



**А. Л. БЕМ**

**Достоевский — гениальный читатель.  
Юбилейная речь на торжественном собрании в  
Праге, 7 февраля 1932 г.**

Проявление гениальности всегда многообразно: в этом ведь и отличие гения от таланта. Гениальность излучается во всех направлениях, и мы только часто не замечаем проявлений ее в тех областях, в сторону которых не направлено наше внимание. Показать же эту гениальность и на побочных путях гения представляется чрезвычайно соблазнительной задачей, ибо тогда неожиданно по-иному загорается его звезда, излучая невиданные дотоле лучи. Вот такую побочную задачу я поставил себе, останавливая внимание на теме: Достоевский — гениальный читатель, или точнее — гениальный истолкователь чужого художественного творчества. Но, в сущности, задача моя еще уже — я хочу показать, как в Достоевском преломлялось творчество трех наших крупных писателей, его предшественников, — Грибоедова, Пушкина и Гоголя.

Говоря о значении только русской литературы в творчестве Достоевского, я ни на минуту не забываю о том множестве нитей, которое сплетает его творчество с писателями иностранными. Но не забывая об этом, я все же утверждаю огромное качественное отличие между связью Достоевского с иностранной и с русской литературой. Еще Вяч. Иванов с большой отчетливостью наметил характер этого отличия. «Здесь — в связи Достоевского с литературой отечественной — обнаруживается соприродность душ и преемство семейного огня, здесь закономерное и более широкое сознание нами залежей нашего природного духа и его заветов, здесь последовательное раскрытие внутренних сил и тяготений нашего национального гения; здесь органический рост, а не воздействие извне привходящего начала»\*. Пусть множатся

---

\* «Достоевский и роман-трагедия» в сборнике статей автора «Борозды и Межи». М., 1916. С. 16–17.

работы об отражениях в творчестве Достоевского тех или иных западных влияний, они только подтвердят положение об его огромной начитанности, большой восприимчивости к чужому художественному творчеству, но, за редкими исключениями, они ничего не прибавят к нашему пониманию самой сути его творчества. Мы здесь все время остаемся на самой поверхности творческого процесса. Иное дело с литературой русской. Почти всегда в вопросах связи с явлениями литературы отечественной мы сталкиваемся с основными проблемами творчества Достоевского. Вся проблематика Достоевского, склонны мы утверждать, уже заложена была в творчестве предшественников его. Понять Достоевского вне русской литературной традиции невозможно, и это не только в чисто формально-литературном смысле, но и в его литературно-идейной проблематике. Сам Достоевский прекрасно осознавал эту свою связь. Он не переставал повторять, что у нас «все от Пушкина»; любопытно, что он при этом имеет в виду не формальную, а идейно-художественную сторону творчества. «Ведь и мы к современным вопросам прошли через Пушкина; ведь и для нас он был началом всего, что теперь есть у нас», — писал Достоевский еще в 1861 году, то есть задолго до своей исторической пушкинской речи\*. «Все зачатки» русской литературы были в Пушкине, «указаны были им» — вот глубокое убеждение всей жизни Достоевского. Но укореняя свою традицию в творчестве Пушкина, Достоевский сам не давал себе отчета в том, что вместе с ним он сам связан еще более глубокими корнями с литературой русской. Достоевский, чтобы прыгнуть в XX век, отступил глубоко назад, в русский XVIII век. Карамзин, и это сейчас является бесспорным для историка русского литературного развития, сыграл немалую роль в формировании творчества Достоевского. Пусть это утверждение звучит неожиданным парадоксом, но парадоксальность его вызывается нашим недостаточным вниманием к родному литературному прошлому. Будущее покажет, что русский сентиментализм карамзинской школы куда глубже связан с нашим XIX веком, чем это принято думать. «Бедная Лиза» надолго утвердилась в нашем творческом сознании. Эволюционируя как художественный образ, она осталась «несчастной» и в барском особняке петербургского дома старинной архитектуры, принадлежавшем графине, и в «дворянском гнезде» городской усадьбы, и, наконец, в фантастическом губернском городе, где разворачивается трагический роман

---

\* «Грибоедов и вопрос об искусстве» («Время», февр. 1861). Полн. собр. соч. Т. IX, ч. 1. 1895, С. 86.

«последней любви» Ставрогина. Так тянется традиция этого образа от «Бесов» к «Пиковой даме» и наивной карамзинской повести. Но связь Достоевского с карамзинским сентиментализмом была еще глубже. От первого своего романа «Бедные люди», который вначале, в ранних набросках, непосредственно примыкал к традиционной сентиментальной повести (достаточно напомнить дневник Вареньки Доброселовой, чтобы убедиться в этом), через «Униженных и оскорбленных» вплоть до «Братьев Карамазовых» сохранил Достоевский эту связь с сентиментализмом карамзинской складки. Его слезливость у Достоевского, правда, поднялась до «слезного дара» Макара Алексеевича, его слащавость преобразилась в «умильность» житийного стиля старца Зосимы, его наивность перешла в «трогательность» князя Мышкина и Алеши Карамазова. Но опытный глаз исследователя без особого труда восстановит корни этого усложненного и преобразованного русского сентиментализма.

