МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Н.А. МАКАРИЧЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕНДЕРОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЭКОНОМИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2019

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (Рос=Рус)
М15

Макаричева Н.А

М15 Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского / Н.А. Макаричева. – СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2019. – 301 с.

ISBN 978-5-7310-4488-2

Монография посвящена исследованию художественной гендерологии в творчестве Ф.М. Достоевского. На материале повестей и романов писателя анализируется специфика взаимоотношений женских и мужских персонажей, которая отражается как в построении образных систем, так и в сюжетах произведений.

Монография адресована студентам гуманитарных факультетов, а также широкому кругу читателей, интересующихся творчеством Ф.М. Достоевского.

Makaricheva N.A.

Art gender studies in creative search of F.M. Dostoyevsky / N.A. Makaricheva. – SPb. : Publishing house Saint-Petersburg State University of Economics, 2019. – 310 p.

The monograph is devoted to a research of an art genderology in F.M. Dostoyevsky's oeuvre. On material of the main stories and novels by the writer the specifics of relationship of female and male characters which is reflected both in creation of figurative systems, and in plots of works is analyzed.

The monograph can be addressed to students of humanitarian departments and also a wide range of readers interested in F.M. Dostoyevsky's oeuvre.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (Рос=Рус)

Рецензенты: д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Носова **А.П. Власкин**
д-р филол. наук, профессор кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики СПбГУ **А.Е. Кунильский**

ISBN 978-5-7310-4488-2

© СПбГЭУ, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

Глава I. ГЕНДЕРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЛЕГОМЕНЫ К ВЕЛИКОМУ ПЯТИКНИЖИЮ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 12
1. Гендерологические искания Ф.М. Достоевского в творчестве докаторжного периода 12
2. Художественная гендерология Достоевского в послекаторжный период творчества 39

Глава II. ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ И ГЕНДЕРНОЕ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» 69
1. Гендерология Достоевского в контексте воспроизведения семейных поколенческих взаимоотношений («мать – сын») 69
2. Идеологическое и гендерное в конфликте и во взаимных коррективах в романе «Преступление и наказание» 87
3. Гендерологическая значимость периферийных женско-мужских взаимоотношений в романе «Преступление и наказание» 109

Глава III. ЛИЧНОСТНАЯ – ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ – СЕМЕЙНАЯ ГЕНДЕРОЛОГИЯ В РОМАНЕ «ИДИОТ»
1. Князь Мышкин между полюсами женского воздействия 126
2. Герои романа «Идиот» в семейных кругах 147

Глава IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕНДЕРОЛОГИЯ ДОСТОЕВСКОГО В 1870-Е ГОДЫ: «БЕСЫ», «ПОДРОСТОК» И «КРОТКАЯ» 178
1. Экстенсивные гендерные отношения в романе «Бесы» 178
2. Гендерологический опыт Аркадия Долгорукого в романе «Подросток» 199
3. От «Подростка» к «Кроткой»: художественная преемственность и гендерологическая уникальность повести 224

Глава V. ГЕНДЕРОЛОГИЧЕСКОЕ МНОГООБРАЗИЕ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» 239
1. Гендерная многовалентность и художественная многогранность образа Фёдора Карамазова 239
2. Центральный женский конфликт в «Братьях Карамазовых» 258
3. Хохлаковы и женская художественная периферия в ее гендерологическом значении 278

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 294

ВВЕДЕНИЕ

Тема, которую мы затрагиваем, сама по себе очень масштабна. Различение полов имеет значение в философии, в христианстве, в социальной психологии, в антропологии и т.д. Например, в философии об изначальном синтезе полов («андрогинность») и последующем их различении читаем ещё в диалоге Платона «Пир». В христианстве заповедано о конечном слиянии полов (что подчеркивал и Достоевский). Вяч. Иванов указывал на принцип «чёт и нечет» (правое/левое, и другие выражения)[1]. Принцип этот универсален для человеческого восприятия и сказывается повсюду, в том числе и в гендерной проблематике. Одно из самых ярких соответствующих суждений содержится в первых строках книги авторитетнейшего в этой области специалиста, Люси Иригари: «Половое различие – один из вопросов или даже Вопрос, над которым бьется наша эпоха. Ведь каждая эпоха, согласно Хайдеггеру, думает о чем-то одном. Только об одном. И для нашего времени, возможно, это Одно – именно половое различие. То Одно, что, если его охватить мыслью, принесет нам “спасение”?».[2]

История вопроса (развитие гендерологии в России на рубеже XX–XXI вв.) во многом аналогична тому, как входили в отечественную науку аксиологические изучения – с 1980-х годов, через философию, культурологию, социологию, психологию, и с каждым десятилетием всё шире и продуктивнее.[3] В то же время показательно, что в «Философском энциклопедическом словаре» за 1983 г. (М.: Советская энциклопедия) отсутствовали статьи по «гендеру» и по «феминизму». Как ни парадоксально, но в «Новой философской энциклопедии» в 4 томах[4] краткая статья по «феминизму» уже появилась, но без «гендера» составители всё-таки обошлись. Между тем, с конца 1990-х годов в областях отечественной философии, социологии и психологии появляются не только статьи, но уже и рабочие программы с учебными пособиями по соответствующей тематике.[5]

---

[1] Иванов Вяч.В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. – М.: Сов. радио, 1978. – 184 с.

[2] Иригари Люси. Этика полового различия [1984]. – М.: «Худ. журнал», 2004. – С. 13.

[3] См. об этом: Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. – СПб.: Изд. СПбГУ, 1996. – С. 92–145.

[4] Новая философская энциклопедия. В 4 т. – М.: Мысль, 2000, 2010.

[5] Напр.: Ярская-Смирнова Е.Р. Социокультурная репрезентация гендерных отношений // Социокультурный анализ гендерных отношений. Саратов: изд-во Саратовского гос. Ун-та. 1998. – 208 с.; Введение в гендерные исследования. Учебное пособие / Под. ред. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. – 708 с.; Гендерология и феминология: Учебное пособие / Л.Д. Ерохина и др. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. – 152 с.; Петрова Р.Г. Гендерология и феминология: Учебное пособие. – М.: «Дашков и К°», 2010. – 272 с.

Литературоведение не могло не откликнуться на такую актуальную тематику. В.Н. Кардапольцева, автор заметной научно-популярной книги,[6] позднее в специальной статье особо отмечает: «Об усилении интереса к гендерным исследованиям в области литературоведения в связи с исчезновением запретов и идеологических догм в 1990-е гг. свидетельствуют работы С. Айвазовой, А. Альчук, Е. Габриэлян, Л. Геллер, Е. Жеребкиной, Т. Мелешко, Т. Михайловой, С. Охотниковой, К. Парнель, Г. Пономаревой, Т. Ровенской, И. Савкиной, Е. Трофимовой, М. Черняк, Е. Ярской-Смирновой и многих других. Осознание того, что осмысление литературы и культуры через призму гендера дает ценный материал для всех гуманитарных наук, привело к тому, что, начиная с 1980-х гг. XX в., подобного рода исследования стали восприниматься как единый комплекс (постструктуралистский в своей основе), наиболее приемлемый для анализа «инаковости женского сознания» и тех средств, при помощи которых эта «инаковость находит свое выражение в литературе». *Следует, однако, подчеркнуть, что до сих пор отсутствует единая методика гендерного анализа текста*» (Здесь и далее в цитатах выделение курсивом, кроме особо оговариваемых случаев, принадлежит нам. – Н.М.).[7]

Другой специалист, С.Р. Охотникова, начинает с важного обобщения: «Гендерные исследования (гендерология) – новая междисциплинарная область научных исследований, в центре которой находится пол как социокультурное образование. В последние годы в круг наук, связанных с гендерными исследованиями, все активнее вовлекаются не только социальные, философские, экономические науки, но и лингвистика, культурология, а также литературоведение. Хотя именно эта область методологически менее всего разработана как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении». Но вместе с тем, даже при отсутствии единой методологической базы, «в рамках гендерологии формируется отдельная область литературоведения, которую можно условно назвать *«гендерной поэтикой»*. Это понятие уже введено в обиход в современном литературоведении».[8] Затем следует уточнение: «*Предметом данного вида поэтики является гендер*, который выступает не в качестве биологического пола, а как совокупность социальных репрезентаций, «культурная маска пола» в границах тех или иных социокуль-

---

[6] Кардапольцева В.Н. Женские лики России. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. – 160 с.

[7] Кардапольцева В.Н. Концепция гендера в современном научном дискурсе // Личность. Культура. Общество. Вып. 2 (30). – 2006. – С. 139.

[8] Охотникова С.Р. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2002. – С. 273, 274.

турных представлений, закрепившихся в данном обществе. В соответствии с данным подходом гендер рассматривается как важный *концепт литературы* и предстает как измерение социальных моделей поведения, укорененных в данном типе культуры».[9]

Итак, приходится констатировать, что в литературоведении множатся работы, связанные с гендерологией, при отсутствии «единой методики гендерного анализа текста» и общей методологической базы, но это не мешает формированию целой особой области – «гендерной поэтики», предметом которой является «гендер», и он же выступает в качестве «важного концепта литературы». Вместе с тем, видный специалист в области социальной психологии, Д.В. Воронцов, начинает свою монографию с примечательного признания: «В отечественной психологии *представление о гендере личности до настоящего времени разработано слабо, отмечается противоречивость трактовок*, смешение дисциплинарных границ в определении содержания и сферы применимости слова «гендер», его отличие от привычного термина «пол». Да и *в современном научном языке в целом имеется значительное многообразие трактовок термина «гендер»*, что связано с предметными различиями научных интересов ученых. <…> В наибольшей мере содержание понятия «гендер» раскрывается в смежных для социальной психологии отраслях знания: социологии и социальной антропологии. *Социально-психологический же смысл нового термина до сих пор остается непрояснённым*».[10] Можно полагать, что литературоведение в кругу названных наук оказывается далеко не в авангарде при определении содержательности понятия *гендер*. Не потому ли отсутствует до сих пор и методология, и общая методика гендерного анализа литературных текстов?

Вопросы, на наш взгляд, прежде всего вызывает разграничение и возможное соотношение гендерного и гендерологического аспектов при аналитических подходах к текстам. Первый из них, гендерный аспект, имеет своим истоком *женский вопрос* и *феминизм* (в радикальном выражении – *суфражизм*).[11] Питались эти движения пафосом борьбы за равноправие женщин. Соответственно гендерный аспект первоначально предполагал исключительное внимание к женским типологизирующим свой-

---

[9] Охотникова С.Р. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2002. – С. 275.

[10] Воронцов Д.В. Гендерная психология общения. – Ростов н/Д: Изд–во ЮФУ, 2008. – С. 5.

[11] Историю движений см. в пособиях Жеребкиной И.А. и Петровой Р.Г. Широкий обзор см. также: Дашкова Т.Ю. Гендерная проблематика: подходы к описанию // Исторические исследования в России–II. Семь лет спустя. – М.: АИРО-XX, 2003. – С. 203–245.

ствам (в том числе у литературных героинь). В литературоведении подобный подход имеет давнюю историю и до сих пор для многих исследователей актуален. Статьям и диссертациям по соответствующей тематике еще с советских времен – «несть числа» (по типу «Женские образы у Достоевского…», «…у Л.Н. Толстого» и пр.). Соответственно были востребованы темы «женской» прозы или поэзии. И нельзя сказать, что гендерные подходы с акцентом внимания на «женскость» исчерпали себя. Яркие книги и масштабные исследования по соответствующей тематике, востребованные в XXI веке как у широкого читателя, так и у специалистов, – тому свидетельством.[12]

Однако приходится признать, что сегодня набирают всё большую актуальность задачи выправления упомянутого перекоса научных интересов в сторону *женскости*, унаследованного от феминизма XX века. В этой связи показательны даже названия современных учебных пособий, два из которых дословно совпадают: «Гендерология и *феминология*» (см. выше сноску № 4).

На наш взгляд, наиболее объективна в отношении к издержкам феминистических теорий с 1970-х годов по настоящее время остается Люси Иригари, хотя и саму ее зачастую позиционируют как «теоретика феминизма». Популяризатор ее научного творчества, И.Л. Аристархова, замечает: «Иригари настаивает на том, что стратегия равенства «всегда должна быть нацелена на признание различий». Радикальность ее позиции заключается в том, что имеются в виду различия не только между мужчинами и женщинами, но также и между женщинами».[13] При всей экзотичности многих суждений Л. Иригари, некоторые ее утверждения носят характер эвристичности, и их не должна игнорировать подлинно научная гендерология. Например, такое: «Когда женский род требует чего-то, слишком часто это основано на требовании равных прав, и это рискует закончиться уничтожением рода... Но любое действие – ошибка, если самость равна одному, а не двум, если она сводится к одинаковости/тождественности и расщеплению одинаковости, и игнорирует другую как другую».[14] Параллельно с Л. Иригари близкие идеи развивала Ю. Кристева. Она, «отказавшись от оппозиционности мужского/женского, от утвердившейся в традиционной культуре иерархии в структуре гендерного субъекта, сформулировала *теорию двойной детерминированности* <…>. Понятие гендерного

---

[12] Кардапольцева В.Н. Женские лики России. – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2000. – 160 с.; Фатыхов С.Г. Мировая история женщины: хронокультурологическое и фактографическое осмысление [второе, исправленное и дополненное издание]. – Екатеринбург: «Банк культурной информации», 2008. – 944 с.

[13] Аристархова И.Л. «Этика полового различия» в концепции Люси Иригари // Социологический журнал. – 1998. – № 3/4. – С. 115.

[14] Irigaray L. Sexes et Parentís. – Paris: Minuit, 1987. – P. 130.

субъекта Кристева соотносит *с концепцией диалогизма, разработанной М.М. Бахтиным*».[15]

Возвращаясь непосредственно к литературоведению, для определения своей концептуальной позиции нам есть смысл оттолкнуться от еще одной цитаты: «В классической литературе женщина и женственность, как правило, представлены в первую очередь как объект *творческого исследования*».[16] Принципиально согласиться мы сейчас можем лишь с заключительным выражением (выделено курсивом). Женские образы в принципе могут рассматриваться как *объект изображения* и, соответственно, как предмет научного исследования («Женские образы у … » (почти любого писателя)). Но это еще не *гендерология* как таковая, а всего лишь *гендерный подход*, когда внимание направлено на один или другой пол и с позиций тоже одного пола – иногда противоположного, иногда того же самого.[17] В последнее время гендерное изучение авторства даже научных текстов становится специальным объектом исследований.[18] В подлинной гендерной глубине женское воспринимается через соотношение с мужским, и наоборот. А в идеале – через *диалогизм* того и другого (как это предусмотрено у Ю. Кристевой с опорой на М.М. Бахтина). Однако идеал не всегда бывает осуществим – как в жизни, так и в литературе. Ведь не всегда и возможен полноценный диалог, тем более сложным представляется его научное прояснение и интерпретация.

У В.Н. Кардапольцевой в приведенной выше цитате мы выделили выражение «творческое исследование» и в этом видим важную смену угла зрения. Литература – не наука. Однако в лице выдающихся наших художников слова, писателей-психологов, она, как известно, не раз уже открывала новые горизонты для разных наук (философии, психологии, социологии и др.). Не у всех, но у ряда наших литературных классиков – Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, Н.С. Лескова, А.П. Чехова – можно выявлять их гендерологические инициативы, то есть личную *художественную гендерологию* в их творческих исканиях – как исследование возможностей во взаимоотношении полов, соотношения женского и мужского. Ф.М. Достоевский здесь играл одну из ведущих ролей.

Применительно к его творчеству одним из первых гендерную проблематику заострил А.П. Власкин. Показательна сама формулировка

---

[15] Кардапольцева В.Н. Концепция гендера в современном научном дискурсе // Личность. Культура. Общество. Вып. 2 (30). – 2006. – С. 140.

[16] Там же, с. 143.

[17] Типичны *женское* исследование В.Н. Кардапольцевой и *мужское* – С.Г. Фатыхова.

[18] Напр.: Мигранова И.Х. Исследование гендерных особенностей восприятия текста (на материале научной литературы): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.19. – Уфа, 2017. – 23 с.

темы в его статье: «Мужское и Женское: перспективы непонимания в художественной среде Достоевского».[19] Разделяя многие из положений автора статьи, хотелось бы дистанцироваться по важному направлению: только ли *непонимание* связано с перспективами взаимоотношений мужчин и женщин в произведениях Достоевского? Не найдутся ли в его произведениях примеры специфического, неоднородного – но всё-таки *понимания*?

При этом нужно отдавать себе отчет в одном исходном условии. Выявление *гендерологии* Достоевского невозможно без использования давно апробированного и уже достаточно привычного для литературоведения *гендерного подхода*. Первое представляется здесь основным предметом и конечной целью исследования. Второе обеспечивает арсенал средств и служит раскрытию первого в ходе планомерного анализа текстов. Другое дело, что для выявления гендерологии в творческих инициативах Достоевского необходимо по возможности избегать каких-либо односторонних акцентов внимания (например, на женской психологической специфике), типичных для гендерного подхода.

Вместе с тем, и самому писателю при воспроизведении отдельных сюжетных поворотов в разных его повестях и романах было свойственно повышенное внимание либо к женским, либо к мужским характерам. Это также необходимо будет принимать в расчет, – как и то, что Достоевский судит о женщинах всё-таки с мужской позиции. Последнее не значит, что женские персонажи были обречены в авторском внимании на неравноправное положение сравнительно с мужскими. Скорее наоборот: зачастую они Достоевскому бывают интереснее, будоражат его воображение и, в конечном счете, во многом питают его *гендерологию*.

Под «художественной гендерологией» мы будем понимать *выраженное в творческих исканиях Достоевского последовательное художественное исследование им специфики взаимоотношений женщин и мужчин, которое сказывается как в построении образных систем произведений, так и в их сюжетах. При этом писатель может также делегировать собственные гендерологические инициативы отдельным персонажам, которые оказываются в роли «познающих» нюансы межполовых взаимоотношений*. Соответственно, любые словосочетания с использованием этого понятия («гендерологические интуиции», «гендерологическое усложнение» и пр.) будут иметь здесь не метафорический характер, а прямое отношение к особенностям творческого процесса

[19] Власкин А.П. Мужское и Женское: перспективы непонимания в художественной среде Ф.М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып.13. – Москва; Магнитогорск, 2003. – С. 131-137.

Достоевского, с его особой динамикой и логикой, в рассматриваемом нами направлении.

По ходу исследования представляется неизбежным периодически использовать понятие «мотив» в двух различных значениях. Во-первых, в значении психологическом персонажи по воле писателя руководствуются в своем поведении теми или иными мотивами. И тогда «мотив», по распространенному в отечественной психологии определению, является «опредмеченной потребностью»,[20] а совокупность мотивов обусловливает мотивацию поступков. В этом смысле можно будет обращать внимание на «гендерные» мотивы поведения героев. Во-вторых, мотивы в литературоведческом значении связаны с сюжетологией и тематикой. Мы принимаем к использованию понимание, выраженное В.Е. Хализевым: «…сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним, невидимым курсивом, который подобает ощутить и осознать чуткому читателю и литературоведу-аналитику. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нём неполно, загадочным. Мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя».[21] Соответственно теме нас будут интересовать *гендерологические* мотивы, то есть те звенья сюжетов, по которым прослеживается процесс познания Достоевским специфики женско-мужских взаимоотношений.

При первом приближении к произведениям Достоевского в принятом нами аспекте может складываться впечатление, что писатель напрямую выходил к гендерной проблематике, в частности к пресловутому «женскому вопросу», начиная лишь с 1860-х годов. Это касалось как художественного творчества, так и публицистики.[22] На наш взгляд, такое впечатление было бы обманчивым. Даже в неосуществленных замыслах (еще до «Бедных людей») заметны признаки внимания Достоевского к женским и мужским психотипам. Тем более в законченных ранних произведениях такое его внимание не только было явно выражено, но нарастало и гендерологически развивалось. Важно также, что в произведениях как докаторжного, так и послекаторжного периодов гендерологические интуиции Достоевского были художественно перспективны: многое из раннего творчества оказывалось востребованным и подлежащим развитию в более поздних романах.

---

[20] Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Академия, 2005. – 352 с.
[21] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 301-302,
[22] См., напр.: Варламова Д.В. Женский вопрос в журналах М.М. и Ф.М. Достоевских «Время» и «Эпоха». Автореф. дис. … канд. филол. н.: 10.01.10. – М., 2017. – 29 с.

Каждое из произведений так называемого *великого пятикнижия* достойно специального внимания в интересующем нас аспекте. При этом соблюдение хронологии творческих исканий Достоевского является для нас принципиально важным. Каждый из поздних романов и повесть «Кроткая» преемственно взаимосвязаны и могут рассматриваться в общем контексте гендерологических исканий, которые тем самым предстают у Достоевского как последовательный процесс, не лишённый в то же время своих сложностей – тупиков, творческих прорывов и художественных откровений.

ГЛАВА I

ГЕНДЕРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЛЕГОМЕНЫ К ВЕЛИКОМУ ПЯТИКНИЖИЮ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

1. Гендерологические искания Ф.М. Достоевского в творчестве докаторжного периода

Гендерологические искания Достоевского были последовательны, от произведения к произведению они расширялись и углублялись, во многом постепенно нарастала и острота этих исканий. Вместе с тем, как зачастую и случается в истории сложных явлений, на раннем, начальном этапе эти искания писателя были в некотором отношении *прорывными*. В его первые произведения оказались заложены такие интуиции и наблюдения, которые, развиваясь и набирая художественную аргументацию, впоследствии будут питать его дальнейшие гендерологические искания. Поэтому считаем уместным использование в названии первой главы понятия «пролегомены» «*(греч.– предисловие, введение)*, разъясняющее введение в ту или иную науку», как предварительное «рассмотрение совокупности проблем».[23]

Однако и начальный период, предваряющий создание Достоевским его всемирно известных и признанно великих романов (так называемого «великого пятикнижия»), требует дифференциации. Ее принцип очевиден – это *докаторжный* и *послекаторжный* этапы творчества. Определяющим здесь является не столько фактор драматичной биографии писателя, сколько имеющий решающее значение рубежный слом в его жизненном опыте. Во-первых, до каторги и после нее он по-разному понимает жизнь и самого себя; во-вторых, меняются творческие задачи. И наконец, что принципиально для нас – кардинально меняется его опыт взаимоотношения с женщинами и их понимание.

Женской психологией Достоевский интересовался изначально. Например, характерно, что в самых первых своих литературных замыслах и опытах он обращался преимущественно именно к этому. Еще в училище он работает над драмой «Мария Стюарт», затем переводит роман Эжена Сю «Матильда» и роман Жорж Санд «Последняя из Альдини». Наконец, переводит «Евгению Гранде» Бальзака (единственный дошедший до нас ранний опыт Достоевского).[24] И на четыре этих замысла по воспроизведению женской психологии приходится лишь два «мужских» – драмы «Борис Годунов» и «Жид Янкель».[25]

---

[23] Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С. 539.
[24] Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского, в 3 тт. Том 1. – СПб.: Академический проект, 1993. – С. 72, 73, 77, 81, 86, 87.
[25] Там же, с.81, 85

По иронии судьбы Фёдору Михайловичу, в отличие от старшего брата Михаила (они были погодками), долгое время не было уготовано изведать опыт серьезных взаимоотношений с женщинами. Тем ближе к сердцу принимал он чужие влюбленности. Например, в восемнадцатилетнем возрасте он пишет брату об И.Н. Шидловском: «Он страдал! тяжко страдал! Боже мой, как любит он какую-то девушку (Marie, кажется). Она же вышла за кого-то замуж. Без этой любви он не был бы чистым, возвышенным, бескорыстным жрецом поэзии».[26] Сам Фёдор Михайлович, в ту пору еще только мечтающий о литературном поприще, явно примеряет сказанное о Шидловском «на себя»: в его глазах любовь, даже безответная, почти непременный компонент творческого состояния. Но большая любовь всё не приходила.

С братом они были во многом родственные души. Но Михаил женился по любви в 1842 г. и к 1846 г. имел уже троих детей.[27] А Фёдор Михайлович вплоть до каторги вынужден был довольствоваться покупными услугами «Минушек, Кларушек и Марианн». Они, к его досаде, «стоят страшных денег. На днях Тургенев и Белинский разбранили меня в прах за беспорядочную жизнь» [28/1; 116].

Был у него в это время и опыт серьёзного увлечения, но опыт совсем бесперспективный. В письме к брату он признаётся в 1846 г.: «Я был влюблен не на шутку в Панаеву, теперь проходит, а не знаю ещё. Здоровье моё ужасно расстроено; я болен нервами и боюсь горячки или лихорадки нервической. Порядочно жить я не могу, до того я беспутен» [28/1; 118].

Между тем, и без настоящей любви творческие инстинкты Достоевского приближали его к началу большого литературного пути: в начале 1844 г. началась работа над романом «Бедные люди» [1; 464].[28] Что же особенного мы находим в этом первом романе, что дает повод видеть в нём истоки гендерологических исканий писателя? Очень многое, начиная с основополагающего замысла. Это произведение – развернутый диалог мужского и женского. Что-то подобное мы встретим впоследствии ещё лишь в «Белых ночах» и в «Кроткой». В «Бедных людях» это психологически объяснимо еще и тем, что начинающий писатель испытывал в ту пору дефицит общения с женщинами. Как верно заметил О.А. Ковалев, «В косвенной форме Достоевский рассказывает в «Бедных людях» о соб-

[26] Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 28/1. – Л.: Наука, 1985. – С. 68. Далее это издание цитируется в тексте с указанием в скобках тома и страниц арабскими буквами.

[27] Даже и младший брат, Андрей, опережал Фёдора в семейном благополучии. Он женился по любви в 1850 г. и к 1854-му, еще до первой женитьбы писателя, имел уже двух дочерей [см. 28/1; 182].

[28] В.С. Нечаева находила аргументы для уточнения, что активная работа над романом могла идти у Достоевского лишь с лета 1844 г.: Ранний Достоевский 1821–1849. – М.: Наука, 1979. – С. 135-136.

ственной скрытности».[29] Но скрытность (и робость) сублимируется в эпистолярный диалог, где мужчина пишет дорогой его сердцу женщине и получает от неё столь же душевные письма. Между тем, и здесь уже неопытный, казалось бы, в подобном общении писатель воспроизводит этот диалог с тонкими нюансами. Так, например, он как будто чувствует, что полная искренность в такой переписке бывает невозможна. И вновь отчасти прав О.А. Ковалев: «Их письма полны лукавства, и уже в них, особенно в письмах Макара, намечаются психологические и языковые истоки двойничества: Девушкин хочет казаться не тем, кем он является «на самом деле»; «вся подноготная» (выражение из эпиграфа к роману) приоткрывается вопреки желанию героя, стремящегося скрыть свою бедность и свои отношения с Варей».[30]

Исследователь здесь прав, по нашему мнению, лишь *отчасти*, потому что в письмах Макара и Вари не столько сквозит «лукавство», сколько ощущается неизбежный барьер мужское/женское. И корреспонденты пытаются его по-разному компенсировать. Чуть ли не в каждом письме им приходится либо упрекать, либо извиняться за то, что они неправильно друг друга *поняли*.

Вот в самом начале романа всего за два дня они обменялись сразу четырьмя письмами. В первом Макар умиляется на Вареньку: «показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали». Потом оговаривается: «Я к тому пишу, что ведь разные бывают мечтания, маточка. А вот теперь весна, так и мысли всё такие приятные, острые, затейливые, и мечтания приходят нежные; всё в розовом цвете» [1; 14].

В ответ Варенька упрекает Макара за денежные траты: «Знаете ли, что придется наконец совсем поссориться с вами? Клянусь вам, добрый Макар Алексеевич, что мне даже тяжело принимать ваши подарки». Но тут же, чисто по-женски, оценивает цветы: «Ну, бальзаминчики еще ничего, а геранька зачем? Одно словечко стоит неосторожно сказать, как например об этой герани, уж вы тотчас и купите; ведь, верно, дорого? Что за прелесть на ней цветы! Пунсовые крестиками. Где это вы достали такую хорошенькую гераньку?». Затем следует важнейшее *для Макара* замечание: «Ведь, право, одних стихов и недостает в письме вашем, Макар Алексеевич! И ощущения нежные, и мечтания в розовом цвете – всё здесь есть!». И наконец, она пишет о важнейшем *для неё самой*: «Ах, что-то будет со мною, какова-то будет моя судьба! Тяжело то, что я в такой неизвестности, что я не имею будущности, что я и предугадывать не могу о

[29] Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. – С. 89.
[30] Там же, с. 91-92.

том, что со мной станется. Назад и посмотреть страшно. Там всё такое горе, что сердце пополам рвется при одном воспоминании. Век буду я плакаться на злых людей, меня погубивших!» [1; 17–18].

Макару в его ответном письме – не до цветов и не до «злых людей». Он болезненно воспринимает другое: «Да; подшутили вы надо мной, стариком, Варвара Алексеевна! Впрочем, сам виноват, кругом виноват! Не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амуры да в экивоки… <…>. А ведь случается же иногда заблудиться так человеку в собственных чувствах своих да занести околесную. Это ни от чего иного происходит, как от излишней, глупой горячности сердца. <…>. И в чувствах-то вы моих ошиблись, родная моя! Излияние-то их совершенно в другую сторону приняли. Отеческая приязнь одушевляла меня, единственно чистая отеческая приязнь, Варвара Алексеевна; ибо я занимаю у вас место отца родного, по горькому сиротству вашему; говорю это от души, от чистого сердца, по-родственному» [1; 19].

Варенька как раз не ошиблась в его невольно сказавшихся в первом же письме *мужских* чувствах. Она вполне поняла их своим девичьим сердцем и дала свой ответ. Но теперь приходится успокаивать: «Неужели вы обиделись! Ах, я часто бываю неосторожна, но не думала, что вы слова мои примете за колкую шутку. Будьте уверены, что я никогда не осмелюсь шутить над вашими годами». И действительно, шутка-то её была вовсе не над годами Макара, а над его ощущениями и розовыми мечтаниями. Однако она с готовностью подхватывает и развивает мотив его отеческой заботы: «Нет, добрый друг мой и благодетель, вы ошибетесь, если будете подозревать меня в нечувствительности и неблагодарности. Я умею оценить в моем сердце всё, что вы для меня сделали, защитив меня от злых людей, от их гонения и ненависти. Я вечно буду за вас бога молить» [1; 21]. Опять «злые люди» для нее важнее, а Макар остается лишь в статусе защитника от них.

Некоторая двусмысленность во взаимоотношениях Макара и Вареньки была замечена уже первыми критиками романа, В.Г. Белинским и В.Н. Майковым. Опираясь на их мнения, В.Н. Захаров пишет: «…героиня с первого своего ответа воспротивилась «романтическому» тону начального письма Макара Девушкина. Если и есть в переписке «роман», то только со стороны героя – и это его чувство неразделенной любви. Давно замечено, уже в первых отзывах на роман, что Варенька Добросёлова втайне тяготится привязанностью Макара Девушкина. <…> Любовная тема вопреки канонам жанра отодвинута в «Бедных людях» на второй план».[31] Суждение справедливое, однако нас интересует выдвижение этой темы, хотя бы условно, на первый план научного интереса.

[31] Захаров В.Н. Система жанров Достоевского (типология и поэтика). – Л.: Изд. ЛГУ, 1985. – С. 121 122.

Особо примечательны мотивы, по которым Варенька в первых же двух письмах приглашает Макара: «А зачем вы сами к нам никогда не зайдете? Отчего это, Макар Алексеевич? Ведь теперь вам близко, да и время иногда у вас выгадывается свободное. Зайдите, пожалуйста!» [1; 18]. А в ответ Макар приводит свои мотивы, по которым он избегает личных встреч в комнате Вареньки: «Что же это вы пишете, родная моя? Как же я к вам приду? Голубчик мой, что люди-то скажут? Ведь вот через двор перейти нужно будет, наши заметят, расспрашивать станут, – толки пойдут, сплетни пойдут, делу дадут другой смысл. Нет, ангельчик мой, я уж вас лучше завтра у всенощной увижу; это будет благоразумнее и для обоих нас безвреднее» [1; 21].

Такую уклончивость героя можно объяснять по-разному. Понятно, например, что важную роль мог играть социальный фактор – боязнь чужого мнения враждебных «злых людей».[32] Не менее правдоподобен инстинкт Макара Девушкина, диктующий ему намеренную дистанцированность от объекта своих мечтаний.[33] Наконец, по законам жанра многое значит упоение героя эпистолярной формой, когда в письмах душа *сказывается* свободнее и шире, нежели при очном свидании.[34] Примечательно, что в гендерном аспекте второй из приведенных вариантов демонстрирует причудливое выражение мужского и женского инстинктов.

Так, например, О.В. Ковалёв обращает внимание на то, что уже из первого письма Макара мы узнаем о его потребности наблюдать из окна и угадывать настроения Вареньки по мельчайшим приметам (загнутый уголок занавески). Возможна интерпретация: «Первоначально мотив подглядывания подается как сугубо вуайеристское наслаждение, при котором красота и молодость объекта влечения сопровождаются потребностью в дистанцированности от него. Недоступность объекта герой и не пытается преодолеть, скорее, он фиксируется на ней. Не с этой ли боязнью потерять наслаждение объектом связано избегание Макаром встреч с Варей? Зрение плюс дистанцирование дают наслаждение особого рода – наслаждение, которое, будучи эротическим чувством, трансформируется в переживание эстетическое».[35] Напомним, что и во втором своем письме Макар, отказываясь зайти к Варе, тешит себя надеждой лишь *увидеть* ее («я уж вас лучше завтра у всенощной увижу»).

---

[32] Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». – Л.: Худ. лит., 1988. – С. 36; 95.

[33] Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. – Барнаул: Изд во Алт. ун-та, 2011. – С. 93

[34] Шевцова Н.В. Эпистолярный жанр в наследии Ф.М. Достоевского: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. – Челябинск, 2004. – 22 с.

[35] Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2011. – С.93.

Как она относится к этим наклонностям своего корреспондента? Трудно сказать однозначно, но Варя считает нужным уколоть Макара: «Про занавеску и не думала; она, верно, сама зацепилась, когда я горшки переставляла; вот вам!» [1; 18]. Это похоже на легкое раздражение по поводу его «вуайеризма». В то же время можно подозревать её лукавство, и ей в известной степени приятно, что он «подсматривает». Забегая вперед, заметим, что и самой Варе не был чужд подобный же инстинкт. Её дневниковые записки свидетельствуют, что она когда-то предпочитала больше украдкой наблюдать за дорогим ее сердцу студентом Покровским, нежели вступать с ним в личные контакты. Кстати, и со стороны этого молодого человека сама она замечала раздражение в свой адрес по поводу «подсматривания». Впрочем, возможно, в случае с отношением Вареньки к Покровскому срабатывал вполне естественный для девушки переходного возраста фактор – девичья нерешительность и стыдливость. К тому же дистанция и отсутствие реального контакта позволяют безгранично мечтать и фантазировать о возможных отношениях, что бывает глубже и насыщеннее реального чувства.

Как бы то ни было, но Варя не оставляет попыток уговорить Макара преодолеть его робость. Так, уже во втором письме она продолжает: «Вы напрасно стыдитесь ходить к нам, Макар Алексеевич. Какое другим дело! Вы с нами знакомы, и дело с концом!..» [1; 22]. И в следующем письме ещё раз: «вчера <…> ходила на Волково к матушке панихиду служить. Зачем вы не пошли вместе со мною; *я вас так просила*» [1; 24].

Обратим внимание, что это для Вари они просто «знакомы, и дело с концом». А для Макара как раз «делу дадут другой смысл» и попадут как бы не в бровь, а в глаз. Он это предчувствует, и она это понимает, но не принимает. Логика взаимной душевной связи у них разная. С ее стороны – лишь «дочерние» чувства и благодарность. С его стороны – чувства будто бы родственные, даже «отеческие». Однако под спудом у него остается другое. В этом отношении выразительна приписка в следующем письме Макара: «P.S. Ах, душенька моя, что это вы опять в самом деле стали писать?.. о чем вы блажите-то! да как же мне ходить к вам так часто, маточка, как? я вас спрашиваю. Разве темнотою ночною пользуясь; да вот теперь и ночей-то почти не бывает: время такое. Я и то, маточка моя, ангельчик, вас почти совсем не покидал во всё время болезни вашей, во время беспамятства-то вашего; <…> да и то потом перестал ходить; ибо любопытствовать и расспрашивать начали. Здесь уж и без того сплетня заплелась какая-то. Я на Терезу надеюсь; она не болтлива; но всё же, сами рассудите вы, маточка, каково это будет, когда они всё узнают про нас? Что-то они подумают и что они скажут тогда? Так вот вы скрепите сердечко, маточка, да переждите до выздоровления; а мы потом уж так, вне дома, где-нибудь рандеву дадим» [1; 26].

Макар здесь явно (хотя и невольно) перетолковывает свои будто бы «отеческие» чувства к Варе. Во-первых, при чём тут «темнота ночная» применительно к родственным свиданиям? Во-вторых, бдения у постели девушки, которая лежит в беспамятстве, это не личное взаимное общение. Скорее, это романтизированная ситуация свидания в драматичных обстоятельствах. В-третьих, что такого «они всё узнают»? Т.е. подразумеваются опять-таки никак не родственные свидания. И наконец, в-четвертых, само выражение «вне дома, где-нибудь рандеву дадим» также романтизирует возможные будущие свидания.

Стоит еще заметить следующее. Все инициативы к личным встречам, при которых могли бы проясняться и закрепляться взаимоотношения, исходят от Вари Доброселовой. Причина достаточно ясна – ей в тягость угадываемые желания Макара Девушкина. С его стороны заметна уклончивость от личных встреч и акцент на эпистолярное общение: «P.S. Об одном прошу: отвечайте мне, ангельчик мой, как можно подробнее» [1; 17]. В письмах легче дать себе волю, разгуляться воображением, дойти почти до интимности (такое было продемонстрировано Макаром в первом же письме, за что он и поплатился упреками от Вари). И заметно, что Варя редко отвечает пожеланиям корреспондента писать «подробнее». Даже при поверхностном обзоре мы видим, что она пишет меньше, чем он, и если не лаконично, то более сдержанно. Всплески её эмоций касаются почти исключительно собственных драматичных обстоятельств. В отношении Макара она больше журит его, нежели жалеет, и, во всяком случае, предпочитает сдерживать его лирические порывы. Относительно личных подробностей единственное исключение в её текстах составляет «дневниковая» рукопись, о значении которой нами в дальнейшем будет сказано особо.

В науке не раз обращали внимание на изначально разный круг чтения двух героев.[36] Понятно, что вкус у Макара, в отличие от Вареньки, поначалу примитивен. Но здесь тоже есть свои нюансы в гендерном аспекте. Он выписывает для девушки целые фрагменты из «ратазяевщины» («Итальянские страсти» и «Ермак и Зюлейка»). Примечательно, что в обоих случаях акцентируются переизбыточные любовные страсти. В себе Макар ощущает смутный дефицит подобных переживаний. Но и Вареньке

[36] См.: Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 512 с.; Кирпотин В.Я. Достоевский. Избр. работы, т. 2. – М.: Сов. писатель, 1978; Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. – М.; Л.: Наука, 1964. – 399 с.; Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. – Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1987. – 352 с.; Захаров В.Н. Дебют гения / Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Канонические тексты. Т.1. – Петрозаводск: Изд. Петрозаводского ун-та, 1995. – 609-637; Чернова Н.В. Литературные пристрастия героев Достоевского как способ их характеристики // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 23. – СПб.: Наука, 2007. – С. 107-120.

он подобное приписывает: «Вы у меня на этот счет привередница; трудно угодить на ваш вкус; <…> вам, верно, всё стихотворство надобно, воздыханий, амуров» [1; 25].

Макар при этом ошибается, но он не так уж далек от истины, о чём свидетельствует дневниковая тетрадь, которую Варенька ему пересылает. Остановим внимание на специфике выражения литературной стихии в романе «Бедные люди».

Герои произведения явно сориентированы на эту стихию: они читают и делятся самыми разными впечатлениями, которые многое проясняют в образах Макара и Вари. По поводу литературных вкусов Макара Девушкина В.Е. Ветловская замечает: «…одни и те же «итальянские страсти» «бешено клокочут» и в будуаре русской графини, и в юрте «сибирского царя Кучума». Сочинения Ратазяева – литературная улица, набор расхожих штампов тогдашних романтиков и эпигонов романтизма; писателей в псевдоисторическом роде, явившихся на почве увлечения В. Скоттом; подражание Бенедиктову рядом с подражанием Гоголю и его подражателям. С точки зрения Макара Алексеевича, все это «немножко вольно», «немного затейливо и уж слишком игриво, но зато невинно, без малейшего вольнодумства и либеральных мыслей»».[37]

Итак, Макару интересны итальянские страсти, псевдоисторические, но при этом захватывающие описания событий и даже безыскусные подражания русским писателям. Прежде всего, это выразительно характеризует «автора» подобной литературы – Ратазяева. Он бездарный подражатель и следует каким угодно модным образцам. Не случайно Варя Доброселова в своем ответном письме просит Макара прислать ей книги для чтения, но: «...только в таком случае, когда вы их не от Ратазяева получили. Он наверно даст своего сочинения, если он что-нибудь и когда-нибудь напечатал. Как это вам нравятся его сочинения, Макар Алексеевич? Такие пустяки...» [1; 55]. Таким образом, корреспондентка Макара Девушкина демонстрирует личный читательский вкус: она даже сомневается, что ратазяевские «сочинения» вообще могут быть напечатаны. Сама она с девичества воспитана на другой, подлинной литературе. Под косвенным, но вполне оправданным влиянием бывшего студента Покровского (в которого была влюблена) Варя, например, увлекается Пушкиным. Постепенно, но неуклонно это влияние опосредованно (Покровский – Варя – Макар) транслируется на Девушкина.

Но Макар Алксеевич не сразу соглашается с Варей, не спешит отказаться от привычного круга чтения и внешне увлекательной, хотя и пустой «ратазяевшины». Это тот редкий случай в романе «Бедные люди»,

[37] Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». – Л.: Худ..лит., 1988. – С. 43.

когда между корреспондентами разворачивается нечто вроде полемики (еще раз подобная ситуация возникает, когда Макар будет негодовать по поводу «Шинели» – зачем прислали?). Мужчина пытается навязать женщине свой вкус. Возражения Макара таковы: «...За Ратазяева заступлюсь, воля ваша. <…> Он хорошо пишет, очень, очень, и опять-таки очень хорошо пишет. Не соглашаюсь я с вами и никак не могу согласиться. Писано цветисто, отрывисто, с фигурами, разные мысли есть; очень хорошо! <…> Нет, вы прочтите-ка это с чувством, получше, когда вы довольны и веселы, <…> вот, например, когда конфетку во рту держите – вот когда прочтите» [1; 56]. Но очевидно, что здесь Макар лишь добавляет интенсивности к своей первой отвлеченной характеристике ратазяевщины («очень, очень, и опять-таки очень хорошо пишет»). Макар перечисляет те качества, за которые он ценит эту самую ратязяевщину: «цветисто, отрывисто, с фигурами, разные мысли есть». Герой отмечает не особенность содержания литературы, возможно, он даже и не задумывается об этом критерии оценки, а «эффектность» формы. И даже выражение «разные мысли есть» подчеркивают не серьезную содержательность произведения, а, скорее, дополнительность этих самых «мыслей» по отношению к «цветистости» слога.

Затем по инициативе Вари Доброселовой в восприятие Девушкиным литературы входят Пушкин и Гоголь. И если прежде он питался суррогатом, то теперь открывает для себя подлинную литературно-духовную пищу. Однако Достоевский кардинально *разводит* впечатления Макара от «Станционного смотрителя» и от «Шинели» по разным полюсам. От пушкинской повести он в восторге: «...Случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена. Да и что самому прежде не в догад было, так вот здесь, как начнёшь читать в такой книжке, так сам всё, помаленьку, и припомнишь, и разыщешь, и разгадаешь» [1; 59]. Не красивые иллюзии – как в «ратазяевщине», – а достоверное отражение личных обстоятельств и чувств открывает Макар в «Станционном смотрителе». Повесть «Шинель», напротив, возбуждает в герое негодование: «Прячешься иногда, прячешься, <…> из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, всё напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено! Да тут и на улицу нельзя показаться будет; ведь тут это всё так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь» [1; 63]. Парадокс здесь в том, что в обоих случаях герой тонко уловил и живо воспринял *правду о собственной жизни*.

В этой связи убедительно писал С.Г. Бочаров: «Если в “пушкинском” впечатлении внешнее социальное неравенство оказывалось чем-то второстепенным и как бы даже мнимым (ибо граф на Невском “только казаться будет другим”), то во впечатлении “гоголевском” оно выдвигает-

ся сразу на первый план и даже является оправдательным аргументом в устах самого Девушкина, который в своё оправдание ссылается на неравенство способностей и общественных состояний».[38] Однако дело, как нам представляется, не только в разном выражении значимости социального неравенства у Пушкина и Гоголя. Самый важный фактор в расхождении впечатлений Макара содержится в разности художественной методологии писателей, в пафосе повестей. У Пушкина выражено сочувствие Самсону Вырину, тогда как у Гоголя центральный пафос был сатирически-обличающий, направленный на несправедливое устройство общества. Первое нашло б*о*льший отклик в сердце Макара, чем второе (при всех редких выплесках его «бунтарства» в романе).

Немаловажным представляется и другое. У Пушкина судьба Самсона Вырина, погибающего после потери своей Дуни, явно носит провиденциальный характер для судьбы Макара Девушкина: «Меня чуть слёзы не прошибли, маточка, когда я прочёл, что он спился, грешный, <…> и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлёбывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей <…>. Дело-то оно общее, маточка, и над вами и *надо мной может случиться*. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, <…> всё может случиться, и *со мною то же самое может случиться*» [1; 59]. Обратим внимание на допущенный автором повтор (выделено мною – Н.М. в цитате курсивом). Герой не может на это болезненно не откликнуться. В «Шинели» же ничего гендерного Гоголем не заложено. Башмачкин зациклен на мечте о шинели; Девушкин болеет душой за судьбу любимой женщины. Быть может, ещё и поэтому повесть Гоголя остается Макару глубоко чужда.

Начав с обиды на Гоголя, Макар Девушкин доходит до обиды на всех писателей, до обощённого обвинения всей литеартуры: «Вы, маточка, мне книжку какую-то хотели, ради скуки, прислать. А ну ее, книжку, маточка! Что она, книжка? Она небылица в лицах! И роман вздор, и для вздора написан <…> и если они вас заговорят Шекспиром каким-нибудь, что, дескать, видишь ли, в литературе Шекспир есть, – так и Шекспир вздор, всё это сущий вздор, и всё для одного пасквиля сделано!» [1; 70]. Однако раздражённость Макара свидетельствует о том, что, во-первых, повесть по-настоящему задела его за живое, и, во-вторых, вспышка негодования всё-таки временная, цену Шекспиру Макар Девушкин все же знает.

Интересно, что единичный выпад Макара Девушкина против литературы почти совпадает с мнением г-на Быкова. В пересказе Вари оно выражено так: «…он сказал мне, что всё вздор, что всё это романы, что я еще

[38] Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 181.

молода и стихи читаю, что романы губят молодых девушек, что книги только нравственность портят и что он терпеть не может никаких книг» [1; 100]. Между тем, позиция Быкова здесь двусмысленна и почти противоречива. Если он «терпеть не может никаких книг», которые «только нравственность портят», то как же расценивать его первоначальный поступок по отношению к Варе? Получается, что против литературы и на защиту нравственности здесь выступает недавний развратник.

С отношением Макара к литературе, разумеется, всё иначе. Против Гоголя он настроен «всерьёз и надолго». Макар и в дальнейшем будет возвращаться к своему прежнему впечатлению от «Шинели». Например: «Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь. Сапоги, в таком случае, маточка, <…> нужны мне для поддержки чести и добраго имени; в дырявых же сапогах и то и другое пропало, – поверьте, маточка, опытности моей многолетней поверьте; меня старика, знающего свет и людей, послушайте, а не пачкунов каких-нибудь и маратeлей» [1; 76].

Принципиальную важность имеет в романе последнее письмо Девушкина. Оно не имеет даты и его, по-видимости, некуда адресовать (Макару неизвестно, куда конкретно увозит Быков Вареньку). Но в этом же можно видеть и завершение судьбы Макара как литературного корреспондента. Теперь он обращается не столько к Вареньке, сколько к любому читателю: его письмо адресовано любому, кто его прочтет. Здесь будет уместно привести убедительное суждение Н.Я. Берковского о значении знаменитого чеховского шедевра: «Ванька надписывает своё письмо, через которое, он надеется, будет он услышан и спасен: на деревню дедушке. <…> С адресом Ванька сделал печальнейший промах. <…> До дедушки Константина Макарыча письмо не дошло, до нас – дошло, уже сменилось несколько поколений, и до всех оно доходит».[39] Точно так же «до всех доходит» трагедия Макара Девушкина, выраженная в его последнем письме.

В связи с темой литературы и ее сложного воздействия на человека имеет особое значение и эпиграф к роману Достоевского. Это слова популярного в ту эпоху писателя романтика В.Ф. Одоевского из рассказа «Живой мертвец»: «Ох, уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже; читаешь... невольно задумаешься, а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил».

[39] Берковский Н. О русской литературе. Сб.статей. – Л.: Худ. лит., 1985. – С. 260.

Зададимся вопросом: зачем Достоевскому, вслед за Одоевским, понадобилось шутливое отрицание литературы? Можно ответить: чтобы заранее косвенно (через шутливый упрек) подчеркнуть свои задачи и надежды на то, что литературное слово способно изменить человека и жизнь. Эпиграф явно откликается в оценках Макара сочинений Пушкина и Гоголя. У первого героя умиляет открытая писателем «подноготная» жизни, а у второго та же «подноготная», напротив, оскорбляет.

Нужно еще раз обратить внимание на то, что роман эпистолярный. Значит, шутливый «запрет писать» заранее относится как бы к Макару. И тогда эпиграф как будто эхом отзывается в его последнем письме. Герою как «сочинителю писем» именно судьбой теперь отказано (по эпиграфу «запрещено») продолжать писать. И примечательны его переживания по этому поводу: «Ведь никак не может так быть, чтобы письмо это было последнее. Ведь вот как же, так вдруг, именно, непременно последнее! Да нет же, я буду писать, да и вы-то пишите... А то у меня и слог теперь формируется... Ах, родная моя, что слог! Ведь вот я теперь и не знаю, что это я пишу, <…> и не перечитываю, и слогу не выправляю, а пишу только бы писать, только бы вам написать побольше» [1; с.108].

Перейдем теперь ещё раз к Варе и рассмотрим ее «писательскую» позицию. Как уже говорилось, она не особенно расположена писать подробные письма (как ее ни уговаривает Макар), за исключением тех случаев, когда её что-то задевает за живое. Например, до мелочей она описывает посещение её Быковым и свои последующие переживания. А ещё прежде этого она пересылает Макару свою дневниковую тетрадь. Сама Варя объясняет свои мотивы так: «Мне так хочется сделать вам что-нибудь угодное и приятное за все ваши хлопоты и старания обо мне, за всю вашу любовь ко мне, что я решилась наконец на скуку порыться в моем комоде и отыскать мою тетрадь, которую теперь и посылаю вам» [1; 26]. То есть в ответ на просьбы Макара писать ему подробнее Варя высылает ему *готовый текст*, своеобразное свое давнее *сочинение*.

Если, как известно, стиль писем Макара меняется и как «писатель» он эволюционирует, то со стилем Вари всё сложнее. С одной стороны, письма она пишет иначе, чем Макар. С другой стороны, и в дневниковой её «тетради» наблюдается уже совсем иной стиль. Объясняли в науке это по-разному. Так, В.С. Нечаева, отчасти возражая В.В. Виноградову[40], замечала: «Иную картину представляет стиль писем Вареньки и работа над ними Достоевского в 1846–1847 гг. (т.е. при подготовке нового издания романа – Н.М.). Несомненно, что при написании «Бедных людей» Достоевский демонстрировал разницу стилей писем обоих корреспондентов и мещанско-

[40] Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Наука, 1959. – С. 477-493.

чиновничьему языку Макара противопоставлял более литературный, интеллигентный язык Вареньки. Но в самих писаниях Вареньки можно различить как бы два варианта: стиль ее записок, излиятельно-эмоциональный, и стиль ее писем Макару, в большинстве дружески-деловой. Первый действительно можно назвать сентиментальным по насыщенности выражением взволнованных чувств, переходящим иногда в патетику».[41]

Стилевая разница наблюдается и между первой и второй частями записок Вари. В первой рассказано о её детских впечатлениях – сначала о жизни в деревне, затем в столичном Петербурге. Деревенская идиллия сменяется описаниями городской нужды и семейного драматизма (последнее вполне в духе писем Макара). Как давно замечено, деревенские картины для Достоевского во многом автобиографичны и были навеяны пребыванием семьи в Даровом. На этом основании прототипом Вари Добросёловой считают любимую сестру писателя Варвару Достоевскую. В.С. Нечаева комментировала это следующим образом: «Представляя себе жизнь детей Достоевских по воспоминаниям А.М. Достоевского, нетрудно узнать в записках Вареньки тот же характерный пейзаж, любимые места для прогулок и семейный быт Достоевских. Не случайно Варенька Доброселова, единственная дочь своих родителей, изображает многодетную семью со старой няней Ульяной Фроловной, прототипом Алены Фроловны, няни Достоевских».[42]

Во второй части записок Вари содержательно наиболее важна история отца и сына Покровских. Психологический портрет и судьба первого из них как будто откликается в судьбе Макара Девушкина. Даже сцена, когда безутешный отец провожает в последний путь сына, то роняя, то подбирая по дороге книги, – предвещает финал романа: Макар ведь тоже потерял свою Вареньку, оставаясь лишь с «Повестями Белкина». Однако в гендерном аспекте особенно значимы описанные взаимоотношения Вари с Покровским-сыном.

Здесь уместно вернуться к уже поставленному нами ранее вопросу: почему героиня пересылает Макару свои дневниковые записки? Внешняя причина понятна: она отвечает его пожеланиям «писать о себе подробнее». Однако угадывается и другая, скрытая причина. Можно предположить, что в ответ на его невысказанные, но горячие, далеко не отцовские чувства она хочет раскрыть ему свою душу, незабываемую историю её девичьей влюбленности. Её сердце занято, пусть даже «герой её романа», студент Покровский, давно умер. Здесь достоверно автором распознан и открыт глубокий женский инстинкт – потребность засвидетельствовать, что, вопреки нынешнему положению, *и её любили, и она любила* по-настоящему!

---

[41] Нечаева В.С. Ранний Достоевский 1821–1849. – М.: Наука, 1979. – С. 151-152.
[42] Там же, с. 143-144.

Достоевский не мог не почувствовать, что открыл здесь что-то достоверное и важное. Поэтому спустя почти двадцать лет, в «Записках из подполья», *проститутка Лиза по тому же инстинкту доверчиво и гордо покажет клиенту-парадоксалисту любовное письмо некоего студента: И её любили!* Но это будет гораздо позднее и потому достовернее. В «Бедных людях» откровения Вареньки ещё насыщены, по раннему выражению Макара, «воздыханиями и амурами». Во всяком случае, в стиле это отчасти сказывается. Вот для примера ряд фрагментов:

«Мне не хотелось, чтобы он считал меня за ребенка. Мне тогда было уже пятнадцать лет. С этого дня я начала мучить воображение моё, создавая тысячи планов, каким бы образом вдруг заставить Покровского изменить своё мнение обо мне. Но я была подчас робка и застенчива; в настоящем положении моём я ни на что не могла решиться и ограничивалась одними мечтаниями (и бог знает какими мечтаниями!). Я перестала только проказничать вместе с Сашей; он перестал на нас сердиться; но для самолюбия моего этого было мало» [1; 32].

«Скоро я перестала учиться у Покровского. Меня он по-прежнему считал ребенком, резвой девочкой <…>. Мне было это очень больно <…>. Я краснела, мешалась и потом где-нибудь в уголку плакала от досады» [1; 35]. «Мне казалось, что моей дружбы, *моего любящего сердца* было мало ему» [1; 36].

«Он привстал, подошел с смущенным видом ко мне, смешался ужасно, что-то заговорил, кажется, в чем-то извинялся, может быть, в том, что только теперь заметил, что я такая большая девушка. Наконец я поняла. Я не помню, что со мной тогда сталось; я смешалась, потерялась, покраснела ещё больше Покровского, закрыла лицо руками и выбежала из комнаты. <…> Мысли самые странные, мысли смешные вертелись в голове моей. Одна из них, самая сумасбродная, была та, что я хотела идти к нему, объясниться с ним, признаться ему во всем, откровенно рассказать ему всё» [1; 37].

«Минута была странная, я как-то слишком была откровенна и чистосердечна; горячность, странная восторженность увлекли меня, и я призналась ему во всём... в том, что мне хотелось учиться, что-нибудь знать, что мне досадно было, что меня считают девочкой, ребёнком... Повторяю, что я была в престранном расположении духа; сердце моё было мягко, в глазах стояли слёзы, – я не утаила ничего и рассказала всё, всё – про мою дружбу к нему, про желание любить его, жить с ним заодно сердцем, утешить его, успокоить его. <…> Я заплакала вдруг, как дитя, зарыдала, сама себя удержать не могла; точно я была в каком-то припадке. Он схватил мои руки, целовал их, прижимал к груди своей, уговаривал, утешал меня; он был сильно тронут; не помню, что он мне говорил, но только я и пла-

кала, и смеялась, и опять плакала, краснела, не могла слова вымолвить от радости» [1; 38].

Такими перлами переполнена тетрадь Вареньки. Заметим, что по стилю всё это отчасти перекликается с ратазяевскими «итальянскими страстями». Единственная, но важная разница – изложенное Варей будто бы *пережито*, а не выдумано ради красного словца. Достоевский здесь просто пока не знает, как *о таком* должна бы писать женщина, как она *в таком* могла бы признаваться. И потому нечто вроде «ратазяевщины» будет преследовать его описания любовных переживаний вплоть до каторги, особенно применительно к женским образам.

Существенно новое неожиданно прорывается у Вари в таких репликах: «Но это *духовное насилие* не могло и не в силах было расстроить меня совершенно. Я была *слишком мечтательна*, и это спасло меня» [1; 39].

Мотивы *духовности* и *мечтательности* в гендерологическом отношении сыграют, как мы увидим, важную роль в последующих произведениях Достоевского. В «Бедных людях» они пока еще факультативны.

Однако уже и в этом романе во взаимоотношениях одной женщины и трёх мужчин (Макар – Быков – Покровский-младший) намечено усложнение, которое будет характерно для Достоевского как автора будущих повестей и романов. Пожалуй, в «Бедных людях» оно особенно психологически витиевато. Так, по ряду достаточно прозрачных намеков можно предполагать, что Покровский-младший являлся, по замыслу автора, прижитым сыном Быкова. Последний лишил Вареньку девичьей чести уже после смерти молодого человека. Таким образом, Быков предстает в романе в роли соперника собственного сына (это отзовется впоследствии, в итоговом романе, в притязаниях на Грушеньку отца и сына Карамазовых). Заметим, что в первом романе Достоевского всё еще сложнее (уже не «треугольник», а некая запутанная «призма»).

Сложность в «Бедных людях» усугубляется и теми ролями, которые играют или могли бы сыграть Макар и Быков в судьбе Вари. Примечательно, что знакомство между ними предусмотрено автором, но оно принципиально заочное: оба видят друг друга поочередно, проходящими через двор. Со слов компаньонки Варя пишет об интересе Быкова к Макару: «”Какой же это чиновник, который с вами знаком?” На ту пору вы чрез двор проходили; Фёдора ему указала на вас; он взглянул и усмехнулся» [1; 97]. В свою очередь, Макар пишет о Быкове: «…видел я его, как он от вас выходил. Видный, видный мужчина; даже уж и очень видный мужчина. Только всё это как-то не так, дело-то не в том именно, что он видный мужчина <…>. Только вот как же мы будем теперь письма-то друг к другу писать? Я-то, я-то как же один останусь?» [1; 102].

Возвращаясь к вопросу о возможных ролях в судьбе Вари двух этих мужчин, можно признать следующее. Оба они имеют по отношению к ней равный статус в двух отношениях: оба близки друг другу по возрасту, и обоих она не *любит*. Относительно же её возможной будущей судьбы роли принципиально различны. С одной стороны, Макар ей душевно близок и дорог, а Быков – непонятен и страшен. С другой стороны, оставаться в городе с Макаром Алексеевичем – обрекать себя на физическую гибель (она больна, и есть признаки чахотки). В пользу же Быкова имеются два существенных преимущества. Во-первых, он «объявил мне, что ищет руки моей, что *долгом своим почитает возвратить мне честь*» [1; 100]. Во-вторых, он намерен спасать её от болезни: «…сказал, что в деревне я растолстею, как лепёшка, что буду у него как сыр в масле кататься» [1; 101].

Выбор может представляться сложным: это как для Авдотьи Романовны Раскольниковой в будущем романе «Преступление и наказание» – между Свидригайловым и Лужиным. В то же время можно полагать, что она даже не представляет для себя возможным выбрать Свидригайлова – в этом он остается «соперником» только в глазах Лужина. Для нее, скорее, имеет смысл другой выбор: выйти за Лужина или отказаться от него и обречь на нищету себя, мать и брата. Спасает случайность – неожиданные деньги, оставленные покойной супругой Свидригайлова, Марфой Петровной, да ещё и Разумихин (тоже своеобразное «наследство» от брата Родиона). Для судьбы Вари Добросёловой подобные счастливые случайности автором не предусмотрены, и за Быкова идти замуж она почти обречена.

Героиню «Бедных людей» легко осудить, что неоднократно и делали интерпретаторы романа. Например: «Варенька принимает предложение Быкова из-за традиционного представления о восстановлении своей “чести”, из страха перед будущим и с ясным пониманием всей разницы интересов ее и будущего мужа».[43] Но в первом романе Достоевского какой-либо «Разумихин», как уже сказано, не предусмотрен. И потому начинающий, но уже прозорливый, чуткий к женским инстинктам писатель умеет предвидеть единственно возможный выбор: «Друг мой, я выйду за него, я должна согласиться на его предложение. Если кто может избавить меня от моего позора, возвратить мне честное имя, отвратить от меня бедность, лишения и несчастия в будущем, так это единственно он. Чего же мне ожидать от грядущего, чего ещё спрашивать у судьбы?» [1; 101]. Естественно, здесь выражен будто бы «женский эгоизм», поскольку Варя вполне понимает, что означает ее выбор для Макара. Но осудить её и даже назвать это «эгоизмом» может лишь тот, кто не воспринимает в полной мере интуиции Достоевского. Мы полагаем, что писатель не закладывал в

[43] Нечаева В.С. Ранний Достоевский 1821-1849. – М.: Наука, 1979. – С. 148.

сюжет романа негативных коннотаций относительно финального решения Варвары Добросёловой.

Кто-то, разумеется, может полагать иначе. Например, В.Е. Ветловская предугадывает гибель героини, когда пишет о Макаре: «…если бы он одевал и наряжал Вареньку для свадьбы. Но он наряжает её на смерть. Ведь благодеяния нового благодетеля («Говорят, что Быков человек добрый...»), если учесть дистанцию, которая его и Вареньку разделяет, означают, что бедная Варенька заплатит за них уже не стеснением духовной и душевной свободы, а всей душой, поскольку чем больше такая дистанция, как мы знаем, тем скорее и радикальнее исход».[44]

Особые вопросы у читателя может вызывать поведение Вари перед её свадьбой и отъездом: она загружает Макара мелочными заботами, буквально *гоняет* его по магазинам и модным лавкам. Не слишком ли это бездушно и жестоко? На это указывал еще В.Н. Майков: «…при первом чтении «Бедных людей», пожалуй, можно прийти в недоумение – зачем вздумалось автору заставить Варвару Алексеевну в конце романа с таким холодным деспотизмом рассылать Девушкина по магазинам с вздорными поручениями. Однако ж эта черта имеет огромный смысл для психолога и сообщает целому сочинению интерес необыкновенно верного снимка с человеческой природы». В.Н. Майков предлагал свое наблюдение: «Варвара Алексеевна (мы в этом глубоко убеждены) томилась преданностью Макара Алексеевича больше, чем своей сокрушительной бедностью, и не могла, не должна была отказать себе в праве помучить его несколько раз лакейскою ролью, только что почувствовала себя свободной от тягостной опеки. Неестественно человеку столько времени изнывать от насилия, в котором видит привязанность, и когда-нибудь не вступиться за поруганную самостоятельность своей симпатии».[45] В.Е. Ветловская называет это наблюдение «тонким», однако оно для нее недостаточно «детализировано» и даже в принципе недостаточно, поэтому исследователь находит нужным его уточнять и развивать: «Варенька, конечно, томилась не преданностью Макара Алексеевича, а тем, что эта преданность была небескорыстной. Ее тяготила не любовь, а унизительные для нее проявления этой любви – вид и формы, которые она приобрела и которые ее убивали».[46] Вот и получается, что в результате вина в грядущей гибели Вари Добросёловой (в которой В.Е. Ветловская не сомневается) уже перекладывается с Быкова – на Макара Девушкина.

---

[44] Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». – Л.: Худож.лит., 1988. – С.74.

[45] Майков В.Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. – М.: Искусство, 1982. – С. 85.

[46] Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». – Л.: Худ. лит., 1988. – С. 73-74.

С этим сложно согласиться, хотя так или иначе аргументируемые мнения имеют право на существование. На наш взгляд, поведение Вари перед свадьбой (возложение забот на Макара – магазины, «фальбала» и проч.) объясняется тем, что всё это – *художественно*, и значит, подлежит многозначной интерпретации. Здесь найдут себе место мнения В.Н. Майкова и В.Е. Ветловской. Но возможны и другие истолкования. Например, автор мог предполагать здесь проявление тактичности Варвары Добросёловой: понимая, как тяжело Макару Девушкину смириться с тем, что происходит, она пытается отвлечь его через усугубление мелочных забот по приготовлениям к свадьбе. Возможно и другое понимание: Варе самой слишком тяжело (быть может, даже тяжелее, чем Макару). Прежней она оставаться не может. В финале романа ей не до мести (по В.Н. Майкову). Она переживает не столько *гибель* (по В.Е. Ветловской), сколько *перерождение* на глазах как Макара Девушкина, так и читателей. В каком-то иносказательном значении она уже преображается здесь в «лепёшку» – как и предрекал ей г-н Быков. Во всяком случае, в сфере художественной ни одна интерпретация (кроме откровенно надуманных) не должна и не может отрицать других.

Итак, в романе «Бедные люди» гендерологических догадок и прозрений у Достоевского сказалось более чем достаточно. История литературной классики знает случаи, когда в дебютных произведениях гениальных писателей оказывалось заложено очень многое, как бы на перспективу. Такова трилогия Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Таковы и «Записки охотника» И.С. Тургенева – произведение в строгом понимании не «дебютное», однако открывающее его большую писательскую судьбу (некоторые современники полагали, что этот цикл – самое талантливое его произведение). С романом «Бедные люди» получилось примерно так же. В последующих произведениях рассматриваемого, докаторжного периода мы не найдем столь же насыщенного гендерного содержания. Тем не менее, оно присутствует почти повсюду и так или иначе свидетельствует о процессе гендерологических исканий писателя, который начался уже в романе «Бедные люди». Поэтому логично обратиться к следующей повести – «Двойник».

Господин Голядкин здесь – это как Макар Девушкин, оставшийся без своей Вареньки, «на самого себя». Но без отношения героя к женщине, пусть хотя бы пародийно-искаженного, Достоевскому обойтись было нельзя. И на роль объекта болезненного внимания Голядкина выдвигается почти картонная фигура Клары Олсуфьевны, «единородной дочери статского советника Берендеева, в оно время благодетеля господина Голядкина» [1; 128]. В отношении к ней героя повести есть свои странности, мимо которых прошли как первые критики (В.Г. Белинский, В.Н. Майков), так и советские ученые (Ф.И. Евнин, В.С. Нечаева). Фактически

лишь в нашем столетии первым внятно высказался об этих странностях В.Н. Захаров в статье с показательным названием «Загадка «Двойника»», поэтому мы приведем его мнение в достаточно развернутом виде.

Вначале В.Н. Захаров справедливо замечает: «Голядкин в отношениях к Кларе Олсуфьевне Берендеевой – ведь тут одни странности: Голядкин претендует на её руку и постоянно попадает в щепетильные обстоятельства, из которых он выходит странным образом – не оскорбляясь и не обижаясь на доставшиеся «щелчки судьбы». «Амбициозный» Голядкин лишен в этих случаях самого главного – самолюбия. Или не менее интересный момент: Голядкин нигде не изображается в повести влюбленным. В «Двойнике» нет описаний любовных страданий титулярного советника. Даже в знаменательный момент чтения письма от «Клары Олсуфьевны» реакция Голядкина на письмо меньше всего напоминает чувства влюбленного. <…> Что же это такое – *амбиция без самолюбия, сватовство без любви*? «Странности» объяснимы, если принять во внимание «идею-чувство» Голядкина, из которой и вытекает попытка сватовства и реакция Голядкина на свои неудачи».[47]

Далее следует развитие мысли: «У Голядкина есть «подпольная» идея. Герой уверовал в идею абсолютной ценности человеческой личности, в идею равенства людей, или, если воспользоваться выражением Н.А. Добролюбова, он помыслил «о соблазнительном равенстве друг с другом». Более того, он пытается утвердить себя подобным образом в обществе, и попытка сватовства – это своего рода социальный эксперимент героя повести, дерзнувшего преступить пределы «социального своего положения»».[48]

Наконец, уже без упоминания мнимой «любви» и планов на «сватовство», указывается на «внутреннее раздвоение Голядкина, мучительнейшее состояние его, пронизывающее, впрочем, всех подпольных героев Достоевского, а тем более Голядкина – «главнейшего подпольного типа» писателя. Собственно, внутреннее раздвоение никогда не покидает Голядкина. Он обуреваем борьбой противоположных чувств, причем его двойственность принимает разные, подчас не связанные между собой формы».[49]

Мы считаем возможным и необходимым развить суждения В.Н. Захарова. Действительно, уже во второй главе повести (визит к врачу и сумбурные признания Голядкина) герой невольно проговаривается. Он метит в соперники «блестящему молодому человеку», Владимиру Семеновичу, который на Кларе Олсуфьевне «жениться хочет, когда еще

[47] Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский. – М.: «Индрик», 2013. – С. 96.
[48] Там же, с. 97.
[49] Там же, с. 99.

