

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОТИКА ДОСТОЕВСКОГО

Константин Баршт

Известно, что целые рассуждения проходят мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более литературный (Ф. М. Достоевский, *Скверный анекдот*)

В своем отрицании современного ему Петербурга Достоевский был не одинок. Русская литература традиционно изображала город как воплощение “жалкой сущности” (Н. В. Гоголь), с суровой “чухонской природой” (А. С. Пушкин), с жизнью эфемерной, ненастоящей, “маскарадной” (М. Ю. Лермонтов), наклеенной на русскую физиономию как фальшивые бакенбарды. Жизнь в городе опасна и унизительна, судьбы людей в нем случайны и неустойчивы — “шатость во всем двухсотлетняя”, как формулировал Ф. М. Достоевский. Без определенной государственной униформы человек в Петербурге прозрачен как “человек-невидимка”, без состояния — незначителен, как Гулливер в стране великанов. Как удачно обобщил все это И. А. Гончаров в своей *Обыкновенной истории*, Петербург, это “город учтивой снесьи и безжизненной суматохи”.

Город, выстроенный ценой невероятных усилий, превратился на долгие годы в мишень не только для славянофилов: только ленивый не бросил камень в город, упрекая его в самых разнообразных грехах. Самые жестокие обвинения и упреки сыпались и продолжают сыпаться на Северную Пальмиру. Особенно постаралась в этом направлении русская литература. В своем *Домике в Коломне* А. С. Пушкин “создал жуткий образ могил в болоте”, считает Н. П. Анциферов, а Достоевский лишь поддержал его чуть позже, продолжая не столько петь, сколько отпевать грязные лестницы, тесные подворотни и дворы-колодцы, переполненные чахоточными “бедными людьми”.

Вместе с тем, существует традиция восприятия Петербурга как символического воплощения идеи борьбы человека со стихией. Он выстроен на почве, совершенно непригодной для строительства городов, не говоря уж о климате и вечной угрозе наводнений. Фактом существования Петербурга зафиксирована в мировой истории мысль о силе одного человека, бросившего вызов миру и Самому Господу Богу. Что-то бунтарское и самозванное звучит в этом вызывающем поступке Петра I, “большевика на троне”. Его родство с советскими большевиками XX века налицо: недавние проекты по изменению направления течения рек Сибири с Севера на Юг совершенно аналогичны петровским реформам (вспомним трагическое повествование А. Платонова *Епифанские шлюзы*).

Это город-призрак, одновременно привлекательный и ужасный, по которому скачут “апокалиптические кони” и бродят “незнакомки”, город, напоминающий кусок высохшей и потрескавшейся глины, в трещинах-улицах которого шевелятся жалкие и страшные твари, бывшие когда-то людьми. Этот “петербургский кошмар” изображен в стихотворениях З. Гиппиус *Петербург* (1909) и *Медном всаднике* Вяч. Иванова, а также в *Петербурге* И. Анненского (1910), в *Петербурге* Андрея Белого и многих других “петербургах”, которыми нас щедро наделила русская литература. “Петербургу быть пусту”, — глухо каркал Мережковский, намекая на Адмиралтейство как на “кузницу в аду” (1907: 377) и тщательно, с видимым наслаждением рисовал облик города как *facies hyppocratica* (“лика смерти”). Справедливости ради надо сказать, что роль обвиняемого, гонимого и презираемого мало идет городу-музею, он никак не производит впечатление “несчастливого”.

Петербург — город страшный и трагический, вместе с тем, жалкий и глубоко несчастный. “Медный всадник”, зависший над пропастью, само воплощение этой идеи. Поэты-символисты не зря пугали публику своими “Петербургами”. Положим, “Петербургу быть пусту” — но что в этом случае будет с Россией?

Объективности ради надо признать, что нет в мире города, который был бы столь грандиозным жертвенником: все, что Н. А. Некрасов писал относительно “железной дороги”, вдоль которой “белеют косточки русские”, можно отнести и к Петербургу, при строительстве которого погибло несколько сот тысяч человек. Это “город на человеческих костях” — такова репутация города с начала XVIII века. В XX веке три войны и сталинский террор лишь добавили аргументов в пользу этого определения.

История создания города, жестокий волюнтаризм Петра, старания пяти поколений литераторов, привели к тому, что Петербург стал самым ругаемым и обвиняемым городом России, по количеству упреков не сравнимым ни с одним другим в нашей стране. Петербург — “Агасфер” и “блудный сын” русской истории, не до конца еще прощенный своими более благополучными “братьями” — перехватившей у Петербурга уже в XX веке репутацию “города чиновников” “Белокаменной” Москвой и окончательно захиревшим в советские времена “Господином Великим Новгородом”.

Правда, на Руси издавна существует традиция сочувствия ко всем несчастным и обездоленным. Вспомним народное название заключенных в тюрьме преступников: “несчастные”. Здесь проявилось то самое живое народное христианство, которое, как верили Гоголь, Толстой и Достоевский, окажется залогом будущего спасения и процветания страны. Обвинения в адрес Петербурга — это, с одной стороны, самообвинения продукта петровских реформ, русской интеллигенции, а с другой — трагически возвышают город: ореол страстотерпца возносит его духовно, налагая отпечаток на судьбы живущих в нем людей, литературных героев создаваемых здесь произведений.

Этот интенсивный российский долгострой, Санкт-Петербург, олицетворял собой борьбу за лицо нового “русского европейца”. Пока что на уровне изменения внешних черт, в расчете на то, что “маска” переменит и внутреннее содержание человека. Петр I, который терроризировал своих подданных бесконечными переодеваниями из венгерского платья в немецкое, из немецкого — во французское и т. д., переодевал не только людей, но и города. Петербург — это каменная новая одежда русского народа, которого делали европейцем, используя казарменно-тюремные приемы. Европейская одежда сидит в начале XIX века на петербуржце (читай: “русском жентильоме”) как будто неплохо: плотно и не морщит. Однако — все же как-то безжизненно, словно бы как на манекене. В *Невском проспекте* Гоголь показал это с присущим ему темпераментом. “Люди-автоматы” (“исторические личности”, пользуясь термином В. Г. Белинского) гуляют по этим камуфлирующим пустоту улочкам: это люди типа Хлестакова (*Ревизор*) или Пирогова (*Невский проспект*). У Достоевского им соответствует “автоматический князек” из *Бесов*, Стебельков из *Подростка* или Лужин из *Преступления и наказания*.

Петербург — преемник не Москвы, а Киева. Мысль о России как европейской стране возродилась в Петербурге и сам город явился ее прямым воплощением. Мысль Достоевского о том, что “красота мир

спасет”, заключена в шедеврах архитектуры, из которых состоит город: задолго до формулировки Достоевского, эту же, по сути, идею использовали создатели города: Петр I и его последователи. Совершенно не случаен взлет искусств в городе. Москва, оставаясь важным культурным и научным центром, не смогла составить конкуренцию Петербургу по части развития изящных искусств. Случайно ли, что центром “почвенников”, при истощении энтузиазма московских славянофилов, стал опять-таки Петербург?

Описывая “Тройку Русь”, с Чичиковым внутри, Гоголь выводил ее на широкие просторы русских полей, там ей было где развернуться и набрать скорость. В Петербурге изображенная Достоевским “Тройка-Русь” выглядит по-другому, напоминая апокалиптическую колесницу, несущую смерть всему живому:

И вот вдруг внезапно раздаются из тумана быстрые, частые, сильно приближающиеся твердые звуки, страшные и зловещие в эту минуту, очень похожие на то, как если бы шесть или семь человек сечками рубили в чане капусту. “Куда деваться? Вперед или назад? Успею или нет?” И — благо вам, что остались: из тумана на расстоянии лишь одного шагу от вас вдруг вырезывается серая морда жарко дышащего рысака, бешено несущегося со скоростью железнодорожного курьерского поезда — пена на удилах, дуга на отлете, вожжи натянуты, а красивые сильные ноги с каждым взмахом быстро, ровно и твердо отмеривают по сажени. Один миг, отчаянный окрик кучера, и — всё мелькнуло и пролетело из тумана в туман, и топот, и рубка, и крики — всё исчезло опять, как видение. Подлинно петербургское видение! [подчеркивает Достоевский, и это видение не может не вызывать прилив религиозного чувства]. Вы креститесь [...] еще весь дрожа от перенесенного впечатления и — странно — ощущая в то же время неизвестно почему и какое-то от него удовольствие... (ПСС, 21, 105-106).