Но, конечно, Достоевский не мог долго задержаться на наивном сентиментализме XVIII века. Первое более близкое столкновение с литературой должно было открыть Достоевскому глаза на слабые стороны сентиментализма. Вся ранняя переписка Достоевского говорит о том, как страстно читал он в эти годы и как литературные интересы преобладали у него над всем остальным. Я не знаю, есть ли в литературе другой пример такой исключительной переписки, как переписка двух юношей-братьев Достоевских. Можно подумать, что перед нами не только что вступающие в жизнь молодые люди, а заправские писатели, для которых литература единственный интерес их жизни. Здесь то и дело мелькают имена Гоголя и Пушкина, Шиллера и Гофмана, Жорж Занд и Евг. Сю, Байрона и Шекспира, Корнеля и Расина, Гюго и Бальзака, Карамзина и Державина, Ронсара и Малерба. Достоевский сам переводит и исправляет переводы брата, пытается писать драмы и тайком от других работает над своим романом. В письма вплетаются литературные цитаты и вводятся сравнения с литературными персонажами, обсуждаются теоретические проблемы по психологии творчества, горячо сетуется на скорбную писательскую судьбу. Такая горячая восприимчивость к литературе, такая широкая начитанность не могли не отразиться на литературных вкусах Достоевского. Трудно было наивному сентиментализму карамзинской школы, даже поддержанному шиллеровской восторженностью, укрепиться в творчестве Достоевского. Он должен был рано почувствовать его слащавость и слепоту к суровой жизненной правде, заслоненной искусствен-

ной чувствительностью. Более близкое соприкосновение с Пушкиным и Гоголем, поддержанное чтением Бальзака, должно было вызвать в Достоевском резкую перемену. Карамзин был преодолен Пушкиным и Гоголем. С этого момента, в сущности, и начинается литературный путь Достоевского. Но прежде чем рассказать об этой встрече Достоевского со своими двумя великими предшественниками, позвольте мне предварительно остановиться на роли Грибоедова в творчестве Достоевского.

\* \* \*

Никто, пожалуй, из наших писателей не освоен нами так, как Грибоедов. Мы разобрали по кусочкам его духовное наследие, его замечательную комедию «Горе от ума». И, может быть, поэтому мы не оценили до сих пор в должной мере глубины центрального ее образа, образа Чацкого. Даже — после исключительной по своей вдумчивости статьи Гончарова<sup>1</sup>. Дальше «миллиона терзаний», всегда воспринимавшихся с некоторым недоумением: а было ли отчего терзаться? — так и не пошли мы в понимании Чацкого. Да, комедия замечательна: какой язык, какая сочность быта, но... Чацкий? И тут мы переходили на Альцеста, на самого Грибоедова и т. д. Даже Пушкин не хотел за Чацким признать внутренней убедительности. В сфере рациональной оценки, там, где Достоевский высказывает свое суждение о Чацком, он сам остается почти на том же уровне. Впрочем, почти, потому что один раз он проговаривается. «Пусть он глуп, но зато у него сердце доброе» — вот оценка Чацкого, которая выдает Достоевского с головой. Только после этой обмолвки можно понять, почему Чацкий сыграл такую значительную роль в художественном творчестве Достоевского\*.

Читая и перечитывая комедию Грибоедова (а насколько хорошо он ее знал, говорят и его критические отзывы о ней, и многочисленные цитаты из нее), Достоевский невольно проникся сочувствием к образу ее героя. Его поразила в Чацком особенно одна черта: его полная неприспособленность к жизни, «фантастичность» его характера. Его привлек не ум Чацкого, которого он, вслед за Пушкиным, не склонен был видеть, а его сердце. Комедия Грибоедова «Горе от ума» претворилась в понимании Достоевского в трагедию «Горе от сердца». «Глупое сердце» Чацкого

---

\* Этой теме посвящена мною специальная работа: «„Горе от ума“ в творчестве Достоевского». — «Slavia», 1931, т. X/I, с. 88–108. Ср. отзыв Leone Ginzburg в журнале «Cultura», 1932, XI, с. 598–600.

сделало его образ притягательным для Достоевского, потому что «глупое сердце» всегда его влекло к себе. Поэтому мы не удивимся, когда при внимательном изучении творчества Достоевского увидим, что следы влияния комедии Грибоедова могут быть обнаружены в нескольких произведениях Достоевского. Так, уже в «Униженных и оскорбленных» «Левон и Боренька — чудесные ребята» комедии Грибоедова неожиданно воскресают в иной социальной обстановке и иной исторической среде. Левенька и Боренька, приятели Кати, играют, в сущности, на собраниях «под крышей» радикальной молодежи такую же роль, как Левон и Боренька в «Английском клубе». «Шумим, братец, шумим» одинаково подошло бы и к оценке «тайных собраний» Английского клуба, участником которых был Репетиллов, и «собраний по средам» у Левеньки и Бореньки «под крышей», от которых в таком репетилловском восторге Алеша. Читатель Достоевский здесь переосмысливает запомнившиеся ему художественные образы, переносит их в другую среду и другую обстановку, но основная их композиционно-художественная роль остается одинаковой. Задача их — выпуклее подчеркнуть бессмысленное «беснование» определенной общественной группировки.

