

ЗАКОНЫ ПОСТРОЕНИЯ БИОГРАФИИ ТВОРЦА, ИЛИ О ГРЯНЯХ КОНЦЕПТА «ТВОРЧЕСТВО» (НА МАТЕРИАЛЕ БИОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1840-х ГОДОВ)

Статья посвящена анализу биографического текста (писем, высказываний, мемуаристики) Ф.М. Достоевского 1840-х годов. Биографический текст рассматривается в качестве уровня концепта *творчество*, презентующего все представления о творческом процессе, закрепившиеся в культуре. Исследование показало, что внешне границы реконструированного на материале писем Достоевского концепта *творчество* совпадают с романтическим идеалом, однако в жизни писателя романтическая маргинальность оборачивается социальной неустроенностью, что способствует (опять-таки внешнему) эстетическому сближению его произведений с требованиями «натуральной школы». Анализ соотношения двух указанных творческих тенденций приводит к выводу о произошедшей в мировоззрении молодого Достоевского трансформации проблемы «маленького человека» как строго детерминированного существа в проблему возможности/невозможности реализации потенциала творческой личности, актуальную для самого писателя.

Биография творческой личности представляет собой явление, принципиально ангажированное культурой [1, 2]. Становление такого рода биографии изоморфно культурно-историческим условиям, в которых оно происходит. Поэтому сложившаяся биография настолько же репрезентативна для той или иной ситуации, насколько сама ситуация наделяет ее «историческим» статусом, предполагающим актуализацию нарративной природы биографии [3]¹. Подобный статус биографии творца приводит к тому, что реальная личность (например, писатель, поэт) «обрастает» всевозможными мифами, анекдотами, сплетнями, толкованиями и т. п. – и превращается в «образ личности». Мы считаем, что в этом качестве творческая биография является одним из уровней концепта *творчество*, понимаемого как система когнитивного опыта человечества, относящегося к прежде всего актуальной для нас в данной работе сфере литературной деятельности.

Действительно, в современной филологии когнитивный опыт человека описывается в терминах: *концепт*, *концептуальные структуры* и *системы*. Существует узкое понимание термина *концепт*, представляющее его в качестве явления, отражающего лингво-ментальное бытие слова или отдельного словарного значения [5; 6; 7], и широкое – интерпретирующее его как «информацию относительно актуального или возможного положения вещей в мире (т. е. то, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира)» [8. С. 102]. Общим для всех контекстов использования термина *концепт* является признание его лингво-ментальной природы. Кроме того,

концепт может изучаться как внесистемно [9; 10], так и в качестве части той или иной системы: концептосферы [11], концептуальной системы личности [12] и т. д. Различие в подходах к явлению состоит в том, эксплицируем ли мы концепт идеального носителя [13] или же концепт, принадлежащий конкретному индивиду [14]. Строго говоря, концепт можно только реконструировать, и реконструировать можно только концепт определенной концептуальной системы. Такое понимание характерно для исследовательской программы Р.И. Павилениса, на которую мы, главным образом, ориентируемся в нашей статье.

Целью данной работы является попытка экспликации биографического уровня концепта *творчество* Ф.М. Достоевского 1840-х годов, что предполагает анализ таких фактов жизни писателя, которые свидетельствуют о понимании им феномена творчества (письма, высказывания, мемуаристика).

Достоевский достаточно рано начал осознавать в себе талант литератора и рефлексировать над природой творчества. Первые размышления его об этом предмете можно найти уже в конце 1830-х гг. в письмах к старшему брату. Переписка с М.М. Достоевским содержит рассуждения писателя о прочитанных произведениях, о литературных планах, о философии, и совершенно справедливо исследователи полагают, что первый роман «Бедные люди» (1846) «вырос» из его писем [15; 16]. Тексты писем Достоевского, принадлежащие к интересующей нас эпохе, могут отчасти показать, каким содержанием их автор наполнил концепт *творчество*, на наш взгляд, став-

¹ История всегда предполагает некий смыслопорождающий отбор «ситуаций, лиц, действий и их свойств из неисчерпаемого множества элементов и качеств событий» [4. С. 25], потому что законы создания истории совпадают с принципами организации нарратива.