Под описанную Достоевским “птицу-тройку” “петербургского периода русской истории” (терминология Достоевского), с размаху въехавшей в каменные соты Северной Пальмиры, попадает его подлинное порождение — “человек, которому некуда пойти”, Мармеладов из *Преступления и наказания*. Маршрут движения этой “тройки” также многозначителен: “из тумана в туман”.

Случайно ли, что многие русские писатели в своем поиске альтернативы, идеального места для истинного и свободного бытия человека отталкивались именно от Петербурга, как антитезы искомого идеала?

Лермонтов и Пушкин при этом находили свои “Кавказы”, Гоголь отворачивался от Петербурга, мертвого призрачного города, в пользу “Украины”, его личного “града Китежа”, тем самым, вольно или невольно, повторяя направление идеи Петра Великого: от несостоявшегося “Третьего Рима” — ко “второму Киеву”. Это путь обретения “своего лица”, взамен навязанного Золотой Ордой восточного деспотизма с лизоблюдством и тем, что А. И. Герцен называл “неуважением к лицу”. Ориентиром служили просветительские мечты о “гармоничном человеке”, одобренные христианскими представлениями о добре и зле, с адресом где-то там (“Украина” для Гоголя или, по существу, то же: “Голландия” для Петра I), или сдвинутого во времени — вперед или назад. “Золотой век с нами” — название статьи Достоевского, попытка осуществить мечту грубым нажимом на народ и Господа Бога, это — и строительство Петербурга, и Октябрьская революция 1917 года, и недавний октябрьский путч в Москве. Правда, архитектурный вариант бунта против настоящего выглядит несколько более привлекательно: его следы — не горы трупов, но более или менее удачные архитектурные ансамбли.

Образ Петербурга неуклонно менялся в течение 40 лет писательской карьеры Достоевского — в худшую сторону. Если в юности он представлялся в образе девушки, чахлой и хворой, запечатленной в *Белых ночах* (ПСС, 2, 105), вызывая чувство нежной грусти и жалости, то в конце творческого пути — это город, вызывающий чувство острой обиды, особенно у человека, стремящегося к воле и свободе.

Хочется воздуха, воли, свободы; но вместо воздуха и свободы бродишь один без цели по засыпанному песком и известкой улицам и чувствуешь себя как бы кем-то обиженным — право, ощущение как будто похожее. Известно, что половина горя долой, лишь бы подыскать кого-нибудь виноватого в нем перед вами, а тем досаднее, если подыскать решительно некого... (ПСС, 21, 105).

Говоря о городе, чаще всего имеют в виду прежде всего его архитектурный пейзаж. Чисто технические характеристики. Но речь у нас идет о лице города, нам интересна его физиономия, какой она виделась Достоевскому.

Мысль об соответствии внутренней идеи внешнему облику идет от швейцарского философа К. Лафатера, со своей физиогномикой прочно засевшего в русской культуре XVIII-XIX веков, от древнерусской традиции иконописания (“лицо — зеркало души”), от школы Венецианова и Гоголя, утверждающей важность внешности для передачи

внутреннего состояния (содержания) объекта описания. Внешность — это края внешнего проявления личного начала; дом — это тоже “одежда”, толстая и прочно установленная, сидеть внутри ее нельзя без влияния на душу и тело её архитектоники. “Низкие потолки ум и душу теснят”, свидетельствует Достоевский. Физиономия здания — так или иначе взаимодействует с физиономией (“идеей”) человека.

Как Достоевский описывал внешность своего героя? Описание комнаты, в которой он живет, важнее описания одежды. После характеристики лица персонажа Достоевский всегда дает описание интерьера комнаты, в которой он живет, подчас забывая об одежде.

Таково основное свойство романного мира Достоевского: важны люди, их нравственные и интеллектуальные качества, отражающиеся на их внутренних и внешних лицах (“портретах лица”), важны свойства окружающего их пространства, архитектура и архитектоника комнат, лестниц и коридоров. Совершенно неважны для Достоевского или находятся на втором плане: одежда героя, мебель, всякие мелкие вещи (“вокруг человека крутится всякое тряпье”, как говаривал Гоголь). Гоголя это раздражало, он отворачивался, Достоевский чаще всего игнорировал, глядя в мир как бы поверх вещей (продуктов промышленного производства). Если не в своей реальной жизни (Достоевский любил хорошие письменные принадлежности, носил тонкое голландское белье), то во всяком случае, автор романов Достоевского (иногда — персонифицированный и введенный в произведение как реальное лицо) — это человек, игнорирующий комфорт. Писатель мыслил как архитектор, и описание пространств, где живут и действуют его герои, всегда имеет глубокое и существенное значение.

Успехи биологии заставили публицистов думать о городе как об организме. Соприкосновение только что родившейся новой науки — физиологии — с литературой породило новый гибрид: “физиологию Петербурга” и целое литературное направление (“натуральную школу”). В этом едином городском организме (“муравейнике”, “улье”) человек движется по городу, совершая предписанные природой поступки, как клетки крови путешествуют по кровеносной системе — рождаясь и умирая, выполняя предписанную им работу. Город — главный губитель свободной воли человека.

Осмысление архитектурных форм и стоящих за ними исторических и социальных явлений было постоянной творческой практикой Достоевского. Почти в каждом его произведении есть следы такого “чтения домов по лицу” (фасаду). Макару Девушкину (*Бедные люди*) снится знаменательный сон о “закопченном капитальном доме”, каж-

дому обитателю которого “снятся сапоги” (намек на тотальную победу в России “сапожной идеи” — мысли о материальном благополучии как главной цели жизни человека). Это казалось Достоевскому символом бытия всей страны в целом, рождая в душе чувство протеста. Протест против “сапожности” — главный мотив творчества Достоевского в целом.

Внешняя форма социального устройства выражается в самой архитектуре города, соответствует ее основной идее. Этой идеей “сапожности” проникнута конструкция дома, квартала, города в целом — равно как и внутреннее устройство души его обитателя. Н. П. Анциферов считал, что Петербург — воплощение мифа о “духе, творящем из небытия”. Но для Достоевского это был дух нечистый. Он думал, что сотворить что-либо хорошее можно только из бытия (в Боге).

Понять петербургский миф Достоевского можно лишь изнутри миропонимания писателя: воспринимая мир как сплошное и страшное страдание, достойно перенеся которое, человек может спастись.

В юности Достоевский горячо переживал мысль о том, что действительность — это и есть ад, куда попали грешные души для того, чтобы очиститься и вернуться назад, туда, откуда они вышли. Эта мысль закралась в сознание Достоевского еще в юности, он робко нащупывает ее в письмах к брату Михаилу Михайловичу (1839–40 гг.), эта мысль побеждается уверенностью в возможности и реальности спасения в 1849 году, на эшафоте Семеновского плаца.

Предпосылками для возникновения этой идеи было ясное осознание того, что в этом мире все худшее владеет всем лучшим (“чем человек лучше, чем ему хуже”); красота задешево продается тем, кто в ней ничего не понимает. Такова наиболее исчерпывающая характеристика ада: безысходность и пустота, “запустение”, как называет это Девушкин из *Бедных людей*. В *Братьях Карамазовых* Зосима формулирует: “Что есть ад? Мыслью так: уж невозможность больше любить”. Петербург — это своего рода адский ландшафт и, одновременно, альтернатива аду (поскольку здесь страдание не играет роли пути к искуплению греха). Правда, неужели Бог не оставил ни малейшей надежды оказавшимся в аду? Как насчет пресловутого “окна”?

