то у него и у его приятелей не сходил с языка этот мотив, и все трое напевали его машинально, не в такт друг другу» [36, с. 91].

У Даргомыжского Князь томится воспоминаниями об утраченной любви.

Чеховские студенты, невольно вспомнившие эту каватину, при всем показном «взрослом» цинизме («водка дана, чтобы

пить ее, осетрина – чтобы есть, женщины – чтобы бывать у них, снег – чтобы ходить по нем»), возможно, ощущают в эти минуты тягостное отличие свободной любви от купленной любви публичных женщин.

Публичный дом встретил студентов музыкой «живой жизни»: «веселые звуки роялей и скрипок... вылетали из всех дверей и мешались в странную путаницу, похожую на то, как будто где-то в потемках, над крышами, настраивался невидимый оркестр... В этой звуковой путанице роялей и скрипок, в ярких окнах, в настежь открытых дверях чувствовалось что-то очень откровенное, наглое, удалое и размашистое» [36, с. 93].

Переплетаясь, обе эти темы будут звучать до конца рассказа: в одной будет слышаться «неведомая сила» любви, в другой – пошлость жизни и «аляповатая мишура» порока.

Фабула рассказа «Свирель» позволяет отнести его к пасторальному жанру. Он задан и самим заглавием, и тем, что голос пастушеской свирели звучит на протяжении всего рассказа. Латинское *pastoralis* и древнегреческое *βουκολικός* и означают «пастушеский». Да и имена персонажей тоже греческие: Мелитон и Лука. И начинается рассказ с характерного пасторального зачина: «Впереди, где кончалась чаща, стояли березы, а сквозь их стволы и ветви видна была туманная даль. Кто-то за березами играл на самодельковой, пастушеской свирели» [34, с. 51]. Такой зачин можно встретить и в «Буколиках» Вергилия:

Титир, ты, лежа в тени широковетвистого бука,
Новый пастуший напев сочиняешь на тонкой свирели [5, с. 37].

Но в чеховском рассказе слышится совсем не та сладкозвучная свирель золотого века человечества: «Игрок брал не более пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив, но тем не менее в его писке слышалось что-то суровое и чрезвычайно тоскливое» [34, с. 51].

Вслушиваясь в эти звуки, начинаешь понимать, что пастух с апостольским именем Лука слагает не простодушную пастораль, но Страсти о погибели мира:

«Согнав стадо на опушку, пастух прислонился к березе, поглядел на небо, не спеша вытащил из-за пазухи свирель и заиграл. <...> Звуки вылетали из нее нерешительно, в беспорядке, не сливаясь в мотив, но Мелитону, думавшему о погибели мира, слышалось в игре что-то тоскливое и противное, чего бы он

охотно не слушал. Самые высокие тоскливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо...» [34, с. 53]

Обращает внимание не только законченность выразительного звукового образа, но и лаконичность его нотации, в которой, однако, нашли отражение все основные музыкальные параметры: звуковой диапазон, ритм, темп, артикуляция, динамика и даже характер исполнения – *машинально*. Так, сонористика литературного произведения создает иллюзию «вневербальности», которую можно описать в терминах приближения к «реальной эмпирии».

Рассказ заканчивается под все более замирающие звуки. Но вот, наконец, «высокая нотка задрожала, оборвалась, и свирель смолкла», как прервавшийся голос мировой души.

В рассказе «Ведьма» два основных персонажа: дьячок Гыкин и его молодая жена Раиса. Их первым репликам предшествует развернутый сонорный эпизод. Это не только яркий пример экспрессивной звукописи, но и замечательный образец чеховского психологического письма. Вслушиваясь в «дикую, нечеловеческую музыку» вьюги, вглядываясь в гибельную игру природной и человеческой стихии, дьячок проникается сознанием, что демонизм женской души способен сделать враждебным человеку даже благодатный природный мир.

«А в поле была сущая война. Трудно было понять, кто кого сживал со света и ради чьей гибели заварилась в природе каша, но, судя по неумолкаемому, зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то победное выло и плакало. <...> Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то в печке. В нем звучал не призыв на помощь, а тоска, сознание, что уже поздно, нет спасения. <...> А ветер гулял, как пьяный... Гыкин прислушивался к этой музыке и хмурился. Дело в том, что он знал, или по крайней мере догадывался, к чему клонилась вся эта возня за окном и чьих рук было это дело» [30, с. 113].

В середине XX века один из радикальных представителей музыкального авангарда Карлхайнц Штокхаузен призывал к поискам «новой музыки» и «новой выразительности»:

«Прислушайтесь к ритму своего сердца, своей крови, своего дыхания. Прислушайтесь к шуму улицы, к шуму радиоприемника» [41, с. 5].

Интерес композиторов к шумам, большая часть которых традиционно воспринималась как внеэстетическая субстанция, был порожден новым видением мира. По словам Штокхаузена, такая категория эйнштейновского мировидения, как относительность, определила новое восприятие и понимание не только физического мира, но и его духовных горизонтов. В произведении *Kreuzspiel* №1 композитор использовал двадцать пять комбинаций различных шумов. При этом природные и технические шумы, а также музыкальные звуки он трактовал как равноценные структуры некоего звукового универсума, в границах которого оппозиция *музыкального* и *немузыкального*, собственно, *звука* и *шума*, уже снимается. В рамках такой стратегии категория *музыкального* обретает подлинную тотальность. Но задолго до манифестов Штокхаузена и адептов конкретной музыки в мир звуков и шумов пронизательно вслушался Чехов.