молоко, с позволения сказать, на губах не обсохло». И следом добавляет: «Да тут, чтоб уж разом двух воробьев одним камнем убить, – как срезал молодца-то <…>, – и обращаюсь к Кларе Олсуфьевне <…>, – а она только что романс пропела чувствительный, – говорю, дескать, “чувствительно пропеть вы романсы изволили, да только слушают-то вас не от чистого сердца”. И намекаю тем ясно, <…> что ищут-то теперь не в ней, а подальше…» [1; 120].

Проговаривается он потому, что уже в первых главах достаточно очевидно проясняются «дальние искания» самого Голядкина относительно женитьбы на Кларе Олсуфьевне. Его фантазии простираются на подготовку к свадьбе и семейной жизни. Так, например, сразу от доктора он направился в Гостиный двор и «ещё кое-куда», приценился к «дамским материям», а также «сторговал мебели на шесть комнат, полюбовался одним модным и весьма затейливым дамским туалетом в последнем вкусе» [1; 122-123], – впрочем, нигде не оставляя даже «задаточка». Тем самым Голядкин в пародийном виде повторяет финальные хлопоты Девушкина из предыдущего романа. Но там дело шло к чужой свадьбе. Здесь же налицо праздные мечтания о свадьбе собственной и намерение угодить будущей жене. Между тем, уже в этой главе в адрес Клары у Голядкина проскакивает реплика: «дерзкая девчонка, больше ничего…» [1; 127].

Таким образом, по В.Н. Захарову, «его двойственность принимает разные, подчас не связанные между собой формы» – в том числе по отношению к мнимой возлюбленной (или всё-таки «дерзкой девчонке»?). Вот, например, в чем ещё выражаются его мечтания. Тайком проникнув на званый вечер и бал, он воображает: «Вот если б <…> эта люстра сорвалась теперь с места и упала на общество, то я бы тотчас бросился спасать Клару Олсуфьевну. Спасши ее, сказал бы ей: „Не беспокойтесь, сударыня; это ничего-с, а спаситель ваш я“…» [1; 135]. Далее он вообразил себя галантным кавалером и даже умудрился пригласить девушку на танец, в котором совершенно опростоволосился: «Клара Олсуфьевна вскрикнула; все бросились освобождать ее руку из руки господина Голядкина, и разом герой наш был оттеснен толпою» [1; 137].

В последних главах описаны кардинальные перемены, происходящие в отношении Голядкина к прежним собственным фантазиям. Теперь он, обманутый фальшивым любовным письмом, во многом приписывает ратазяевский по духу романтизм «вздорной девчонке» Кларе Олсуфьевне и с упоением критикует подобные мечтания с позиций жизненной прозы. Упрекам былой «возлюбленной» нет конца. «Ну, что теперь? <…> возьми, дескать, да подай ей карету сюда; дескать, ножки замочим, если кареты не будет… И вот, кто бы подумать мог? Ай да барышня, ай, сударыня вы моя! ай да благонравного поведения девица! ай да хваленая наша. Отличились, сударыня, нечего сказать, отличились!.. А это всё

происходит от безнравственности воспитания; а я, как теперь порассмотрел да пораскусил это всё, так и вижу, что это не от иного чего происходит, как от безнравственности. Чем бы смолоду её, того… да и розгой подчас, а они её конфетами, а они её сластями разными пичкают» [1; 212]. «Ну, вышла бы там себе за кого следует, за кого судьбой предназначено, так и дело с концом. А я человек служащий; а я место моё могу потерять из-за этого; я, сударыня вы моя, под суд могу попасть из-за этого! вот оно что! коль не знали» [1; 213]. Напоследок Голядкин окончательно переходит на позиции воинствующей мещанской морали: «Нет, сударыня, и опять-таки дела так не делаются, <…> воркования не будет, не извольте надеяться. Нынче муж, сударыня вы моя, господин, и добрая, благовоспитанная жена должна во всем угождать ему. А нежностей, сударыня, нынче не любят, в наш промышленный век; дескать, прошли времена Жан Жака Руссо» [1; 221-222].

Итак, обозначим наиболее важные моменты. Во-первых, в «Двойнике» Достоевским нам представлен новый, опошленный вариант значения женщины в жизни мужчины: она для него – лишь средство достижения жизненного успеха. Но эти подсознательные цели драпируются Голядкиным в романтические одежды ратазяевского толка.

Во-вторых, важно, что в двух последних главах (12 и 13) возникает другая крайность: Клара Олсуфьевна – чуть ли не наряду с роковым двойником, Голядкиным-младшим, – оказывается виновницей всех неудач старшего. И жизни-то она не знает, и вовлекла она его в гибельную авантюру. Словом, от женщин – весь вред…

Так на фоне искусственной и опошленной романтизации и через преодоление её прозой жизни тонет и теряется реально возможное сердечное отношение мужчины к женщине. Обратного же отношения (женщины к мужчине) в этой повести автор не показывает вовсе.

С некоторым даже переизбытком Достоевский восполняет этот дефицит в следующей повести, «Хозяйка». Она примечательна в разных и противоречивых отношениях.

С одной стороны, Достоевский странно ее в процессе работы оценивал: «Я пишу мою «Хозяйку». Уже выходит лучше «Бедных людей». Это в том же роде» [28/1; 139]. Здесь автор, на наш взгляд, выдает желаемое за действительное. Но что-то он всё-таки имеет в виду. Белинский же называл эту повесть «мерзостью» и «ерундой страшной» и аргументировал так: «автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору <…> и сильно натеревши всё это лаком русской народности» (в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»)[50]. На первый взгляд, прав Белинский: в «Хозяйке» признаков «ратазя-

[50] Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 т. Том 8. – М.: Худ. лит., 1982. – С. 404-405.

евщины» больше, чем где бы то ни было у Достоевского. Следить за «экстазными восторгами и падениями Ордынова»[51] и его «любы» Катерины нелегко.

С другой стороны, эта повесть – если не поворотное для автора произведение (как иногда утверждали), то всё-таки важное для его исканий, в том числе гендерологических. Ещё Н.Н. Страхов указывал на новую для Достоевского тему повести – взаимоотношения народа и интеллигенции [см.: 1; 509-510. – Примечания]. А.П. Власкин в 1994 г. дополнил и конкретизировал это мнение: в повести корректируются искания писателя в сторону народной религиозности.[52] Для нашей темы важно также дополнить это наблюдением тем, что в «Хозяйке» наблюдается принципиальное развитие гендерологического опыта Достоевского.

Дело в том, что в «Бедных людях» взаимоотношения героев оставались на уровне достоверной, масштабной и глубокой, но всего лишь *душевности*. *Духовность* наряду с *мечтательностью* лишь однажды упоминается в романе в репликах Вари Добросёловой. В «Двойнике» Достоевский показывает отношение мужчины к женщине, лишённое не только духовности, но и какой-либо душевности. В «Хозяйку» же интенсивность взаимопонимания и взаимоотношений мужчин и женщин (*и мужчин через женщин*) не просто возвращается. Эта интенсивность нарастает и выходит на новый, даже экзальтированный уровень. Здесь автором представлен уже полноценный любовный треугольник: Ордынов – Катерина – Мурин (и это уже совсем не то, что «Макар – Варенька – Быков»). В «Хозяйке» взаимоотношения двух мужчин и единственной женщины рисуются как многообразные и драматичные – быть может, даже в ущерб достоверности. Здесь Белинский отчасти прав. Ему, конечно, было виднее, с позиции близкого очевидца взаимоотношений в треугольнике «Панаев – Панаева – Некрасов». Но Достоевский-то пока не имел подобного жизненного опыта; это придет к нему лишь после каторги.

Тем более можно поставить ему в заслугу следующее. В «Хозяйке» во взаимоотношения и взаимопонимание мужчин и женщин впервые привносится – поверх душевного – подлинное *духовное* измерение. А что же при этом оказывается в роли духовного наиболее очевидным и доступным – только религиозное! Особенно если учесть, что автор – религиозен, и его личные взаимоотношения с женщинами пока что явно неполноценны.

В дальнейшем Достоевский приходит к созданию своих «Белых ночей». Признания его героя-мечтателя во многом явно автобиографичны, в том числе на тему взаимоотношений с женщинами. Автор мог бы

---

[51] Нечаева В.С. Ранний Достоевский 1821-1849. – М.: Наука, 1979. – С. 249.

[52] См.: Власкин А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. – Магнитогорск; Челябинск: Изд. МГПИ; ЧелГУ, 1994. – С. 31-39.

повторить вслед за своим героем: «…только мечтаю каждый день, что наконец-то когда-нибудь я встречу кого-нибудь». Или такое: «Правда, нельзя же без того, я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? это все такие хозяйки…» [2; 107]. Можно добавить, что для Достоевского это как бы «всё такие Минушки»... Автобиографично и признание мечтателя, что хотел бы встретить и познакомиться «с какой-нибудь аристократкой» (там же). Только нужна поправка: как для героя, так и для автора важен не социальный статус. Скорее всего, подразумевается аристократизм духовный.

И вот в повести мечта героя сбывается – он знакомится с Настей. Здесь напрашиваются параллели с «Бедными людьми». В обоих случаях важны мотивы сочувствия и участия в судьбе несчастной девушки (мнимо «отеческого» у Макара и будто бы «братского» у мечтателя). Примечательно невысказанное в «Бедных людях» и высказанное в «Ночах» *условие* со стороны девушки: «…не влюбляйтесь в меня... Это нельзя, уверяю вас. На дружбу я готова, вот вам рука моя...» [2; 109]. Однако, как всегда, важны нюансы.

Во-первых, разница в возрасте уменьшает шансы Макара. В «Белых ночах» такой разницы нет, но шансы Мечтателя ещё меньше за счет другого. Сердца обеих девушек заняты. Однако если любимый Вареньки ушел в мир иной, то у Настеньки – он еще *ходит* по земле, и он даже где-то рядом.

Во-вторых, история взаимоотношений Настеньки с её возлюбленным явно «зарифмованы» с тем, что было у Вареньки со студентом Покровским. В обоих случаях они соседи по квартире; юноша приохотил девушку к чтению (фигурирует даже всё тот же Пушкин). То есть *душевное* сближение происходит на *духовной* волне: «Пушкина присылал, так что наконец я без книг и быть не могла и перестала думать, как бы выйти за китайского принца (еще один суррогат «ратазяевщины» – Н.М.)» [2; 122].

В-третьих, в «Белых ночах» мечтатель и девушка утверждают, что *знают* и вполне *понимают* друг друга. И это по ходу сюжета и в его финальном повороте, пожалуй, всякий раз находит себе подтверждения. Настенька заранее опасается, что с его стороны без любви не обойдется, – так и случается. Мечтатель предвидит, что с появлением «законного» соперника Настенька не устоит, – и вновь так и случается: «…как же мог я быть так слеп, когда уже все взято другим, всё не моё; когда, наконец, даже эта самая нежность её, её забота, её любовь... да, любовь ко мне, – была не что иное, как радость о скором свидании с другим, желание навязать и мне своё счастие?..» [2; 128].

Наши наблюдения позволяют выявить следующие гендерологические открытия автора «Белых ночей». В доверительном душевном общении женщина и мужчина могут интуитивно и глубоко понимать друг

друга. Но при этом каждый из них *понимать другого* бывает способен *лучше, чем самого себя*. Сердечные инстинкты со стороны еще подлежат пониманию или учёту, в себе же самой (или в себе самом) они – как «беззаконные кометы». Так, например, при самом интенсивном душевном общении и даже сердечном сближении Мечтателя и Вареньки явление на сцену «прежнего и бесспорного» меняет всё. В подобных случаях тот, кому когда-то *отдала своё сердце* девушка, остаётся в этом сердце вопреки всему, и тогда уже никто ему не соперник. По выражению самой героини из её прощального письма, «не изменю своему сердцу: оно слишком постоянно. Оно <…> воротилось к тому, которому принадлежало навеки» [2; 140].

Таковы гендеродогические открытия Достоевского на тот момент (создание «Белых ночей»). Впрочем, не только на тот момент. Уже в итоговом великом романе – «Братья Карамазовы» – Достоевский вновь будет настаивать на истинности этого открытия. Выше нами уже использована формулировка названия романной главы – «Прежний и бесспорный», где Дмитрий Карамазов как бы оказывается в роли «Мечтателя», а Грушенька – в роли «Настеньки».

Последующие гендерологические искания писателя в этот начальный период его творчества выразились в неоконченном романе «Неточка Незванова» (с подзаголовком «История одной женщины» в журнальной публикации). Первоначально повествование Достоевский вел со сторонней позиции, от автора. Затем произведение стало оформляться как исповедальное, от лица центральной героини. Судя по всему, по замыслу – если бы он был доведен до конца – оно могло бы напоминать будущего «Подростка». Но существенная разница в том, это был бы *женский роман-исповедь*. Как бы то ни было, само по себе показательно, что Достоевский позднее, после каторги, не посчитал нужным вернуться к этому замыслу и развивать его (в отличие, например, от «Двойника», которого он переделывал дважды).

Важное в гендерологическом отношении содержание разворачивается уже в первых главах романа. Здесь достаточно подробно показаны взаимоотношения в семействе музыканта-скрипача Ефимова, его жены и падчерицы (Неточки). Спивающийся Ефимов несет в себе и сам ощущает признаки гениальности. Заметим, что через десять лет Л.Н. Толстой напишет свою повесть «Альберт», и между двумя этими произведениями наблюдается ряд созвучий: оба героя – талантливые, но спившиеся и опустившиеся на дно жизни скрипачи. Однако говорить о прямой творческой оглядке Толстого на Достоевского, конечно, не приходится. Мы не имеем свидетельств о том, что Толстой читал в 1849 г. «Отечественные записки», где были опубликованы три части романа Достоевского (последняя часть – без указания его авторства) [2; 492].

В «Неточке Незвановой» характерны взаимоотношения мужа и жены. Он женился на ней по откровенному расчету (у нее водились небольшие деньги, которые вскоре кончились) и не стесняется признаваться в этом. Она же «действительно влюбилась в него. Она была энтузиастка, *мечтательница*, видела в Ефимове *какого-то гения, поверила его заносчивым словам* о блестящей будущности; воображению её льстила славная участь быть опорой, *руководительницей гениального человека*, и она вышла за него замуж» [2; 154]. Курсивом в цитате мы выделили колоритный мотив, который предвосхищает у Достоевского взаимоотношения Степана Верховенского и генеральши Ставрогиной в будущем романе «Бесы».

Ефимов тяготился женой, которая тянула на себе всё домашнее хозяйство, и «чуть не помешался на той идее, что, когда он схоронит жену, *которая погубила его* (курсив Достоевского – Н.М.), все пойдет своим чередом. Бедная матушка не понимала его. *Как настоящая мечтательница*, она не вынесла и первого шага в враждебной действительности <…>. Но ослепление, неподвижная идея моего отчима, его сумасбродство сделали его почти бесчеловечным и бесчувственным. Он только смеялся и поклялся не брать в руки скрипки до самой смерти жены, что и объявил ей с жестокой откровенностью. Матушка, которая до самой смерти своей страстно любила его, несмотря ни на что, не могла выносить такой жизни» [2; 155]. Кстати заметим, что эта деталь – мстительный зарок «не брать в руки скрипки» – опять-таки повторится в толстовском «Альберте». Об особенностях и истоках образа скрипача Ефимова убедительно писал Г.М. Фридлендер.[53]

Для нас особенно показателен драматичный треугольник: отчим – мать – дочь. Сама центральная героиня испытывает любовь к отчиму, и это «чудная любовь, как будто вовсе не детская. Я бы сказала, что это было скорее <…> *материнское* чувство» ([2; 160] – курсив Достоевского). Однако далее акцентируются далеко не материнские чувства девочки, когда она признает, что «мало-помалу любовь моя, – нет, лучше я скажу страсть, потому что не знаю такого сильного слова, которое бы могло передать вполне мое неудержимое, мучительное для меня самой чувство к отцу, – дошла даже до какой-то болезненной раздражительности. У меня было только одно наслаждение – думать и мечтать о нем; только одна воля – делать все, что могло доставить ему хоть малейшее удовольствие» [2; 172]. Наконец, и в завершении этой истории взаимоотношений с отчимом и матерью Неточка признаёт: «Действительно, эта чудная привязанность моя походила несколько на роман… Но этому роману суждено было продолжаться недолго» [2; 173].

[53] Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. – М.; Л.: Наука, 1964. – С. 89–91.

Нелишнем будет заметить, что Достоевский в таких описаниях едва ли подразумевает нечто сугубо извращенное, вроде инцеста. Ведь Ефимов не является родным отцом Неточки; к тому же он не отвечает на её чувства «симметричным» образом. Он лишь использует её «*фантастическую*» привязанность (по её собственной формулировке – [2; 162]) в своих корыстных интересах: например, подговаривает красть у матери деньги, – что, конечно, также не красит его самого.

Самое гендерно экзотичное в незаконченном романе «Неточка Незванова» – широко и психологично развернутый мотив почти лесбийских отношений между Неточкой и Катей.[54] Подтверждения этому можно найти во многих фрагментах текста. Например, в таких: «Она целовала меня как безумная, целовала мне лицо, глаза, губы, шею, руки; она рыдала как в истерике; я крепко прижалась к ней, и мы сладко, радостно обнялись, как друзья, как любовники, которые свиделись после долгой разлуки» [2; 217]; «Мгновенье спустя я была в её постели, мы обнялись и жадно прижались друг к другу. Княжна зацеловала меня в пух» [2; 218]. Полудетски-женское начало, не находя выхода к мужскому, здесь как бы замыкается на само себя.

Гомосексуальность – как в мужском, так и в женском её вариантах, – безусловно, прямо относится к гендерной проблематике. И явление это находит свою выраженность в творчестве Достоевского. Примечательно, что близко к очевидному такая выраженность открывается именно в раннем, докаторжном периоде. Достаточно широко аргументированы в этом отношении наблюдения В.В. Беляева, изложенные в докладе «Юлиан Мастакович: несвятое гомосексуальное триединство («Петербургская летопись», «Ёлка и свадьба», «Слабое сердце»)». Правда, в соответствующей статье формулировка темы была сглажена[55]. По нашим наблюдениям, не столько прямое, сколько косвенное выражение гомосексуальные мотивы находят выражение и в позднем творчестве Достоевского. Но это уже является предметом для специальных исследований.

В «Неточке Незвановой» в последней из опубликованных частей (об особенностях структуры романа убедительно высказывался Г.М. Фридлендер[56]) развивается знакомый уже нам мотив неизбывной даже в заму-

---

[54] Образ Кати подразумевался более богатым и многогранным. Но даже в наличном виде он предвещает по ряду признаков будущую Аглаю Епанчину в романе «Идиот» [2; 501. – Примечания], тогда как ее старшая сестра, Александра Михайловна, соответственно, старшую сестру Епанчину, также Александру (наше наблюдение. – Н.М.).

[55] Беляев В.В. Три несвятых триединства в докаторжной прозе Достоевского // III Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. – М. : Фонд Достоевского, 2012. – С. 394–400.

[56] Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. – Л.: Наука, 1964. – С. 87.

жестве любви старшей сестры Кати, Александры Михайловны, к «прежнему и бесспорному». Но вместе с тем, добавляется и ощущение женщиной жгучей вины за такую любовь. При этом фигурирует потаённое любовное письмо, что предвещает сходный мотив в будущем «Дядюшкином сне» (об этом у нас речь еще впереди).

В.С. Нечаева проницательно отмечала, что в «Неточке Незвановой» у Достоевского широко и *многолико* развит прежний мотив «мечтательности»: «В осуществленной части замысла целая галерея мечтателей – Ефимов и мать Неточки, Александра Михайловна и автор письма к ней, найденного Неточкой, и, конечно, сама Неточка, которую обстановка и окружение её с детства как бы готовят к жизни в мечтах, к отрешению от действительности. <…> Мечтатели, созданные Достоевским до Неточки Незвановой, не могли бы хронологически определить срок своего увлечения мечтами: оно поглощало их полностью и вело или к гибели через полный разрыв с действительностью, или к гибели без борьбы – от столкновения с ней. Гибель ждала Вареньку в замужестве за Быковым, Васю Шумкова, верившего в «благодетеля» Юлиана Мастаковича, к гибели скатывался Ордынов, мечтатель «Белых ночей», мечтатели, окружавшие Неточку».[57]

Действительно, роман как будто переполняет *стихия мечтательности*, притом далеко не всегда позитивно-окрашенной, зачастую неразрывно связанной с негативными мотивами. Так, например, Неточке мечталась даже смерть матери: «И вот, – не знаю, как началось это всё сначала, – но под конец я остановилась на том, что, когда умрёт матушка, батюшка оставит эту скучную квартиру и уйдет куда-то вместе со мною. Но куда? – я до самого последнего времени не могла себе ясно представить. Помню только, что всё, чем могла я украсить то место, куда мы пойдем с ним (а я непременно решила, что мы пойдем вместе), всё, что только могло создаться блестящего, пышного и великолепного в моей фантазии, – всё было приведено в действие в этих мечтаниях» [2; 162]. И ведь эти мечты осуществились после смерти матери и отчима: Неточка оказалась в том самом доме с «красными шторами», который показывал ей отчим. Её приютили там, но там же она обрела и новые тяжелые впечатления.

Возьмем на заметку наблюдение В.С. Нечаевой, согласно которому мотив мечтательности *развивается* в романе. Неточка отмечает – когда её захватывает эта стихия, и что её усмиряет (этого не было в прежних произведениях писателя). Оказывается, *излечить* от мечтательности способно столкновение с действительностью, а также мобилизация нравственных сил и решимость вступиться за несправедливо угнетаемого человека. Для нашей темы это наблюдение может быть перспективным.

---

[57] Нечаева В.С. Ранний Достоевский 1821-1849. – М.: Наука, 1979. – С. 242.

Немаловажна реплика, которая как бы случайно промелькнула еще в «Белых ночах»: «…странные люди – мечтатели. Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода» [2; 112]. Если принять такое метафоричное определение, то здесь не стоит иметь в виду какую-либо безысходную (или желаемую?) полную «андрогинность». Она подразумевает *разное сочетание* признаков мужского и женского начал (маскулинности и феминности), например, в характере или даже в отдельных поступках персонажей (как и реальных людей). Можно полагать, что в разных представителях типа «мечтателя» у Достоевского (и не только у него) сочетание этих признаков бывает особенно наглядно выражено. И ведь действительно, женщины и мужчины в его произведениях *мечтают по-разному*. В мужских персонажах-мечтателях даже на интуитивном уровне угадывается много женственного. Так, О.А. Ковалёв резонно замечает: «В субъекте подчеркиваются феминность и одновременно старческие черты, делающие невозможным соединение с объектом. И то и другое значения содержатся в имени персонажа – Макар Девушкин. Фамилия указывает не столько на женственность, сколько на целомудрие».[58]

В женских же персонажах вовсе не обязательно проявляется соответствующая закономерность. В дальнейшем мы будем иметь возможность проверить это на материале более поздних произведений Достоевского.

2. Художественная гендерология Ф.М. Достоевского в послекаторжный период творчества

Перспектива для гендерологических исканий Достоевского после каторги была связана, как это часто бывает, с его жизненным опытом. А в жизненном опыте, вслед за каторжным, кардинальными были влюбленность и женитьба на Марии Исаевой (она была младше его на 3 года); затем отношения с Аполлинарией Сусловой (разница в 19 лет). И наконец, в его жизнь вошла Анна Сниткина (уже 25 лет разницы в возрасте).

На это стоит обратить внимание, потому что и в художественном творчестве Достоевского разница в возрасте между мужчинами и женщинами отражалась не всегда, но периодически. Это мы помним уже по «Бедным людям». Важную роль эта разница играла в «Хозяйке» (Катерина и старик Мурин). Затем в незаконченном романе «Неточка Незванова» акцентирован мотив ненормальной, какой-то «фантастической» влюблен-

[58] [58] Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. – С. 95.

ности девочки-подростка в отчима. Подобный же мотив оказывается центральным и в последнем докаторжном произведении – в рассказе «Маленький герой». Однако мотив этот здесь зеркально перевернут: на этот раз мальчик влюблен в молодую замужнюю женщину. Как бы то ни было, внимание Достоевского к подобным искажениям полулюбовных инстинктов во взаимоотношениях ребенка и взрослого демонстрирует остроту гендерологических исканий писателя.

Впрочем, в иных примерах разница в возрасте между персонажами не компенсируется мотивом влюбленности и тогда трактуется писателем вполне негативно. Как правило, это связано со сладострастием мужчин. Яркие примеры в позднем творчестве – Тоцкий и генерал Епанчин по отношению к Настасье Барашковой; Ставрогин и соблазненная им Матреша; старый князь Сокольский, не устоявший перед чарами Анны Версиловой; наконец, Фёдор Карамазов в притязаниях на Грушеньку Светлову. В раннем творчестве Достоевского их явным предшественником предстает Юлиан Мастакович. Этот персонаж появляется в трех произведениях, но особенно колоритен в рассказе «Елка и свадьба» (1848). В.С. Нечаева выявляет замысел писателя – проследить, «как зарождалось подлинное злодейство, как окруженный всеобщим почтением Юлиан Мастакович, услышал о сотнях тысяч, предназначенных в приданое одиннадцатилетней дочери откупщика, обрёк её себе в жертву и повёл свою отвратительную игру с ребенком и любезно-деловые разговоры с её родителями. Трагическая развязка коротко дана в заключительном эпизоде – свадьбе, где вульгарному облику жениха Юлиана Мастаковича противопоставлен глубоко волнующий образ его жертвы, которой «едва минуло шестнадцать лет»».[59]

Гендерологические искания Достоевского выразительно воплощаются в первом послекаторжном произведении – в «Дядюшкином сне».

Уже знакомый нам мотив почти в пародийном виде выражен в самой ситуации: дряхлый, полуживой, но состоятельный старик-князь не прочь жениться на молодой девушке. При этом его мечтания продиктованы не половым, а эстетическим инстинктом – Зина Москалёва очень хороша собой и прекрасно поёт. То есть мужчина, особенно в преклонных годах, способен видеть в женщине, как в ангеле, лишь воплощение всего прекрасного.

Образ «дядюшки» – князя К. – явно неоднозначен и потому в полной мере художественен. Н.М. Перлина, как комментатор повести в ПСС, справедливо связывает одно из письменных свидетельств Достоевского 1856 г. с воспоминаниями А.Г. Достоевской. В письме к А.Н. Майкову

[59] Нечаева В.С. Ранний Достоевский 1821-1849. – М.: Наука, 1979. – С. 232.

сказано: «Этот герой мне *несколько сродни*» [28/1; 209].[60] «По свидетельству А.Г. Достоевской, ее муж в 1860-х годах нередко любил в шутку разыгрывать перед нею роль «дядюшки». «Я бывала очень недовольна, – пишет мемуаристка, – когда Фёдор Михайлович принимал на себя роль молодящегося старичка. Он мог целыми часами говорить словами и мыслями своего героя, старого князя из „Дядюшкина сна“» (см.: А.Г. Достоевская. Воспоминания. М., 1971, стр. 88). Таким образом, фигура князя в какой-то мере была для автора своеобразной «маской»: рассказывая об увлечении князя, Достоевский соотносил его, по-видимому, с собственным «запоздалым» романом с М.Д. Исаевой, высмеивая в лице своего героя себя» [2; 513]. Так что с «князем К.» всё непросто.

С обратной, женской стороны также не может идти речь о половом влечении – оно вполне замещается меркантильным. Замужество дочери позволит её маменьке, Марье Москалёвой, реализовать собственные амбиции. Это как бы «Голядкин в юбке». Ведь в «Двойнике» мечты героя о женитьбе на Кларе Олсуфьевне были также продиктованы меркантильным инстинктом. Но в обоих случаях расчетливость драпируется в романтические ризы. В «Дядюшкином сне» мать уговаривает дочь: «Но зачем же, дитя мое, смотреть непременно с этой точки зрения, – с точки зрения обмана, коварства, корыстолюбия? <…> Взгляни на себя в зеркало: ты так прекрасна, что за тебя можно отдать королевство! И вдруг ты, – ты, красавица, жертвуешь старику свои лучшие годы! Ты, как прекрасная звезда, осветишь закат его жизни; ты, как зелёный плющ, обовьёшься около его старости» [2; 326].

Когда эти уговоры не срабатывают, мать подключает гуманистическую, как бы «христианскую» точку зрения. Не срабатывает и она, – тогда находится и другая. Мать апеллирует к девичьим инстинктам. Ведь дочь влюблена в молодого человека, который умирает от чахотки. Так ведь именно брак по расчёту, быть может, позволил бы спасти возлюбленного, а там, глядишь, и воссоединиться с ним (ведь дряхлый муж не вечен). И это оказался верный ключик к сердцу девушки: «Марья Александровна нашла настоящую дорогу к её сердцу. Не зная, в каком состоянии находится теперь сердце дочери, она перебрала все случаи, в которых оно могло находиться, и наконец, догадалась, что попала на истинный путь. Она грубо дотрогивалась до самых больных мест сердца Зины и, разумеется, по привычке, не могла обойтиться без выставки благородных чувств» [2; 328].

Примечательно, что Зина поддаётся на уговоры матери по женскому инстинкту – она явно влюблена в своего бедного Васю, – но драпируется

[60] Н.М. Перлина по недоразумению приписывает эту реплику письму к М.М. Достоевскому, тогда как выше сама она цитировала письмо именно к А.Н. Майкову: [2; 510].

это опять-таки под самоотвержение: нужно спасти юношу посредством замужества с богатым князем. Ради любимого она готова даже на это. Подобное же позднее, в «Преступлении и наказании», преобразится в готовность Дуни Раскольниковой выйти замуж даже за пошлого Лужина ради благополучия близких. Интересно, что в обоих случаях происходит конфликт девичьих чувств. В отношении к мужчине – кандидату в мужья – явно выраженное гендерное неприятие. Но оно в принципе преодолимо, когда ему противостоит либо влюблённость и самоотверженное желание спасти любимого (как в «Дядюшкином сне»), либо самоотверженность ради близких (как в «Преступлении и наказании»). В обоих случаях планы разрушены волею обстоятельств. Однако в более позднем романе, быть может, сыграли свою роль не только протесты брата Родиона, но и зарождающиеся чувства Дуни к Разумихину.

Следующее (и, на наш взгляд, важнейшее) гендерологическое открытие писателя в «Дядюшкином сне» связано с соотношением женской и мужской личностной состоятельностью персонажей. Достоевский, как известно, придерживался консервативных взглядов на взаимоотношения мужчин и женщин. Но в своей *комической повести* он демонстрирует пародийные результаты полной победы феминизма. Как известно, это движение зародилось в России именно в 1850-е годы. Получается, что в большой литературе Достоевский оказался едва ли не первым, кто на это явление откликнулся, и откликнулся резко негативно. Многих серьезных задач феминизма (женское образование, право на труд, избирательные прав***а***) он в повести не затрагивает. Но общий и психологически решающий вопрос – равноправие мужчин и женщин, в том числе в семейно-брачных отношениях – представлен Достоевским в пародийно искаженном выражении, как полное доминирование женщин. Все персонажи-мужчины проигрывают им как бы «в одну калитку». В предельном виде это сказывается в намерениях Марьи Москалевой относительно князя: «В крайнем случае можно даже и напоить его или, ещё лучше, держать его постоянно пьяным» [2; 357].

Примечательно, что в «Дядюшкином сне» развернут широкий спектр именно женских типажей и характеров. Мужчины как бы заведомо не в счёт. Проскакивает, например, такая реплика: «…муж Натальи Дмитриевны чуть ли не дворец себе выстроил, – и всё-таки он только муж Натальи Дмитриевны, и ничего больше!» [2; 307–308].

У Марьи Москалёвой в городке находится с десяток противниц ее интриги, затеянной вокруг князя. Вот, например, колоритная характеристика одной из местных дам, Софьи Петровны: «Это была зловещая и мстительная сплетница. Она была помешана на том, что она полковница. С отставным полковником, своим мужем, она очень часто дралась и царапала ему лицо. Сверх того, выпивала по четыре рюмки водки утром и по

стольку же вечером и до помешательства ненавидела Анну Николаевну Антипову, прогнавшую ее на прошлой неделе из своего дома, равно как и Наталью Дмитриевну Паскудину, тому способствовавшую» [2; 329].

Маячит еще за сценой и некая Степанида Матвеевна, «обладающая» князем (видимо, на правах опекунши).

Но центральную роль играет Москалёва. Вот как начинается её характеристика (с первой же фразы всей повести): «Марья Александровна Москалёва, конечно, первая дама в Мордасове, и в этом не может быть никакого сомнения. Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждаются. Правда, её почти никто не любит и даже очень многие искренно ненавидят; но зато её все боятся, а этого ей и надобно. Такая потребность есть уже признак высокой политики» [2; 296]. Примечательно, что её личностные качества и стратегия взаимоотношений с окружающими дают автору-повествователю повод сравнивать её с Наполеоном. Но если позднее Раскольников, например, будет у Достоевского «недотягивать» до Наполеона, то в повести Марья Москалева может будто бы и «дать фору» легендарному политику и полководцу. Повествователь, например, замечает: «…признавая вполне всю странность такого сравнения, я осмелюсь, однако же, сделать один невинный вопрос: отчего, скажите, у Наполеона закружилась наконец голова, когда он забрался уже слишком высоко? <…> я осмелюсь прибавить в свою очередь: отчего у Марьи Александровны никогда и ни в каком случае не закружится голова и она всегда останется первой дамой в Мордасове?» [2; 297].

Главенствующий инстинкт этой героини – властолюбие и потребность манипулировать людьми. Особенно ярко это сказывается по отношению к персонажам-мужчинам, и не только к престарелому князю, но и к своему супругу, Афанасию Матвеичу. Первый для нее – возможная жертва и объект интриги; второй – уже давняя, поднадоевшая жертва и средство к достижению меркантильных целей. То есть, казалось бы, ничего личностно-гендерного по отношению к мужчинам у этой дамы не наблюдается. Между тем, даже и в этом отношении она временами невольно драпирует свою женскую ущербность подо что-то более достойное. Например, в уговорах дочери вдруг возникает будто бы признание (скорее всего, надуманное): «Я сама любила, и, может быть, сильнее, чем ты. Я сама страдала; у меня тоже были свои возвышенные идеалы» [2; 324]. Ранее, в «Бедных людях», и позднее, в «Записках из подполья», важен женский инстинкт – *и меня любили*. В «Дядюшкином сне», как видим, Марья Москалёва подстраивается под сходный инстинкт, демонстрирующий женское достоинство: *…и я любила*.

Но ее отношения к супругу как будто это опровергают (разве что любила она когда-то вовсе не супруга). Например, в одном случае она предъявляет Афанасию Матвеичу претензию: «…как смеешь ты напо-

минать мне, что я твоя жена, когда я стараюсь забыть об этом всеми силами, всеми средствами моей души?» [2; 359]. В другом случае сказано от автора: «Марья Александровна <…> находила потребность в беспрерывном излиянии своего гнева на Афанасья Матвеича, потому что тирания есть привычка, обращающаяся в потребность» [2; 359]. Но возникает ситуация, когда в этой женщине просыпается и другой инстинкт, противоположный феминному. Тогда она, исчерпав собственные возможности, требует от мужа быть мужчиной: «Афанасий Матвеич! – взвизгнула Марья Александровна каким-то неестественным голосом. – Неужели вы не слышите, как нас срамят и бесчестят? Или вы уже совершенно избавили себя от всяких обязанностей? Или вы и в самом деле не отец семейства, а отвратительный деревянный столб? Что вы глазами-то хлопаете? Другой муж давно бы уже кровью смыл обиду своего семейства!» [2; 383]. Примечательно, что подобный же внезапный поворот женской психологии окажется востребован у Достоевского и в романе «Идиот», когда деспотичная генеральша Епанчина будет негодовать на мужа по сходным мотивам.

Если присмотреться к мужским персонажам в «Дядюшкином сне», то на общем фоне абсолютно пассивных и безликих в гендерном плане выделяются лишь двое – умирающий учитель Вася и Мозгляков. Оба – претенденты на сердце Зины Москалевой. Первый из них в этом отношении успешен и может напоминать студента Покровского из романа «Бедные люди», в том числе и своей трагической судьбой – он умирает от чахотки. Заметим, что сам по себе мотив влюбленности девушки в бедного провинциального учителя для Достоевского был автобиографичен. В годы написания повести его любовь к будущей жене, Марье Дмитриевне Исаевой, сопровождалась переживаниями по поводу ее увлеченности учителем Н.Б. Вергуновым. Расхождение лишь в том, что этот возможный прототип не был болен, позднее женился и прожил до 1870 г.

Сам мотив бесперспективной (по причине болезни) любви откликнется у Достоевского позднее в судьбе чахоточного Ипполита Терентьева в «Идиоте», который по-своему безнадежно влюблен в Аглаю Епанчину. Вася в «Дядюшкином сне» как мужчина повел себя недостойно – допустил распространение компрометирующего Зину письма. Этот мотив – компрометирующие письма мужчин и женщин – также примечателен. Он сказывается уже в «Неточке Незвановой». А позднее этот же мотив отразится во всех великих романах: в «Преступлении и наказании» (Дуня и Свидригайлов); в «Идиоте» (Мышкин и Аглая, Настасья и Аглая); в «Бесах» (Ставрогин и Дарья Шатова); в «Подростке» (письмо Ахмаковой); в «Братьях Карамазовых» (в нескольких вариантах).

В «Дядюшкином сне» Вася горько кается в своей ошибке – и Зина прощает его. Любовь оказывается сильнее обиды, тем более, когда речь

идет об умирающем. Тем не менее, опять-таки женское великодушие доминирует над мужским запоздалым сожалением.

Иное дело Мозгляков; сама говорящая фамилия с подачи автора не оставляет в глазах читателей шансов этому персонажу сохранить мужское достоинство. Единственное, что можно поставить ему в заслугу, – невольное прозрение, когда он бросает в лицо Марье Москалёвой: «Вы… вы все, что хотите, а не дама! – вскричал Мозгляков. Не знаю, что именно хотелось ему выразить своим восклицанием, но, вероятно, что-нибудь очень громовое» [2; 349]. Добавим от себя, что не столько «громовое» здесь сказалось, сколько концептуальное. Потому что традиционно *дамского* в этой героине действительно почти не выражено.

Примечательно отношение Мозглякова к Зине. С одной стороны, он «как будто боится её пристального взгляда; по крайней мере, его как-то коробит, когда он осмеливается взглянуть на неё. Движения её свысока небрежны» [2; 304]. Это откликнется у Достоевского позднее в романе «Идиот», в отношении Гани Иволгина к Аглае. С другой стороны, в мечтания Мозглякова о женитьбе на Зине проникает, как капля дёгтя, нечто иное: «Потом красавица жена, ему преданная и постоянно удивляющаяся его героизму и возвышенным чувствам; мимоходом под шумок, – внимание какой-нибудь графини из «высшего общества», в которое он непременно попадет через брак свой с Зиной, вдовой князя К., вице-губернаторское место, денежки» [2; 362-363]. Здесь вновь перед нами как бы черновой проект будущего Гани Иволгина, который мечется между двумя женщинами – Аглаей и Настасьей Филипповной. Оба персонажа – воплощение ординарности уже потому, что не способны на подлинную, всепоглощающую влюбленность. Зато оба способны выйти из себя, когда их меркантильные планы рушатся. Мозгляков, например, бросает в лицо Зине: «А! так я дурак, – кричал он, – так я теперь уж дурак! Хорошо! Прощайте! Но прежде чем уеду, всему городу расскажу, как вы с маменькой облапошили князя, напоив его допьяна! Всем расскажу! Узнаете Мозглякова» [2; 349]. Ганя же, уязвлённый Аглаей, находится в аналогичном психическом состоянии: «А! Так вот как! – скрежетал он, – так мои записки в окно швырять! А! Она в торги не вступает, – так я вступлю! И увидим! За мной ещё много... увидим!.. В бараний рог сверну!.. Он кривился, бледнел, пенился; он грозил кулаком» [8; 74].

Интересно, что в обоих произведениях эти несостоявшиеся претенденты на женские сердца после крушения своих надежд оказываются в сходных позициях. В позднейшем «Идиоте» Ганя смирился, наблюдая судьбу «избранницы», но всё-таки лелеет надежды и «ждет своего часа». В раннем «Дядюшкином сне» *Павлу Мозглякову* (знаменательное созвучие с позднейшим *Павлом Смердяковым*) удается бросить еще одну примечательную реплику: «…я вам докажу, Зинаида Афанасьевна, я вам докажу,

что и осел может быть благородным человеком!..» [2; 387]. Как ни парадоксально, но позднее это отразится даже в репликах прекраснодушного Мышкина. Например, в такой: «Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело» [8; 48].

Но ещё важнее некоторые художественные мизансцены в повести. Мозгляков униженно молит Зину оставить ему хоть какую-то надежду, и следует мизансцена: «Зина почти бессознательно посмотрела на него и молча продолжала свою дорогу. Так как на высоком деревянном тротуаре было тесно двум рядом, а Зина не сторонилась, то Павел Александрович соскочил с тротуара и бежал подле неё внизу, беспрерывно заглядывая ей в лицо» [2; 394]. Это так выразительно, что Достоевский не отказал себе в возможности воспроизвести позднее подобное же в «Бесах». Так же, возле тротуара, бежит за Ставрогиным, заглядывая ему сбоку в глаза, Петр Верховенский. Не думаю, что допускаю здесь некую натяжку: ведь нечто вроде влюблённости испытывает и Петр Степанович к своему кумиру (сам же он в этом и признаётся).

Другая мизансцена развернута в самом финале повести. Здесь Мозгляков оказывается свидетелем торжества Зины в роли супруги важного человека в другом провинциальном городе: «Это был высокий, худощавый и строгий генерал, старый воин, израненный в сражениях, с двумя звёздами и с белым крестом на шее. Он <…> пригласил всех <…> чиновников к себе на бал, дававшийся в тот же самый вечер по случаю именин генерал-губернаторши» [2; 397]. В ситуации, знакомой нам по «Евгению Онегину» (вспомним супруга Татьяны Лариной),[61] Мозгляков ведет себя примерно как лермонтовский Грушницкий, то есть именно в своем духе, подчиняясь шаблону: «Угрюмо-рассеянный вид, едкая мефистофелевская улыбка не сходили с лица его во весь вечер. Живописно прислонился он к колонне (зала, как нарочно, была с колоннами) и в продолжение всего бала, несколько часов сряду, простоял на одном месте, следя своими взглядами Зину. Но увы! все фокусы его, все необыкновенные позы, разочарованный вид и проч. и проч. – всё пропало даром» [2; 398]. Таков удел ординарности, когда она драпируется под любовь. Разумеется, эта параллель уместна с Онегиным лишь в пародийном значении.

Как известно по письмам Достоевского, «Дядюшкин сон» создавался фактически параллельно с повестью «Село Степанчиково и его обитатели», и оба эти произведения первоначально восходили к единому замыслу «комического романа» [28/1; 209; см. также Примечания: 3; 498-499]. Сам

[61] Комментатор повести, Н.М. Перлина, указывает на исследователей (А.И. Кирпичников, В.Я. Кирпотин), которые первыми отметили параллели с «Евгением Онегиным» [2; 512].

писатель придавал «Селу Степанчикову…» гораздо большее значение, нежели «Дядюшкиному сну».[62] Мы можем с этим соглашаться или нет, однако во второй (по времени появления) послекаторжной повести, посредством которой Достоевский мечтал вернуться в большую литературу, действительно было предъявлено автором много нового (чему в науке уделено уже достойное внимание).[63] Однако для нас важно, что выявляется достаточно причудливая взаимосвязь обеих повестей в гендерологическом аспекте.

С одной стороны, очевидный «феминоцентризм» первой из них сказывается как в отдельных репликах, так и в частичном распределении ролей для повести «Село Степанчиково...». Например, г-жа Обноскина поучает Сергея Александровича (герой-повествователь, племянник одного из центральных персонажей Егора Ильича Ростанева): «…вам решительно надо исправиться. Я верю, что науки, искусства... ваяние, например... ну, словом, все эти высокие идеи имеют, так сказать, свою о-ба-я-тельную сторону, но они не заменят дам!.. *Женщины, женщины, молодой человек, формируют вас, и потому без них невозможно*, невозможно, молодой человек, не-воз-можно!» [3; 49]. Она же отчасти напоминает Марью Москалёву, когда интригует в пользу женитьбы своего сына на богатой наследнице Татьяне Ивановне (как Москалёва интриговала в пользу своей дочери). Кроме того, матушка Ростанева, вдова-генеральша Крахоткина, стремится играть первую роль в доме сына – и всё ради Фомы Фомича Опискина, перед которым пресмыкается сама и с успехом организует преклонение перед ним окружающих. Однако, в отличие от дипломатичной интриганки Марьи Москалёвой, генеральша способна пользоваться лишь очень немногими средствами – визгливыми истериками и обмороками.

С другой стороны, если в «Дядюшкином сне», как уже сказано, очевиден комический феминоцентризм, то в «Селе…» общая картина складывается почти обратным образом. Как будто Достоевский, «утомившись» в предыдущей (и даже во многом параллельной) повести одними акцентами, кардинально меняет полюса в другом произведении, для соблюдения некоего баланса точек зрения. В крайней форме «антифеминизм» выражен в репликах соседа Ростанева, помещика Бахчеева: «Про

---

[62] См.: Сараскина Л.И. Достоевский. – М.: Молодая гвардия [ЖЗЛ], 2011. – С. 324–332.

[63] Тынянов Ю Н Достоевский и Гоголь К теории пародии // Поэтика. История литературы. Кино. – М , 1977. – С 198-226; Нельс С.М. «Комический мученик»: (К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского) // Русская литература. – № 2. – 1972. – С. 125-133; Алёкин В.Н. Об одном из прототипов Фомы Опискина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. – М., 1998. – С. 243-247; Кибальник С.А. «Село «Степанчиково и его обитатели» как криптопародия // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. – СПб.: Наука, 2010. – С. 141-142.

сестрицу Егора Ильича, Прасковью Ильиничну, что в девках сорок лет сидит, и говорить не желаю. Ахи да охи, да клокчет как курица – надоела мне совсем – ну её! *Только разве и есть в ней, что дамский пол: так вот и уважай её ни за что, ни про что, за то только, что она дамский пол! Тьфу!*» [3; 24]. И далее: «Много теперь туда всякого бабья напихалось, как мух у варенья; да ведь не разберешь, которая замуж хочет. А я вам, батюшка, по дружбе скажу: *не люблю бабья! Только слава, что человек, а по правде, так один только срам, да и спасению души вредит*. А что дядюшка ваш влюблен, как сибирский кот, так в этом я вас заверяю. <…> Коли жениться, так и женись; а то Фомке боится сказать, да и старухе своей боится сказать: та тоже завизжит на всё село да брыкаться начнет» [3; 28].

Показательна разница в обрисовке мужских и женских персонажей в «Селе Степанчикове и его обитателях» – как центральных, так и второстепенных. Фактически эти «обитатели» почти все, в том или ином смысле, – *приживальщики*. Между тем, *приживалки* в этой повести ничего существенного не демонстрируют. Некоторые из женских персонажей обходятся у Достоевского вообще без реплик. Другие (как вдова–генеральша или Обноскина) говорят много, но бестолково и как «типы–характеры» мало что из себя представляют. О Татьяне Ивановне будет особый разговор. А вот приживальщики-мужчины в повести очень колоритны и разнообразны, и каждый – со своей «изюминкой». Начиная с центрального (Фома Опискин) вплоть до претенциозного, но ничтожного Павла Обноскина (видоизмененный клон Павла Мерзлякова из «Дядюшкина сна»), все они разворачивают широкий спектр вариантов мужской психологии, в том числе не в последнюю очередь и по отношению к женщинам. Особенно примечательны в этом ряду, помимо уже упомянутых, Ежевикин, Мизинчиков и Ростанёв.

Например, Егор Ростанёв впечатляет своей бесхребетностью. По первому впечатлению, с нравственной точки зрения, он обрисован автором позитивно. Но всё не так просто. Формально он – хозяин в своём доме. По сути же, он долгое время остается приживальщиком при чужих мнениях и авторитетах. С одной стороны, потакание взбалмошной матери и её «фавориту» Фоме Опискину трудно поставить ему в упрек. Он и сам до времени почитает этого «учёного» и «незаслуженно пострадавшего человека». С другой стороны, Ростанёва красит его способность к подлинной любви (его отношение к гувернантке Настеньке Ежевикиной). В условиях конфликта интересов – когда его возлюбленную угнетают, а его принуждают жениться на богатой женщине – он колеблется, но всё-таки в конечно счете *бунтует* и отстаивает своё право на любовь и счастье. Однако приживальщики-противники (матушка и Фома Фомич) показывают свою гибкость, легко идут на компромисс и фактически остаются в своих правах. Таким образом, первоначальное позитивное впечатление как бы

«смазывается»: в читательском восприятии (явно предусмотренном самим автором) этот персонаж воспринимается как *мечтатель* в том значении, которое уже было нами упомянуто, – то есть существо почти «бесполое», или мужчина с преобладанием женских инстинктов.[64]

«Иван Иваныч Мизинчиков» – один из наиболее интересных с точки зрения гендерологии Ф.М. Достоевского героев. Именно ему автор передал развернутые характеристики одного из центральных женских персонажей, Татьяны Ивановны, «в которой, по выражению дяди, было нечто фантасмагорическое, которую навязывали ему в невесты и за которой почти все в доме ухаживали за ее богатство. Мне, впрочем, понравились её глаза, голубые и кроткие; и хотя около этих глаз уже виднелись морщинки, но взгляд их был так простодушен, так весел и добр, что как-то особенно приятно было встречаться с ним» [3; 44]. Что касается самого Мизинчикова, то в нём примечателен целый ряд незаурядных качеств: наблюдательность, расчётливость, цинизм, наклонность к манипулированию людьми в своих корыстных интересах. В то же время – если верить ему «на слово», – он, в отличие от своего соперника Обноскина, «знает меру» в собственных эгоистичных притязаниях.

Расчитывает он соблазнить Татьяну Ивановну романтическим «увозом», чтобы затем воспользоваться её наследственным капиталом и «поправить свои дела». Сергею Александровичу он предлагает роль соучастника и делится с ним: «…если предложить ей увоз, побег, то она тотчас пойдет. В том-то и дело: только чтоб было что-нибудь романическое и эффектное. Разумеется, всё это немедленно завершится между нами законным браком. Только бы выманить-то ее отсюда!

– Да почему ж вы так уверены, что она непременно с вами убежит?

– О, не беспокойтесь! в этом я совершенно уверен. В том-то и состоит основная мысль, что Татьяна Ивановна способна завести амурное дело решительно со всяким встречным, словом, со всяким, кому только придет в голову ей отвечать» [3; 96].

Его характеристика этой дамы развернута по нюансам и представляется не надуманной, достаточно убедительной. К тому же, в ней нет цинизма (который присутствует лишь в самом замысле), но есть признаки даже тактичности. Например, Мизинчиков признаёт: «…в этой мании к амурным делам я, право, не вижу особенного сумасшествия. Она же, несмотря ни на что, девушка честная. Видите ли: она до прошлого года была в ужасной бедности, с самого рождения жила под гнетом у благодетельниц. Сердце у ней необыкновенно чувствительное; замуж её никто не просил – ну, понимаете: мечты, желания, надежды, пыл сердца, который надо

[64] См.: Бердяев Н.А. О «вечно бабьем» в русской душе / Философия творчества, культуры, искусства. Т. 2. В 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – С. 290-300.

было всегда укрощать, вечные муки от благодетельниц – всё это, разумеется, могло довести до расстройства чувствительный характер. И вдруг она получает богатство: согласитесь сами, это хоть кого перевернет. Ну, разумеется, теперь в ней ищут, за ней волочатся, и все надежды её воскресли» [3; 97].

Планы «на перспективу» у Мизинчикова также обнаруживают в нём не столько цинизм, сколько способность проникнуться женской психологией (естественно, именно в таком, почти болезненном варианте). Он, например, предполагает жить с будущей женой врозь и аргументирует это так: «Сообразите, приглядитесь к её характеру: ну способна ли она быть женой и жить вместе с мужем? <…> Ведь это легкомысленнейшее создание в свете! Ей необходима беспрерывная перемена; она способна на другой же день забыть, что вчера вышла замуж и сделалась законной женой. Да я сделаю её несчастною вконец, если буду жить вместе с ней и буду требовать от неё строгого исполнения обязанностей. Натурально, я буду к ней приезжать раз в год или чаще, и не за деньгами – уверяю вас. <…> Приезжая дня на два, на три, я буду доставлять даже удовольствие, а не скуку: я буду с ней хохотать, буду рассказывать ей анекдоты, повезу на бал, буду с ней амурничать, дарить сувенирчики, петь романсы, подарю собачку, расстанусь с ней романически и буду вести с ней потом любовную переписку. Да она в восторге будет от такого романического, влюбленного и веселого мужа! По-моему, это рационально: так бы и всем мужьям поступать. Мужья тогда только и драгоценны женам, когда в отсутствии, и, следуя моей системе, я займу сердце Татьяны Ивановны сладчайшим образом на всю её жизнь. Чего ж ей больше желать? скажите! Да ведь это рай, а не жизнь!» [3; 99-100]. Стратегия Мизинчикова здесь предвещает позицию Ставрогина в «Бесах» по отношению к восторженной Лебядкиной, которая в результате его «ухаживаний» окончательно сходит с ума и живет в ожидании отсутствующего мужа, погружась в мечты и фантазии. Правда, у Ставрогина не будет корыстной цели, но результат получится гораздо трагичнее.

Всё это может (и должно, по нашему мнению) напоминать планы и расчеты Марьи Москалёвой относительно «дядюшки», князя К., как она их разворачивает в уговорах дочери Зины. Всё планируется из корыстных соображений и в то же время – с учетом натуры объекта вожделения и его реальных жизненных интересов. Особенно примечательно, что здесь – согласно нашему прежнему наблюдению – срабатывает *антифеминизм*. Вернее будет сказать, *мужские* и *женские* роли поменялись местами. В роли прежнего «дядюшки» теперь выступает «Татьяна Ивановна», а в роли интригана-искателя Марью Москалеву сменяет Мизинчиков.

Вместе с тем, художественное наполнение образов Москалёвой и Мизинчикова у Достоевского в этой повести разное. Далее в романах пи-

сателя нам ещё встретятся, конечно, расчётливые женщины. Но планы их, как правило, будут терпеть крах. Это видно на примерах Лизаветы Прокофьевны Епанчиной в «Идиоте» и губернаторши Лембке в «Бесах». От Мизинчикова же как «рудиментарного образа» (выражение В.Я. Кирпотина[65]) начинается более выразительная и *развивающая* художественная галерея. Ближайший наследник здесь – князь Валковский из «Униженных и оскорблённых» (о нем речь у нас впереди). Следующий и, быть может, самый близкий – Свидригайлов. А затем будут ещё Тоцкий, Ставрогин, Версилов и Фёдор Карамазов. То есть фактически в каждом из великих романов Достоевского находятся художественные «наследники» Мизинчикова. Причину такой рассогласованности (художественно-психологическое «наследие» Москалёвой постепенно иссякает, а Мизинчикова, напротив, развивается) мы видим в том, что Достоевский планирует судьбы персонажей и судит о них со своей, мужской точки зрения и позиции. Поначалу, в раннем творчестве, он в своей заинтересованности женской психологией даёт волю своей интуиции и обо многом *догадывается*. Впоследствии же, увлекаемый идеологизмом, он как бы делает ставку на то, что лучше уже *узнаёт*, а не только *догадывается*. Женская психология оказывается в роли манящего, колоритного, но сопровождающего и дополнительного художественного измерения в его романах. Временами она даже отходит на второй план, хотя никогда не исчезает совсем. Более того, стихия идеологизма порой трансформирует «традиционные» любовные сюжеты, смещает акценты в описании отношений мужчины и женщины и в какой-то мере обедняет женские образы – появляется повторяемость женских характеров, мотивов, порой наблюдается схематичность женских образов. Нам еще предстоит в этом убедиться на материале зрелых романов писателя (его «великого пятикнижия»).

В заключение разговора о «Селе Степанчикове…» сделаем еще одно наблюдение. Даже на уровне отдельных реплик можно заметить, как много в эту повесть писатель заложил «избыточного» художественного материала гендерологического характера. Так, например, шут-приживальщик Ежевикин чисто *по-мужски* оценивает девушку, обращаясь к дочери Ростанева, Александре Егоровне: «…от вас, барышня, яблочком пахнет» [3; 50]. А.П. Власкин проводил параллель между подобными выражениями (от девушки «яблоком пахнет») в «Вечном муже» и «Подростке».[66] Как видим, это явно выигрышное впечатление писателя отразилось уже и в раннем его творчестве.

---

[65] Кирпотин В.Я. Ф. М. Достоевский. Творческий путь. (1821 – 1859). – М.: Гослитиздат, I960. – С. 512.

[66] Власкин А.П. Художественная избыточность романного творчества Достоевского и «Вечный муж» // The Dostoevsky Journal: An Independent Review. Vols.14-15. – Charles Schlacks Publisher Idyllwild, – California, 2014-2015. – P. 48.

«Униженные и оскорбленные» – это первый большой, полноформатный роман Достоевского. От него можно ожидать в гендерологическом отношении многого, и ожидания в основном оправдываются.

Прежде всего привлекает внимание «многоугольник», в котором со стороны мужчин выступают повествователь Иван Петрович и Алексей Валковский, а со стороны женщин – Наташа Ихменева и Катя Филимонова. Мужчины по отношению к Наташе напоминают персонажей в «Белых ночах»: Иван Петрович влюблен в Наташу; она отвечает на его чувства, но лишь *с благодарностью*, потому что отдала своей сердце Алёше.[67] Совпадают даже отдельные мизансцены. Например, в романе обрисована такая: «Наташа вздрогнула, вскрикнула, вгляделась в приближавшегося Алешу и вдруг, бросив мою руку, пустилась к нему. Он тоже ускорил шаги, и через минуту она была уже в его объятиях. На улице, кроме нас, никого почти не было. Они целовались, смеялись; Наташа смеялась и плакала, всё вместе, точно они встретились после бесконечной разлуки. Краска залила её бледные щеки; она была как исступленная… Алёша заметил меня и тотчас же ко мне подошел» [3; 201]. Но ведь это почти калька с той сцены, которая была прописана в «Белых ночах».

Дополнительную сложность расстановке мужских и женских ролей придают, во-первых, князь Петр Валковский: он интригует против Наташи и склоняет сына, Алексея, жениться на богатой невесте Кате. Кроме того, и сам князь желал бы жениться на мачехе Кати, графине Филимоновой. Во-вторых, в Ивана Петровича влюблена девочка-подросток, загадочная Нелли Смит, которая, как выясняется в итоге, является дочерью Петра Валковского (вновь возникает мотив влюбленности ребёнка во взрослого, уже знакомый нам по «Неточке Незвановой»). Всё это подтверждает правоту норвежского исследователя Эрика Эгеберга, который прямо причисляет «Униженные и оскорблённые» к «романам о любви». Но он же замечает, что подобные романы (сопоставлено с «Преступлением и наказанием») «тематически гетерогенны».[68] То есть в них согласуются очень разные, хотя и взаимосвязанные темы.

В «Униженных и оскорблённых» примечательны многие единичные, как будто «точечные» наблюдения автора, касающиеся как женской, так и мужской психологии. Например, такое: «У женщины <…> бывает иногда потребность чувствовать себя несчастною, обиженною, хотя бы не было ни обид, ни несчастий. Есть много мужчин, похожих в этом случае на

---

[67] На прямые переклички романа с ранними произведениями («Бедные люди», «Белые ночи») указывали: Н.А. Добролюбов, Н.К. Михайловский; в советское время – В.Б. Шкловский, А.С. Долинин, Л.П. Гроссман и др. См. об этом в Примечаниях к роману [3; 522-523].

[68] Erik Egeberg. На пороге мастерства: От Униженных и оскорбленных к Преступлению и наказанию // Dostoevsky Studies (MOD). – Vol. 20, – 2016. – P. 49.

женщин, и даже мужчин не слабых, в которых вовсе не так много женственного» [3; 222]. Или такое: «…случалось: Алёша войдет со мною, робко заговорит с ней (с Наташей – Н.М.), с робкою нежностию смотрит ей в глаза. Она тотчас же угадает, что он виноват, но не покажет и вида, никогда не заговорит об этом первая, ничего не выпытывает, напротив, тотчас же удвоит к нему свои ласки, станет нежнее, веселее, – и это не была какая-нибудь игра или обдуманная хитрость с ее стороны. Нет; для этого прекрасного создания было какое-то бесконечное наслаждение прощать и миловать; как будто в самом процессе прощения Алёши она находила какую-то особенную, утонченную прелесть» [3; 225].

Проницательность и правоту Достоевского относительно женской психологии первым в печати отметил уже Н. Чернышевский. В своей статье «Новые периодические издания» (речь в ней шла и о новом журнале «Время», где печатался роман) он выделил из персонажей Наташу: «...это соединение гордости и силы в женщине с готовностью переносить от любимого человека жесточайшие оскорбления, одного из которых было бы, кажется, достаточно, чтобы заменить прежнюю любовь презрительной ненавистью, – это странное соединение в действительности встречается у женщин часто» (цит. по Примечаниям в ПСС – [3; 528]). Едва ли менее сложны в романе характеры и других женских персонажей, особенно Нелли и Кати. Этому способствовали факты биографии писателя. Он к моменту создания «Униженных и оскорблённых» все ближе и интимнее узнавал женщин, прежде всего в лице своей возлюбленной и первой жены Марьи Дмитриевны Исаевой.

Брак с ней продлился у писателя семь лет (1857–1864), вплоть до её смерти от туберкулёза. Но взаимоотношения супругов были сложными, в силу чего после возвращения из Семипалатинска они жили в основном раздельно, иногда даже в разных городах. Позднее в одном из писем А.Е. Врангелю Достоевский признавался: «О, друг мой, она любила меня беспредельно, я любил её тоже без меры, но мы не жили с ней счастливо. <…> Несмотря на то, что мы были с ней положительно несчастны вместе (по ее странному, мнительному и болезненно фантастическому характеру), – мы не могли перестать любить друг друга; даже чем несчастнее были, тем более привязывались друг к другу. Как ни странно это, а это было так» [28/2; 116].

Тем не менее, в сложностях взаимоотношений этих супругов до сих пор находят поводы для развернутых изысканий, в которых Достоевский предстает, мягко выражаясь, не в лучшем свете.[69] Л.И. Сараскина видит

[69] Кушникова М., Тогулев В. «Кузнецкий венец» Фёдора Достоевского в его романах, письмах и библиографических источниках минувшего века. – Кн. 1 и 2. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2005; 2007. – 608; 638 с.

здесь лишь спекулятивные измышления.[70] Мы, в свою очередь, не склонны к такой категоричности, поскольку в указанной работе («Кузнецкий венец»…), при всей спорности её общей концепции, собран и систематизирован обширный биографический материал, что само по себе для науки небесполезно.

Характер М.Д. Исаевой, её поведение и взаимоотношения с Достоевским являлись, по мнению ряда исследователей, прототипическими образов Зины Москалёвой, Наташи Ихменевой, Катерины Мармеладовой.[71] И главное в гендерном аспекте состоит в том, что как сама Исаева, так и перечисленные героини ярко раскрываются именно через их взаимоотношения с мужчинами (или с мужскими персонажами). В связи с первым послекаторжным романом примечательное наблюдение сделала Л.И. Сараскина: «Любовный треугольник «Униженных и оскорблённых», художественно преобразивший драматический узел, завязанный перед первым браком Ф.М. (пылкой страстью Марии Дмитриевны к молодому учителю и готовностью жениха пожертвовать своим чувством ради счастья любимой), содержал такой мощный потенциал переживаний, что им суждено было, ничуть не повторяясь сюжетно, вновь захватить и обжечь Достоевского. Через три месяца после того, как во «Времени» закончилось печатание записок Ивана Петровича, 1 ноября 1861 года, вышел очередной номер журнала, где под «сенью крыл» – четырех глав «Записок из Мертвого дома» – значилась повесть никому не известной дебютантки «А. С-вой». (Имеется в виду Аполлинария Суслова – Н.М.) <…> До рокового эпизода, когда писателю вновь пришлось играть неблагодарную роль «друга и брата» неверной возлюбленной, оставалось два года».[72]

Возвращаясь к «Униженным и оскорблённым», еще раз заметим, что говорить о «любовном треугольнике» в этом романе (как это делает Л.И. Сараскина) является упрощением. Скорее, сюжетные роли здесь распределены по двум накладывающимся друг на друга «многоугольникам», в которых отдельные фигуранты совпадают. С одной стороны: Иван Петрович – Наташа – Нелли. С другой стороны, это Иван Петрович – Наташа – Катя – Алёша. Относительно первой расстановки сама Наташа с женской проницательностью открывает глаза Ивану: « – Знаешь что, Ваня, – сказала она, подумав, – мне кажется, она тебя любит.

– Что… как это? – спросил я в удивлении.

– Да, это начало любви, женской любви…

– Что ты, Наташа, полно! Ведь она ребенок!

---

[70] Сараскина Л.И. Достоевский. – М.: Молод. Гвардия (ЖЗЛ), 2011. – С. 303-305.

[71] Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. – Париж: Ymca-Press, 1980. – С. 135; Белов С.В. Энциклопедический словарь «Ф. М. Достоевский и его окружение». – СПб.: Алетейя, 2001. Т. 1. – С. 348.

[72] Сараскина Л.И. Достоевский. – М.: Молод. Гвардия (ЖЗЛ), 2011. – С. 352.

– Которому скоро четырнадцать лет. Это ожесточение оттого, что ты не понимаешь её любви, да и она-то, может быть, сама не понимает себя; ожесточение, в котором много детского, но серьёзное, мучительное. Главное, – она ревнует тебя ко мне. Ты так меня любишь, <…> а потому на неё обращаешь мало внимания. Она заметила это, и её это уязвило. Она, может быть, хочет говорить с тобой, чувствует потребность раскрыть перед тобой своё сердце, не умеет, стыдится, сама не понимает себя, ждет случая, а ты, вместо того чтоб ускорить этот случай, отдаляешься от неё, сбегаешь от неё ко мне и даже, когда она была больна, по целым дням оставлял её одну. Она и плачет об этом: ей тебя недостаёт, и пуще всего ей больно, что ты этого не замечаешь» [3; 387].

Второе распределение «векторов влюбленности» ещё сложнее во многом за счет того, что женщины пытаются избежать соперничества. Наташа отпускает Алешу к Кате, и в этом содержится сложная смесь смирения и расчёта. А Катя, будучи ещё неискушенной во взаимоотношениях с людьми (как с мужчинами, так и с женщинами), рассчитывает чуть ли не на союз и дружбу с соперницей. Вот характерный их диалог: «Катя села на ручку кресел Наташи, не выпуская ее из своих объятий, и начала целовать ее руки.

– Если б вы знали, как я вас люблю! – проговорила она плача. – Будем сёстрами, будем всегда писать друг другу… а я вас буду вечно любить… я вас буду так любить, так любить…

– Он вам о нашей свадьбе, в июне месяце, говорил? – спросила Наташа.

– Говорил. Он говорил, что и вы согласны. Ведь это всё только так, чтоб его утешить, не правда ли?

– Конечно.

– Я так и поняла. Я буду его очень любить, Наташа, и вам обо всём писать. Кажется, он будет теперь скоро моим мужем; на то идет. И они все так говорят. Милая Наташечка, ведь вы пойдёте теперь… в ваш дом? – Наташа не отвечала ей, но молча и крепко поцеловала ее» [3; 398-399].

В преображённом виде обозначенная здесь Достоевским любовная коллизия могла, на наш взгляд, повлиять на гендерную сторону концепции романа Чернышевского «Что делать?» (появился в печати спустя два года после публикации «Униженных и оскорблённых»). Приведенный выше позитивный отзыв Чернышевского свидетельствует о том, что лидера демократического лагеря роман Достоевского задел за живое. Он попытался предложить своего рода «рецепт», то есть эту коллизию по-своему *разрешить*, однако ему пришлось свести её до традиционного любовного треугольника (два мужчины и одна женщина). Две женщины и мужчина – это было бы сложнее.

Впервые такую возможную параллель («Униженные и оскорблённые» и «Что делать?») обозначил В.А. Туниманов в своей монографии, посвящённой послекаторжному периоду творчества Достоевского. В частности, он указывал: «В страдания и переживания Веры Павловны, вдруг обнаружившей, что у неё есть сердце и вынужденной от одного благородного человека уйти к другому, столь же благородному, не очень верится, – возможно потому, что Чернышевский менее всего желает обратить внимание на эту сторону конфликтной ситуации, которую и в целом-то готов трактовать как недоразумение, затянувшееся главным образом из-за чрезмерного благородства соревнующихся в деликатности Лопухова и Кирсанова. Ригорист Рахметов считает, что разумнее было бы историю или предотвратить, или мирно покончить добровольным и чистосердечным союзом, а не углубляться в психологические тонкости. Кстати, нечто аналогичное идеальному союзу трёх сердец представляется и Наташе Ихменевой, но как невероятная мечта. С точки зрения Чернышевского и Рахметова, такой мирный союз был бы наилучшим разрешением проблемы <…>. По Достоевскому, такое гармоническое единство вообще немыслимо, ибо противоречит вечным законам человеческой натуры; оно возможно не для эгоистического современного человека, а для существа неземного, бесполого, чуждого ревности и сладострастия».[73]

Интересно отметить, что изначально «стаж» супружеской жизни у Достоевского был меньше, чем у Чернышевского, на четыре года, тогда как сам художник слова был старше своего современника, публициста и критика, на семь лет. Но конечно, не столько возраст, сколько интуиция Достоевского как писателя-психолога позволила ему провести свои художественные гендерологические изыскания на гораздо более глубоком уровне.