Как сформулировал Ле Корбюзье (1977: 11), “дверь и окно — основа архитектуры”. С одной стороны, Петербург — это “окно в Европу”. С другой стороны — как это зафиксировано в *Обыкновенной истории* Гончарова и статье Белинского *Москва и Петербург* — русский юноша должен именно в Петербурге, приехав из провинции (читай — “из Рос-

сии”), испытать себя, понять, на что он годится. Два вывода из этого: русский юноша входит “в жизнь” не через дверь, а через окно, кроме того, пролезает он не в русскую, а именно в “европейскую жизнь” (естественно, так как он лезет через “окно в Европу”). Кстати, в этом занятии (лезть через окно), есть нечто неприличное и воровское. Что-то двусмысленное есть и в замене “дверь – окно”. Окно – для свежего воздуха, света и информации. Но не для того, чтобы влезать, тем более – систематически. Дверь приспособлена для того, чтобы в нее входить не сгибаясь. Александр Адуев (*Обыкновенная история*) попытался пройти в петербургское “окно”, не сгибаясь, и жестоко ударился головой. Потом, во второй раз, легко пролез, согнувшись в три погибели. Так же сгибается и Раскольников, новый “адует”: “полез бы Наполеон под кровать к старушонке, или нет?” И это уже не 1840-х, а 1860-х гг. К сожалению, русская интеллигенция злоупотребляла “окном”, втащив через него в Россию как выражался Достоевский “западную дребедень”, например, марксизм.

Петербург — это место максимального и жестокого страдания человека. Однако, страдание — это путь к очищению, единственный, точно ведущий к цели. Жизнь христианина — это мученический венец, добровольно принятый, осознанный, несомый легко и с достоинством. Петербург — идеальное место для христианина, так как именно в этом городе наиболее трудно остаться христианином. Миссия Петербурга — не просто лобное место русской истории или роскошно декорированная камера пыток, но и — мессианская, спасительная. Жить в Петербурге — это спастись с помощью жестокой хирургической операции, в то время как Москва предлагает свинцовые примочки, а провинция — затяжное траволечение со знахарскими заговорами.

Достоевский был уверен, что земная жизнь человека — “испытательный срок”, данный Богом заблудшей душе для исправления — или окончательной гибели. Можно ли с таким пониманием заниматься чем-либо, кроме поиска Истины, делания добра и искания братства? Для Достоевского литература была реализацией его поиска истины. Окружающий мир, его свойства и качества виделись писателю исходя из этой главной посылки. Резкие контрасты определяли философское кредо Достоевского, сближая его с мировоззрением писателей Древней Руси. Он видел мир в черно-белых красках, с большим трудом ему давались всякого рода компромиссы, полутона и плавные переходы. Персонажи произведений Достоевского резко делятся на людей, обладающих своеобразными “лицами”, при описании внешности которых он описывал лицо и почти никогда или очень вскользь — одежду, и

людей, имеющих “физиономию” (“безликих людей”), при описании которых акцент делался на одежду и не описывалось лицо (или преподносилось в негативном, карикатурном ключе).

Сходные резкие противопоставления были на каждом уровне Вселенной Достоевского, в каждой из сфер и пластов его окружения. В том числе – и при описании зданий, составляющих “физиономию” или “лицо” города, а, значит – национальной культуры в определенный временной период. Здания, подобно персонажам романов, делились писателем на два типа (почти по Раскольникову): 1) обладающие своей характерной индивидуальностью, освященной выражением идеи добра и красоты, имеющие “лицо идеи”, и 2) пользуясь термином писателя, “золотая середина”, олицетворение пошлости, пушечное мясо для “сапожного исторического процесса”, не имеющие никакой идеи, никакого лица, но либо “маску” (“дожевское окно” заимствованного, взятого напрокат стиля), либо поражающие полной безликостью.

Архитектурные стили, и это очень характерно для жесткого и бескомпромиссного сознания Достоевского, также никогда не имели для писателя самостоятельного эстетического значения, обозначая религиозно-нравственные категории.

“Петербург Достоевского” зимой — это “по поводу мокрого снега”, грязное и аморфное месиво из воды, грязи и снега, от которого страдает “бессапожная публика”, любимый объект внимания писателя. Летний же Петербург — это: “пыль и жар, удивительные запахи, взрытая мостовая и перестраивающиеся дома” (ПСС, 21, 106). Именно в таком гремящем от колес экипажей, жарком и душном городе, мостовая которого залита известковым раствором очередной стройки, родилась в сознании другого “продукта петербургской жизни”, студента Раскольникова мысль о насилии, освященном великой целью – и потому простительном. Мысль будущего “Великого Инквизитора” из *Братьев Карамазовых* и революционно настроенных “наших” из романа *Бесы* — все это типично петербургские продукты.

Петербург Достоевского — это тупиковый путь русской и мировой истории, все более уходящей от живой природы (Бога), естественных человеческих чувств и ясного осознания смысла своего существования — к жестокой суете повседневности, искусственным идеалам, того, что мы называем “конкуренцией”, а Достоевский называл “завистью” (такого было и первое, рабочее название романа *Бесы*). Город, по-своему прекрасный и ужасный. Нелепые потуги к “красивости” (не освященного этическим содержанием стремления к прекрасному), вечные переделки фасадов, за которыми — все те же “каморки

Раскольниковых”, безобразной формы комната Сони Мармеладовой и густонаселенные апартаменты бесчисленных “мармеладовых”, любителей толковать Апокалипсис в пассивном ожидании спасения из ада, в котором они оказались.

Эти бесконечные перестройки и переделки фасадов, вызванные завистливым стремлением частных владельцев как можно лучше оформить свои дома, и породили, с одной стороны известный нам сегодня эклектичный и по-своему прекрасный город, где смешаны все архитектурные стили всех стран и эпох, с другой — сарказм Достоевского по поводу этого вечного камуфлирования “горохового киселя”, несущегося навстречу гибели, занятия претенциозного и смешного.

Удивительна мне эта архитектура нашего времени. Да и вообще архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна и всегда поражала меня, — именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность за всё время его существования. Характерного в положительном смысле, своего собственного, в нем разве только вот эти деревянные, гнилые домишки, еще уцелевшие даже на самых блестящих улицах рядом с громаднейшими домами и вдруг поражающие наш взгляд словно куча дров возле мраморного палаццо. Что же касается до палаццов, то в них-то именно и отражается вся бесхарактерность идеи, вся отрицательность сущности петербургского периода, с самого начала его до конца. В этом смысле нет такого города, как он; в архитектурном смысле он отражение всех архитектур в мире, всех периодов и мод; всё постепенно заимствовано и всё по-своему перековеркано. В этих зданиях, как по книге, прочтете все наплывы всех идей и идеек, правильно или внезапно залетающих к нам из Европы и постепенно нас одолевавших и полонивших. Вот бесхарактерная архитектура церквей прошлого столетия, вот жалкая копия в римском стиле начала нашего столетия, а вот и эпоха Возрождения и отысканный будто бы архитектором Тоном в прошлое царствование тип древнего византийского стиля. Вот затем несколько зданий — больниц, институтов и даже дворцов первых и десятых годов нашего столетия, — это стиль времени Наполеона Первого — огромно, псевдовеличественно и скучно до невероятности, что-то натянутое и придуманное тогда нарочно, вместе с плечами на наполеоновской порфире, для выражения величия вновь наступившей тогда эпохи и неслыханной династии, претендовавшей на бесконечность. Вот потом дома, или почти дворцы, иных наших дворянских фамилий, но гораздо позднейшего времени. Это уж на манер иных итальянских палаццо или не совсем чистый французский стиль дореволюционной эпохи. [...] У нас же поставили наши палаццы

всего только в прошлое царствование, но тоже, кажется, с претензией на столетия; слишком уж крепким и ободрительным казался установившийся тогдашний порядок вещей, и в появлении этих палаццо как бы выразилась вся вера в него: тоже века собирались прожить. [...] Мне очень грустно будет, если когда-нибудь на этих палаццо прочту вывеску трактира с увеселительным садом или французского отеля для приезжающих. И, наконец, вот архитектура современной огромной гостиницы — это уже деловитость, американизм, сотни номеров, огромное промышленное предприятие: тотчас же видно, что и у нас явились железные дороги и мы вдруг очутились деловыми людьми (ПСС, 21, 106-107).

Итак, если двигаться не от сегодняшних наших мифов и представлений, а от самого Достоевского, то Петербург — вовсе не предполагает любования городом. Достоевский налагал на город строгий и взыскательный взгляд художника, отыскивающий в его физиономии черты, отражающие “петербургский период”, читающий на его лице печать истории.