Это только эпизод из взаимоотношений Грибоедова и Достоевского. Правда, эпизод показательный. Он существенен, как опорное положение для дальнейшего. Но здесь еще не отразилось понимание Достоевским образа Чацкого. Впервые, и во весь свой рост, появляется этот образ перед нами в «Идиоте». Появляется, чтобы вполне раскрыть тот смысл, какой вложил в него гениальный читатель-Достоевский.

Три литературных типа, в творчески переработанном виде, легли в основание образа кн. Мышкина. Это: Чацкий, Дон-Кихот и Рыцарь Бедный.

Они-то и послужили Достоевскому опорой при создании «вполне прекрасного человека». Высшей точкой и завершением этого идейно-художественного ряда был образ Христа. Чацкий в этом ряду был первой ступенью, давшей Достоевскому возможность продвижения к тем высотам, на которые ему удалось в конечном счете поднять своего «идиота».

Что же объединяло, в представлении Достоевского, Чацкого с Дон-Кихотом и Рыцарем Бедным? Как он смог незадачливого героя комедии Грибоедова включить в этот идейно-психологический ряд?

Две черты в понимании образа Чацкого сыграли здесь решающую роль. Прежде всего это — «фантастичность» героя, о кото-



рой я уже говорил, фантастичность в своеобразном понимании Достоевского. Отсутствие чутья к реальности, жизнь в мире фантазии и сочиненных образов, непонимание обстановки и людей. И на этой почве — крушение при столкновении с действительностью; трагедия мечтателя-фантаста, приводящая к глубокому разочарованию или даже гибели. Подобно Дон-Кихоту — «одному из самых великих сердцем людей», о которых Достоевский написал незабываемую страницу в своем «Дневнике писателя». Чацкий тоже не сумел «управить и направить» богатство своих дарований на «правдивый, а не фантастический» путь. Подобно Дон-Кихоту, бессмысленно гибнут для человечества его силы и способности. Так, пока в области личной, на почве любовной неудачи, в судьбе Чацкого выявлены черты, родственные великому идеалисту-мечтателю, другу человечества, Дон-Кихоту Ламанчскому. И Достоевский не мог не выделить в Чацком, как художественном образе, этих черт. Его князь Мышкин отличается таким же отсутствием чутья действительности, так же органически неспособен понять среды, в которой ему приходится действовать. Его выступление на памятном вечере у Епанчиных, так печально для него закончившееся, по психологической обстановке чрезвычайно близко напоминает знаменитую сцену комедии Грибоедова на званом вечере у Фамусова, где Чацкий произносит свой знаменитый монолог. И здесь и там герои с волнением и возбуждением говорят речи, высказывают самые дорогие для них мысли перед аудиторией, которая совершенно не приспособлена к их пониманию. И там и здесь яркое выявление «донкихотства», плененности духа собственной фантазией, неумение понять обстановки. Чацкого объявили сумасшедшим; князь Мышкин вызывает в окружающих почти чувство ужаса; на него смотрят как на помешанного. Кн. Белоконская, олицетворенная тень грибоедовской княгини Марьи Алексеевны, признавалась, что «еще минуту, и она уже хотела спастись» от свихнувшегося князя. «Идиот» — кн. Мышкин и объявленный «сумасшедшим» Чацкий одинаково близки Дон-Кихоту, образ которого был так бесконечно дорог Достоевскому. И понятно, что он вспомнил Чацкого, когда создавал своего «Дон-Кихота» в лице кн. Мышкина.

Еще другая черта сближает Чацкого с Дон-Кихотом. Черта эта — любовь к сочиненной женщине. Чацкий видит Софью Павловну такую, какую ему ее хочется видеть. Он, подобно Дон-Кихоту, создает свою Дульсинею и не видит Альдонсы. По прекрасному истолкованию самого Достоевского, идеалист-мечтатель, чтобы спасти свою фантазию, нагромождает ложь на ложь,

«ложь ложью спасает». Это ведет нас к другому произведению Достоевского, отразившему на себе влияние Грибоедова, к его «Подростку».

Версиров, «фантастический» герой романа «Подросток», самим Достоевским сопоставляется с Чацким. Не случайно ведь заставляет он его играть роль Чацкого на сцене домашнего театра, и не случайно эта игра производит такое потрясающее впечатление на его сына. Сам Подросток уже с детских лет знал комедию Грибоедова и невольно сопоставлял судьбу Чацкого с загадочную жизнью своего отца. И прежде всего его поразило сходство в отношениях Версирова к Ахмаковой с любовной драмой Чацкого. Барон Бьеринг, ничтожный и недостойный палец на ноге Версирова, выступает его соперником и становится женихом Ахмаковой. Перед нами повторяется в основном сюжетное положение: Молчалин — Софья — Чацкий, уже однажды использованное Достоевским в другом художественном ряду: Ганя — Аглая — кн. Мышкин.