Ещё раз возвращаясь к «Униженным и оскорблённым», присмотримся целенаправленно к мужским образам. Центральный среди них – повествователь Иван Петрович. Давно, еще со времен первых критиков романа (Чернышевский, Добролюбов), его значение распознано и прокомментировано, – потому что оно вполне «прозрачно»: фактически это alter ego Достоевского. Во многом, как уже отмечено и нами, этот образ наследует «мечтателю» из «Белых ночей» – в частности, по его страдательной роли в любовном треугольнике. Однако в гендерологическом аспекте – в своей художественной перспективности – он для нас примечателен менее, чем другие герои. В самом деле, таких откровенно автобиографичных персонажей Достоевский впоследствии уже не «выводил на сцену». Другое дело – отец и сын Валковские. Они, на наш взгляд, и многообразно значимы в романе, и весьма перспективны.

[73] Туниманов В.А. Творчество Достоевского: 1854-1862. – Л.: Наука, 1980. – С. 266.

В.А. Туниманов так комментирует отзыв Добролюбова: «Избранник Наташи Алёша Банковский, пожалуй, более всего не удовлетворил Добролюбова. Но мнению критика, в романе предпринята фальшивая попытка «идеализировать» героя, достойного только самого резкого осуждения. Алёша, каким он представляется Добролюбову не «по описанию <...> а по ходу дела», – «мальчишка уже в 21 год, ветреный, цинический, лишённый всякой нравственной основы в характере до того, что он не конфузится никакой своей пакости...». Добролюбов резко сгущает краски, называя Алёшу «смрадной козявкой» и – вопреки содержанию романа – «обольстителем» Наташи».[74]

Исследователь аргументировано возражает Добролюбову и резонно видит связь его откровенно субъективистской интерпретации образов романа с воинствующими принципами «реальной критики». Вместе с тем, В.А. Туниманову приходится сожалеть о досадной «живучести» мнений критика вплоть до современной науки (то есть до 1980 г.): «Оценки и формулировки Добролюбова прочно вошли в научную и критическую литературу о Достоевском. Это естественно: концепция гуманизма творчества Достоевского, с такой страстностью изложенная в статье Добролюбова, мощно противостоит другим, несравненно более узким и тенденциозным представлениям о писателе, в частности статье Н.К. Михайловского «Жестокий талант». К сожалению, были механически усвоены и полемические преувеличения Добролюбова, и даже его явно несправедливые суждения. Так, почти всеми современными исследователями безоговорочно принимается мнение Добролюбова об Алёше Валковском».[75]

Сам В.А. Туниманов высказывается об этом персонаже достаточно объективно: «Достоевский не идеализирует Алёшу Валковского, но и не клеймит его – ни за происхождение, ни за слабость воли, ни за легкомыслие, ни за визиты к доступным и весёлым женщинам. Слабый и легкомысленный герой Достоевского, как справедливо заключает Е. Старикова, не принадлежит к лагерю хищников и злодеев, он по-своему трогателен и обаятелен, он самый простодушный и невинный участник запутанной и сложной любовной драмы. Поэтому Иван Петрович, когда несколько притупилось чувство ревности к счастливому и «недостойному» сопернику, отказывается от пристрастных суждения о нём».[76] Вместе с тем, он находит нужным возражать Е.В. Стариковой (в постраничной сноске), потому что она будто бы «преувеличивает, сопоставляя «наивного эгоиста» Алешу Валковского с князем Мышкиным и Алёшей Карамазовым».

---

[74] Туниманов В.А. Творчество Достоевского: 1854-1862. – Л.: Наука, 1980. – С. 160.
[75] Там же, с. 163.
[76] Там же, с. 164.

А мы, напротив, склонны солидаризироваться с Е.В. Стариковой именно в этом её мнении, относительно художественной перспективности образа Алёши Валковского на последующее творчество Достоевского.[77] В самом деле, ведь очень выразительны характеристики Алёши со стороны Наташи Ихменевой. Например, такая: «Он и дурной поступок, пожалуй, сделает; да обвинить-то его за этот дурной поступок нельзя будет, а разве что пожалеть. Он и на самопожертвование способен и даже знаешь на какое! <…> Вот он какой!» [3; 198]. Алёша Валковский действительно по своему психотипу некоторыми чертами напоминает будущего князя Мышкина, а его взаимоотношения с двумя девушками, Наташей и Катей, – коллизию с Аглаей и Настасьей. Этого поначалу не понимает Иван Петрович (как впоследствии отказывается понимать Евгений Павлович князя Мышкина):

«– Как! Сам же и сказал тебе, что может другую любить, а от тебя потребовал теперь такой жертвы?

– Нет, Ваня, нет! Ты не знаешь его, ты мало с ним был; его надо короче узнать и уж потом судить. Нет сердца на свете правдивее и чище его сердца! Что ж? Лучше, что ль, если б он лгал?» [3; 199].

И речь не только о потребности Алёши в любви к обеим девушкам. Например, откровения Наташи Ихменевой предвещают болезненные переживания Настасьи Барашковой, в которых ревность мешается с сомнением в своей способности осчастливить любимого («Я ведь и сама знаю, что с ума сошла и не так люблю, как надо. Нехорошо я люблю его…» – [3; 199]).

Еще менее, чем Алёше Валковскому, «повезло» в критике и науке образу его отца, князя Валковского. Не только в нравственном, но и в художественном отношении он обычно воспринимался почти исключительно негативно. Даже В.А. Туниманов исходил из того, что князь «Валковский – статичная фигура, он как герой не эволюционирует в обычном смысле слова, а приданная ему буржуазно-ретроградная оболочка – очень удобная, почти идеально сливающаяся с сутью злодея форма, обусловленная временем, когда подлинным князем мира стал Ротшильд (но не единственно возможная). И хотя жизненный путь князя прочерчен в романе, пожалуй, обстоятельнее, чем у других героев, все «приключения» его однотипны и угнетающе отвратительны: нет даже намека на какие-либо духовные или психологические перемены».[78] Но как в критике, так и в науке случались исключения. Так, сам же В.А. Туниманов передает мнение Ев-

[77] Старикова В.Е. Вступительная статья // Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные. – М.: Худ. лит., 1969. – С. 22-23.

[78] Туниманов В.А. Творчество Достоевского: 1854-1862. – Л.: Наука, 1980. – С. 161-162.

гении Тур, которая «считала, что князь в романе «самый выпуклый, самый цельный, самый верный жизни и действительиости характер».[79] В современной науке образу Валковского-старшего отдает должное Эрик Эгеберг в уже упомянутой нами статье. Во многом опираясь на книгу В.А. Туниманова (что неудивительно), он делает акцент на следующем: «В «Униженных и оскорблённых» есть по крайней мере одна фигура, достойная особого внимания потому, что его тип узнаваем не только в «Преступлении и наказании» (на это обращал внимание и В.А. Туниманов – Н.М.), но и в последующих «великих» романах».[80] Далее автор статьи, правда, не уточняет, кого из поздних героев Достоевского он имеет в виду. А мы уже имели случай выше указать на них, когда возводили образ князя Валковского к Мизинчикову из «Села Степанчикова…». При этом Эрик Эгеберг цитирует метафоричное замечание еще одного зарубежного исследователя (Julius Meier-Graefe) о том, что от князя Валковского «пахнет серой».[81]

Для нас примечательна почти исключительно *гендерологичная* сюжетная роль этого персонажа. Мы имеем в виду тот художественный факт, что вся его негативная репутация в основном базируется на интригах вокруг женско-мужской психологии. Своего сына Алексея он коварно соблазняет в личных корыстных целях, подменяя один объект привязанности – другим: «Князь рассчитал, что всё-таки полгода должны были взять свое, что Наташа уже не имела для его сына прелести новизны и что теперь он уже не такими глазами будет смотреть на будущую свою невесту, как полгода назад. <…> Алёша действительно увлекся» [3; 226].

Этот персонаж психологически очень гибок во взаимоотношениях с женщинами, и во многом благодаря прекрасному знанию их психологии. Например, в общении с потенциальной противницей – Наташей, которой увлечён его сын, он мастерски использует льстивую «игру в откровенность»: «Именно, я заметил, в женском характере есть такая черта, что если, например, женщина в чём виновата, то скорей она согласится потом, впоследствии, загладить свою вину тысячью ласк, чем в настоящую минуту, во время самой очевидной улики в проступке, сознаться в нем и попросить прощения. Итак, если только предположить, что я вами обижен, то теперь, в настоящую минуту, я нарочно не хочу извинения; мне выгоднее будет впоследствии, когда вы сознаете вашу ошибку и захотите её загладить перед мной… тысячью ласк. А вы так добры, так чисты, свежи, так наружу, что минута, когда вы будете раскаиваться, предчувствую это, будет очаровательна» [3; 305].

---

[79] Туниманов В.А. Творчество Достоевского: 1854-1862. – Л.: Наука, 1980. – С. 177.

[80] Erik Egeberg. На пороге мастерства: От Униженных и оскорбленных к Преступлению и наказанию // Dostoevsky Studies (MOD). – Vol. 20, – 2016. – С. 55.

[81] Там же.

Не менее тонко князь Валковский играет и на нюансах мужской психологии. Так, своему потенциальному оппоненту Ивану Петровичу он не стесняется будто бы «открывать душу». Причин здесь целый комплекс: мужская откровенность должна заведомо импонировать; демонстрируется позиция явно колоритная; собеседник должен её оценить, потому что он – «поэт»; наконец, может сработать и своеобразное обаяние цинизма. Поэтому князь откровенничает: «Вот что, мой поэт, хочу я вам открыть одну тайну природы, которая, кажется, вам совсем неизвестна. Я уверен, что вы меня называете в эту минуту грешником, может быть, даже подлецом, чудовищем разврата и порока. Но вот что я вам скажу! Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой натуре никогда быть не может), если б могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, – то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться. <…> Заключу же так: вы меня обвиняете в пороке, разврате, безнравственности, а я, может быть, только тем и виноват теперь, что откровеннее других и больше ничего; что не утаиваю того, что другие скрывают даже от самих себя, как сказал я прежде…» [3; 361-362]. Нельзя не заметить здесь перспектив на будущего (и ближайшего по времени) героя-парадоксалиста, а также на самого дальнего наследника подобных откровенностей – Фёдора Павловича Карамазова. Подтверждением этому (относительно Карамазова) служат и дальнейшие откровения князя. Например, такое: «Да, мой поэт, если ещё есть на свете что-нибудь хорошенькое и сладенькое, так это женщины» [3; 362]. И такое: «Есть особое сладострастие в этом внезапном срыве маски, в этом цинизме, с которым человек вдруг выказывается перед другим в таком виде, что даже не удостоивает и постыдиться перед ним» [там же]. И еще такое: «Но главное, главное – женщины… и женщины во всех видах; я даже люблю потаённый, тёмный разврат, постраннее и оригинальнее, даже немножко с грязнотцой для разнообразия…» [3; 365]. Здесь предвещаются (как уже указывалось нами ранее) многие герои-циники – парадоксалист, Свидригайлов, Ставрогин, Фёдор Карамазов. Но сейчас обратимся к хронологически ближайшему произведению – «Запискам из подполья».

Характерно, что еще А.С. Долинин назвал эту повесть *пролегоменами* «ко всему художественному творчеству Достоевского после каторжного периода».[82] Мы, как уже сказано выше и обозначено в названии настоящей главы, расширяем область «пролегомен», но это произведение действительно имеет особое значение, в том числе гендерологическое.

[82] Долинин А.С. Достоевский и другие. – Л.: Худож.лит., 1989. – С. 162.

По поводу «Записок из подполья» здесь уже было сказано, что в психологии Лизы важен мотив, который был впервые выражен в дневнике Вареньки из «Бедных людей». Это удерживающий на плаву в драматичных обстоятельствах женский инстинкт: «…и меня любили!». В обратном же, мужском отношении, всё как будто еще сложнее. Например, в самом общем виде можно согласиться с мыслью А.П. Власкина, которую он высказал: «…кем бы остался Парадоксалист без Лизы? – Колоритным брюзгой. Это ведь она в итоге глаза ему на самого себя открыла».[83] Однако добавим, что герой и сам испытывает неосознанную потребность «искать себя» в публичном доме. Это подтверждается его признанием: «Кроме чтения, идти было некуда <…> являлась истерическая жажда противоречий, контрастов, и вот я и пускался развратничать. <…> Развратничал я уединённо, по ночам, потаённо, боязливо, грязно, со стыдом, <…> доходившим в такие минуты до проклятия» [5; 127–128]. Позднее это не так явно, но, быть может, даже более глубоко выразится в «Преступлении и наказании». Там Раскольников, узнав историю Сони Мармеладовой, испытывает смутную потребность вступить в общение с другими проститутками (например, Дуклида), – и что-то важное начинает ему дополнительно открываться. Заметим, что на тот момент в «Преступлении и наказании» он будет знаком с Соней только «заочно», по рассказам Мармеладова. Зато Дуклида предваряет Сонечку. Во-первых, она будет небанальна в чувствах и в поведении (она – проститутка «с совестью»). Во-вторых, в Дуклиде соединятся две черты, которые Г.С. Померанц определял как «святость сквозь позор»,[84] т.к. редким именем Дуклиды именовали христианскую мученицу.

Возвращаясь к «Запискам из подполья», отметим, что умалять собственное значение Парадоксалиста («без Лизы») было бы всё-таки несправедливо. Первая часть повести обходится именно без упоминания о ней, но как раз здесь изложены те идеи, которые впоследствии – с начала XX столетия – обеспечили этому произведению необычайную популярность и во многом стимулировали рождение экзистенциализма в философии.[85] И тем не менее, неочевидную взаимосвязь – как сюжетную, так и идейную, – даже взаимозависимость обеих частей повести необходимо иметь в виду. С.Г. Бочаров природу этой взаимозависимости интерпрети-

---

[83] Власкин А.П. О женском воздействиии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 35. – СПб.: Серебряный век, 2017. – С. 236.

[84] Померанц Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. — М.: Сов. писатель, 1990. – С. 20.

[85] Свод литературы по теме см.: Созина Е.К. Записки из подполья – повесть // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб.: «Пушкинский дом», 2008. – С. 88.

ровал как *музыкальную*. Приведем (с некоторыми сокращениями) развернутый фрагмент его убедительных рассуждений: «…он (Достоевский – Н.М.) ставит два человеческих существа в ситуацию, очищенную от атрибутов “экзальтированного” сюжета, сводит два существа на экзистенциальную очную ставку. “Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий!” Так скажет Шатов Ставрогину, пробу же этой ситуации уже представила (как бы под маской знакомого сюжета) встреча двух существ в подпольных записках, и именно во второй их части. Лиза – не “проститутка” – кто она, “кающаяся блудница”? <…> Не то, до того далеко не то... Она – экзистенциальная героиня экзистенциальных “Записок...”. “Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она...” Пусть читатель вспомнит вторую их встречу – собственно катастрофу. Она пришла его любить и, оскорблённая и раздавленная им, мимо этого, мимо всего противного в нем, приняла его как несчастного человека, но он такого утверждения любовью, в обход его самоутверждения, принять не смог. <…> По мне, потрясение этой сцены равно интеллектуальному потрясению от сильных мыслей о хрустальном дворце и стене, и два эти потрясения соотносятся “музыкально”».[86]

В свою очередь, Б.Н. Тихомиров, подхватывая мысль С.Г. Бочарова, развивает её и расставляет важные акценты. Например, он обращает внимание на тот художественный факт, что вторая часть «Записок…» по отношению к первой представлена автором как *ретроспективная*. То есть это «припоминание» героем того, что случилось с ним уже давно: «В то время мне было всего двадцать четыре года» [5; 124]. Для Б.Н. Тихомирова важны различия «между Подпольным парадоксалистом 1860-х гг. и тем, как он изображает себя в исповеди, составляющей вторую часть его записок».[87] Для нас важно еще и то, что именно 24 года (как герою-парадоксалисту из второй части повести) Достоевскому было в 1845 г. А это для него – период «Кларушек и Минушек», так что вместе со своим героем *припоминает* здесь (в 1864 году) давно прошедшее и сам автор.

Можно согласиться с такой интерпретацией исследователя: «В художественной логике «Записок из подполья», взятых как целое, именно эпизод с Лизой, произошедший шестнадцать лет назад, выступает в судьбе Подпольного человека как “пограничный”. После произошедшей

[86] Бочаров С.Г. «Записки из подполья»: «музыкальный момент» // Новый мир. – № 2. – 2007. – С. 166.

[87] Тихомиров Б.Н. «Записки из подполья» Достоевского как художественное целое // Тихомиров Б.Н. “…Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком”: Статьи и эссе о Достоевском. – СПб.: Серебряный век, 2012. – С. 291.

катастрофы герой принципиально отказывается от каких-либо ответственных контактов с действительностью <…>, окончательно на долгие годы замыкается в своем подполье <…>. Герой с резко выраженной подпольной психологией, каким он предстал перед нами во второй части “Записок...”, превращается в уединённого подпольного мыслителя, философа, итоги и сам процесс интеллектуальной работы которого были раскрыты читателю в части первой».[88] Однако это ведь демонстрирует и полное расхождение с личным опытом Достоевского, так что интерпретируемое Б.Н. Тихомировым представляется возможным, но не сбывшимся «вариантом» судьбы писателя. Таким образом, «Записки из подполья» являются в этом – автобиографическом – ракурсе своеобразной художественной *контроверзой* к «Запискам из мертвого дома» (которые автобиографичны напрямую).

Впрочем, и в повести Достоевского остаются приметы личного опыта. Например, даже и в первой, сугубо «подпольной» ее части встречаются откровения: «Другой раз влюбиться насильно захотел, даже два раза. Страдал ведь, господа, уверяю вас. В глубине-то души не верится, что страдаешь, насмешка шевелится, а всё-таки страдаю, да ещё настоящим, заправским образом; ревную, из себя выхожу…» [5; 108]. За этими строками угадывается былое отношение Достоевского, например, к той же Авдотье Панаевой, а также смутные его мечты об общении с аристократками (что отразились в «Белых ночах»). Тем более подобное дает о себе знать во второй части повести: «Бывали мгновения такого положительного упоения, такого счастья, что даже малейшей насмешки внутри меня не ощущалось, ей-богу. Была вера, надежда, любовь» [5; 132].

Особенно примечательны для нас в гендерологическом отношении сиюминутные откровения Парадоксалиста, навеянные общением с Лизой, и здесь важна их *диалогичность* (то есть они инициированы диалогом с женщиной). Например, такой фрагмент:

«– Не все замужем-то счастливые, – отрезала она прежней грубой скороговоркой.

– Не все, конечно, – а всё-таки лучше гораздо, чем здесь. Не в пример лучше. *А с любовью и без счастья можно прожить. И в горе жизнь хороша, хорошо жить на свете, даже как бы ни жить*» [5; 155].

Здесь колоритно выражены инстинкты, которые будут свойственны будущим героям Достоевского – Раскольникову, Мышкину и другим, так что можно было бы повторить за Парадоксалистом: «Чёрт возьми, это любопытно, это – *сродни*» ([5; 156] – курсив Достоевского).

---

[88] Тихомиров Б.Н. «Записки из подполья» Достоевского как художественное целое // Тихомиров Б.Н. “…Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком”: Статьи и эссе о Достоевском. – СПб.: Серебряный век, 2012. – С. 299.

Находим в тексте повести и прямые концептуальные утверждения. Как, например, такое: «К тому ж мужчина женщине совсем не пример. Дело розное; я хоть и гажу себя и мараю, да зато ничей я не раб; был да пошёл, и нет меня. Стряхнул с себя и опять не тот. А взять то, что ты с первого начала – раба. Да, раба! Ты всё отдаешь, всю волю» [5; 155]. Это, конечно, окрашено намеренным цинизмом. Однако есть и множество других, не только не циничных, но напротив – насыщенных житейской мудростью, которой у героя неоткуда взяться.

Приведем развернутые фрагменты.

«Зато взять хоть первое-то время замужем за тем, кого любишь: счастья-то, счастья-то сколько иной раз придет! да и сплошь да рядом. В первое-то время даже и ссоры с мужем хорошо кончаются. Иная сама чем больше любит, тем больше ссоры с мужем заваривает. Право; я знал такую: «*Так вот, люблю, дескать, очень и из любви тебя мучаю, а ты чувствуй». Знаешь ли, что из любви нарочно человека можно мучить? Всё больше женщины. А сама про себя думает: «Зато уж так буду потом любить, так заласкаю, что не грех теперь и помучить»* <…> А как хорошо после ссоры помириться, самой перед ним повиниться али простить! И так хорошо обоим, так хорошо вдруг станет, – точно вновь они встретились, вновь повенчались, вновь любовь у них началась» [5; 157].

Подобные инстинкты и «расчеты» оказываются для автора художественно перспективны и будут отражаться позднее в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы».

Приведём еще фрагмент: «Первая брачная любовь пройдет, правда, а там придет любовь ещё лучше. Там душой сойдутся, все дела свои сообща положут; тайны друг от друга не будет. А дети пойдут, так тут каждое, хоть и самое трудное время счастьем покажется; только бы любить да быть мужественным. Тут и работа весела, тут и в хлебе себе иной раз отказываешь для детей, и то весело. Ведь они ж тебя будут за это потом любить; себе же, значит, копишь. Дети растут, – чувствуешь, что ты им пример, что ты им поддержка; что и умрешь ты, они всю жизнь чувства и мысли твои будут носить на себе, так как от тебя получили, твой образ и подобие примут. Значит, это великий долг. Как тут не сойтись тесней отцу с матерью? Говорят вот, детей иметь тяжело? Кто это говорит? Это счастье небесное!» [5; 158].

Подхватывая одну из реплик героя в этом же его монологе – «Нет, Лиза, *знать самому сначала нужно жить выучиться*, а потом уж других обвинять!», – можно задаться резонным вопросом: откуда это у двадцатичетырехлетнего Парадоксалиста? Ни супружеской жизни, ни детей он ещё не знал. Это уже напрямую идет от самого автора, который, правда, к моменту написания повести также еще не имеет родных детей, но уже откровенно мечтает о них.

Лиза в этом отношении представлена более объективно – по параметрам своего возраста и жизненного опыта. Но у нее есть как минимум два важных преимущества перед собеседником. Во-первых, это то, на что мы уже дважды указывали, – опыт взаимной влюблённости, о чём свидетельствует свято хранимое письмо некоего студента: «Взгляд теперь её был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий. Так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят. Глаза у ней были светло-карие, прекрасные глаза, живые, умевшие отразить в себе и любовь, и угрюмую ненависть. Не объясняя мне ничего, – как будто я, как какое-нибудь высшее существо, должен был знать всё без объяснений, – она протянула мне бумажку. Всё лицо ее так и просияло в это мгновение самым наивным, почти детским торжеством. Я развернул. Это было письмо к ней от какого-то медицинского студента или в этом роде, – очень высокопарное, цветистое, но чрезвычайно почтительное объяснение в любви. Не припомню теперь выражений, но помню очень хорошо, что сквозь высокий слог проглядывало истинное чувство, которого не подделаешь» [5; 163].

Во-вторых, к преимуществам Лизы можно отнести и ее женскую интуицию. Парадоксалист свидетельствует: «А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого *то, что женщина всегда прежде всего поймет*, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив.

Испуганное и оскорбленное чувство сменилось на лице её сначала горестным изумлением. Когда же я стал называть себя подлецом и мерзавцем и полились мои слёзы <…>, всё лицо ее передернулось какой-то судорогой. Она хотела было встать, остановить меня; когда же я кончил, она не на крики мои обратила внимание: “Зачем ты здесь, зачем не уходишь!” – а на то, что мне, должно быть, очень тяжело самому было всё это выговорить. <…> Она вдруг вскочила со стула в каком-то неудержимом порыве и, вся стремясь ко мне, но всё еще робея и не смея сойти с места, протянула ко мне руки… Тут сердце и во мне перевернулось. Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало…» [5; 174–175].

Героиня демонстрирует здесь женскую интуицию и способность *пожалеть страдающего* мужчину, – и это занимает важное место в контексте гендерологических исканий Достоевского. С одной стороны, эпизод с письмом студента восходит, как уже сказано, к дневнику Вари Добросёловой (её взаимоотношения со студентом Покровским) и к переживаниям Настеньки в «Белых ночах». С другой стороны, женская интуиция и инстинкт любовной жалости явно предвещает отношение Сони Мармеладовой к Раскольникову. Так что вновь приходится признать, что Достоевский работает и на художественную перспективу.

Мы не раз уже отмечали признаки этого на примере разных персонажей, как мужских, так и женских. Теперь есть основания связать такую особенность (художественную перспективность) с особенностями творческого метода в целом. Вот как высказывался Достоевский в черновых материалах к «Бесам» по поводу метода Шекспира, опираясь, несомненно, на личный опыт: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего слова» [11; 237]. Фактически на ту же тему он замечает в «Дневнике писателя» за 1873 г. (глава «Ряженый», полемически направленная против Н.С. Лескова): «Взять и то, наконец, что наши художники (как и всякая ординарность) начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частию он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и её развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. И сами верят тому, что это новое, а не преходящее. <…> Но я всё-таки выскажу, что только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип современно и подает его своевременно; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски и работая по заготовленным уже шаблонам» [21; 89].

И уже позднее, в Заключении романа «Подросток», от лица Николая Семёновича, воспитателя главного героя, автор высказывается ещё более определённо: «Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства! <…> Да и типы эти, во всяком случае, – ещё дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы *слишком много угадывать*. *Но что делать, однако ж, писателю,* не желающему писать лишь в одном историческом роде и *одержимому тоской по текущему*? Угадывать и... ошибаться» [13; 455].

Принципиальная нацеленность Достоевского на изображение «явлений становящихся, нарождающихся»[89], как можно уже было убедиться, напрямую выражалась и в потенциальной художественной перспективности отдельных мужских и женских характеров, а также в их реализуемых по сюжету инстинктах поведения. И здесь писатель, действительно (перефразируем его самого), многое «угадывал и… *не ошибался*». Примечательно, что в гендерологическом аспекте такое мы наблюдаем уже на ранних этапах творчества Достоевского и даже с первого его романа «Бедные люди».

---

[89] Щенников Г.К. Тип // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. – Челябинск: «Металл», 1997. – С. 48.

Непосредственное преддверие «великого пятикнижия» – роман «Игрок». Было бы странно, если бы в нем не наблюдалась гендерологическая направленность. Вместе с тем, как известно, работа над произведением шла у писателя буквально *наспех* (по кабальным условиям с издателем Стелловским). Это сказывалось и в том, что в гендерологическом отношении чего-то особенно оригинального, на эвристическом уровне, мы здесь не находим.

Тем не менее, в романе, безусловно, отразился богатейший мужской опыт писателя, связанный с его взаимоотношениями с Аполлинарией Сусловой, которая послужила впоследствии прототипом для многих героинь инфернального психотипа. В «Игроке» же личный опыт писателя выразился в воспроизведении колоритных нюансов взаимоотношений главного героя, Алексея Ивановича, с Полиной. С её стороны колоритность сказывается, например, в следующем: «Между нами установились какие-то странные отношения, во многом для меня непонятные, – взяв в соображение её гордость и надменность со всеми. Она знает, например, что я люблю её до безумия, допускает меня даже говорить о моей страсти – и уж, конечно, ничем она не выразила бы мне более своего презрения, как этим позволением говорить ей беспрепятственно и бесцензурно о моей любви. «Значит, дескать, до того считаю ни во что твои чувства, что мне решительно всё равно, об чем бы ты ни говорил со мною и что бы ко мне не чувствовал»» [5; 219–220].

Его чувства не менее колоритны: «Я люблю без надежды и знаю, что после этого в тысячу раз больше буду любить вас. Если я вас когда-нибудь убью, то надо ведь и себя убить будет; ну так – я себя как можно дольше буду не убивать, чтоб эту нестерпимую боль без вас ощутить. Знаете ли вы невероятную вещь: я вас с каждым днем люблю *больше,* а ведь это почти невозможно. И после этого мне не быть фаталистом?» [5; 231 – курсив Достоевского].

Герою-повествователю остается лишь вновь и вновь подчеркивать саму по себе колоритность этих взаимоотношений, как, например, в таком признании: «Полина и всегда была для меня загадкой, – до того загадкой, что, например, теперь, пустившись рассказывать всю историю моей любви мистеру Астлею, я вдруг <…> был поражен тем, что почти ничего не мог сказать об моих отношениях с нею точного и положительного. Напротив того, *всё было фантастическое, странное, неосновательное и даже ни на что не похожее*» [5; 246]. Имея в виду прежний художественный опыт Достоевского, здесь можно найти лишь некоторые ассоциации с повестью «Хозяйка», где Ордынова и Катерину связывали подобные же, психологически совершенно не проясненные взаимоотношения. Но там многое обусловливала духовная связь, которая в «Игроке» совершенно не предусмотрена.

Пожалуй, лишь один нюанс может претендовать на статус открытия. В минуту откровенности Алексей заявляет Полине: «Зачем деньги, вы спрашиваете? Как зачем? Деньги – всё!» [5; 229]. Это отчасти предвещает будущую *идею* Аркадия Долгорукого в «Подростке». В то же время герой «Игрока» декларирует свою любовь как высшее, вполне самоотверженное чувство. И вот наступает решающая проверка: «Клянусь, мне было жаль Полину, но странно, – с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, – *моя любовь отступила как бы на второй план*. Это я теперь говорю; но тогда еще я не замечал всего этого ясно. Неужели я и в самом деле игрок, неужели я и в самом деле… так странно любил Полину?» [5; 300]. Получается, что страсть к деньгам может если не преодолеть, то всё-таки «отодвинуть на второй план» страсть к женщине. Достаточно очевидна здесь художественная преемственность к пушкинской «Пиковой даме» (Германн и Лиза). Однако сказался, конечно, и личный болезненный опыт Достоевского, который на тот момент был действительно одержим *игроманией*.[90] Л.И. Сараскина по этому поводу делает интересное наблюдение: «Так в историю создания романа «Игрок» включилась мистика денег: аванс, полученный под замысел сочинения об игроке, автор бросает на игорный стол в заведении экстра-класса и проигрывается “весь”».[91]

Еще примечательнее обозначенное у Достоевского противостояние *мистики игры* и *мистики любви*. Первая будет преодолена писателем в пользу второй лишь позднее, в пору создания романа «Идиот», когда писатель будет уже счастливо женат на А.Г. Сниткиной-Достоевской.[92]

Возвращаясь к роману «Игрок», отметим ещё одну перспективную гендерологическую трансформацию. Здесь прежние, почти бесконфликтные «женские пары» (например, Наташа и Катя в «Униженных и оскорбленных») преображаются в контрастно-конфликтные. Полина и мадмуазель Бланш – это предвестие противостояний Аглаи и Настасьи в «Идиоте», Лизы Тушиной и Марьи Лебядкиной в «Бесах», Катерины Ивановны и Грушеньки в «Братьях Карамазовых». И всё это провоцируется и выражается у Достоевского через отношение к персонажам-мужчинам.

Так что как в «Игроке», так и в других своих ранних произведениях Достоевский работает на художественно-гендерологическую перспективу характеров, что связано с особенностями его творческого метода в целом.

---

[90] См.: Сараскина Л.И. Достоевский – М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 2011. – С. 203-210.
[91] Там же, с. 409-410.
[92] Там же, с. 456-494.

ГЛАВА II

ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ И ГЕНДЕРНОЕ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

1. Гендерология Достоевского в контексте воспроизведения семейных поколенческих взаимоотношений («мать – сын»)

Роман «Преступление и наказание» занимает особое место в раскрытии проблемы женско-мужских отношений, поскольку именно в этом произведении достаточно четко обозначаются особенности стиля Ф.М. Достоевского, подготовленные его художественным и жизненным опытом. К моменту окончания работы над романом «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевский уже имеет опыт серьёзных и сложных взаимоотношений с женщинами: очень непростой брак с Марией Исаевой, мучительный роман с Аполлинарией Сусловой и, наконец, семейный союз с Анной Сниткиной.

В романе аккумулирован художественный опыт предшествующего этапа творчества. Здесь получают развитие и новую интерпретацию сюжеты, к которым Достоевский обращался в романе «Бедные люди», «Униженные и оскорблённые», повестях «Двойник», «Хозяйка», «Дядюшкин сон», «Белые ночи». Полноценное раскрытие находит в новом произведении мужской тип героя-идеолога, который достаточно ярко был заявлен в «Записках из подполья», но при этом не исчезают и черты мечтателя, соединяясь в образе главного героя романа. «Поэтика “Записок из подполья” содержит в неразвернутом виде поэтику позднейших романов Достоевского. <…> Слияние философствования с повествованием, растворение его в повествовании <…> вскоре после “Записок из подполья” привело к созданию первого великого романа Достоевского – “Преступление и наказание”, романа нового, специфичного для Достоевского типа».[93]

В «Преступлении и наказании» вновь появляется брутальный мужской тип, который пунктирно был намечен в «Бедных людях», а позднее возник и в «Униженных и оскорблённых» (господин Быков – князь Валковский – Свидригайлов). От Лизы из «Записок из подполья» тянутся нити к Соне Мармеладовой. И даже «дарьи францевны» мелькают не только за спиной Вареньки Доброселовой или Нелли, но и «подкарауливают» Сонечку. В этом романе более подробно представлены несколько константных для автора женских типов, получивших воплощение в образах

[93] Кирпотин В.Я. Избранные работы: В 3-х т. – М.: Худож. лит., 1978. – Т.2. – С. 472, 475.

Дуни Раскольниковой, Сони Мармеладовой, Катерины Ивановны Мармеладовой и Лизаветы. Здесь нашли себе место многие из тех гендерологических открытий, которые были сделаны Достоевским в предшествующий период творчества.

Кризис главного героя «Преступления и наказания» имеет несколько причин. Автором предусмотрены внешние причины: социальное неравенство и несправедливость в обществе, которые наблюдает герой, собственное бедственное положение, – всё это, несомненно, стало важными факторами созревания теории о разделении людей на «сильных», «власть имущих», и слабых, «материал». Но еще важнее причины внутренние, душевные: убийство процентщицы выражает не только протест против несправедливости мира; оно является и моментом самоиспытания и самоопределения героя: «…мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» [6; 322].

Деление людей на «разряды», причем по самым различным критериям, отнюдь не изобретение Раскольникова. Л.П. Гроссман, например, указывал на роман Бальзака «Отец Горио» как один из источников: «По любопытному совпадению он воспользовался для построения своих теорий предсмертным письмом того же Люсьена Рюбанпре, первая статья которого вдохновила в 1846 г. Достоевского на его юмористический фельетон в альманахе Некрасова. Статья «Периодической речи», столь заинтересовавшая Порфирия Петровича, почти буквально излагается на страницах “Человеческой комедии”»[94]. Сравнивая произведения Достоевского и Бальзака, Гроссман отмечал сложность мотивов, связанных темой преступления. Готовность на убийство ради благополучия близких в том и другом случае отягощается идеей самоиспытания героя: «Проблема личной воли осложняется альтруистическим мотивом и углубляется до значения нравственной задачи. Но господствующим остается мотив проверки своей сверхчеловечности преступлением»[95].

Еще более впечатляющие параллели возникают в романе Достоевского с «Утраченными иллюзиями» Бальзака. В свое время это убедительно показал И.И. Виноградов в своём исследовании.[96]

---

[94] Гроссман Л.П.. Поэтика Достоевского. – 1925. – С. 108. – [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1925_poetika_dostoevskogo.shtml

[95] Там же, С. 105. – [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1925_poetika_dostoevskogo.shtml

[96] Виноградов И.И. Реализм в высшем смысле («Преступление и наказание» Достоевского и «Утраченные иллюзии» Бальзака – опыт сравнительного анализа) // Виноградов И.И. По живому следу: Духовные искания русской классики. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 199-304.

Сходным образом оценивает мотивацию поступков героя и Е.М. Мелетинский: «Но и бедность оказывается не самым главным поводом для преступления Раскольникова и для его теории на право преступления. <…> Бедность отчасти способствовала развитию больного самолюбия, но само самолюбие было важнее всего».[97] В.Ф. Переверзев добавляет и социометрический компонент, столь свойственный его методологии в целом: «...он предпринимает убийство, чтобы убедиться в том, что он из тех, которые все могут, предпринимает не в силу смутных импульсов натуры, а в силу выработанного принципа, положенного им в основу всей общественной жизни, права и морали»[98].

Прояснение позиции главного героя не исключает ее интерпретацию и в интересующем нас гендерологическом аспекте.

Если подойти к основным положениям теории Раскольникова с точки зрения взаимоотношения полов, то мы можем обнаружить переклички с предшественниками, в том числе в философии, например, с Аристотелем. Древнегреческий философ, размышляя о законах власти и соотношения властвования и подчинения на разных уровнях жизнедеятельности человека, включает во властную иерархию и взаимоотношения полов: «Ведь властвование и подчинение не только необходимы, но и полезны, и прямо от рождения некоторые существа различаются (в том отношении, что одни из них как бы предназначены) к подчинению, другие – к властвованию. Существует много разновидностей властвующих и подчиненных, однако, чем выше стоят подчиненные, тем более совершенна сама власть над ними; так, например, власть над человеком более совершенна, чем власть над животным»[99]. И далее: «Так и мужчина по отношению к женщине: первый по своей природе выше, вторая – ниже, и вот первый властвует, вторая находится в подчинении. Тот же самый принцип неминуемо должен господствовать и во всём человечестве».[100]

Раскольников также исходит из того, что «…люди, по закону природы, разделяются *вообще* (выделено Достоевским – Н.М.) на два разряда...» [6; 200]. Люди, если судить по «закону природы», действительно делятся на два разряда – на мужчин и женщин. Дальнейшая характеристика каждого разряда вполне соответствует философским постулатам Аристотеля о гендерном неравенстве: «…отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре *консервативные*, чинные, *живут в послушании и любят быть послуш-*

---

[97] Мелетинский Е. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 77.

[98] Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М.: Сов. писатель., 1982. – С. 247.

[99] Аристотель. Политика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 382.

[100] Там же, с. 383.

ными. По-моему, они и *обязаны быть послушными*, потому что это *их назначение*, и тут решительно *нет* ничего *унизительного*» [6; 200]. Выраженное здесь Раскольниковым вполне можно отнести к характеристике женщин с точки зрения патриархатной культуры. Роль женщин – быть примерной женой и матерью, хранительницей домашнего очага. Их «консервативность» и статичность также абсолютно оправданы и, более того, жизненно необходимы: именно женщины признаются хранительницами культурных традиций, практических знаний, которые передаются детям, т.е. последующим поколениям, родоначальницами культуры. Именно женщины, как утверждает, например, специалист-культуролог С.Г. Фатыхов, способствуют развитию мыслительных способностей в человеке.[101] Иными словами: всему что ни есть устойчивому, сохраняющемуся тысячелетиями в культуре, мы обязаны охранительному женскому началу.

Раскольников обращает внимание и на еще один важный признак – репродуктивную функцию тех, кто относится к первому разряду: это «материал, служащий для зарождения себе подобных», они «сохраняют мир и приумножают его численно» [6; 200], что также подчеркивает «женские черты» этой категории людей. Второй разряд, «высший», наделен чертами типично «мужскими». Например: это «собственно люди», которые движут прогресс, отвечают за смену исторических эпох, интеллектуальных парадигм, ценностей, представлений, то есть «имеющие дар и талант сказать в среде своей новое слово», «разрушители или склонны к тому», «большей частью они требуют разрушение настоящего во имя лучшего», главная ценность этих людей – *свобода* («люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно преступниками, – более или менее, разумеется» [6; 20]).

Таким образом, в аспекте взаимоотношения полов теория Раскольникова сочетается с теми социальными, психологическими и философскими факторами, которые неоднократно принимались во внимание в критических и литературоведческих работах, посвященных роману «Преступление и наказание». В критике, в частности, в статье Д.И. Писарева, гендерный аспект восприятия, вольно или невольно, также нашел свое отражение. Борьба Раскольникова с самим собой интерпретируется Писаревым как противопоставление героя-мужчины – женщине: «*Семнадцатилетняя девушка* (курсив в цитатах здесь и далее, кроме особо оговариваемых случаев, наш – Н.М.), слабая, робкая, безответная, забитая, неразвитая, опутанная всякими рутинными понятиями и предрассудками, – а как пришлось очень круто, так сумела же решиться и нашла возможность дей-

[101]Фатыхов С.Г. Мировая история женщины: хронокультурологическое и фактографическое осмысление [второе, исправленное и дополненное издание]. – Екатеринбург, «Банк культурной информации», 2008. – 944 с.

ствовать. <…> Посидела, поплакала, надумалась, вышла на улицу, бросилась прямо в грязь и выкопала из этой грязи тридцать рублей для семейного бюджета. А я-то чего же смотрю? Я-то, *мужчина, сильный человек, свободный мыслитель*, строгий судья существующих нелепостей!.. Или я, может быть, боюсь столкновения с существующими понятиями, боюсь того, чего не боялась Соня?..».[102]

Совершенное героем убийство – причем двух женщин – это способ самоутверждения и, одновременно, самопознания, определения соотношения «мужского» и «женского» в себе самом. Это – одна из вечных проблем человечества. Не случайно не только Аристотель, но и философы последующих тысячелетий вновь и вновь обращались к ее осмыслению. Так, С.Н. Булгаков отмечал: «Власть представляет собой обособившееся, утвердившееся в оторванности своей мужское начало, которому присуща стихия насилия: она умеет только покорять и повелевать, но не любит любить и сострадать. А соответственно и повиновение властвуемых, пассивное начало власти принимает черты столь же отвлечённой женскости, угнетаемой и порабощаемой»; «Разрыв мужского и женского начала, отличающей природу власти и проявляющийся в её жестком и насильническом характере, коренится в изначальном нарушении полового равновесия в человеке, а вовсе не связан с той или иной формой государственности...»[103].

Проблема, которой одержим Раскольников, включает вопрос о соответствии личности определенным гендерным нормам (а порой и гендерным стереотипам). Потребность самоидентификации является для героя более мощными стимулом к совершению преступления, чем даже материальная необходимость или протест против несправедливости мира. В любом случае, теория, которая рождается в голове Раскольникова – как результат не только социального неблагополучия, но и внутренней неудовлетворённости собой, – может быть рассмотрена в контексте гендерологических интересов Достоевского.

Важно учитывать и то, что часть причин осознается Раскольниковым, а другие остаются для него самого «неартикулируемыми» даже во внутренних монологах. Один из ведущих мотивов – «вошь я или человек» – иногда звучит открыто, но чаще всего остается в подтексте высказываний героя. Теория, созданная Раскольниковым, отражает его стремление быть сильным, «имеющим право» человеком, наделенным властью и возможностью устанавливать собственную мораль, нести в мир «новое слово», то

[102] Писарев Д.И. Соч. в 4-х томах, т. 4. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 333-334.

[103] С.Н. Булгаков. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. – Сергиев Посад, типография И. Иванова, 1917 г. – С. 393. – [Электронный ресурс]. URL: http://www.odin-blago.ru/filosofiya/bulgakov/bulgakov_s_svet_nevecher/4_35

есть выступать в качестве творца. По сути, это стремление соответствовать гендерной норме «настоящего мужчины», наделенного определенными маскулинными качествами (активностью, сильной волей, независимостью, креативностью, агрессивностью и т.д.), и в воображении Раскольникова этот идеал воплощается в образе Наполеона («человека»). «Вошь» – противопоставленный ему полярный («феминный») образ-символ, уничижительный в интерпретации героя, с которым ассоциируется безобразная и «заедающая чужие жизни» старуха-процентщица. То, что эта старуха наделена властью, в том числе и над Раскольниковым, становится дополнительным раздражающим фактором и стимулом к совершению преступления. В первом же диалоге Раскольникова с процентщицей возникает иллюзия, что каждый из них равно наделен свободой действий. Более того, ростовщица Алена Ивановна по возрасту годится Родиону в матери, а в идейном отношении – как бы в *мачехи*. Ей есть чему даже и поучить этого молодого да раннего «своевольца». Об этом свидетельствует выразительный диалог между ними:

«– А в том *моя добрая воля*, батюшка, терпеть или вещь вашу теперь же продать.

– Много ль за часы-то, Алена Ивановна? <…>

– Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с.

– Полтора рубля! – вскрикнул молодой человек.

– *Ваша воля*. – И старуха протянула ему обратно часы» [6; 9].

Раскольников понимает, что его воля – почти иллюзорна, она состоит лишь в том, чтобы отказаться или принять условия, которые определяет не он, а та самая «вошь». Однако эта «вошь» наделена большей властью, решительностью и жёсткостью, чем он сам: «Молодой человек взял их и до того рассердился, что хотел было уже уйти; но тотчас одумался, вспомнив, что *идти больше некуда* и что он еще и за другим пришел» [6; 9].

Преступление Раскольникова было задумано как убийство только старухи, которая уже как бы не является полноценной женщиной по многим показателям. Во-первых, физически и физиологически: старая, бездетная, уже лишённая каких-либо женских черт: «Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы её были жирно смазаны маслом. На её тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверчено какое-то фланелевое тряпьё…» [6; 8]. Во-вторых, по своим душевным качествам она едва ли не антипод любой «женскости»: злая, без сочувствия наживается на чужих несчастьях. Её злость даже как-то «животна», гипертрофирована: «Она чужую жизнь заедает: она намедни Лизавете палец со зла укусила; чуть-чуть не отрезали!» [6; 54]. В романе ее антипод – сводная сестра Лизавета, добрые

глаза которой не просто характеризуют её как человека, но и делают привлекательной по-женски… А ее безотказность и «поминутная беременность», видимо, дает особый повод для злости и раздражения Алены Ивановны. И Раскольников, интересуясь Лизаветой со своей целью – узнать, когда старуха бывает дома одна, – навлекает на себя раздражение Алены Ивановны совсем по другому поводу. Возможно, Алена Ивановна интерпретирует вопрос о сводной сестре по-своему, причисляя Раскольникова к тем, кто пользуется лизаветиной безотказностью:

« – Прощайте-с... А вы всё дома одни сидите, сестрицы-то нет? – спросил он как можно развязнее, выходя в переднюю.

– А вам какое до нее, батюшка, дело?

– Да ничего особенного. Я так спросил. Уж вы сейчас... Прощайте, Алена Ивановна!» [6; 10].

В итоге же убийство Раскольникова оказывается направлено на тех, кто в обществе считается традиционно самым беззащитным: старуху, молодую женщину и, возможно, ребенка (см. в черновых материалах: т. 7, с. 71; в окончательном варианте романа осталось лишь упоминание, что Лизавета «поминутно была беременна»). В сознании героя это не только не придает веса его поступку, но и нивелирует масштаб содеянного, хотя он и пытается найти оправдание. Соне он поясняет: «…я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покоробился ли бы оттого, что это уж слишком не монументально и... и грешно? Ну, так я тебе говорю, что на этом «вопросе» я промучился ужасно долго, так что ужасно стыдно мне стало, когда я наконец догадался (вдруг как-то), что не только его не покоробило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... и даже не понял бы он совсем: чего тут коробиться? И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости!.. Ну и я... вышел из задумчивости... задушил... по примеру авторитета...» [6; 321].

Более того, убийство, совершенное Раскольниковым, оборачивается против еще одной пожилой женщины – его матери. Взаимоотношение взрослого сына и матери – отдельная и очень непростая в гендерологическом отношении тема. Здесь нет и не может быть никаких эротических мотивов, что не умаляет концептуальной значимости взаимоотношений мужчин и женщин из разных поколений, а также взаимоотношений сестер и братьев.

Семейство Раскольниковых живет не вместе, они находятся в разных городах, при этом переписка матери и сына крайне скудная. Но это тот случай у Достоевского, когда расстояние не влияет на степень душевной близости, и наоборот, причиной разрыва отношений становится отнюдь не «тысяча верст». Отчуждение Раскольникова от матери и сестры наиболее остро обозначается именно тогда, когда они появляются рядом, в Петербурге. Причина этого – страдание Раскольникова за судьбу своих близких и, в то же время, чувство вины из-за того, что он не в состоянии что-либо изменить. Серьезным поводом для рефлексии становится письмо матери. Эгеберг заметил, что «в этом длинном письме сообщаются не только голые факты, но волей-неволей непростые чувства матери, старающейся выдать худые новости за хорошие, но в то же время боящейся, что сын ей не поверит. И сын не верит; он почти с первых слов понимает смысл передаваемых событий…».[104] Это письмо высвечивает ещё одну важную особенность – душевное родство внутри семьи, все члены которой с полуслова, а порой и без слов понимают истинное значение происходящего с каждым из них. Сын легко читает между строк и восстанавливает невысказанные душевные мучения матери, которая соглашается на брак дочери с Лужиным. Более того, в интерпретации героя появляется еще один важный гендерологический мотив: любовь матери к сыну может быть сильнее любви к дочери: «И что это она пишет мне: „Люби Дуню, Родя, а она тебя больше себя самой любит“; уж не угрызения ли совести её самоё втайне мучат за то, что дочерью сыну согласилась пожертвовать» [6; 36]; «Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такою дочерью не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца!» [6; 38]. Так, по крайней мере, понимает Раскольников душевную трагедию матери. В отличие, например, от «Дядюшкиного сна», мать не агитирует дочь выйти замуж за «выгодного жениха», который намного старше неё, расчетлив, скуп и «кажется, добрый». Решение девушка принимает самостоятельно, и хотя её сердце при этом свободно, согласие дается непросто. От Раскольникова не ускользают детали, за которыми скрыта душевная трагедия сестры: «…знаю, о чем ты со мной много-то говорить собираешься; знаю и то, о чём ты всю ночь продумала, ходя по комнате, и о чём молилась перед Казанскою божией матерью, которая у мамаши в спальне стоит. На Голгофу-то тяжело всходить» [6; 35]. Мотив уже знаком нам по раннему творчеству Достоевского: вынужденный брак-самопожертвование ради благополучия своих близких (любимых). Раскольников прекрасно это понимает и поэтому чувствует виновным себя: «Дело ясное: для себя, для комфорта своего, даже для спасения себя от

[104] Erik Egeberg. На пороге мастерства: От Униженных и оскорбленных к Преступлению и наказанию // Dostoevsky Studies (MOD). –Vol. 20. –2016. – P. 51.

смерти, себя не продаст, а для другого вот и продает! Для милого, для обожаемого человека продаст! Вот в чем вся наша штука-то и состоит: за брата, за мать продаст! Всё продаст! О, тут мы, при случае, и нравственное чувство наше придавим; свободу, спокойствие, даже совесть, всё, всё на толкучий рынок снесем. Пропадай жизнь! Только бы эти возлюбленные существа наши были счастливы» [6; 37–38].

Раскольникова угнетает мысль о том, что он вынужден принимать жертвы обеих женщин – и матери, и сестры. Его желание разорвать отношения – это попытка освободиться от любви, которая идет рука об руку с состраданием: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!» [6; 401]. Позднее добавляется еще один мотив – нравственное потрясение после совершенного преступления, и тогда он перепоручает двух любящих и любимых женщин – мать и сестру – Разумихину.

Пульхерия Александровна страдает от отчуждения сына, но, как и Сонечка, готова всё простить и всё стерпеть; её материнская любовь не знает гордости и эгоизма: «Ты меня, Родя, очень-то и не балуй: можно тебе – зайди, нельзя – нечего делать, и так подожду. Ведь я всё-таки буду знать, что ты меня любишь, с меня и того довольно. Буду вот твои сочинения читать, буду про тебя слышать ото всех, а нет-нет – и сам зайдёшь проведать, чего ж лучше? Ведь вот зашёл же теперь, чтоб утешить мать, я ведь вижу...» [6; 396].

Но, несмотря на возникшую напряжённость, между матерью и сыном до конца сохраняется неразрывная душевная связь. Пульхерия Александровна шестым чувством улавливает, что с сыном происходит что-то ужасное: «Что с тобой, Родя, не знаю, <…> думала я всё это время, что мы просто надоедаем тебе, а теперь вижу по всему, что тебе великое горе готовится, оттого ты и тоскуешь. Давно я уже предвижу это, Родя» [6; 397]. В разговоре с сестрой Раскольников тоже предрекает: «…я оставил её (мать – Н.М.) в тревоге, которую она вряд ли перенесет: она или умрет, или сойдет с ума» [6; 400]. Сбылось и то, и другое: Пульхерия Александровна начинает сходить с ума от тревоги за сына, а потом умирает.

От Пульхерии Александровны в семье скрывают правду о преступлении Родиона и его осуждении, но для материнской интуиции факты не имеют первостепенного значения: «После тревожного дня, проведённого в беспрерывных фантазиях, в радостных грёзах и слезах, в ночь она заболела и наутро была уже в жару и в бреду. Открылась горячка. Чрез две недели она умерла. В бреду вырывались у ней слова, по которым можно было заключить, что она гораздо более подозревала в ужасной судьбе сына, чем даже предполагали» [6; 415]. Символично обозначено и время смерти Пульхерии Александровны: «Она иногда вдруг начинала плакать, часто заболевала и в жару бредила. Однажды, поутру, она объявила прямо, что

по её расчетам скоро должен прибыть Родя, что она помнит, как он, прощаясь с нею, сам упоминал, что именно *чрез девять месяцев надо ожидать его*. Стала всё прибирать в квартире и готовиться к встрече, стала отделывать назначавшуюся ему комнату (свою собственную), отчищать мебель, мыть и надевать новые занавески и прочее» [6; 414]. Девятимесячный срок ожидания нового появления/рождения сына, конечно, символичен, как и «уборка», которая сопровождает и появление ребенка, и погребальный обряд.

«Преступление и наказание» – один из ярких художественных примеров психологически развернутых взаимоотношений матери и сына. Второй пример, образующий своеобразную пару к «Преступлению и наказанию», – роман «Бесы». В этих произведениях Достоевский как будто исследует два варианта проявления материнской любви, обращаясь к перекликающимся сюжетным ситуациям. Во взаимоотношениях Пульхерии Александровны и Родиона Романовича Раскольниковых, Варвары Петровны и Николая Всеволодовича Ставрогиных можно обнаружить ряд общих моментов, на которых автор акцентирует внимание. Есть общие «материнские» черты, которые сближают двух, казалось бы, психологически противоположных героинь – мягкую Пульхерию Раскольникову и властную генеральшу Ставрогину.

Обе матери относятся к своим сыновьям с благоговением, доходящим порой до страха пред ними. Пульхерия Александровна, которая «была чувствительна, впрочем не до приторности, робка и уступчива, но до известной черты» [6; 158], признается своей дочери и Разумихину: «Боже мой! <…> думала ли я, что буду бояться свидания с сыном, с моим милым, милым Родей, как теперь боюсь!..» [6; 169]. Но и сильная, для остальных даже жёсткая Варвара Петровна испытывает по отношению к своему сыну Николаю сходные чувства: «Страсть её к сыну началась со времени удач его в петербургском обществе и особенно усилилась с той минуты, когда получено было известие о разжаловании его в солдаты. А между тем она очевидно боялась его и казалась пред ним словно рабой. Заметно было, что она боялась чего-то неопределённого, таинственного, чего и сама не могла бы высказать, и много раз неприметно и пристально приглядывалась к Nicolas, что-то соображая и разгадывая...» [10; 38].

Эта мрачная таинственность (гамлетического типа) сопровождает и Раскольникова, а его странное поведение и предположения о сумасшествии вызывают тревогу и недобрые предчувствия у Пульхерии Александровны. Варваре Петровне также не дают покоя странные «выходки» Николая Всеволодовича и толки о его возможном сумасшествии.

Но обе героини с материнской гордостью и вопреки реальному положению вещей уверены в блестящем будущем своих сыновей. Пульхерия Александровна безоговорочно верила в Родиона: «…что же касается

до будущей карьеры его, то она тоже казалась ей несомненною и блестящею, когда пройдут некоторые враждебные обстоятельства; уверяла Разумихина, что сын её будет со временем даже человеком государственным, что доказывает его статья и его блестящий литературный талант» [6; 412–413].

В обоих романах, причем в «Преступлении и наказании» слабее, в «Бесах» – отчётливо и значимо, возникает сюжет «невозможного», с точки зрения матери, брака. Раскольников едва не женился на «странной» дочери хозяйки, и, как он сам признается, «будь она еще хромая аль горбатая, я бы, кажется, ещё больше её полюбил...» [6; 177]. «Мечтания» Раскольникова о физических недостатках невесты, которые лишь усилили бы его любовь-жалость к девушке, как будто реализуются в образе Марьи Лебядкиной (и дважды – в «Братьях Карамазовых», в образе Лизы Хохлаковой и «маменьки» Снегиревой). Ставрогин же не только намеревается, но и заключает законный брак с помешанной «хромоножкой».

Мотивы такого «странного» выбора у героев разные. У Раскольникова они более четко обозначены – это сочувствие и сострадание, которые подтолкнут его потом к Соне. В отношении Николая Ставрогина всё сложнее: причины остаются непрояснёнными, а интерпретации порой прямо противоположными. Сам он говорит Лебядкину: «Женился же я тогда на вашей сестре, когда захотел, после пьяного обеда, из-за пари на вино, а теперь вслух опубликую об этом...» [10; 211]. Шатов бросает Ставрогину обвинение, в котором обозначается ещё один мотив брака: «Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному. Тут был нервный надрыв... Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен! Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка!» [10; 202]. Ставрогин не отвергает вполне обвинения, но и не соглашается с ними: «Вы психолог, – бледнел всё больше и больше Ставрогин, – хотя в причинах моего брака вы отчасти ошиблись...» [10; 202]. Это «отчасти» очень примечательно. Оно позволяет добавить ещё одно признание Ставрогина Кириллову, правда, в пересказе Петра Верховенского: «Вы полагаете, господин Кириллов, что я смеюсь над нею; разуверьтесь, я в самом деле её уважаю, потому что она всех нас лучше» [10; 150]. Однако ни в одном случае речь не идет о жалости или сострадании женщине, как в случае с Раскольниковым.

Можно предполагать, что в случае со Ставрогиным его брак с Марьей Лебядкиной был нужен самому автору – для ассоциации с европейской литературой романтического характера[105]. Еще важнее было при этом расширение символического пласта романа. Именно символическое зна-

[105] См.: Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского: Монография. – М.: МАКС Пресс, 2017. – С. 19.

чение этого брака позднее станет центром внимания философов начала XX века – Бердяева, В. Иванова и других.

Но в обоих случаях «странные» браки (возможный и осуществленный) служат для характеристики героев-мужчин и являются испытаниями для матерей. Для Пульхерии Александровна – это угроза не только «отпадения» сына от семьи, но и разрушения крепкой до этого душевной связи, свидетельство «нелюбви» сына к матери и ее собственной ничтожности для него: «Вы думаете, <…> его бы остановили тогда мои слёзы, мои просьбы, моя болезнь, моя смерть, может быть, с тоски, наша нищета? Преспокойно бы перешагнул через все препятствия. А неужели он, неужели ж он нас не любит?» [6; 166]. Перешагнуть через все препятствия, в том числе слезы и мольбы матери, – это, пожалуй, вполне по-«наполеоновски», но вот объект действия и мотивы поступка совершенно не сочетаются с эгоистической философией «сильной личности». Для Достоевского важно, что и в мужчине способность пожалеть страдающую и «жалкую», часто отверженную, женщину занимает не менее важное место, чем женская жалость-любовь по отношению к страдающему мужчине.

Однако в последующих романах мужская любовь-жалость получит неоднозначные выражения. Например, в «Идиоте», Рогожин скажет князю о его чувстве к Настасье Филипповне: «Вернее всего то, что жалость твоя, пожалуй, ещё пуще моей любви!» [10; 177]. Ему, пожалуй, виднее, чем Мышкину, что жалостью женщину можно не только спасти, но и погубить. С одной стороны, о такой любви-жалости Настасья Филипповна мечтала, об этом она сама надрывно признается в день своих именин. Но любовь-жалость со стороны Мышкина лишь усиливает ее страдание: жалость, направленная на себя, свою загубленную судьбу, порождает мстительность и озлобленность; жалость к чистому, наивному и бесконечно доброму князю провоцирует стремление Настасьи Филипповны самоустраниться, даже ценой собственной жизни.

В романе «Подросток» Версилов, рассказывая сыну Аркадию о взаимоотношениях с его матерью, по сути, *жалость* противопоставляет *любви* к *женщине*: она «была одна такая особа из незащищённых, которую не то что *полюбишь*, – напротив, вовсе нет, – а как-то вдруг почему-то *пожалеешь*, за кротость, что ли, впрочем, за что? – это всегда никому не известно, но пожалеешь надолго; пожалеешь и привяжешься...» [13; 11]. В отношениях Версилова и Софьи Андреевны, конечно, сказывается культурный диссонанс, о чем еще будет сказано в соответствующей главе. Версилов оценивает Софью Андреевну как представительницу не столько противоположного пола, сколько иной культуры: начиная размышлять о её женских качествах, он переходит на характеристику народа вообще: «Смирение, безответность, приниженность и в то же время твёрдость, си-

ла, настоящая сила – вот характер твоей матери. Заметь, что это лучшая из всех женщин, каких я встречал на свете. А что в ней сила есть – это я засвидетельствую: видал же я, как эта сила её питала. Там, где касается, я не скажу убеждений – правильных убеждений тут быть не может, – но того, что считается у них (народа – Н.М.) убеждением, а стало быть, по-ихнему, и святым, там просто хоть на муки» [13; 104–105]. Эта культурная противопоставленность сказывается и в понимании любви. Если в народной культуре сформировалось представление «жалеет – значит, любит», то для Версилова, как представителя дворянства, тяготеющего в своих взглядах к космополитизму, *жалость* нивелирует в женщине женщину и вытесняет любовь между мужчиной и женщиной: « – Но ведь была же и она когда-то живая? Ведь вы что-нибудь полюбили же в ней? Ведь была же и она когда-то женщиной?

– Друг мой, если хочешь, никогда не была <…>. Русская женщина – женщиной никогда не бывает» [13; 104].

Но вернемся к «Преступлению и наказанию» и «Бесам».

Варвара Петровна как за соломинку хватается за возможность оправдать «увлечение» Николая Всеволодовича Марьей Лебядкиной его сочувствием «униженной и оскорблённой» девушке. Петр Верховенский, умело играя на чувствах матери, эксплуатируя материнскую любовь, «подбрасывает» ей эту идею, и генеральша с готовностью сама начинает в неё верить: «Мне так ясно представляется теперь эта «насмешливость» жизни <…>, эта ненасытимая жажда контраста, этот мрачный фон картины, на котором он является как бриллиант <…>. И вот он встречает там всеми обиженное существо, калеку и полупомешанную, и в то же время, может быть, с благороднейшими чувствами! <…> И вам после этого непонятно, что он не смеется над нею, как все! О люди! Вам непонятно, что он защищает её от обидчиков, окружает её уважением, “как маркизу” <…>. Если хотите, тут именно через этот контраст и вышла беда; если бы несчастная была в другой обстановке, то, может быть, и не дошла бы до такой умоисступленной мечты» [10; 151–152]. Более того, создав в своем сознании идеальный образ сына, способного на высокие и благородные поступки, Варвара Петровна пытается соответствовать своему сыну, решаясь в порыве чувств, на не менее благородный поступок: «А это бедное, это несчастное существо, эту безумную, утратившую всё и сохранившую одно сердце, я намерена теперь сама усыновить, – вдруг воскликнула Варвара Петровна, – это долг, который я намерена свято исполнить. С этого же дня беру ее под мою защиту!» [10; 153]. Однако её порыв заканчивается в тот момент, когда брак Николая Ставрогина с Марией Тимофеевной Лебядкиной оказывается свершившимся фактом. Это – «катастрофа» и «позор в семействе», после которого генеральша Ставрогина и её сын разъезжаются по разным домам без объяснений.

Для Пульхерии Александровны несостоявшийся брак Раскольникова с дочерью Зарницыной стоил многих слёз, но все же логика характера героини подсказывает, что она простила бы сыну его выбор, как прощает она Родиону даже «невозможную невесту» Сонечку: «Да ведь и я с тобой поехать могу, если тебе надо будет. И Дуня; она тебя любит, она очень любит тебя, и Софья Семеновна, пожалуй, пусть с нами едет, если надо; видишь, я охотно её вместо дочери даже возьму» [6; 397]. Она оказывается способной даже преодолеть свою материнскую обиду и ревность, которые возникали в моменты одиночества и безнадежного ожидания сына. Разумихин рассказывал Родиону о состоянии его матери, свидетелем которого он был: «Домой воротилась и слегла; теперь в жару: «Вижу, говорит, для своей у него есть время». Она полагает, что своя-то – это Софья Семеновна, твоя невеста, или любовница, уж не знаю» [6; 338].

И Варвару Петровну, и Пульхерию Александровну беспокоит то, что их сыновья – пусть по совершенно разным причинам – оказались на дне общества. То, что для Раскольникова представлялось трагической неизбежностью, для Николая Ставрогина уже было откровенной прихотью: «Доискались, что он живет в какой-то странной компании, связался с каким-то отребьем петербургского населения, с какими-то бессапожными чиновниками, отставными военными, благородно просящими милостыню, пьяницами, посещает их грязные семейства, дни и ночи проводит в темных трущобах и бог знает в каких закоулках, опустился, оборвался и что, стало быть, это ему нравится» [10; 36]. Более того, на совести каждого из сыновей – совершенные убийства. Правда, Ставрогина судили за дуэль, а Раскольникова – за «безобразное» убийство старухи. Но Ставрогин, как и Раскольников, боится «некрасивости» – о чём Ставрогину говорит Тихон, а Раскольникову косвенно указывают Порфирий и Свидригайлов. На совести Ставрогина остаются и другие «некрасивые» поступки и преступления.

Холодный, внешне спокойный «красавец, аристократ, гордый, безмерно сильный, “Иван Царевич”, “принц Гарри”, “Сокол”» (Н. Бердяев), Ставрогин производит совершенно иное впечатление, нежели страдающий от угрызений совести Раскольников. Главный герой «Преступления и наказания» чаще всего вызывает у окружающих сочувствие, сострадание, симпатию. По отношению к Раскольникову невозможны чувства, которые вызывает Ставрогин: «Одних особенно прельщало, что на душе его есть, может быть, какая-нибудь роковая тайна; другим положительно нравилось, что он убийца» [10; 37]. Ставрогин в большей степени соответствует тому образу Наполеона, о котором грезит Раскольников. Он, казалось бы, – сильная, волевая личность, способная перешагнуть через любое препятствие на своём пути и добиться любой поставленной цели. Но обе матери – Раскольникова и Ставрогина – оказываются одинаково несчастливы, не-

смотря на разницу в характерах и судьбах их сыновей. Генеральша Ставрогина, в отличие от матери Раскольникова, лишена искренней, живой любви со стороны сына. Причем дистанция между матерью и сыном установилась с детства: «Мальчик знал про свою мать, что она его очень любит, но вряд ли очень любил её сам. Она мало с ним говорила, редко в чём его очень стесняла, но пристально следящий за ним её взгляд он всегда как-то болезненно ощущал на себе. Впрочем, во всем деле обучения и нравственного развития мать вполне доверяла Степану Трофимовичу» [10; 35]. Однако в характере Степана Трофимовича слишком много было детского, а порой и «бабьего» (как выразилась сама Варвара Петровна, характеризуя его Дарье Шатовой), и дать мужское воспитание мальчику он был не в состоянии. Эмоциональность, экзальтация чувств, сплетничанье, секреты и клятвы, расстроенные нервы – все это легко представить в девичьем мирке, но не в отношениях взрослого мужчины и его воспитанника: «Как-то так естественно сошлось, что между ними не оказалось ни малейшего расстояния. Он не раз пробуждал своего десяти- или одиннадцатилетнего друга ночью, единственно чтоб излить пред ним в слезах свои оскорблённые чувства или открыть ему какой-нибудь домашний секрет, не замечая, что это совсем уже непозволительно. Они бросались друг другу в объятия и плакали» [10; 35]. В итоге «педагог несколько расстроил нервы своего воспитанника. Когда его, по шестнадцатому году, повезли в лицей, то он был тщедушен и бледен, странно тих и задумчив» [10; 35]. Все остальные изменения в личности Николая Ставрогина происходят вне дома; постепенно иссякает и связь с матерью даже в виде переписки: «…молодой человек вдруг вышел в отставку, в Скворешники опять не приехал, а к матери совсем уже перестал писать» [10; 36].

В психологии существует точка зрения, что «для формирования маскулинного мужчины важна отдаленность от матери (Ж.Ж. Руссо, Р. Столлер, Э. Бадентэр, Р. Нартли, Н. Ходороу, У. Штейнберг). Изначальная связь с матерью, теплые, эмоциональные отношения с ней есть условие становления мужской сущности, сохраняющей женскую часть своей души (К.Г. Юнг, М. Митшерлих, Э. Бадентэр, Г. Бюргер, У. Штейнберг)».[106] Однако Ставрогина меняет удаленность не только от матери, но и от учителя – Степана Трофимовича, с которым он был связан эмоционально гораздо больше, чем с матерью.