“Петербург Достоевского”, таким образом, состоит из:

1. обшарпанных деревянных домишек — тех самых, описанных Пушкиным “домиков в Коломне”, которые строились при основании города как его первые постройки, еще в первой половине XVIII века, — единственная по мнению писателя истинно характерная особенность Петербурга, во всем остальном лишь перепевающего чужие архитектурные мотивы;

2. здания второго поколения, постепенно заменяющие старые деревянные постройки, отражающие в своем облике “наплывы идей и идей”, образующих основную массу петербургских построек;

3. “палаццы”, в описании которых, наконец-то, мелькает под пером безжалостного к городу Достоевского нотка сочувствия: он боится увидеть то, что сейчас окончательно произошло — многие из них украсились вывесками, которых опасался писатель.

“Домишки” вызывают у него снисходительную жалость, “палаццы” — сочувственное внимание, окрашенное надеждой на “ободрительную крепость”, что же касается “доходных домов”, то здесь писатель обрушивает на них весь свой сарказм профессионального архитектора и темперамент писателя.

А теперь, теперь... право, не знаешь, как и определить теперешнюю нашу архитектуру. Тут какая-то безалаберщина, совершенно, впрочем, соответствующая безалаберности настоящей минуты. Это

множество чрезвычайно высоких (первое дело высоких) домов под жильцов, чрезвычайно, говорят, тонкостенных и скупно выстроенных, с изумительною архитектурю фасадов: тут и Растрелли, тут и позднейшее рококо, дожевские балконы и окна, непременно оль-де-бефы и непременно пять этажей, и всё в одном и том же фасаде (ПСС, 21, 107).

Отмеченная Гоголем и поддержанная Достоевским в его знаменитой *Пушкинской речи* мысль о всеприимчивости, отзывчивости русского человека, его уникальной способности творчески усваивать чужие идеи отражается и в архитектуре Петербурга. Однако, на взгляд Достоевского, это приемлемо только в “палаццах”, выстроенных профессиональными архитекторами без вмешательства заказчика с толстым кошельком. Глядя на постройки, составляющие новые кварталы быстро растущего города, Достоевский воспроизводит монолог заказчика такого дома, прочитанный им на “физиономии” здания:

Дожевское-то окно ты мне, братец, поставь неотменно, потому чем я хуже какого-нибудь ихнего голоштанного дожа; ну а пять-то этажей ты мне все-таки выведи жильцов пускать; окно окном, а этажи чтобы этажами; не могу же я из-за игрушек всего нашего капитала решиться (ПСС, 21, 107).

В результате — “безалаберность”, “безличность”, внешний “шик”, “бесхарактерность”, “гнилые деревянные домишки”, тонкостенные “доходные дома”, действительно роскошные “палаццы”, воспроизводящие и развивающие традиции римской и новой европейской архитектур (со всеми их видимыми плюсами и минусами) и “американизм” крупных гостиниц. Таков взгляд Достоевского, писателя с дипломом архитектора, любящего Петербург лермонтовской “странной любовью”. Жестокость отношения Достоевского к Петербургу коренится в жестком, самокритичном отношении его к самому себе, как русского человека — к русской истории, особенно его петербургскому периоду.

Очевидно, что для Достоевского архитектурные стили были лишь выражением определенных идей, социально-культурных комплексов; кроме того, очевидно, что он глубоко и сильно чувствовал эмоциональные значения архитектурных стилей. Глубокие, основательные знания, полученные им в стенах Высшего инженерного училища, позволяли ему с легкостью оперировать архитектурными понятиями, хотя такого рода анализ не был самоцелью. Рисунок — это язык архитектора. Писателю было удобно воспользоваться в своей работе языком, который он систематически изучал и хорошо знал. Говоря об архи-

текстуре, рисуя в своих рукописях архитектурные композиции, писатель думал об историческом пути России, ее взаимодействии с Западом и Востоком, о русском национальном лице — главном, что волновало его и вдохновляло все его творчество. Попытки города “переделать со старого на новое”, “модное”, опошляя на этом пути прекрасное “дожевское окно”, вызывали глубокую грусть и сарказм Достоевского.

Город, тем более “самый умышленный город на свете”, создается стремлением людей отгородиться друг от друга. Город состоит из стен, возводимых людьми между собой, отграничивающих их жизненное пространство, завоеванное “место под солнцем”. Стены Петербурга — это перегородки, олицетворяющие линии фронтов борьбы личности за выживание с другими, такими же как и он, несчастными. Человек стремится обезопасить себя от самой страшной опасности — “ближнего своего” — и делает стену из кирпичей, отгораживаясь и от неблагоприятных погодных условий, и от завистливого взгляда, угрозы убийства, грабежа. Строить город — романтическое занятие. Из знаменитых “трех поросят” небольшим романтиком был тот, кто построил себе каменный дом. Петербург — произведение мечты, город для мечтателей, город, состоящий из “углов”. Не случайно, все 16 адресов Достоевского в Петербурге — в угловых домах. “Угол” — это максимум свободы от террора эмоционального, социального и физического насилия. Стремясь к свободе, и вылезая в нее “через окно”, человек попадает в “угол запустения” (*Бедные люди*) или — в “подполье”: “Несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и самом умышленном городе в мире” (*Записки из подполья*, гл. 2).

Посмотрим, как организовано пространство в мире Достоевского. Стесненность утлых и грязных комнат, “петербургские углы”, где живут герои Достоевского, обозначает жесткую и злую детерминированность мира земного. Ощущение тесноты, скученности, низа (даже если герой живет на чердаке), не покидает читателя. Мир зла тесен, угрюм и безысходен. Истина же в мире Достоевского имеет другую пространственную форму. Для покаяния Раскольников выходит из комнаты-гроба на площадь. Прозрение приходит к нему на сибирских просторах, не маленькую роль в моральном излечении его от “наполеоновской идеи” играет прекрасный вид, открывающийся с высокого берега Иртыша. В странствиях по российским просторам обретает Макарий Долгорукий свою живую христианскую философию. Всю жизнь проживший в моральном и философском “углу” Степан Трофимович Верховенский (*Бесы*) обретает истину во время своего “последнего

странствия”, за несколько часов до смерти, в маленьком рыбацком поселке, он, “как бы учитель”, впервые читает Евангелие. Архитектура Евангельского света и прозрачной высоты — вот идеал писателя.

Выбор квартиры для героя Достоевского именно поэтому становится важным этапом внутренней жизни, иногда — этапом философских исканий. Герой повести *Хозяйка*, философ Ордынцов ищет новую квартиру — это и становится моментом образования сюжета повести. Дом, квартира, город, где живет человек, по Достоевскому, является непосредственной, точной моделью его внутреннего мира, часто — прямым олицетворением его судьбы. Идейные поиски героя облачаются писателем в “архитектурную” форму. Например, мысль о “дурной бесконечности” безнравственного и безбожного бессмертия выливается в сознании Свидригайлова (*Преступление и наказание*) в чисто архитектурный образ маленькой тесной закопченной баньки с пауками по углам.

Напротив, герои-идеологи Достоевского, ищущие выхода из тесного “ада” (“запустения” петербургского тупика российской истории), мечтают о городе-саде. Раскольников увлеченно размышляет о том, как хорошо бы соединить Юсупов сад с Летним и образовать в городе развитую систему парков и садов. Здесь Достоевский более чем на 50 лет опережает Ле Корбюзье и В. В. Маяковского, которые, каждый по-своему, мечтали о том же. Надо признать, что, став писателем, Достоевский остался архитектором: он пророчески писал о будущих небоскребах и огромных домах XX века (о “домах на 1000 жильцов”), разумеется, относясь ко всему этому без восторга.

Не случайно, что место действия *Братьев Карамазовых*, романа, в котором Достоевский решил дать решительный бой социализму и атеизму (между которыми знак равенства — так считал Достоевский), ни в коем случае не Петербург, но маленький российский городок, сочетающий два необходимых условия для построения “сакрального пространства”: наличие духовно и интеллектуально просвещенных “русских европейцев”, в сочетании с элементами традиционной деревенской жизни. Революционеры в романе *Бесы* отнюдь не посягают на Петербург, для них Петербург — штаб-квартира, они стараются ударить Россию в самое сердце: поэтому точка приложения активности — провинциальный российский город.