ший для него и для его персонажей определяющей жизненной категорией.

Можно предположить, что Достоевский уже в ранней юности не мыслил себя вне литературной жизни. Подчинившись воле отца, он поступил в Инженерное училище, но, пожалуй, задолго до роковой встречи с царем, после которой, по мнению некоторых знакомых писателя, он и решил подать в отставку, Достоевский воспринимал литературный труд как единственно возможную форму существования. Так, К.А. Трутовский пишет в своих воспоминаниях: «Во всем училище не было воспитанника, который бы так мало подходил к военной выправке, как Ф.М. Достоевский. Движения его были какие-то угловатые и вместе с тем порывистые. Мундир сидел неровно, а ранец, кивер, ружье – все это на нем казалось какими-то веригами, которые временно он обязан был носить и которые его тяготили» [17. С. 163]².

Достаточно пластическое изображение внешности будущего писателя, свидетельствующее о его несовместимости с военной специальностью, имеет и второй план, в котором акцент делается на теме мученичества (сравнение военных аксессуаров с веригами). А в купе с прозвищем юного Достоевского – монах Фотий – данное обстоятельство позволяет сделать предположение о сознательно сконструированной модели поведения, о «жизнетворчестве»: «Федор Михайлович вел себя скромно, строевые обязанности и учебные занятия выполнял безукоризненно, но был очень религиозен, исполняя усердно обязанности православного христианина. <...> Все это настолько бросалось в глаза товарищам, что они его прозвали монахом Фотием» (С. 163).

Ю.М. Лотман замечает, что в 1830-1840-е годы в обществе наблюдалась тенденция, придающая писателю особый статус, аналогичный положению подвижника, святого: «...тип писательской биографии сделался областью не только общих размышлений и сознательных усилий, но и экспериментирования» [18. С. 373]. Замечательным в этом отношении становится решение Достоевского оставить инженерную службу, которая бы предоставила стабильность и доход, именно из-за желания стать писателем (см. письмо М.М. Достоевскому; ноябрь 1844. Петербург.) Данный шаг, еще не

будучи реализованным, в представлении молодого Достоевского имеет статус поступка выдающегося («риск целой жизни» [19. С. 172]³), ставящего самого творца в положение существа, которое вольно в качестве материала для творчества использовать собственную судьбу.

Более того, очень многие значительные события своей жизни Достоевский осмысляет в литературной парадигме. Один из ярких тому примеров – описание своих ощущений на Семеновском плацу в письме к брату от 22 декабря 1949 года: «Сегодня 22 декабря нас отвезли на Семеновский плац. Там всем нам прочли смертный приговор, дали приложиться к кресту, преломили над головой шпаги и устроили наш предсмертный туалет...» [с. 161]. По замечанию А.Л. Бема, «предсмертный туалет» есть аллюзия, восходящая к «Последнему дню приговоренного к смертной казни» В. Гюго [с. 450]. В этом же ряду стоит любопытный эпизод, рассказанный А.М. Достоевским: «Не знаю, вследствие каких причин известие о смерти Пушкина дошло до нашего семейства уже после похорон маменьки. Вероятно, наше собственное горе и сидение всего семейства постоянно дома были причиной этому. Помню, что братья чуть с ума не сходили, услыша об этой смерти и о всех подробностях ее. Брат Федор в разговорах с старшим братом несколько раз повторял, что ежели бы у нас не было семейного траура, то он просил бы позволения отца носить траур по Пушкине» (с. 95). Ю.Н. Тынянов также почувствовал репрезентативность (несмотря на двусмысленность с точки зрения общепринятых требований морали) данного эпизода для понимания эстетических позиций Достоевского.

Кроме того, исследователь проводит очень интересную параллель: «Андрей Михайлович Достоевский вспоминает о памятнике над могилою матери: «Избрание надписи на памятнике отец предоставил братьям. Они оба решили, чтобы было только обозначено имя, фамилия, день рождения и смерти. На заднюю же сторону памятника выбрали надпись из Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра...» Эта прекрасная надпись была исполнена».

В «Идиоте» генерал Иволгин рассказывает о Лебедеве, который уверяет, будто поте-

² Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте статьи с указанием номеров страниц в круглых скобках.