У Раскольникова связь с сестрой и матерью тоже неизбежно меняется и, на первый взгляд, уменьшается от момента детства до взросления, но она никогда не иссякает совсем. Момент прощания решившегося при-

[106] См.: Художественное творчество и гендер. Культуролого-психологический аспект. Монография. / Авторы: Коноплева Н.А., Коноплев А.Е., редактор: Александрова Л.И. – [Электронный ресурс]. URL: https://abc.vvsu.ru/books/gender_m/page0010.asp

знаться в убийстве Раскольникова с матерью – едва ли не уникальный в творчестве Достоевского пример любви и глубокой душевной связи между взрослым сыном и матерью: «Как бы за всё это ужасное время разом размягчилось его сердце. Он упал перед нею, он ноги ей целовал, и оба, обнявшись, плакали. И она не удивлялась и не расспрашивала на этот раз. Она уже давно понимала, что с сыном что-то ужасное происходит, а теперь приспела какая-то страшная для него минута» [6; 397]. Сцена написана почти в рембрандтовских тонах. Это если и не «Возвращение блудного сына» к отцу в точном смысле, то все равно возвращение сына – туда, где его ждут и любят, все простят и всегда примут. «Рембрандтовские тона» здесь вполне уместны: «В характере творчества Рембрандта заметно много общего с деятельностью другого, нам родного, живописца пера – Достоевского. Подобно этому писателю, ван Рейн с особенной любовью относится к «униженным и оскорблённым», к забытым людьми, удрученным, погибающим под бременем жизни или в непосильной борьбе. Он тоже сквозь внешнее безобразие видит и вызывает бестелесную красоту души и умеет найти «человека» в самом последнем отверженце, утратившем всякий человеческий облик».[107]

Генеральша Ставрогина, утратив контакт с Николаем Всеволодовичем, находит некую замену сыну в лице Степана Трофимовича Верховенского. Их взаимоотношения имеют сложную природу, о чем еще будет сказано в соответствующем параграфе, посвященном роману «Бесы». Но уже здесь необходимо отметить, что Варвара Петровна переносит на своего «друга» нереализованные до конца материнские чувства и даже материнский деспотизм: «Действительно, Варвара Петровна наверно и весьма часто его ненавидела; но он одного только в ней не приметил до самого конца, того, что стал наконец для неё её сыном, её созданием, даже, можно сказать, её изобретением, стал плотью от плоти её, и что она держит и содержит его вовсе не из одной только «зависти к его талантам»» [10; 16]. Но ей выпадает доля не менее страшная, чем Пульхерии Александровне, сошедшей с ума и умершей после разлуки с Родионом: она переживёт и Степана Трофимовича, и родного сына.

Таким образом, в «Преступлении и наказании» и в «Бесах» Достоевский поставил в центр внимания семьи, в которых сильна взаимная душевная связь между матерью и сыном. В семье Раскольниковых отношения между родными имеют важнейшее значение. Материнское начало воплощается в двух героинях – Пульхерии Александровне и Соне, которые сопровождают Раскольникова последовательно на разных этапах его жизни. В «Бесах» связь в семье скорее односторонняя – от матери к сыну. Эта

[107] Филиппов М.М., Бриллиант С., Калинина А. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. – М.: Рипол Классик, 2015. – 432 с.

матерински-детская модель станет своеобразной моделью взаимоотношений Ставрогина со всеми женщинами: направленность чувства всегда от женщины – к Ставрогину. Даша, которая могла бы занять около Ставрогина место, аналогичное отношению Сони к Раскольникову, – также не состоялась как его «нянька», «крестовая сестра» (Кардопольцева),[108] хотя в ней заложена потенция именно «материнского» отношения к мужчине.

В последующем творчестве мотив трепетного отношении сына к матери станет у Достоевского эпизодическим, но все равно довольно стойким. В некоторых романах автору важен тот же контраст, что и в «Преступлении и наказании»: герой, внешне неблагополучный в глазах общества, способный на преступление, но при этом любящий сын. Достоевскому важно подчеркнуть сложную и неоднозначную природу человека, найти человечные черты в герое, способном даже на убийство. Например, в романе «Идиот» – это Рогожин, который приводит к своей полусумасшедшей матушке крестного брата Мышкина за благословением. В «Бесах» – Эркель, который участвует в убийстве Шатова, а после отказывается давать признательные показания и раскаяться в содеянном. Но при этом упоминается, что у него есть мать, «которой он отсылал чуть не половину своего незначительного жалованья, <…> слабая и больная женщина, старушка не по летам; она плачет и буквально валяется в ногах, выпрашивая за сына» [10; 512].

В романе «Подросток» отношениям сына и матери тоже уделено достаточно большое внимание, хотя акценты расставлены иначе: внимание Аркадия приковано прежде всего к отцу – Версилову. Именно его любви и доверия добивается Аркадий, и поэтому связь отец – сын становится наиболее важной для сюжета романа. Хотя в романе «Подросток» повторяется мотив из «Преступления и наказания»: Аркадий, как и Раскольников, в какой-то момент бросает мать, сестру Лизу и своего отца – Версилова, но при этом продолжает совершенно искренне любить их. В этом романе и в следующем – «Братья Карамазовы» – значимым станет мотив *воспоминания* о матери. Материнский образ как бы вытесняется из настоящего (хотя мать Аркадия находится рядом с ним на момент действия романа) в прошлое, которое более актуально для героя. Настоящее Аркадия – взаимоотношения в семье, проблемы самоопределения, его подступы к «идее» как основе жизнетворчества – вырастает из прошлого. А в этом прошлом выделяются, прежде всего, два эпизода с матерью. Один относится к раннему детству и окрашен в светлые тона: «…а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно...» [13;

---

[108] См.: Кардапольцева В.Н. Женские лики России. – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2000. – 160 с.

92]. Значимость таких воспоминаний Достоевский подчеркнет и в последнем романе, причем по поводу похожего момента в жизни Алёши Карамазова: «Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка» [14; 18].

Второй эпизод – воспоминание Аркадия о приезде к нему матери, когда он находился в пансионе Тушара. Для подросшего Аркадия эта встреча была мучительной, он испытывает острое чувство стыда за свою мать перед другими людьми – Тушаром, его женой и «сенаторскими и графскими» детьми. Особенно запомнил Аркадий момент прощания и материнский поклон: «Ещё раз перекрестила, ещё раз прошептала какую-то молитву и вдруг – и вдруг поклонилась и мне точно так же, как наверху Тушарам, – глубоким, медленным, длинным поклоном – никогда не забуду я этого! Так я и вздрогнул и сам не знал отчего. Что она хотела сказать этим поклоном: «вину ли свою передо мной признала?» – как придумалось мне раз уже очень долго спустя – не знаю. Но тогда мне тотчас же ещё пуще стало стыдно, что сверху они оттудова смотрят, а Ламберт так, пожалуй, и бить начнет» [13; 273]. Но, к счастью для Аркадия, настоящего охлаждения к матери и отчуждения от нее не происходит, несмотря на сильное и жестокое влияние среды, в которой он находится. От мысли о «её вине» он дорастает до понимания своей вины перед матерью за этот «стыд» и «лакейство». Воспоминания о маме помогают не просто сохранить живые чувства, но и нравственные ориентиры. В момент, когда, по признанию Аркадия, «ненависть, глухая ненависть ко всему уже проникла в моё сердце, совсем напитала его», в глубине души он остается «маленьким мальчиком», чистым душой и сердцем, который мысленно мечтал «сказать тебе, что я совсем тебя уж теперь не стыжусь, и что я тебя и тогда любил, и что сердце моё ныло тогда, а я только сидел как лакей» [13; 274]. Воспоминания об этих моментах (маленький Аркадий с матерью в церкви; встреча мальчика с матерью в пансионе – слёзы о ней и стыд своего стыда) – показатели тех изменений, которые происходят в сознании подростка, чье взросление болезненно происходит вне семьи. Рефлексия Аркадия по поводу отношения к матери обнажает конфликт подростка с самим собой и с миром. «Ненависть ко всему», спровоцированная одиночеством ребенка с ранних лет и постепенным осознанием своего двусмысленного положения в обществе, сочетается с потребностью душевной связи с людьми и прежде всего с отцом, а через него – и с матерью.

В последнем романе взаимоотношения сына и матери вытеснены на периферию сюжета. Но, как и в «Подростке», особое значение будет иметь *память* о матери для Алёши Карамазова. Как и в предыдущих ро-

манах, Достоевский вновь обращается к изображению «кроткой» матери, которая приобщает своего ребёнка к вере. Так, в «Преступлении и наказании» Пульхерия Александровна напоминает Родиону, как в детстве он «лепетал молитвы свои» у нее на коленях [6; 34]. В «Подростке» Софья Андреевна играет сходную роль в упомянутой сцене причащения. В «Братьях Карамазовых» эту галерею продолжит Софья Ивановна, передающая своего сына Алёшу под покровительство Богоматери: «Так точно было и с ним: он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице...» [14; 18]. В сознании Алёши образы земной матери и Богоматери соединяются в едином воспоминании, что приобретает в романе значение символа, возводящего материнский образ на уровень духовной «родительницы».

Итак, «поколенческая» гендерология, которая нашла свое воплощение прежде всего в разработке темы «мать – сын», разворачивается в контексте всего великого пятикнижия Достоевского. Однако от романа к роману образ матери и её роль в жизни сына оттесняется на второй план, и актуализируются отношения сына с отцом. Причем природа этих взаимоотношений усложняется, в том числе в плане гендерологическом: в романах «Подросток» и еще сильнее в «Братьях Карамазовых» ярко выражен мотив соперничества в любви сына и отца. Образ матери не исчезает из художественной реальности совсем, но присутствует как индикатор человечности героя. Воспоминания о матери, которые относятся к прошлому героя, – своеобразные переломные моменты либо вехи психологического и нравственного взросления героя.

Однако гендерологическое содержание романа «Преступление и наказание», несомненно, шире и не сводится к взаимоотношениям Раскольникова с матерью. Поэтому мы считаем необходимым обратиться к анализу взаимоотношений Родиона Раскольникова и Сони Мармеладовой, а затем и к другим женским и мужским персонажам, расширяющим гендерологическое содержание романа.

2. Идеологическое и гендерное в конфликте и во взаимных коррективах в романе «Преступление и наказание»

Несомненно, центральная пара героев романа – это Раскольников и Соня Мармеладова. Причем «пара» – в разных смыслах: в художственном, в идейном и в гендерном.

На первый взгляд, сюжет «Соня Мармеладова и Раскольников» вполне вписывается в традицию русской литературы: изображение нравственного и духовного преображения мужчины, происходящего под влиянием женщины. Достоевский развивает мотив, уже начатый в повести «Записки из подполья». Лиза и подпольный парадоксалист также противопоставлены друг другу, причем исследователи не раз отмечали нравственное превосходство женщины: «В некотором отношении традиционен у Достоевского и прием развенчания «лишнего человека», которому противопоставлена героиня с цельным характером и глубокой, способной к самоотверженной любви натурой».[109]

Однако замысел Достоевского был достаточно сложен. «Слияние философствования с повествованием, растворение его в повествовании <…> вскоре после “Записок из подполья” привело к созданию первого великого романа Достоевского – “Преступление и наказание”, романа нового, специфичного для Достоевского типа».[110] Особенности этого нового типа романа, который Энгельгардт назвал идеологическим, трансформировали соотношение философской, идеологической и любовной составляющей: «Сюжет, основанный только на «страстном элементе», на любви самой по себе, не вместил бы замысла Достоевского. Женщина, следующая по велению любви на каторгу за возлюбленным или мужем,– это совершенно иная тема, не связанная с проблематикой идеологического убийства. Это тема жён декабристов, ушедших в Сибирь за своими мужьями, поэтически разработанная Некрасовым. Величие в ней есть, понимание подвига мужей есть, женская самоотверженность есть, но в ней нет всемирно-исторической философской проблематики, нет и борьбы за преодоление чужой правды в душе любимого, за восстановление, воскрешение его личности»[111].

Идеологизм, захватывающий героя по воле автора, а также выдвижение на первый план героя-идеолога, существенно повлияли на любовный сюжет, в который вовлечен главный герой, да и в целом на гендерную составляющую романа. То, что было намечено в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» приобретает новое развитие и художественную интерпретацию. Однако восприятие и адекватная оценка этой новизны формировались не сразу. Показательна в этом отношении оценка романа «Преступление и наказание» писателем и критиком Н.Д. Ахшарумовым, который был знаком с Достоевским. Его упреки Достоевскому по поводу изображения Сони Мармеладовой можно расценить как актуали-

---

[109] Достоевский ПСС. Т. 5. – Л.: Наука, 1973. – С. 377 (примечания к «Запискам из подполья» Е.И. Кийко).

[110] Кирпотин В.Я. Избранные работы: В 3-х т. – М.: Худ. лит., 1978. Т.2.– С.472, 475.

[111] Там же, с. 158

зацию наиболее важных и *новых* черт в изображении женских образов подобного типа: «Лицо это глубоко идеальное, и задача его была невыразимо трудна; поэтому, может быть, исполнение её и кажется нам слабо. Задумана она хорошо, но ей тела недостает; несмотря на то, что она беспрестанно у нас на глазах, мы как-то не видим её. Всё, что о ней говорят, полно смысла и рисует её гораздо лучше, чем то, что она сама от себя говорит. Отношения этой особы к Раскольникову довольно ясны. Это был единственный человек из всех окружающих, перед которым у него хватило духу открыться и в котором он мог найти себе точку опоры. Она, с одной стороны по крайней мере, была для него или, по крайней мере, казалась ровнею; но он, конечно, не мог так скоро понять, до какой неизмеримой степени эта женщина выше его во всем остальном. После он понял, и тогда он упал перед ней на колени, тогда он отдал ей душу свою навсегда. Все это, однако, в романе выходит вяло и бледно не столько в сравнении с энергическим колоритом других мест рассказа, сколько само по себе. Идеал не вошел в плоть и кровь, а так и остался для нас в дальнем тумане. Короче сказать, все это вышло жидко, неосязательно»[112].

Н.Д. Ахшарумов обратил внимание на ряд художественных приемов изображения героини, которые в дальнейшем автор будет использовать и в отношении мужских характеров. Прежде всего это касается раскрытия образа на «пересечении» чужих взглядов, оценок, точек зрения, иногда – домыслов и слухов («что о ней говорят, полно смысла и рисует ее гораздо лучше, чем то, что она сама от себя говорит»). Примечательно, что этот прием, ставший у Достоевского впоследствии характерной стилевой особенностью, был широко апробирован именно в романе «Преступление и наказание».

Для целого ряда героинь Достоевского станут характерными именно те специфические черты, которые Н.Д. Ахшарумов расценил на тот момент как художественную неудачу писателя: идеализация (в Соне это подчеркивается как высшая степень самопожертвования ради других); доминирование внутреннего над внешним изображением – «тела недостаёт»; центр изображения героини перенесен из внутреннего мира самой женщины – вовне, героиня раскрывается как бы через чужие (чаще всего мужские) взгляды и оценки («Всё, что о ней говорят, полно смысла и рисует ее гораздо лучше, чем то, что она сама от себя говорит»). К тому же изображение идеального героя (мужчины или женщины) – задача несравнимо более сложная (это прекрасно понимал и сам Достоевский), нежели изображение сугубо отрицательных персонажей и даже героев, наделен-

[112] Ахшарумов Н.Д.О романе “Преступление и наказание”// Критика 60-х годов XIX века / М.: ООО Издво Астрель, 2003. – С. 358, 371. – [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/a/ahsharumow_n_d/text_0040.shtm

ных внутренним противоречием («Идеал не вошел в плоть и кровь»); в дальнейшем все «идеальные» герои писателя (Соня Мармеладова, князь Мышкин, Алёша Карамазов), будут в разное время «обвиняться» примерно в одном и том же: «вяло», «бледно», «неубедительно» и т.д.

Таким образом, в романе «Преступление и наказание» перед Достоевским стояла новая и довольно сложная задача: свести в едином сюжете героя, увлеченного и поглощенного идеей, и женщину, ему противопоставленную по взглядам, но при этом не замкнуть их отношения в традиционную любовную коллизию. Показательна в черновых материалах к роману заметка автора самому себе «на память»: «Ни слова о любви!» [7; 138]. Автор хотел бы изобразить, причём убедительно, отношения, в основе которых лежит не страсть, а иные – душевные и духовные – инстинкты. А такая задача была сложнее, чем в «Записках из подполья», которые, по словам Л.П. Гроссмана, можно расценить как «непосредственный этюд к роману «Преступление и наказание»».[113] Действительно – «этюд», «набросок» возможного варианта взаимоотношений героя-идеолога и женщины. В диалогах Раскольникова и Сони влияние мучительных разговоров парадоксалиста и Лизы сказывается достаточно сильно. Но есть и ряд отличий.

Логика взаимоотношений главного героя и Сони Мармеладовой выстраивалась Достоевским долго и кропотливо. Сначала предполагалось использование и развитие некоторых мотивов из «Записок из подполья»: «Роман начинается у него в последней степени унижения и отчаяния с Мармеладовой» [7; 138], и «сходится с ней у Мармеладовой, обходится грубо, чтоб не дать ей влюбиться в себя» [7; 138]. Изначально между Раскольниковым и Соней Мармеладовой предполагался любовный роман и, возможно, интимная связь: «N3: Произошло с Сясей так: он ласкает Сясю, а она к нему пришла (от жены-вдовы), и видно, что сама рада была предлогу прийти. Тут она сказала, что дочь Лизаветина и что она знала Лизавету. Потом, когда он ей повинился, то вдруг, хвать, нет Сяси, это она приходила и увела ее к себе. Он понял.» [7; 88], и т.д.[114] Однако постепенно усиливается иная тенденция: в подготовительных материалах к роману Достоевский несколько раз отмечает: «О любви нет между ними ни слова. Это sine qua non. (непременно)» [7; 88]; «не надо “я люблю тебя”» [7; 166] и т.д. Шаг за шагом Достоевский приходит к такой «крайней» формулировке замысла: «К Мармеладовой он ходил вовсе не по любви, а как к Провидению» [7; 146].

В окончательном варианте романа взаимоотношения Раскольникова и Сони имеют сложную природу. Можно отметить двойственность моти-

---

[113] Гроссман Л.П. Достоевский. – М.: Молодая гвардия (ЖЗЛ), 1963. – С. 323.
[114] См: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 7. – Л.: Наука, 1973. – С. 78, 88.

вов, по которым Раскольников идет именно к ней. Сначала его выбор – умозрительный и «теоретический». Он избирает Соню как единственное доверенное лицо, которому он сможет открыться после совершенного преступления, о влюблённости, даже «заочной», речи не идёт: «Я тебя выбрал. Я не прощения приду просить к тебе, я просто скажу. Я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе, ещё тогда, когда отец про тебя говорил и когда Лизавета была жива, я это подумал» [6; 253]. Во время первого свидания с Соней звучит ещё один мотив: Раскольников выбирает её как свою «ровню» («убийца и блудница»): «Мы вместе прокляты, вместе и пойдем!» [6; 252].

Но в Раскольникове пробуждаются и живые чувства по отношению к девушке. Им долго приходится «пробиваться» сквозь иные сильные чувства – поглощенность идеей, болезненный самоанализ и нравственную борьбу с самим собой. В его отношении к Соне нет той игры, которую затевает подпольный парадоксалист с Лизой. Нет цели «совладать с чужой молодой душой» ради удовлетворения собственного самолюбия, хотя элемент диалога–соперничества не просто остается, но и значительно усиливается. Первые живые ощущения – после встречи с Соней в комнате Раскольникова при сестре и матери. Сначала это пробудившаяся жалость: «взглянув пристальнее, он вдруг увидал, что это приниженное существо до того уже принижено, что ему вдруг стало жалко. Когда же она сделала было движение убежать от страху, – в нем что-то как бы перевернулось» [6; 182]. Потом чувство как будто усложняется и уходит «в подтекст», перестает вербализироваться, но при этом остается притяжение, которое оказывается взаимным:

« – Вам направо, Софья Семеновна? Кстати: как вы меня отыскали? – спросил он, как будто желая сказать ей что-то совсем другое. Ему всё хотелось смотреть в её тихие, ясные глаза, и как-то это всё не так удавалось...» [6; 187].

Соня тоже не остается бесстрастной. Она – не бестелесное существо, не рупор христианских идей и не только *человек*, но еще и *женщина*. В.Ф. Переверзев называл «кротких героев» «существами среднего рода»,[115] для которых характерны «полное самоотречение, всецелое принижение и подавление в себе половой личности».[116] Однако в моменты, когда Соня ждет Раскольникова и боится встречи с ним, в её рефлексии после их «первого свидания» проступает именно обостренная *женская* реакция. Соня раскрывается не только как страдалица и мученица, глубоко верующий человек. Она показана – пусть отдельными штрихами – еще и как *влюблённая женщина*.

---

[115] Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М.: Сов. Писатель, 1982. – С. 325.

[116] Там же, с. 323.

Образ Сони Мармеладовой в чем-то уникален для творчества Достоевского. Это один из немногих примеров, когда писатель, раскрывая душевный мир героини, как бы приостанавливается и в редкие моменты оставляет героиню наедине с собой, с ее собственными переживаниями, мыслями, впечатлениями. У Достоевского приоритетным является внутренний диалог или монолог героя-мужчины и практически никогда – женщины. Может быть, поэтому прием раскрытия характера на пересечении чужих точек зрения в большей степени реализуется в изображении именно женских персонажей. К этому стоит добавить и то, что мужские переживания, размышления наедине с собой, Достоевскому, несомненно, понятнее и ближе, нежели женские.

Мотив влюблённости девушки в бедного студента, уже знакомый нам по предшествующему творчеству, получает некоторое новое развитие в «Преступлении и наказании», причем в двух парах: Раскольников и Соня, Разумихин и Дуня. С одной стороны, женщина (Соня) вновь оказывается перед необходимостью пожертвовать чем-либо ради любимого – бедного (а теперь бывшего) студента Раскольникова, с другой – студент не умирает (как Покровский в «Бедных людях» или Вася в «Дядюшкином сне»), а под влиянием женщины приходит к нравственному спасению. В паре Разумихин и Дуня наблюдается подобное же благоприятное влияние женщины: Разумихин возвращается к учебе, планирует заняться издательской деятельностью, и эта история обещает вполне благополучное завершение.

Казалось бы, Соня Мармеладова была подготовлена к встрече с Раскольниковым рассказами своего отца, Мармеладова, от которого она и узнала об «ученом студенте». Но реальная встреча по-настоящему переворачивает её душу. Причин для переворота много: и уважение, которое проявил к ней Раскольников, посадив рядом с «честными» женщинами, и стыд за себя и своё жилище, и что-то еще, очень женское, что порождает «новый мир» в ее душе. Уходя от Раскольникова, которого она звала на поминки, Соня испытывает новые, еще неясные или, точнее, не называемые конкретным словом чувства: она «пошла… торопясь <…>, чтобы… остаться наконец одной, и там, идя, спеша, ни на кого не глядя, ничего не замечая, думать, вспоминать каждое сказанное слово, каждое обстоятельство. Никогда, никогда она не ощущала ничего подобного. Целый новый мир неведомо и смутно сошел в ее душу» [6; 187]. Автор не называет этот «новый мир» влюбленностью или любовью, но этого и не требуется. Переживания Сони, кажется, даны очень скупо, если оценивать их «удельный вес» в контексте психологического романа. Но это не делает её образ неясным, а чувства – неопределёнными. Еще более ясным это становится в тот момент, когда Раскольников приходит, как и обещал, к ней домой: «Через минуту вошла Соня <…>, вся в невыразимом волнении и, видимо,

испуганная его неожиданным посещением. Вдруг краска бросилась в бледное лицо, и даже слёзы выступили на глазах… Ей было и тошно, и стыдно, и сладко….» [6; 241]. Она еще не знает причин появления Раскольникова в её доме, не может предугадать его мучительных вопросов, которые будут рвать ей душу, но ей – «и тошно, и стыдно, и сладко» оттого, что она – ждала, и он – пришел.

Даже в её рефлексии после первого свидания с Раскольниковым, очень тяжелого для нее психологически, невольно в подтексте проступает то, о чем может мечтать каждая девушка: «"…Чтó это он ей говорил? Он ей поцеловал ногу и говорил… говорил (да, он ясно это сказал), что без неё уже жить не может… О господи!"» [6; 253]. И «целование ноги» в какой-то момент в романе приобретает два значения именно благодаря разной (мужской и женской) природе восприятия. У Раскольникова – мужское абстрактное мышление, которое возводит жест до символа; у Сони – практический, конкретный женский ум, и этот жест вполне вписывается в традицию женско-мужских отношений. Для него – это поклонение страданию всего человечества в лице одной женщины, для неё – едва ли не признание в любви.

Однако взаимное притяжение героев, которое возникает при первой же встрече, не является залогом полного взаимопонимания. И препятствий к последнему имеется несколько.

Соня, слушая исповедь Раскольникова, его путаные слова о власти, преступлении, страдании, желании Наполеоном сделаться и т.д., – вряд ли может полностью понять его речи, то мрачные, то восторженные. Почти весь разговор основан на взаимных реакциях: «поймешь» – «не понимаю» – «понимает». Оба производят друг на друга впечатление не вполне адекватных людей. Раскольников думает про себя: «Но кто же сказал, что она не сошла уже с ума? Разве она в здравом рассудке? Разве так можно говорить, как она?» [6; 248]. «Как полоумный» [6; 252], – в свою очередь думает Соня, слушая Раскольникова; «Соня смотрела на него как на помешанного; но она и сама была как безумная и чувствовала это» [6; 253]. Безусловно, психологическая напряжённость и Раскольникова, на совести которого только что совершённое преступление, и Сони, измученной жизнью, сказывается на их способности адекватного восприятия друг друга. Но ещё одна причина коренится опять же в разной их природе, мужской и женской.

Раскольников, кажется, в некоторые моменты не вполне отдает себе отчет, что перед ним – *женщина*, причем верующая, которая всю себя отдала ради спасения ближних. Ведь если его обращение к Соне с призывом взять власть над «всею дрожащею тварью и над всем муравейником в свои руки» – как минимум нелепость, то утверждение, что она «могла бы жить духом и разумом» – уже непонимание *женщины* как таковой, живу-

щей в первую очередь душой и сердцем. Высказывания Раскольникова, скорее, уместны в качестве обращения к *мужчине-соратнику*, столь же одержимому идеей моральной свободы, самоутверждения личности и склонному к индивидуализму. Поэтому помимо «женского» центра общения у Раскольникова в романе появляются и два мужских – Свидригайлов и Порфирий Петрович. Б.Н. Тихомиров на основе анализа диалогов Раскольникова со следователем высказал интересное предположение. По его мнению, Достоевский в процессе работы отказался делать из Сони открытую, ярую проповедницу христианского учения и тем самым не сделал из неё «героиню-идеолога» подстать Раскольникову. Тихомиров считает, что эта роль – идеологического оппонента – от Сони Мармеладовой перешла к Порфирию Петровичу, что особенно сказывается в содержании и стилистики последней встречи следователя и Раскольникова.[117] В последующих романах раскрытие героем-идеологом своего жизненного кредо перед женщиной сходит на нет. Пожалуй, «последнюю» попытку делает Ипполит Терентьев, адресуя свою рукопись Аглае Епанчиной, к которой он, судя по всему, неравнодушен. Но публичное чтение его «Необходимого объяснения», в котором он тоже рассуждает о праве на убийство (но не другого человека, а самого себя), вызывает скандал. Этот скандал как бы отодвигает на второй план гендерную составляющую, которая присутствовала в ситуации «Преступления и наказания»: нравственным оппонентом и «последним» судьей избирается *женщина*:

« – Вы удивительны, князь; вы не верите, что он способен убить теперь десять душ? <…>

– Всего вероятнее, что он никого не убьет, – сказал князь, задумчиво смотря на Евгения Павловича.

Тот злобно рассмеялся.

– До свидания, пора! А заметили вы, что он завещал копию с своей исповеди Аглае Ивановне?

– Да, заметил и... думаю об этом.

– То-то, в случае десяти-то душ, – опять засмеялся Евгений Павлович и вышел» [8; 350].

И не важно, насколько поняла или не поняла Аглая философскую позицию Ипполита; важно, что он не ошибся в главном: женщина способна «рассудить» о человеке иначе, чем мужчина. Показное равнодушие и цинизм мужской публики после чтения «Необходимого объяснения» противопоставлены женскому «гуманному» суду, мужской ум – «неглавному уму», о котором говорит Мышкину Аглая. Косвенно это подтверждается в её диалоге с князем Мышкиным: «С Ипполитом я увижусь сама; прошу

[117] Тихомиров Б.Н. Из творческой истории «Преступления и наказания» (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) // Русская литература. – 1986. – № 2. – С. 217–223.

вас предупредить его. А с вашей стороны я нахожу, что всё это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо» [8; 354].

Но вернемся к «Преступлению и наказанию». «Непонимание» Сонечкой обращенных к ней слов Раскольникова вполне объяснимо и тем, что язык философских обобщений ей, не получившей практически никакого образования, недоступен, а пафос высказываний Раскольникова – не близок внутренне. У нее иная этическая позиция, она никогда не примет идею о двух разрядах людей и праве сильнейших на преступление. Соня искренне «не понимает» значение слов Раскольникова, но при этом безошибочное женское чутье подсказывает ей, что он бесконечно несчастен, притом по собственной же воле («Что вы, что вы это над собой сделали!» – [6; 316]). Достоевский вновь использует свой прежний гендерологический опыт, который помог подпольному парадоксалисту и Лизе хотя бы на мгновение, но сблизиться: «Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив»» [5; 174]. Действительно, символические сравнения, метафорические примеры, которыми изобилует речь Раскольникова, философские обобщения – всё это далеко от Сони, да и ее женская природа требует другого языка. Соня чувствует, что для Родиона важно выговориться, сказать ей что-то важное для него самого, и умоляет: «Н-нет, – наивно и робко прошептала Соня, – только... говори, говори! Я пойму, я про себя всё пойму! – упрашивала она его» [6; 318].

Раскольников вынужден неоднократно искать верную тактику разговора с Соней, чтобы, например, разъяснить мотивы совершенного преступления, он много говорит о себе, своих мыслях, переживаниях. Например, он делает несколько попыток объяснения, но Соня, не всегда понимая смысл его слов, каждый раз безошибочно улавливает фальшь.

Раскольников выстраивает объяснение, обращаясь к конкретному примеру исторической личности, ставшей для него олицетворением воли и власти: «…что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?) <…> я наконец догадался (вдруг как-то), что не только его не покоробило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально...» [6; 319].

Этот пример Соню не убедил. Тогда Раскольников делает другую попытку. От объяснения с примерами он переходит к более понятным аргументам – к описанию собственного жизненного опыта, который под-

толкнул его к преступлению: «– Ты опять права, Соня. Это всё ведь вздор, почти одна болтовня! Видишь: ты ведь знаешь, что у матери моей почти ничего нет. Сестра получила воспитание, случайно, и осуждена таскаться в гувернантках. Все их надежды были на одного меня. <…> Ну... ну, вот я и решил, завладев старухиными деньгами, употребить их на мои первые годы, не мучая мать, на обеспечение себя в университете, на первые шаги после университета…» [6; 319].

Но Соня опять не принимает аргумент: «– Ох, это не то, не то, – в тоске восклицала Соня, – и разве можно так... нет, это не так, не так.

– Сама видишь, что не так!.. А я ведь искренно рассказал, правду!

– Да какая ж это правда! О господи!» [6; 320].

Тогда Раскольников предлагает третью интерпретацию: «…А лучше… предположи (да! этак действительно лучше!), предположи, что я самолюбив, завистлив, зол, мерзок, мстителен, ну... и, пожалуй, еще наклонен к сумасшествию. <…> Я тогда, как паук, к себе в угол забился. <…> Я лучше любил лежать и думать. И всё думал... <…> И я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними (людьми – Н.М.) и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее! <…> Раскольников, говоря это, хоть и смотрел на Соню, но уж не заботился более: поймет она или нет. Лихорадка вполне охватила его. Он был в каком-то мрачном восторге. (Действительно, он слишком долго ни с кем не говорил!) Соня поняла, что этот мрачный катехизис стал его верой и законом» [6; 321].

Каждый раз Раскольников говорит какую-то часть правды о себе. Но общее складывается не только из логики трех объяснений, но и из того, что кроется в подтексте. Этот подтекст оказывается доступен Соне больше, чем подозревает сам герой. В итоге он признается не столько Соне, сколько самому себе: «Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею... (курсив Достоевского – Н.М.)» [6; 322]. Это – предел самоанализа героя и предел его самораскрытия перед Соней. «Экое страдание! – вырвался мучительный вопль у Сони», почти как у Лизы в «Записках из подполья» в ответ на слова парадоксалиста. Женская интуиция и сострадание помогают Соне безошибочно определить состояние Родиона *помимо*, а иногда и *вопреки* тому, что сказано.

Стремится ли Раскольников понять Соню? Их первое свидание – именно попытка разгадать *секрет Сонечки*. И даже сцена чтения притчи о Лазаре вписывается в этот контекст. В окончательном варианте романа инициатором чтения выступает Раскольников, хотя изначально эта роль

была отведена Соне. После того, как по требованию М.Н. Каткова[118] Достоевский вынужден был внести изменения в главу, сцена даже прибавила в своей психологической и гендерной остроте. Иное дело, что основное значение – проекция притчи о Лазаре на судьбы героев – несколько заслоняет ряд гендерных нюансов, связанных с чтением книги мужчиной и женщиной. Раскольников настаивает на чтении, но «теперь Евангелие, притча о воскресении Лазаря из важнейшего аргумента в споре Сони с Раскольниковым превращается в ее «тайну»»[119]. Раскольников пытается эту тайну разгадать, но в тот момент это заканчивается лишь «навешиванием ярлыков»: «юродивая», «несчастная помешанная» и т.д. Раскольников – скептик, он размышляет: «Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве всё это не признаки помешательства?» [6; 248]. Для Лизы в «Записках из подполья» важным был инстинкт «*и меня любили*», для Сони той силой, которая помогает ей выжить, становится вера:

«– Так ты очень молишься богу-то, Соня? – спросил он ее.

Соня молчала, он стоял подле нее и ждал ответа.

– Что ж бы я без бога-то была? – быстро, энергически прошептала она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку» [6; 248].

Встречу Раскольникова и Сони нельзя назвать любовным свиданием в привычном смысле. В их отношениях четко обозначена реакция взаимного сострадания, когда каждый реагирует на скрытую боль другого. Раскольников выражает это в «поклонении всему человеческому страданию», а она интуитивно чувствует, что рядом с ней человек, глубоко несчастный, отягощённый какой-то неразрешимой проблемой. Диалоги Раскольникова с Соней Мармеладовой, генетически связанные с разговорами подпольного парадоксалиста и Лизы, имеют при этом иные акценты. Герой «Записок из подполья» находит верный путь к сердцу женщины через «жалкие слова», которые говорит Лизе.[120] Его тактика построена на знании женской природы: чувствительности, эмоциональности, сострадательности женщины. Но цель – в самоутверждении своего мужского «я»: «Подпольный герой, которого, по его собственным словам, “растерли в

---

[118] «Возражения Каткова и Любимова были вызваны прежде всего тем, что слова Евангелия Достоевский в этой главе вложил в уста «падшей женщины», сделав ее вдохновенной толковательницей учения Христа и наставницей героя на пути его возрождения» (Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 7. – Л.: Наука, 1972. – С. 327).

[119] Тихомиров Б.Н. Из творческой истории «Преступления и наказания» (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) // Русская литература. – 1986. – № 2. – С. 219

[120] См.: Туниманов В.А.: «Жалкие слова» («Обломов» Гончарова и «Записки из подполья» Достоевского) // Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: избранные статьи / отв. ред. С. Н. Гуськов. – РАН, Ин-т -русской лит. (Пушкинский Дом). – Санкт-Петербург, 2013. – С. 421–429.

тряпку" его бывшие товарищи, также "власть захотел показать", но власть не внешнюю, а внутреннюю, психологическую. Поэтому он прибегает не к оскорбительным, а к "жалким словам", с помощью которых пытается вызвать интерес и симпатию со стороны Лизы»[121].

При этом «Преступление и наказание», не менее чем «Записки из подполья», противопоставлено некрасовскому стихотворению «Когда из мрака заблужденья…». В «Преступлении и наказании» Достоевский меняет тему спасения проститутки и её возвышения до героя-мужчины, который становится её спасителем, как у Некрасова, на зеркально противоположную: спасение падшей женщиной героя, запутавшегося в себе и в жизни. Более того, «жалкие слова», которые объединяют стихотворение Н. Некрасова и «Записки из подполья», используются героем-мужчиной для того, чтобы вызвать на откровенность женщину и привести её к раскаянию. С.В. Березкина замечает о Соне Мармеладовой: «…она стыдится своего заработка, что реалистически показывает Достоевский не однажды на страницах своего романа, но это нечто принципиально иное по отношению к самочувствию героинь Э. Сю и Некрасова. По-видимому, именно на 1860-е гг. приходится оскудение традиции, связанной в русской литературе с изображением кающейся "падшей женщины"».[122] Однако в творчестве Ф.М. Достоевского эта тема явно не иссякает, а получает новую интерпретацию практически во всех крупных романах.[123]

У Раскольникова с Соней диалог выстраивается иначе. Со стороны героя это не столько «жалкие», сколько «жестокие слова», которые продуцируют совершенно иной контекст – шекспировского Гамлета.[124] Это

---

[121] Кибальник С.А. «Отрочество» и «Юность» Л.Н. Толстого как претекст «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. – № 28. – М., 2012. – С.238-256. – С. 243.

[122] Березкина С.В. Ф.М. Достоевский и М.Н. Катков (Из истории романа «Преступление и наказание») // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Том 72, № 5. – 2013. – С. 23.

[123] Мельникова Н.Н. «Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века». Автореф. канд. филол. н.: 10.01.01. – М., 2011.

[124] Достоевский читал Шекспира в переводах Полевого Н.А., Кронеберга А.И., Кетчера Н. и Вейнберга П.И. Указание на это есть в кн.: См.: Л. Гроссман. Жизнь и труды Ф.М. Достоевского. М.; Л., 1935, стр. 60. – [Электронный ресурс]. URL: http://www.wshakespeare.ru/library/shekspirirusskayakultura21.html#bookmark32; Левин Ю.Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. Т.1. – Л., 1974; Степанян К.А. Шекспир, Бахтин, Достоевский: диалог в большом времени. – М.: Языки славянских культур, 2016. – С. 24-26; Перевод Н. Полевого вышел в 1837 г., и Достоевский часто цитировал Гамлета именно по этому переводу. А.И. Кронеберг перевел «Гамлета» в 1844, а в 1845 Достоевский познакомился с Кронебергом у Белинского. Мы будем опираться на перевод А.И. Кронеберга вслед на Ветловской В.Е. См: Ветловская В.Е. Хождение души по мытарствам в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. – СПб.: Наука. 2001. – С. 98-99.

уловил Ю.Ф. Карякин, который сравнивает Раскольникова не столько с шекспировским, сколько с цветаевским Гамлетом, обозначая непрерывную линию, которая ведет от Шекспира – через классическую литературу XIX века – к XX столетию: «Сравните разговор Раскольникова с Соней (особенно первый) и Гамлета с Офелией. Несмотря на всю любовь и все собственные муки, оба – словно пытают своих возлюбленных. И если не удивительно, что Офелия теряет свой рассудок, то удивительно, что Соня сохранила свой. Впрочем, у этой русской девочки с желтым билетом была другая закалка, чем у ее датской сестры».[125] На шекспировский контекст настраивает и недоумение Раскольникова: «…почему она так слишком уже долго могла оставаться в таком положении и не сошла с ума, если уж не в силах была броситься в воду?» [6; 247]. Карякин, как и ряд других исследователей,[126] в первую очередь сосредотачивается на сравнении Раскольникова с Гамлетом. Основания для этого, несомненно, есть, в том числе и в гендерологическом отношении.

Жестокость в отношении к возлюбленной обусловлена тем, что герою, обремененному философскими вопросами, сосредоточенному на осознании своего места в мире, в первую очередь необходимо разобраться с самим собой и преодолеть внутренний разлад. Гамлет – своеобразный гендерный архетип интеллектуального героя, которому в первую очередь необходимо «мысль разрешить», исполнить миссию, которая на него возложена. Женщина для такого героя – прежде всего один из возможных собеседников, в диалоге с которым раскрывается внутренний диалогизм героя-мужчины. Гамлет отгоняет от себя Офелию, чтобы разобраться в себе, исполнить не только месть за отца, но и высшую миссию: «Ни слова боле: пала связь времен! / Зачем же я связать ее рожден?[127] (The time is out of joint: O cursed spite, That ever I was born to set it right!). При этом слова Гамлета, обращенные к Офелии, – определенное философское обобщение. Они несут отпечаток недоверия ко всем женщинам, поводом для которого послужило поспешное замужества матери-королевы. Слова Гамлета, обращенные к Офелии, не только жестоки, но и имеют двойственное значение, в котором просматривается достаточно привычное для обличительной традиции сочетание: «позора» за внешней «святостью»: «Ступай в монастырь. Зачем рождать на свет грешников? Я сам, пополам с грехом, человек добродетельный, однако могу обвинять себя в таких вещах, что лучше бы мне на свет не родиться. Я горд, я мстителен, честолюбив. К моим услугам столько грехов, что я не могу и уместить их в уме, не мо-

[125] Карякин Ю.Ф. Достоевский и Апокалипсис. – М.: Фолио, 2009. – С. 111.

[126] Литература по данному вопросу – Раскольников и Гамлет – очень обширна. Сравнение Достоевского с Шекспиром началось еще при жизни писателя.

[127] В. Шекспир. «Гамлет, принц датский» / в переводе Кронеберга. – [Электронный ресурс]. http://www.theatrelibrary.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_21.html

гу дать им образа в воображении, не имею времени их исполнить. К чему таким тварям, как я, ползать между небом и землею? Мы обманщики все до одного. Не верь никому из нас. Иди лучше в монастырь. Где твой отец?»[128] «Монастырь» (“To a nunnery go” – иди в монахини) как «девичья обитель» являлся, наряду с прочим, известным во времена Шекспира эвфемизмом для обозначения «публичного дома». В другой сцене Гамлет называет Полония «fishmen» – «рыбак», которое также имеет второе значение: «торговец живым товаром», т.е. сутенёр. Помимо этого принц обращается к Полонию: «О, Иевфай, судья Израиля!».[129] Иеффай (в Библии) дал обет в случае победы принести в жертву то существо, которое первым попадется на его пути с поля боя. Первой вышла к нему любимая дочь, которая и была принесена в жертву.[130] Трудно сказать, являются ли эти мотивы прямыми литературными параллелями с текстом русского писателя XIX века, пусть и увлеченного Шекспиром. Но они «далеким отголоском» отзовутся в судьбе Сони Мармеладовой: отец ее, конечно, не «сутенёр» в прямом смысле, но на нем лежит вина за судьбу дочери, которая стала «живым товаром». Остается лишь апеллировать к идее литературного припоминания А. Бема[131] и к тем *совпадениям*, которые стали предметом размышлений С.Г. Бочарова.[132]

Офелия сходит с ума, потеряв отца и возлюбленного. Она не в силах решить нравственную дилемму: любимый – убийца ее отца. Она ничего не требует от Гамлета и не упрекает его ни в чем. Её образ – образ жертвенной любви, и жертва ее велика: не только разум, но и бессмертная душа. Соня – не теряет рассудок и не может покончить с собой. Она – не думает о *себе и своих чувствах*. Соня – *обречена* жить, потому что выше личностного для нее христианское сострадание: «А с ними-то что будет?». Это был ответ Достоевского на шекспировскую ситуацию: найдя много общего в мужчинах, русский писатель принципиально противопоставил им женщин.

Поэтому для Раскольникова встречи с Соней – это, прежде всего, споры со своим «другим я». Это своеобразные разговоры с собственной совестью. Стремление убедить Соню в правоте своей позиции – иметь право выбирать, кому жить, кому умирать, – это попытка самооправдания героя.

---

[128] В. Шекспир. «Гамлет, принц датский» / в переводе Кронеберга. – [Электронный ресурс]. http://www.theatrelibrary.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_21.html.

[129] Там же.

[130] См. об этом сюжете: «Православная энциклопедия». – [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravenc.ru/text/293808.html

[131] Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 319.

[132] Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. – М.: РГГУ, 2012. – 348 с.

Один из важных моментов в этом развернутом диалоге происходит на поминках Мармеладова, когда Лужин обвиняет Соню в воровстве. По счастливой случайности, свидетелем подлости Лужина и заступником Сони оказывается Лебезятников. К нему потом присоединяется и Раскольников. А.П. Власкин, сравнивая отношение этих двух героев к Соне Мармеладовой, замечает: «…не слишком ли замедленная реакция у этого «*ангела бледного»* (так назовет его позднее Порфирий Петрович)? Еще раз напомню: ведь поначалу он не спускает *«глаз с Сони, изредка, но быстро переводя их на Лужина*» – тоже, что ли, не был уверен в ее невиновности?..».[133] На наш взгляд, дело здесь не в сомнениях Раскольникова относительно честности Сони. Ему принципиально важно иное: Соня должна сполна почувствовать «всесильность» негодяя Лужина и собственную беззащитность перед ним. Раскольников, как ему кажется, приобретает весомый аргумент в нравственном противостоянии с Соней: «Ну-тка, Софья Семеновна, посмотрим, что вы станете теперь говорить!» [6; 311]. Именно после этой ситуации Раскольников задает вопрос, ключевой *для него самого*: «Вот мне именно интересно было бы узнать, как бы вы разрешили теперь один «вопрос» <…>. Представьте себе, Соня, что вы знали бы все намерения Лужина заранее, знали бы (то есть наверно), что через них погибла бы совсем Катерина Ивановна, да и дети; вы тоже, в придачу (так как вы себя ни за что считаете, так в придачу). Полечка также... потому ей та же дорога. Ну-с; так вот: если бы вдруг всё это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? То как бы вы решили: кому из них умереть? Я вас спрашиваю» [6; 313]. В романе «Преступление и наказание» именно женщины становятся антагонистами Раскольникова, жизненными отрицателями его теории. Помимо Сони такими же собеседницами, как это ясно по тексту, являются, во-первых, его предполагаемая невеста, которой на момент событий уже нет в живых, и, во-вторых, сестра Дуня: «Вот с нею я много переговорил и об этом, с нею одной, – произнес он вдумчиво, – её сердцу я много сообщил из того, что потом так безобразно сбылось. Не беспокойся, – обратился он к Дуне, – она не согласна была, как и ты, и я рад, что её уж нет» [6; 401].

Однако это не значит, что герой-идеолог не способен на любовь к женщине, а любовный сюжет – лишний элемент в философском романе Достоевского. Достоевский как бы «очищает» двух главных героев от избытка любовных отношений, чтобы усилить идейную нагрузку, связанную с этой парой. В процессе работы над романом упростил Достоевский

[133] Власкин А.А. Лебезятников против Раскольникова: еще о дифференциации героев Достоевского» // Три века русской литературы. – Москва; Иркутск, 2012. – С. 18.

и сюжет, согласно которому в Соню влюблены сразу несколько мужчин (Лужин, Свидригайлов, Раскольников). Хотя элементы любовного сюжета, который объединяет трёх героев – Раскольникова, Соню и Лебезятникова, – в окончательном варианте романе остались. Это почти классический «любовный треугольник», включающий двух мужчин и одну женщину. Причем Соня могла бы сказать Раскольникову, как и Лиза в «Записках из подполья»: *и её любили!* – и имела бы на это полное право. Подробно отношение Раскольникова и Лебезятникова к Соне Мармеладовой проанализировано А.П. Власкиным.[134] Дополним его анализ еще несколькими наблюдениями, чтобы подчеркнуть некоторые важные гендерологические особенности первого романа «великого пятикнижия».

Лебезятников не просто появляется в судьбе Сони до Раскольникова, но и «по сюжету предполагается, что раньше бывало иначе: доморощенный социалист и блудница странно сходились за чтением «Физиологии Льюиса»»[135] еще до знаменитой сцены чтения Библии Соней. В русской (да и в мировой) литературе сочетание «мужчина, женщина и книга» изобретено далеко не Достоевским. Шарлотта и Вертер читают Оссиана, Аркадий Кирсанов и Катя Одинцова – Гейне и т.д. У Достоевского герои тоже захвачены чтением: Зина и Вася («Дядюшкин сон») увлечены Шекспиром. Чаще всего книга становится тем посредником, который ещё до открытого объяснения раскрывает чувства влюбленных. Однако в «Преступлении и наказании» Достоевский совершенно меняет внутреннее содержание сцены совместного чтения мужчины и женщины: вкладывая в руки Сони Библию, он практически исключает сюжет из традиции любовной литературы. Тем не менее, в романе возникает ситуация, в которой женщина оказывается перед выбором: отношения на основе духовной связи – земная любовь. Библия – против «Физиологии Льюиса»,[136] высокое – против «обыденного», «иди в монастырь» – против участи «плодить грешников».

Параллели с чтением книг открывают перспективы разной женской судьбы Сони Мармеладовой. О.А. Деханова замечает по поводу «Физиологии обыденной жизни», которая была переведена на русский язык и приобрела популярность в 60-х г. XIX в.: «Написанная в оригинальной манере диалога с читателем, книга предлагает совместно, путем эксперимента, решить вопрос о правомочности или сомнительности

---

[134] Власкин А.А. Лебезятников против Раскольникова: еще о дифференциации героев Достоевского» // Три века русской литературы. – Москва; Иркутск, 2012. – С. 16–20.
[135] Там же, с. 18.
[136] См.: Берёзкина С.В. Ф.М. Достоевский и М.Н. Катков (Из истории романа «Преступление и наказание») // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2013. Том 72. – № 5. – С. 16-25.

той или иной существующей теории».[137] О.А. Деханова при этом крайне негативно оценивает попытки Лебезятникова «развивать» прекрасную натуру Сони: «В отличие от Сонечки, Достоевский более жестко оценивал просветительскую деятельность Лебезятникова: “Это был один из <…> легиона пошляков, дохленьких недоносков <…>, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить её…» [6; 279]”».[138] Однако, «втягивая» Соню в размышления над «правомочностью или сомнительностью» теорий, герои имеют разные цели: Раскольников – решить свою собственную проблему самоопределения, а Лебезятников – просветить Соню. Более того, для Лебезятникова совместное чтение книг с Соней – это проявление такого интереса и внимания, которые Соне вряд ли кто-нибудь оказывал, и Соня не может этого не чувствовать. Возможно, именно поэтому, как замечает Лебезятников, «со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!» [6; 283].

Его слова о чувствах к Соне, на первый взгляд, откровенно «физиологичны»: «Обходя совершенно вопрос о целомудрии и о женской стыдливости, как о вещах самих по себе бесполезных и даже предрассудочных, я вполне, вполне допускаю её целомудренность со мною, потому что в этом – вся её воля, всё её право. Разумеется, если б она мне сама сказала: «Я хочу тебя иметь», то я бы почел себя в большой удаче, потому что девушка мне очень нравится; но теперь, теперь по крайней мере, уж конечно, никто и никогда не обращался с ней более вежливо и учтиво, чем я, более с уважением к её достоинству... я жду и надеюсь – и только!» [6; 284]. В Лебезятникове, как и в Раскольникове, цинизм наносных теорий не проник в содержание его личности, его рыцарски-благородного отношения к девушке. И в том и в другом случае в образах мы наблюдаем конфликт формы и содержания. Не случайно герой начинает со слов и оборотов «Я хочу тебя иметь», т.е. выражает свои чувства на языке вульгарного материализма, а заканчивает едва ли не романтическим пафосом (донкихотским преклонением): «я жду и надеюсь – и только!». Сквозь толщу напускной «сектантской терминологии» нигилизма пробивается его искреннее слово о Соне, которое превращает всё остальное в нелепые «случайные слова». Он превращает Соню в идеал, достойный поклонения и восхищения. На наш взгляд, это яркий пример мужской идеализации возлюбленной. Точно так же, как «поступки Дон Кихота «неизменно рас-

[137] Деханова О.А. Раскольников: немного чая в холодной воде или опыты практической физиологии // Достоевский и современность. Материалы XXX Международных Старорусских чтений 2015 года. Новгородский музей-заповедник. – Великий Новгород, 2016. – С. 68.
[138] Там же, с. 69.

ходились с его суждениями, а суждения с поступками»[139], можно сказать, что и все суждения Лебезятникова, к счастью для Сони, тоже расходились с его поступками.

Однако оба героя-мужчины по-своему ошибаются в Соне, оценивая её через призму собственных жизненных убеждений и ожиданий. Лебезятников видит в Соне едва ли не «музу нигилизма»: «Что же касается до Софьи Семеновны лично, то в настоящее время я смотрю на её действия как на энергический и олицетворенный протест против устройства общества и глубоко уважаю ее за это; даже радуюсь на нее глядя!» [6; 283]. Раскольников также, глядя на девушку, видит в ней своё «отражение», считает её преступницей подстать себе: «Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это всё равно!)» [6; 252].

Так ли «унижает» любовь Лебезятникова Соню? Скорее, она придает ей земное воплощение, без претензий на духовную высоту, но при этом, как ни парадоксально, «на практике» не сводя любовь к вульгарным «физиологическим потребностям». Уважение к личности женщины и признание, что «девушка мне нравится», – дорогого стоят. Симпатия к Соне выливается в решительные действия по ее спасению, а в человеческом отношении Лебезятникова к Соне просматривается живое мужское внимание и интерес. Для Лебезятникова Соня – *девушка* и притом – Софья *Семеновна*, причем как и для Свидригайлова. Для Петра Петровича Лужина – она «юное» и «в некотором смысле интересное *существо*» [6; 286]. У Раскольникова взгляд на Соню меняется: сначала он видит, что «это *приниженное существо* до того уже принижено, что ему вдруг стало жалко» [6; 180], а после идет к ней, чтобы «на *человека* посмотреть».

Ю.Ф. Карякин считал, что гордыня не позволяла Раскольникову признаться в чувствах к Соне: «Раскольников, любящий Соню и боящийся признать ся себе в этом (все та же гордыня, все те же «два разряда»), Раскольников, мучающий Соню за свою любовь к ней и за её любовь к нему, – не напоминает ли он Гамлета, любящего Офелию и тем жесточе мучающего её?».[140] Отчасти это так. Соня действительно была *необходима* Раскольникову, хотя признаться себе в этом для него всё равно, что признаться в собственной немощи, в неспособности вынести груз душевных страданий в одиночку: «…мне слёз её надобно было, мне испуг её видеть надобно было, смотреть, как сердце её болит и терзается! Надо было хоть обо что-нибудь зацепиться, помедлить, на *человека* посмотреть! И я смел так на себя надеяться, так мечтать о себе,

---

[139] Сервантес С.М.де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Роман в 2-х частях. Часть 2. – Минск: «Народная асвета», 1988. – С. 241.

[140] Карякин Ю.Ф. Достоевский и Апокалипсис. – М.: Фолио, 2009. – С. 110-111.

нищий я, ничтожный я, подлец, подлец!» [6; 404]. Героя мучает мысль о собственной слабости, и о том, что он взваливает на Соню, и так уже исстрадавшуюся за свою жизнь, непомерную ношу: «Идя к Соне, он чувствовал, что в ней вся его надежда и весь исход; он думал сложить хоть часть своих мук, и вдруг, теперь, когда всё сердце ее обратилось к нему, он вдруг почувствовал и сознал, что он стал беспримерно несчастнее, чем был прежде» [6; 324].

Но дело не только в этом. Насколько Лебезятников и Раскольников могут быть соперниками в *любовном* треугольнике? Поставим вопрос иначе: насколько полноценно Раскольников может участвовать в любовном сюжете, несмотря на искреннее чувство к девушке, «не говоря уже о том, насколько личного и сердечного заключалось в стремлении его заступиться за Соню» перед Лужиным. Раскольникову, на совести которого только что совершенное двойное убийство, явно не до любви. До определённого момента Раскольников не сосредотачивается на анализе своих чувств к Соне как к женщине. Психологически это не только вполне мотивированно, но и убедительно: «Ну для чего, ну зачем я приходил к ней теперь? Я ей сказал: за делом; за каким же делом? Никакого совсем и не было дела! Объявить, что *иду;* так что же? Экая надобность! Люблю, что ли, я её? Ведь нет, нет? Ведь вот отогнал её теперь, как собаку. Крестов, что ли, мне в самом деле от неё понадобилось? О, как низко упал я!» [6; 404].

Раскольников и Лебезятников могут быть полноценными соперниками весьма относительно. В романе важен не конфликт двух мужчин за сердце одной девушки; первостепенным является конфликт одного героя-мужчины с самим собой. Любовный сюжет смещается в плоскость этического противостояния героя и героини (при явном гендерном притяжении) и вытесняется на второй план интеллектуальными поединками мужских персонажей. Раскольников с Соней включены в иной треугольник: Свидригайлов – Раскольников – Соня, который абсолютно не имеет любовной основы. «А между тем он всё-таки спешил к Свидригайлову; уж не ожидал ли он чего-нибудь от него нового, указаний, выхода? И за соломинку ведь хватаются! Не судьба ль, не инстинкт ли какой сводит их вместе? Может быть, это была только усталость, отчаяние; может быть, надо было не Свидригайлова, а кого-то другого, а Свидригайлов только так тут подвернулся. Соня? Да и зачем бы он пошел теперь к Соне? Опять просить у ней её слез?

Да и страшна была ему Соня. Соня представляла собою неумолимый приговор, решение без перемены. Тут – или ее дорога, или его. Особенно в эту минуту он не в состоянии был её видеть. Нет, не лучше ли испытать Свидригайлова: что это такое? И он не мог не сознаться внутри, что и действительно тот на что-то ему давно уже как бы нужен» [6; 354].

Мнимые «поединки» с Соней – это прежде всего поединки Раскольникова с собственной совестью. Но не в «цветаевском» смысле. Герой, задаваясь почти аналогичным вопросом: «Но я её любил?» – и пытаясь освободиться от любви Сони, решает для себя проблему экзистенциальную: на каком основании строить жизнь дальше и строить ли её вообще? Или идти по пути разрушения, как во сне о трихинах? Соня и её любовь – это ответ «быть» противопоставленный «небытийному» отказу от жизни. Как определил сам писатель: «Свидригайлов – отчаяние, самое циническое. Соня – надежда, самая неосуществимая» [7; 204]. В.Е. Ветловская указывала на перекличку двух сцен – монолога Гамлета «Быть или не быть» и размышлений Раскольникова перед преступлением.[141] Но этот философский вопрос в «Преступлении и наказании» развернут в перспективу романа, и каждое свидание – с Соней и Свидригайловым – раскачивание маятника между «быть» и «не быть».

Раскольников в ответ на свою жестокость встречают кроткую женскую любовь, сострадание и жертвенность. Ее «приниженность», готовность снести любую муку, жестокость, холодность поистине безграничны. Трудно представить, как переживала Соня в душе не просто эмоциональную холодность, но какое-то унизительное пренебрежение к себе и к своему чувству со стороны Раскольникова. Достоевский почти не раскрывает *её* душевного состояния, но детали *поведения* Раскольникова более чем красноречивы: «Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет её. Он всегда как бы с отвращением брал её руку, всегда точно с досадой встречал её, иногда упорно молчал во всё время её посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби» [6; 421].

В эпилоге романа в её образе все четче проступает связь с женским началом в его материнской ипостаси. В итоге Соня приобретает явные Богородичные черты: каторжане её именуют *матушка*, её почитают и уважают, и даже ходят за *исцелением*: «Денег она им не давала, особенных услуг не оказывала. Раз только, на рождестве, принесла она на весь острог подаяние: пирогов и калачей. Но мало-помалу между ними и Соней завязались некоторые более близкие отношения: она писала им письма к их родным и отправляла их на почту. Их родственники и родственницы, приезжавшие в город, оставляли, по указанию их, в руках Сони вещи для них и даже деньги. Жёны их и любовницы знали её и ходили к ней. И когда она являлась на работах, приходя к Раскольникову, или встречалась с пар-

[141] Ветловская В.Е. «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. – СПб.: Наука. 2001. – С. 98-99.

тией арестантов, идущих на работы, – все снимали шапки, все кланялись: «Матушка, Софья Семеновна, мать ты наша, нежная, болезная!» – говорили эти грубые, клеймёные каторжные этому маленькому и худенькому созданию. Она улыбалась и откланивалась, и все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже её походку, оборачивались посмотреть ей вслед, как она идет, и хвалили её; хвалили её даже за то, что она такая маленькая, даже уж не знали, за что похвалить. К ней даже ходили лечиться» [6; 418].

В «Преступлении и наказании» отношения Раскольникова к Соне Мармеладовой будут почти до конца развиваться по логике притяжения–сопротивления. Образ Сони можно интерпретировать и как персонификацию того женского начала в самом герое, с которым он борется, подавляя в себе «феминные» качества, несоответствующие идеалу «наполеона»: сострадательность, милосердие, душевность, интуитивное постижение мира, сопричастность жизни, а не теории. Поэтому можно утверждать, что внутриличностная конфликтология главного героя не лишена гендерологического измерения. Это иллюстрирует и сама теория о разделении людей на два разряда, о чём было сказано в предшествующей части работы. Женское начало в самом герое, начало, которое он пытается в себе отрицать, внешне проявляется в герое как «расстройство нервов», грусть, «словно у женщины», безрассудная помощь ближнему, вопреки любым расчётам и теориям. Следует отметить и гендерологическую подвижность психики Раскольникова в интеллектуальных поединках с оппонентами-мужчинами – Порфирием Петровичем и Свидригайловым. В диалогах с ними страдательную роль, присущую Соне, зачастую играет сам Раскольников, мучаясь от жестоких и неудобных вопросов то Свидригайлова, то Порфирия Петровича.

Хотя Раскольников проходит долгий и мучительный путь, в итоге романа он примет те ценности, которые исповедует Соня. В этот момент в герое уже нет стремления превосходствовать, казаться сильным, но есть приятие духовного первенства женщины и желание разделить её убеждения: «Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря. <…> До сих пор он её и не раскрывал. Он не раскрыл её и теперь, но одна мысль промелькнула в нём: «Разве могут её убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Её чувства, её стремления, по крайней мере...»» [6; 422]. Это момент примирения героя с самим собой, с миром и с «женским» в себе. Это путь от «горя от ума» – к сердцу, от разъедающей рефлексии – к вере. И не случайно, думается, Достоевскому понадобился рядом с героем именно *женский* персонаж, хотя в более

поздних романах появятся герои-мужчины, носители того же комплекса качеств: Мышкин, Маврикий Николаевич, Макар Долгорукий, старец Зосима, Алёша Карамазов.

На другом этическом полюсе в романе «Преступление и наказание» оказывается герой, практически лишенный «женской» составляющей, – Свидригайлов. Таких героев, в которых доминирует «мужское начало», в произведениях Достоевского несколько: Валковский, Свидригайлов, Тоцкий, Ставрогин. И, как правило, они связаны со стихией сладострастия или разврата, что придает отрицательную коннотацию образам.

Раскольников – один из тех немногих героев в творчестве писателя, которые приходят к внутренней гармонии через примирение с «женским», связанным с верой, душевностью и милосердием. Достоевский заканчивает повествование о судьбах героев словами: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого». Исследователи не раз отмечали, что любовь «кротких героинь» в произведениях писателя – это любовь «сиделки»,[142] «бесполого существа».[143] Но именно такая, «неполовая» любовь, лишенная страсти, выводит отношения за пределы «поединка рокового».[144] Через это обозначается выход на уровень духовной сопричастности двух субъектов, связанных любовью и взаимной ответственностью друг перед другом.

Таким образом, в первом романе «великого пятикнижия» автор, осознанно или нет, изобразил показательный процесс развития взаимоотношений между мужчиной и женщиной: от непонимания женской природы «интеллектуально озабоченным» героем, – через попытку восприятия женщины как зеркала собственной сущности, – к постепенному приятию «*её* убеждений». В художественной структуре романа этот процесс нашел воплощение как минимум на двух уровнях. Во-первых, в сюжете любви Раскольникова и Сони, который заканчиваются для героя-мужчины приобщением и подчинением духовному (религиозному) началу в женщине. Во-вторых, в психологическом сюжете, – как подавление героем в себе женского начала, что приводит к острому внутреннему конфликту. Герой переживает болезненный процесс обретения внутренней цельности, гармонизации между «мужским» и «женским» началами именно под влияни-

---

[142] См.: Щенников Г.К. Целостность Достоевского. – Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2001. – 440 с.

[143] См.: Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского // Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М.: Советский писатель, 1982. – С. 188-364.

[144] Это перекликается с размышлениями Достоевского после смерти М.Д. Исаевой: «Маша лежит на столе»… См.: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 20. –Л.: Наука, 1980. – С. 172–173.

ем женщины. Тем самым в «Преступлении и наказании» автор представил один из немногих благополучных выходов из трагической коллизии, один из редких вариантов соединения «двух половин».

Однако взаимоотношениями Раскольникова и Сони Мармеладовой не исчерпываются особенности гендерологии в «Преступлении и наказании». В романе содержится и другой разнообразный художественный материал, который нельзя обойти вниманием.

3. Гендерологическая значимость периферийных женско-мужских взаимоотношений в романе «Преступление и наказание»

Достоевский сосредоточил в паре Раскольников – Соня Мармеладова основную этическую нагрузку, при этом перенес центр тяжести любовного сюжета на других героев. В романе основное поле напряженности возникает вокруг Дуни Раскольниковой. Она – центр любовного сюжета, в который включены Лужин, Свидригайлов и Разумихин. Анализу взаимоотношений внутри этого любовного многоугольника посвящена работа А.П. Власкина, Т.Б. Зайцевой, С.В. Рудаковой.[145] Согласимся с основной концепцией авторов, утверждающих, что под женским влиянием мужчины (Свидригайлов, Лужин, Разумихин), пусть в разной степени, но меняются, проходят определенную эволюцию. Однако добавим, что, во-первых, в перипетиях этого усложненного любовного сюжета Достоевский изображает различные варианты психологического взаимодействия мужчин и женщин, и, во-вторых, автор вновь обращается к загадочности женской натуры. Об этом писал А. Гизетти, который отводил образу Дуни Раскольниковой особое место в творчестве Достоевского, несмотря на то, что поставил ее в один ряд с другими «гордыми» героинями писателя: «И сам Достоевский относился к Дуне с опаской. Он её ещё не ненавидит (как будет ненавидеть Аглаю), но чует над собою какую-то странно-покоряющую власть «иного», не укладывающегося ни в какие схемы миросозерцания, образа женщины, которая постоянно утверждает *свою* личность, свое «я», не превращаясь в хищную эгоистку».[146]

Раскольникову пришлось долго идти к пониманию нравственного превосходства Сони и приятию её убеждений и идеалов. Превосходство

---

[145] Власкин А.П., Зайцева Т.Б., Рудакова С.В. Образная система романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск; Новосибирск; Москва.– 2017. – № 2. – С. 196–205.

[146] Гизетти А. Гордые язычницы (К характеристике женских образов Достоевского) // Творческий путь Ф.М. Достоевского. Сб. ст. под ред. Н.Л. Бродского. – Л., 1924. – С. 192.

Дуни над собой признают все соискатели её сердца, причем сразу и с готовностью. Хотя первое сильное впечатление, которое производит Дуня, – воздействие через женскую красоту. Лужин, мечтая о красавице-жене, зависимой от него душой и телом, осознает, что «тут являлось даже несколько более того, о чем он мечтал: явилась девушка гордая, характерная, добродетельная, воспитанием и развитием выше его (он чувствовал это)…» [6; 235]. Свидригайлов, который имел возможность и время разобраться в характере Дуни лучше, чем Лужин и Разумихин, возлагает на Дуню свои надежды: «А ведь, пожалуй, и перемолола бы меня как-нибудь...» [6; 390]. Разумихин, сразу попав под обаяние девушки, пораженный ее красотой и внутренним достоинством, размышляет про себя: «Кто он сравнительно с такою девушкой, – он, пьяный буян и вчерашний хвастун?» [6; 162]. Однако в романе нет ни тени авторской иронии по поводу женского «верховенства», а Дуни не коснулась идея женской эмансипации. Это несмотря на подчеркнутую самостоятельность девушки, психологическую и даже экономическую: Дуня принимает решения самостоятельно, пытается жить своим трудом и помогает содержать семью.

Каждому из мужчин Дуня желанна и по-своему необходима. Каждому есть что предложить этой девушке.

У Лужина свои расчеты на брак с Авдотьей Романовной; мотивы, им движущие, довольно разнообразны. От прагматических: «Он знал, что женщинами можно «весьма и весьма» много выиграть. Обаяние прелестной, добродетельной и образованной женщины могло удивительно скрасить его дорогу, привлечь к нему, создать ореол...» [6; 235]; до психологических: «такое-то существо будет рабски благодарно ему всю жизнь за его подвиг и благоговейно уничтожится перед ним, а он-то будет безгранично и всецело владычествовать!..» [6; 235] и эмоционально-чувственных: «он уже даже любил по-своему Дуню, он уже владычествовал над нею в мечтах своих…» [6; 235–236]. Варианты дальнейшего развития подобного брака в русской литературе представлены весьма разнообразно. На одном полюсе можно поставить повесть «Кроткая» Достоевского, в финале которой женщина погибает, но и мужчина терпит поражение. А на другом позднее выступит «Анна на шее» А.П. Чехова, показавшего нравственную деградацию женщины, научившейся эксплуатировать свою женственность.

Со стороны Дуни планируется вынужденный брак с Лужиным для обеспечения семьи. Но у неё есть надежда на то, что отсутствие любви может быть компенсировано взаимным уважением супругов: «…я не выйду за него, не быв убеждена, что он ценит меня и дорожит мной; не выйду за него, не быв твердо убеждена, что сама могу уважать его» [6; 179]. Убедившись, что такое уважение невозможно, Дуня идет на разрыв с Лужиным. Однако в тот момент этот брак уже не настолько неотвратим и

необходим. У Дуни, которая получает наследство от Марфы Петровна, а вместе с ним и возможность выбора, жизненная ситуация упрощается. По контрасту с ней в романе изображается вынужденный брак образованной и гордой Катерины Ивановны с Мармеладовым. Ей уж точно было «некуда больше идти…». К тому же рядом с Авдотьей Романовной появляется друг Раскольникова, Дмитрий Прокофьевич Разумихин, очень быстро завоевавший расположение матери и сестры Родиона.

Сложнее представляются отношения Свидригайлова и Дуни. Неоднозначность образа Свидригайлова не раз подчеркивалась исследователями творчества Достоевского. «В нем много загадочного, и даже его отношения к Дуне, сестре Раскольникова, не довольно ясны. Нам остается неясно чувство его к этой женщине; была ли это сухая, зверская страсть или тут замешалось что-нибудь чище этого? Последнее вероятнее, потому что снимает всякий укор в утрировке и придает человеческий образ даже такому скоту».[147] Свидригайлов – один из самых «широких» в гендерном отношении героев Достоевского. Он дважды был женат, имеет детей от первого брака. По сюжету – возможен и третий брак с девушкой, едва вступившей в брачный возраст; Достоевский подчеркивает разительную разницу – пятьдесят лет и шестнадцать. Более того, Свидригайлов сам признается: «Зачем же бросать женщин, коли я хоть до них охотник?» [6; 361]. Причем объектом его мужского интереса становятся женщины самого разного возраста и социального положения. Лишь его последний брак – с Марфой Петровной – заключён по инициативе женщины, со стороны же Свидригайлова в этом случае было, скорее, уважение, терпение и приятие жизненной ситуации.