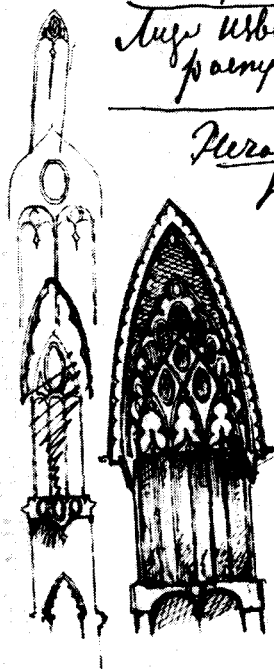
Направление движения дьявольской энергии (“болезни”, как говаривал Достоевский, считая, что и он сам “переболел” этим в юности) — это: из Петербурга, “колыбели революции”, в провинцию, где еще появляются иногда “Алеши Карамазовы” и где еще можно попытаться

СЛОВЕЦКИ

В. н. на Простобог: Да сь келъ оно тѣ сплелуна.
- А тѣмъ и сама не знае сь келъ.

Другъ - Избави насъ отъ своей вѣсноты и мѣстности!
В. н. н. Да божь сь тобою! - И благословилъ еси -

но убо тѣмъ божь убоити и мѣстности
Лизъ и вѣсноты, малы, кова убои келъ
распухнутъ, она вѣсноты келъ.



Нерадь. Оно тѣ стареи? Вѣсноты
Нужа малы, келъ малы, бѣсноты
Вѣсноты (небольшая, мѣстность)

- Лизъ божь и мѣстности мѣстности
Вѣсноты божь - мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности

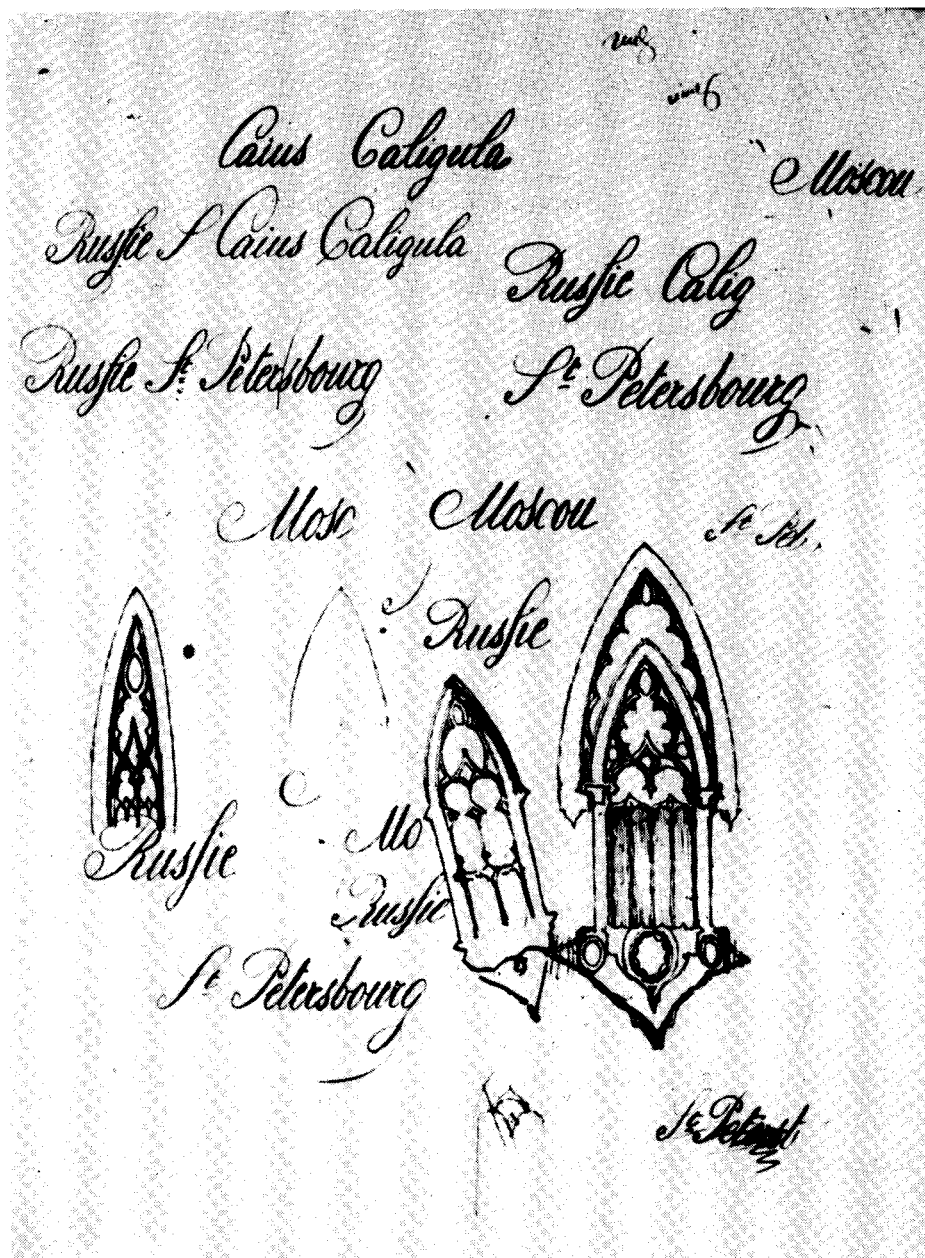
Капитан

- Капитанъ, божь мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности

Тѣмъ

- Тѣмъ и мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности

Вѣсноты мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности
мѣстности мѣстности мѣстности мѣстности



спасти будущее России – травимых до смерти “русских мальчиков”, таких как Ильяша Снегирев, и заплутавших в джунглях собственных зверских инстинктов “Дмитриев Карамазовых”.

Отсюда понятно то “одухотворение” жилища героя, которое свойственно всему творчеству Достоевскому, и его собственные придирчивые поиски квартиры: за годы жительства в Петербурге писатель сменил 16 квартир, которые, естественно, все до одной находились в угловых домах и — многие из них — с видом на церковь.

Любое произведение искусства — это модель Божественного мироздания (в его утверждении или отрицании). Однако в готической архитектуре это свойство выступает в обнаженном виде. Это прямое его утверждение. Это “осанна” в камне. “Если бы вы знали, через какое горнило сомнений моя осанна прошла” — писал Достоевский. Это значит, что путь Достоевского — это путь человека, несшего свою осанну через жизненные испытания, постоянные угрозы физическому существованию, искушения плоти. Символ этого пути — и символ движения к утверждению своей осанны — готическая арка. Это самый частый знак, встречающийся и во всех рукописях и произведениях писателя, взятых как единое целое.

В этих рисунках мы можем узнать стрельчатые и круглые окна, стрельчатые арки и витражи Миланского, Кельнского, Парижского соборов, которые видел и которыми восхищался писатель. Можно попробовать найти похожие рисунки: и действительно, круглый розан Нотр-Дам, длинные стрельчатые арки и пинакли Кельнского собора легко обнаруживаются в графике Достоевского. Но нам интереснее другое. Зачем писателю эти графические фантазии, где в самых невероятных комбинациях он нагромождает одну арку на другую, комбинируя разными (несочетаемыми в реальной готике) элементами, наслаивая одну деталь на другую, произвольно меняя их формы. Фантазия писателя здесь неистощима: вся готика во всем разнообразии ее форм — от ранней до поздней, “пламенеющей” — поместилась на страницах рукописей романиста. Однако реальная готика, во всем богатстве ажурных украшений и богато декорированных разделок окон бледнеет рядом с рисунками Достоевского, кстати, никогда не пытавшегося кому-либо показывать эти рисунки и отчетливо осознавая их служебное по отношению к литературному творчеству значение.

В реальной готике, когда окон на фасаде несколько десятков, нет смысла насыщать их таким количеством тончайших деталей, как это делает Достоевский. Однако в случае, если проектируется одно

окно, как цельное произведение, эти ажурные вязи приобретают важное значение, придавая рисунку строгости и величие.