Но на этот раз еще ярче подчеркнута сходство героя с Чацким в его отношении к героине. Версиров пленен Ахмаковой, его страсть к ней слепа и безрассудна. Он сочинил себе образ любимой женщины и к этой сочиненной мечте прикован навсегда. Сама Ахмакова сознает, что Версиров любит не ее, а свою странную мечту. «Я самая обыкновенная женщина», — старается она убедить Версирова, но никто не убедит Дон-Кихота, что его Дульсинея простая крестьянка Альдонса. Чацкий и Версиров одного безумия люди, и это сходство символически подчеркнута Достоевским в проникновенном исполнении Версировым роли Чацкого. Достоевский любит своего Версирова, хотя и понимает его непригодность к жизни. Так же любит он и Чацкого. Слова Подростка о Чацком: «когда он декламировал на бале, я понимал, что он унижен и оскорблен, что он укоряет всех этих жалких людей, но что он велик, велик» одинаково относятся и к Чацкому, и к исполнителю его роли — Версирову. Старый князь Сокольский еще глубже подчеркивает это сходство двух героев-фантастов словами грибоедовской комедии:

«Итак, наш Андрей Петрович с ума спятил; как невзначай и как проворно. Я всегда предрекал ему, что он этим самым кончит».

Мне скажут, что такое понимание Чацкого вовсе не отвечает подлинному образу комедии Грибоедова. Достоевский сочинил своего «русского Дон-Кихота», создал легенду, которая вовсе не связана с известным нам образом Чацкого. На это можно от-

ветить одно: то, чего в произведении не заключено, из него нельзя вычитать. Нет раз навсегда данного литературного образа, он живет вместе с нами и вместе с нами меняется. Заслуга Достоевского заключается в том, что он с гениальной прозорливостью прочел у Грибоедова то, что до него никто не заметил. И этим он только подтвердил величие комедии Грибоедова. После Достоевского мы имеем своего русского Дон-Кихота, и образ Чацкого живет теперь новою жизнью.

\* \* \*

Достоевский — читатель Пушкина! Это одна из самых волнующих тем русской литературы. Можно шаг за шагом показать, как Достоевский, читая и перечитывая Пушкина, волнуясь и спеша, переживал в себе не только его отдельные образы, не только возбуждался его идейными темами, но и схватывал с полунамека всю глубину возможного развития только намеченных им положений. Пушкин для Достоевского был тем совершенством, к которому он всегда стремился приблизиться, но достичь которого он не чаял. Но трудно было найти две более различные индивидуальности, чем были Пушкин и Достоевский. Стихийному гению Достоевского не дано было следовать гармоническому Пушкину. Поэтому, претворяя в своем творчестве пушкинские образы, он немедленно перетолковывает их, заставляя жить их иной жизнью, бурной и трагической, такой, какой только и могут жить герои Достоевского. Так поступил он и с пушкинским Германном, образ которого трагической тенью лег на все его творчество\*.

За спокойным тоном пушкинского повествования о «Пиковой даме» Достоевский усмотрел глубочайшую проблему о «преступлении и наказании». Германн «с профилем Наполеона и душой Мефистофеля» становится носителем идейного оправдания убийства. Эпиграф Пушкина к одной из главок «Пиковой дамы»: «*homme sans mœurs et sans religion*»<sup>2</sup> превращается у Достоевского в основной тезис его художественного мировоззрения: там, где нет веры, там не может быть морали. Где нет Бога, там все позволено. Основной догмат Раскольникова о разделении людей

---

\* О «Пиковой даме» в творчестве Достоевского см. мои работы: «Отражения „Пиковой дамы“ в творчестве Достоевского», — «Slavia», 1929. Т. VIII, с. 82–100 и 297–311, и «Сумерки героя (Этюд к работе: „Отражения ‘Пиковой дамы’ в творчестве Достоевского)». — «Научные Труды Русского Народного университета в Праге», 1931. Т. IV, с. 158–172. См. также: М. Альтман. Видение Германна (Пушкин и Достоевский). — «Slavia», 1931. Т. IX, с. 793–800.



на «дрожащую тварь» и власть имущих — «Наполеонов и Магометов» — только развитие брошенных Пушкиным крылатых слов из «Евгения Онегина»: «мы все глядим в Наполеоны» и проповеди Магомета «дрожащей твари» в «Подражаниях Корану». На это уже было обращено внимание в литературе\*. Германн, превратившись в сверхчеловека, которому все позволено, под влиянием навязчивой идеи уже не только пугает насмерть старуху, но идет на ее убийство. И если Германн гибнет, то воскресение Раскольников дано только в отдаленной перспективе, как результат восстановления веры. Так был понят Достоевским-читателем образ первого русского фантастического героя самого фантастического города в России Петербурга.