Однако появление Дуни становится роковым для него. В следующем романе, «Идиот», Мышкин говорит Рогожину слова, которые можно было бы отнести и к Свидригайлову: «А мне на мысль пришло, что если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени…» [8; 178]. Возможно, Свидригайлов еще долго прожил бы с Марфой Петровной, соблюдая своеобразный «брачный договор», никуда особо не стремясь, если бы не роковая для него встреча с Дуней Раскольниковой. О том, что произошло между ними дальше, в романе намечаются несколько версий.

Первая интерпретация, с которой мы знакомимся, – женская. В ней, во-первых, даны несколько вариантов мотивов поведения Свидригайлова. Во-вторых, подчеркивается пассивная и страдательная роль Дуни как объ-

[147] Ахшарумов Н.Д. О Преступлении и наказании. Воспоминания и исследования о творчестве Достоевского. – [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/a/ahsharumow_n_d/text_0040.shtm

екта страсти Свидригайлова. Пульхерия Александровна пишет Родиону: «Представь себе, что этот сумасброд давно уже возымел к Дуне страсть, но всё скрывал это под видом грубости и презрения к ней. Может быть, он и сам стыдился и приходил в ужас, видя себя уже в летах и отцом семейства, при таких легкомысленных надеждах, а потому и злился невольно на Дуню. А может быть, и то, что он грубостию своего обращения и насмешками хотел только прикрыть от других всю истину. Но наконец не удержался и осмелился сделать Дуне явное и гнусное предложение, обещая ей разные награды и сверх того бросить всё и уехать с нею в другую деревню или, пожалуй, за границу» [6; 28]. В романе есть и мужская версия самого Свидригайлова. Он знаток женской психологии и умелый манипулятор, поэтому видит и представляет Родиону Раскольникову все произошедшее по-своему, в иных тонах. И в его истории Дуня отнюдь не «страдательное» лицо, а вдохновенная спасительница беспутного мужчины: «Тут уж непременно захочется и «спасти», и образумить, и воскресить, и призвать к более благородным целям, и возродить к новой жизни и деятельности, – ну, известно, что можно намечтать в этом роде» [6; 365]. Насколько он объективен в интерпретации событий? Ведь стоит учесть, что Свидригайлов – лицо не беспристрастное, к тому же он сознательно хочет вызвать раздражение Раскольникова, как позднее провоцирует и саму Дуню. К тому же Свидригайлов, опираясь на свой опыт отношений с противоположным полом, уверен, что от «жалости» до любви у женщин – один шаг: «Эге, Авдотья Романовна! Видно, забыли, как в жару пропаганды уже склонялись и млели... Я по глазкам видел; помните, вечером-то, при лунето, соловей-то ещё свистал?» [6; 381].

Дуня категорически отвергает подозрения во влюбленности. Однако равнодушием её отношение также вряд ли можно назвать. Свидригайлов умело вовлекает девушку во взимоотношения, которые становится явно опасными для девичьей репутации (свидания, разговоры наедине, переписка и т.д.). Свидригайлов, как человек более опытный, в том числе в любовных отношениях, уверен, что Дуня лишь из женского самолюбия не желает признаться в том, что поддалась увлечению. К тому же Дуня явно недооценила серьезность своего противника. Самоуверенность в сочетании с благородным порывом «спасти мужчину от самого себя», отсутствие опыта в отношениях с противоположным полом спровоцировали компрометирующую ситуацию. Однако Свидригайлов признается и в ошибках: «Да я сам был глуп и нетерпелив и всё дело испортил. Авдотье Романовне ещё несколько раз и прежде (а один раз как-то особенно) ужасно не понравилось выражение глаз моих, верите вы этому? Одним словом, в них всё сильнее и неосторожнее вспыхивал некоторый огонь, который пугал её и стал ей наконец ненавистен. Нечего рассказывать подробности, но мы разошлись. Тут я опять сглупил. Пустился грубейшим

образом издеваться насчет всех этих пропаганд и обращений; Параша опять выступила на сцену, да и не она одна, – одним словом, начался содом» [6; 367].

Все это, безусловно, могло напугать и оттолкнуть такую девушку, как Дуня. Слишком сильная и открытая страстность настораживает её не только в Свидригайлове, но и в Разумихине: «…несмотря на ту же тревогу, Авдотья Романовна хоть и не пугливого была характера, но с изумлением и почти даже с испугом встречала сверкающие диким огнем взгляды друга своего брата, и только беспредельная доверенность, внушенная рассказами Настасьи об этом странном человеке, удержала её от покушения убежать от него и утащить за собою свою мать» [6; 153]. В последнем романе – «Братья Карамазовы» – Катерину Ивановну в ее порыве «стать машиной для его счастья» не остановят «загулы» Митеньки, как не остановит даже его открытая измена с Грушенькой. Но Катерина Ивановна считала себя в долгу перед Митей за то, что он пощадил ее честь. У Дуни подобная ситуация возникнет в самом финале её отношений со Свидригайловым, которая принципиально ничего не изменит ни в ней самой, ни в её отношении к мужчине.

Дуня уверена, что Свидригайлов «это ужасный человек!». Она несколько раз говорит, что «ужаснее <…> ничего и представить не могу» [6; 175]. Дуню помимо открытой страстности могло остановить в отношениях со Свидригайловым и другое – чувство вины и сопричастности убийству:

« –Ты! Ты мне сам намекал; ты мне говорил об яде... я знаю, ты за ним ездил... у тебя было готово... Это непременно ты... подлец!

– Если бы даже это была и правда, так из-за тебя же... всё-таки ты же была бы причиной» [6; 380].

Свидригайлов пытается эксплуатировать любовь Дуни к ближним и её готовность на жертву, предлагая спасение брата в обмен на её благосклонность. Но Дуня – не Соня. И Родион это тоже уловил, мысленно сравнивая сестру и Соню Мармеладову. Дуня, любя своих близких, отстаивает свою честь и достоинство. Соня не взяла бы в руки пистолет, но Дуня не может согласиться на совершенно пассивное приятие судьбы.

Вспоминается пророчество Родиона, высказанное сестре: «…дойдешь до такой черты, что не перешагнешь её – несчастна будешь, а перешагнешь – может, ещё несчастнее будешь...» [6; 174]. Достоевский, «породнив» Родиона и Дуню, показывает, что возможен и женский вариант «подполья». Но в образе Дуни это лишь намеки, не получившие полноценного художественного раскрытия. В отличие от последующих образов гордых красавиц, страдающих от мужского сладострастия, Дуня не сосредоточена на *мести* за оскорбленное женское самолюбие. В ней нет того внутреннего раздвоения, которое проявляется как метания от одного мужчины – к другому: от Рогожина – к Мышкину у Настасьи Филиппов-

ны; от Ставрогина – к Маврикию Николаевичу у Лизы Тушиной; от Ивана – к Дмитрию, как у Катерины Ивановны. Возможно, создав «родственные» образы, Достоевский по-разному провел героев через испытание убийством. Через подобное испытание Достоевский проведет и других женщин, – например, Лизу Тушину в «Бесах». Для неё разочарование в Ставрогине сопровождается ещё и страхом вины: «Нет, я хочу сначала видеть убитых. Они, говорят, зарезали его жену, а он говорит, что он сам зарезал; ведь это неправда, неправда? Я хочу видеть сама зарезанных... за меня... из-за них он в эту ночь разлюбил меня...» [10; 410]. Чувство вины приведет её на место преступления, а толпа совершит свой жестокий суд над «ставрогинской».

Для Грушеньки в «Братьях Карамазовых» чувство вины и сопричастности убийству – минута прозрения, осознания своих чувств и поступков: «Я во всем виновата, я смеялась над тем и другим – и над стариком, и над этим – и их обоих до того довела. Из-за меня всё произошло» [15; 113].

В романе «Преступление и наказание», несмотря на то, что одна женщина оказывается притягательной сразу для нескольких мужчин, острые прямые конфликты между претендентами почти отсутствуют. Лужин получает отставку вскоре после появления на страницах романа. Основное противостояние происходит у него не со Свидригайловым и не с Разумихиным, а с Раскольниковым: «…главное – уничтожить этого заносчивого молокососа, мальчишку, который был всему причиной» [6; 235]. Разумихин становится избранником Дуни в тот момент, когда разрыв с Лужиным уже произошел, а Свидригайлов даже не рассматривается как возможная партия. Так что происходит это не в результате мучительного выбора между мужчинами – сердце Дуни на тот момент свободно, несмотря на то, что еще накануне она была невестой. С женской точки зрения, Разумихин, пожалуй, далеко не безупречен: Дуне он кажется эксцентричным молодым человеком, который и «впрямь явился с какой-то попойки», но при этом искренне заботится о Родионе и помогает им с матерью в сложной ситуации.

Сам Разумихин признается себе в таких вещах, о которых не решился бы сказать дамам: «И... и главное, он такой грубый, грязный, обращение у него трактирное; и... и, положим, он знает, что и он, ну хоть немного, да порядочный же человек... ну, так чем же тут гордиться, что порядочный человек? Всякий должен быть порядочный человек, да еще почище, и... и всё-таки (он помнит это) были и за ним такие делишки... не то чтоб уж бесчестные, ну да однако ж!.. А какие помышления-то бывали! гм... и это всё поставить рядом с Авдотьей Романовной! Ну да, черт! А пусть! Ну и нарочно буду такой грязный, сальный, трактирный, и наплевать! Ещё больше буду!..» [6; 162]. К женскому полу Разумихин то-

же явно неравнодушен, его знание женской психологии не однажды проявляется в разговорах и с Родионом, и с Зосимовым. В нём есть чувственность, но нет свидригайловского цинизма по отношению к женщине, как нет и подчеркнутого сладострастия. Казалось бы, история с хозяйкой, у которой живет Раскольников, могла бы навредить его репутации в глазах Дуни Раскольниковой: он откровенно использует мужское обаяние в отношениях с Прасковьей Павловной, чтобы уладить проблемы друга. Разумихин даже упрекает Родина: «Скверно, брат, то, что ты с самого начала не сумел взяться за дело. С ней надо было не так. Ведь это, так сказать, самый неожиданный характер!» [6; 97]. Его не смущает разница в возрасте: Пашенька годится ему в матери («сорок ей верных будет», а матери Раскольникова – сорок три). Но, влюбившись в Дунечку, Разумихин чувствует и некую ответственность перед Пашенькой и пытается «сосватать» её Зосимову:

«– Да что ты ей обещаний каких надавал, что ли? Подписку по форме? Жениться обещал, может быть...

– Ничего, ничего, ровно ничего этого нет! Да она и не такая совсем; к ней было Чебаров...

– Ну, так брось её!

– Да нельзя так бросить!

– Да почему же нельзя?

– Ну да, как-то так нельзя, да и только! Тут, брат, втягивающее начало есть.

– Так зачем же ты ее завлекал?

– Да я вовсе не завлекал, я, может, даже сам завлечён, по глупости моей…» [6; 160].

Интересно, что при этом тип, воплощенный в Пашеньке, останется в творчестве Достоевского практически невостребованным: тип женщины из мира «жирных кулебяк» и «перинного начала» окажется не столь привлекателен и интересен для Достоевского, как иные типы.

Несмотря на то, что Разумихин изначально имеет свой расчёт в отношении к ней, Пашенька, по его собственному признанию, «победила» [6; 97]. Описывая её, Разумихин представляет нам удивительный образ-символ, единичный в творчестве Достоевского: «Тут, брат, этакое перинное начало лежит, эх! да и не одно перинное! Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!» [6; 161].

Этот образ в художественном плане связан с произведениями А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и И.А. Гончарова. Достаточно вспомнить опи-

сание неторопливого течения жизни супругов Лариных в «Евгении Онегине». Для Пушкина такая жизнь – это «милая старина», неспешный деревенский быт помещика, который можно было бы назвать патриархальным укладом. Никакой суеты или вражды, всё и все – «семья». Время течет незаметно, и, кажется, не имеет начала и конца: «иногда», о котором пишет автор, воспринимается как «всегда», «обычно», «вечно» и «бесконечно». Это не просто повторяемость скучных и однообразных дней, а едва ли не воплощение самой бесконечной, цикличной жизни. Авторская ирония чуть слышна, весь образ написан в мягких, теплых тонах, ведь и сам герой-повествователь с едва уловимой усмешкой признается: «Я был рождён для жизни мирной, / Для деревенской тишины»…, «Я каждым утром пробуждён / Для сладкой неги и свободы: / Читаю мало, долго сплю, / Летучей славы не ловлю»[148]. Ещё раз мир «теплых лежанок», неги, «жирных кулебяк» и «теплых перин» возникнет в произведениях Гоголя: в «Старосветских помещиках» и, уже с менее трогательной интонацией, – в «Мёртвых душах».

В романе «Преступление и наказание» образ Пашеньки, как воплощения женского начала, связанного с культом изобилия, материнской любовью, покоем и теплом, с началом и концом мира, с рождением и смертью одновременно, с цикличностью времени, оказывается на периферии романного мира Ф.М. Достоевского и обусловлен литературным диалогом с И.А. Гончаровым. На это указывал В.А. Туниманов в комментариях к роману «Обломов»: «Вполне вероятно, что и хозяйка Раскольникова Зарницына («Преступление и наказание», 1866) в творческом сознании Достоевского соседствовала с Пшеницыной, – очевидны не только явное фонетическое созвучие имен героинь, но и психологическая соотнесенность».[149] Более того, обе героини – Агафья Пшеницына и Прасковья Зарницына – имеют сходство во внешности. Они подчеркнуто «телесны», в их облике обращает на себя внимание округлость, изобилие тела, его мягкость, притягательность и приятность для взгляда. На момент первой встречи с Ильей Ильичем Агафья Матвеевна «была очень бела и *полна* в лице, так что румянец, кажется, не мог пробиться сквозь щеки».[150] Обло-

[148] Ахшарумов Н.Д. О Преступлении и наказании. Воспоминания и исследования о творчестве Достоевского. – [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/a/ahsharumow_n_d/text_0040.shtm с. 33.

[149] Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – СПб.: Наука, 1997-... Т. 6. Обломов: Роман в четырех частях. Примечания. – СПб.: Наука, 2004. – С. 406. URL: http://www.febweb.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g06/g06005.htm

[150] Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – СПб.: Наука, 1997–... Т. 4. Обломов: Роман в четырех частях. . – 2004. – С. 296. – [Электронный ресурс]. URL: http: //febweb.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g04/g04005.htm

мов, глядя на эту женщину, «охотно останавливал глаза на её *полной* шее и *круглых* локтях»[151], думал о том, «какая еще свежая, здоровая женщина и какая хозяйка».[152] По мере развития отношений с Обломовым «она *пополнела*: грудь и плечи сияли тем же довольством и *полнотой*, в глазах светились кротость и только хозяйственная заботливость».[153] Портрет Зарницыной в «Преступлении и наказании» дается вскользь, на первый взгляд красота ее очень относительна: «…ей было лет сорок, и была она толста и жирна, черноброва и черноглаза, добра от толстоты и от лености; и собою даже очень смазлива. Стыдлива же сверх необходимости» [6; 93]. Но, видимо, дело не только в отсутствии талии, а в чем-то ещё, ведь при том, что Пашенька «толста и жирна», она «смазлива» и производит необыкновенное впечатление на Разумихина: «Я, брат, никак и не ожидал, чтоб она была такая... авенантненькая...» [6; 97]. Ф.М. Достоевский вслед за И.А. Гончаровым наделяет героиню внешностью, «стандарты красоты» которой уходят корнями в далекое прошлое, едва ли не к фигурам «палеолитических Венер». Все эти женщины не вызывают у мужчин бурного и страстного чувства, но незаметно и, кажется, совершенно естественно создают вокруг них особый мир, «втягивают» и «обволакивают», погружая в покой и тепло. Поэтому нам кажется не вполне точным комментарий к роману Ф.М. Достоевского, предложенный Б.Н. Тихомировым. Он связывает понятие «пуп земли» с представлениями из христианской мифологии: «…пуп земли… Здесь: центр мира. По мифологическим представлениям в центре мира находится Палестина, в центре Палестины – Иерусалим, в центре Иерусалима – храм, а в центре храма – святое святых – алтарь, в центре его – камень перед ковчегом завета. С этого камня, который господь Бог бросил в море, началось мироздание».[154]

Представления о центре мира, возникающие в связи с образом Пашеньки, восходят к древним мифопоэтическим символам, имеющим дохристианское происхождение. «Трёхрыбное основание мира», «пуп земли» связан с «родовым местом», как сон Обломова связывает детство героя с детством всего человечества: «Особая сакральность Пупа земли объясняется его связью с родовым местом, с тем, что он несёт на себе след происхождения человека, вселенной (расширяющейся после взрыва: ср. др.инд. nabh, «взрываться», «лопаться») и земли… <…> В странах юго-

---

[151] Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – СПб.: Наука, 1997–... Т. 4. Обломов: Роман в четырех частях. . – 2004. – С. 383. – [Электронный ресурс]. URL: http: //febweb.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g04/g04005.htm

[152] Там же, с. 316.

[153] Там же, с. 472.

[154] Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание в современном прочтении: Книгакомментарий. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с. – С. 216.

западной Азии и Дальнего Востока известно много примеров приурочения образа Пупа земли к храмам, святилищам, алтарям или к трону божества, особенно матери-земли».[155]

В устах Разумихина характеристика Пашеньки – это характеристика женщины как матери мира, основы мира, как воплощения природно-родового начала. Отсюда – амбивалентность: «умер и жив одновременно», «конец свету», «тихая пристань». Эти слова, конечно, метафоры «райского» состояния в царстве Пашеньки, но и напоминание о двойственности женской природы, связанной с жизнью и смертью одновременно. Не случайно «Пуп земли может рассматриваться и как вход в лоно, в чрево, в преисподнюю»[156]. Но Разумихин – далеко не Обломов. Ему, как Штольцу, больше соответствуют такие черты как *разум, рациональность*; или свойства германновские: *расчет, умеренность и трудолюбие*, правда, в сочетании с эмоциональностью, стихийностью, увлекаемостью. Разумихин не способен удовлетвориться «тихим пристанищем» хозяйки; его окончательный выбор – это Дуня Раскольникова. И выбор этот знаменателен. Вместо мягкой, «втягивающей», молчаливой Пашеньки, «застенчивой до судорог» в любви, создающей пространство уюта и покоя, – Дуня, которую можно считать *психологическим двойником* ее брата Родиона (сравним: выбор Штольца – Ольга Ильинская, рядом с которым трудно, почти невозможно представить Пшеницыну). Но для понимания главных женских характеров в «Преступлении и наказании» Пашенька – казалось бы, совершенно периферийный образ – создает контрастный фон. Излюбленные женские персонажи Достоевского далеки от «природно-родового» женского типа. Хотя у него встречаются героини, которые наделены *отдельными психологическими чертами*, связующими их с «традиционным» типом: «К этому типу относятся нежно любящие женщины, способные на самопожертвование ради других, у которых «всегда готов и стол и дом», которые свято хранят традиции прошлого. В понятие «традиционный» мы включаем не традиционность, заурядность, обычность женщин этого типа, а привычный подход в определении женщины вообще: сострадательность, способность к сочувствию, сопереживанию, самопожертвованию. К этому типу, как нам кажется, в первую очередь можно отнести «*женщину-хозяйку*» (определение Весельницкой) и неотрадиционалисток (термин Нунан), а также «*крестовых сестер*» (по определению Ремизова) и «*смиренниц*»».[157] Женщины в произведениях Достоевского за редким исключением лишены полноценной реализации себя как хозяйки дома, жены, ма-

[155] Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. /гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. К-Я. – М.: Рос. Энциклопедия, 1994.– С. 350.

[156] Там же.

[157] Кардапольцева В.Н. Женские лики России. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. – С. 55.

тери. Они чаще – «смиренницы» и «крестовые сестры», чем самодостаточные «женщины-хозяйки».

В романе «Преступление и наказание» противостояния женщин «традиционного» типа с «гордыми» нет. Нет конфликта между Пашенькой и Дуней, хотя женская ревность со стороны хозяйки нескрываемая. Отказался Достоевский и от изображения конфликта между Дуней и Соней. В черновых вариантах Дуня строит интриги против Сони Мармеладовой; в окончательном варианте, напротив, всячески поддерживает и оправдывает выбор брата, выражая ему полное доверие в этом вопросе. Даже на подозрения матери она довольно резко отвечает: «Об нас тоже говорили, да и писали, забыли, что ль? А я уверена, что она... прекрасная и что всё это – вздор!» [6; 185].

Выбор Разумихина – понятен. Выбор Дуни – тоже вполне объясним. К тому же свою рекомендацию дает Родион, а Дуня доверяет брату: «Он (Разумихин – Н.М.) человек деловой, трудолюбивый, честный и способный сильно любить...» [6; 326]. Ещё один важный аргумент – искренность и открытость чувств самого Дмитрия Прокофьевича. То, что предлагает Разумихин Дуне, – не просто «бизнес-проект», но *партнерский брак:* «Вот в чем дело: есть у меня дядя <…>, а у этого дяди есть тысяча рублей капиталу, а сам живёт пенсионом и не нуждается. Второй год как он пристаёт ко мне, чтоб я взял у него эту тысячу, а ему бы по шести процентов платил. Затем вы дадите другую тысячу, из ваших трёх, и вот и довольно на первый случай, вот мы и соединимся» [6; 238]. «Конечно, нужно много труда, но мы будем трудиться, вы, Авдотья Романовна, я, Родион... иные издания дают теперь славный процент! А главная основа предприятия в том, что будем знать, что именно надо переводить. Будем и переводить, и издавать, и учиться, всё вместе» [6; 238].

В первой главе настоящего исследования у нас уже шла речь о признаках возможного художественного «диалога» между Чернышевским и Достоевским («Что делать?» и «Униженные и оскорбленные»). В «Преступлении и наказании» подобный диалог разворачивается в обратную сторону, притом автор *откликается* на популярнейший роман Чернышевского двояко. С одной стороны, «социалистические» идеи Лебезятникова почти пародируют концептуальную основу «Что делать?». С другой стороны, в судьбах и жизненных планах Авдотьи Раскольниковой и Дмитрия Разумихина можно различить уже вполне серьезный – и сочувственный – отклик на роман Чернышевского.

Равенство в деловой сфере как будто предполагает и равенство в семейной жизни. О том, как сложится судьба Авдотьи и Дмитрия, Достоевский не написал. Он оставил героев накануне их совместной жизни: «Свадьба была грустная и тихая. Из приглашенных был, впрочем, Порфирий Петрович и Зосимов. Во всё последнее время Разумихин имел вид твердо

решившегося человека. Дуня верила слепо, что он выполнит все свои намерения, да и не могла не верить: в этом человеке виднелась железная воля. Между прочим, он стал опять слушать университетские лекции, чтобы кончить курс. У них обоих составлялись поминутно планы будущего; оба твердо рассчитывали чрез пять лет наверное переселиться в Сибирь. До той же поры надеялись там на Соню...» [6; 414]. Гизетти не случайно назвал Дуню «натурой дремлющей». Если в ней и предполагались какие-то внутренние противоречия, то они остались нераскрытыми. «В Дуне Достоевский подошел к вершине-распутью: от неё идет такая же линия к гордым эгоисткам-инфернальницам, как и к героиням активной борьбы. И Дуня победила Достоевского, он опять оборвал нить ее судьбы потому, что она – загадка, потому что она не вмещалась в схемы дальнейших романов».[158]

В романе «Преступление и наказание», помимо Сони Мармеладовой и Дуни Раскольниковой, есть героини, чьё участие в сюжете кратковременно, но достаточно значимо. Некоторые из них выведены за рамки романного действия – Марфа Петровна Свидригайлова, Наталья Егоровна (невеста Раскольникова). Другие появляются на несколько «мгновений» и исчезают со станиц довольно быстро, как Лизавета или Пашенька. Часто эти образы «сотканы» из обрывков чужих воспоминаний и впечатлений, они существуют в чужих рассказах, письмах и фрагментах разговоров. Наиболее значим образ Лизаветы Ивановны. Эта полуюродивая святая грешница погибает от руки Раскольникова в первой же части романа. Однако утратив «физическое воплощение», она как бы становится элементом сознания главного героя. Личность и судьба Лизаветы, как и жизнь Сони Мармеладовой, в восприятии Раскольникова является символом кротости, терпения и страдания и беспредельной жертвенности. И этот образ-символ актуализируется в пространстве душевных переживаний Раскольникова. Он становится своеобразным «индикатором» совестливых реакций на совершенное преступление, этапов, ведущих к раскаянию. Сначала это почти полное забвение: «Странно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?» [6; 212], а потом следуют покаянные слёзы: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими… Милые! Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?...» [6; 212].

Близок к Лизавете (и к Соне) еще один женский персонаж – невеста Раскольникова. Ее образ изначально имел второстепенный и эпизодический характер. В романе о ней говорится довольно скупо: «больная девочка», которая «нищим любила подавать», «о монастыре все мечтала» [6;

---

[158] Гизетти А. Гордые язычницы (К характеристике женских образов Достоевского) // Творческий путь Ф.М. Достоевского. Сборник статей под ред. Н.Л. Бродского. – Л., 1924. – С. 193.

177]. То, что у Раскольникова была именно такая «жалкая» невеста, многое значит для характеристики героя. Для Раскольникова была доступна прежде всего лишь любовь-жалость; в этом он противопоставлен другим мужским образам романа – Лужину, Свидригайлову, Разумихину.

Но образ невесты в первоначальных редакциях романа имел и другие функции. Например, она должна была выступить предтечей Сонечки Мармеладовой. Так, в черновиках значится: «У него портретик на слоновой кости невесты (Зарницыной). Поцеловал его перед тем, как идти в каторгу. Отдает Соне. «Она мне тебя напророчила»» [7; 176]. «Дурнушка» и «молитвенница» Наталья Егоровна постепенно растворяется в образе Сони Мармеладовой, причем следы этого преображения остались и в чистовом варианте. Например, это заметно по наличию двух портретов Сонечки. В момент первого появления в романе, когда Соня приходит к умирающему отцу, она выглядит так: «…из-под надетой <…> шляпки выглядывало худое, бледное и испуганное личико…. Соня была <…> *довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами*» [6; 143]. Но чуть позднее автор, наряду с этим описанием, включает в текст и следующее: «Это было *худенькое, совсем худенькое и бледное личико, довольно неправильное*, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком. *Её даже и нельзя было назвать хорошенькою*, но зато голубые глаза ее были такие ясные, и, когда оживлялись они, выражение лица ее становилось такое *доброе и простодушное*, что невольно привлекало к ней. <…> она казалась *почти ещё девочкой*… совсем почти *ребёнком,* и это иногда даже смешно *проявлялось в некоторых её движениях*» [6; 183]. В этом портрете соединились черты сразу трех героинь – невесты Раскольникова, самой Сони и Лизаветы. Автор адресует Соне Мармеладовой не только внешние черты невесты Раскольникова, но, в еще большей степени, её душевные качества. Соня, конечно, не мечтает о монастыре, но единственная книга, над чтением которой встречаются сначала Соня и Лизавета, а потом Соня и Раскольников, – Евангелие.

Можно отметить и совпадение функции этих героинь – Натальи Егоровны и Софьи Семёновны – по отношению к Раскольникову. В итоговом варианте встреча с Соней окажется провиденциальной и спасительной для главного героя. «Сужая» образ невесты до беглых воспоминаний самого Раскольникова или его матушки о той, почти призрачной влюбленности, Достоевский как бы сокращает в романе тавтологических персонажей. Трех героинь – своеобразных «сестёр Мармеладовых» (Соня, Лизавета и Наталья Егоровна), полуюродивых, верующих, кротких и имеющих отношение к перерождению Раскольникова, – для одного романа было явно многовато. Но, с другой стороны, Достоевский не ограничился одним образом «кроткой» героини; ему потребовалось изобразить три ипостаси одного характера со множеством общих черт (кротость, ре-

лигиозность, страдание и сострадательность), но с различными доминантами. Невеста Раскольникова – первый собеседник и этический оппонент ему среди женских персонажей. В ней доминантой является *религиозность*: «о монастыре всё мечтала» [6; 177]. При этом в гендерном отношении связь между Раскольниковым и Натальей Егоровной выстраивается на основе сострадания и «жалости» с его стороны. Как женщина она практически лишена привлекательности: «дурнушка такая собой» [6; 177], а Раскольников еще и добавляет: «…будь она еще хромая аль горбатая, я бы, кажется, еще больше её полюбил...» [6; 177]. Даже Разумихина, который, видимо, смыслит в женщинах больше Раскольникова, такой выбор ставит в тупик: «Непременно должны были быть какие-нибудь достоинства; иначе понять ничего нельзя...» [6; 166].

Эти же черты, но с несколько другими акцентами наблюдаются в Лизавете. Она, однако, при внешней некрасивости наделена особой *женской* привлекательностью («глаза добрые и лицо», «многим нравится»). Лизавета постоянно в центре мужского внимания, она безотказно отдает свое тело и «поминутно беременна». В ее образе *женское* подчеркивается через *плодовитость,* что выводит к *мифопоэтическому* контексту образа помимо подчеркнуто *христианского*. Добавим сюда черты юродивой – и вместе с предыдущим образом перед нами открываются художественные подступы к последующим героиням: к Марье Лебядкиной, хромой юродивой, грезящей о ребёнке, которого без мужа будто бы родила и некрещёного в пруд снесла; к Лизавете Смердящей, в ком Достоевский соединяет юродство и реальное материнство, тоже чреватое смертью для нее самой и для отца ребенка, Фёдора Павловича Карамазова; к Софье Карамазовой, «кликуше», «молитвеннице», матери двух сыновей. В Соне Мармеладовой религиозность, кротость, «юродивость» соединяются с тем, что она *вынуждена* продавать себя. Соня стыдится своего ремесла, которое унижает женщину. Ее *материнство* реализуется по отношению к детям Катерины Ивановны, потом – к Раскольникову, а в финале романа в этом образе проступают уже богородичные черты.

Еще одна внесценическая героиня – Марфа Петровна Свидригайлова. О ней не однажды упоминают разные герои, подробно рассказывает ее муж – Свидригайлов. С одной стороны, характер Марфы Петровны обрисован скупыми штрихами, но при этом довольно четко: властная, самолюбивая, требующая внимания, но и не лишённая доброты, великодушия. Она большая сплетница, любит жаловаться на своего мужа, но это бывает от провинциальной скуки, да и муж порой дает поводы. Это эмоциональная, импульсивная женщина, способная сгоряча на самый несправедливый поступок и с таким же рвением готовая исправить свои промахи (сначала позорное изгнание Дунечки, а потом восстановление ее доброго имени). Предполагался, судя по всему, характер непростой, неоднозначный, про-

тиворечивый, и будь он прописан в полной мере, потребовал бы от автора значительного места на страницах романа.

В то же время в самой этой героине не все до конца ясно. Не совсем четко обозначены мотивы, которые побуждают Марфу Петровну выкупить из долговой тюрьмы Свидригайлова, хотя есть намёк на вспыхнувшую любовь-страсть. Практически никак не обозначено прошлое этой женщины; ещё более неясной остается ее кончина. В литературной ретроспективе Марфа Петровна, Свидригайлов и Дуня Раскольникова связаны с пушкинской «Пиковой Дамой». Угадываются и психологические типы, и гендерные роли: властная женщина (почти старуха) – зависимый мужчина и бедная молодая девушка. Если рассматривать образы в перспективе творчества самого Достоевского, то варианты воплощения подобной триады можно увидеть в романе «Бесы». Это развернется в сюжете взаимоотношений Варвары Петровны Ставрогиной и Степана Трофимовича Верховенского. Варвара Петровна пытается устроить свадьбу Даши и Степана Трофимовича; Марфа Петровна, в свою очередь, – обращает внимание мужа на Дуню. По крайней мере, так это звучит в интерпретации Свидригайлова, когда он разговаривает с Раскольниковым: «Верите ли вы тоже, что Марфа Петровна до того доходила, что даже на меня сердилась сначала за моё всегдашнее молчание о вашей сестре, за то, что я так равнодушен на ее беспрерывные и влюбленные отзывы об Авдотье Романовне? Сам не понимаю, чего ей хотелось!» [6; 364]. Затем «Марфа Петровна достала тогда этого подлейшего приказного, Лужина, и чуть не смастерила свадьбу…» [6; 367]. Правда, здесь имеется в виду свадьба Лужина с Дуней, тогда как Аркадия Ивановича Марфа Петровна была намерена оставить «при себе». Варвара Петровна Ставрогина в «Бесах», опять-таки, едва не «выдала замуж» Степана Трофимовича. Обе дамы ошибаются в своей способности полностью контролировать ситуацию, когда речь идет о делах сердечных.

Своеобразное «переходное» для Достоевского образное звено между Марфой Петровной Свидригайловой и Варварой Петровной Ставрогиной можно усматривать в «Идиоте», имея в виду образ эксцентричной Лизаветы Прокофьевны Епанчиной. Правда, здесь мотив женской ревности выражен приглушенно (по поводу увлечения супруга Настасьей Филипповной). Однако стиль поведения вполне отвечает тому, что было отмечено как в Марфе Петровне, так и в Варваре Петровне.

Наконец, итоговым завершением обозначенного образного ряда явилась у Достоевского Катерина Осиповна Хохлакова в «Братьях Карамазовых». Подробный разговор о ней у нас впереди (в последней главе). Здесь лишь заметим, что в ряду указанных героинь «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов» и «Братьев Карамазовых» формируется особый тип женщин – взбалмошных и сумасбродных. Они составляют своего рода

художественную конкуренцию типам «смиренных» и «гордых» героинь, что значительно расширяет гендерологический спектр женских характеров и судеб в произведениях Достоевского.

Итак, чем же обогатил роман «Преступление и наказание» художественную гендерологию Ф.М. Достоевского? Автор раскрыл, как умозрительная теория Раскольникова о «двух разрядах» человечества вступает в конфликт с его собственной душевной природой. В нем сочетаются мужское и женское начала: второе он должен преодолеть, а первое – предельно актуализировать для воплощения теории в собственной жизненной практике. Другая грань *непроходимого* испытания «теории» также связана с натурой Раскольникова: в нем неистребимо живет родство с семьей и особенно с матерью. Как сестра, так и мать – это тот самый «материал», который, согласно «теории», должен быть абсолютно отчуждён «исключительным человеком» – что оказывается для героя невозможным. Но впоследствии у Достоевского это окажется возможным в «Бесах» во взаимоотношениях матери и сына Старогиных.

Следующий важный момент связан с образами Сони и Раскольникова. В основе их взаимоотношений лежит не страсть, а душевные и духовные инстинкты. Тем не менее, здесь наблюдается динамика: к живым человеческим чувствам герою приходится пробиваться, преодолевая поглощённость идеей, самоанализ, предвзятость своего понимания жизненной позиции Сони. Раскольников в финале приходит к внутренней гармонии через примирение с «женским», связанным с верой, душевностью и милосердием. Автором воспроизведено развитие взаимоотношений: от непонимания женской природы «интеллектуально озабоченным» героем, – через попытку восприятия женщины как зеркала собственной сущности, – к постепенному приятию «*её* убеждений».

Образ Авдотьи Раскольниковой является у Достоевского важной вехой в разработке женских психотипов и их значения в развитии гендерологических конфликтов. Образ этот самостоятелен, почти индифферентен по отношению к духовным составляющим (идеологической либо религиозной), и потому он особо важен для восприятия последующих гендерологических исканий Достоевского. Автор проводит Дуню Раскольникову через типичные испытания – бедность, унижение, оскорбление женского достоинства. Однако они в ней не вызывают мстительности, истеричности, внутренней конфликтности, которые выразились бы в метаниях между мужчинами противоположного психотипа и этической ориентации. Несмотря на драматические ситуации, возникающие во взаимоотношениях со Свидригайловым, Лужиным, Лебезятниковым, Дуня почти не изменяется внутренне; в ней не возникают «надрывы» (как в Катерине Ивановне Мармеладовой, позднее – В Настасье Филипповне, Лизе Тушиной, Катерине Ивановне Верховцевой).

Примечательно, что в «Преступлении и наказании» практически не воспроизводятся значимые конфликты женщин по поводу мужчин (исключение – Марфа Петровна – Дуня – Свидригайлов). В этом смысле можно согласиться с А. Гизетти в том, что образ Авдотьи Раскольниковой остался для Достоевского чрезвычайно значимым, но художественно «тупиковым» для последующих гендерологических исканий. В дальнейшем мужскому воображению писателя будут интереснее женские образы иных типов.

В «Преступлении и наказании», наряду с Соней Мармеладовой, наиболее значимыми, а также *контекстными* и перспективными оказываются условно *периферийные* женские образы – Марфа Петровна Свидригайлова, Прасковья Зарницына. Три образа «кротких» героинь – Соня, невеста Раскольникова и Лизавета – представляют собой ипостаси одного составного характера. Финальное благополучие главных героев (Соня и Раскольников, Дуня и Разумихин) является редким авторским решением, которое, раз у Достоевского возникнув, не повторится более никогда.

ГЛАВА III

ЛИЧНОСТНАЯ – ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ – СЕМЕЙНАЯ ГЕНДЕРОЛОГИЯ В РОМАНЕ «ИДИОТ»

1. Князь Мышкин между полюсами женского воздействия

По-своему выразительны и значимы промежутки, которые разделяют время завершения работы Достоевского над каждым из романов его пятикнижия.[159] Согласно этим показателям, «теснее» других оказываются приближены друг к другу романы «Преступление и наказание» (печатался в «Русском вестнике» на протяжении всего 1866 года) и «Идиот» (завершение публикации в январе 1869 года). Это важно, потому что замысел второго из них генетически мог отчасти восходить к эпилогу предыдущего романа. Там, как мы помним, Родион и Соня взаимно вполне открылись друг другу – в их будущем предполагается своеобразная гендерологическая гармония. Последние строки многозначительны: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен» [6; 422]. Финальная фраза кажется достаточно формальной, однако автору она, быть может, давала творческий стимул к следующему замыслу.

По данным авторов примечаний к черновым вариантам «Идиота», уже весной 1867-го (то есть через несколько месяцев после окончания работы над «Преступлением и наказанием») Достоевский начинает обдумывать следующее произведение. Поэтому вполне убедительным выглядит предположение: «С идеей преображения героя раскольниковского типа и приступил, вероятно, Достоевский к работе над новым романом. Идиот первоначальных планов мало похож на будущего Мышкина, но наряду с «гордостью непомерной», жаждой самоутверждения, которая могла бы довести его «до чудовищности», в нем заложена «потребность любви жгучая»» [9; 344]. Иными словами, «преображение» Раскольникова – как некая *новая история* – вела автора к созданию образа Идиота, «положительно прекрасного человека».[160] Казалось бы, не находится в этом твор-

---

[159] Время начала работы над романами может быть еще более показательным, однако оно зачастую определяется вариативно и остается в науке дискуссионным вопросом.

[160] Обзор научных мнений о характере взаимосвязи романов и их центральных герев см.: Меликян М.М. Художественная структура бытия в метаромане Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы»). – Дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. – Иваново, 2006. – С. 3-14.

ческом движении от образа к образу места Соне Мармеладовой, сыгравшей столь существенную роль в возрождении Раскольникова. Однако мы можем предположить наличие разных (и, может быть, взаимосвязанных) подспудных инстинктов Достоевского. Во-первых, в образе Мышкина, каким мы видим его в окончательном варианте романа, воплотилось слияние мужского и женского начал. (Об их конфликтном противостоянии в образе Раскольникова речь уже шла в предыдущей главе нашего исследования.) Во-вторых, в подразумеваемом гендерологическом *диалоге* (в бахтинском понимании) Мышкина с женским началом прежний образ Сони Мармеладовой расслаивается в новом романе на швейцарскую Мари, Настасью Барашкову и Аглаю Епанчину.

Настасью Филипповну Барашкову Лев Николаевич Мышкин узнаёт первой, но *заочно,* – вначале по рассказу Рогожина в поезде, затем по её портрету в доме Епанчиных. Вслед за этим он узнаёт Аглаю Ивановну Епанчину – сразу *очно*, в ходе знакомства с этим семейством. Общее между ними имеет важное значение и проявляется в следующем: во-первых, обе они изначально покорили Мышкина своей красотой; во-вторых, обе не сразу его самого оценили; в-третьих, для обеих гордость является едва ли не основополагающей чертой характера. На фоне этой общности тем более выразительны и значимы различия как между самими героинями, так и в отношении Мышкина к каждой из них.

Примечательны впечатления Мышкина от случайно увиденного портрета Настасьи Филипповны, которые выражены трижды (и значит, для автора это важно). В первом случае князь избегает самого слова «красота»: «Удивительное лицо! <…> и я уверен, что судьба её не из обыкновенных. Лицо весёлое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щёк. Это гордое лицо, ужасно гордое, *и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!*» [8; 31–32]. Во втором случае красота упоминается, но лишь в авторской передаче впечатления Мышкина: «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее ещё поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щёк и горевших глаз; странная красота!» [8; 68]. В третий раз генеральша Епанчина, рассматривая тот же портрет, вынуждает Мышкина высказаться прямо: «– Так вы такую-то красоту цените? – обратилась она вдруг к князю.

– Да... такую... – отвечал князь с некоторым усилием.

– То есть именно такую?

– Именно такую.

– За что?

– В этом лице... страдания много... – проговорил князь как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая» [8; 69].

В свою очередь, Аделаида Епанчина, рассматривая всё тот же портрет Настасьи, высказывает о ней своё мнение и при этом по-своему дополняет князя: «– Такая красота – сила, – горячо сказала Аделаида, – с этакою красотой можно мир перевернуть!» [8; 69]. А.П. Власкин в своей статье о «мужском и женском» началах сопоставляет две оценки портрета: у Мышкина «по поводу Настасьи Филипповны то и дело звучит в душе: «Экая жалость». А вот у женщины, Аделаиды Епанчиной, при первом взгляде на то же лицо вырывается нечто совсем иное: «Экая сила…». Кто тут прав? – Каждый по-своему».[161] Но можно попробовать развернуть понимание этой разной правоты.

Поразившая Мышкина красота Настасьи Барашковой передана через сочетание контрастных признаков – гордости и страдания. Сам герой при этом почти непроизвольно высказывает своё пожелание: «Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!». Едва ли при этом имеется в виду, что «мир будет спасен» такой красотой. Здесь Мышкин подразумевает судьбу самой героини и предвидит возможность её гибели. А что прошедшая через унизительные страдания гордость способна быть разрушительным началом – это герои Достоевского хорошо знают по своему опыту. Например, в романе «Преступление и наказание» такое показано на примере Раскольникова, образ которого, конечно, отличается своеобразной духовной красотой. В то же время, согласно реплике Мышкина (за которой угадывается мнение Достоевского), остаётся возможность – преобразить драматичный контраст гордости и страдания через начало добра. Только тогда «всё было бы спасено». И это также нам известно по опыту из предыдущего романа (пример Сони Мармеладовой, её воздействие на Раскольникова).

В оценке, высказанной Аделаидой, масштаб воздействия подобной красоты даже повышается. «Мир спасти» или «мир перевернуть» будто бы способна красота. И эти два варианта не обязательно противоречат друг другу, потому что второй из них носит неоднозначный характер. Ведь можно «перевернуть мир» к лучшему, и скорее всего, Аделаида Епанчина имеет в виду именно это. Но возможно и другое понимание, в духе всё того же Раскольникова («...взять всё за хвост и стряхнуть к чёрту» – 6; 320). Наверное, всё зависит именно от сочетания красоты с разными началами человеческой натуры или характера. В этих сочетаниях рождаются ин-

---

[161] Власкин А.П. Мужское и Женское: перспективы непонимания в художественной среде Ф.М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып.13. – Москва-Магнитогорск, 2003. – С. 453.

стинкты, которые движут человеческими поступками. А уже эти последние могут носить характер спасительный или, напротив, губительный для самого героя, для окружающих и даже для целого мира.

В любом случае, воспринятая князем красота Настасьи даже со стороны, через ее портрет, покоряет героя, а при очном знакомстве его впечатления лишь усиливаются. И важно заметить, что на это восприятие воздействует сочетание в лице героини *душевных* начал и обстоятельств – *гордости* и *страдания*. Мышкину мечтается о начале *духовном* – о спасительной *доброте*. Если в женщине этого нет, то он по мере сил своих пытается привнести это недостающее начало в ее судьбу. На доброте и *жалении* основана его любовь к ней.

С Аглаей Епанчиной всё складывается существенно иначе. Немаловажно здесь то, что по сюжету Мышкин изначально узнал двух *женщин*, пострадавших от сладострастных *мужчин* (швейцарскую Мари и Настасью Филипповну, параллель между которыми очевидна). В случае же с Аглаей он имеет дело с *девушкой*, которая выросла и расцвела в семье как в «душевной оранжерее».[162] Автором, очевидно, подразумевается, что её красота производит чисто эстетический эффект, она гармонична и не несет в себе драматичных сочетаний (как те же гордость и страдание). Она самодостаточна, выражает лишь чистоту и невинность. В этом смысл уклончивости Мышкина, когда его просят охарактеризовать внешность Аглаи:

« – Я ничего не могу сейчас сказать; я скажу потом.

– Почему? Кажется, заметна?

– О да, заметна; вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна. Вы так хороши, что на вас боишься смотреть.

– И только? А свойства? – настаивала генеральша.

– Красоту трудно судить; я ещё не приготовился. Красота – загадка» [8; 66].

Фактически вплоть до финала он так и не приготовится к этому, и Аглая останется для него манящей загадкой. О красоте Настасьи Мышкин берется судить, потому что инстинктивно понимает: *требуется его участие*. В случае с Аглаей его участие поначалу вовсе не требуется. И когда позднее он при Аглае окажется в роли *мужчины* (даже предполагаемого жениха), – то растеряется ещё больше.

В образе Аглаи не ощущается никакого дефицита *духовности*. Мышкин с излучаемой им духовностью по начальным ощущениям девушки – чуждый для нее человек. Пожалуй, именно поэтому она дольше матери и обеих сестер сохраняет к нему настороженность и недоверчи-

[162] Мы подробно еще остановимся на подобной разности, когда речь пойдет о «Братьях Карамазовых», в связи с Аграфеной Светловой и Екатериной Верховцевой.

вость. Но и она, после пространных его рассказов и рассуждений, не может устоять перед обаянием князя. Она дарит его редкой доверительностью: заставляет прочесть интимное письмо к ней Гаврилы Иволгина и раскрывает подоплёку взаимоотношений с ним (об этом ниже будет сказано особо). И вновь напрашивается значимая параллель с отношением Настасьи к Мышкину.

Настасья Филипповна поначалу ведь также отнеслась к Мышкину пренебрежительно при первом очном знакомстве, в доме Иволгиных, когда приняла его за лакея. Но всё-таки уже и тогда она прочувствовала князя быстрее, чем Аглая. А вслед за этим, в тот же вечер, благодарила Мышкина за то, что он незваным явился к ней на день рождения. Более того, её доверительность к нему в глазах окружающих превышает все мыслимые мерки – она ставит свою судьбу в зависимость от его решения: «Князь, – резко и неожиданно обратилась к нему вдруг Настасья Филипповна, – вот здесь старые мои друзья, генерал да Афанасий Иванович, меня всё замуж выдать хотят. Скажите мне, как вы думаете: выходить мне замуж иль нет? Как скажете, так и сделаю» [8; 130].

После предложения Мышкина выйти за него замуж у Настасьи вновь обнаруживается существенная разница с Аглаей. Молодая Епанчина, уж конечно, ни о каком *таком* мужчине мечтать и не собиралась. Его особую ауру она в полной мере ощутит и оценит много позднее. А вот Настасья признаётся: «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, – и вот всё такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Да так, бывало, размечтаешься, что с ума сойдешь...» [8; 144].

Однако она не только мечтала о *таком* мужчине и *такой* ситуации, но способна, пусть на время, и «наступать на горло» собственной мечте. Настасья Барашкова в рассматриваемой ситуации (и далее подобное будет по сюжету повторяться) считает себя, бывшую содержанку, недостойной князя Мышкина, и это можно расценивать как духовный шаг самоотречения: «Этакого-то младенца сгубить? <…> Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да что потом попрекнешь!» [8; 142–143]. Однако и шаг этот во многом замешан на гордости героини:

« – Неужели! – простонал князь, ломая руки.

– А ты думал, нет? Я, может быть, и сама гордая, нужды нет, что бесстыдница! Ты меня совершенством давеча называл; хорошо совершенство, что из одной похвальбы, что миллион и княжество растоптала, в трущобу идет! Ну, какая я тебе жена после этого?» [8; 143].

Кстати заметим, что в репликах героини в этой сцене дважды упоминается Аглая Епанчина, а также просчет Гани Иволгина относительно

этой девушки. Настасья неожиданно восклицает: «Князь! тебе теперь надо Аглаю Епанчину, а не Настасью Филипповну, а то что – Фердыщенко-то пальцами будет указывать! <…> А Аглаю-то Епанчину ты, Ганечка, просмотрел; знал ли ты это? Не торговался бы ты с ней, она непременно бы за тебя вышла!» [8, 143]. Это примечательно, потому что о зарождающихся чувствах между Аглаей и Мышкиным Настасья Филипповна знать никак ни от кого не могла. Тем более не могла она узнать о «торге» Гани, выраженном в его тайной записке к Аглае. Объяснить такое можно лишь авторской «натяжкой»: слишком важно было ему в глазах *читателей* уже здесь обеспечить сопоставление двух героинь и начинающееся между ними соперничество за князя Мышкина.

Сделаем необходимое отступление. Несомненно, что проблема коммуникации между противоположными полами – составная часть проблемы взаимоотношений и взаимопонимания между людьми вообще. О том, что женщины воспринимают информацию иначе, чем мужчины, Достоевский хорошо знал (анализируя «Записки из подполья» и «Преступление и наказание», мы уже писали об этом). В романе «Идиот» достаточно примеров такого непростого процесса «перевода», который должен обеспечивать взаимопонимание между героем и героиней. От уровня владения этим навыком зачастую зависит и судьба того или иного персонажа, и развитие сюжета, и степень драматизма произведения.

Князь Мышкин, когда признается Рогожину, что по болезни своей женщин совсем не знает, имеет в виду, конечно, не только физиологию. Он действительно не знает женщин, их психологию, особенности их поведения, не улавливает в достаточной мере стереотипы, существующие в обществе в отношении к женщине. С одной стороны, это делает его более свободным в общении, более искренним и интересным, но, с другой – и более беспомощным. Ему, как никому другому из персонажей романа нужен «переводчик» в его общении и с Настасьей Филипповной, и с Аглаей. В качестве такого простого и даже несколько утрированного варианта «перевода» может послужить пример диалога Мышкина с Лизаветой Прокофьевной. Допрашивая князя о письме, которое тот послал Аглае, генеральша Епанчина интерпретирует и факт его написания, и содержание совершенно по-женски:

«– Что было в письме? Почему покраснел?

Князь подумал.

– Я не знаю ваших мыслей, Лизавета Прокофьевна. Вижу только, что письмо это вам очень не нравится. Согласитесь, что я мог бы отказаться отвечать на такой вопрос; но чтобы показать вам, что я не боюсь за письмо, и не сожалею, что написал, и отнюдь не краснею за него (князь покраснел еще чуть не вдвое более), я вам прочту это письмо, потому что, кажется, помню его наизусть.

Сказав это, князь прочел это письмо почти слово в слово, как оно было.

– Экая галиматья! Что же этот вздор может означать, по-твоему? – резко спросила Лизавета Прокофьевна, выслушав письмо с необыкновенным вниманием.

– Сам не знаю вполне; знаю, что чувство мое было искреннее. Там у меня бывали минуты полной жизни и чрезвычайных надежд.

– Каких надежд?

– Трудно объяснить, только не тех, про какие вы теперь, может быть, думаете, – надежд... ну, одним словом, надежд будущего и радости о том, что, может быть, я *там* не чужой, не иностранец. Мне очень вдруг на родине понравилось. В одно солнечное утро я взял перо и написал к ней письмо; почему к ней – не знаю. Иногда ведь хочется друга подле; и мне, видно, друга захотелось... – помолчав, прибавил князь.

– Влюблен ты, что ли?

– Н-нет. Я... я как сестре писал; я и подписался братом.

– Гм; нарочно; понимаю» [8; 264].

Князь чужд светских условностей, но Лизавета Прокофьевна воспринимает факт письма от молодого мужчины к девушке стереотипно – как факт любовного послания. Для Мышкина внутренний смысл собственного письма не вполне ясен, он выражается не в словах, а в эмоциональной составляющей (радость, надежда и т.д.). Вряд ли князь признавался самому себе, что это любовь. И не потому, что скрывает свои чувства от Лизаветы Прокофьевны, а потому, что это чувство для него новое, переживаемое впервые и еще неоформленное в слова. К тому же его чувство к Аглае не вполне соответствует типичным представлениям о любви мужчины к женщине. Он подписывается «братом» и, возможно, сам верит в то, что его чувство «братское», «дружеское».

Но Лизавета Прокофьевна в этот момент не настроена разбираться в нюансах чувств князя. В её реакции отражается богатая гамма противоречивых чувств и в отношении к князю, и в отношении к дочери. С одной стороны, в ней сильн*о* материнское чувство, заставляющее её оберегать дочь от возможных проблем и неприятностей. И поэтому её «понимание» – это перевод событий и слов в понятный для женщины аспект типичных любовных отношений между мужчиной и женщиной: «подписался братом» – это специально, чтобы скрыть правду, а правда в том, что влюблен и послал любовную записку, что компрометирует Аглаю. С другой стороны, князь очень симпатичен Лизавете Прокофьевне по-человечески. Она тоже ждала такого, как он, не меньше, чем Настасья Филипповна: «Я тебя как провидение ждала (не стоил ты того!), я подушку мою слезами по ночам обливала, – не по тебе, голубчик, не беспокойся, у меня своё, другое горе, вечное и всегда одно и то же. Но вот зачем я с таким нетерпени-

ем ждала тебя: я всё еще верю, что сам бог тебя мне как друга и как родного брата прислал» [8; 265]. Не случайно генеральша почти сразу берёт князя под свое негласное покровительство, привлекает княгиню Белоконскую, чтобы та ввела князя в свет. И даже ругая его за непрактичные и непродуманные поступки, Лизавета Прокофьевна внутренне радовалась за Мышкина, за то, что князь вполне оправдывал её ожидания как в высшей степени порядочный человек. И конечно, для дочери она желала бы именно такого спутника жизни. Например, узнав о том, что князь удовлетворил иски почти всех кредиторов и просителей, даже сомнительные, генеральша высказалась, «что «это глупо, очень глупо; дурака не вылечишь», – резко прибавила она, но по лицу ее видно было, как она рада была поступкам этого «дурака». В заключение всего генерал заметил, что супруга его принимает в князе участие точно как будто в родном своем сыне и что Аглаю она что-то ужасно стала ласкать; видя это, Иван Фёдорович принял на некоторое время весьма деловую осанку [8; 153].

Вместе с тем, Лизавета Прокофьевна понимает, что князь – «жених невозможный». Ее супруг, Иван Фёдорович, вторит ее мыслям: «”малый хоть немного и того”, но всё-таки стоит того» [8; 153]. Генеральше не решить этого противоречия без Аглаи, ее решения. Но чувства и мысли Аглаи, как и ее матери, – так же неоднозначны и противоречивы.

В случае с Лизаветой Прокофьевной Достоевский, возможно, слишком открыто продемонстрировал характер «женского прочтения» событий, но ведь и Аглая воспринимает записку князя подобным же образом. Другое дело, что автор не столь откровенно обнажает логику этого внутреннего процесса, более того, даже признается в сложности проследить ее мысли. Тем не менее, читателям открывается целая гамма чувств, которая отражает именно *женское* восприятие послания князя: «Прочтя эту коротенькую и довольно бестолковую записку, Аглая вся вдруг *вспыхнула и задумалась*. Нам трудно бы было передать течение её мыслей. Между прочим, она спросила себя: «Показывать ли кому-нибудь?». Ей *как-то было стыдно*. Кончила, впрочем, тем, что с *насмешливою и странною улыбкой* кинула письмо в свой столик. Назавтра опять вынула и заложила в одну толстую, переплетённую в крепкий корешок книгу (она и всегда так делала с своими бумагами, чтобы поскорее найти, когда понадобится). И уж только чрез неделю случилось ей разглядеть, какая была это книга. Это был «Дон-Кихот Ламанчский». Аглая ужасно расхохоталась – неизвестно чему. *Неизвестно тоже, показала ли она свое приобретение которой-нибудь из сестер*» [8; 158].

«Бестолковая» и почти «бессмысленная» записка князя оказывается не лишена значения для двух женщин. Там, где сам адресант не до конца отдает отчёт в своих чувствах, чуткое женское сердце «дописывает» невысказанное в словах.

Приведем еще один пример, буквально обнажающий обычно скрытую логику «трансформации смысла» и тоже связанный с запиской. Вновь Лизавете Прокофьевне приходится давать урок Мышкину – как понимать женскую логику. Он, столь чуткий к любому другому человеку, тонко улавливающий малейшие колебания в душе другого, в случае, когда надо понять именно *женщину*, увы, не всегда на высоте. На этот раз князь, подчиняясь требованию генеральши, показывает ей записку Аглаи. Приведем достаточно объёмный фрагмент текста, чтобы проиллюстрировать женскую логику Лизаветы Прокофьевны:

«”Князь Лев Николаевич! Если, после всего, что было, вы намерены удивить меня посещением нашей дачи, то меня, будьте уверены, не найдете в числе обрадованных. *Аглая Епанчина*”.

Лизавета Прокофьевна обдумывала с минуту; потом вдруг бросилась к князю, схватила его за руку и потащила за собой.

– Сейчас! Иди! Нарочно сейчас, сию минуту! – вскричала она в припадке необычайного волнения и нетерпения.

– Но ведь вы меня подвергаете...

– Чему? Невинный простофиля! *Точно даже и не мужчина*! Ну, теперь я сама всё увижу, своими глазами... <…> Это она... это она после давешнего... это с горячки, – бормотала Лизавета Прокофьевна, таща за собою князя и ни на минуту не выпуская его руки, – давеча я за тебя заступилась, сказала вслух, что дурак, потому что не идёшь... иначе не написала бы такую бестолковую записку! Неприличную записку! Неприличную благородной, воспитанной, умной, умной девушке!... Гм, – продолжала она, – *уж конечно, самой досадно было, что ты не идёшь, только не рассчитала, что так к идиоту писать нельзя, потому что буквально примет, как и вышло.* Ты чего подслушиваешь? – крикнула она, спохватившись, что проговорилась. – Ей шута надо такого, как ты, давно не видала, вот она зачем тебя просит! И я рада, рада, что она теперь тебя на зубок подымет! Того ты и стоишь. А она умеет, о, как она умеет!...» [8; 268].

И вновь автор слишком уж обнажает обычно скрытый процесс перевода с «женского» языка полунамеков – на «мужской», более конкретный и прямой. В этом диалоге подчеркиваются особенности характера Лизаветы Прокофьевны, в котором сочетаются и детская непосредственность, порой недопустимая для замужней дамы, и материнская тревога, толкающая её на очередную проверку чувств Аглаи и Льва Николаевича, и обостренное женское чутьё, которое подсказывает ей о возможности искренних чувств между князем и её дочерью, и человеческая обида за князя, который не может сообразить, что нужно делать в такой ситуации. Поэтому та часть высказывания Лизаветы Прокофьевны, которая, казалось бы, не предназначена для собеседника (характерна ее ремарка: «не подслушивай!»), дается автором не как внутренняя речь героини, а как слу-

чайно произнесенные вслух слова («проговорилась»). Во многом особенность диалога определяется и характером Мышкина, его наивностью, искренним непониманием женских намёков, игнорирования в данном случае иного смысла, кроме прямо высказанного. Лизавета Прокофьевна искренне раздосадована тем, что князь «точно даже и не мужчина!».

Книга, в которую Аглая кладет записку князя, многое помогает понять в его отношении к женщинам, в том числе и к Аглае. Его рыцарское поклонение женщине как Прекрасной Даме проявляется не только по отношению к Настасье Филипповне. Но это и настораживает Лизавету Прокофьевну: «Бесспорно, для него составляло уже верх блаженства одно то, что он опять будет беспрепятственно приходить к Аглае, что ему позволят с нею говорить, с нею сидеть, с нею гулять, и, кто знает, может быть, этим одним он остался бы доволен на всю свою жизнь! *(Вот этого-то довольства, кажется, и боялась Лизавета Прокофьевна про себя*; она угадывала его; многого она боялась про себя, чего и выговорить сама не умела)» [8; 429].

В романе находим достаточно много примеров, когда женщины ждут от князя не «братского», не «человеческого» только, но именно «мужского» поведения. Как правило, князь легко угадывает истинные мотивы поведения, чувства, намерения, как, например, в разговорах с Келлером, или когда испытывает неловкость от лжи генерала Иволгина и т.д. Он угадывает и то, что Настасья Филипповна – «не такая», какой представляется, например, в гостиной Гани Иволгина. Но, тем не менее, он иногда искренне не понимает тонкостей женской натуры и условностей женского поведения. В целом же взаимодействие в диалоге двух таких героев как князь Мышкин и Лизавета Прокофьевна, наделённых ярко своеобразными характерами, дает избыточный эффект. С одной стороны, это придает некий комизм всей ситуации, в которой почти буквально воплощается поговорка: «послушай женщину – и сделай наоборот». Столь резкое противопоставление мужской и женской логики, манеры общения и т.д., автором, конечно, представлено утрированно. С другой – подчёркивается, что для женщины почти не возникает трудностей «перевода» с мужского языка – на свой, женский. Женщина должна уметь читать и слышать между строк. Она внимательна ко всем средствам речевого общения – вербальным и невербальным, улавливает и «прочитывает» слово, намёк, интонацию, жест, взгляд и т.д. И потому ее «понимание» не ограничивается логическим постижением смыслов, но складывается из эмоционально-логического, а порой и интуитивного постижения сути.[163]

---

[163] На этой особенности восприятия (гендерологически обусловленную) сосредотачивает внимание Н. Караменов (Караменов Н. Павел Смердяков как невеста Ивана Карамазова // Новый берег. – 2011. - №32. – 33. – [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/ka16.html

Для мужчины перевод с «женского» бывает разным по сложности, особенно если учесть, что женщина в романах Достоевского менее многословна, чем мужчина. Например, Мышкину надо объяснять поступки Настасьи Филипповны, и зачастую «переводчиком» выступает даже Рогожин (не столь уж искушённый в общении с женщинами, но «мужчина» в большей мере, нежели Мышкин): « – Хе! Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает! Да неужто уж ты и впрямь, князь, до сих пор не спохватился, в чем тут всё дело?

– Не понимаю я тебя.

– Что ж, может, и впрямь не понимает, хе-хе! Говорят же про тебя, что ты... *того* (курсив Достоевского – Н.М.). Другого она любит, – вот что пойми! Точно так, как я её люблю теперь, точно так же она другого теперь любит. А другой этот знаешь ты кто? Это *ты*! Что, не знал, что ли?» [8; 179].

Даже и для Аглаи, которая не только молода, но и неопытна по сравнению Настасьей Филипповной, по-женски понятны некоторые поступки соперницы. Аглая, не менее, чем Рогожин, понимает, в чём причина писем Настасьи Филипповны к ней и её обещаний выйти замуж за Рогожина. Ей, девушке, приходится объяснять князю, казалось бы, очевидные вещи. Так, в ответ на раздражение Аглаи письмами со стороны соперницы, Мышкин обещает: «…я употреблю все усилия, чтоб она вам не писала больше» [8; 363]. Но реакция Аглаи почти парадоксальна: «– Если так, то вы человек без сердца! – вскричала Аглая. – Неужели вы не видите, что не в меня она влюблена, а вас, вас одного она любит! Неужели вы всё в ней успели заметить, а этого не заметили? Знаете, что это такое, что означают эти письма? Это ревность; это больше чем ревность! Она... вы думаете, она в самом деле замуж за Рогожина выйдет, как она пишет здесь в письмах? Она убьёт себя на другой день, только что мы обвенчаемся! – Князь вздрогнул; сердце его замерло. Но он в удивлении смотрел на Аглаю: странно ему было признать, что этот ребёнок давно уже женщина» [8; 363].

В сопоставлении мужских и женских образов есть одна сложность, которую до сих пор мы избегали (потому что сложностей и без того хватает). Но в романе «Идиот» она принципиальна. Наряду со свойствами, характерными преимущественно для женщин или для мужчин, в инстинктах и поведении героев проступают черты *общечеловеческие*, присущие людям незивисимо от половой принадлежности. И сложность в том, что те и другие свойства могут в образе, в поведении героя выступать в сочетании. Либо же это зависит от изображаемой ситуации: в какие-то сюжетные моменты в героине выступает на первый план нечто общечеловеческое, а в других случаях она оборачивается вполне *женщиной*.

Для иллюстрации припомним две истории, рассказанные разными героями – Мышкиным и Лебедевым. Речь в них идет о сходных ситуаци-

ях: человека приговаривают к смертной казни. В рассказе Мышкина подробно раскрывается состояние, когда «весь рассудок остается, но никакой власти уже не имеет» в преддверии осознаваемой близости смерти. В это время «голова ужасно живёт и работает, должно быть, сильно, сильно, как машина на ходу; <…> так и стучат разные мысли, все неконченые», «кажется, что жить бесконечно ещё остается, пока везут», «он, наверно, думал дорогой: «Ещё долго, ещё три улицы остается…» [8; 56] и т.д. Образ осужденного в рассказе князя имеет высокую степень обобщения, несмотря на то, что это воспоминание о конкретном событии, о казни преступника, который «был человек умный, бесстрашный, сильный, в летах, Легро по фамилии» [8; 20]. Негодование князя вызвано теми страданиями, которым подвергается человеческая душа: «Что же с душой в эту минуту делается, до каких судорог её доводят? Надругательство над душой, больше ничего!» [там же].

Рассказ Лебедева, казалось бы, тоже о конкретной исторической личности – о графине Дюбарри. Но на самом деле ни имя, ни статус, ни пол, ни эпоха, так же, как и в истории, рассказанной Мышкиным, не имеют значения. Рассказ Лебедева – также об ужасе человека, о страдающей душе. Повествуя о последних мгновениях жизни графини, о её крике: «Минуточку еще повремените, господин буро, всего одну!», – Лебедев говорит: «Вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше такого мизера с человеческой душой вообразить невозможно» [8; 164]. Разумеется, ожидание смертной казни – это экстраординарная ситуация, но ведь любой человек рано или поздно оказывается перед лицом смерти. Рассказы Лебедева и Мышкина позволяют сделать вывод, что существуют общечеловеческие реакции, инстинкты, не зависящие от половой дифференциации. В данном случае такой реакцией становится страх смерти, инстинктивная попытка «уцепиться» за жизнь. Возможно, такими же общечеловеческими реакциями можно назвать и сострадание, и совестливость. В «Идиоте» Достоевский осложняет сочетанием принципиально разных инстинктов даже любовь.

Многие исследователи обращались к вопросу об отношениях Мышкина, Настасьи Филипповны и Аглаи. И мотивы поведения героев, и логика их поступков, и результаты взаимодействия оценивались с различных точек зрения.

Так, Т.А. Касаткина считает, что Мышкин потерпел поражение: «В чем же причина этого разгула ревности в романе вокруг “самого светлого” персонажа Достоевского? В вещи столь же очевидной, сколь и невозможной на первый взгляд, – в *христианской любви* князя. Дело в том, что каждый, одаривая князя своей *исключительной* привязанностью, ожидает и надеется на такую же *исключительную* привязанность с его стороны. И именно этой-то *исключительности* он и не получает. Чем дальше на

периферии от центра личности князя расположен тот или иной персонаж, тем светлее и любовнее его отношение к князю, ибо оно мало предполагает и практически не требует исключительности. Но чем ближе к князю подходит герой, тем требование исключительности становится настойчивее и катастрофичнее».[164] При этом Т.А. Касаткина указывает будто бы на основную ошибку героя, которая и предопределила все дальнейшие неудачи: «…то, с чего собственно начинает князь Мышкин свою деятельность в качестве спасителя мира, – это намерение и стремление *жениться* на Настасье Филипповне. Этим своим намерением он сразу же исключает себя из мира Божеской любви и ввергает в мир любви человеческой, т. е. любви исключительной. Именно из попытки князя сочетать эти два несочетаемых вида любви и рождается весь тот кошмар, который делает роман Достоевского о «положительно прекрасном человеке» наиболее мрачным и тяжёлым из всех его романов».[165]

На наш взгляд, относительно *намерения и стремления жениться* на Настасье Филипповне – утверждение спорное. Предложение руки и сердца, скорее, было спровоцировано обстоятельствами и для самого героя являлось столь же неожиданным, сколь и для окружающих. Иное дело, что Мышкин, соглашаясь жениться, если «так надо», видит в этом путь спасения Настасьи Филипповны. По сути, их наметившийся брак можно рассматривать в обыденном понимании лишь как фиктивный. Подобный вариант «спасения» женщины, кстати, был изображён в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Для нас важно другое замечание Т.А. Касаткиной – о двух различных видах любви, которые связывают Мышкина и женщин, и о неспособности его к *исключительной* любви к одной единственной женщине. По большому счету, фактически ни женщины, ни мужчины в романе *не хотят его ни с кем делить*.

В свою очередь, Л.А. Левина считает, что Мышкин оказывает лишь разрушительное влияние на судьбы других людей, прежде всего Настасьи Филипповны. Он допускает оплошность в отношениях с ней, испытывая «желание еще раз быть счастливым иначе», для какового счастья Настасья Филипповна кажется подходящим предметом»[166]. «Роковой ошибкой князя Мышкина была попытка перенести свое отношение к Мари на Настасью Филипповну – совершенно другого человека с не менее серьезной, но совсем другой бедой. Проблема Настасьи Филипповны – это, в сущности, проблема растленного, развращённого ребенка, подобного Матрёше из

---

[164] Касаткина Т.А. «И утаил от детей…»: причины непроницательности князя Льва Мышкина // Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. – М.: Наследие, 1996. – С. 203.