Глядя на записную тетрадь Достоевского, особенно 1870-72 гг., периода работы над романом *Бесы*, с трудом веришь, что это рукопись русского писателя, а не “вольного каменщика” средневековой Европы, проектирующего очередное здание. Не будем забывать, что писатель, по свидетельству его однокашников по Главному инженерскому училищу, явно скучал на занятиях по фортификации и геодезии, совершенно терялся на алгебре и плохо переносил “шагистику” (строевую подготовку); оживлялся он лишь на двух предметах: курсе русской словесности и истории архитектуры. Особое внимание будущего писателя привлекала еще в те годы готика. История словесности и история архитектуры, рука об руку, формировали эстетический идеал будущего писателя. Случайно ли, что любимым произведением юного Достоевского был *Собор Парижской Богоматери* В. Гюго? Этот роман поражал юного Достоевского и литературными достоинствами, и архитектурным профессионализмом его автора, и полным совпадением его взгляда на готику как пластическую философию (точнее, богословие в пластических формах).

С глубочайшем волнением, ночью, как вспоминает дежурный офицер училища Савельев, перечитывал Достоевский свои любимые “готические” романы. Можно себе только представить, как волновался будущий писатель, только что сформировавший свою идею — “тайну о человеке” — читая в романе В. Гюго: “В те времена, каждый, родившийся поэтом, становился зодчим. Рассеянные в массах дарования, придавленные со всех сторон феодализмом [...], не видя другого исхода, кроме зодчества, открывали себе дорогу с помощью этого искусства, и их илиады выливались в форму соборов” (1970: 16). Ученик архитектуры и поэт, юный Достоевский читал эти строки как бы про себя самого. Пророческими казались ему слова архидьякона Фролло, который с чувством глубочайшего ужаса говорит о литературе — новом искусстве, появлявшемся с изобретением печати: “Книга убьет здание” (Гюго 1970: 16).). Письменное слово — соперник и, одновременно, продолжатель традиции готической архитектуры, как воплощения народной веры в добро и справедливость, путь человека к добру и красоте, новый благодатный материал для “родившихся поэтами”, к которым, конечно, причислял себя и юный Достоевский.

Случайно ли, что именно с “готической темы”, в “роде” В. Гюго начинается свою многозначительную поэму Иван Карамазов (глава *Великий инквизитор*)? В *Подростке*, *Вечном муже*, других своих произведениях

Достоевский сравнивал своих героев с героями романов Гюго. “Готическую стихию”, разлитую по всему творчеству Достоевского, тонко почувствовал и такой резкий критик Достоевского, каким был Н. К. Михайловский. “Все эти бичующиеся, демономаны, ликантропы, все эти макабрские танцы, пиры во время чумы, и проч., весь этот поразительный переплет эгонизма с чувством греха и жаждою искупления” заставили Михайловского сделать Достоевскому следующее предложение: написать роман из “европейской жизни XIV-XV столетия... какая это была бы благодатная тема для г. Достоевского” (1906: 357). Уж не ответом ли на это предложение явилась *Поэма о Великом Инквизиторе*?

Выбирая тему для курсовой работы по архитектурному черчению, Достоевский, конечно, выбрал чертеж Кельнского собора. Увидев собор впервые в 1862 году, Достоевский отметил: “я с благоговением чертил его еще в юности, когда обучался архитектуре”. Интересно, что до сих пор “готика” Достоевского была преимущественно книжной, носила литературный характер, была не архитектурной формой, но скорее идеологической, философско-эстетической доктриной. Естественно, что Кельнский собор Достоевскому не понравился! “Величественного мало”, — решил я, точно так, как в старину наши деды решали про Пушкина: “Легко, дескать, слишком сочиняет, мало высокого” (ПСС, 5, 48). Показательно это сравнение: Пушкин, начиная с первых лет литературной работы, был для писателя эталоном эстетического вкуса и самым воплощением идеи творчества.

В рисунках Достоевский смешивает элементы ранней и поздней готики. Он создает здесь такую же “кашу”, какую он столь резко осудил в физиономиях петербургских фасадов. Он рисует отдельные окна (детали здания) как отдельные, завершенные, самостоятельные архитектурные (точнее, графические) композиции. Архитектурные эскизы Достоевского никогда не переходят в чертеж, он не рисует все здание в целом. Готическое окно или стрельчатая арка — эстетическая доминанта, главный акцент и своего рода эстетический самоцель рисующего Достоевского.

Кажется, Достоевский чувствовал, что возможности графического осмысления готических форм поистине уникальны, ни один архитектурный стиль не обеспечивает такого богатства и разнообразия форм. Готика для Достоевского — это воплощенная в камне мечта человечества о Царстве Божием, скорбь по погибшим на Земле душам, отчаянный рывок из ада. Казалось бы, это жанр Вавилонской башни, но с обратным знаком: не соперничество и борьба с Богом, но попытка

смягчить пространственные границы Земли и Неба. Вся жизнь Достоевский искал “человека в человеке”; готика была одним из самых адекватных выражений живого голоса Бога, звучащего в душе каждого человеческого существа.

Отмеченная М. М. Бахтиным “полифония” произведений Достоевского одинаково близка и к музыкальной полифонии И. С. Баха, и к полифонии готического собора, для исполнения в стенах которого и создавались фуги и хоралы. Множество звучащих “неслиянно-нераздельно” голосов слышны нам в романе Достоевского, в музыке Баха, в сложном переплетении колонн, контрфорсов и аркбутанов готического здания.

Известен анекдотический поступок писателя, когда в Дрезденской галерее он встал на стул перед *Сикстинской мадонной* Рафаэля, своим любимым произведением в живописи. И в своих “готических рисунках” не пытался ли он установить свой внутренний голос, свое писательское “я” на ту высоту, к которой упорно рвется “каменный цветок” готического собора? Нравственный и художественный эталон доброты-красота-истина, который сформировался в юности, имел у Достоевского ясную символическую форму. Это была форма готической стрельчатой арки.

Дочь писателя, Любовь Федоровна, писала:

Может быть потому, что все рукописи отца были украшены готическими окнами, очень тонко нарисованными пером (в инженерном училище придавали большое значение рисованию), Достоевский рисовал их совершенно механически, когда обдумывал свою работу; можно было подумать, что душа его нуждалась в готических линиях, которыми он столь восторгался на Миланском и Кельнском соборах (Достоевская 1922: 82).

Удивительная ясность, простота и “полифоническая” мощь готического собора были для Достоевского воплощением идеальной формы для обозначения “сакрального пространства”. В конце концов, собор — это огораживание священного пространства, это — каменная одежда для такого места, где всегда мир, благо, человек пребывает в Боге, а Бог — в человеке. Если наш мир — это ад, где люди лишены любви и лишают других любви, то собор — это частичка Неба на Земле, место, где Небо непосредственно касается Земли. Возвышение человеческой души в молитве символизируется устремленностью собора вверх. Готический собор тем прекраснее, чем выше (Собор Антверпенской Божьей Матери прекрасен именно точной выраженностью этой идеи).

Достоевский всю жизнь думал о формировании устойчивой связи человека с Богом — в добре, истине и их формальной выраженности — “красоте” (поэтому — “красота мир спасет”, через нее пролегает дорога к Богу). Правда, по этой дороге многие путешествуют и в обратном направлении... Писатель искал условий для формирования “сакрального пространства” (где всегда побеждает добро, а зло наказывается — с очевидностью, превосходящей нашу повседневную реальность). Другими словами, ища форму для своего романа, пытаюсь определить и сформулировать границы своего художественного мира, Достоевский переносил в поэтическую форму — форму архитектурнопоэтическую, существовавшую в его сознании в виде “готического иероглифа”.

Здесь сливаются два вида искусства — архитектура и литература — на что пророчески указал В. Гюго: художественное произведение — модель всего мироздания в целом, художественный уровень произведения определяет то, насколько ясно выражена в нем идея всепобеждающей красоты, в коей заключены истина и добро, сила сопротивления злу, и глубина понимания причин, по которым зло все еще торжествует в этом мире. Таково свойство, равно: и готики, и романов Достоевского. Оба построены как сформированная граница между внутрилежащим Божественным миром добра и окружающим его, внешним и случайным Миром зла. Готический собор — это своеобразное жилище, приспособленное не столько для тела, сколько для жизни живой души, устремленной к Богу. Это и есть архитектурный идеал Достоевского. Вертикаль, а не горизонталь; пучки колонн, словно пучки света, — но не отгораживающие людей друг от друга стены “улея-муравейника” суетливого социального хаоса с его вечной “сапожной проблемой”; не тупое оцепенение и статика петербургского “закопченного доходного дома”, с грязным двором и липкими перилами, ведущими в комнату-гроб Родиона Раскольникова, но легкое и мощное движение, порыв вверх, в музыкальном ритме, созвучном музыке живого Космоса.