³ Деле ссылки на это издание будут даваться в тексте статьи с указанием номеров страниц в квадратных скобках.

рял левую ногу, и «ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник, с надписью, с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра» [20. С. 215]. На наш взгляд, это наблюдение свидетельствует о характерном для Достоевского эстетическом восприятии жизненно значимых ситуаций, которое позволяло писателю рассматривать их в качестве материала для творчества на протяжении всей литературной карьеры.

Пиетет молодого Достоевского перед литературным творчеством и писателями, конечно же, имеет истоком романтические представления о творце. Реальным воплощением идеала творца среди окружающих его в то время людей становится И.Н. Шидловский: «Взглянуть на него: это мученик! Он иссох; щеки впали; влажные глаза его были сухи и пламенны; духовная красота его лица возвысилась с упадком физической. Он страдал! Боже мой, как он любит какую-то девушку... Она же вышла за кого-то замуж. Без этой любви он не был бы чистым, возвышенным, бескорыстным жрецом поэзии...» [с. 68]. Нужно заметить, что не все знавшие Шидловского видели в нем «чистого жреца поэзии». А.И. Савельев писал: «Шидловский, будучи очень тупым, отличался от товарищей только хорошей памятью» (с. 168). Очевидно, описывая Шидловского, Достоевский проецировал на него свой идеал творца. При этом он очень характерно расставляет акценты: провозглашается примат духовной красоты, обуславливающий чистоту и возвышенность служения искусству. Причем, видимо, очень важно отречение от всего физического, в том числе от любви.

Помимо романтической неразделенной любви, обручающей поэта с искусством, с музой, творчество требует приобщения к иррациональной природе бытия, что, по сути, также соответствует эстетике романтизма. Рассуждения о святости искусства, о его назначении у Достоевского тесно переплетаются с мыслями о вдохновении, которое рассматривается как необходимый путь к познанию «природы, души, бога, любви» [с. 53-54]. Иррациональная природа вдохновения, очевидно, по мнению Достоевского, снижает значение разума: «Если же цель познания будет любовь и природа, тут открывается чистое

поле *сердцу* (курсив Достоевского. – Н. З.)» [с. 53-54], – более того, знаком избранности становится безумие.

Причем, как нам кажется, безумие для Достоевского наполняется особым содержанием: «(М.М. Достоевскому; 9 августа 1838. Петербург). У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим. Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным. Ежели ты читал всего Гофмана, то наверно помнишь характер Альбана. Как он тебе нравится? Ужасно видеть человека, у которого во власти непостижимое, человека, который не знает, что делать ему, играет игрушкой, которая есть бог!» [с. 51]. Сближение безумия с властью над непостижимым продолжается и далее, когда Достоевский дает оценку драмы, написанной его братом: «Сюжет твоей драмы прелестен, видна верная мысль, и особенно то нравится мне, что твой герой, как Фауст, ища беспредельного, необъятного, делается сумасшедшим именно тогда, когда он нашел это беспредельное и необъятное – когда он любим» [с. 71]. Достоевский с заметным восторгом изображает состояние, сопутствующее постижению неведомого, необъятного, и безумие, которое, судя по всему, рассматривается им как знак избранности, противопоставленности творца всему остальному, «разумному», миру. Само сумасшествие становится священным, т. к. ставит человека выше бога («играет игрушкой, которая есть бог»), и оно не должно быть опошляемо ничем земным, в том числе реализованной любовью («делается сумасшедшим... когда он любим»).

Но, на наш взгляд, наибольшую концептуальную важность в представлениях Достоевского о творчестве имеет тайна в ее универсальном качестве. Именно ее постигает писатель посредством вдохновения, именно ее близость заменяет общепринятые блага и сообщает священное безумие: «Мы же прах, люди должны разгадывать, но не могут обнять вдруг мысль» [с. 53-54]; «Человек есть тайна. Его надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [с. 63].

В ценностной системе молодого писателя, очевидно, проводятся параллели между человеком-творцом и Богочеловеком по принципу открывающихся созидательных возможностей. Осознание своей творческой миссии приводит Достоевского к пониманию

онтологической значимости искусства. Источком подобного отношения явилось прежде всего осмысление мирового художественного наследия: «Ведь в «Илиаде» Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому» [с. 69].