Но и Германн-игрок, человек, плененный единой страстью, раб «неподвижной идеи» (ведь и это устойчивое определение навязчивой идеи у Достоевского идет от Пушкина!), приковал к себе художественное воображение Достоевского. Он не мог с таким спокойствием, с такой художественною бесстрастностью, с такою словесною скупостью, как Пушкин, говорить о страсти игры: слишком хорошо он знал по личному опыту ее всепожирающую силу. Он не мог и не задуматься над идейным смыслом драмы Германна, не мог не вскрыть «нравственного центра» повести Пушкина. И вот здесь мы снова сталкиваемся с поразительным даром углубленного понимания Достоевским чужого художественного творчества. Он по-иному раскрывает перед нами внутренний смысл «Пиковой дамы», открывает в ней такие глубины, которые никем еще не были предчувствованы\*\*. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе», — говорит мимоходом Пушкин, а Достоевский немедленно раскрывает смысл этого пушкинского афоризма. Две страсти не могут одновременно ужиться в одной душе, и одна неизбежно поедает другую. Почему гибнет Германн? Потому, что он «забыл Лизу», забыл живую человеческую личность, личность, принесшую себя ему в жертву; забыл, будучи пленен страстью игры. Так мог понять и так понял Достоевский смысл трагедии Германна. И это свое понимание он художественно воплотил в своем «Игроке». Страсть «игры» у Алексея Ивановича, у героя «Игрока», призвана на службу страсти

\* См.: Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Т. VI. 3-е изд., 1909, с. 98–99; Дарский Д. С. Маленькие трагедии Пушкина, М., 1915; Столяров М. Могила Пушкина // «Россия». 1924. № 2. С. 153; Форш О. Сумасшедший корабль. Л., 1931. С. 146–149.

\*\* Ср. мою работу: «„Игрок“ Достоевского». — «Современные записки». 1925. Т. XXIV. С. 379–392.

любви. Выигрыш должен ему дать то, что не дается внутренним духовным напряжением. Одним поворотом колеса он хочет выиграть любовь Полины. И в тот момент, когда счастье, о котором он еще недавно и мечтать не смел, оказалось осуществленным, когда Полина сама пришла к нему, доверившись его страстным и безумным клятвам, когда она ждала от него нравственной поддержки, он поддается «дикой» мысли и ночью, оставляя ее одну в своей комнате, бежит в игорный дом... и возвращается хотя и с огромными деньгами, но... другим человеком. Страсть игры вытеснила страсть любви, из средства она становится самоцелью. Полина чувствует происшедшую перемену, но сама находится в таком душевном состоянии, что не в силах противиться вспышке страсти, одной страсти без любви. Наутро наступает развязка... Полина швыряет Алексею Ивановичу в лицо выигранные деньги и уходит. Так Достоевский в судьбе своего игрока истолковал трагический исход пушкинской «Пиковой дамы». Он нашел тот «нравственный центр», который осмыслил трагедию Германна.

Гениальность Пушкина нашла свое высшее выражение в его маленьких трагедиях. Я глубоко убежден, что рано или поздно Запад признает, что маленькие трагедии Пушкина — это высочайшие достижения человеческого духа. Нам, русским, это видно уже сейчас. И в этом, может быть, одна из главных заслуг Достоевского. Своим творчеством он бросает отраженный свет и назад к Пушкину. «Необходимо было пройти столетие, необходимо было Достоевскому выносить свои головокружительные прорицания, чтобы в прозрачном Пушкине была измерена его непостижимая глубина», — справедливо говорит Дарский, автор прекрасной работы о «Маленьких трагедиях Пушкина»\*. И теперь, после Достоевского мы знаем, что «воля к власти», властолюбие, которое питало жажду к богатству Скупого Рыцаря, находится в тесной связи с «своеволием», желанием утвердить свою волю над всем\*\*. Деньги, богатство — только путь к преодолению слепого случая-судьбы, только способ утвердить свое **я** и отвоевать у судьбы право на счастье. Подросток Достоевского «с детства выучил наизусть монолог Скупого Рыцаря Пушкина» и убежден, что «выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил». В сущности, он и является истолкователем этой идеи, он придает ей особую глубину и значительность. Впервые Достоевским была подчеркнута

---

\* Упомянутая работа, с. 25.

\*\* См. мою работу: «„Скупой Рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского». — «Пушкинский сборник». Прага, 1929. С. 209–244.

«фантастичность» образа Барона, его «подпольная психология», и, может быть, слова Альбера:

...пускай отца заставят  
Меня держать как сына, не как мышь,  
Рожденную в подполье... —

нашли свое неожиданное отражение в заглавии «Записок из подполья».

Достоевский первый осмыслил в «Скупом Рыцаре» и всю глубину коллизии между отцом и сыном. Свое понимание этой коллизии он отражает в истории столкновения Дмитрия Карамазова с отцом, Федором Павловичем. Но еще разительнее, что Достоевский усмотрел в Альбере — «безумце и расточителе» того «отцеубийцу в мыслях», морального виновника преступления, о котором он нам поведал потом в своих «Братьях Карамазовых». Ведь теперь, после Достоевского, ясно, что Альбер действительно виновен, что не столь уж лживы обвинения Барона против сына, сказанные им герцогу:

Он... он меня хотел убить.