Вглядимся в готические рисунки-иероглифы, вышедшие из-под пера Достоевского. Стрельчатые арки как будто чрезмерно вытянуты, напоминая удлинненными пропорциями изображения святых на древних русских иконах (“в девять голов”). Это — графическое выражение идеи чуда: вспомним рассуждения героев Достоевского о суровой предопределенности *мира сего* и их протест против мысли о том, что параллельные линии никогда не сходятся. “Сходятся!” — таков крик отчаянья, который исторгают поступки и голоса героев Достоевско-

го, протестующих против жестких и холодных законов, запирающих человеческую душу в тесную тюрьму его тела, определяющих, что кроме этой земной жизни, никакой другой – нет. Многозначительная графика “готических рисунков” Достоевского – это плавное схождение параллельных линий, как будто наглядное выражение слов пророка, часто вспоминаемых Достоевским: “времени больше не будет...”.

Мир Достоевского подобен луковице: разные слои его мировоззрения определяются одним единым центром — его христианским символом веры. Кредо писателя выражается характерным для него триединым принципом “добра-истины-красоты”, полно выраженным в наиболее выдающихся произведениях мирового искусства. Поскольку “Поэт разгадывает Бога”, как писал 17-летний будущий писатель брату, искусство — лучший способ приближения к Истине: с помощью и посредством Красоты и путем Добра. В каждом из видов искусства писатель имел свою вершину. В живописи это была картина Рафаэля “Сикстинская мадонна”, в литературе — творчество М. Сервантеса и А. С. Пушкина, в архитектуре — готика.

Архитектурная эклектика Петербурга была для писателя чем-то вроде “девицы Перепелицыной”, персонажа повести *Село Степанчиково*, отличавшейся “скошенными от постоянного вранья глазами”. Несмотря на встречающиеся в городе великолепные “палацы”, почти ничего своегообычного в Петербурге (в отличие от нас сегодня) Достоевский не обнаруживал – кроме упомянутых “старых гнилых домишек”. Здания Петербурга Достоевского обладают лицами Лужина и Свидригайлова (*Преступление и наказание*), Стебелькова и Ламберта (*Подросток*), Гани Иволгина и Ипполита (*Идиот*), Ивана, Дмитрия и Федора Павловича Карамазовых (*Братья Карамазовы*). “Князь мира сего” особо полюбил этот город, утверждает А. Белый, в своем романе *Петербург*, прямо продолжая идеи Достоевского. Вместе с тем, Петербург — это печальный след, оставленный в человечестве нацией, выброшенной трагическим поражением в борьбе с Востоком из Европейского исторического курса, и с отчаянием обреченного пытающегося “догнать” ушедшую вперед Европу. Таким Петербург предстает в *Преступлении и наказании*, *Идиоте* — как своего рода моральное “дно” Европы. Однако, именно здесь и коренится истинная петербургская перспектива, считает Достоевский: чем ниже падение, тем выше взлет, и именно сюда, после нескольких лет, проведенных в Швейцарских Альпах, возвращается “русский Христос”, князь Мышкин: “Пока не согрешишь, не покаешься”.

Зданий с лицами князя Мышкина и Алеши Карамазова Достоевский в Петербурге не обнаруживал. Зато этих зданий — несколько сот в его рукописях. Это готические рисунки писателя: стрельчатые арки, окна, круглые розы, “пинакли”. Герой-идеолог романа Достоевского обладал той же “душевной” потребностью в готических линиях, какой обладал и их автор, Ф. М. Достоевский.

Заветная мечта писателя, это распространение сакрального пространства из храма, монастыря, святого места — во весь Мир. В этом смысл выхода Алеши Карамазова в мир. Главное здесь — сдвиг местопребывания и проявления зла — как можно дальше от души человека. Такова идея святого, “сакрального места”, своего рода оазиса, недоступного злу и безобразию, хаосу и бесчестию, которое есть внутренняя опора писателя и которое обозначал он своим иероглифом “готическое окно”. Эти рисунки — одно из самых важных непосредственных, прямых выражений религиозно-философских исканий и положительного идеала писателя. Герой-идеолог писателя, его внутренний мир в противостоянии окружающему злу — содержательно параллелен внутреннему пространству готического собора, указывающего и воплощающего путь человека и человечества к Христу. Поэтому главные герои романов Достоевского движутся “в мир” из сакрального места (князь Мышкин, Алеша Карамазов). Победа добра над злом не должна быть сопряжена с каким-либо насилием над человеческой индивидуальностью. Отсюда — полифония романов Достоевского, принципиально близкая к музыкально-пространственной архитектонике готического собора. Размышляя над формой своих романов, в борьбе с “петербургской сапожностью исторического процесса”, Достоевский ясно ощущал внутреннюю опору в готике, ее художественном совершенстве, обозначающем истину. Готический собор для Достоевского — это синтез красоты, истины и нравственной силы.

В своем вечном поиске примирения между двумя изначально чужими друг другу мирами — я и ты — Достоевский пришел к мысли об общем Граде, такого рода среде бытия, где люди могли бы, сохраняя индивидуальность, быть свободными, не задевая интересы друг друга. В этой идее было много от коммунистической тональности, не случайно, что в юности Достоевский участвовал в социалистическом кружке Бутаевича Петрашевского. Далее, однако, эта мысль стала облекаться у него в характерную форму христианской социологии. Его взгляд устремляется к двум видам сакральных пространственно-временных образований в нашем пропитанном грехом мире: к мон-

астырю (месту постоянного пребывания души, устремленной к Богу) и к храму (месту временного пребывания и очищения души человека).

Достоевский был далек от утилитарно-потребительского взгляда на архитектуру. Он смотрел на мир глазами христианского пророка, пытаясь рассмотреть расширение сакральных зон мироздания и сужение областей, зараженных насилием и грехом. Готическая архитектура — единственный в мире архитектурный стиль, предназначенный исключительно для обозначения и моделирования святого места, но не для жилья человеческой плоти. Романы Достоевского — это его собственные “готические храмы”, выстроенные из слов русского языка. Всю жизнь он мастерил свой собственный *Собор Парижской Богоматери*, поэтому все персонажи его произведений сориентированы относительно их места внутри или “про фанум” сакрального места.

Любимое произведение Достоевского в мировой поэзии — это стихотворение А. С. Пушкина *Пророк*, которое трактует искусство как результат соприкосновения жизни “посвященного в Божественную тайну” пророка и окружающих его рядовых, обыденных, “непросвященных” людей. Опять “фанум” и “профанум”. Многие из того, что знает пророк, невыразимо на языке обыденной житейской мудрости. Искусство для Достоевского — попытка расширить “фанум” за счет просвещения Святым Духом непосвященных, “малых сих”, используя силу Красоты. Красоты Духа Святого. Вот в чем смысл его многократно и неточно цитируемой формулы “Красота мир спасет”. В более полном и более точном виде эта формула выглядит у Достоевского иначе: “Мир спасет красота Христова”. Это уже нельзя трактовать как проповедь “чистого искусства”, конечно. Искусство появилось как попытка сказать о Духе на языке тела. Архитектура — это коммуникация, работающая на языке объемов и линий. Готическая архитектура была для Достоевского Благой Вестью о спасении человечества, Евангелием, переведенным на язык линий и объемов. Готика сводит параллельные линии — это символ чуда, характеризующего свойства Божества.