Подчеркнуто серьезное отношение к творчеству позволяет переосмыслить его как теургический акт, а также поставить в прямую зависимость жизнь самого автора (включая его биологическую фактуру) от собственного творчества: «(1 января 1840. Петербург) Я верю: в жизни человека много, много печалей, горя и – радостей. В жизни поэта это терн и розы. Лирика – всегдашний спутник поэта; потому что он существо словесное» [10. С. 67]; «А не пристрою романа, так, может быть и в Неву. Что же делать? Я уж думал обо всем. Я не переживу смерти моей *idée fixe*» [с. 110]; «... работа святая, чистая, в простоте сердца, которое еще никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми образами, которые создаются в душе моей. Брат, я возрождаюсь не только нравственно, но и физически» [с. 134].

Одной из важных проблем, волновавших Достоевского, является проблема воплощения как еще одна тайна, как грань соотношения мира идеального и материального: «Мне кажется, что нет святее самоотверженника как поэт. Как можно делиться своим восторгом с бумагой. Душа всегда затаит более, нежели сколько может выразить в словах, красках или звуках. Оттого трудно исполнить идею творчества» [с. 63]. В данном контексте, именно как сопротивление материи духу, параллельно возникает и проблема материальных невзгод писателя. Общеизвестный факт, что практически все произведения Достоевского (исключая первый и последний романы) создавались им в огромной спешке. Это обстоятельство во многом определило экспромтный стиль писателя, т. е. имело прямое влияние именно на форму воплощения его замыслов.

Прямая зависимость формы изложения мыслей от экстремальных условий творчества уже на первых шагах становится проблемой, очень актуальной для Достоевского: «А на что мне тут слава, когда я пишу из хлеба?» [с. 106]; «Но как бы то ни было, а я дал клятву, что копь и до зарезу будет доходить, – крепиться и не писать на заказ. Заказ задавит, загубит все. Я хочу, чтобы каждое произве-

дение мое было отчетливо хорошо» [с. 107]; «Беда работать поденщиком! Погубишь все, и талант, и юность и надежду, омерзает работа и сделаешься наконец пачкуном, а не писателем» [с. 135]; «Ты не поверишь. Вот уже третий год литературного моего поприща я как в чаду. Не вижу жизни, некогда опомниться; наука уходит за невременьем. <...> Тут бедность, срочная работа, – кабы покой!!» [с. 141].

Видимо, именно тогда Достоевский почувствовал столь восхищавшую его, судя по письмам, романтическую противопоставленность миру. Но трудный путь, намеренно выбранный писателем, вызвал неодобрение не только у «отвратительных... которые вечно проповедуют довольство судьбой... и с неистощимо мелкою злостью осуждающих сильную, горячую душу не выносящего их прошлого, дневного расписания и календаря жизненного» [с. 138], – но, в конце концов, и у «собратьев по перу».

Литературный дебют начинающего автора, роман «Бедные люди» (1846), был с воодушевлением принят «прогрессивной критикой», т. е. В.Г. Белинским и его последователями. Данный факт, с одной стороны, может свидетельствовать о том, что «Достоевский был увлечен этим главным направлением мощно развивавшейся русской литературы. Он сознательно становился под знамя «натуральной школы». Первое его произведение, «Бедные люди», получило значение одной из программных книг молодого русского реализма» [21. С. 123]. Но с другой стороны, как замечает В.В. Виноградов, – уже современники писателя не были однозначны в оценке данного факта: «Они единодушно относили Достоевского к «натуральной», гоголевской школе, но делали оговорку: «...хотя, может быть... ему (Достоевскому. – В. В.) суждено довести до *plus ultra* гоголевскую школу, т. е. гоголевскую форму и манеру, но не дух того, кто так энергически, так сурово-грустно говорит, что «пора наконец дать отдых добродетельному человеку» («Финский вестник», 1846, т. IX, стр. 30). Таким образом, современники сразу же почувствовали, что творческие приемы Гоголя Достоевским в «Бедных людях» переносятся в иную сферу...» [22. С. 150].