[165] Там же, 205.

[166] Левина Л.А. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века. – М., 1996. – С. 345.

ещё не написанной исповеди Ставрогина…».[167] Автор работы делает вывод: «Так как Мышкин – заведомо не Христос, он изначально оказался структурно неадекватным самому себе. Разрыв между реальными заложенными в нем свойствами и объективно обусловленной реальными человеческими силами возможностью нести в себе эти свойства неодолим»[168].

Насколько возможно сопоставить Настасью Филипповну с Матрёшей, и действительно ли Мышкин «стремился быть счастливым иначе» – оставим на совести исследователя. Но принципиально важно, что Мышкин «неадекватно» оценил проблему женщины, не понял «её беду». Это непонимание может быть связано и с особенностью личности самого князя, и со сложностью структуры человеческой природы вообще.

Почти все исследователи отмечают в принципе одно и то же: кризис в межличностных отношениях князя с каждой из двух женщин; несоответствие той любви, на которую способен князь, и той, которой от него «требуют обстоятельства»; несовпадение «систем координат», в которых живут, мыслят, чувствуют, с одной стороны – князь, с другой – Настасья Филипповна и Аглая. В романе остро ощущается напряжение, вызванное «вечным непониманием» Мышкиным влюблённых в него женщин, ошибочностью его восприятия Настасьи Филипповны и Аглаи в наиболее важные моменты жизненных перипетий.

В Мышкине Достоевский изначально обозначает «внеполовую» доминанту: «жениться не может и женщин не знает». В отношениях с людьми князь прежде всего ориентируется на *человеческую личность* в любом собеседнике, безотносительно его половой природы. Он прозревает человеческое в любом существе: в Мари и в Настасье Филипповне, в Гане и в его отце, генерале Иволгине; разговаривает равно и с генералом Епанчиным, и с его «ливрейным слугой». В этом – его сила, его «сверхчеловеческая» способность; в этом он, наверное, превосходит несовершенных, дисгармоничных, мятущихся людей. Но не в этом ли причина и его непонимания другого в некоторых критических ситуациях, несмотря на всю проницательность и интуицию героя? Не в этом ли сказывается его слабость, которая не позволяет выбрать верный вариант помощи, адекватной природе обычного человека? На вопросы эти возможны, конечно, разные ответы.

Действительно, вполне можно интерпретировать так: причина неудач Мышкина в отношениях с Аглаей и Настасьей Филипповной – «в христианской любви князя». Князь видит и в женщине прежде всего Че-

---

[167] Левина Л.А. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века. – М., 1996. – С 348.
[168] Там же, 368.

ловека, и сам реагирует как истинный Человек. Но вот, например, позднее, в романе «Подросток», Аркадий Долгорукий, недавний «ребенок», интуитивно уловит, что женщина – это «человеческое плюс ещё нечто иное» по своей природе, женщина – «*не только* человек», а у Мышкина до конца романа остается непонимание этой «иноприродной» сложности. Это можно продемонстрировать на нескольких примерах.

Восприятие Мышкиным Настасьи Филипповны с самого начала достаточно сложное. Оно подготовлено, с одной стороны, жизненным опытом самого князя – историей с Мари, и поэтому возможна «повторная» реакция на страдающую женщину. С другой стороны, срабатывает рассказ Парфёна Рогожина. Несомненно, что князь испытывает к Настасье Филипповне прежде всего христианскую любовь, точнее – сострадание. Это чувство он сам называет «жалостью». Даже в моменты будто бы «любовных» объяснений характер чувств Мышкина к этой женщине не меняется – как в упомянутом выше публичном признании на дне рождения у Настасьи Филипповны. Ещё раз обратимся к этой сцене, чтобы уточнить некоторые нюансы.

Мышкин не учёл (и мог ли учесть?), что перед ним не только человек, но «ещё и женщина». И можно увидеть, как, в какие именно моменты в героине проявляются «две» природы: *общечеловеческая*, откликающаяся на христианскую, сострадательную, человечную позицию князя, а когда – сугубо *женская*. Вот почти сбывается мечта Настасьи Филипповны, которую она выразила словами будто из романтической повести («думаешь-думаешь, бывало, мечтаешь-мечтаешь»). Но героиня отказывается от возможности душевного успокоения, внезапно меняет свое решение о браке с князем. Причем психологический перелом происходит после второго развернутого монолога князя: «…вы ни в чем не виноваты»…, «быть не может, чтобы ваша жизнь совсем уже погибла…», «вы горды... но, может быть, вы до того уже несчастны, что и действительно виновною себя считаете…», «за вами нужно много ходить», «я буду за вами ходить», «я вас буду всю жизнь уважать». Наиболее очевидные причины её резкого и неожиданного отказа – чувство сострадания, проснувшаяся человеческая совесть в ней самой («этакого-то младенца сгубить?», «да неужто же мне его загубить было?»). Однако нельзя сбрасывать со счетов ещё и женскую природу. Не случайно Рогожин, страстно любящий Настасью Филипповну, позднее проницательно заметит князю: «…жалость твоя, пожалуй, ещё пуще моей любви!» [8; 177]. Рогожин понимает то, чего не понимает князь: жалость для женщины – ещё и «милостыня», она может восприниматься как унижение и оскорбление.

Гаврила Иволгин, как и Парфен Рогожин, тоже видит в Настасье Филипповне *прежде всего женщину* и оценивает её в соответствии со своими взглядами на противоположный пол: «Есть женщины, которые го-

дятся только в любовницы» [8; 103]. Он игнорирует в невесте *человеческую* личность, но при этом лучше, чем князь, разбирается в мотивах поведения оскорблённой *женщины* как таковой: «…тут старинное бабье мщение, и больше ничего. Это страшно раздражительная, мнительная и самолюбивая женщина. Точно чином обойдённый чиновник!» [8, 103]. Но и Ганино знание так же ограниченно, как и знание Мышкина, так как оно не охватывает всей природы человека, который «вдобавок ещё и женщина», не охватывает оно и личности Настасьи Филипповны. Доказательством тому служит полное фиаско Гани в любовных отношениях и с Настасьей Филипповной, и с Аглаей. А ведь «старинное бабье» – «женское» – «человеческое» проявляется в разных ситуациях достаточно сильно в обеих героинях.

Например, очевидным это становится в момент встречи двух соперниц. После бегства с Рогожиным Настасья Филипповна не только отказывается от Мышкина, но и пытается устроить его счастье с Аглаей Епанчиной. Находясь вдалеке от князя и от своей соперницы, Настасья Филипповна пишет Аглае «влюбленные» письма, которые раздражают девушку по вполне понятным причинам. Можно допустить, что Настасья Филипповна делает всё это из лучших побуждений, будучи уверенной, что князь заслуживает иной доли, что рядом с чистым человеком должна быть не менее чистая женщина, к тому же несомненная красавица. Но встреча лицом к лицу с соперницей меняет всё. То, что было писано в письмах, – становится лишь иллюзией, очередной романтической мечтой. Реальность обнажает совсем другие чувства в женщине: Аглая «твёрдо и прямо поглядела в глаза Настасьи Филипповны и тотчас же ясно прочла всё, что сверкало в озлобившемся взгляде её соперницы. Женщина поняла женщину; Аглая вздрогнула» [8; 470]. Тем не менее, в самом начале разговора Аглая старается задать тон общечеловеческий: «Я… я пришла к вам <…> с человеческой речью». Она очень достойно говорит о своих чувствах к князю: «…мне стало за него больно и обидно», «…я ни одного человека не встречала в жизни подобного ему по благородному простодушию и безграничной доверчивости. Я догадалась после его слов, что всякий, кто захочет, тот и может его обмануть, и кто бы ни обманул его, он потом всякому простит, и вот за это-то я его и полюбила…» [8; 471–472].

Но это слишком хрупкое равновесие, чтобы долго сохраняться при встрече двух гордых женщин-соперниц. Аглая от вполне справедливых упреков Настасье Филипповне (во вмешательство в личную жизнь) переходит к прямым оскорблениям, и вот – «человеческое» отброшено, силу набирает оскорбленное «женское» (обе осыпают друг друга упрёками – справедливыми и нет), а потом и «старинное бабье»: « – А хочешь, я сейчас… прикажу, слышишь ли? только ему при-ка-жу, и он тотчас же бросит тебя и останется при мне навсегда, и жениться на мне, а ты побежишь

домой одна?» [8; 474] – срывается Настасья Филипповна. И это уже голос не обиженного Человека, но вопль ущемлённого женского самолюбия. Настасья ставит Мышкина в сложнейшую ситуацию – выбора между двух женщин, – спекулируя на его чувствах, на обещаниях, когда-то ей данных. Но сознание князя реагирует в первую очередь на страдание ближнего, а не на женскую ревность. И между Аглаей и Настасьей Филипповной он выбирает в соответствии со своей потребностью – жалеть наиболее страдающего и несчастного человека. Однако князь не улавливает, когда перед ним – страдающий человек, а когда – оскорбленная самолюбивая женщина, и становится заложником этого непонимания.

В.Ф. Переверзев в свое время писал о логике взаимоотношений князя с Настасьей Филипповной и Аглаей: «Мышкин решительно не в силах понять, чего добиваются в нем эти женщины. По-своему он любит и одну и другую, даже благоговеет перед ними <…>. Одного только он не умеет сделать: ответить на женскую любовь мужской любовью, то есть как раз того, что требуется обстоятельствами».[169] На эту точку зрения можно ответить словами современного исследователя творчества Ф.М. Достоевского – А.Е. Кунильского: «Я не думаю, что Мышкина можно характеризовать как человека с нулевой или отрицательной сексуальностью <по классификации Розанова>. Мышкин способен испытывать любовь к женщине («он знал, кого любил» – то есть Аглаю; VIII, 467), но его пугает дисгармония, мрак, амбивалентность (любовь-ненависть) половой страсти».[170] Развивая мысль об особенностях взаимоотношения князя с Настасьей Филипповной и Аглаей, А.Е. Кунильский добавляет: «Мышкин в своих отношениях с женщинами (теми, которые могут быть его сексуальными партнёршами) постоянно размыкает цепь, соединяющую мужчину и женщину в пару и таким образом отграничивающую их от людей»[171], объясняя поведение героя принадлежностью к «определённому культурно-психологическому типу»[172] – «герою-христианину».

В романе возникает трагическая ситуация, виноват в которой, не только Мышкин. В не меньшей мере «виновны» обе героини. Они обе заведомо знали, что князь «вроде юродивый получается», что в обыденном понимании он «жених невозможный», и требовать от него «обычного мужского чувства» нельзя. Но в отдельные моменты жизни женская при-

---

[169] Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского // Гоголь. Достоевский. Исследования. – М., 1982. – С. 325–326.

[170] Кунильский А.Е. Эротическое поведение князя Мышкина // Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского: Монография. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. – С. 256-257.

[171] Там же, с. 253. В примечании к процитированным словам дается ссылка на запись Ф.М. Достоевского от 16 апреля 1864 г. «Маша лежит на столе…».

[172] Там же, с. 260.

рода оказывается сильнее любой человеческой логики, любого умственного понимания, и обе – и Настасья Филипповна и Аглая – пытаются «повернуть» отношения с князем во вполне привычные и понятные для их сознания женско-мужские любовные отношения. Обе продолжают, хотя и по-разному, воспринимать князя именно по-женски. Не как другого и самоценного человека, а как *мужчину* и *партнера* по жизни, партнера – для себя или для другой. И обострённое женское чувство собственности, просыпающееся в эти мгновения в Аглае и в Настасье Филипповне, делает Мышкина не субъектом в межличностных отношениях, а объектом женской «захватнической войны». Для Настасьи Филипповны демонстрация власти над князем в присутствии Аглаи – это нечто большее, чем способ женского самоутверждения, это ещё и месть сопернице. Но ведь и Аглая, назначая встречу, желает не только защитить свою жизнь от чужого вмешательства. Осыпая Настасью Филипповну обвинениями, она тоже «не могла удержаться перед ужасным наслаждением мщения». В этой ситуации каждая из соперниц думает лишь о себе, не помышляя о личности князя, не удосуживаясь пощадить его чувства. И в подобные кризисные моменты чаще всего «женское» в героине оказывается сильнее «человеческого», а результат – плачевный.

Казалось бы, несовпадение «человеческой» и «женской» составляющих душевного мира приводит к трагическому исходу. Эту ошибку пытается объяснить князю Евгений Павлович: «Сострадания достойна? Это вы хотите сказать, добрый мой князь? Но ради сострадания и ради её удовольствия разве можно было опозорить другую, высокую и чистую девушку, унизить ее в *тех* надменных, в тех ненавистных глазах? Да до чего же после того будет доходить сострадание?» [8; 482]. Кажущееся непонимание князем всей ситуации с женщинами-соперницами, которая будто бы ясна и Евгению Павловичу, и Рогожину, и почти всем окружающим, заставляет собеседника Мышкина сделать вывод: «Аглая Ивановна любила как женщина, как человек, а не как… отвлечённый дух. Знаете ли что, бедный мой князь: вернее всего, что вы ни ту, ни другую никогда не любили!» [8; 484]. Однако с таким выводом можно и не согласиться. В гендерологических интуициях Достоевского всё может быть сложнее, чем кажется на первый взгляд.

В этой связи важное наблюдение делает А.П. Власкин: «Это выводит нас на важную параллель: параллель в сущности религиозных и любовных переживаний. Почти афористично Мышкин высказывается о религии в разговоре с Рогожиным: «...сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; *тут что-то не то, и вечно будет не то*; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут не про то говорить» [8; 184]. А вот как он пытается объяснить Евгению Павловичу свои

взаимоотношения с Настасьей и Аглаей (и обратим внимание на моменты буквальных совпадений с предыдущим): «Видите: обе они говорили тогда *не про то, совсем не про то*, потому так у них и вышло... Я никак не могу вам этого объяснить; но я, может быть, и объяснил бы Аглае... <…> Тут есть что-то такое, чего я не могу вам объяснить, Евгений Павлович, и слов не имею, но... *Аглая Ивановна поймет! О, я всегда верил, что она поймет*» [8; 484]».[173] Исследователь на этом наблюдении останавливается. А между тем, стоит его развить и дальше, потому что оно позволяет осмыслить совмещение двух уже знакомых нам оппозиций в единую логику. С одной стороны, – это «душевное – духовное», с другой – «общечеловеческое – личностное (женское/мужское)».

По поводу «душевного–духовного» сделаем небольшое отступление. Эта оппозиция давно воспринималась как сложная проблема в религиозной философии. Ее, например, видели у истоков восприятия христианства в языческой Руси. Например, Г.В. Флоровский акцентировал внимание на «различии духовных и душевных установок» и добавлял, что «внутренняя динамика культурной жизни всегда определяется взаимодействием таких установок и устремлений».[174] В связи с этим «изъян и слабость древнерусского духовного развития состоит отчасти <…> в недостаточной «одухотворенности» души, в чрезмерной «душевности» или «поэтичности», в духовной неоформленности душевной стихии. Если угодно, в стихийности» [там же]. И вот уже применительно к новейшей эпохе, к октябрьскому перевороту, Флоровский прочитывает логику всё той же оппозиции: «И социальная революция не есть ли, прежде всего, некая *душевная и мутная волна*?! Русская революция не была ли *духовной катастрофой*, обвалом в душах, восстанием и прорывом страстей?».[175]

Г.В. Флоровскому по-своему вторил Г.П. Федотов, когда утверждал: «Любовь во Христе есть любовь к идеальному образу любимого лица. *Она не исключает и плотской теплоты и служения целостному душевно-телесному существу*, но она подчиняет все низшее, хотя бы и оправданное, хотя бы и прекрасное, духовному образу».[176]

На соотношение «душевности – духовности» мы уже обращали внимание в предыдущих главах. Но в «Хозяйке» у Достоевского намечались лишь первые подступы к воспроизведению подобной оппозиции. В «Преступлении и наказании» душевно-духовное достаточно очевидно во взаи-

---

[173] Власкин А.П. О женском воздействиии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 35. – СПб: «Серебряный век», 2017. – С. 249–250.

[174] Флоровский Г. Пути русского богословия. – М.: Институт русской цивилизации, 2009. – С. 15.

[175] Там же, с. 655.

[176] Федотов Г.П. Судьба и грехи России. В 2 тт; Т. 2. – СПб.: «София», 1992. – С. 45.

моотношениях лишь двух героев, Родиона Раскольникова и Сони Мармеладовой. В «Идиоте» всё значительно усложняется, поскольку и героев, связанных через оппозиции, становится больше, и оппозиции множатся (добавляются «общечеловеческое – личностное», «женское – мужское»).

В самом деле, почему бы не понимать и так: у князя Мышкина может в отношениях к женщинам совмещаться то и другое в обеих оппозициях – потому-то он, по замыслу автора, и «положительно прекрасный человек». В отношениях его к Настасье Барашковой духовное восполняется душевным, а общечеловеческое – личностным. В отношениях же к Аглае Епанчиной восполнение идет в обратном направлении. Во всяком случае, первоначально (ещё до очного знакомства) в восприятии Настасьи у него – «ничего личного», то есть нет и не может быть ничего душевного или личностно-мужского. Но затем это явно проявляется. И обратная логика почти очевидна в отношении к Аглае: вначале он попросту покорен первозданной красотой девушки (которую пока что и *жалеть-то* не за что). Потом приходится и *жалеть*, и *каяться* (за то, что привнес в её жизнь страдание), и верить в нее («я всегда верил, что она поймет»). Тем самым духовное восполнило собой прежнее, душевное восприятие. В подобных восполнениях даже оппозиция *мужское – женское* может быть хотя бы отчасти примирена и погашена.

Обаяние и влияние Мышкина столь велико, что оно способно на время вовлекать и поднимать некоторых окружающих до уровня духовного, почти религиозного к нему отношения. Ведь временами едва ли не молятся на Мышкина Коля Иволгин, Лизавета Прокофьевна, даже Келлер и Лебедев. Тем более это выражено в инстинктах влюблённых в князя женщин. Духовное отношение между женщинами и мужчинами может и должно быть сродни религиозному. Только надолго ли хватает героям «от мира сего» подобных порывов? По Достоевскому, – ненадолго.

Вот почти истеричное преклонение Аглаи Епанчиной: « – Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! – разразилась Аглая, – здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? *Зачем вы всё в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?*» [8; 283]. Как видим, Аглая начинает с того, что ставит Мышкина на недосягаемый для остальных пьедестал, а заканчивает негодованием: зачем он не такой, как всё.

Настасья Филипповна – человек более зрелый, уже настрадавшийся. Ее преклонение перед Мышкиным временами также выражено экзальтированно, но не истерично. Оно, скорее, почти молитвенно: «Она *опустилась пред ним на колена*, тут же на улице, как исступлённая; он отступил в испуге, а она *ловила его руку, чтобы целовать её*, и точно так же, как и давеча в его сне, слёзы блистали теперь на её длинных ресницах.

– Встань, встань! – говорил он испуганным шёпотом, подымая ее, – встань скорее!

– Ты счастлив? Счастлив? – спрашивала она. – Мне только одно слово скажи, счастлив ты теперь? Сегодня, сейчас? У ней? Что она сказала?

Она не подымалась, она не слушала его; она спрашивала спеша и спешила говорить, как будто за ней была погоня.

– Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду... В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз! <…>

Она жадно всматривалась в него, схватившись за его руки» [8; 381–382]. Но и Настасья Филипповна не способна оставаться в подобном состоянии надолго. Душевное, женское начинает в ней доминировать, когда дело доходит до турнира женских самолюбий – при очном свидании с Аглаей. И тогда Настасья Барашкова предъявляет *свои права на него*.

Все они – Аглая, Настасья, все прочие – герои явно «от мира сего» и потому неспособны постоянно совмещать душевное и духовное во взаимоотношениях с Мышкиным и друг с другом. Несколько упрощая, можно заключить: Лев Мышкин *верит* в них. Однако они – *не верят* в него. Вот он досадует: «Скажите, зачем меня не пускают к Аглае Ивановне? Я бы ей всё объяснил» [8; 483]. Это было бы нечто вроде его молитвы – которая, как он верит, *дошла бы* до Аглаи. Но его *не пускают*. Лучше других, по замыслу Достоевского, его понимает в итоге Парфен Рогожин. Он зовет его к телу Настасьи Барашковой. Здесь они как будто и сливаются в близком к ней отношении – не в молитвенном, конечно, но в совместной скорби о несостоявшемся спасении этой женщины любовью. Их совместное бдение у тела Настасьи Барашковой может ассоциироваться со скорбью после снятия с креста – только это крест неудовлетворённой любви смертной женщины. Такая любовь не подходит под масштабнейшие библейские мерки: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, всё переносит» [Первое послание св. Ап. Павла к Коринфянам, стр. 4-7].

Похоже, под эти мерки подходят в романе лишь возможности князя Мышкина. Он один способен на подобную любовь, но трагедия как раз в том, – что именно *один*. Даже понять и принять, тем более *ответить* на такую любовь не способен вокруг него никто. Вот Евгений Павлович недоумевает по поводу женитьбы князя на Настасье:

«– Стало быть, вы женитесь с какого-то страху? Тут понять ничего нельзя... *Даже и не любя, может быть?*

– *О, нет, я люблю ее всей душой!* Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя! О, вы ничего не знаете!

– И в то же время уверяли в своей любви Аглаю Ивановну?

– О, да, да!

– Как же? Стало быть, обеих хотите любить?

– О, да, да!

– Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь!» [8; 484].

Мышкин не опомнится – но ведь не опомнятся и все остальные. Все они, начиная с Мышкина, и чувствуют по-разному и говорят о разном. Лев Николаевич хотя бы признаёт: «Тут есть что-то такое, чего я не могу вам объяснить, Евгений Павлович, и слов не имею» [8, 484]. Много раньше Александра Епанчина, наслушавшись Мышкина, признала: «Это, конечно, непохоже на квиетизм» [8; 56]. После приведенных признаний князя мы могли бы заключить, что «это, конечно, непохоже» и на христианскую любовь, которая безмерна, но прозрачна и чужда путаницы чувств. Последнее привносят в чувства князя душевные инстинкты. Можно заметить, что Льву Николаевичу не хватает такой слушательницы, какой была в предыдущем романе Соня Мармеладова. Она предлагает Раскольникову: «…говори, говори! Я пойму, я *про себя* всё пойму!» [6; 318 – курсив Достоевского]. Вот уж с нею князь не запутался бы – как *распутался* в финале даже Раскольников. Однако теперь мы рассматриваем следующий роман, и в нём автор переходит от сдержанного, полного надежд оптимизма – к гендерологическому пессимизму.

Итак, важно иметь в виду: чувства Мышкина к Настасье и к Аглае не сводятся лишь к духовным инстинктам. Христианской любви, разумеется, везде должно быть место, однако она из той сферы, где «нет уже ни мужчин, ни женщин», и значит, – она не из гендерологической области, которая нас сейчас интересует. В образе Мышкина изображен мужчина (правда, «положительно прекрасный») в его отношении к женщинам. Он любит как никто. Апостол Павел предрек, что «любовь … всё переносит». Но это ещё не значит, что её саму в любых обстоятельствах можно перенести. Вот Мышкин в итоге и не перенёс своей любви – и лишился рассудка.

В этом, на наш взгляд, одно из больших и драматичных гендерологических открытий Достоевского, сделанное в романе «Идиот».

2. Герои романа «Идиот» в семейных кругах

Ранее нами уже замечено, что в романе «Преступление и наказание» (как и в последующих «Бесах») важное гендерологическое значение имеют взаимоотношения между матерями – сыновьями – дочерьми. В «Бесах», в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых» семейный аспект будет иметь очень важное значение. Но впервые по-настоящему широко он представлен в «Идиоте». Здесь, конечно, не случайно фигурируют самые разные семьи: Епанчины, Иволгины, Лебедевы, Рогожины, Те-

рентьевы. Это как бы *расходящиеся по сюжету семейные круги*. Из самых заметных героев лишь двое – Лев Мышкин и Настасья Барашкова – остаются вне «реальных» семейных связей. Родителей они потеряли давно, сестёр или братьев не имеют. Но они же двое балансируют на порогах возможных семейных отношений. У Настасьи Филипповны таких «порогов» как минимум три: она решается и всё никак не решится выйти замуж то за Ганю Иволгина, то за Мышкина, то за Рогожина (на периферии возможностей остается даже брак с Тоцким). У Мышкина таких «порогов» два: он готов жениться хоть на Настасье Барашковой, хоть на Аглае Епанчиной. Однако *переступить* эти пороги не суждено в романе ни ей, ни ему. В этой связи вновь вспоминается предыдущий роман, где Родион Романович внушает сестре Дуне: «…дойдёшь до такой черты, что не перешагнёшь её – несчастна будешь, а перешагнешь – может, ещё несчастнее будешь…» [6; 174].

На порогах возможных семей, так и не сложившихся, оказываются в «Идиоте», наряду с Настасьей и Мышкиным, и другие персонажи – Аглая Епанчина, Парфён Рогожин, Гаврила Иволгин и Евгений Павлович. И первые двое из перечисленных оказываются в итоге откровенно несчастными. Единственная состоявшаяся по ходу сюжета семья – это сочетавшиеся браком Иван Птицын и Варвара Иволгина. Но семья эта основана не на любви, а едва ли не на расчёте. О Варваре, например, сказано: «Она тоже была с желаниями сильными, но более упорными, чем порывистыми. В ней было много благоразумия, когда дело доходило до последней черты, но оно же не оставляло её и до черты. <…> Варвара Ардалионовна вышла замуж после того, как уверилась основательно, что будущий муж ее человек скромный, приятный, почти образованный и большой подлости ни за что никогда не сделает. О мелких подлостях Варвара Ардалионовна не справлялась, как о мелочах; да где же и нет таких мелочей? *Не идеала же искать!* К тому же она знала, что, выходя замуж, дает тем угол своей матери, отцу, братьям» [8; 387–388]. В такую семью князь Мышкин – как своеобразный «агент влияния» – *не вхож*, Птицыны имеют своеобразный иммунитет к воздействию на них его обаяния.

Другое дело перечисленные выше пять семей, и все они включают детей, то есть состоят из разных поколений. Стоит обратить внимание на то, что лишь одна из них – семья Епанчиных – остается на протяжении всего сюжета *полной*. Две семьи, изначально неполные, – Рогожины и Терентьевы. У Иволгиных по ходу описанных событий умирает номинальный глава семейства, Ардалион Александрович; у Лебедевых – супруга Лукьяна Тимофеевича, мать четверых детей, Елена (отчество в романе не обозначено). Для всех этих семей общение с Мышкиным имеет большое значение. У Епанчиных и Иволгиных он бывает принят как очень близкий человек. С Лебедевыми душевная связь осуществля-

ется через Лукьяна и его дочь Веру. С Рогожиными – исключительно через Парфёна; с Терентьевыми – через Ипполита. Можно заключить, что князю Мышкину, как центральному герою, автором отведена в романе роль важного *посредника* между многочисленными семьями, благополучными и неблагополучными.

Притом немаловажна его связь с семьями во многом или даже преимущественно через представителей младших поколений (Аглая, Коля Иволгин, Парфён Рогожин, Вера Лебедева, Ипполит Терентьев). Так что приобретает дополнительную смысловую глубину почти афористичная фраза Мышкина – «Через детей душа лечится…» [8; 58]. Но, конечно, как показывает сюжет, – «душа лечится» далеко не через любых «детей». Мышкин высказался по поводу своего «швейцарского опыта», который имеет принципиальное значение в романе. Логику этого опыта и его значения убедительно прояснил А.П. Власкин. Приведем соответствующий фрагмент из уже цитировавшейся здесь статьи: «Важно, что Мышкин был прямым соперником по влиянию на детей, во-первых, их родителям, во-вторых, школьному учителю, и, в-третьих, местному пастору. Всё это – три важных уровня или фактора воспитания и развития человека: семейного, образовательного и религиозного. Все три, как мы помним, срабатывали ущербно; дети были в нравственном отношении неразвиты, даже жестоки.

Мышкин стал их сплачивать вокруг себя. Он давал им знания (и школьный учитель ревновал: потому что у него дети ничего не понимали, а у князя – понимали). Князь объединил детей сочувствием к Мари, переходящим в любовь. Он научил их сочувствовать ей и через это – уважать себя самих. Затем включился новый фактор объединения – чувство справедливости и стремление защитить слабого и гонимого. Следующий этап состоял в преодолении трудностей (потому что взрослые противились и запрещали детям общаться с Мышкиным и Мари). Происходило сплачивание маленького нравственного коллектива на почве добра и отстаивания справедливости.

Можно полагать, что автору было принципиально важно как бы *восполнить* образ этого нравственного сообщества до символа полноценной семьи. А в ней важна атмосфера душевной и прочей интимности. Этому «коллективу» до статуса «семьи» как будто не хватало только мотивов *любви старших* друг к другу – уже не столько в нравственном, сколько в привычно-обыденном значении. Это интуитивно чувствовали дети, и потому им хотелось верить, что их добрый Леон любит несчастную Мари. Мышкин почувствовал это – и в этом одном «обманул их» [8; 61]. Вот почему он признается, что не был влюблён, но был счастлив иначе. И было отчего.

Так родился «швейцарский проект» идеальной семьи. С этим опытом он приехал в Россию и попытался реализовать его здесь. Ничего не получилось. Но он хотя бы пытался» (курсив автора статьи).[177]

Высказанное мнение, как уже сказано, в целом выглядит убедительно. Вместе с тем, что касается становления *идеальной семьи*, логика исследователя носит, на наш взгляд, несколько искусственный характер. Зададимся хотя бы вопросом: если в Швейцарии по инициативе Мышкина (и во главе с ним) складывалось нечто вроде идеальной семьи, то почему же он покинул её – не ради же получения наследства и не из тоски по родине (которой у него не было)? Отъезд Льва Николаевича, судя по его же рассказу, был для детей не меньшим ударом, чем смерть Мари. И для себя он признаёт: «Я там много оставил, слишком много. Все исчезло. <…> Как они тосковали, провожая меня! Ещё за месяц начали провожать: «Leon s'en va, Leon s'en va pour toujours!» («Леон уезжает, Леон уезжает навсегда!» (франц.)) Мы каждый вечер сбирались по-прежнему у водопада и всё говорили о том, как мы расстанемся» [8; 64]. Бросить такую будто бы «семью» – слишком это на князя Мышкина непохоже. Возможно, по логике повествования, что со смертью Мари миссия Мышкина по отношению к детям завершилась: он посеял те семена добра и сострадания, которые уже непременно дадут всходы в их душах. К подобному сюжету Достоевский вернется в романе Братья Карамазовы, но там *семья* будет изначально заменена *братством*. Вместо девушки Мари – страдающий гордый мальчик Ильюша, тоже переносящий позор и даже побои от других детей; Алёша Карамазов придет на смену Мышкину и тоже сумеет перевоспитать «злых детей» и изменить их отношение к Илюше. Но со смертью мальчика взаимоотношения Алёши и его воспитанников не исчерпают себя, а перейдут на новый уровень. Правда, их будущее останется за пределами сюжета последнего романа Достоевского.

Другое дело – бесценный опыт воспитания детей, безотносительно к «семейному опыту». У Достоевского сама по себе «детскость» имеет самостоятельный интерес. О детях он позднее, в 1877 г., напишет в «Дневнике писателя»: «...их маленькие, детские души требуют неустанного соприкосновения с вашими родительскими душами, требуют, чтоб вы были для них, так сказать, всегда духовно на горе, как предмет любви, великого нелицемерного уважения и прекрасного подражания» [25; 189]. Уж конечно, тема важнейшего значения влияния родителей на детей занимала писателя и ранее. Тема «детскости» – это большая и до сих пор не до конца раскрытая научная тема, хотя ей уделяли внимание такие авторитетные

[177] Власкин А.П. О женском воздействии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 35. – СПб., 2017. – С. 248.

специалисты, как Г.С. Померанц и Ю.Ф. Карякин.[178] Первый из них, например, резонно замечал: «Отношение Достоевского к детям (а отчасти и к подросткам), напоминает его отношение к русскому народу. Он верит в детей не потому, что они ангелы (*бывают и бесенята*), но потому, что они ещё ни в чем не отвердели, не застыли, не обрели застывшей формы».[179] Обращает на себя внимание и специальная диссертация Е.Е. Кулаковой.[180]

К гендерологии Достоевского эта самостоятельная тема имеет косвенное, но немаловажное отношение. Ведь отец и мать ответственны за своих детей, за их характеры и судьбы. И во многом здесь значение имеет создаваемая в семье атмосфера, которая напрямую влияет на процессы взросления детей. В свою очередь, дети ответственны за то, смогут ли взять всё лучшее как от отца, так и от матери. Опыт взаимоотношений старших воздействует на формирование психики младших, и это влияние не очевидно, однако, безусловно, значимо.

Вернемся к «детскости». Стоит обратить внимание на тех персонажей романа «Идиот», в ком автором отмечено наличие детских качеств, и на роль этих персонажей в семейных отношениях. Среди Епанчиных это в первую очередь Лизавета Прокофьевна, которая фактически является главой семейства. Мышкин про нее говорит: «…про ваше лицо, Лизавета Прокофьевна, – обратился он вдруг – к генеральше, – про ваше лицо уж мне не только кажется, а я просто уверен, что вы совершенный ребёнок во всём, во всем, *во всём – хорошем и во всём дурном*, несмотря на то, что вы в таких летах. Вы ведь на меня не сердитесь, что я это так говорю? Ведь вы знаете, за кого я детей почитаю?» [8; 65]. Генеральше это даже льстит, но, может быть, напрасно; она как будто пропускает нюанс в реплике князя – «…*и во всём дурном*», что требует особых пояснений.

Как уже сказано, семейство Епанчиных в романе остаётся на протяжении всего сюжета единственным *полным* (отец, мать, три дочери). Но это вовсе не значит, что оно в глазах автора оказывается *полноценным*, во всех отношениях благополучным. Лизавета Прокофьевна в семье вовсе не деспотичная самодурка (какой была, например, Марья Москалёва в «Дядюшкином сне»). Она для этого слишком склонна к глубоким душевным переживаниям за дочерей, сердечно привязана к мужу. Нельзя сказать, что первенство в семье *даровано* ей судьбой. Скорее, она воспринимает это как свой *крест* и временами им тяготится. Изредка она даже пеняет мужу

---

[178] Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.

[179] Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 248.

[180] Кулакова Е.Е. Детское начало в творческих исканиях Ф.М.Достоевского. Дис. … канд.филол.н.: 10.01.01. – Магнитогорск, 2002. – 201 с.

за то, что тот не отвечает роли настоящего отца семейства, не проявляет свою *мужскую* волю. Например, в одной из скандальных ситуаций (вымогательство «мальчишками» денег у Мышкина) Лизавета Прокофьевна негодует на супруга: «Довольно, Иван Фёдорович! Оставьте меня! <…> Чего вы мне вашу руку теперь подставляете? Не умели давеча вывести; *вы муж, вы глава семейства; вы должны были меня, дуру, за ухо вывести, если бы я вас не послушалась и не вышла*. Хоть для дочерей-то позаботились бы!» [8; 236].

Супруг её, генерал Епанчин, обрисованный автором как персонаж, лишенный твердого мужского стержня в характере, находится в подчинении у жены. Вместе с тем, с этим образом всё не так просто, как может показаться на первый взгляд.

Во-первых, изначально имела значение социальная разница между супругами. Епанчин происхождением был «из солдатских детей»; Лизавета Прокофьевна – из княжеского рода. Приведем фрагмент из первой характеристики: «Генерал обладал цветущим семейством. *Правда, тут уже не всё были розы*, но было зато и много такого, на чём давно уже начали серьезно и сердечно сосредоточиваться главнейшие надежды и цели его превосходительства. Да и что, *какая цель в жизни важнее и святее целей родительских? К чему прикрепиться, как не к семейству*? Семейство генерала состояло из супруги и трёх взрослых дочерей. Женился генерал ещё очень давно, ещё будучи в чине поручика, на девице почти одного с ним возраста, не обладавшей ни красотой, ни образованием, за которою он взял всего только пятьдесят душ, – правда, и послуживших к основанию его дальнейшей фортуны. Но генерал никогда не роптал впоследствии на свой ранний брак, никогда не третировал его как увлечение нерасчетливой юности и *супругу свою до того уважал и до того иногда боялся её, что даже любил*. Генеральша была из княжеского рода Мышкиных, рода хотя и не блестящего, но весьма древнего, и за это своё происхождение весьма уважала себя» [8; 15]. Таким образом, брак между ними со стороны молодого офицера произошёл отчасти по социальному (но не финансовому) расчету, отчасти же – по любви, возникшей из уважения и признания изначального первенства супруги.

Во-вторых, в семействе *три дочери*, а это значит, что Иван Фёдорович существует в некоей *женской среде* с характерным для нее разгулом инстинктов и эмоций, не очень внятных для мужского разумения. Поэтому и вырываются у него порой признания вроде следующего: «Дома у меня... просто ад, загадочный сфинкс поселился, а я хожу, ничего не понимаю» [8; 261]. Вместе с тем, этот номинальный глава семейства признает первенство мнений супруги, однако имеет – хотя и держит чаще всего при себе – мнения собственные. Выразительно это сказалось, когда князь Мышкин на время «попал в немилость» среди женщин Епанчиных. В раз-

говоре с ним начинает Иван Фёдорович так: «Я бы сам ещё вчера к тебе зашел, но *не знал, как на этот счёт Лизавета Прокофьевна*...». А заканчивает так: «*Я, конечно, люблю доброту и уважаю Лизавету Прокофьевну, но*...» [8; 262]. Генерал не досказывает, но это его «*НО*…» очень многозначительно.

Заметим также, что авторитет Лизаветы Прокофьевны и её мнений в кругу семейства является не вполне безусловным. Даже на начальном этапе сюжета автором оговорено следующее: «…иные мнения её, несмотря на всю наружную почтительность, с которою принимались дочерьми, в сущности, давно уже потеряли первоначальный и бесспорный авторитет между ними, и до такой даже степени, что установившийся согласный конклав трёх девиц сплошь да рядом начинал пересиливать, то и генеральша, в видах собственного достоинства, нашла удобнее не спорить и уступать. Правда, характер весьма часто не слушался и не подчинялся решениям благоразумия; Лизавета Прокофьевна *становилась с каждым годом все капризнее и нетерпеливее, стала даже какая-то чудачка, но так как под рукой всё-таки оставался весьма покорный и приученный муж, то излишнее и накопившееся изливалось обыкновенно на его голову, а затем гармония в семействе восстановилась опять*, и все шло как не надо лучше» [8; 32].

Можно предполагать, что семейство Епанчиных было для автора во многом показательно. Номинальный глава – добровольный отступник от своей роли; фактическая же глава во многих ситуациях чувствует и ведет себя как взбалмошный ребенок. Как может влиять такое сочетание на формирование психологической атмосферы в семье и в конечном итоге на судьбы дочерей? Вполне предсказуемо – делеко не самым благотворным образом.

Художественная значимость семейства Епанчиных подтверждается тем фактом, что Достоевский даёт ему в романе характеристики неоднократно. Начальную мы уже отчасти цитировали. И вот почти ровно посреди произведения[181] сюжет прерывается обширной, многословной повторной характеристикой Епанчиных, которой фактически открывается часть третья романа. Приведем из неё лишь один достаточно пространный, но значимый для нас фрагмент: «…Мы всё-таки наговорили много лишнего; хотели же, собственно, сказать несколько пояснительных слов о знакомом нам семействе Епанчиных. Эти люди, или, по крайней мере, наиболее рассуждающие члены в этом семействе, постоянно страдали от одного почти общего их фамильного качества, прямо противоположного тем доброде-

[181] Текст романа содержит по статистике 213 357 слов (включая служебные). Часть третья начинается с 110 393-го слова. Далее сама характеристика в ее общем объеме содержит 2782 слова.

телям, о которых мы сейчас рассуждали выше. Не понимая факта вполне (потому что его трудно понять), они всё-таки иногда подозревали, что у них в семействе как-то всё идет не так, как у всех. У всех гладко, у них шероховато; все катятся по рельсам, – они поминутно выскакивают из рельсов. Все поминутно и благонравно робеют, а они нет. Лизавета Прокофьевна, правда, слишком даже пугалась, но всё-таки это была не та благонравная светская робость, по которой они тосковали. Впрочем, может быть, только одна Лизавета Прокофьевна и тревожилась: девицы были еще молоды, – хотя народ очень проницательный и иронический, – а генерал хоть и проницал (не без туготы, впрочем), но в затруднительных случаях говорил только «гм!» и в конце концов возлагал все упования на Лизавету Прокофьевну. Стало быть, на ней и лежала ответственность. И не то чтобы, например, семейство это отличалось какою-нибудь собственною инициативой или выпрыгивало из рельсов по сознательному влечению к оригинальности, что было бы уж совсем неприлично. О нет! Ничего этого, понастоящему, не было, то есть никакой сознательно поставленной цели, а всё-таки в конце концов выходило так, что семейство Епанчиных, хотя и очень почтенное, было все же какое-то не такое, каким следует быть вообще всем почтенным семействам. В последнее время Лизавета Прокофьевна стала находить виноватою во всем одну себя и свой «несчастный» характер, – отчего и увеличились её страдания. Она сама поминутно честила себя «глупою, неприличною чудачкой» и мучилась от мнительности, терялась беспрерывно, не находила выхода в каком-нибудь самом обыкновенном столкновении вещей и поминутно преувеличивала беду» [8; 270].

Еще до этой характеристики переданы инстинктивные надежды Лизаветы Прокофьевны на князя Мышкина: «Я тебя как провидение ждала (не стоил ты того!), я подушку мою слезами по ночам обливала, – не по тебе, голубчик, не беспокойся, у меня свое, другое *горе, вечное и всегда одно и то же*» [8; 265]. Легко догадаться, что «вечное горе» матери связано с неопределённой будущностью её дочерей. Заметим, что и горе её имело под собой основания, и упования на Мышкина до известной степени оправдались. Уже в самом начале сюжета проясняется, что г-н Тоцкий, изначально сыгравший драматичную роль в судьбе Настасьи Барашковой, «обнаружил своё старинное желание жениться» и аккуратно испрашивал согласия Епанчиных-старших на его брак с одной из их дочерей. «В ответ на это было получено от них, тоже хоть не совсем определённое, но по крайней мере успокоительное заявление, что старшая, Александра, пожалуй, и не откажется. Это была девушка хотя и с твёрдым характером, но добрая, разумная и чрезвычайно уживчивая; могла выйти за Тоцкого даже охотно, и если бы дала слово, то исполнила бы его честно» [8; 34].

Князь Мышкин по приезде в Петербург ничего не мог знать об этих планах, однако со свойственными ему наблюдательностью и интуицией с

первого знакомства с Епанчиными отличил старшую из сестер: «У вас, Александра Ивановна, лицо <…> прекрасное и очень милое, но, *может быть, у вас есть какая-нибудь тайная грусть; душа у вас, без сомнения, добрейшая, но – вы невеселы*. У вас какой-то особенный оттенок в лице, похоже – как у Гольбейновой Мадонны в Дрездене» [8; 65]. Такой проницательности могли, конечно, поразиться про себя как Александра, так и её матушка, Лизавета Прокофьевна. Им было отчего втайне грустить, они обе знали цену Тоцкому. Изредка у матери прорываются наружу её сомнения, как, например, в такой реплике: «Посмотрим, <…> будете ли вы, многоуважаемая Александра Ивановна, счастливы с вашим почтенным господином?..» [8; 70]. Фактически Александра Ивановна невольно оказывалась здесь в роли Авдотьи Раскольниковой из предыдущего романа (в ее первоначальной готовности выйти замуж за Лужина), а Лизавета Прокофьевна – в роли её матушки Пульхерии Александровны. Причины, конечно, разные: у одной – материальная необходимость, у другой – едва ли не последний шанс устроить женскую судьбы, ведь ей «уже минуло двадцать пять лет». Но и в том, и в другом случае выбор обусловлен не любовными чувствами.

Князь Мышкин в своем экспромтном отзыве о лице Александры лишь растравляет душевную боль Лизаветы Прокофьевны, как будто «наступает ей на больную мозоль». Она остро переживает за старшую дочь: «Гм! спокойна как дура, и ведь уж совершенно «мокрая курица», растолкать нельзя, а *грустит, совсем иной раз грустно смотрит! О чем она горюет, о чем?*». Иногда она задавала этот вопрос и Ивану Фёдоровичу, и, по обыкновению своему, истерически, грозно, с ожиданием немедленного ответа. Иван Фёдорович гумкал, хмурился, пожимал плечами и решал наконец, разводя свои руки:

– Мужа надо!

– Только дай ей бог не такого, как вы, Иван Фёдорыч, – разрывалась наконец, как бомба, Лизавета Прокофьевна, – не такого в своих суждениях и приговорах, как вы, Иван Фёдорыч; не такого грубого грубияна, как вы, Иван Фёдорыч...

Иван Фёдорович спасался немедленно, а Лизавета Прокофьевна успокоивалась после своего разрыва. Разумеется, в тот же день к вечеру она неминуемо становилась необыкновенно внимательна, тиха, ласкова и почтительна к Ивану Фёдоровичу, к «грубому своему грубияну» Ивану Фёдоровичу, *к доброму и милому, обожаемому своему Ивану Фёдоровичу, потому что она всю жизнь любила и даже влюблена была в своего Ивана Фёдоровича*, о чем отлично знал и сам Иван Фёдорович и бесконечно уважал за это свою Лизавету Прокофьевну» [8; 273].

И вот в таком-то семействе выросла Аглая Ивановна. Её уместнее было бы называть «Аглаей *Лизаветовной*» – настолько много она насле-

дует от матери. Не случайно о генеральше сказано, что «главным и постоянным мучением её была Аглая» [8; 273]. Хотя изредка Лизавета Прокофьевна пытается как будто «дистанцироваться» от младшей дочери по свойствам натуры, однако и в таком случае заканчивает констатацией общности: «Не усмехайся, Аглая, я себе не противоречу: дура с сердцем и без ума такая же несчастная дура, как и дура с умом без сердца. Старая истина. *Я вот дура с сердцем без ума, а ты дура с умом без сердца; обе мы и несчастны, обе и страдаем*» [8; 69]. Это парадоксальным образом напоминает библейский завет: «*...не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни*» [1 Кор.; 14:20]. Однако Лизавета Прокофьевна высказалась сгоряча и как бы «ради красного словца». «Дура с умом без сердца» – это уж никак не про Аглаю, которая чувствует зачастую глубже и шире, чем «соображает». В других случаях мать более точна в своих характеристиках младшей дочери: «Девка самовластная, сумасшедшая, избалованная, – полюбит, так непременно бранить вслух будет и в глаза издеваться; *я точно такая же была*» [8; 264].

Позднее это же скрепляет своим авторитетным мнением и Мышкин:

«– Вы очень похожи на Лизавету Прокофьевну.

– Как это? Неужели? – удивилась Аглая.

– Ей-богу, так» [8; 356].

На наш взгляд, основной параметр сходства матери и дочери заключается в *детскости*, сохранившейся в них обеих и выражающейся, как мы помним, «и в хорошем, и в дурном». Любимица всей семьи, Аглая зачастую ведет себя как милый, но избалованный, порой взбалмошный ребёнок. Это естественное следствие влияния семейной среды. Отец от воспитания устраняется (и, может быть, правильно делает, потому что неспособен к этому). Мать – сама взбалмошный ребёнок, «хотя и в таких годах». Фактически Аглая неосознанно испытывает дефицит воспитательных воздействий. Она наслушалась от Мышкина о его «швейцарском опыте», и это запало ей в душу. Он, например, утверждает: «Ребёнку можно всё говорить, – всё; меня всегда поражала мысль, как плохо знают большие детей, отцы и матери даже своих детей. От детей ничего не надо утаивать под предлогом, что они маленькие и что им рано знать. Какая грустная и несчастная мысль! И как хорошо сами дети подмечают, что отцы считают их слишком маленькими и ничего не понимающими, тогда как они все понимают» [8; 58].

И как же не откликнуться на это Аглае, которая находит в нем в первую очередь возможного воспитателя: «С вами я хочу всё, всё говорить, даже про самое главное, когда захочу; с своей стороны, и вы не должны ничего скрывать от меня. Я хочу хоть с одним человеком обо всём говорить как с собой. <…> Я хочу быть смелою и ничего не бояться. Я не хочу по их балам ездить, я хочу пользу приносить. Я уж давно

хотела уйти. <…> Я еще четырнадцати лет думала бежать, хоть и дура была» [8; 356].

В то же время в инстинктах Аглаи её жажда воспитательного общения с Мышкиным сочетается с желанием соединиться с ним и как с мужчиной через общее дело. Приведем ещё один фрагмент из того же диалога, в котором много характерного для понимания запутанного душевного мира девушки:

«– Я положила заняться воспитанием, и *я на вас рассчитывала, потому что вы говорили, что любите детей. Можем мы вместе заняться воспитанием*, хоть не сейчас, так в будущем? Мы вместе будем пользу приносить; я не хочу быть генеральскою дочкою... Скажите, вы очень ученый человек?

– О, совсем нет.

– Это жаль, а я думала... как же я это думала? Вы всё-таки меня будете руководить, *потому что я вас выбрала*. <…> *Если вы не согласитесь, так я выйду замуж за Гаврилу Ардалионовича*. Я не хочу, чтобы меня дома мерзкою женщиной почитали и обвиняли бог знает в чем.

– В уме ли вы? – чуть не вскочил князь с места. – В чем вас обвиняют, кто обвиняет?

– Дома, все, мать, сестры, отец, князь Щ., даже мерзкий ваш Коля! Если прямо не говорят, то так думают. Я им всем в глаза это высказала, и матери, и отцу. Maman была больна целый день; а на другой день Александра и папаша сказали мне, что я сама не понимаю, что вру и какие слова говорю. А я им тут прямо отрезала, что я уже всё понимаю, все слова, что я уже не маленькая, что я ещё два года назад нарочно два романа Поль де Кока прочла, чтобы про всё узнать. Maman, как услышала, чуть в обморок не упала.

У князя мелькнула вдруг странная мысль. Он посмотрел пристально на Аглаю и улыбнулся.

Ему даже не верилось, что пред ним сидит та самая высокомерная девушка, которая так гордо и заносчиво прочитала ему когда-то письмо Гаврилы Ардалионовича. Он понять не мог, *как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться такой ребёнок, может быть действительно даже и теперь не понимающий всех слов ребёнок*.

– Вы всё дома жили, Аглая Ивановна? – спросил он, – я хочу сказать, вы никуда не ходили, в школу какую-нибудь, не учились в институте?

– Никогда и никуда не ходила; всё *дома сидела, закупоренная как в бутылке, и из бутылки прямо замуж пойду*; что вы опять усмехаетесь? Я замечаю, что вы тоже, кажется, надо мной смеётесь и их сторону держите, – прибавила она, грозно нахмурившись» [8; 358].

Дадим обзорный комментарий к приведенному фрагменту. Итак, с одной стороны, юная девушка наивно рассчитывает приобщиться к вос-

питательному опыту Мышкина, о котором он им ранее рассказывал, и возобновить подобный опыт, но уже совместно («*Можем мы вместе заняться воспитанием?*»). С другой стороны, Аглая как будто подсознательно угадывает то, о чем было сказано выше, – в Швейцарии всё-таки не было *полноценной семьи*. Этого не хватает и ей самой в петербургской реальности, и она предлагает Мышкину создать такую семью («*Я вас выбрала… Если вы не согласитесь, так я выйду замуж за Гаврилу Ардалионовича…*»).

Далее она собственные девичьи половые инстинкты сублимирует во мнения о себе окружающих («*Я не хочу, чтобы меня дома мерзкою женщиной почитали и обвиняли бог знает в чем*»). Несколько позднее она выскажется и более прямо: «*…почему вы знаете, что у меня сердце невинное?* Как смели вы тогда мне любовное письмо прислать?» [8; 359]. То есть и давнюю записку Мышкина она (подобно матери) восприняла через преломление своих девичьих инстинктов – как любовное письмо.

Следующий пассаж Аглаи (о том, что она из книг намеренно узнавала «все слова») заставляет Мышкина лишний раз убедиться, какой она ещё ребёнок, «*может быть действительно даже и теперь не понимающий всех слов*». Князь начинает осторожно уточнять обстоятельства жизни Аглаи, и ему открывается, что девушку до сих пор баловали и лелеяли в семье, как цветок в оранжерее (сама она предпочитает выражение «*закупоренная как в бутылке*»). Изображаемая автором сложность психики Аглаи состоит в том, что она, с одной стороны, ведёт себя часто как ребенок. Вот и в том же диалоге чуть позднее, солгав про то, как Ганя Иволгин будто бы сжёг на свече свой палец из любви к ней, «Аглая вдруг *прыснула со смеху, совсем как ребёнок*» [8; 360]. Но, с другой стороны, она вслед за этим удивляет Мышкина зрелой женской проницательностью, когда распознает любовные инстинкты Настасьи Филипповны, выраженные в её письмах к Аглае («странно ему было признать, что *этот ребёнок давно уже женщина*» – [8; 363]). Так что Достоевский открывает здесь нечто важное в своём гендерологическом опыте: психологическая разница между *девицей* и опытной *женщиной* реальна, однако она не безусловна. Даже и в юной девушке могут сказываться инстинкты, которые лишь развиваются в женщине, искушенной во взаимоотношениях с мужчинами.

В то же время в соотношении этих двух образов (Настасьи Барашковой и Аглаи Епанчиной) Достоевский допускает опять-таки участие *детского начала*. Князь Мышкин видит в Аглае то ребёнка, то женщину. Но ведь он и Настасью после её драматичной очной ставки с Аглаей утешает – как обиженную девочку: «...пристально вслушивался в её порывистый, *восторженный и бессвязный лепет*, вряд ли понимал что-нибудь, но тихо улыбался, и чуть только ему казалось, что она начинала опять тосковать или плакать, упрекать или жаловаться, тотчас же начи-

нал её опять *гладить по головке и нежно водить руками по её щекам, утешая и уговаривая её, как ребёнка*» [8; 475]. И позднее, в разговоре о ней с Евгением Павловичем, Мышкин признается: «О, нет, я люблю ее всей душой! *Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя!* О, вы ничего не знаете!» [8; 484].

Аглая, в отличие от Мышкина, видит в Настасье Филипповне любящую и страдающую женщину. А та, в свою очередь, поначалу (до решающего объяснения с Аглаей) воображает себе её невинным ребёнком. В письме к ней она признается: «Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребёнка. Ребёнок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своём детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребёнка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребёнок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щёку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина! *Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше*» [8; 379–380]. В результате обе они могли бы повторить вслед за Лизаветой Прокофьевной: «…обе мы и несчастны, обе и страдаем».

Завершая рассмотрение семейства Епанчиных, заметим ещё следующие важные смысловые моменты. Семье этой свойственно лишь относительное душевное благополучие: родители любят друг друга и души не чают в дочерях. Однако изначально сам союз Ивана Федровича с Лизаветой Прокофьевной был, судя по всему, не вполне свободным и самостоятельным. Обстоятельства их брака описаны автором лаконично, но выразительно: «Некто из тогдашних влиятельных лиц, один из тех покровителей, которым покровительство, впрочем, ничего не стоит, согласился заинтересоваться браком молодой княжны. Он отворил калитку молодому офицеру и толкнул его в ход, а тому даже и не толчка, а только разве одного взгляда надо было – не пропал бы даром! За немногими исключениями, супруги прожили все время своего долгого юбилея согласно» [8; 15].

Получается, что у Епанчиных-старших не было начального опыта, когда бы они самостоятельно *нашли друг друга* и сочетались в любовном союзе. Влияние окружающей социальной среды продолжило своё дело; и ещё хорошо, что они в ходе супружеской жизни научились уважать и даже любить друг друга. (Семейству Иволгиных, как мы ещё увидим, повезло меньше.) Так что не приходится удивляться, что не только Аглая, но и Александра с Аделаидой в этом семействе были почти обречены на содержание как будто в закрытой оранжерее (или, по выражению младшей

сестры, «в закупоренной бутылке», из которой и замуж пойдут). Для каждой из них что-то планируется родителями по соображениям социальных условностей, когда имеются в виду финансовая состоятельность возможного жениха, его репутация в обществе и лишь дополнительно – его душевные качества. Выбор самих дочерей принимается в расчет почти что в последнюю очередь. Да этому выбору, по большому счёту, в жизни девушек и не остается места. Это косвенно имеет в виду и князь Мышкин в приведенных уже его вопросах к Аглае («…вы никуда не ходили, в школу какую-нибудь, не учились в институте?»).

Хотя, на первый взгляд, именно их решения ждут родители: «Между прочим, он принял систему не торопить дочерей своих замуж, то есть не «висеть у них над душой» и не беспокоить их слишком томлением своей родительской любви об их счастии, как невольно и естественно происходит сплошь да рядом даже в самых умных семействах, в которых накопляются взрослые дочери. Он даже достиг того, что склонил и Лизавету Прокофьевну к своей системе, хотя дело вообще было трудное, – трудное потому, что и неестественное; но аргументы генерала были чрезвычайно значительны, основывались на осязаемых фактах. Да и предоставленные вполне своей воле и своим решениям невесты, натурально, принуждены же будут наконец взяться сами за ум, и тогда дело загорится, потому что возьмутся за дело охотой, отложив капризы и излишнюю разборчивость; родителям оставалось бы только неусыпнее и как можно неприметнее наблюдать, чтобы не произошло какого-нибудь странного выбора или неестественного уклонения, а затем, улучив надлежащий момент, разом помочь всеми силами и направить дело всеми влияниями» [8, 33].

То есть, в любом случае, даже если родители и ждали *выбора* дочерей, то всё-таки предполагали «неусыпнее наблюдать» и при случае предотвратить какой-либо «неестественный» выбор. Так что старшая, Александра Ивановна, например, не имела практической возможности выбирать себе спутника жизни. Поэтому она, как мы помним, «пожалуй, и не откажется» от такого супруга, как эгоистичный Тоцкий. Оттого происходит и затаенная грусть в ее лице, отмеченная как матерью, так и Мышкиным. Правда, эти матримониальные планы расстроятся, – но ведь по воле обстоятельств, безотносительно к воле девушки. Более других «повезло» средней сестре, Аделаиде. Это опять-таки как будто предрекает Лев Мышкин при первом же знакомстве: «У вас, Аделаида Ивановна, счастливое лицо, из всех трех лиц самое симпатичное» [8; 65]. Она также готовится выйти замуж будто «из бутылки». Её «суженый» – некий князь Щ. – отвечает всем меркам среды: он очень богат, с репутацией, во всех смыслах симпатичен. И главное – этим планам не помешают никакие скандальные обстоятельства, которым нет места в жизни князя Щ. Уже в финале романа сказано, что «он и Аделаида еще не совершенно сошлись

друг с другом; но в будущем *казалось неминуемым совершенно добровольное и сердечное подчинение* пылкой Аделаиды уму и опыту князя Щ.» [8; 509].

Самая драматичная участь предсказуемо уготована в романе Аглае. Показательно уже «многолюдье» претендентов на её сердце и руку. Вначале это Гаврила Ардалионович Иволгин. Вслед за ним выдвигается на передний план Евгений Павлович Радомский. Это женихи по разным причинам очень разные, но оба вполне допустимые. Однако «отставки» тому и другому следуют по сходным мотивам. Первый мотив в обоих случаях связан со скандальными историями, в которых принимает участие Настасья Барашкова (Иволгин намерен на ней жениться, а Радомского Настасья Филипповна прилюдно и демонстративно скомпрометировала). Немаловажно и то, что в обоих случаях Аглая по своей воле отказала этим возможным женихам. Второй мотив особенно важен, потому что выражается *в явлении на сцену* князя Мышкина. В глазах Аглаи (как и многих других персонажей) конкуренция с ним невозможна. В полуистеричной реакции Лизаветы Прокофьевны это выражено не вполне справедливо, но очень ярко: «И вот только что показался этот скверный князишка, этот дрянной идиотишка, и всё опять взбаламутилось, всё в доме вверх дном пошло!» [8; 273].

В финале романа в судьбе Аглаи появляется четвёртый и окончательный мужчина, и такой поворот превзошел любые кошмарные опасения родителей и сестёр: «…она, после короткой и необычайной привязанности к одному эмигранту, польскому графу, вышла вдруг за него замуж, против желания своих родителей, если и давших наконец согласие, то потому, что дело угрожало каким-то необыкновенным скандалом. <…> Всё, чего трепетало семейство, уступая этому графу Аглаю, всё уже осуществилось в полгода, с прибавкой таких сюрпризов, о которых даже и не мыслили. Оказалось, что этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то тёмною и двусмысленною историей. Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души, и до того пленил, что та, ещё до выхода замуж, стала членом какого-то заграничного комитета по восстановлению Польши и, сверх того, попала в католическую исповедальню какого-то знаменитого патера, овладевшего её умом до исступления. Колоссальное состояние графа, о котором он представлял Лизавете Прокофьевне и князю Щ. почти неопровержимые сведения, оказалось совершенно небывалым. Мало того, в какие-нибудь полгода после брака граф и друг его, знаменитый исповедник, успели совершенно поссорить Аглаю с семейством, так что те её несколько месяцев уже и не видали...» [8; 509].

Относительно этого стоит заметить, что даже и в таком финале можно видеть воспитательное воздействие на Аглаю опыта её общения с

Мышкиным. Лишённая правильного семейного воспитания, не повзрослевшая и пылкая полуженщина-полуребёнок, едва соприкоснувшись с душой *положительно прекрасного человека*, в итоге она покорена всё-таки ни чем иным, как опять-таки «*необычайным благородством <…> истерзавшейся страданиями по отчизне души*». Однако на этот раз Аглая попала на мошенническую подделку. По иронии судьбы, при первом знакомстве с Мышкиным именно в поддельном поведении она подозревала его: «И подло с его стороны роль разыгрывать. Что он, выиграть, что ли, этим хочет?» [8; 48]. Отличать одно от другого родители её не научили. И потому в судьбе избалованной Аглаи родители её – сами виноваты.

Другая очень значимая в романе семья – это Иволгины. Они достаточно явно с Епанчиными сопоставляются. Оба семейства – «генеральские»; близок и состав семей (по трое детей, у Иволгиных два сына и дочь). Совершенно очевидным посредником между этими семьями является князь Мышкин. Однажды автором это подчеркивается даже через особую мизансцену. Например, вот как навещают Мышкина: «...гости явились вдруг с обеих сторон: с террасы – Епанчины, а из комнат – Птицыны, Ганя и генерал Иволгин» [8; 135].

Епанчины и Иволгины были прежде близки как по социальному статусу, так и по личностным взаимоотношениям. Иван Фёдорович характеризует Ардалиона Александровича как «бывшего товарища по первоначальной службе, но с которым я, по некоторым обстоятельствам, прекратил сношения, что, впрочем, не мешает мне в своем роде уважать его» [8; 30]. Близки были и представители младшего поколения Епанчиных и Иволгиных. Например, Варвара Ардалионовна «втёрлась к Епанчиным, чему много помогли *детские воспоминания*; *и она и брат еще в детстве* играли с Епанчиными» [8; 388]. Как видим, вновь здесь играет свою роль *детское начало*, которое и во взрослой жизни может служить опорой во взаимоотношениях. Однако роль родителей и нормального, естественного хода воспитания детей имеет первостепенное значение. У Епанчиных, как можно было убедиться, с этим не всё было нормально. В семействе Иволгиных положение ещё более усугубляется, главным образом по вине номинального «главы семейства», Ардалиона Александровича.

Обращает на себя внимание отсутствие предыстории взаимоотношений родителей. То есть, как сложился их семейный союз, на каких основаниях, – этого автор не считает нужным сообщить читателям. Не показаны никакие признаки ни любви, ни даже уважения со стороны Нины Александровны по отношению к супругу. Мы узнаём лишь о её жалости, когда он попадает по своей безалаберности в «долговую яму»: «Зажил он, впрочем, отлично. Птицын и Варя говорили, что это его настоящее место и есть; Ганя вполне подтвердил это. Одна только бедная Нина Александровна *горько плакала втихомолку (что даже удивляло домашних) и, веч-*

но хворая, таскалась, как только могла чаще, к мужу на свидания в Измайловский полк» [8; 156].

По большому счёту, такой супруг только жалости в лучшем случае и заслуживает. В гендерологическом аспекте здесь вновь напрашивается сопоставление с Епанчиными. Глава первого семейства проявляет ветреность, увлекаясь Настасьей Филипповной: «Трудно было поверить, что будто бы Иван Фёдорович, на старости своих почтенных лет, <...> соблазнился сам Настасьей Филипповной, – но так будто бы, до такой будто бы степени, что этот каприз почти походил на страсть» [8; 43]. В этом своем увлечении «генерал приготовил ко дню рождения Настасьи Филипповны от себя в подарок удивительный жемчуг, стоивший огромной суммы, и подарком этим очень интересовался, хотя и знал, что Настасья Филипповна – женщина бескорыстная. Накануне дня рождения Настасьи Филипповны он был как в лихорадке, хотя и ловко скрывал себя. Об этом-то именно жемчуге и прослышала генеральша Епанчина. Правда, Елизавета Прокофьевна уже с давних пор начала испытывать ветреность своего супруга, даже отчасти привыкла к ней; но ведь невозможно же было пропустить такой случай: слух о жемчуге чрезвычайно интересовал её» [8; 44].

В этой связи А.П. Власкин в уже знакомой нам статье допускает прямое сопоставление: «Это к вопросу о женском воздействии. При самом сильнейшем, почти порабощающем в кругу семьи, – оно может вдруг прийти извне и свести с ума. <...> Номинальный глава другого семейства, Ардалион Александрович Иволгин, также никакой не «глава». <...> И вот уже знакомый нам штрих: у генерала Иволгина есть своя «Настасья Филипповна». Он тянет к ней Мышкина: «Я хочу... к капитанше Терентьевой <...>. Здесь, у капитанши, я возрождаюсь духом и сюда несу мои житейские и семейные горести...» [8; 110]. Вновь воздействия супруги недостаточно, и семейное притяжение преодолевается извне».[182]

С таким уравнивающим сопоставлением можно и не согласиться. «Ветреность» генерала Епанчина его, конечно, не красит. Но даже и супруга его по этому поводу лишь раздражается – поводов для настоящей тревоги нет: он по прежнему любит жену и дочерей. «Увлечение на стороне» Ардалиона Иволгина – явление другого рода. Он позорит себя и семью. И по всем остальным свойствам он Епанчину – не ровня: опустившийся алкоголик, не знающий удержу фантазер, занимающий деньги направо и налево (даже у своей «капитанши Терентьевой», которая впоследствии его и отправила в долговую яму). В довершение ко всему Иволгин-старший опустился даже и до кражи чужого бумажника. Его старший

[182] Власкин А.П. О женском воздействии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 35. – СПб., 2017. – С. 245–246.

сын, Ганя, открывает глаза Мышкину на своего отца: «Знаете ли, что он любовницу содержит? Он уже не просто невинный лгунишка теперь стал. Понять не могу долготерпения матушки» [8; 104]. Это то, что можно назвать моральной деградацией. Такого «главу семейства» его домашние вынуждены даже по возможности прятать от посторонних глаз. Характерен эпизод, когда происходит знакомство «главы семейства» с явившейся к ним Настасьей Барашковой: « – Дети девятнадцатого века и их родители... – начал было опять генерал.

– Настасья Филипповна! Отпустите, пожалуйста, Ардалиона Александровича на одну минуту, его спрашивают, – громко сказала Нина Александровна» [8; 91]. То есть даже супруга спешит прервать его, пока он не наговорил обычной для себя пафосной чепухи. Вот и Мышкина она заранее предупреждала: «Вы должны будете многое извинить Ардалиону Александровичу, если у нас останетесь» [8; 83]. Многое «извиняют» ему ежедневно и супруга, и младший сын Коля. Тем более будет извинять и князь Мышкин.

Итак, здесь, как и у Епанчиных, супруг не способен исполнять роль «главы семейства» и не претендует на это. Однако Нина Александровна совсем не похожа на Лизавету Прокофьевну. В ней если и была когда-то «детскость» и женская лёгкость, – то давно иссякла под грузом житейских треволнений и семейных забот. Какой-либо взбалмошности (как у Епанчиной) просто нет места в семействе Иволгиных. Нине Александровне приходилось в жизни *выстаивать*, и в результате она, по своим душевным и моральным качествам, пользуется уважением всех окружающих и даже случайных знакомых (например, Настасьи Барашковой и Лукьяна Лебедева). Претендует на роль семейного «диктатора» старший сын – на основании того, что его жалование является основанием их общего бюджета. Однако и он вынужден отдавать матери должное: «Гаврила Ардалионович <...> с отвращением и с ненавистью смотрел <...> на бедность и на упадок своего семейства. Даже с матерью обращался свысока и презрительно, несмотря на то, что сам очень хорошо понимал, что *репутация и характер его матери составляли покамест главную опорную точку и его карьеры*» [8; 386].

И вот от такой-то супруги Ардалион Иволгин «ищет успокоения» на стороне, у капитанши Терентьевой («…сюда несу мои житейские и семейные горести»). Впрочем, психологически это вполне объяснимо. Рядом с Ниной Александровной её супруг не может не чувствовать интуитивно своей моральной и вообще человеческой неполноценности. А с Марфой Борисовной Терентьевой – женщиной ограниченной и эгоистичной – ему как будто «в самый раз». Каково же могло быть воспитательное воздействие Иволгиных-старших и семейной среды в целом на молодое поколение? В любом случае – далеко не благотворным. А.Б. Галкин до-

статочно убедительно увидел в Иволгиных первый очерк «случайного семейства», которое позднее занимало внимание Достоевского в «Дневнике писателя» и в романе «Подросток».[183] Впрочем, добавим, что нечто похожее на Иволгиных можно наблюдать и в предыдущем романе «Преступление и наказание» на примере семейства Мармеладовых.