Если Петербург зрительно выражал собой идею земного царства, отягощенного социальными и государственными проблемами, погруженного в суровую обиходность и житейскую суету (город на болоте, “гороховый кисель”, горизонтальная плоскость), то пространство готического собора было, по своему философскому значению, полярно “петербургской идее города-блина”, противоположно ему — здесь идея вертикали, оторванности от “суеты сует”, устремленности вверх. Петербург олицетворял собой земную историю, борьбу чело-

века с социальным злом, тесные соты “домов-крепостей”, выстроенные завистливыми и жестокими людьми в их беспощадной борьбе на уничтожение — каждый со всеми остальными, как в апокалиптическом видении-сне Раскольникова. Если Бога нет, то “какой же я капитан”, то, значит, “все позволено”, то, значит, “я и есть истина и никакой другой истины вовсе нет”. Круг замыкается

Петербург — атеистический город, “умышленный”, теоретический, как бы архитектурный аналог теории “научного коммунизма”, в конце концов одержавшей именно в этом городе свою главную победу. Как “самый петербургский писатель” Достоевский, не признавая за Петербургом какой-либо определенной архитектуры, конечно, имел в виду не пластику и технические характеристики городских зданий. Речь шла об отражении в хаосе архитектурном того хаоса идейного, которое писатель и считал главным виновником всех бед России, в прошлом и настоящем (нет сомнений, что эти идеи актуальны и сегодня). Достоевский воспринимал город как пространственно-художественную композицию, вполне адекватно передающую суть происходящих в ней событий. Это, так сказать, те театральные декорации, в которых нельзя сыграть ничего, кроме триллера. К Петербургу, конечно, как пластическому воплощению “истории России”, относятся слова писателя, сказанные им об идейно-исторической почве страны, потерявшей “нравственную опору”:

В эти злые минуты мне представлялась иногда Россия какой-то трясиной, болотом, на котором кто-то затеял построить дворец. Снаружи почва как бы и твердая, гладкая, и между тем это нечто вроде поверхности какого-нибудь горохового киселя, ступите — и так и скользнете вниз, в самую бездну (ПСС, 21, 19).

“Гороховый кисель” Достоевского явно пришелся по вкусу поэтам серебрянного века. В *Петербурге* А. Белого указывается на “край земли и конец бесконечности. А там-то, а там-то: глубина, зеленоватая муть” (1981: 19). Эта замогильная “зеленоватая муть” сродни зеленоватой водичке только что открытых могильных ям петербургских кладбищ: налицо апофеоз разложения и нездоровья, именно здесь “народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу” (Белый 1981: 20).

Горизонтальная поверхность, намекающая на “дно” и обращенная в своей тенденции вниз в “бездну” (в Евангелии — один из имен ада), противоположна по своему идейно-эстетическому значению вертикали готики, устремленной к Небу (свету Христову).

Достоевский не случайно так любил рисовать именно “готическую арку”. В задумчивости, он разминал ее в руках как комочек глины или воска, произвольно мял ее, лепил разные фигурки. Богатство фантазии Достоевского невероятно. Он никогда не повторялся в своих готических рисунках, начиная и бросая их. Любимый мотив писателя — двух- или трехлопастное стрельчатое окно, с богатым ажурным декором внутри. Иногда он громоздил одну арку на другую, образуя нечто вроде многоярусной колокольни русского православного собора. Иногда он нахлобучивал на готическую арку купол-луковку русского православного собора, парадоксальным образом напоминающую своей формой поздние готические формы (“пламенеющую готику”). Фантазируя, писатель приделывал к готической арке наличники русской деревянной избы, а с помощью последующей штриховки превращал арку в двускатную крышу крестьянского дома. Рассматривая эти рисунки, трудно удержаться от вывода, что писатель бессознательно искал точки формального соприкосновения русской и европейской идей, выраженных в архитектурных формах.

Особенность “почвенничества” Достоевского заключалась в его поиске культурно-исторической почвы для развития русской национальной физиономии, “идеи”, “лица”, “характера”, “нравственной и культурной устойчивости”. В отличие от славянофилов, Достоевский не был склонен искать эту почву исключительно и только в “самобытном пути” России (читай: отдельно от Запада). Обратим внимание на то, что в этой “архитектурной историософии” петербургского периода развития России отсутствует упоминание о двух важнейших для писателя архитектурных стилях, о которых он много думал и которые как раз олицетворяют собой максимум его понимания кардинальных путей развития России и культурно-исторического пути ее народа.

Читая письменные тексты Достоевского и не обращая внимания на его рисунки, можно подумать, что все представления писателя ограничиваются перечисленными стилями. Однако здесь не хватает двух самых важных звеньев. Писатель о них здесь умалчивает. Однако рукописи Достоевского содержат сотни архитектурных рисунков, и практически все они отражают два архитектурных стиля: готику и стиль русских православных церквей. Можно ли утверждать, что Достоевский был влюблен в готику и этим объяснить его рисунки? Истина в таком случае выглядит неполной. Вот факты: готические рисунки, возникшая в начале 1860-х годов, достигают своего максимума в первой половине 1870-х, а затем плавно вытесняются изображениями

русских православных церквей. Значит ли это, что Достоевский нашел свой религиозный идеал, тип “положительно прекрасного” характера, в поиске которого он прошел свой творческий путь?

Алеша Карамазов, действительно, вершина этого главного поиска Достоевского, и именно в рукописях к *Братьям Карамазовым* наибольшее число архитектурных набросков, изображающих купола-луковки и своды русских православных церквей. Это и есть графический аналог, архитектурное лицо типа Алеши Карамазова, насколько же, насколько готические рисунки совпадают по своему смыслу и значению с “лицом” князя-Христа, Льва Мышкина.

Готические фантазии Достоевского — это размышления русского человека. Это и стремление завершить готическое окно, придав ему сходство с традиционным женским русским головным убором — “кокошником”, это, временами, попытка приделать к готическому окну нечто ему совершенно не свойственное — подоконник. Готические окна Достоевского неосуществимы на практике и не имеют архитектурного значения. Это символы, воплощающие на своеобразном иероглифическом языке глубокие размышления писателя о развитии русской истории, ее пути по Благой Вести, заповеданной Христом, и ее отклонении от этого пути; размышление о европейском христианстве, эпохах раскола церквей на Западную и Восточную, судьбах католицизма и православия, о Реформации, богоборчестве, атеизме (социализме), выходе России и Европы из состояния нравственного тупика и мрака, которые, как считал писатель (и, к сожалению, это подтвердилось) приведут мир в XX веке к страшным опустошительным войнам. Это попытка внутренне опереться на несомненный идеал красоты, выраженный в готике.

Если “красота Христова мир спасет”, то готика — это и есть самое точное воплощение христианской религии, христианской идеи, выраженной в архитектурных формах. Готический храм — это молитва человека о спасении от окружающего тотального зла, это протянутые к Богу руки, это воплощенная в камне жажда веры и любовь. Все творчество Достоевского было, по сути, толкованием и распространением Евангелия — именно это он обещал брату Михаилу в письме от 22 декабря 1849 года (в день, когда был приговорен к смерти и помилован). Готическая архитектура — самая утонченная и духовная, наиболее близко соответствовала эстетическим вкусам Достоевского. Без преувеличения можно сказать, что именно она оказалась пластическим выражением символа веры писателя. Любовь Достоевская была права: “его душа нуждалась в готических линиях”.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый А.
1981 Петербург. Ленинград, Наука, 1981.
- Гюго В.
1970 Собор Парижской Богоматери. Кишинев 1970.
- Достоевский Ф. М.
ПСС Полное собрание сочинений. Ленинград, Наука, 1972-1992.
- Достоевская Л.
1922 Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. Москва, Госиздат, 1922.
- Ле Корбюзье
1977 Архитектура XX века. Москва, Прогресс, 1977.
- Мережковский Д. С.
1907 Антихрист: Петр и Алексей. СПб. 1907.
- Михайловский Н. К.
1906 Сочинения. Т. I. Санкт-Петербург 1906.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Записная тетрадь 1864-65 гг., л. 130. Подготовительные материалы к роману "Преступление и наказание". Фантастическая "готическая" композиция, символизирующая "вход" в сакральное пространство, сложный линейный орнамент слева и архитектурная композиция, выполненная в традиционном стиле русского православного собора.
2. Записная тетрадь 1870-71 гг., л. 21. Подготовительные материалы к роману "Бесы". Готическая композиция была зарисована Достоевским перед записью плана романа. Слева от рисунка первое (рабочее) название "Бесы" — "Зависть".
3. Записная тетрадь 1870-71 гг., л. 86. Готические рисунки, выполненные в период формирования характера Петра Верховенского (имя его прототипа, революционера С. Г. Нечаева, упоминается на странице) в романе "Бесы".
4. Записная тетрадь 1870-71 гг., л. 60. Каллиграфические записи и готические наброски, сопровождающие размышления писателя об исторической судьбе страны и ее "петербургского периода". Записи сделаны в период создания романа "Бесы".