После повестей «Двойник» (1846) и «Хозяйка» (1847) тот факт, что Достоевского интересуют «иная сфера» стал очевиден и для Бе-

линского. Д.В. Григорович вспоминает следующие слова критика: «...Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением!» (с. 210). После подобного вердикта никто из сторонников «натуральной школы» не скрывал своего разочарования и сомнения в таланте молодого писателя. Шутки, едкие эпиграммы вызывали у Достоевского двойственную реакцию. Приступы упоения собственной неогрениченной гениальностью сменялись действительным недоверием к своему таланту. Считая всех «подлецами и завистниками» [с. 133-134], молодой автор требует, как вспоминает, например, Д.В. Григорович, «печатать «Бедных людей» особым шрифтом и окружить рамкой каждую страницу» (с. 209). Однако ситуация непризнанного миром творца, так воплотившаяся в его жизни, видимо, вызывала у писателя неуверенность в своих силах, что отражалось в сетованиях на нехватку времени для работы и боязнь становиться «пачкуном».

Стоит заметить, что исключительность и одиночество поэта и ранее, до тотального осуждения Достоевского в критике, вызывали у него не только восхищение: «В «Инвалиде», в фельетоне только что прочел о немецких поэтах, умерших с голоду, холоду и в сумасшедшем доме. Их было штук 20, и какие имена! Мне до сих пор как-то страшно. Нужно быть шарлатаном...» [с. 108]. Т. е. наряду с верой в идею подвижничества поэта ради святого искусства еще в 40-е годы Достоевский допускал иного рода противопоставленность миру – плутовство («Нужно быть шарлатаном...»), что, на наш взгляд, гипертрофируя романтическую идею, перерождает ее: недаром в первом романе он скрывает «рожу сочинителя», делает «автором» романа – героя, Макара Девушкина. Мы считаем, что, дистанцируясь от своего персонажа (литературная игра), Достоевский кардинально расходится с романтической традицией.

А в повести «Двойник» в уста Голядкина-старшего автор вкладывает ту мысль, которая определила его собственный центральный выбор – отказ от карьеры инженера: «Я пойду по трудной дороге!» [с. 104]. Она является одной из главных в произведении, о чем пишет О.Г. Дилакторская, возводя ее к евангельскому мотиву из Нагорной проповеди Иисуса Христа, переложенной в Евангелии от Матфея [23]. Но данная мысль очевидно профанируется героем: «...писатель, рассказывая социальную повесть о титулярном советни-

ке, претендующем на более высокую общественную роль... обращает внимание на путь человека, защищающего свое право, мучающегося, страдающего, отдающего свои силы химерам, стремящегося доказать свою значимость и так далее. В психологической борьбе героя с самим собой выявляется ложность этого пути» [24. С. 163].

В данной связи мы считаем, что для молодого автора в сложном процессе творческой самоидентификации становится актуальной проблема «ложного пути», пути лжетворца, которая в общем контексте концепта *творчество* соотносится с проблемой самозванства [25. С. 293-325; 26]. После публичного развенчания его как гениального писателя Достоевский признается брату: «Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня» [с. 120]. Обращает на себя внимание тот факт, что актуальным для него становится именно самозванство как добровольная потеря собственной творческой индивидуальности (ср.: [27. С. 64-65]).

Таким образом, романтическая противопоставленность творческой индивидуальности всему мировому устройству в сложившемся контексте оценивалась писателем не только в качестве знака избранности, но и как ситуация, свидетельствующая о реальной возможности потерять талант и оказаться самозванцем, лжетворцом («сделаешься... пачкуном»), – возможности, которая не рассматривалась романтиками. А в итоге именно данная ситуация способствовала активному поиску собственного наполнения концепта *творчество* и рождению нового индивидуального стиля писателя.

Интересно в этом отношении еще одно требование к настоящему искусству, которое чаще других появляется в письмах Достоевского. Непременной чертой является полное отречение творца от физической реализации себя прежде всего в любви, в семье. Замечательно, что сам писатель в молодости не испытал сколько-нибудь сильного увлечения. Письма его к брату полны размышлениями разного рода, но в них нет описания любовных переживаний (на данное обстоятельство указывают в своих воспоминаниях также А.Е. Ризенкамппф (с. 180-183) и С.Д. Яновский (с. 247)). В письме от 16 ноября 1845 года Достоевский вскользь замечает: «Вчера я первый раз был у Пана-

ева и, *кажется* (курсив наш. – Н. З.), влюбился в жену его» [с. 116].