Семья Иволгиных по ходу сюжета не разваливается, но как бы расслаивается на два лагеря. Поначалу в ней против Гани были настроены все. Но затем самая агрессивная противница, Варя, постепенно переходит на его сторону и начинает интриговать в семействе Епанчиных в пользу сближения Аглаи и брата. Наряду с этим, старшие брат и сестра (уже замужняя Птицына) всё более нетерпимо относятся к отцу и отчасти способствуют его смерти от «удара» (предположительно инсульт). В отличие от них, жалеть отца вопреки всему и переживать за него продолжает младший сын, Коля: «Негодные Ганька, и Варя, и Птицын! Я с ними не буду ссориться, но у нас разные дороги с этой минуты! <...> Мать я тоже считаю теперь прямо на моих руках; хотя она и обеспечена у Вари, но это всё не то...» [8; 461].

В характере Гаврилы Иволгина можно заметить некоторые остатки *детскости*. Например, после пощечины Мышкину он приходит мириться с ним: «– Князь, я сделал подло, простите меня, голубчик, – сказал он вдруг с сильным чувством. Черты лица его выражали сильную боль. Князь смотрел с изумлением и не тотчас ответил. – Ну, простите, ну, простите же! – нетерпеливо настаивал Ганя, – ну, *хотите, я вашу руку сейчас поцелую!*

Князь был поражен чрезвычайно и молча, обеими руками обнял Ганю. Оба искренно поцеловались» [8; 101]. В продолжение сцены Мышкин также свидетельствует о детских чертах в поведении собеседника: «Ганя вдруг так и покатился со смеху.

– Что вы на меня так смотрите? – спросил он князя.

– Да я удивляюсь, что вы так искренно засмеялись. У вас, право, *ещё детский смех есть*. Давеча вы вошли мириться и говорите: «Хотите, я вам руку поцелую», – *это точно как дети бы мирились*. Стало быть, ещё способны же вы к таким словам и движениям. И вдруг вы начинаете читать целую лекцию об этаком мраке и об этих семидесяти пяти тысячах. Право, все это как-то нелепо и не может быть.

– Что же вы заключить хотите из этого?

– То, что вы не легкомысленно ли поступаете слишком, не осмотреться ли вам прежде? <...>

---

[183] Галкин А.Б. Образ Христа и концепция человека в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – М.: Наследие, 2001. – С. 319-336.

– А, нравственность! *Что я ещё мальчишка, это я и сам знаю*, – горячо перебил Ганя, – и уж хоть тем одним, что с вами такой разговор завёл» [8; 104–105]. Так что Ганя, по концепции автора (через восприятие Мышкина), ещё не безнадёжен в его человеческих свойствах. После пережитых потрясений, связанных с неудачными расчетами на женитьбу на Настасье Филипповне, он оказывается способен на перемены к лучшему. Это замечает даже и Аглая и подтверждает Мышкин: «– Ведь это Гаврила Ардалионович вышел? – спросила она вдруг, как любила иногда делать, громко, резко, прерывая своим вопросом разговор других и ни к кому лично не обращаясь.

– Он, – ответил князь.

– Едва узнала его. Он очень изменился и... гораздо к лучшему.

– Я очень рад за него, – сказал князь» [8; 204].

Подобных черт, признаний и перемен к лучшему автор не оставляет Варваре Ардалионовне; она всегда и во всем – очень уж *взрослая*, расчётливая и в этом смысле составляет достойную пару своему супругу Птицыну.

Самый младший Иволгин, Коля, является наиболее примечательным для нас представителем рассматриваемого семейства. В его образ автором заложены черты, которые отчасти роднят Колю с Аглаей Епанчиной. Прежде всего они – самые младшие в своих семействах. И в них сохраняется ещё много *детскости*. Об Аглае уже шла речь выше. Коля в романе лишь вступает в подростковый возраст, и в этом смысле он у Достоевского является предшественником центрального героя одноименного романа («Подросток»). Мышкину автор ближе к финалу даёт высказаться: «Какие мы ещё дети, Коля! и... и... как это хорошо, что мы дети! – с упоением воскликнул он» [8; 424].

Резко отличает Колю от Аглаи то, что он в своей семье далеко не избалован, старшие брат и сестра его даже временами третируют. Но в результате почти парадоксальным образом его роднит с младшей Епанчиной желание и намерение уйти из семьи, отделиться и, самое главное, – *жить совместно с Мышкиным*! Аглаю мы уже цитировали, а вот что планирует Коля: «Я скоро достану себе занятий и буду кое-что добывать, давайте жить, я, вы и Ипполит, все троё вместе, наймемте квартиру, а генерала (имеется в виду Ардалион Александрович – Н.М.) будем принимать к себе» [8; 113]. И это не просто мечтательные планы (как у Аглаи). Младший Иволгин постепенно их осуществляет: «...с самого замужества сестры Коля почти совсем у них отбился от рук и до того дошел, что в последнее время даже редко являлся и ночевать в семью» [8; 156].

Интересный нюанс во взаимоотношениях Аглаи и Коли состоит в том, что они как бы ревнуют Мышкина друг к другу. В период долгой отлучки он пересылает ей с Колей записку, и вот как она прореагировала:

«...ей вдруг пришло в голову: неужели же этот самонадеянный мальчишка и фанфаронишка выбран князем в корреспонденты и, пожалуй, чего доброго, единственный его здешний корреспондент?» [8; 158]. В итоге она не постеснялась уколоть Колю (тоже почти по-детски) своей репликой: «Всё-таки смешно доверяться такому пузырю», на что он «жестоко обиделся» [8, 158]. Коля, в свою очередь, не без мальчишеской насмешки воспринимает плохо замаскированные признания Аглаи в адрес Мышкина. Вначале это было стихотворение о «рыцаре бедном». Коля провоцирует Аглаю на чтение стихотворения с явным намеком на Мышкина: «Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше «рыцаря бедного». Не знаю, про кого вы тогда говорили: про Дон-Кихота, или про Евгения Павлыча, или ещё про одно лицо, но только про кого-то говорили» [8; 205]. В итоге Аглая вынуждена в ответ на расспросы матери охарактеризовать «рыцаря бедного» и прочитать само стихотворение, в котором завуалированно звучит её ревность по поводу привязанности Мышкина к Настасье Барашковой.

Впоследствии Аглая сорвется в своем истеричном превознесении Мышкина, и Коля вновь сыграет свою роль: «– Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... <...>

– Господи, можно ли было подумать? – всплеснула руками Лизавета Прокофьевна.

– *Рыцарь бедный! Ура! – крикнул в упоении Коля*.

– Молчите!.. Как смеют меня здесь обижать в вашем доме! – набросилась вдруг Аглая на Лизавету Прокофьевну, уже в том истерическом состоянии, когда не смотрят ни на какую черту и переходят всякое препятствие» [8; 283].

Разумеется, Коля в своем торжествующем выкрике не намерен был «обидеть» Аглаю. Он уже не ревнует – он «в упоении» от того, что Мышкину кто-то наконец отдает должное в открытую. Почти парадоксальным образом его отношение к князю совпадает с мнением старшего брата. Гаврила Ардалионович в минуты откровенности признает: «…вы первый из благородных людей мне попались <...>. Здесь ужасно мало честных людей; честнее Птицына нет. Что, вы, кажется, смеетесь али нет? Подлецы любят честных людей, – вы этого не знали? А я ведь... А впрочем, чем я подлец, скажите мне по совести? <...>

– Я вас подлецом теперь уже никогда не буду считать, – сказал князь» [8; 104].

Впрочем, Колю отличает от старшего брата (и напротив, сближает с Мышкиным) отсутствие болезненного самолюбия и комплекса социальной неполноценности. Он даже и князя поначалу по-своему готов подозревать, когда тот стремится на день рождения к Настасье Филипповне:

«…мне главное то, что вы там не просто напрашиваетесь на вечер, в очаровательное общество <...>. Если бы так было, извините, князь, я бы над вами посмеялся и стал бы вас презирать. Здесь ужасно мало честных людей, так, что даже некого совсем уважать. Поневоле свысока смотришь, а они все требуют уважения; Варя первая» [8; 112–113].

Николай Ардалионович уважения к себе не требует – он объективно его заслуживает. Хотя ему свойственен, в силу возраста, подростковый максимализм. Если дело не касается особо близких ему людей (как, например, отец или Ипполит Терентьев), он не всегда умеет быть терпимым к человеческим слабостям. Во всем остальном он в романе оказывается как бы своеобразным наследником князя Мышкина. Об этом же свидетельствует и финальная авторская характеристика. После изображенных трагических событий, связанных с убийством Настасьи Филипповны и болезнью Мышкина, сказано: «Коля был глубоко поражен происшедшим; он окончательно сблизился с своею матерью. Нина Александровна боится за него, что он не по летам задумчив; из него, может быть, *выйдет человек хороший*» [8; 508].

Обратим теперь внимание на семьи Терентьевых и Рогожиных. Мы помним и должны постоянно иметь в виду, что автор сделал их изначально неполными – с начала сюжетного времени в них уже нет «глав семейств». Относительно покойного капитана Терентьева известно лишь, что он был когда-то «подчинённым и даже другом» генерала Иволгина [8; 110]. Остается «за скобками» не только причина смерти, но даже имя покойного капитана, так что Ипполит на протяжении всего сюжета фигурирует без отчества (достаточно редкий случай для персонажей Достоевского). Между тем покойный «глава семейства» оставил после себя четверых детей. Можно полагать, что воспитанием детей он не занимался. Например, более-менее повзрослевший Ипполит ни разу об отце не поминает. Мать же, Марфа Борисовна, судя по всему, также никак не годится на роль добропорядочной воспитательницы. Как уже отмечено выше, она находится на убогом содержании генерала Иволгина и не стесняется против него же сутяжничать. Вот как выглядит в описании автора типичная, судя по всему, сцена визитов Ардалиона Александровича в это семейство: «– Марфа Борисовна, двадцать пять рублей... все, что могу помощию благороднейшего друга. Князь! Я жестоко ошибся! Такова... жизнь... А теперь... извините, я слаб, – продолжал генерал, стоя посреди комнаты и раскланиваясь во все стороны, – я слаб, извините! Леночка! подушку... милая!

Леночка, восьмилетняя девочка, немедленно сбегала за подушкой и принесла её на клеёнчатый, жёсткий и ободранный диван. Генерал сел на него, с намерением ещё много сказать, но только что дотронулся до дивана, как тотчас же склонился набок, повернулся к стене и заснул сном пра-

ведника. Марфа Борисовна церемонно и горестно показала князю стул у ломберного стола, сама села напротив, подперла рукой правую щёку и начала молча вздыхать, смотря на князя. Трое маленьких детей, две девочки и мальчик, из которых Леночка была старшая, подошли к столу, все трое положили на стол руки и все трое тоже пристально стали рассматривать князя» [8; 111].

Немаловажна при этом очередная ассоциация с предшествующим романом, «Преступление и наказание», где фигурировала подобная же по бытовой обстановке и по составу семья Мармеладовых. Там также были алкоголизм и чахотка, только на этот раз злоупотребляет спиртным не муж, а приходящий мужчина. Чахоткой же больна не мать, а старший сын.

Образ Ипполита Терентьева для автора важен и потому прописан достаточно подробно. Обратим внимание, что в нем проявляется и детское начало, но противоречиво. С одной стороны, он способен улыбаться «какою-то детскою улыбкой» [8; 247]. Временами он и ведет себя почти по-детски (например, в ходе чтения своей «Исповеди» и после неудачной попытки самоубийства). С другой же стороны, Ипполит запальчиво отстаивает свою самостоятельность и *взрослость*. Попытки Мышкина вразумить компанию молодых «нигилистов» встречают его отпор: «– Позвольте, – визжал Ипполит, – не слишком ли это будет чувствительно? *Мы не дети*» [8; 227].

С Колей Иволгиным Ипполита Терентьева связывает крепкая дружба на понятных психологических основаниях. Они близки по возрасту, но еще важнее сходные семейные обстоятельства. Своеобразным посредником между двумя этими семействами выступает спивающийся Ардалион Иволгин, и это для обоих подростков унизительно. Оба своими семействами тяготятся, поэтому не случайны их утопичные планы рано или поздно «отделиться» и образовать некую новую социальную ячейку (в которую, как мы помним, Коля приглашает и Мышкина).

Если в семействе Иволгиных разлагающую роль играет отец, Ардалион Александрович, то у Терентьевых это мать, Марфа Борисовна. В минуты отчаяния Ипполит не случайно с надрывом обращается именно к матери другого семейства, к Лизавете Прокофьевне Епанчиной: «У меня там <…> брат и сёстры, дети, маленькие, бедные, невинные... *Она* развратит их! Вы – святая, вы... сами ребёнок, – спасите их! Вырвите их от этой... она... стыд... О, помогите им, помогите, вам бог воздаст за это сторицею, ради бога, ради Христа!..» [8; 248 – курсив Достоевского].

Впрочем, и сам Ипполит, хотя бы в меру своих возможностей, не способствовал оздоровлению семейной атмосферы. Даже напротив, он вносил в неё излишнюю напряжённость. В своей «Исповеди» Ипполит, например, признаётся: «Обстановка моя дома, то есть «в семействе», была тоже уединённая. Месяцев пять назад я раз навсегда заперся изнутри и от-

делил себя от комнат семьи совершенно. Меня постоянно слушались, и никто не смел войти ко мне, кроме как в определенный час убрать комнату и принести мне обедать. Мать трепетала пред моими приказаниями и даже не смела предо мною нюнить, когда я решался иногда впускать её к себе. Детей она постоянно за меня колотила, чтобы не шумели и меня не беспокоили; я таки часто на их крик жаловался; то-то, должно быть, они меня теперь любят!» [8; 328]. Такими повадками Ипполит Терентьев напоминает, конечно, не столько своего друга Колю Иволгина, сколько его старшего брата Ганю (который в своей семье также пытался вести себя по-диктаторски).

Обращает на себя внимание следующий сюжетный факт. Вскоре после смерти генерала Иволгина сам уже умирающий Ипполит пытается ввести именно князя Мышкина в своё семейство как оздоровляющий элемент. Он «слишком часто присылал за ним. Они жили недалеко, в маленьком домике; маленькие дети, брат и сестра Ипполита (здесь у автора фактическая ошибка – ранее дважды упоминались две девочки и мальчик – Н.М.), были по крайней мере тем рады даче, что спасались от больного в сад; бедная же капитанша оставалась во всей его воле и вполне его жертвой; князь должен был их делить и мирить ежедневно, и больной продолжал называть его своею «нянькой»» [8; 488]. Но происходило это уже слишком поздно: у князя произошел окончательный разрыв с Аглаей и близилась роковая развязка в отношениях с Настасьей Филипповной.

В отличие от Ипполита Терентьева, представитель следующей семьи имеет отчество – он Парфён *Семенович* Рогожин. Более того, он очевидный для некоторых персонажей носитель наследственных черт. Покойный его отец был, судя по всему, самым настоящим в патриархальном смысле *главой семьи* с деспотическими наклонностями. Он не чурался и физических наказаний для своих сыновей. Заметим, что Рогожины у Достоевского – это Епанчины или Иволгины как бы «наоборот»: там мужчины уступали своим жёнам, а здесь мужчина главенствует, а жена фактически не имеет права слова в решении семейных проблем. В то же время есть между семьями и нечто общее. Например, для матерей любимцами являются младшие дети: для Лизаветы Прокофьевны Епанчиной это Аглая, для Нины Александровны Иволгиной – Коля, для матери Рогожиных (она остается в романе без имени-отчества) – сын Парфён.

Парфён Рогожин почитает мать и не любил покойного отца, – но он весь в него. Это замечает Мышкин, который знает Семена Парфёновича лишь со слов его сына и по портрету (совсем как Настасью Филипповну первоначально): «Когда я с тобой, то ты мне веришь, а когда меня нет, то сейчас перестаешь верить и опять подозреваешь. *В батюшку ты*!» [8; 174]. Разглядывая портрет Рогожина-старшего, он даже предполагает: «…если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта лю-

бовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени. Засел бы молча один в этом доме с женой, послушною и бессловесною, с редким и строгим словом, ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем и только деньги молча и сумрачно наживая. Да много-много что старые бы книги когда похвалил, да двуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к старости...» [8; 178]. В ответ Рогожин сообщает: «И вот точь-в-точь она это же самое говорила недавно, когда тоже этот портрет разглядывала! <...> «Ты вот точно такой бы и был, – усмехнулась мне под конец, <...>. Ты всё это баловство теперешнее скоро бы и бросил. А так как ты совсем необразованный человек, то и стал бы деньги копить, и сел бы, как отец, в этом доме с своими скопцами; пожалуй бы, и сам в их веру под конец перешел, и уж так бы ты свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а, пожалуй бы, и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер, потому у тебя во всём страсть, всё ты до страсти доводишь»» [8; 178].

Обратим внимание ещё и на то, что Парфён подводит под благословение матери как Настасью Филипповну (на предполагаемый брак), так и Льва Мышкина (на побратимство). В обоих случаях срабатывают семейные ценности, которые чрезвычайно важны для Рогожина. С Барашковой это было так: «Я матушкину правую руку взял, сложил: «Благословите, говорю, матушка, со мной к венцу идет»; так она у матушки руку с чувством поцеловала, «*много, говорит, верно, твоя мать горя перенесла*»» [8; 178]. Тем самым Настасья Филипповна при первом же знакомстве с матерью Парфена проявила присущую ей и в других случаях женскую проницательность.

А с Мышкиным было так: «– Матушка, – сказал Рогожин, поцеловав у нее руку, – вот мой большой друг, князь Лев Николаевич Мышкин; мы с ним крестами поменялись; он мне за родного брата в Москве одно время был, много для меня сделал. Благослови его, матушка, как бы ты родного сына благословила. Постой, старушка, вот так, дай я сложу тебе руку...

Но старушка, *прежде чем Парфён успел взяться, подняла свою правую руку, сложила пальцы в три перста и три раза набожно перекрестила князя*. Затем еще раз ласково и нежно кивнула ему головой.

– Ну, пойдем, Лев Николаевич, – сказал Парфён, – я только за этим тебя и приводил...

Когда опять вышли на лестницу, он прибавил:

– Вот она ничего ведь не понимает, что говорят, и ничего не поняла моих слов, а тебя благословила; значит, сама пожелала...» [8; 185].

То есть в этом случае свою интуитивную женскую проницательность проявила уже мать Парфена. Судьбы этих трёх «людей» – её любимца-сына, его избранницы и его побратима – свились в тугой трагический клубок. В итоге гибнет избранница, лишается рассудка побратим и

отправляется на каторгу сын. А вот какой итог уготован несчастной матери: «Старушка Рогожина продолжает жить на свете и как будто вспоминает иногда про любимого сына Парфёна, но неясно: бог спас её ум и сердце от осознания ужаса, посетившего грустный дом ее» [8; 508].

И вновь Достоевский использует художественно-психологический опыт из предыдущего романа «Преступление и наказание». После осуждения на каторгу Раскольникова состояние его матери, Пульхерии Александровны, было описано более-менее подробно [6; 413–415]. Однако в целом к этому её состоянию могла бы подходить и более лаконичная, но ёмкая формулировка из романа следующего: «…бог спас её ум и сердце от осознания ужаса, посетившего грустный дом её». Такова участь матери, которая избавлена от осознания всей глубины несчастий своих детей.

С последним из неполных семейств – с Лебедевыми – в романе всё сложнее, чем с предыдущими. У Терентьевых и Рогожиных (а затем и у Иволгиных) не стало отца. Лебедевы лишаются матери. Но в последнем случае остающийся глава семейства, Лукьян Тимофеевич, более чем удовлетворительно исполняет свою роль, даже в воспитательном аспекте. Сам его образ многогранен. На это указывает Г.М. Ребель. Она считает, что он «в идеологически целенаправленных литературоведческих построениях запечатлевается то одним, то другим своим боком, в результате чего возникают кривозеркальные, к тому же взаимоисключающие отражения». Далее она указывает на своеобразное «открытие» Лебедева в восприятии Мышкиным («…Ну ожидал ли он такого Лебедева? Разве он знал такого Лебедева прежде? Лебедев и Дюбарри – господи!») и дает собственную характеристику этого персонажа, которая примечательна, поэтому приведем ее без сокращений: «Лебедев и Дюбарри – это совмещение несовместимого и становится формулой характера героя. “Красноносый” (по контрасту с черномазым Рогожиным и белокурым Мышкиным) приживал, жаждущий того, чтобы новоявленный миллионер его “высек, и тем самым запечатлел”; один “из числа самых ободренных и убежденных” в рогожинской шайке; пресмыкающийся в ногах Настасьи Филипповны ради дозволения выхватить из огня деньги и врущий про больную жену без ног и тринадцать человек детей; соавтор гнусного нигилистического пасквиля на князя Мышкина, живущего в его доме и по-родственному им опекаемого (за шесть целковых всю подлую группировку фактов произвел); режиссёр-постановщик шутовского спектакля по поиску пропавшего кошелька, в результате которого лгавший из умиления генерал Иволгин, не вынеся позора, умер; “профессор антихриста”, шут, провокатор, интриган, сам про себя знающий, что “низок”, а в глазах высокочтимой всеми Лизаветы Прокофьевны “не более как дурак”, Лебедев в то же самое время – вдовец, искренне оплакивающий умершую жену, замечательный отец, трепещущий от страха за детей и любви к ним, обожающий и своего изобличаемо-

го в преступных замыслах нигилиста-племянника; оригинальный мыслитель и талантливый оратор, аналитик и критик современного мироустройства, заступник перед Богом за графиню Дюбарри, проникновенно и страстно повторяющий мысль Мышкина о невыносимом ужасе последней "минуточки" перед казнью. Не только Мышкин, но и читатели, и критики не ожидали такого Лебедева, ибо он не поддается никаким однозначным определениям, ускользает из любой заготовленной для него ниши, слагает навязываемые ему знамена, а вернее, манипулирует ими, исходя из сложившихся обстоятельств и из склонности и любви к лицедейству. Лебедев – дрожжевая закваска, на которой поднимается романное тесто, но и он никак не злодей и не виновник катастрофы, разве только добровольный помощник неподвластных ему сил».[184]

С этой характеристикой персонажа можно согласиться, но с одним примечанием: образ Лебедева в ходе работы автора над романом претерпевает явную эволюцию. Вначале (когда общается с Мышкиным и Рогожиным в вагоне поезда) этот персонаж малосимпатичен и даже окрашен едкой иронией. Иными тонами его образ окрашивается после потери супруги – тогда-то и происходит «открытие» Лебедева Мышкиным. Открытие это дополняется и развивается именно в семейном аспекте, через взаимоотношения с детьми.

Поначалу Лукьян Тимофеевич в глазах других персонажей исполняет роль добровольного шута, угодника и «забавника». Он льстив с людьми богатыми и стоящими выше него на социальной лестнице, склонен к интриганству. С равными себе он ироничен, имеет репутацию всегда готового собутыльника. Ему льстит внимание окружающих, которое он привлекает благодаря умению красноречиво рассуждать на самые разные темы – философские, психологические и религиозные. Однако ряд подобных же его свойств и наклонностей принимают другие, позитивные выражения в семейном обиходе. Вот что видит Мышкин, когда застает семью врасплох: «...сам господин Лебедев, спиной к входившему князю, в жилете, но без верхнего платья, по-летнему, и, бия себя в грудь, горько *ораторствовал на какую-то тему*. Слушателями были: мальчик лет пятнадцати, с довольно весёлым и неглупым лицом и *с книгой в руках*, молодая девушка лет двадцати, *вся в трауре и с грудным ребёнком на руках*, тринадцатилетняя девочка, тоже в трауре, очень смеявшаяся и ужасно разевавшая при этом рот, и, наконец, один <...> лежавший на диване малый лет двадцати» [8; 159]. Таким образом, отец говорит со своими детьми на волнующие его темы – он развлекает их, в чём-то, наверное, и поучает. Его племянник (малый на диване) свидетельствует, что Лебедев в последнее вре-

[184] Ребель Г. М. «Кто виноват во всем этом»? Мир героев, структура и жанр романа «Идиот» // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 194-195.

мя «в красноречие пустился и всё высоким слогом с детьми дома говорит» [8; 161]. Семья пребывает в эти недели в трауре по покойной матери, и стремление Лукьяна Тимофеевича смягчить детям эту утрату хотя бы таким способом делает ему честь.

В кругу семьи Лебедев на глазах случайного посетителя (Мышкина) с готовностью играет шутовскую роль «семейного тирана», грозу своих домашних: «…ни с того ни с сего, набросился сначала на девушку в трауре, державшую на руках ребёнка, так что та даже несколько отшатнулась от неожиданности, но, тотчас же оставив её, накинулся на тринадцатилетнюю девочку, торчавшую на пороге в следующую комнату и продолжавшую улыбаться остатками ещё недавнего смеха. Та не выдержала крика и тотчас же дала стречка в кухню; Лебедев даже затопал ей вслед ногами, для пущей острастки <...>. Князь посмотрел в удивлении на девушку, на мальчика и на лежавшего на диване: *всё они смеялись. Засмеялся и князь*» [8; 160]. Затем Лукьян Тимофеевич для виду набрасывается на старшую дочь: «– У, ты! – затопал было он на неё ногами. Но в этот раз она только рассмеялась.

– Вы чего пугаете-то, я ведь не Таня, не побегу» [8; 160–161].

Очевидно, что Лебедев разыгрывает эту роль намеренно, для вида, потому что она будто бы *правильная*: отец должен быть «грозой семейства». Но для всех домашних очевидна искусственность такой роли Лукьяна Тимофеевича, она их только забавляет. Потому что в семье он никакой не диктатор, а любящий отец. Он, например, не только сам начитан, но приобщает к чтению детей. Не случайно упомянут его сын «с книгой в руках». Позднее становится известно, что у них есть «собственный, семейный, фамильный наш Пушкин, издание Анненкова, которое теперь и найти нельзя» [8; 212]. Немаловажное значение для характеристики семьи имеют описания мест обитания. У Рогожиных, например, дом был мрачный, напоминающий их семейный характер (что отметили как Мышкин, так и Настасья Филипповна). Совсем иное Мышкин видит у Лебедевых. Вначале он посетил их городской домик, который «оказался красивым на вид, чистеньким, содержащимся в большом порядке, с палисадником, в котором росли цветы. Окна на улицу были отворены, и из них слышался резкий непрерывный говор, почти крик, точно кто-нибудь читал вслух или даже говорил речь; голос прерывался изредка *смехом нескольких звонких голосов*» [8; 159]. Ещё более подробна загородная дача в Павловске: «Дача Лебедева была небольшая, но удобная и даже красивая. <...> На террасе, довольно поместительной, при входе с улицы в комнаты было наставлено несколько померанцевых, лимонных и жасминных деревьев в больших зелёных деревянных кадках, что и составляло, по расчёту Лебедева, самый обольщающий вид. Несколько из этих деревьев он приобрел вместе с дачей и до того прельстился эффек-

том, который они производили на террасе, что решился, благодаря случаю, прикупить для комплекту таких же деревьев в кадках на аукционе. Когда все деревья были наконец свезены на дачу и расставлены, Лебедев несколько раз в тот день сбегал по ступенькам террасы на улицу и с улицы любовался на свое владение» [8; 196].

Всё это свидетельствует о том, что хозяин не только сам любит уют, но и умеет его *создавать*, в том числе в семейных взаимоотношениях. Поэтому не случайны в романе упоминания об отношении Мышкина к этому семейству. Например: «Вообще дети Лебедева всё более и более с каждым днем начинали князю нравиться» [8; 254]. Отец же тем более их обожает и оказывает явно благотворное влияние. Читатели ничего не знают о взаимоотношениях Лукьяна Тимофеевича с его супругой, но одну многозначительную деталь автор нам оставляет. По словам его старшей дочери, Веры, отец «теперь больше *на ночь плачет* и нам вслух из Священного писания читает, потому что у нас матушка пять недель как умерла» [8; 160].

Выразительно характеризует семейство Лебедевых старшая дочь. Мышкин в тяжёлые для себя минуты то и дело вспоминает именно о ней: «А какое симпатичное, какое милое лицо у старшей дочери Лебедева, вот у той, которая стояла с ребёнком, какое невинное, какое почти детское выражение и какой почти детский смех! Странно, что он почти забыл это лицо и теперь только о нём вспомнил» [8; 190]. Когда у князя случился день рождения, он вновь особо отличает её: «Князь заметил милый, ласковый взгляд Веры Лебедевой, тоже торопившейся пробраться к нему сквозь толпу. Мимо всех он протянул руку ей первой; она вспыхнула от удовольствия и пожелала ему «счастливой жизни с этого самого дня»» [8; 306]. И в другие моменты, в том числе тяжелые для князя, Вера зачастую оказывается рядом и помогает, чем может. Так, например, наутро после припадка падучей болезни, который произошел с Мышкиным на светском вечере, «Вера Лебедева из первых пришла навестить его и прислужить ему. В первую минуту, как она его увидала, она вдруг заплакала, но когда князь тотчас же успокоил её, – рассмеялась. Его как-то вдруг поразило сильное сострадание к нему этой девушки; он схватил её руку и поцеловал. Вера вспыхнула.

– Ах, что вы, что вы! – воскликнула она в испуге, быстро отняв свою руку. Она скоро ушла в каком-то странном смущении» [8; 460].

И позднее Мышкину будто бы невольно (на самом деле, конечно, по воле автора) вспоминается Вера Лебедева. Многозначителен художественный нюанс, когда князь противопоставляет облику Настасьи Филипповны глаза этой девушки. Евгению Павловичу он про Барашкову говорит: «…я смотрел на её лицо! Я еще утром, на портрете, не мог его вынести... *Вот у Веры, у Лебедевой, совсем другие глаза*» [8; 484].

Наконец, самый выразительный художественный штрих к портрету и судьбе Веры Лебедевой заключается в следующем. К финалу, как мы помним, Аглая Епанчина и Настасья Филипповна оказались несостоятельны в своих чувствах к Мышкину. Его, уже безнадёжно больного, время от времени навещает в клинике лишь Евгений Павлович, который «кроме Коли (Иволгина – Н.М.), посылает и ещё одно письмо одному лицу в Петербург, с самым подробнейшим и симпатичным изложением состояния болезни князя в настоящий момент. Кроме самого почтительного изъявления преданности, в письмах этих начинают иногда появляться (и все чаще и чаще) некоторые откровенные изложения взглядов, понятий, чувств, – одним словом, начинает проявляться *нечто похожее на чувства дружеские и близкие*. Это лицо, состоящее в переписке <…> с Евгением Павловичем и заслужившее настолько его внимание и уважение, есть Вера Лебедева. Мы никак не могли узнать в точности, каким образом могли завязаться подобные отношения; завязались они, конечно, по поводу все той же истории с князем, когда *Вера Лебедева была поражена горестью до того, что даже заболела*» [8; 508-509].

В результате в финале единственная оптимистичная нота связана с судьбой Веры Лебедевой, которая может, по авторскому намеку, сомкнуться с судьбой несостоявшегося жениха Аглаи Епанчиной. В любом случае, образ Веры Лебедевой достаточно регулярно соотносится с образами то Настасьи Филипповны, то Аглаи, – и явно не в пользу двух последних красавиц.

Итак, роман «Идиот» – ещё одна «веха» в развитии художественной гендерологии Ф.М. Достоевского. В этом романе Ф.М. Достоевский приходит к мысли, что духовное отношение между женщинами и мужчинами может и должно быть сродни религиозному. Однако большинству героев романа – которые все «от мира сего» – подобных порывов хватает ненадолго. Они оказываются неспособны, подобно Мышкину, совмещать душевное и духовное во взаимоотношениях с ним и друг с другом. Лев Мышкин *верит* в них. Однако они – не всегда *верят* в него. В образе Мышкина изображен мужчина, который способен любить «как никто». Но неспособность к подобному остальных персонажей, прежде всего женщин, разрушает его душевность – он лишается рассудка, а вслед за этим и неразрывно связанную с ней духовность – в романе гаснет образ «положительно прекрасного человека».

Семейное преломление гендерологии имеет в романе особую важность. Мышкину, как центральному герою, автором отведена в романе роль важного *посредника* между семьями, благополучными и неблагополучными. На порогах возможных семей, так и не сложившихся, оказывается целый ряд героев, в том числе центральных: Мышкин, Настасья Барашкова, Аглая Епанчина, Парфён Рогожин, Гаврила Иволгин, Евгений

Радомский. Первых четверых связывают запутанные «перекрёстные» любовные взаимоотношения. Именно это, по неявной гендерологической логике, мешает им создать семьи.

Семейство Епанчиных – единственное, которое может оставлять обманчивое впечатление благополучной. Но в этой семье искажены приоритеты ролей. Номинальный глава бесхарактерен, а его супруга – человек взбалмошный и непоследовательный. Оба они неспособны благотворным образом влиять на судьбы дочерей. Противопоставленная Епанчиным семья Иволгиных по вине также бесхарактерного номинального её «главы» деградирует и расслаивается. В ней окрашен авторскими надеждами лишь представитель младшего поколения, Коля Иволгин. Изначально неполные семьи Терентьевых и Рогожиных (лишенные отцов) неблагополучны самым очевидным образом. Даже не обошедшее их воздействие Мышкина не успело стать благотворным.

ГЛАВА IV

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕНДЕРОЛОГИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В 1870-е ГОДЫ: «БЕСЫ», «ПОДРОСТОК» и «КРОТКАЯ»

1. Экстенсивные гендерные отношения в романе «Бесы»

Текущий объект нашего внимания, роман «Бесы», имеет очень высокую значимость в ряду других произведений Достоевского. Л.И. Сараскина даже высказывала мнение, что это «самый спорный, самый многострадальный и <…> самый главный роман Достоевского».[185] Как бы то ни было, этому произведению действительно посвящена чрезвычайно обширная литература (критическая, философская и литературоведческая). Одно только перечисление соответствующих источников заняло бы здесь не одну страницу. Высокая значимость романа обусловлена его острейшей проблематикой, в первую очередь идеолого-политической. Дополнительный, психологический ракурс обеспечивает нам выход к гендерной проблематике. Но она в «Бесах» остается отчасти на втором плане.

Об этом свидетельствует следующее. Во-первых, целый ряд идеологически значимых мужских образов – Пётр Верховенский, Кириллов, Шигалев, Федька Каторжный и другие, – гендерного содержания в романе вообще лишены. Они в этом отношении как бы «оскоплены». Во-вторых, женские образы в их широкой галерее, напротив, почти все не сориентированы на идеолого-политическую проблематику или относятся к ней лишь косвенно. Тем показательнее случаи, когда отдельные исключительно важные в идеологическом отношении мужские образы – Ставрогин, Степан Верховенский, Шатов – существенно характеризуются через соотношение с образами женскими.

В этой связи мы считаем целесообразным ввести в обиход нашего исследования понятие *гендерная валентность*. В подобном же метафорическом значении «валентность» уже используется, например, в лингвистике (многозначность слов – та же многовалентность), а также в психологии и психиатрии.[186] Применительно к нашей проблематике значения метафоры «валентность» достаточно прозрачны, ведь во взаимоотношениях женщин и мужчин также признается наличие некоей *химии*. Согласно этой логике, образы Петра Верховенского, Кириллова и др. имеют нулевую (или близкую к нулю) гендерную валентность, то есть свободны от

---

[185] Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 5.

[186] См., например: Малкина-Пых И.Г. Техники гештальта и когнитивной терапии. – М.: Эксмо, 2004. – 384 с. Этому же автору принадлежит исследование в области гендерной терапии.

личностных взаимоотношений с женщинами. Образ Шатова в этом смысле явно *одновалентен*, тогда как Степан Верховенский и Николай Ставрогин – принципиально *многовалентны*.

Для сопоставления двух последних образов имеются разные основания. Прежде всего важно, что в ходе работы над романом Достоевский, как известно, менял претендентов на роль главного героя.[187] Первоначально в черновых записях к роману на первом плане выступал Степан Трофимович (Грановский, «либерал 40-х годов») в его соотношении с Верховенским-младшим (Студент, нигилист). Впоследствии автор выдвинул на роль центрального образ Ставрогина (Князь): «весь пафос романа в князе, он герой» [11; 136]. Е.М. Мелетинский пояснял: «Работая над романом, Достоевский постепенно расширял картину и со временем ввел в повествование в качестве главного героя Николая Ставрогина, отчасти развивая старый замысел истории “великого грешника”. При этом Пётр Верховенский отодвинут на роль его “двойника”, комически-демонического “трикстера”, мечтающего именно Ставрогина представить “князем” и “скрывающимся” главным вождём революционного движения. Но Ставрогин вовсе не революционер, хотя отчасти и причастен к политическим и иным интригам Петра Верховенского. Ставрогин совмещает в себе разнообразные и противоречащие друг другу идеи, к которым при этом практически совершенно равнодушен. Он – вместилище этического хаоса, метания между добром и злом, между полнейшим атеизмом и верой, силой и бессилием. Он – воплощение русского хаоса в рамках личности, а Пётр Верховенский – сеятель хаоса в общественной жизни».[188]

В целом принимая приведенную логику, нельзя не заметить, что в ней образу Степана Верховенского отводится почти служебная роль (родитель Петра и домашний воспитатель Николеньки Ставрогина). Между тем, это несправедливо. Если оставаться в рамках романа, то сопоставление сюжетных судеб Степана Верховенского и Николая Ставрогина позволяет прямо соотносить их образы как в равной мере, хотя и по-разному – *центральные* для этого произведения. Роман открывается «некоторыми биографическими подробностями о талантливом и многочтимом Степане Трофимовиче Верховенском» [10; 7], что занимает всю первую главу. Глава вторая посвящена знакомству читателя со Ставрогиным. По ходу сюжета оба героя в той или иной мере вовлечены в описываемые бурные события. Наконец, итоги романа связаны с почти одновременными их смертями.

С.И. Гессен в статье «Трагедия зла (философский образ Ставрогина)» ставил двух этих героев в многоаспектную идейную взаимосвязь, в

---

[187] См. об этом: Буданова Н.Ф. Бесы // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб.: «Пушкинский дом», 2008. – С. 20-21.

[188] Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 113.

некотором роде даже преемственную зависимость. Так, философ писал: «Подобно своему духовному отцу Степану Трофимовичу, и Николай Ставрогин – отщепенец, еретик в первоначальном смысле этого слова [αἵφεσις], и как таковой – отвлечённый, рассудочный человек. Однако он представляет собою уже как бы второе поколение этого типа людей, рассудочность утрачивает в нём свою первоначальную наивность. Ставши предметом рефлексии и самокритики, она становится у него несчастьем, горем от ума. Комическое Верховенского становится у Ставрогина трагическим. Тогда как старик Верховенский с наивностью просвещенца верит в идеалы добра и красоты и может воодушевляться ими, то Ставрогин уже подточен неверием. Туманный, отвлечённый деизм первого превращается у него в атеизм. Тогда как Верховенский верит в прогресс, будучи воодушевленным поклонником западной культуры, для Ставрогина Европа есть уже не что иное, как «дорогое кладбище». Если Верховенский совершенно не сознает всей легкомысленности своего приживальщического существования на счет русского народа, а духовно на счет Запада, то у Ставрогина «скука и лень русского барича» приобретают уже размеры развратной праздности, не останавливающейся даже перед преступлением. Невинные «малые грешки» воспитателя усугубляются у «принца Гарри» в загадочную и мрачную «жизнь великого грешника», вполне ясно сознающего уже греховность своего существования. Тогда как невинный, почти что детский, оптимизм первого заставляет его однажды, в момент глубокого духовного прозрения, про себя самого сказать: «Друг мой, я всю жизнь свою лгал, даже когда говорил правду», – то Ставрогин уже точно знает, что вся жизнь его есть обман и ложь, что даже его покаяние есть не что иное, как только маска его презрения к людям и его вызывающей гордости».[189]

Для нашей темы важно, что образы Верховенского-старшего и Ставрогина, как уже сказано, гендерно многовалентны. Это дает дополнительные основания для их сравнения и противопоставления.

Степан Трофимович с молодости самым очевидным образом имел наклонность *льнуть* к женщинам. Из его предыстории мы узнаём: «Первою супругой его была одна легкомысленная девица из нашей губернии, на которой он женился в самой первой и еще безрассудной своей молодости, и, кажется, вынес с этою, привлекательною впрочем, особой много горя, за недостатком средств к ее содержанию и, сверх того, по другим, отчасти уже деликатным причинам. Она скончалась в Париже, быв с ним последние три года в разлуке и оставив ему пятилетнего сына, «плод первой, радостной и ещё не омраченной любви» <...>. Степан Трофимович

[189] Гессен С.И. Трагедия зла (философский образ Ставрогина) // «Путь»: Орган русской религиозной мысли. № 36. – Париж, 1932. – С. 50-51. – [Электронный ресурс]. URL: http://www.odinblago.ru/path/36/3

отклонил тогдашнее предложение Варвары Петровны (принять на себя обязанности воспитателя её подрастающего сына – Н.М.) и быстро женился опять, даже раньше году, на одной неразговорчивой берлинской немочке и, главное, без всякой особенной надобности. <…> Внезапная же смерть и второй супруги, не прожившей с ним и году, устроила всё окончательно. Скажу прямо: всё разрешилось пламенным участием и драгоценною, так сказать классическою, дружбой к нему Варвары Петровны, если только так можно о дружбе выразиться. Он бросился в объятия этой дружбы, и дело закрепилось с лишком на двадцать лет. <…> Самая тонкая и самая деликатнейшая связь соединила эти два столь замечательные существа навеки» [10; 11].

Колоритные взаимоотношения Степана Трофимовича с Варварой Петровной в его гендерной судьбе являются основой основ и обеспечивают переход от предыстории к романному сюжету. В прошлом у него уже было две жены, а затем у вдовца наладилась двадцатилетняя «деликатнейшая связь» с генеральшей Ставрогиной. Но затем, по сюжету, на фоне этой «деликатнейшей связи» ещё два женских характера окажутся ему близки, потенциально или реально. Первый случай – с Дарьей Шатовой – это именно потенциальная близость, возможная, но по ряду причин так и не реализовавшаяся. Назревает этот случай по активной инициативе Варвары Петровны. Имея свои дальние виды, но загоревшись идеей в принципе, она психологически и очень убедительно «обрабатывает» Дашу и Степана Трофимовича. Здесь для нас открывается уже *гендерология* Достоевского как последовательный процесс. Ведь гендерные интриги Варары Ставрогиной явно напоминают тактику Марьи Москалёвой из «Дядюшкина сна» (в её уговорах Зины и Мозглякова): в ход идут самые разнообразные аргументы. Однако у автора уже накоплен гендрологический опыт двух предыдущих великих романов, и потому в «Бесах» всё сложнее, чем в давнем «Дядюшкином сне». Например, существенная разница в том, что, в отличие от Москалёвой, Ставрогина, пожалуй, искренне желает обоим добра.

С Дарьей уговоры идут по таким линиям:

«– Он баба – но ведь тебе же лучше. Жалкая, впрочем, баба; его совсем не стоило бы любить женщине. Но *его стоит за беззащитность его любить, и ты люби его за беззащитность*. Ты ведь меня понимаешь? <…>

Даша кивнула головой утвердительно.

– Я так и знала, меньше не ждала от тебя. Он тебя любить будет, потому что должен, должен; он обожать тебя должен! – как-то особенно раздражительно взвизгнула Варвара Петровна. – А впрочем, *он и без долгу в тебя влюбится, я ведь знаю его*. К тому же я сама буду тут. <…> Он станет на тебя жаловаться, он клеветать на тебя начнет, шептаться будет о

тебе с первым встречным, будет ныть, вечно ныть <...>, но *без тебя всё-таки не проживет, а в этом и главное*. Заставь слушаться; не сумеешь заставить – дура будешь. <...> Помни тоже, что он поэт. Слушай, Дарья: *нет выше счастья, как собою пожертвовать*. И к тому же ты мне сделаешь большое удовольствие, а это главное. <…> Я эгоистка, будь и ты эгоисткой» [10; 57].

Дарью Шатову также уместно сопоставить с Зиной Москалёвой. Очевидна существенная разница характеров у гордячки Зины и деланной «смиренницы» Даши. Но обе они поддаются на уговоры, хотя их сердца заняты другими мужчинами (у Зины это – Вася; у Даши – Николай Ставрогин). Обе готовы на жертву и всё же остаются себе на уме. В отличие от Зины, Дарья соглашается сразу и почти без оговорок:

«– Мне ведь всё равно, Варвара Петровна, если уж непременно надобно замуж выйти, – твердо проговорила Даша. <...> – Я как вам угодно» [10; 57]. Однако склонная устраивать чужие судьбы, преследующая свои цели, но чуткая и совестливая генеральша Ставрогина – не чета искусной и поверхностной интриганке Марье Москалёвой. Во-первых, она сама таит в себе личные чувства к Степану Верховенскому, и для нее планируемый брак – также в известном смысле самопожертвование. Во-вторых, она искренне привязана к Дарье и в её покорной готовности ощущает некий подвох. Не Даша противится и что-либо возражает (как это делала Зина Москалёва), но сама Варвара Петровна то и дело как бы предвидит возражения. В ответ на одни только взгляды Дарьи она неоднократно начинает новые витки своих уговоров репликами: «Стой, молчи!.. Стой, молчи; не спеши!.. Стой, подожди еще… Стой, молчи, куда торопишься, я не договорила…». Наконец, показательно и завершение этого разговора:

« – Вспомни, что твоя полная воля, как захочешь, так и будет.

– Только позвольте, Варвара Петровна, разве Степан Трофимович вам уже говорил что-нибудь?

– Нет, он ничего не говорил и не знает, но... он сейчас заговорит! Она мигом вскочила и набросила на себя свою чёрную шаль. Даша опять немного покраснела и вопросительным взглядом следила за нею. Варвара Петровна вдруг обернулась к ней с пылающим от гнева лицом.

– Дура ты! – накинулась она на неё, как ястреб, – дура неблагодарная! Что у тебя на уме? Неужто ты думаешь, что я скомпрометирую тебя хоть чем-нибудь, хоть на столько вот! Да он сам на коленках будет ползать просить, он должен от счастья умереть, вот как это будет устроено! Ты ведь знаешь же, что я тебя в обиду не дам! Или ты думаешь, что он тебя за эти восемь тысяч возьмёт (назначенная лично Верховенскому часть приданого – Н.М.), а я бегу теперь тебя продавать? Дура, дура, все вы дуры неблагодарные!» [10; 58].

В последующих уговорах Степана Трофимовича Варваре Петровне было значительно сложнее. Причины этому предусмотрены разные. Во-первых, её отношение к нему носит чрезвычайно сложный и противоречивый характер, здесь много глубоко личного: «*В ней таилась какая-то нестерпимая любовь к нему, среди беспрерывной ненависти, ревности и презрения.* Она охраняла его от каждой пылинки, нянчилась с ним двадцать два года, не спала бы целых ночей от заботы, если бы дело коснулось до его репутации поэта, учёного, гражданского деятеля. Она его выдумала и в свою выдумку сама же первая и уверовала. *Он был нечто вроде какой-то её мечты*… Но она требовала от него за это действительно многого, иногда даже рабства. Злопамятна же была до невероятности» [10; 16]. Такому отношению женщины к мужчине мы не находим аналогов в других произведениях Достоевского. Некоторое подобие можно видеть лишь в «Идиоте», в отношении генеральши Лизаветы Прокофьевны Епанчиной как к своему мужу, так отчасти и к князю Мышкину. Однако по экзотичной гендерной противоречивости Варвара Ставрогина «разрастается» по сравнению со своей предшественницей Елизаветой Епанчиной (пожалуй, даже за счёт снижения художественного правдоподобия). О героинях, подобных генеральше Ставрогиной, А.А. Гизетти справедливо писал, что у них «женская гордость гораздо сложнее и гибче, чем мужское сладострастие, властолюбие, богоборчество. Загадочным для Достоевского представляется и самый ум этих женщин, то упрощённый, холодный и жёсткий, то снова неожиданно связывающийся какими-то таинственными нитями с жизнью сердца, и ещё более чем ум мужской, способный обнаружить “страсти логики”, пламя мысли, а не одну бесплодную игру понятиями».[190]

Во-вторых, вновь напрашивается сравнение с «Дядюшкиным сном». Если в ранней повести престарелый князь с восторгом склоняется к женитьбе на молодой девушке, то Степану Верховенскому претит роль жениха в неравном по возрасту браке. Он и прямо называет Дашу «ребёнком», а себя «стариком». Однако это возражение Варвара Петровна с женской хитростью погасила: « – Ребёнок, которому двадцать лет, слава богу! <…> Что значат ваши пятьдесят три года! Пятьдесят лет не конец, а половина жизни. Вы красивый мужчина, и сами это знаете» [10; 60-61].

В-третьих, не только Варвара Петровна к Степану Трофимовичу, но и он к ней питает сложные чувства, поэтому неприятно поражается намерению генеральши «пристроить» его к другой женщине:

---

[190] Гизетти А.А. Гордые язычницы. (К характеристике женских образов Достоевского) // Творческий путь Достоевского. Сборник статей под редакцией Н.Л.Бродского. – Л.: Сеятель, 1924. – С.190.

«– Excellente amie (добрейший друг (фр.))! – задрожал вдруг его голос, – я… я никогда не мог вообразить, что вы решитесь выдать меня… за другую… женщину!

– Вы не девица, Степан Трофимович; только девиц выдают, а вы сами женитесь, – ядовито прошипела Варвара Петровна.

– Oui, j'ai pris un mot ponr un autre. Mais… c'est egal (Да, я оговорился. Но… это всё равно (фр.)), – уставился он на нее с потерянным видом.

– Вижу, что «это всё равно», – презрительно процедила она» [10; 61].

По большому счету, он слишком привык к Варваре Петровне, *прижился*. В своей роли приживальщика при женщине (и не только, потому что при идеях – тоже приживается) он и сам открыто признается своему конфиденту, Хроникеру: «Друг мой, <...> я открыл ужасную для меня... новость: je suis un простой приживальщик, et rien de plus! Mais r-r-rien de plus! (я всего лишь простой приживальщик, и ничего больше! Да, н-н-ничего больше! (франц.))» [10; 26]. Но в последнем («н-н-ничего больше») он, конечно, не совсем прав. Его со Ставрогиной связывают узы взаимного душевного приживальщичества, что позволяет одному тонко чувствовать другого и догадываться о невысказанных эмоциях и намерениях. Так, например, Степан Трофимович делится с тем же своим конфидентом, Хроникером, итогами разговора со Ставрогиной и высказывает тонкое понимание того, насколько непросто было генеральше решиться на планирование его женитьбы на Даше:

«– Она презирает прежнее… Теперь она какой-то приказчик, эконом, ожесточенный человек, и всё сердится…

– За что же ей теперь сердиться, когда вы исполнили её требование? – возразил я ему.

Он тонко посмотрел на меня.

– Cher ami, если б я не согласился, *она бы рассердилась* ужасно, ужа-а-сно! *но всё-таки менее, чем теперь, когда я согласился*» [10; 67].

В свою очередь, Варваре Петровне трудно бывает простить своему «другу» иные его невысказанные душевные движения. Кое-что она навсегда «слагала… в сердце своём» [10; 13]. Первый случай был вскоре после её вдовства. Тогда она несколько изменилась в своем «дружеском» отношении к Верховенскому, и он заподозрил в ней желание выйти за него замуж. Изменился и он – потому что *засомневался* в своей готовности на такой шаг. Повествователь раскрывает диалектику душевных движений: «Может быть, была всего только одна лишь женственная игра с её стороны, проявление бессознательной женской потребности, столь натуральной в иных чрезвычайных женских случаях. Впрочем, не поручусь; *неисследима глубина женского сердца даже и до сегодня!* <...> Надо думать, что она скоро про себя разгадала странное выражение лица своего друга; она была чутка и приглядчива, он же слишком иногда невинен» [10; 18]. Фи-

нал сцены был таковым: «Пред ним опять стояла Варвара Петровна, которую он оставил всего только четыре минуты назад. Жёлтое лицо её почти посинело, губы были сжаты и вздрагивали по краям. Секунд десять полных смотрела она ему в глаза молча, твёрдым, неумолимым взглядом и вдруг прошептала скороговоркой:

– Я никогда вам этого не забуду!» [10; 18].

Возвращаясь к истории «Степан Верховенский – Дарья Шатова», нужно иметь в виду, что она закончилась ничем. Планы Варвары Петровны разрушили Николай Ставрогин совместно с Петром Верховенским: с одной стороны, выведением на «авансцену» Марьи Лебядкиной-Хромоножки, с другой – через компрометацию Степана Трофимовича. Тем не менее, неудачливый жених действительно скомпрометировал себя в глазах генеральши Ставрогиной (а также и в собственных глазах) тем, что вопреки начальным своим сомнениям всё-таки почти увлекся самой идеей женитьбы на Дарье. И он был прав, когда предчувствовал, что Варвара Петровна ему такого не сможет забыть и простить. По этому поводу решающее объяснение у них со Ставрогиной произошло уже накануне его смерти:

«– Je vous aimais toute ma vie… vingt ans! (Я вас любил всю свою жизнь… двадцать лет! *[фр.]*)

Она всё молчала – минуты две, три.

– А как к Даше готовился, духами опрыскался… – проговорила она вдруг страшным шёпотом. Степан Трофимович так и обомлел.

– Новый галстук надел…» [10; 502]

Если случай с Дарьей Шатовой возник, как уже сказано, по инициативе Ставрогиной, то другая (и последняя) женщина в судьбе героя была избрана им самим, и уже поэтому она ненадолго явилась реальной конкуренткой для Варвары Петровны в сердце Степана Верховенского. Здесь имеется в виду Софья Матвеевна Улитина, «книгоноша». Впервые она упоминается в связи с городскими безобразиями, произошедшими незадолго до затеянного губернаторшей Юлией Лембке праздника. Тогда один из пестуемых Петром Верховенским «наших», Лямшин, «подложил потихоньку книгоноше в мешок, будто бы покупая у неё книги, целую пачку соблазнительных мерзких фотографий» [10; 251]. Поднялся скандал, и женщине даже пришлось полдня отсидеть в «кутузке». Затем она, уже в финале романа, счастливым образом является на пути Степана Трофимовича, который отправился в «странствия».

Его сердце с готовностью и даже пылко открылось навстречу этой женщине: «Может быть, он сильно насчет Софьи Матвеевны преувеличивал, но *он уже избрал её. Он не мог быть без женщины*. Он сам по лицу её ясно видел, что она совсем почти его не понимает, и даже самого капитального. <...> – Друг мой, мне всего только и надо одно ваше сердце! –

восклицал он ей, прерывая рассказ, – и вот этот теперешний милый, обаятельный взгляд, каким вы на меня смотрите. О, не краснейте! <…>

Женщина всегда женщина, будь хоть монахиня. Она улыбалась, качала головой и тут же очень краснела и потупляла глаза, тем приводя Степана Трофимовича в совершенное восхищение и вдохновение» [10; 494].

К нему эта кроткая женщина отнеслась с сердечным участием и скрасила последние его дни:

« – Только не оставляйте, не оставляйте меня одного! <…>

– Да не оставлю же я вас, Степан Трофимович, никогда не оставлю-с! – схватила она его руки и сжала в своих, поднося их к сердцу, со слезами на глазах смотря на него» [10; 498].

Представляется далеко не случайным авторский выбор имени для этой героини: «Особое место в романах Достоевского принадлежит “кротким” женщинам, носящим имя Софии – премудрости [греч.]. София Андреевна (мать Подростка), София Ивановна (мать Ивана и Алёши), София Матвеевна Улитина (ангел-хранитель последних дней Степана Трофимовича в «Бесах»), наконец, Соня Мармеладова – все они смиренно несут крест, выпавший на их долю, но верят в конечную победу добра».[191]

О Долгорукой и Карамазовой в дальнейшем у нас речь пойдет особо. Сейчас особенно важной представляется преемственность Софьи Матвеевны по отношению к предшественнице, Софье Семёновне Мармеладовой.[192] Она выражается даже в сюжетных деталях. Так, обеих незлобивых и чистых сердцем героинь мерзавцы-мужчины пытаются скомпрометировать: Сонечке Лужин украдкой подсунул в карман кредитный билет и обвинил в краже; книгоноше Лямшин подкинул в мешок с библиями мерзкие фотокарточки (очевидно, порнографические). Но важнее прочего другой показатель преемственности этих женских образов, концептуальный для Достоевского. Как Соня Мармеладова, так и Софья Улитина – обе глубоко религиозны. По просьбе мужчин (Раскольникова и Степана Верховенского) они читают им Библию и становятся для них, таким образом, проводницами в мир вечных евангельских истин.

Примечательно, что Дарья Шатова примеряет для себя именно роль Софьи Матвеевны, когда заявляет Ставрогину: «Если не к вам, то я пойду в сестры милосердия, в сиделки, ходить за больными, *или в книгоноши, Евангелие продавать*. Я так решила» [10; 230]. И здесь важна, разумеется, не столько конкретная роль книгоноши, сколько то, что впоследствии исполнит Софья Улитина по отношению к Степану Верховенскому, – само-

[191] Белов С.В. Имена и фамилии у Достоевского. – Телескоп / Исследования литературы. – 2014. – № 6 (108). – С. 43.

[192] А.А. Гизетти ошибочно продолжал галерею кротких героинь от Сони Мармеладовой через образы Хромоножки и Marie Шатовой в «Бесах», обходя вниманием Софью Улитину. См. цитировавшуюся выше его статью, с.188.

отверженная забота о «заблудившемся» и страдающем мужчине. Однако Дарья Шатова и в ещё большей степени Николай Ставрогин оказались к подобным ролям, по слову Тихона, – «не приготовлены, не закалены» [11; 27]. И здесь мы переходим к рассмотрению образа Ставрогина в интересующем нас аспекте.

Вновь уместно вспомнить замечание С.И. Гессена: «Комическое Верховенского становится у Ставрогина трагическим».[193] И всё-таки уточним: не всё у Верховенского так уж комично (как можно было убедиться), а у Ставрогина – сплошь трагично. Более того, как уже было нами отмечено, многое этих героев роднит, выделяя на фоне общей образной системы, в том числе гендерная многовалентность. Но и здесь есть свои нюансы. С одной стороны, на первый взгляд представляется, что Ставрогин – хищник и в покорении женщин далеко оставляет за собою Степана Трофимовича. С другой стороны, если присмотреться внимательнее, то в рамках романного сюжета и с учетом предыстории героев оба они могут «числить за собою» всего лишь по четыре женщины.

В судьбе Степана Трофимовича это две покойные жены, Варвара Петровна и Софья Матвеевна. Дарью Шатову, по большому счёту, здесь приходится исключить, потому что её навязывает Верховенскому генеральша Ставрогина, и «мужские» отношения Степана Трофимовича к Даше так и остались неразвернутыми. «Духи» и «новый галстук», которые обидчиво поминает Варвара Петровна, – в расчёт принимать нельзя, имея в виду наклонность Степана Верховенского к невинному мужскому кокетству.

Мужские амбиции Николая Ставрогина реализованы как будто гораздо более убедительно. Но и у него по каноническому сюжету – лишь четыре «победы»: Марья Лебядкина, Марья Шатова, Дарья Шатова и Елизавета Тушина. Правда, существенная разница в судьбах героев состоит в том, что у Ставрогина это были действительно *победы*, тогда как Верховенский к такому и не стремился, лишь *приживаясь* при женщинах.

Пока что мы имели в виду лишь канонический сюжет, потому что вопрос о значимости исключенной из него главы «У Тихона» до сих пор является спорным в науке. Например, имелись и имеются авторитетные сторонники дополнения текста романа этой главой (К.Н. Мочульский, В.Н. Захаров).[194] С другой стороны, А.П. Власкин, на основе анализа главы и с опорой на давние суждения С.И. Гессена, аргументирует правоту

---

[193] Гессен С.И. Трагедия зла (философский образ Ставрогина) // «Путь»: Орган русской религиозной мысли. № 36. – Париж, 1932. – С. 51. – [Электронный ресурс]. URL: http://www.odinblago.ru/path/36/3

[194] Мочульский К.Н. «Бесы» // Ф.М. Достоевский и Православие. – М.: Прогресс,1997. – С. 212.; Захаров В.Н. «Бесы»: два романа, как издавать // Имя автора – Достоевский. – М: «Индрик», 2013. – С. 326.

авторской воли, по которой эта глава (исключенная из текста по инициативе редактора М.Н. Каткова) впоследствии могла, но так и не была восстановлена в романе уже самим Достоевским. Указываются несколько причин, в том числе неудовлетворённость автора образом Тихона.[195] Как бы то ни было, но в академических изданиях глава «У Тихона» до сих пор печатается отдельно, в качестве дополнения к основному тексту. Если в этом качестве всё-таки иметь её в виду, то она заметно расширяет гендерную валентность образа Ставрогина за счет еще как минимум четырёх женских судеб.

Например, в «Исповеди» Ставрогина читаем: «У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной из <них> проживал я сам <...>, где находилась тогда и Марья Лебядкина, ныне законная жена моя. Другие же обе квартиры мои я нанял тогда помесячно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой её горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились при моих приятелях и при муже. Зная оба характера, ожидал себе от этой глупой шутки большого удовольствия» [11; 12-13]. Далее у Ставрогина развернута история с Матрёшей, а затем вскользь упоминается ещё одна сломанная женская судьба: «У меня есть другие старые воспоминания, может быть получше и этого. С одной женщиной я поступил хуже, и она оттого умерла» [11; 22].

Марья Лебядкина вошла в большой сюжет романа (и о ней у нас будет разговор особый). «Дама и горничная», а также ещё «одна женщина», не случайно остаются безымянными – они создают мрачный гендерный фон исповеди. Но вот описанная история с Матрёшей имеет особое значение. Она вышла далеко за рамки романа и в качестве так называемого «ставрогинского греха» приписывалась, как известно, самому Достоевскому. По этому поводу в науке развернулась очень жёсткая полемика, входить в которую или даже её комментировать здесь неуместно. В интересах темы стоит упомянуть лишь два экзотичных мнения, направленных в адрес как Ставрогина, так и Достоевского как создателя этого образа.

Б.М. Парамонов склонен (с мнимой опорой на авторитеты Л. Гроссмана, В. Полонского и Н. Бердяева) видеть в Ставрогине импотента или даже гомосексуалиста: «А была ли девочка? Может быть, девочки и не было? Великий психолог-сердцевед Достоевский допустил явную ошибку, коснувшись сексуальной биографии Ставрогина: сексуально растлеваемые дети не кончают самоубийством <...>. Эротическое обаяние Ставрогина, которым наделил его автор, весьма, так сказать, непро-

[195] Власкин А.П. Тихон – Хромоножка – Зосима – Смердящая: догадки и недоумения // Достоевский и мировая культура. Альманах № 32. – СПб.: Серебряный век, 2014. – С. 53-54.

дуктивно. Еще участники дискуссии о прототипе Ставрогина Л. Гроссман и Вяч. Полонский говорили о том, что он дан у Достоевского импотентом, об этом же пишет Бердяев в упоминавшейся статье: Ставрогин отнюдь не «взял» Лизу. Жизненная правда в том, однако, что есть сколько угодно гомосексуалистов, способных кружить головы женщинам. Это вообще весомый признак гомосексуализма – подобная игра с женщинами, когда их завлекают, а потом отвергают, делая вид, что никаких любовных поползновений у кавалеров не было <...>. Можно сказать даже, что Матрёша повесилась потому, что Ставрогин «не взял» её, а придумал эту историю для Тихона: здесь начинается и кончается подлинная метафизика «Бесов». Марья Лебядкина – следующее романное воплощение Матрёши – стала юродивой, «кликушей» по той же причине».[196] И это при том, что Марья Шатова родила ребенка явно от Ставрогина, а с Лизой Тушиной у этого героя, судя по деталям их утреннего объяснения, также была интимная близость. Считать Ставрогина «импотентом» можно лишь в переносном, идейном смысле: ни одна из «посеянных» им идей не дала в романе ничего позитивного, и сам для себя он оказался не способен достичь подобного результата.

В.И. Свинцов, в свою очередь, не ставит под сомнение описанный в главе «У Тихона» «ставрогинский грех». Его интересует во всех нюансах «болезненная приверженность Достоевского нимфофильной теме».[197] Нужно отдать этому автору должное в том, что он, пожалуй, впервые обратил внимание на неопределённость возраста Матрёши. Действительно, вначале в исповеди Ставрогина упоминается 14 лет: «Я оставался один с их дочерью, думаю, *лет четырнадцати*, совсем ребёнком на вид. Ее звали Матрёшей» [11; 13]. Позднее возраст уже другой: «Жалкое отчаяние беспомощного *десятилетнего* существа с несложившимся рассудком…» [11; 22]. Но, по логике В.И. Свинцова, относительно 14-летней девочки – не такой уж это был и грех: «…если первое впечатление Ставрогина соответствовало действительности, то его поступок по действовавшему в те времена “Уложению о наказаниях” был уголовно ненаказуем, он не мог быть квалифицирован как “растление”. Таким образом, страхи Ставрогина (или Достоевского за Ставрогина?) не имели, так сказать, под собой юридического основания».[198] Логика в этом есть, но принципиально важно, что это логика юридическая, а не художественная. Если официальный суд, «по-Свинцову», и оправдал бы такого, как Ставрогин, – то сам он, «по-Достоевскому», оправдать себя при всем желании никак не может.

---

[196] Парамонов Б.М. МЖ: Мужчины и женщины. – М.: "АСТ", 2009. – С. 6–7.

[197] Свинцов В.И. Достоевский и «отношения между полами». – Новый мир – 1999. – № 5. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/5/svincov.html

[198] Там же.

Сделаем теперь наблюдения, которые представляются принципиально важными. В этом нам отчасти помогут суждения Е.М. Мелетинского. В частности, учёный констатирует: «Со Ставрогиным соотнесены почти все основные женские образы романа. В него влюблены и находятся с ним в какой-то мере в романтических отношениях Лиза, Даша (сестра Шатова) и Хромоножка, на которой он официально, хотя, в сущности, фиктивно женат. <...> Лиза и Даша, будучи антиподами, составляют *малую образную "систему*". Хромоножка Лебядкина радикально отлична и от Лизы, и от Даши. <...> Она в известном смысле всем им противостоит и, в отличие от теоретика Шатова, непосредственно воплощает стихию "народа-богоносца". Она чувствует отрыв обожаемого ею Ставрогина от почвы, произошедшие в нём изменения, то, что "сокол" превратился в "филина" и "сыча", и проклинает его как "самозванца": "Гришка Отрепьев а-на-фема!" [219]».[199]

Мы считаем продуктивным использованное здесь понятие «малая образная система». Понятно, почему не вошла в нее Марья Шатова (во взаимоотношениях со Ставрогиным она в романе не показана). Но почему же не попадает в эту систему и Хромоножка? Далее у Е.М. Мелетинского они (все три героини) всё же оказываются в общем ряду. Но еще примечательнее, что на этот раз суждения ученого о связанных со Ставрогиным женских образах поставлены в общий контекст с указанием на наличие в романе мужского «треугольника»: «Ставрогин непосредственно соотнесен с Шатовым и Кирилловым – двумя носителями противоположных идей: богочеловек, народ-"богоносец" и человекобог, порождённый атеизмом. Обе идеи подсказаны им обоим Ставрогиным. Противостояние этих идей есть, отчасти, отражение идеологической борьбы в душе Ставрогина.

Ставрогин окружён влюблёнными женщинами, из которых полная противоречий, истеричная красавица Лиза противопоставлена кроткой Даше, а им обеим (и не только им) противостоит Хромоножка, юродивая и ясновидящая».[200]

Здесь вновь заметен некий пробел, теперь уже в ряду мужских образов, который должен бы, на наш взгляд, заполнить Пётр Верховенский (в суждениях Е.М. Мелетинского он стоит наособицу). Таким образом, Николай Ставрогин оказывается в центре не одной, а двух «малых образных систем» – *женской* и *мужской*. Притом системы эти не просто пересекаются, они почти параллельны, во всяком случае, они в смысловом отношении откликаются друг на друга.

---

[199] Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 121-122.

[200] Там же, с. 131-132.

Что касается пересечения и параллельности этих двух образных систем, то это легко увидеть по убедительно просчитанной в книге Л.И. Сараскиной хронологии событий.[201] Согласно этой хронологии, Ставрогин знакомится и сближается с Марией Лебядкиной-Хромоножкой весной 1865 г.; с Лизой Тушиной и Дашей Шатовой (именно в таком порядке, но почти одновременно) – в 1869 г.; Кириллова и Шатова Ставрогин идейно «соблазняет» также одновременно осенью 1867 г.; в конце этого же года образуется идеологическая связь с Петром Верховенским и его «обществом» (Ставрогин участвует в его реорганизации и даже будто бы пишет устав). Как видим, и здесь во взаимоотношениях со Ставрогиным Марья Лебядкина стоит особняком от Лизы и Даши, а Пётр Верховенский – относительно Кириллова и Шатова.

Первое, что обращает на себя внимание в этих «раскладах», – одновременность оказываемого разнонаправленного влияния Ставрогина. Шатов этому негодующе удивляется: «В Америке я лежал три месяца на соломе, рядом с одним... несчастным, и узнал от него, что в то же самое время, когда вы насаждали в моём сердце бога и родину, – в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до исступления... Подите взгляните на него теперь, это ваше создание...» [10; 197]. Можно полагать, что по сходному принципу воздействовал Ставрогин и на воображение Лизы и Даши, но по-разному – потому что и сами они очень разные. Обе они *зачарованы* Ставрогиным, знают друг о друге и о своём месте относительно него (как, в свою очередь, и Кириллов с Шатовым).

Как художественные образы, на наш взгляд, Лиза и Даша – не вполне оригинальны у Достоевского. Образ Лизы Тушиной, пожалуй, наследует чертам одновременно двух своих предшественниц из романа «Идиот» – Настасьи Барашковой и Аглаи Епанчиной. Выразительна характеристика, данная Лизе влюбленным и уже помолвленным с нею Маврикием Николаевичем в разговоре со Ставрогиным: « – Но знайте, что если она будет стоять у самого налоя под венцом, а вы ее кликнете, то она бросит меня и всех и пойдет к вам.

– Из-под венца?

– И после венца.

– Не ошибаетесь ли?

– Нет. Из-под беспрерывной к вам ненависти, искренней и самой полной, каждое мгновение сверкает любовь и… безумие… самая искренняя и безмерная любовь и – безумие! Напротив, из-за любви, которую она

[201] См.: Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 17.