Сонористика как особый дискурс литературного произведения открыла новое – слуховое измерение его художественного пространства. Это способствовало расширению выразительных средств языка и совершенствованию психопозитики, а через активизацию внутреннего слуха читателя – к повышению культуры чтения как творческого акта.

1. *Альшванг, А. Б.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом / А. Б. Альшванг // Избр. соч. : в 2 т. / А. Б. Альшванг. – М. : Сов. музыка, 1967. – Т. 2. – 364 с.

2. *Асафьев, Б. В.* Шопен : опыт характеристики / Б. В. Асафьев. – Петроград, 1922. – 110 с.

3. *Ахматова, А. А.* Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова. – Л. : Сов. писатель, 1984. – 290 с.

4. *Булгаков, М. А.* Театральный роман / М. А. Булгаков. – М. : Искусство, 1986. – 486 с.

5. *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида / Вергилий. – М. : Худож. лит., 1979. – 550 с.

6. *Волошин, М. А.* Лики времени / М. А. Волошин. – Спб. : Издание Аполлона, 1914. – 270 с.

7. *Гоголь, Н. В.* Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : АН СССР, 1937–1952. – Т. 2. : Тарас Бульба. – 763 с.

8. *Гончаров, И. А.* Обломов / И. А. Обломов. – М. : Худож. лит., 1965. – 528 с.
9. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 1 : Бедные люди. – 525 с.
10. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 2 : Двойник. – 520 с.
11. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 2 : Неточка Незванова. – 525 с.
12. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972. – Т. 3 : Село Степанчиково и его обитатели. – 541 с.
13. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6 : Преступление и наказание. – 421 с.
14. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1975. – Т. 13 : Подросток. – 445 с.
15. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1980. – Т. 21 : Бобок. – 525 с.
16. *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1980. – Т. 21 : Дневник писателя за 1873 г. – 551 с.
17. *Лотман, Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : комментарии / Ю. М. Лотман. – М. : Азбука, 2015. – 640 с.
18. *Мандельштам, О. Э.* Слово и культура / О. Э. Мандельштам. – М. : Искусство, 1995. – 278 с.
19. *Мейерхольд, В. Э.* Статьи и материалы / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1982. – 602 с.
20. *Набоков, В. В.* О хорошем писателе и хорошем читателе / В. В. Набоков // Русская литература. – 1991. – № 3. – 231 с.
21. *Пастернак, Б. Л.* Шопен / Б. Л. Пастернак // Статьи об искусстве. – М. : Искусство, 1992. – 341 с.
22. *Пушкин, А. С.* Полн. собр. соч. : в 17 т. / А. С. Пушкин. – М. ; Л. : АН СССР, 1937–1959. – Т. 15 : Памятник. – 418 с.
23. *Толстой, Л. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / Л. Н. Толстой. – М. : ГИХЛ, 1959. – Т. 10 : Крейцера соната. – 495 с.
24. *Толстой, Л. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / Л. Н. Толстой. – М. : ГИХЛ, 1959. – Т. 11 : Воскресенье. – 480 с.
25. *Толстой, Л. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / Л. Н. Толстой. – М. : ГИХЛ, 1959. – Т. 12 : После бала. – 511 с.
26. *Тургенев, И. С.* Полн. собр. соч. : в 28 т. / И. С. Тургенев. – М. : Наука, 1960. – Т. 24 : Дневники.
27. *Фарыно, Е.* Введение в литературоведение : в 3 ч. / Е. Фарыно. – Katowice : Uniwersytet Śląski, 1980. – Ч. 3. – 689 с.
28. *Фокин, С. Л.* «Нет, он не варвар, не больной...» : Поль Клодель о Достоевском / С. Л. Фокин // Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. – СПб. : РХГА, 2013. – 396 с.

29. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 6 : Ионыч. – 736 с.
30. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 6 : Ведьма. – 736 с.
31. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 6 : Почта. – 736 с.
32. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 6 : Рассказ неизвестного человека. – 736 с.
33. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 8 : Черный монах. – 528 с.
34. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 8 : Свирель. – 528 с.
35. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 8 : Случай из практики. – 528 с.
36. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 10 : Припадок. – 496 с.
37. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 16 : Вишневый сад. – 624 с.
38. *Чехов, А. П.* Полн. собр. соч. : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 28 : Записные книжки. – 600 с.
39. *Эткинд, Е. А.* «Внутренний человек» и внешняя речь : очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX веков / Е. А. Эткинд. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 251
40. *Янушевский, В.* Музыка в тексте / В. Янушевский // Русская словесность. – 1998. – №4. – С. 56
41. *Stockhausen, C.* Kreuzspiel № 1 / C. Stockhausen. – Muenchen, 1954.

Учебное издание

Ренанский Александр Леонидович

ОЧЕРКИ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

В авторской редакции
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки О. Д. Захаревича

В оформлении обложки использована иллюстрация
М. В. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «*Белые ночи*»

Подписано в печать 03.03.2016. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага писчая № 2. Ризография.
Усл. печ. л. 18,14. Уч.-изд. л. 15,05. Тираж 100 экз. Заказ 151.

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.