Интересно также, что в том же письме автор добавляет: «Минушки, Кларушки, Марианны и т. п. похорошели донельзя, но стоят страшных денег. На днях Белинский и Тургенев разбрали меня в прах за беспорядочную жизнь. Эти господа уж и не сознают, как любить меня, влюблены в меня все до одного» [с. 116], – хвастовство, понятное для молодого человека, но абсолютно не связанное с романтической любовью, вдохновляющей на творчество. Заметим, что упоминаются при этом товарищи именно по «литературному цеху», это имело для Достоевского особое значение, т. к. здесь очевидно расставляются приоритеты: на первый план выходит любовь друзей по литературе, тогда как женщина возникает в явно сниженном варианте, и основная ее функция – быть «поводом» для своеобразной «хлестаковщины» молодого писателя.

В общем контексте «хлестаковщина» также может быть рассмотрена как вариант псевдотворчества, т. е. продолжает идею о творческом самозванстве. Отрицание разделенной любви ради вечной связи со святым искусством («поэт существо словесное») оборачивается пристрастием к «Минушкам», очевидно, подменяющим «вдохновительницу», «музу». В этот же ряд метаморфоз можно поставить восприятие Достоевским семьи как фактора, однозначно сдерживающего творчество. Подобная оценка семейной жизни логично вытекает из представления молодого писателя о губительности для творца реализованной любви (семья представляет собой высшую степень именно реализации, воплощения неземного чувства любви в земной форме).

А.Е. Ризенкампф вспоминает нежелание Достоевского посещать вечера в семейных домах: «Несколько дней сряду Федор Михайлович просил меня убедительно оставить всякую попытку к сближению его с иностранцами. «Чего доброго, – женят меня на какой-нибудь француженке, и тогда придется проститься навсегда с русской литературой!»» (с. 182-183). Подобные же мысли можно встретить в письмах к брату Михаилу, датирующихся 19 июля 1840 года [с. 75] и январем-февралем 1847 года [с. 137], в которых Достоевский тактично, но недвусмысленно указывает на семейные заботы как на фактор, препятствующий собственной творческой реализации.

В этой связи неоднозначная с точки зрения морали ситуация, описанная А.М. Достоевским: когда Федор Михайлович желал носить траур по Пушкину, если бы в семье уже не было траура по маменьке (с. 95), – может быть понята с точки зрения расставляемых Достоевским акцентов: из двух несовместимых для писателя феноменов – семьи и художественного творчества – он однозначно выбирал второе. Данный выбор усугубляет ощущение собственной маргинальности вообще, ведь своим экстраординарным поступком, добровольным отказом от инженерной карьеры ради литературы, он нарушает и общепринятое представление о благополучии, и волю отца: именно по желанию М.А. Достоевского будущий писатель поступает в Инженерное училище, а не в университет. Кроме того, Михаил Андреевич не скрывал своего негативного отношения к писательскому труду: «...но я на него (Михаила Михайловича. – Н. З.) и сам сердит, что он употребляет время на пустое, на стихокропанье» (см. письмо к Ф.М. Достоевскому от 27 мая 1839 года) (с. 104). Потому для Достоевского, судя по письмам, наиболее актуальными сферами, которым он себя противопоставлял, становятся благополучная карьера (т. е. что предполагал его отец, отдавая сыновей в Инженерное училище) и реализованная любовь, семья.

Как нам кажется, ощущение собственного социального неблагополучия, обострившееся в училище и ставшее где-то даже необходимой составляющей творческой ситуации впоследствии, осмысливается Достоевским в рамках уже известной романтической парадигмы, в формах исключительности творца, его противопоставленности окружающей пошлости. Но наличие качественно иного содержания приводит к очевидной гипертрофии романтического канона, что разрушает его изнутри: принципиальное неприятие разделенной любви оборачивается пристрастием к «Минушкам»; восприятие семьи в качестве фактора, сдерживающего творчество, делает возможным такое неоднозначное с точки зрения морали отношение к смерти матери; отказ от общепринятого благополучия, карьеры приводит к необходимости писать на заказ, в спешке, что способствовало нарастанию сомнений в собственном даре и ощущению литературного самозванства.