Да, действительно, Альбер, поставленный в ложное положение скупостью отца, доведенный нуждой до унижения и позора, втайне мечтает об отцовском наследстве. Золото «когда-нибудь послужит мне, лежать забудет», вырывается у него в разговоре с Соломоном. Но ведь это признание равносильно желанию скорейшей смерти отца. Соломон только ловко подхватывает то, что ему подсказывает сам Альбер. Своим «amen» на пожелание Соломона «пошли Вам Бог скорей наследство» Альбер становится идейным соучастником преступного замысла Соломона. Так читал Достоевский «Скупого Рыцаря» и так понимал его. И в «Братьях Карамазовых» нашло свое художественное отражение такое понимание. Только образ Альбера у Достоевского раздвоился. Роль непосредственного протеста, бунт против отца падает на Дмитрия Карамазова. Мотив «идейного отцеубийства» переходит к Ивану. Развивать этой мысли я дальше не могу, но внимательное чтение «Братьев Карамазовых» дает полное право на такое утверждение.

Я взял только два произведения Пушкина в их преломлениях в творчестве Достоевского. Число примеров углубленного чтения Достоевским Пушкина можно бы значительно увеличить. Укажу

только мимоходом, как сильно задела Достоевского проблема самозванства, поставленная уже Пушкиным в своем творчестве. «С проникновенной зоркостью разрабатывает Пушкин проблему самозванства. Кто эти все незваные честолюбцы и недоноски истории, похитители престола и цареубийцы, как не притворщики и призраки, лживые личины законного, отмеченного высшим знаком и власть имущего, царя? Они не призванные и занимают не им принадлежащее место — в этом их вся казнь. Здесь все будущие темы Достоевского, его великие догадки и прорицания» — вот вывод уже мною упоминавшегося исследователя Пушкина\*. Но вывод может и должен быть сделан и иной: только подлинное гениальное проникновение в творческие тайны Пушкина могло вскрыть в его намеках ту глубину, которая перед нами раскрылась после Достоевского. Недавно один из немецких историков литературы, проф. Г. Геземанн, говоря о Достоевском, сказал: им создана легенда о Пушкине, у вас теперь не исторический, но «легендарный» Пушкин\*\*. Мы можем этому только радоваться, так как исторического Пушкина вовсе и нет, а есть Пушкин неисчерпаемых возможностей, прозрачные воды гениальности которого скрывают такие глубины, заглянуть в которые помог нам равноценный ему по своей гениальности писатель. Здесь подлинно — гений гению весть подает!

\* \* \*

Иным было восприятие Достоевским Гоголя. Если при чтении Пушкина творческая фантазия Достоевского работала в сторону углубления его идей, придавая его образам драматическую заостренность и идеологическую концентрированность, то Гоголь очень рано стал вызывать в Достоевском чувство неудовлетворенности, почти раздражения, которое находило выход в художественной полемике с ним.

Достоевский-читатель с необычайною силою воспринимал трагичность сюжетов Гоголя. Но способ трактовки этих сюжетов был неприемлем для него. Жуткий мир гоголевского маскарада, участниками которого являлись не живые лица, а маски, за которыми стоял их гениальный автор и с загадочным бесстрашием где-то за сценой приводил их в движение, не вызывал в Достоевском смеха, а требовал немедленного отклика, вызывал потреб-

---

\* Дарский Д. Маленькие трагедии Пушкина. С. 14–15.

\*\* Gesemann G. Einige Dostojewskijsche Motive in der jungsten deutschen Malerei. — «Slavische Rundschau», 1931, Bd. III, № 2, с. 76.

ность вдохнуть жизнь во все эти подобия людских существ, очеловечить гоголевские миражи чувствами любви и сострадания\*.

Уже в «Бедных людях» Макар Алексеевич пытается протестовать против бессмысленного осмеяния Акакия Акакиевича. Для него непереносимо выставление на общий позор бедности и забитости человека, для него непонятно, как мог писатель так жестоко обидеть живую человеческую личность. В одном из своих трогательных писем к Вареньке он предлагает свое окончание «Шинели» Гоголя, где бы и шинель отыскалась и где бы «генерал, узнавши подробнее о его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил бы чином и дал бы хороший оклад жалованья». Сам Достоевский воспользовался советом своего героя: у него в «Бедных людях» его превосходительство помогает своему жалкому, впавшему в последнюю степень нищеты подчиненному и спасает его от катастрофы. Девушкин чувствует глубокое возмущение «Шинелью». «Да, ведь, это злонамеренная книжка... Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой человек. Нет, я буду жаловаться... формально жаловаться...» — пишет он с возбуждением Вареньке Доброселовой. Другое дело «Станционный смотритель» Пушкина. Над несчастной судьбою Вырина Макар Алексеевич проливает слезы и видит в авторе его проявление глубокой человечности. Не может быть сомнения, что в этих критических оценках Девушкина отражаются и читательские восприятия от Гоголя самого автора повести «Бедные люди».