В этой связи особое значение приобретает история, связанная с кружком Петрашевского, которая привела Ф.М. Достоевского на Семеновский плац и, что знаменательно, которой заканчивается первый период его творческой деятельности. Сохранились абсолютно разноречивые свидетельства о данном эпизоде в жизни писателя.

Так, С.Д. Яновский, вспоминая о Достоевском, отрицает тот факт, что он действительно разделял революционные убеждения петрашевцев: «Когда я, бывало, заводил речь с Федором Михайловичем, зачем он сам так аккуратно посещает пятницы у Покрова и отчего на этих собраниях бывает так много людей, Федор Михайлович отвечал мне всегда: «Сам я бываю оттого, что у Петрашевского встречаю и хороших людей, которые у других знакомых не бывают; а много народу у него собирается потому, что у него тепло и свободно, притом же он всегда предлагает ужин, наконец, у него можно полиберальничать, а ведь кто из нас, смертных, не любит поиграть в эту игру, в особенности когда выпьет рюмочку винца, а его Петрашевский тоже дает, правда кислое и скверное, но все-таки дает. Ну, вот к нему и ходит всякий народ; но вы туда никогда не попадете – я вас не пушу» (везде курсив Яновского. – Н. З.), и не пустил, за что я ему, как истинному моему другу и учителю, во всю мою жизнь был и до сих пор остаюсь душой и сердцем благодарен» (с. 244-245).

П.П. Семенов-Тянь-Шанский тоже свидетельствует о непричастности Достоевского к революционному заговору (с. 211). Однако, например, А.Н. Майков вспоминает, как молодой литератор с жаром убеждал его участвовать в организации секретной типографии (с. 253), да и сам писатель позже, в «Дневнике писателя» за 1876 год, сознается в соучастии в заговоре.

Принимая во внимание тот факт, что Ф.М. Достоевский воспринимал свою жизнь как материал для творчества, мы склонны рассматривать его участие в «деле петрашевцев» в контексте общего теургического процесса, который увлекал Достоевского-творца. Показания писателя во время допроса, по нашему мнению, доказывают именно эстетическое отношение к идее бунта как к еще одной возможности разрушить устоявшиеся ценностные системы: «Очень многие, по моему мнению, самих себя обманывали и опутывали в этой игре у Петрашевского, принимая *игру* (курсив наш. – Н. З.)

за серьезное дело» [28. С. 135]. Для молодого автора, четко осознававшего игровой характер пятниц у Петрашевского (интересно в этом отношении пристрастие самого Петрашевского к розыгрышам и переодеваниям), смертный приговор, с нашей точки зрения имеющий абсурдную формулировку – «за чтение письма Берлинского к Гоголю и присутствие при чтении «Солдатской беседы» Григорьева» [28. С. 177], – становится фактом, окончательно взрывающим очевидные причинно-следственные связи (ср. мнение В.А. Бачинина: «эшафот как экзистенциал» [29. С. 43-44]). Ожидание казни открыло перед Достоевским столь желанную «оборотную» сторону бытия, тайну, потому логично появление ряда литературных ассоциаций в письме к брату, написанном сразу после несостоявшегося расстрела (интересно, что сама казнь для писателя оказалась хоть страшной, но инсценировкой).

Существующие психоаналитические трактовки этого эпизода в судьбе молодого писателя, которые объясняют добровольное признание виновности эдиповым комплексом [30; 31; 32] или желанием «установить границы себялюбию; границы опьянению властью» [33], не принимают во внимание имманентной установки Достоевского на литературность. Проводя традиционные параллели между Достоевским и Толстым, Б.И. Бурсов отмечает: «Каторга для Достоевского – то же, что Кавказ и Севастополь для Толстого; на каторге он в полном смысле слова погрузился в бездны человеческой души» [34. С. 13]. В поиске собственного творческого пути молодой писатель чувствует необходимость погружения в хаос. Бунт, казнь и ссылка начинают ряд мистификаций и самооговоров, которые сформировали миф о Достоевском.

Литературные же аллюзии, возникающие у молодого автора после «неудачной» казни, свидетельствуют о начале качественно иного этапа: «Да правда! та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая создала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих» [с.162], – что делает возможным творческий взлет в послесибирский период.

В целом, анализ биографического текста раннего периода писательской деятельности Ф.М. Достоевского обнаруживает факт активного осмысления молодым автором феномена литературного творчества. Внешне границы представленного в письмах Достоевс-

кого концепта *творчество* совпадают с романтическим идеалом: примат духа над телом, культ иррациональной стороны мира, воплощенный в порывах вдохновения и в священном безумии, которые противопоставляют настоящего творца окружающему «разумному» миру с его представлениями о счастье (реализованная любовь, семья и государственная служба). Но желание романтической маргинальности, способствующей самостоятельной теургии, независимой от влияния причинно-следственных связей социума и законов материальности, оборачивается у Достоевского разрушением романтического канона. Острое ощущение собственного социального неблагополучия и многочисленные наблюдения за явлениями современности способствовали художественному осмыслению тех проблем, которые определяли «лик мира сего». В этой связи специфика всего творческого процесса, на наш взгляд, заключается в

его определенном изоморфизме творческой ситуации 1840-х гг., представляющей принципиальную изменяемость жизни.

Но вместе с тем тенденции, определяющие понимание Достоевским составляющих концепта *творчество*, существенно расходились с принципами отражения действительности, принятыми приверженцами «натуральной школы». Потому мы считаем, что первоначально восторженная оценка романа «Бедные люди» явилась следствием недоразумения, вызванного сходством осмысляемого художественными средствами материала. Однако дальнейшая творческая эволюция Достоевского, осуществлявшаяся в соответствии с логикой, намеченной уже в первом произведении, способствовала трансформации проблемы «маленького человека» как строго детерминированного существа в проблему возможности/невозможности реализации потенциала творческой личности, актуальную для самого писателя.

Список использованной литературы:

1. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 тт. Таллин, 1992. Т. 1. С. 365-376.
2. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 тт. Таллин, 1992. Т. 1. С. 296-336.
3. Шмид В. Нарративные уровни «события», «истории», «наррация» и «презентация наррации» // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001. С. 25-40.
4. Там же.
5. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М., 1997. С. 267-279.
6. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М., 1997. С. 280-287.
7. Степанов Ю.С. Семиотика концептов // Семиотика: Антология. М., 2001. С. 603-612.
8. Павиленис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. М., 1983. 286 с.
9. Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М., 1997. 455 с.
10. Степанов Ю.С. Семиотика концептов // То же издание.
11. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // То же издание.
12. Павиленис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка // То же издание.
13. Залевская А.А. Текст и его понимание. Тверь, 2001. 117 с.
14. Павиленис Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка // То же издание.
15. Баршт К.А. Литературный дебют Достоевского // Нева. 1986. №9. С. 189-194.
16. Чичерин А.В. У истоков одного могучего стиля // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 42-51.
17. Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников. В 2-х т. М., 1990. Т. 1. 623 с.
18. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // То же издание.
19. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1985. Т. 28, кн. 1, 388 с.
20. Тынянов Ю.Н. История литературы. Кино. М., 1977. 575 с.
21. Кирпотин В.Я. Избранные работы: В 3-х т. М., 1978. Т. 2. 485 с.
22. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141-190.
23. Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. 348 с.
24. Там же.
25. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. 352 с.
26. Поддубная Р.Н. Двойничество и самозванство // Достоевский: материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 28-41.
27. Турбин В.Н. Незадолго до Водолея. М., 1994. 512 с.
28. Бельчиков Н.Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. 294 с.
29. Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления. СПб., 2001. 408 с.
30. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. 511 с.
31. Нейфельд И. Достоевский // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. С. 52-91.
32. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Я и оно. Тбилиси, 1991. Т. 2. С. 407-426.
33. Адлер А. Достоевский // Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М., 2002. С. 202-213.
34. Бурсов Б.И. Личность Достоевского. Л., 1979. 680 с.