Сама эта повесть возникла на основе гоголевской «Шинели», как своеобразная художественная отповедь на нее. Достоевского задело в «Шинели» искажение дорогой уже тогда ему идеи: пробуждения, воскрешения к жизни приниженной и забитой человеческой души. Для Гоголя, с его способностью подносить самый жуткий мотив в облачении своеобразного гротеска, на почве этой идеи вырос сюжет о шинели, обновительнице жизни. Такая роль «шинели» в жизни человека должна была показаться оскорбительной Достоевскому. Не поднял Гоголь приниженного своего героя, на миг воскресив его к жизни новой шинелью, а еще больше унизил, растоптал его. Достоевский противопоставил Гоголю свой сюжет. Он прежде всего «очеловечивает» его, подставляет

---

\* О Гоголе в творчестве Достоевского см. мои работы: «„Шинель» Гоголя и „Бедные люди» Достоевского» в «Записках Русского Исторического общества в Праге», 1927, т. I, с. 47–56 и отд. Прага, 1927; «К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского», Прага, 1928 (см. также «Slavia», т. VII, кн. 1); «Il superamento di Gogol (Per la comprensione delle prime opere del Dostojevskij)». — «La Culture». 1931. X, с. 151–170.



вместо «шинели» живое существо, на долю которого выпадает роль воскресителя жизни. Вместо «шинели» является Варенька Доброселова. И тогда вместо повести-гротеска явится трогательный роман бедных людей, сблизившихся на почве человечности и любви. Так ответил Достоевский на «Шинель» Гоголя. Это была художественная реакция гениального читателя на повесть Гоголя.

Что в такой реакции не было ничего случайного, что она отвечала глубокому внутреннему различию Гоголя и Достоевского, видно из одинаковой судьбы другой замечательной повести Гоголя, его «Носа». И здесь повторилось почти то же.

Какой-то стороной своего идейного содержания «Нос» Гоголя больно задел творческое воображение Достоевского. И это вызвало с его стороны резкую художественную отповедь. «Двойник» Достоевского и явился по существу таким ответом Достоевского-читателя на повесть «Нос». Чем же был Достоевский-читатель задет в повести Гоголя «Нос»?

Новелла-гротеск, за которой не чувствуется никакой внутренней взволнованности, никакой «идеи», вызвала в Достоевском чувство глубокого неудовлетворения. Тем более что он остро воспринял тот ужас, который лежал в основе истории «пропажи носа» у майора Ковалева. Для него фантастическая история исчезновения носа выростала в трагедию личности ее героя. Достоевский своеобразным чутьем художника трагического, а не комического подметил в «Носе» элементы подлинной человеческой трагедии. Смысл этой трагедии был в раздвоении личности, в двойничестве.

Но чтобы высвободить эти элементы трагичности из душевной обстановки гротескной новеллы, Достоевский прежде всего должен был освободиться от своеобразного героя ее, Носа. Ему не могло быть места в трагической поэме Достоевского. И здесь Достоевский повторяет тот же прием, который им уже был применен в «Бедных людях». Там он заменил неодушевленную «шинель» Варенькой Доброселовой, здесь — на место Носа, гротескного героя гоголевской повести, становится Двойник несчастного Голядкина. Гениальный читатель и истолкователь чужого творчества, Достоевский подметил в «Носе» Гоголя элементы трагического. Это была одна из самых волнующих проблем Достоевского — проблема двойника.

Но не только центральная проблема раздвоения личности была Достоевским вычитана из повести Гоголя. Он в ней подметил еще ряд существенных моментов, только мимоходом задетых

Гоголем. В своем «Двойнике» Достоевский подхватывает эти только намеченные, но не осознанные Гоголем проблемы, чтобы показать всю их существенность. «Пропущенные идеи», так бы мог их на своем языке назвать сам Достоевский.

Прежде всего это — проблема личности. Достоевского волнует в двойничестве возможность потери личности, утраты ею своего определенного места в общем строе душевной жизни. Разрушена цельность личности; под влиянием определенной душевной травмы нарушено равновесие душевных сил и создается трагическое раздвоение. Гоголь не раскрывает своего понимания причины этого душевного конфликта, сводя в конце концов все к анекдоту. Достоевский находит эту причину в понятии вины, в трагедии совести. В представлении майора Ковалева виновницей пропажи носа является штаб-офицерша Подточина, это она «подточила», подвела его под пропажу носа. «Скаредная немка» Каролина Ивановна, хозяйка Голядкина, тоже виновата во всех его несчастьях. Но мы видим, что у Голядкина это только перенесение на другого пробудившегося сознания собственной виновности. В намеках мы улавливаем какой-то скрытый от нас морально тяжкий проступок Голядкина по отношению к этой немке. И именно в тот момент, когда он решает поправить свои дела женитьбой на дочери своего начальника, в нем просыпается сознание своей виновности. Трагедия совести, трагедия непреодоленной сознанием вины маленького, но в своей судьбе трагического человека скрыта за трагедией Голядкина. Этой трагедии не захотел заметить в Ковалева Гоголь, и простить ему этого Достоевский не мог.

Поскольку личность индивидуальна и неповторяема, она должна занимать свое, совершенно определенное место в жизни. Стремление выйти за пределы этой положенной предопределенности является уже посягательством на чужое место, на вытеснение чужой личности из ее законных пределов. Так возникают проблемы «своего места» и «самозванства», которые занимают столько места в больном воображении Голядкина. И на эти существенные в общем мировоззрении Достоевского проблемы он нашел намеки в повести Гоголя, но только намеки, без их достаточного художественного выявления. И именно то, что Гоголь просмотрел столь существенные проблемы, что он вплотную к ним подошел, но прошел мимо них, связав их с новеллой-гротеском, придав всему событию характер анекдота, вызвало в Достоевском потребность отозваться на гоголевский «Нос» своим «Двойником».

Наконец, в какой-то мере, даже основная идея «Легенды о Великом инквизиторе», занимающая едва ли не центральное место в общем строе философско-художественного мировоззрения Достоевского, связана с отношением Достоевского к Гоголю. И что любопытно, все на той же почве неудовлетворенности Гоголем, недовольства тем, что Гоголем поставленные проблемы не нашли в нем должного понимания и художественного воплощения. Сейчас уже можно считать установленным, что идея Великого инквизитора в зачаточном виде содержится уже в ранней повести Достоевского «Хозяйка» (1847). Но этот рассказ Достоевского находится в самой непосредственной связи с повестью Гоголя «Страшная месть». Не буду сейчас здесь повторять оснований, дающих нам право на такое утверждение. Близость двух героинь «Страшной мести» и «Хозяйки», носящих общее имя Катерина, находится вне всякого сомнения. «История Катерины» Достоевского есть усложненная привходящими мотивами и развернутая по принципу психологического обоснования повесть о трагической судьбе другой, гоголевской Катерины из «Страшной мести». Что же остановило внимание Достоевского в этом фантастическом рассказе Гоголя? Загадочное порабощение человека человеком, рабство воли и добровольное отдание себя во власть другого — вот проблемы, учуянные Достоевским в истории Катерины из «Страшной мести». Тайнственная власть колдуна-отца над душой дочери показана у Гоголя только символически. Колдовское наваждение, вызов к себе чарами души Катерины во время ее сна — все это символизирует здесь власть отца над темной подсознательной стороной ее души. Достоевский переводит этот мотив из потустороннего мира в мир психической загадочности, лишая его таким образом немотивированности, свойственной легенде-сказке. Для Достоевского власть Мурина над Катериной объясняется психологией «слабого сердца», особого психического состояния, когда человек готов отдать добровольно свою волю другому только за то, что он берет на себя всю ответственность за него, за право переложить свою вину со своих слабых плеч на плечи другого. С глубоким проникновением в душу человеческую выявил эту черту Достоевский в психологии Катерины. Но ведь здесь в зачаточном виде уже заложено зерно идеи Великого инквизитора! Старик Мурин, «обрезавший крылья у вольной свободной души», является прямым прообразом Великого инквизитора. И тогда мы вправе сказать, что в какой-то части своей идея Великого инквизитора восходит к Гоголю, только не в смысле прямого влияния Гоголя на Достоевского, а в ре-

зультате его раздумья над намеченной, но не замеченной самим Гоголем загадочной проблемой порабощения воли.

Так в творческих раздумьях над произведениями Гоголя Достоевский творил свои художественные образы, полные глубокого содержания.

\*\*\*

Моя тема далеко не исчерпана. Но я надеюсь, что основной ее тезис уже и тем, что мне удалось сказать, вполне доказан. Да, Достоевский был гениальным читателем, с необычайной художественною восприимчивостью к чужому творчеству. Он не только читал, но творил вместе с читаемым автором, сживался с его героями, переносил их в иную обстановку, заставлял их жить новой для них, мятущейся и трагической жизнью. Его возбуждали затронутые в читаемой книге идеи, и он их художественно претворял, из намеков создавал глубочайшие проблемы, которые разрабатывал в своем творчестве. Он не только соглашался, но и спорил, вносил в чужое творчество свое понимание, как бы желая показать, что бы он сделал, если бы взял подобную тему. И поэтому в творчестве Достоевского столько нитей тянется к предшествующей русской литературе, поэтому он так укоренен в русской литературной традиции. Но мне могут сказать, что, доказав свой тезис, я в то же время как бы снижаю гениальность Достоевского как писателя и мыслителя. Если Достоевский вычитал столько у своих предшественников, то что же остается на его личную долю, в чем оригинальность его творчества? Я думаю, что в основе такого вопроса лежит непонимание самой проблемы творческой самобытности. Почему никто не поставит в упрек философу, что в своих философских построениях он опирается на выводы своих предшественников, почему здесь эта связь с научной традицией считается обязательной? В такой же мере и развитие литературы имеет свои законы, и писатель, как бы он ни был гениален, опирается на своих литературных предшественников. Наоборот, там, где эти связи порваны, там законно возникают сомнения в достоинствах произведения. Гениальность Достоевского-писателя и заключалась в том, что он, впитав в себя творчество своих предшественников, смог подняться на небывалую высоту. И если мы можем проследить те корни, которые питали могучее древо его гения, то это только свидетельствует о его почвенности, об укорененности его в почве родного народа.