ко мне чувствует, тоже искренно, каждое мгновение сверкает ненависть, – самая великая! Я бы никогда не мог вообразить прежде все эти… метаморфозы» [10; 296]. Как видим, в судьбе Лизы предвидятся даже сюжетные ходы, уже использованные в романе «Идиот», когда Настасья Филипповна бежит из-под венца от Мышкина к Рогожину.

Выразительно откликается на образ Настасьи Филипповны и такая характеристика Лизы (от лица Хроникера): «Какое-то могущество сказывалось в горящем взгляде её темных глаз; она являлась «как победительница и чтобы победить». Она *казалась гордою, а иногда даже дерзкою; не знаю, удавалось ли ей быть доброю*; но я знаю, что она ужасно хотела и мучилась тем, чтобы *заставить себя быть несколько доброю*. В этой натуре, конечно, было много прекрасных стремлений и самых справедливых начинаний; но всё в ней как бы вечно искало своего уровня и не находило его, всё было в хаосе, в волнении, в беспокойстве. Может быть, она уже со слишком строгими требованиями относилась к себе, никогда не находя в себе силы удовлетворить этим требованиям» [10; 88-89]. Так и вспоминается пожелание Мышкина в адрес Барашковой: «Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» [8; 32].

Отличает Лизу от Настасьи Барашковой и, напротив, сближает с Аглаей Епанчиной отсутствие в прошлом драматичного девичьего опыта сожительства с мужчиной-совратителем. Драматичный опыт появляется у обеих лишь по ходу сюжета: у Аглаи это – катастрофа с Мышкиным и побег с мнимым польским аристократом; у Лизы – ночь со Ставрогиным, побег от него к Маврикию Николаевичу и затем трагическая гибель.

В свою очередь, образ Дарьи Шатовой восходит к образам как Сони Мармеладовой, так и Нины Александровны Иволгиной («Идиот»). В галерее смиренных и самоотверженных женщин ей – самое место. В дальнейшем эту линию продолжит Софья Долгорукая в «Подростке» и завершит Софья Карамазова в итоговом романе. Но об этом пойдет особый разговор в следующих разделах работы.

Возвращаясь к Даше Шатовой и Лизе Тушиной, обратим внимание на то, как обе они понимают и отзываются друг о друге. Даша не способна презирать «соперницу» и искренне сочувствует Лизе. Вот как она говорит со Ставрогиным: « – Вы не погубите другую… безумную?

– Безумных не погублю, ни той, ни другой (Лебядкиной – Н.М.), но разумную, кажется, погублю: я так подл и гадок, Даша, что, кажется, вас в самом деле кликну «в последний конец», как вы говорите, а вы, несмотря на ваш разум, придёте. Зачем вы сами себя губите?

– Я знаю, что в конце концов с вами останусь одна я, и… жду того» [10; 229–230].

Лиза, напротив, в своей девичьей заносчивости ко многим относится не без презрения – временами даже к Ставрогину, к Маврикию Николае-

вичу, тем более к Дарье Шатовой и к Марье Лебядкиной. Вот как изъясняется она в последнем диалоге со Ставрогиным:

« – За такую благородную откровенность отплачу вам тем же: не хочу я быть вашею сердобольною сестрой. Пусть я, может быть, и в самом деле в сиделки пойду, если не сумею умереть кстати сегодня же; но хоть пойду, да не к вам, хотя и вы, конечно, всякого безногого и безрукого стоите. Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь. *Обратитесь к Дашеньке; та с вами поедет куда хотите*.

– А вы её и тут не могли не вспомнить?

– *Бедная собачка*! Кланяйтесь ей. Знает она, что вы ещё в Швейцарии её себе под старость определили? Какая заботливость! Какая предусмотрительность!» [10; 402]. Впрочем, роль «собачки» при Ставрогине Лиза готова в кризисный момент примерить и на себя: «Николай Всеволодович, скажите как пред богом, виноваты вы или нет, а я, клянусь, вашему слову поверю, как божьему, и на край света за вами пойду, о, пойду! Пойду как собачка» [10; 407].

Как уже сказано, Лиза и Даша изначально *зачарованы* Ставрогиным и готовы ради него на всё. Однако существенная разница в том, что именно включает в себя это «всё» для той и другой героини. На первый взгляд, после интимной близости со Ставрогиным *всё* для Лизы Тушиной оказалось исчерпанным; она как будто ожидала чего-то другого. Это очень поженски и в психологическом отношении может напоминать состояние героини Чехова Анны Сергеевны после первой интимной близости с Гуровым в повести «Дама с собачкой». У Лизы Тушиной открылись глаза на Ставрогина, на саму себя и даже вскорости на Маврикия Николаевича. Однако важно заметить, что пресловутое *всё* включает для Лизы Тушиной и близкую гибель, которую она сама и предчувствует: «Я умру, очень скоро умру, но я боюсь, боюсь умирать…» [10; 410].

Для Дарьи Шатовой ее *всё* носит гораздо более развернутый характер, но не предусматривает личной гибели. Выскажем догадку, что здесь срабатывает тот же авторский принцип, который соблюдался и в «Преступлении и наказании». Как в том романе, так и в «Бесах» – сюжетно не предусмотрена интимная близость между женщиной и мужчиной (Соня Мармеладова и Родион Раскольников – Дарья Шатова и Николай Ставрогин). В черновых записях к «Преступлению и наказанию» под рубрикой «ГЛАВНАЯ ИДЕЯ (“нашел”! – греч.)» не случайно появляется наказ Достоевского самому себе: «Ни слова о любви!» [7; 138]. Быть может, это потому, что Соне и Родиону суждена была долгая жизнь. В «Бесах» судьба Дарьи Шатова также развернута в будущее.

Если в русле приведенной логики подключить к рассмотрению еще одну Шатову – Марью, – то закономерность сохраняется. Эта супруга Шатова так же, как Хромоножка, Лиза и Даша, подпала под мужское обаяние Ставрогина. И как Лиза, она исчерпала своё *всё* в интимной близости с ним («Николай Ставрогин подлец! – 10; 453). Обе кардинально меняются в отношении к Ставрогину, и обеим, по логике сюжета, это стоит жизни.

Это не значит, что по такой логике интимная близость в романах Достоевского всегда носит роковой, смертоносный характер. Однако тенденция различима, хотя и с отдельными отклонениями. В «Преступлении и наказании» стреляется сладострастник Свидригайлов, а неизбежная близость в супружестве Разумихина и Авдотьи Романовны остается «за кадром». В «Идиоте» исключена интимная близость Мышкина с кем бы то ни было; Рогожин, судя по прозрачным намекам, добился такой близости с Настасьей Филипповной – в результате зарезал её и остается жить, но только на каторге. После «Бесов», в «Подростке», Софья Долгорукая родила от Версилова сына Аркадия – и её судьба развернута на перспективу. Зато другая Софья в следующем романе родила Фёдору Павловичу Карамазову сыновей, Ивана и Алёшу, настрадалась в браке и вскоре умерла. Гибнет также и мать Дмитрия, Аделаида Ивановна. Поплатился и сам сладострастник, убитый прижитым им от юродивой собственным сыном, Смердяковым. Как видим, мартиролог получается достаточно развернутым.

Питают такую тенденцию, на наш взгляд, разные факторы, вплоть до личных, биографических. Не всегда, но зачастую у Достоевского к гибели героинь так или иначе приводит их наклонность к эмансипации. Такая наклонность подавляет многие женские инстинкты, в том числе – продолжения рода, материнства, сострадания. В «Бесах» самым ярким примером этому служит Марья Шатова. Она проклинает рождение ребёнка, потому что он – плод её эмансипированного увлечения Ставрогиным. Авторская воля не случайно свела её с повитухой, Ариной Прохоровной Виргинской, в лице которой различима пародия на идею «разумного эгоизма» и прагматизма: «…за успех поручусь; со мной не умрёте, не таких видывала. Да и ребёнка хоть завтра же вам отправлю в приют, а потом в деревню на воспитание, тем и дело с концом. А там вы выздоравливаете, принимаетесь за разумный труд и в очень короткий срок вознаграждаете Шатова за помещение и расходы, которые вовсе будут не так велики» [10; 448]. Принимающая ребёнка в мир повитуха с такими воззрениями не прямо, но с концептуальной закономерностью – почти обрекает на гибель и ребёнка, и мать, и отца.

Сцена, в которой Шатов слышит, как рожает его жена, предвосхищает то, как описывал Толстой в «Анне Карениной» соответствующее со-

стояние Константина Левина: «Из комнаты раздались наконец уже не стоны, а ужасные, чисто животные крики, невыносимые, невозможные. Он хотел было заткнуть уши, но не мог и упал на колена, бессознательно повторяя: «Marie, Marie!» И вот наконец раздался крик, новый крик, от которого Шатов вздрогнул и вскочил с колен, крик младенца, слабый, надтреснутый. Он перекрестился и бросился в комнату» [10; 451]. Вполне «толстовский» характер, на грани натурализма и символизма, носит и восприятие отцом младенца, и состояние матери: «В руках у Арины Прохоровны кричало и копошилось крошечными ручками и ножками маленькое, красное, сморщенное существо, беспомощное до ужаса и зависящее, как пылинка, от первого дуновения ветра, но кричавшее и заявлявшее о себе, как будто тоже имело какое-то самое полное право на жизнь... Marie лежала как без чувств, но через минуту открыла глаза и странно, странно поглядела на Шатова: совсем какой-то новый был этот взгляд, какой именно, он ещё понять был не в силах, но никогда прежде он не знал и не помнил у ней такого взгляда» [10; 451-452].

Таинство родов способно преодолеть всё наносное, в том числе искаженные эмансипацией взаимоотношения женщин и мужчин. Последующая сцена выразительно добавляет еще один штрих:

« – Нагнитесь ко мне, – вдруг *дико проговорила* она, как можно стараясь не глядеть на него. Он вздрогнул, но нагнулся.

– Ещё... не так... ближе, – и вдруг левая рука её стремительно обхватила его шею, и на лбу своем он почувствовал крепкий, влажный ее поцелуй» [10; 453]. Всю эту сцену можно назвать гендерным катарсисом взаимоотношений. Важная деталь здесь в том, что Марья целуют Ивана *в лоб*, почти по-матерински. В ней проснулся и возобладал надо всем прочим этот инстинкт. Как уже сказано выше, ребёнок для нее – нежеланный плод и напоминание о прежних заблуждениях. Но тогда инстинкт органично переносится на мужа. И сама гибель её и ребёнка демонстрирует полную и роковую зависимость от судьбы мужа и отца. После убийства Шатова ей с ребёнком, по этой логике, – не суждено выжить.

В противоположность Марье, её «золовка», Дарья Шатова, несёт в себе инстинкт материнства изначально и распространяет его на Ставрогина. Как мать своему ребёнку, она заведомо готова простить ему всё что угодно и оставаться с ним везде где угодно, не только в кантоне Ури. Однако сам он к этому оказывается не готов. Она от него никогда не устанет – но сам он устал от себя, как и от преданности Дарьи. Эта ситуация напоминает свидригайловскую и в то же время противостоит ей. Ставрогин зашел дальше в истощении своего жизненного потенциала (который включает в себя потенциалы идеологический и гендерный). Свидригайлову в «Преступлении и наказании» была ещё суждена жизнь, если бы на месте Дуни оказалась Соня Мармеладова. Достоевский предусмат-

ривал это, когда записал в черновых материалах к роману о Свидригайлове: «Иногда разговоры с Соней об хороших идеалах. Признается, что с *ней* было бы ему лучше. Говорит об этом Авдотье Романовне и хвалит Соню» ([7; 164] – курсив Достоевского). Но Дуня его не любит – и он застрелился. Дарья любит Ставрогина – и он повесился. В гендерологическом контексте Достоевского перспективы спасительности женско-мужских взаимоотношений не срабатывают то в одну сторону (от мужчин к женщинам), то в другую, обратную.

Вся эта образная группа «Шатовых» – Иван, Дарья, Марья – сама по себе в художественном отношении носит проблемный характер. Возникает ряд вопросов. Например, почему по сюжету романа у Ивана с сестрой не намечается никаких психологических и иных связей? Ведь даже пощечину Шатов дает Ставрогину – не за жену и не за сестру, что следует из их объяснения: « – Разъясните мне, во-первых, вы меня ударили не за связь мою с вашею женой?

– Вы сами знаете, что нет, – опять потупился Шатов.

– И не потому, что поверили глупой сплетне насчет Дарьи Павловны?

– Нет, нет, конечно, нет! Глупость! Сестра мне с самого начала сказала... – с нетерпением и резко проговорил Шатов, чуть-чуть даже топнув ногой.

– Стало быть, и я угадал, и вы угадали, – спокойным тоном продолжал Ставрогин, – вы правы: Марья Тимофеевна Лебядкина – моя законная, обвенчанная со мною жена, в Петербурге, года четыре с половиной назад. Ведь вы меня за нее ударили?

Шатов, совсем поражённый, слушал и молчал.

– Я угадал и не верил, – пробормотал он наконец, странно смотря на Ставрогина» [10; 190-191].

Можно признать, что образы Ивана и Дарьи Шатовой достаточно имманентны друг к другу, хотя в контексте романного творчества такое обычно не было свойственно Достоевскому-художнику. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, как много значило родство сестёр и братьев в предыдущих произведениях – Авдотьи и Родиона Раскольниковых, Варвары и Гаврилы Иволгиных. У Шатовых такого родства нет – ни душевного, ни духовного. Более того (что важнее всего), нет и «родства» художественного. В образе Ивана Шатова, наряду с прочими чертами, наблюдаем нечто «мышкинское», вплоть до детальных повторов. Например, он очень неловок и в доме Варвары Петровны «кстати уж задел и грохнул об пол ее дорогой наборный рабочий столик, разбил его и вышел, едва живой от позора» [10; 28]. Невольно вспоминается китайская ваза, которую разбил Мышкин в гостиной Епанчиных. Образ Дарьи Шатов отчасти восходит к Нине Александровне Иволгиной. И вот всё-таки остается эта стран-

ность: у сестры и брата Шатовых в «Бесах» не подразумевается единый генетический *корень* (даже об их матери ничего не известно).

Другой вопрос связан с Дарьей и Марьей Шатовыми. Они в художественном отношении разнородные. С одной стороны, Дарье уделено больше внимания. Она остается «на виду» на протяжении всего сюжета, тогда как Марья локализована лишь ближе к финалу, в одной главе. С другой стороны, образ Марьи Шатовой прописан явно психологичнее, с подтекстом, предусматривающим эволюцию. Дарья же остается «сама собою» на протяжении всего романа.

Как уже сказано, при сопоставительном рассмотрении трех этих женских образов (Лиза, Марья и Дарья) можно учитывать и биографический аспект. На наш взгляд, первые две героини по характерам сопоставимы с Марией Исаевой и Аполлинарией Сусловой. Дарья Шатова более напоминает Анну Григорьевну Сниткину-Достоевскую. Опыт общения с этими женщинами мог отчасти повлиять на создание образов в «Бесах».

Отдельного разговора заслуживает, конечно, образ Марьи Лебядкиной (Хромоножки). В критической и научной литературе этой героине уделено внимания больше, чем остальным женщинам романа вместе взятым – в основном как «народному характеру» и «юродивой». На общем фоне позитивных мнений (их обзор для нас здесь не продуктивен) выделяются другие, критичные. Так, Л.И. Сараскина в специальной главе своей книги – «Искажение идеала (Хромоножка в «Бесах»)»[202] – отказывает этой героине во многом, в том числе в этической состоятельности. А.П. Власкин обращал внимание на художественные изъяны образа Хромоножки. Он, например, высказал предположение, что и для самого Достоевского «Марья Лебядкина-Хромоножка – *не «вытягивала»* образ юродивой». И далее: «Быть может, здесь перед нами не столько искажённый, сколько расслаивающийся образ юродивой. При его создании воображение автора вновь, как и в случае с образом Тихона, вынуждено брать на себя основную работу, но развивается как бы в двух направлениях, не сориентировано на единую концепцию».[203]

Мы, в свою очередь, не считаем нужным вступать в общую полемику, потому что образ Хромоножки имеет для нас специфический интерес. Он играет свою примечательную роль в сочетании двух ранее выделенных «малых образных систем», женской и мужской. По отношению к Ставрогину (который является центром в обеих системах) Хромоножка – как ни парадоксально – играет роль, сходную с ролью Петра Верховенского. Оба

---

[202] Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 130- 166.

[203] Власкин А.П. Тихон – Хромоножка – Зосима – Смердящая: догадки и недоумения // Достоевский и мировая культура. Альманах № 32. – СПб: Серебряный век, 2014. – С. 60, 62.

они в известном смысле – мечтатели, «энтузиасты». Для нее Ставрогин – то «светлый сокол и князь», то «филин» и самозванец, «Гришка Отрепьев». Для Петра Верховенского Николай Всеволодович – «Иван Царевич», лидер планируемой смуты. Его личностное отношение вполне сродни тому, что испытывала Хромоножка:

« – Ставрогин, вы красавец! – вскричал Петр Степанович почти в упоении. – Знаете ли, что вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. О, я вас изучил! Я на вас часто сбоку, из угла гляжу! <...> Вы мой идол! <...> Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...

Он вдруг поцеловал у него руку. Холод прошел по спине Ставрогина, и он в испуге вырвал свою руку» [10; 323–324].

Здесь вспоминается, как Марья Лебядкина униженно вела себя по отношению к Ставрогину: «Бедняжка стремительным полушепотом, задыхаясь, пролепетала ему:

– А мне можно... сейчас... стать пред вами на колени?» [10; 146].

Примечательно, что и сам Ставрогин предугадывает в разговоре с Петром Верховенским один из эпитетов, которым заклеймит его накануне своей гибели Хроможка:

« – Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

– Кого?

– Ивана-Царевича.

– Кого-о?

– Ивана-Царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

– *Самозванца?* – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на исступленного. – Э! так вот наконец ваш план» [10; 325].

Обоим «мечтателям», Петру Верховенскому и Лебядкиной, в скором сюжетном времени суждено разочароваться в своем кумире. Марья провозгласила Ставрогину свою «анафему». Петр Степанович высказался не менее выразительно: «Ей-богу бы убить! Подлинно она (Лиза Тушина – Н.М.) плюнуть на вас должна была!.. Какая вы “ладья”, старая вы, дырявая дровяная барка на слом!..» [10; 408].

Обращает на себя внимание ещё один нюанс, касающийся отношения Ставрогина к покоренным женщинам. В романе нет пояснений к тому, чем именно он на них воздействовал изначально. Но Ставрогин оказывается на удивление *неоригинален* в том, что предлагает Марье Лебядкиной, Дарье Шатовой и Лизе Тушиной в качестве финала их отношений. В случаях с двумя первыми это достаточно адресно – уединение в Швейцарии, в кантоне Ури. Лиза догадывается сама (уже цитировалось, но частично приведем еще раз): «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы

там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь» [10; 402]. Впечатляющая вариативность *идейного* воздействия на мужчин (Кириллова, Шатова и Петра Верховенского) и унылое однообразие финалов, прогнозируемых для женщин (Лизы, Дарьи и Марьи Лебядкиной), – вполне раскрывает гендерную несостоятельность Ставрогина.

Справедливости ради, нужно указать на еще одну женско-мужскую пару в общей образной системе романа «Бесы». Имеем в виду губернаторскую супружескую чету Лембке. Их взаимоотношения чрезвычайно колоритны, но опять-таки не вполне оригинальны в контексте творчества Достоевского. Характер Юлии Михайловны Лембке, например, живо напоминает Марью Александровну Москалёву из «Дядюшкиного сна». И закономерным образом в описание супружеских взаимоотношений вторгается всё та же сатирическая волна (доминировавшая в ранней повести). Об этом достаточно убедительно уже писали внимательные авторы.[204] Нашему исследованию эти наблюдения ничего не добавляют.

По итогам рассмотрения романа «Бесы» можно заключить следующее. Гендерный опыт отдельных мужских и почти всех женских персонажей представлен автором как растущий преимущественно в количественном отношении, за счет преемственности по отношению к прежнему богатому художественному материалу (в более ранних повестях и романах) и его вариантивному развитию. Поэтому опыт этот обозначен нами как *экстенсивный*. Собственно же *гендерология* Достоевского, как последовательный процесс освоения писателем специфики женско-мужских взаимоотношений, в «Бесах» несколько снижает свою динамику, однако насыщается художественным материалом и предвещает новые открытия.

2. Гендерологический опыт Аркадия Долгорукого в романе «Подросток»

Роман «Подросток» в силу разных причин занимает уникальное место в ряду других столь же масштабных произведений Достоевского.

Во-первых, роман этот, сравнительно с другими большими произведениями писателя, по-своему обделен как в оценках, так соответственно и во внимании исследователей. Эту ситуацию зафиксировал В.А. Викторович в редакционной статье под знаменательным названием «Время «Подростка»»: «Кого винить, когда роман, претендующий на *новое слово* (а именно таким задумывался “Подросток” его автором и таким оставался в

[204] Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 266 270; Постникова Е.Г. Мифология власти и власть мифологии: М.Е. Салтыков-Щедрин – Ф.М. Достоевский. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2009. – С. 185-189.

его сознании после своего окончания), оказался не по зубам читателям, подавляющему большинству критиков? <...> История новой России, её последние три десятилетия таинственным образом сопровождаются тяготением то к одному, то к другому из романов Достоевского, что выражается всплеском читательского, исследовательского, театрального и т. п. интереса.

1970–е годы – время “Преступления и наказания”;

1980–е – время “Бесов”;

1990–е и, пожалуй, по сей день – время “Идиота”.

Наступит ли когда-нибудь время “Подростка”? Читательские симпатии и предпочтения – вещь непредсказуемая, хотя, желательно бы, изучаемая. Исследователям остаётся осмысливать и тем самым готовить вероятную актуализацию».[205]

В свою очередь, известный современный специалист, Х.-Ю. Геригк, уже позднее подтверждает и отчасти поясняет ситуацию: «Большинство критиков говорит лишь о четырёх великих романах Достоевского, или просто не учитывает «Подростка», перечисляя шедевры Достоевского. По их мнению, мелодраматическая схема, которая воплощается в романе, хотя и не противоречит личным предпочтениям некоторых почитателей Достоевского, не позволяет этому произведению стать классикой мировой литературы (Belknap, Frank). Это мнение в более или менее явной форме высказывается многими исследователями».[206] Вместе с тем, сам Х.-Ю. Геригк не только не разделяет подобного предубеждения к «Подростку», но и дает обзор впечатляющих обратных мнений, принадлежащих главным образом виднейшим мастерам слова. В ряду почитателей этого романа Достоевского оказываются Герман Гессе, Франц Кафка, Андре Жид, Томас Манн и Роберт Музиль.[207]

Второй фактор, обусловливающий уникальное место «Подростка» в романах «великого пятикнижия», связан со своеобразием его жанра. Всё тот же Х.-Ю. Геригк пишет: «Из пяти великих романов Достоевского «Подросток» – единственный, написанный в форме повествования от первого лица, причем рассказчик одновременно является главным героем. В этом отношении среди других произведений Достоевского «Подростку»

---

[205] Викторович В.А. Время «Подростка» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. – Коломна: КГПИ, 2003. – С. 5-6.

[206] Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. – М., 2012. – С. 11. Работы упомянутых в тексте ученых: Belknap R.L. Dostoevsky // Handbook of Russian Literature / Edited by Victor Terras. – New Haven / London, 1985. – P. 106; Frank J. Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881. – Princeton/ Oxford, 2002. – P. 172.

[207] Там же, с. 11-13.

подобны роман «Игрок» (1866) и повесть «Записки из подполья» (1866) <…>. Но только в «Подростке» напряжение между вспоминаемым и вспоминающим «я» является фактором, значимым для формирования формы и художественной действительности».[208] Позволим себе заметить, что это уже не во всем верно. Здесь упомянута повесть «Записки из подполья», однако необоснованно пропущены «Кроткая» и «Сон смешного человека», в которых ретроспективная исповедальная форма повествования значима для поэтики и концепции произведений не менее, чем в «Подростке».

Проблема реализации исповедального жанра в этом романе – действительно одна из центральных при осмыслении его поэтики и общей концепции. Закономерно поэтому, что жанровое своеобразие «Подростка» оказывалось одним из предметов внимания в большинстве исследований, посвященных роману.[209] Обзор более масштабных работ представлен в тандемных статьях В.А. Викторовича и Г.К. Щенникова, с соответствующей обширной библиографией.[210] Наша тема обязывает учесть лишь отдельные мнения и либо развить их в интересующем аспекте, либо аргументировать возможное иное понимание затрагиваемых вопросов. И прежде всего значение здесь может иметь возрастной статус и позиция исповедующегося героя, влияющие на авторский гендерологический контекст романа.

В определении возрастного статуса Аркадия Долгорукого у исследователей можно встретить явные неточности. Например, Х.-Ю. Геригк полагает, что Достоевский в романе описывает «ад полового созревания» и заключает, что «мелодраматичность «Подростка» – это мелодраматичность *пубертатного* сознания, которое врывается в мир, предстающий перед ним в свете бенгальских огней».[211] Даже В.Д. Днепров в своем глубоком и взвешенном исследовании творчества Достоевского, рассуждая о романе, был склонен преуменьшать возраст его центрального героя: «Не замолк еще нравственный *голос детства* – его Достоевский относит к прекраснейшим явлениям мира, но уже бродят глухие и неотразимые влечения, с которыми нужно справиться и как-то их уложить в личность. *Детская душа*, которую писатель видит изначально чистой и цельной, по-

---

[208] Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. – М., 2012. – С. 21.

[209] См., например: Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. статей. – Коломна: КГПИ, 2003. – 262 с.

[210] «Подросток» // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб: Изд-во «Пушкинский дом», 2008. – С. 132-146.

[211] Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах, № 28. – М., 2012. – С.13, 20.

крывается трещинами противоречий». И далее: «Достоевский впервые художественно исследовал значение *пробуждающейся сексуальности* для юной души».[212] Лишь изредка в науке можно встретить более точные суждения, как, например, такое: «В качестве главного героя Достоевский предлагает *художественно обобщенный социальный тип подростка*, хотя с точки зрения современной психолого-педагогической науки возраст его юношеский».[213]

По большому счету, мысль эта не нова. В.А. Викторович указал, что впервые ее высказывал еще современник Достоевского Н.П. Гиляров-Платонов в своем газетном отзыве на роман: «В свидетельство пониженного уровня читательских ожиданий Гиляров выставляет то обстоятельство, что “даже “Волки и овцы” и “Юноша” Достоевского сочтены за что-то!”. “Юноша” – это, разумеется, роман “Подросток”, оговорка свидетельствует то ли о пренебрежительном отношении к новому роману, то ли таит в себе иронию по поводу употребления слова «подросток»: главному герою романа Достоевского 19 лет и он в прямом значении слова, действительно, именно юноша, а не подросток».[214] По черновым записям к роману нам известно, что и сам Достоевский осознавал условность намечаемого возрастного статуса для Аркадия Долгорукого: «Я бы назвал его подростком, если б не минуло ему 19-ти лет. В самом деле, растут ли после 19 лет? Если не физически, так нравственно» [16; 77]. И всё-таки писатель не только заставляет героя неоднократно аттестовать самого себя *подростком*, но и выносит этот статус в название романа.

Н.П. Гиляров-Платонов заведомо не мог знать об изначальных сомнениях писателя, отраженных в черновых записях (у него с Достоевским не было доверительных отношений). Как бы то ни было, предполагаемая В.А. Викторовичем ирония критика по поводу названия романа («Юноша») осталась – за единичными исключениями – «за кулисами» науки. И причина понятна: исследователи подпадают под влияние концептуальной воли самого Достоевского. «Я бы назвал его подростком…» – и в конечном счете назвал, в том числе так именно и озаглавил всё произведение. Получилось убедительно для всех (кроме Н.П. Гилярова-Платонова) в силу мощного обобщающего смысла, который вложил в это понятие сам пи-

---

[212] Днепров В.Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. – Л.: Сов. писатель, 1978. – С. 9, 10.

[213] Карташов И.Н. Феномены подросткового возраста в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Тезисы докладов на конференции «Педагогическое идеи русской литературы. – Коломенский гос. пед. ин-т, 2003. – [Электронный ресурс]. URL: http://www.gosha-p.narod.ru/Podrostok/Titul.htm

[214] Викторович В.А. Перепутья русского консерватизма: Ф.М. Достоевский и Н.П. Гиляров-Платонов // Никита Петрович Гиляров-Платонов: Исследования. Материалы. Библиография. Рецензии. – СПб., 2013. – С. 90.

сатель. Понимание масштабов обобщения ярко выразил В.А. Викторович в своей вступительной статье к тематическому сборнику: «Вся Россия – подросток».[215]

Обратим внимание и на вариативность самого заглавия к роману. Как известно, первоначально предполагалось назвать его «Беспорядок», и уже затем обозначился «Подросток». На первый взгляд, такая замена могла быть продиктована намерением перейти от обозначения общей тенденции времени к конкретному указанию на центрального героя, в характере и судьбе которого эта тенденция выразилась. На самом же деле авторская логика сработала здесь чуть ли не наоборот: от прямого указания на тенденцию («Беспорядок») следует переход к условно-обобщенному обозначению переходности – *подростковости* – целой эпохи в лице молодого поколения.

Примечательно, что тем самым «Подросток» занимает свое законное место в ряду заглавий многих других произведений писателя – «Двойник», «Хозяйка», «Игрок», «Идиот», «Кроткая», «Братья Карамазовы». С другой стороны, сродни «Беспорядку» были у Достоевского – «Бедные люди», «Белые ночи», «Записки из подполья», «Бесы». Промежуточное место между этими условными «разрядами» названий занимает «Сон смешного человека». В первом случае за мнимой конкретностью статуса героев открывался обобщающий (вплоть до символичности) смысл. Во втором случае, на наш взгляд, автору было важнее с порога, т.е. уже в самом заглавии, обозначить некое явление – социальную несправедливость, мечтательность, подполье или бесовщину. В заглавии, обозначенном нами как переходное, совмещается то и другое – утопичность возможной гармонии (сон) и обобщающий статус «смешного человека».

Итак, в романе центральный герой оказывается *подростком*, и сам себя он именно так неоднократно позиционирует, хотя по годам он – *юноша*. Таким образом, пубертатный период (половое созревание) у него позади. В то же время он остается *девственником*, что порою даже запальчиво подчеркивает. Например, уже в первой главе, для условного читателя исповеди: «Правда, в женщинах я ничего не знаю, да и знать не хочу, потому что всю жизнь буду плевать и дал слово» [13; 10]. Даже при знакомстве с другими молодыми людьми, «дергачевцами», он способен почти воинствующе признаться: «Успокойтесь, я еще никогда не знал женщины» [13; 50].

Это важно потому, что такой статус – юноша-девственник – у Достоевского, как писателя-психолога, не мог не отражаться на исповедальном повествовании героя. Особенно важно иметь в виду, что автор, веро-

---

[215] Викторович В.А. Время «Подростка» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. – Коломна: КГПИ, 2003. – С. 7.

ятно, при создании романа во многом ретроспективно апеллировал и к собственному биографическому опыту. В возрасте Аркадия Долгорукого (19–20 лет) сам Ф.М. Достоевский ещё сдавал экзамены в инженерном училище и едва ли знал женщин.[216] Так что 55-летний писатель, с одной стороны, ориентирует исповедь героя на собственные давние *гендерные* инстинкты. Но, с другой стороны, – что для нашей темы концептуально важно – Достоевский в этом романе впервые делегирует герою собственные *гендерологические инициативы*, художественно транслирует через образ Аркадия Долгорукого своё познание женско-мужских взаимоотношений (чему способствует и прямо предполагает сам исповедальный жанр произведения).

Герой романа «начинает познание женщин как бы «с нуля» – как когда-то и сам молодой Достоевский. Отсюда следуют выраженные в повествовании сложности в восприятии женщин, отсутствие объективно-мужского к ним отношения. У самого Аркадия это выражается, помимо прочего, в крайностях.

С одной стороны, он с юношеским максимализмом готов принимать «в штыки» всё *женское* – психологию, манеры, даже моду. Это для него непонятно и чуждо по причине полного отсутствия личного опыта близкого общения с женщинами. Ярко и акцентированно выражено такое отношение в диалоге Аркадия со старым князем Сокольским. Начинается и продолжается это так: «… всего милее ему было поболтать о женщинах, и так как я, по нелюбви моей к разговорам на эту тему, не мог быть хорошим собеседником, то он иногда даже огорчался. <…>

– …Я не люблю женщин за то, что они грубы, за то, что они неловки, за то, что они несамостоятельны, и за то, что носят неприличный костюм! – бессвязно заключил я мою длинную тираду.

– Голубчик, пощади! – вскричал он, ужасно развеселившись, что ещё пуще обозлило меня. <…>

– Я вовсе не для веселости вашей говорю, – почти закричал я на него, – я просто высказываю убеждение.

– Но как же это женщины грубы и одеты неприлично? Это ново.

– Грубы. Подите в театр, подите на гулянье. Всякий из мужчин знает правую сторону, сойдутся и разойдутся, он вправо и я вправо. Женщина, то есть дама, – я об дамах говорю – так и прет на вас прямо, даже не замечая вас, точно вы уж так непременно и обязаны отскочить и уступить дорогу. Я готов уступить, как созданью слабейшему, но почему тут право, почему она так уверена, что я это обязан, – вот что оскорбительно! Я всегда плевался встречаясь. И после того кричат, что они принижены, и тре-

[216] См.: Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. В 3 т. Т.1. – СПб: «Академический проект», 1993. – С. 69-76.

буют равенства; какое тут равенство, когда она меня топчет или напихает мне в рот песку!

– Песку!

– Да, потому что они неприлично одеты; это только развратный не заметит. <...> Идет по бульвару, а сзади пустит шлейф в полтора аршина и пыль метет; каково идти сзади: или беги обгоняй, или отскакивай в сторону, не то и в нос и в рот она вам пять фунтов песку напихает. К тому же это шелк, она его треплет по камню три версты, из одной только моды, а муж пятьсот рублей в сенате в год получает: вот где взятки-то сидят! Я всегда плевался, вслух плевался и бранился.

Хоть я и выписываю этот разговор несколько в юморе и с тогдашнею характерностью, но *мысли эти и теперь мои*» [13; 24-25].

Этот максимализм в непонимании и неприятии женщин неизбежно должен сказываться – и сказывается – почти во всех случаях, когда Аркадий в своем повествовании передает чужие мужские мнения о них и даже в характеристиках собеседников. Так, например, собеседник Подростка, старый Сокольский (будет еще и Сокольский-молодой), полный антипод Аркадию как по возрасту, так и по гендерной позиции. Целым рядом черт он может напоминать старика-князя из «Дядюшкиного сна». В романе это давний вдовец («уже двадцать лет»), имеющий взрослую дочь. По мнению многих, старый князь «не совсем в своем уме». В глазах Аркадия странности князя проявляются по-разному, и не только в том, что он любит «поболтать о женщинах». Например, Подросток особо отмечает: «Замечали за ним (хоть я и не заметил), что после припадка в нем развилась какая-то *особенная наклонность поскорее жениться и что будто бы он уже не раз приступал к этой идее* в эти полтора года». Далее выражено уже личное недоумение Аркадия: «У него была, сверх того, одна странность, *с самого молоду, не знаю только, смешная или нет: выдавать замуж бедных девиц. Он их выдавал уже лет двадцать пять сряду* – или отдаленных родственниц, или падчериц каких-нибудь двоюродных братьев своей жены, или крестниц, даже выдал дочку своего швейцара. Он сначала брал их к себе в дом ещё маленькими девочками, растил их с гувернантками и француженками, потом обучал в лучших учебных заведениях и под конец выдавал с приданым. Все это около него теснилось постоянно. Питомицы, естественно, в замужестве народили ещё девочек, все народившиеся девочки тоже норовили в питомицы, везде он должен был крестить, все это являлось поздравлять с именинами, и *все это ему было чрезвычайно приятно*» [13; 21].

Обратим внимание на хронологию: князь участвует в девичьих судьбах «смолоду», «лет двадцать пять сряду»; сам он вдовец «уже двадцать лет»; теперь сам он намерен «поскорее жениться». Всё это – звенья одной цепи, в которых совершенно наглядно сказывается опреде-

ленная логика. Князь начал благодетельствовать девицам еще в пору своей супружеской жизни. Очевидно, на собственном опыте он узнал счастье семейных отношений, и ничего удивительного нет в том, что он желает того же своим «питомицам», а также и сам на склоне лет пытается вновь «поскорей жениться». Только инфантилизм Аркадия не позволяет ему это понять, и потому он трактует подобное как «странности». В свою очередь, Сокольский достаточно тонко пытается вразумить юного собеседника. Он выставляет как нечто также *странное* его позицию по отношению к женщинам: « – Я всегда *удивлялся: ты краснощекий, с лица твоего прыщет здоровьем* и – такое, можно сказать, отвращение от женщин! Как можно, *чтобы женщина не производила в твои лета известного впечатления? <…>*

– Вам ужасно хочется, чтоб я сходил к какой-нибудь здешней Жозефине и пришел, вам донести. Незачем; я и сам еще тринадцати лет *видел женскую наготу, всю; с тех пор и почувствовал омерзение*.

– Серьезно? Но, cher enfant (дорогое дитя (франц.)), от красивой свежей женщины яблоком пахнет, какое ж тут омерзение!» [13; 26-27]

Тем самым князь учитывает и указывает, что в юношеском возрасте («в твои лета») пора бы уже «впечатляться» женщинами. Аркадий же в ответ не находит ничего лучшего, чем перевести это в пошлый план созерцания женской наготы. Князю остается лишь опять-таки тонко подчеркнуть важность ольфакторного восприятия женщин мужчинами («яблоком пахнет»). И уже не только формально-обиходное значение приобретает его обращение к Аркадию – «дорогое дитя». По летам он юноша, а по гендерологическому опыту остается еще ребёнком.

До сих пор речь шла об одной крайности Аркадия – его инфантильном непонимании и неприятии женщин. К ней мы еще вернемся. Другая крайность, противоречиво сочетающаяся с первой, сказывается в экзальтированной романтизации отдельной женщины, *избранницы сердца*. Это вновь дает повод вспомнить личный опыт молодого Достоевского, который был склонен романтизировать отношение к женщине на примере Шидловского. Для Аркадия Долгорукого избранница его сердца – это «дочь князя, та генеральша Ахмакова, молодая вдова, о которой я уже говорил и которая была в жестокой вражде с Версиловым. *Наконец я написал это имя! Её я, конечно, никогда не видал*, да и представить не мог, как буду с ней говорить, и буду ли; но мне представлялось (может быть, и на достаточных основаниях), что с её приездом рассеется и мрак, окружавший в моих глазах Версилова» [13; 23]. Конечно, подразумевается, что поначалу Аркадий лишь *слышал* о ней от других, и быть может, это были не только лестные отзывы. Тем более примечательно, что он, по замыслу автора, *влюбился заочно* в Ахмакову.

Следующим этапом стало для героя знакомство с ее портретом и лишь затем – очное знакомство: «Отворилась боковая дверь и – *та женщина появилась!* (курсив Достоевского – Н.М.) Я уже знал ее лицо *по удивительному портрету, висевшему в кабинете князя; я изучал этот портрет весь этот месяц*. При ней же я провел в кабинете минуты три и ни на одну секунду не отрывал глаз от её лица. Но если б я не знал портрета и после этих трех минут спросили меня: «Какая она?» – я бы ничего не ответил, потому что всё у меня заволоклось. Я только помню из этих трех минут какую-то действительно прекрасную женщину» [13; 34-35].

Это поэтапное приближение к образу женщины (слухи – портрет – знакомство) ассоциируется с постепенным узнаванием Настасьи Барашковой князем Мышкиным в романе «Идиот». Вначале он слышит о ней в вагоне поезда от Парфёна Рогожина. Сравним в «Подростке»: «Когда я ехал сюда, вы всю ночь снились мне в вагоне» [13; 202]. Затем он дважды всматривается в её портрет, и в первый раз – *в кабинете* генерала Епанчина (Долгорукий изучал портрет Ахмаковой в кабинете старого Сокольского). Но решающую разницу в восприятии *этими* героями *таких* героинь обусловливает инфантильность, заложенный автором в образ Аркадия Долгорукого. В Мышкине различимы черты детской чистоты и наивности. Он и сам, как мы помним, соглашается со своей *детскостью*. Он признается и в своей *девственности*, на которую по болезни даже обречён (но он «…был счастлив иначе» – 8; 57). Тем не менее, пройдя через свои «три этапа», он, по замыслу автора, кое-что понял о Настасье Филипповне *раз и навсегда* и полюбил ее безоговорочно.

Совсем не то восприятие женщины у Аркадия. Влюблённость в Ахмакову еще до очного знакомства с ней сочетается в нём с ненавистью: «… приехав ненавидеть, я даже чувствовал, что начинаю любить ее» [13; 35]. Более того, временами (дважды) он ощущает в себе инстинкты «паука», который имеет власть над любимой женщиной, как над «мухой». Вначале он лелеял в душе подобный инстинкт ещё тогда, до знакомства: «Мне кажется, жертву любят; по крайней мере можно любить. Я же вот люблю моего врага: мне, например, ужасно нравится, что она так прекрасна. Мне ужасно нравится, сударыня, что вы так надменны и величественны: были бы вы посмирнее, не было бы такого удовольствия. Вы плюнули на меня, а я торжествую; если бы вы в самом деле плюнули мне в лицо настоящим плевком, то, право, я, может быть, не рассердился, потому что вы – моя жертва, *моя*, а не *его* (имеется в виду Версилов, с признаками эдипова комплекса – Н.М.). Как обаятельна эта мысль!» [там же].[217]

[217] См. о том же: Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 28. – 2012. – М. – С. 16.

Вторично «душа паука» упомянута Аркадием под впечатлением от его эротического сна, который и ужасает его, и одновременно тешит: «Это оттого, что во мне была душа паука! Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моём, в *желании* (курсив Достоевского – Н.М.) моём лежало, но сердце ещё стыдилось наяву, и ум не смел ещё представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и – в пророческой форме» [13; 306-307]. Далее Подросток намекает на свое будто бы «избыточное знание». Но и в этом можно видеть дополнительный признак инфантилизма юноши-девственника: «Душевного состояния моего не буду пока формулировать; если б читатель узнал, в чём оно состояло, то конечно бы не поверил. <…> А пока лишь скажу одно: пусть читатель помнит *душу паука*» ([13; 307] – курсив Достоевского – Н.М.).

Противоречивость отношения Аркадия к Ахмаковой замечают даже другие персонажи, как бы со стороны, настолько оно очевидно. Например, его единокровная сестра, Анна Андреевна Версилова (о ней будет ещё разговор особый), пытается уколоть Аркадия:

« – А кстати, как недавно ещё вы выражались о Катерине Николавне совсем враждебно.

– Если я выражался как-нибудь дурно, – засверкал я глазами, – то виною тому была монстрюозная клевета на нее, что она – враг Андрею Петровичу; клевета и на него в том, что будто он любил её, делал ей предложение и подобные нелепости. Эта идея так же чудовищна, как и другая клевета на неё же, что она, будто бы еще при жизни мужа, обещала князю Сергею Петровичу выйти за него, когда овдовеет, а потом не сдержала слова» [13; 197]. В признании Аркадия лишний раз подтверждается то, о чем он уже свидетельствовал в своей исповеди *от себя*: его отношение к Ахмаковой во многом зависит от восприятия биологического отца, Версилова. Оба для него – пленительны и загадочны. Любовь его к этой женщине сродни отношению Версилова к Ахмаковой – то и другое носит в восприятии Аркадия «сумасшедший» характер. Фактически он ревнует к обоим, и психологическая связка «Аркадий – Ахмакова» оказывается в конфликтном отношении с другой – «Версилов – Ахмакова». Под влиянием прямого общения то с одним, то с другим Подросток кардинально меняет свое отношение к этим таким разным своим кумирам. У Ахмаковой он пытается выведывать правду о Версилове, а у него, в свою очередь, – о ней. Всякий раз он готов верить, «а всё-таки как-то не верится» (по выражению Мышкина – [8; 53]).

Так, Ахмакова признается Аркадию в былых особенных отношениях с Версиловым: « – Да; я очень любила его слушать, я стала с ним под конец вполне… слишком, может быть, откровенною, но тогда-то он мне и не поверил!

– Не поверил?

– Да, ведь и никто никогда мне не верил.

– Но Версилов, Версилов!

– Он не просто не поверил, – промолвила она, опустив глаза и странно как-то улыбнувшись, – а счел, что во мне «все пороки».

– Которых у вас нет ни одного!

– Нет, есть некоторые и у меня.

– Версилов не любил вас, оттого и не понял вас, – вскричал я, сверкая глазами.

Что-то передернулось в её лице.

– Оставьте об этом и никогда не говорите мне об… этом человеке… – прибавила она горячо и с сильною настойчивостью [13; 207-208].

На волне доверительности Аркадий даже спрашивает у нее о предполагаемом женихе, бароне Бьоринге:

« – Хороший он человек? Простите, простите мне этот вопрос!

– Да, очень хороший…

– Не отвечайте больше, не удостоивайте меня ответом! Я ведь знаю, что такие вопросы от меня невозможны! Я хотел лишь знать, достоин он или нет, но я про него узнаю сам.

– Ах, послушайте! – с испугом проговорила она.

– Нет, не буду, не буду. *Я пройду мимо… Но вот что только скажу: дай вам бог всякого счастия*, всякого, какое сами выберете… за то, что вы сами дали мне теперь столько счастья, в один этот час! Вы теперь отпечатались в душе моей вечно. Я приобрел сокровище: мысль о вашем совершенстве. Я подозревал коварство, грубое кокетство и был несчастен… потому что не мог с вами соединить эту мысль… в последние дни я думал день и ночь; и вдруг всё становится ясно как день! Входя сюда, я думал, что унесу иезуитство, хитрость, выведывающую змею, а нашел честь, славу, студента!.. Вы смеетесь? Пусть, пусть! Ведь вы – святая, вы не можете смеяться над тем, что священно…» [13; 208].

Примечательно, что здесь (см. выделенное нами курсивом) вновь возникает ассоциация с выражением Мышкина, когда он посоветовал Ипполиту Терентьеву: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» [8; 433]. Причем в «Подростке» Аркадий готов добровольно занять место Ипполита и сам будто бы готов «пройти мимо…». Но сейчас для нас важно заметить: после этой встречи и разговора с Ахмаковой Аркадий остается очарованным ею, и отношение к ней достигает высшей степени влюбленной экзальтации («А мне – мне нужен лишь идеал!» – 13; 209). Однако вскоре следует встреча и не менее доверительный разговор с Версиловым. Аркадий, под впечатлением от Ахмаковой, делится с отцом самым сокровенным и готов упрекнуть его:

« – Эта женщина… – задрожал вдруг мой голос, – слушайте, Андрей Петрович, слушайте: эта женщина есть то, что вы давеча у этого князя говорили про «живую жизнь», – помните? Вы говорили, что эта «живая жизнь» есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на вас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтоб это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем… Ну вот, с таким взглядом вы встретили и женщину-идеал и в совершенстве, в идеале признали – «все пороки»! Вот вам! <…>

– «Все пороки»! Ого! Эту фразу я знаю! – воскликнул Версилов» [13; 219]. Аркадий даже признается: «Я искренно рассказал ему, что готов был бросаться целовать то место на полу, где стояла ее нога» [13; 223]. А в ответ со стороны отца-соперника следуют два почти сокрушительных психологических удара. Во-первых, Андрей Версилов хотя и намеками, но убедительно подсказывает наивному Аркадию, что его «женщина-идеал» коварно инсценировала будто бы нечаянную с ним встречу и доверительный разговор, тогда как на самом деле заранее обеспечила присутствие «за кулисами» стороннего свидетеля. Во-вторых, намеренно оскорбительным письмом к Ахмаковой Версилов бьёт как по её репутации, так и по самолюбию своего сына, тем самым разрушая любые возможные личностные их взаимоотношения. Приведем полный текст этого лаконичного письма:

«Милостивая государыня, Катерина Николаевна,

Как вы ни развратны, по природе вашей и по искусству вашему, но всё же я думал, что вы *сдержите ваши страсти и не посягнёте по крайней мере на детей*. Но вы и этого не устыдились. Уведомляю вас, что известный вам документ наверно не сожжен на свечке и никогда не был у Крафта, так что вы ничего тут не выиграете. А потому и *не развращайте напрасно юношу*. Пощадите его, он еще несовершеннолетний, *почти мальчик, не развит и умственно и физически, что ж вам в нем проку?* Я беру в нем участие, а потому и рискнул написать вам, хоть и не надеюсь на успех. Честь имею предупредить, что копию с сего одновременно посылаю к барону Бьорингу. А. Версилов» [13, 258].

В ответ на изумление и негодование ознакомленного с письмом Аркадия многоопытная Татьяна Павловна (о ней у нас ещё будет речь впереди) дезавуирует, скорее всего, авторскую концепцию относительно гендерных инстинктов Версилова:

« – Но я его видел вчера сам, он сумасшедший! Так не мог написать Версилов, это писал сумасшедший! Кто может написать так женщине?

– А вот такие сумасшедшие в ярости и пишут, когда от ревности да от злобы ослепнут и оглохнут, а кровь в яд-мышьяк обратится... А ты еще не знал про него, каков он есть!» [13; 259].

Гендерология сказывается в том, что на примере отношения Версилова к Ахмаковой Достоевский ставит проблему любви – непредсказуе-

мой, внерациональной и разрушительной – в такой сложности, в какой мы её не встретим, пожалуй ни в одном другом его произведении. И главное, при всей внерациональности чувств это сопровождается в романе неоднократными вариациями пояснений к ним. Вот уже и после письма следуют одно за другим признания как Версилова, так и Ахмаковой. Одно из этих признаний отца, в пересказе Аркадия, состоит в следующем: «С первой встречи она поразила его, как бы заколдовала чем-то. Это был фатум. Замечательно, что, записывая и припоминая теперь, я не вспомню, чтоб он хоть раз употребил тогда в рассказе своем слово «любовь» и то, что он был «влюблен». Слово «фатум» я помню. И, уж конечно, это был фатум. Он *не захотел* его, «не захотел любить». Не знаю, смогу ли передать это ясно; но только вся душа его была возмущена именно от факта, что с ним это могло случиться. Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожалось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине, которой совсем до него не было дела. Он не пожелал этого рабства страсти. Скажу теперь прямо: Катерина Николаевна есть редкий тип светской женщины, – тип, которого в этом кругу, может быть, и не бывает. Это – тип простой и прямодушной женщины в высшей степени. <…> Версилов, разумеется, не поверил тогда, при первой встрече с нею, что она – такая, а именно поверил обратному, то есть что она – притворщица и иезуитка» [13; 384].

Примечательно, что эта реакция Версилова при первом знакомстве с Ахмаковой напоминает то, как первоначально реагировали окружающие на князя Мышкина в романе «Идиот»: почти никто не верил, что он действительно *такой* и подозревали в нём маскировку.

Наивный Аркадий пытается сопоставлять для себя чувства Версилова к Ахмаковой и к Софье Долгорукой: «…я подумал, что любил он маму более, так сказать, гуманною и общечеловеческою любовью, чем простою любовью, которою вообще любят женщин, и чуть только встретил женщину, которую полюбил этою простою любовью, то тотчас же и не захотел этой любви – вероятнее всего с непривычки» [13; 385]. Заметим, что две «любви» – это опять-таки из опыта Мышкина. Но там не было признаков фатального порабощения любовью, которая сочетается с ненавистью (как у Версилова).

Аркадий, который изначально и до конца видит *идеал* в Ахмаковой, пытается оправдать отца, но ответ вновь только обескураживает:

« – Вам все развитие ваше, вся душа ваша досталась страданием и боем всей жизни вашей – а ей все её совершенство досталось даром. Тут неравенство… Женщина этим возмутительна. – Я проговорил вовсе не с тем, чтоб подольститься к нему, а с жаром и даже с негодованием.

– Совершенство? Её совершенство? Да в ней нет никаких совершенств! – проговорил он вдруг, чуть не в удивлении на мои слова. – Это –

самая ординарная женщина, это – даже дрянная женщина… Но она обязана иметь все совершенства!

– Почему же обязана?

– Потому что, *имея такую власть, она обязана иметь все совершенства!* – злобно вскрикнул он» [13; 386].

В соперничестве за сердце Ахмаковой силы у отца и сына, по замыслу автора, явно неравны. Аркадий – он и есть *подросток*, а точнее – юноша-девственник. Андрей Версилов же, напротив, очень уж зрелый мужчина, который наследует в идейном отношении как Свидригайлову, так и Ставрогину. Но в гендерологическом отношении он «через голову» последнего восходит к первому – потому что способен на безоглядную и «сумасшедшую» любовь к женщине. Уместно еще упомянуть и *рогожинский опыт* в «Идиоте», когда безоглядная любовь приводит к убийству женщины, и «вечный девственник» Мышкин ничего не может этому противопоставить.

Обратим внимание на художественно-психологические коррективы автора. В «Преступлении и наказании» Свидригайлов готов принять смерть от руки Авдотьи Раскольниковой, без которой он не мыслит для себя дальнейшей жизни. После её категорического отказа он лишает себя жизни из того самого револьвера, которым она ему угрожала. Не в силах выполнить она – выполняет он. В «Идиоте» Парфён Рогожин покушается сначала на Мышкина, как своего соперника, а в финале убивает душевно закрытую для него Настасью Барашкову (фигурирует уже не револьвер, а один и тот же нож). В «Бесах» Ставрогину не суждено полюбить безоглядно; по его вине погибли Хромоножка и Лиза, и хотя сердце Даши для него открыто, он, как Свидригайлов, накладывает на себя руки (теперь фигурирует петля). В свою очередь, Версилов в «Подростке» направляет револьвер Ламберта на Катерину Ахмакову, но затем *перенаправляет* на себя, потому что жизни без неё – не мыслит. Только усилиями Аркадия, который отклонил выстрел, участь Свидригайлова была от Версилова устранена. Правда, участи Рогожина избежать Версилову не вполне удалось. Он молит Ахмакову при последнем объяснении: « – Слушайте, – произнес он, совсем бледный, – подайте мне еще милостыню; не любите меня, не живите со мной, будем никогда не видаться; я буду ваш раб – если позовете, и тотчас исчезну – если не захотите ни видеть, ни слышать меня, только… *только не выходите ни за кого замуж!*» [13; 417]. Но ведь именно так чувствует и ведет в «Идиоте» себя Рогожин вплоть до рокового финала. Обоим – Рогожину и Версилову – уготовано в эпилогах почти в помрачении лишь *доживать*.

Сделаем шаг назад. Важно, что Подросток был «плодом любви» Версилова к другой женщине, Софье. Нам предстоит еще обратить внимание на её статус в романе. Но вначале нужно прояснить в этой связи

гендерологическое значение образа Версилова. Здесь вновь уместны сопоставления с героями предыдущего романа. Степан Верховенский был дважды женат, а затем остается очень привязчив к женщинам. У него всего один сын, но какой – Пётр Степанович, инициатор «бесовщины». Это обусловлено главным образом идеологически: автору необходимо было противопоставить прекраснодушным либералам 1840-х годов их идейных наследников, потенциальных разрушителей и циников 1860-х. У Ставрогина не было детей. Он гендерно многовалентен, но в конечном счете бесплоден не только в биологическом, но даже в идейном отношении: то, что он «посеял» в Шатова и в Кириллова, умирает с ними и чуждо ему самому. Петр Верховенский не является его «созданием» ни в каком отношении.

Андрей Версилов в следующем романе (как и Степан Верховенски) дважды женат: он вдовец и фактический муж Софьи. И у него уже целых пятеро детей. Это сын и дочь от первой, покойной жены (Фанариотовой), и трое от Софьи Андреевны – сын, дочь и еще один мальчик, который умер во младенчестве. Можно предполагать, что такое обилие потомков у Версилова служит в романе отражением многогранности этого образа. Каждый из персонажей (дочери и сыновья) воплощает в себе одну или сразу несколько сторон его «разбросанной», но богатой натуры. Таким образом, Версилов плодовит во всех смыслах, в том числе идейном. Не только сын Аркадий, но и Сергей Сокольский, а также Катерина Ахмакова и её падчерица, «болезненная девушка, лет семнадцати, <...> говорят, чрезвычайной красоты, а вместе с тем и фантастичности» [13; 56], – все они временами *заслушивались* Версилова и подпадали под его идейное влияние. Что касается двух первых (Долгорукий и Сокольский), то они могут ассоциироваться с Шатовым и Кирилловым. Еще более ассоциируются с ними два других героя романа – Васин и Крафт (но не в отношении к Версилову).

В свою очередь, обе Ахмаковы, мачеха и падчерица, могут отчасти напоминать Лизу и Дашу в их отношениях к Ставрогину, потому что влияние на них в немецком курортном городе Эмсе оказывалось Версиловым также (как и в «Бесах») почти единовременно, параллельно.

Имеет смысл попутно заметить, что у Достоевского в «Игроке», «Бесах» и «Подростке» различимо авторское пристрастие к изображению или хотя бы упоминанию, условно говоря, «курортных романов». В «Игроке» это некий «Рулеттенбург» и затем Париж; в «Бесах» – вначале Париж, а затем швейцарский Монтрё; в «Подростке» – немецкий Эмс. Отчасти подобное выражено и в «Идиоте», где Мышкин именно в Швейцарии имитирует перед детьми (и ради них самих) «любовь» к Мари. Всё это можно расценивать как художественное преломление личного опыта Достоевского – пребывание за границей вначале с Аполлинарией Сусловой, затем с

молодой женой Анной Григорьевной. Вместе с тем, сказывается в художественно зафиксированных «курортных романах» и некая особая гендерная аура, ощущавшаяся писателем и многократно отразившаяся в произведениях.

Итак, до некоторой степени повторяющиеся схемы взаимоотношений персонажей за границей (Ставрогин – и Лиза, Даша; Версилов – и обе Ахмаковы) проясняют гендерологическую преемственность «Подростка» по отношению к «Бесам». Вместе с тем, наблюдается и разница. Так, в обоих романах подразумевается женская влюблённость. Однако в «Бесах» отношение Ставрогина к обеим девушкам остается как бы «за скобками», непрояснённым. В «Подростке», напротив, чувства Версилова к Ахмаковой и к ее падчерице Лидии акцентируются, хотя остаются в зоне неявных свидетельств. Аркадий, как повествователь, вынужден поначалу только на такие свидетельства и ориентироваться. Но объективности ради упоминаются мнения как молодых участников событий (Крафт и Васин), так и более опытных (Андронников, Марья Ивановна). Свести эти мнения воедино Аркадию – по замыслу автора – так и не удается. В результате отношение Версилова к Катерине и к Лидии Ахмаковым окутывается флером романтической загадочности вплоть до финальных признаний. Для иллюстрации приведем выдержки из пространного фрагмента на эту тему: «…девушка почему-то особенно привязалась к Версилову. Он проповедовал тогда “что-то страстное”, по выражению Крафта, какую-то новую жизнь, “был в религиозном настроении высшего смысла” – по странному, а может быть, и насмешливому выражению Андроникова, которое мне было передано» [13; 56-57].

«Я же знал и помимо Крафта, что Версилов, имев сперва чрезвычайное влияние на Катерину Николавну, мало-помалу дошел с нею до разрыва. В чём тут состояла вся эта игра, я и от Крафта не мог добиться, но о взаимной ненависти, возникшей между обоими после их дружбы, *все подтверждали*. Затем произошло одно странное обстоятельство: болезненная падчерица Катерины Николавны, по-видимому, влюбилась в Версилова, или чём-то в нём поразилась, или воспламенилась его речью, или уж я этого ничего не знаю; но известно, что Версилов одно время все почти дни проводил около этой девушки. Кончилось тем, что девица объявила вдруг отцу, что желает за Версилова замуж. <…> Утверждали тоже, что Версилов не только сам желал, но даже и настаивал на браке с девушкой и что соглашение этих двух неоднородных существ, старого с малым, было обоюдное. <...> Но самой ожесточенной противницей возможности такого брака явилась сама Катерина Николавна. Произошло чрезвычайно много каких-то секретных, чрезвычайно неприятных семейных столкновений, споров, огорчений, одним словом, всяких гадостей. <...> И вот здесь-то и начинается путаница, которую никто не понимает. [13; 56-57].

«Марья Ивановна, передавая все это мне в Москве, верила и тому и другому варианту, то есть всему вместе: она именно утверждала, что все это могло произойти совместно, что это вроде la haine dans l'amour (ненависти в любви (франц.)), *оскорбленной любовной гордости с обеих сторон и т. д., и т. д.*» (курсив Достоевского – Н.М. – [13; 57-58]).

Во всяком случае, чувства Версилова к обеим Ахмаковым – при всей противоречивости их выражения в передаче сторонних свидетелей – можно интерпретировать как безусловно яркие и даже экзальтированные. Складывается впечатление, что в «Бесах» выражение чувств Ставрогина к покоренным им девушкам оставалось в воображении самого Достоевского с оттенком недосказанности. В «Подростке» писатель гендерологически компенсирует это через новый, версиловский опыт.

Испытывая «сумасшедшую» страсть к Катерине Ахмаковой, Версилов остается глубоко привязан и к своей неофициальной жене, Софье Андреевне Долгорукой. На нечто подобное указывал А.П. Власкин, используя художественный материал романа «Идиот». Там мужчины, будучи искренно привязанными к своим женам, тем не менее оказываются подвержены стороннему женскому влиянию.[218] Генерал Епанчин уважает и любит свою Лизавету Прокофьевну и всё-таки увлекается Настасьей Филипповной; генерал Иволгин «прижился» при своей супруге, но "ищет утешения на стороне", у капитанши Терентьевой; его сын Гаврила Ардалионович "разрывается" в своих чувствах между Аглаей и Настасьей. Наконец, и сам князь Мышкин открыто признается, что очень по-разному, но любит двух женщин – Настасью и Аглаю.[219] Версилов, разумеется, психологически отличается от всех перечисленных героев «Идиота». Но вот женские аналогии вполне уместны. Так, например, Катерина Ахмакова отдельными своими свойствами вполне может напомнить Настасью Барашкову – в том числе способностью аккумулировать внимание мужчин и внушать страсть.

Тем более откликается на своих художественных «предшественниц» образ Софьи Андреевны Долгорукой. Мы уже имели случай отметить, что эта героиня занимает свое законное место в галерее «смиренных» женщин – от Софьи Семеновны Мармеладовой до Софьи Ивановны Карамазовой. Была ведь еще и Софья Матвеевна Улитина в «Бесах». Совпадение женских имен, как уже было сказано, далеко не случайно. Теперь заметим, что, в отличие от всех перечисленных, в Софье Долгорукой выражен не только женский, но *народный* характер – она вышла из

[218] Власкин А.П. О женском воздействиии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 35. – СПб.: Серебряный век, 2017. – С. 245-247.
[219] Там же, с. 249.

крестьянской среды. Для Достоевского это, конечно, было принципиально важным. Софья Андреевна окружена в романе уважением и любовью. Особенно много о ней говорят Версилов с Аркадием, и в этих разговорах постепенно раскрывается колоритный и обаятельный женский характер, не лишенный в то же время сложностей.

Аркадий Долгорукий, конечно, расспрашивает отца о матери, потому что ему многое неясно в их союзе (т.е. его интерес, по воле автора, носит именно гендерологический характер): «Я вполне готов верить, как уверял он меня прошлого года сам, с краской в лице, несмотря на то, что рассказывал про все это с самым непринужденным и “остроумным” видом, что романа никакого не было вовсе и что все вышло *так*. Верю, что так, и русское словцо это: *так* – прелестно; но всё-таки мне всегда хотелось узнать, с чего именно у них могло произойти. <...> Конечно, тут вовсе не одно только бесстыжее любопытство с моей стороны» ([13; 9-10]. – Курсивы Достоевского – Н.М.)

Версилов в ответ на расспросы не столько проясняет свои супружеские взаимоотношения, сколько интригует любопытствующего сына. Он, например, «однажды промямлил как-то странно: что мать моя была одна такая особа из *незащищенных*, которую не то что полюбишь, – напротив, вовсе нет, – а как-то вдруг почему-то *пожалеешь*, за кротость, что ли, впрочем, за что? – это всегда никому не известно, но пожалеешь надолго; пожалеешь и привяжешься… «Одним словом, мой милый, иногда бывает так, что и не отвяжешься»» [13; 11.– Курсивы Достоевского – Н.М.]. С одной стороны, такое отношение к женщине можно охарактеризовать как *приживальщический* опыт Степана Трофимовича Верховенского, привитый, однако, натуре ставрогинского типа. Но, с другой стороны, Версилов делает и совсем иные признания: «…я часто говорил Софье Андреевне, в начале соединения нашего, впрочем, и в начале, и в середине, и в конце: “Милая, я тебя мучаю и замучаю, и мне не жалко, пока ты передо мной; а ведь *умри ты, и я знаю, что уморю себя казнью*”» [13; 171]. Если поверить здесь Версилову «на слово», то это уже совсем не похоже на приживальщичество – ни Степан Верховенский, ни Николай Ставрогин «уморить себя казнью» из вины перед женщиной были бы неспособны. Герой «Подростка» как будто подпитывается противоречиями своего отношения к женщинам – как к Софье Долгорукой, так и к Катерине Ахмаковой. И уж конечно, самому Подростку – в виду отсутствия собственного соответствующего опыта – не суждено, по замыслу автора, осмыслить подобные противоречия.

Неясность признаний Версилова порождает у Аркадия всё новые вопросы: «Даже мраку больше. *Уж одни размеры, в которые развилась их любовь, составляют загадку*, потому что первое условие таких, как Версилов, – это тотчас же бросить, если достигнута цель. Не то, однако же,

вышло. Согрешить с миловидной дворовой вертушкой (а моя мать не была вертушкой) развратному “молодому щенку” <…> – не только возможно, но и неминуемо, особенно взяв романическое его положение молодого вдовца и его бездельничанье. Но полюбить на всю жизнь – это слишком. *Не ручаюсь, что он любил её*, но что он таскал ее за собою всю жизнь – это верно» [13; 12]. Как видим, даже в определении взаимоотношений родителей – «любит–не любит»? – Аркадий путается и тем самым наследует противоречивость из признаний своего отца. В этой связи можно понимать так, что в данном случае автору не имеет смысла использовать и транслировать через героя свой гендерологический опыт, чтобы что-то прояснить, – напротив, важно обеспечить для читателей впечатление противоречивости и запутанности взаимоотношений Версилова и Софьи.

Всё-таки Аркадий способен если не разрешить, то предельно заострить для себя извечную *проблему любви*: «Вопросов я наставил много, но есть один самый важный, который, замечу, я не осмелился прямо задать моей матери <…>. Вопрос следующий: как она-то могла, она сама, уже бывшая полгода в браке, да еще придавленная всеми понятиями о законности брака, <…> она, уважавшая своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то бога, как она-то могла, в какие-нибудь две недели, дойти до такого греха? Ведь не развратная же женщина была моя мать? Напротив, скажу теперь вперед, что *быть более чистой душой, и так потом во всю жизнь, даже трудно себе и представить*. Объяснить разве можно тем, что сделала она не помня себя, <…> под тем сильным впечатлением, которое, при известном простодушии жертвы, *овладевает фатально и трагически*. <…> Итак, *мог же, стало быть, этот молодой человек иметь в себе столько самой прямой и обольстительной силы, чтобы привлечь такое чистое до тех пор существо* и, главное, такое совершенно разнородное с собою существо, совершенно из другого мира и из другой земли, и *на такую явную гибель?* Что на гибель – это-то и мать моя, надеюсь, понимала всю жизнь» [13; 12].

Здесь важно, во-первых, что Версилов лишний раз напоминает Ставрогина по неотразимости для женщин его мужского обаяния. Такая *покорительная* аура героя, воздействующая как на мужчин, так в особенности и на женщин, неоднократно упоминается в «Подростке». Вот один из первых примеров: «Он брюзжал ужасно, особенно за обедом, и все приемы его были совершенно деспотические. Но мать, сестра, Татьяна Павловна и все семейство покойного Андроникова (одного месяца три перед тем умершего начальника отделения и с тем вместе заправлявшего делами Версилова), состоявшее из бесчисленных женщин, благоговели перед ним, как перед фетишем» [13; 17].

Во-вторых, вновь проявляется уже отмеченная нами тенденция: никакой, даже самый прочный семейный союз не гарантирует разруши-

тельного, «фатального и трагического», воздействия страсти к другому человеку. Если прежде речь у нас шла о подверженности такому воздействию персонажей-мужчин (Епанчин, Иволгин, Версилов), то теперь подобное демонстрирует женщина, к тому же самая «чистая душой». Впрочем, никакой «явной гибели» Софье Андреевне по сюжету романа не уготовано. Так что по воле автора предположение Аркадия высказано в его исповеди «ради красного словца» и в очередной раз демонстрирует его инфантилизм.

Вместе с тем, не чужд «красного словца» и его перезрелый отец, Версилов, который во многих случаях не может удержаться от того, чтобы не подыгрывать своему недозрелому сыну:

« – Но ведь была же и она когда-то живая? Ведь вы что-нибудь полюбили же в ней? Ведь была же и она когда-то женщиной?

– Друг мой, если хочешь, никогда не была, – ответил он мне, тотчас же скривившись в ту первоначальную, тогдашнюю со мной манеру, столь мне памятную и которая так бесила меня: то есть, по-видимому, он само искреннее простодушие, а смотришь – все в нем одна лишь глубочайшая насмешка, так что я иной раз никак не мог разобрать его лица, – никогда не была! Русская женщина – женщиной никогда не бывает» [13; 104].

Однако указание на своеобразие натуры Софьи Долгорукой (как очень важного женского образа в «Подростке») Достоевский не мог позволить себе оставить в зоне «красного словца», т.е. отдать на откуп только парадоксам Версилова. Автор позволяет этому герою высказать очень проницательные и тонкие замечания, касающиеся народности инстинктов Софьи Андреевны. Например, Версилов в одном случае признаёт: «Смирение, безответность, приниженность и в то же время твердость, сила, настоящая сила – вот характер твоей матери. Заметь, что это лучшая из всех женщин, каких я встречал на свете. А что в ней сила есть – это я засвидетельствую: видал же я, как эта сила её питала. Там, где касается, я не скажу убеждений – правильных убеждений тут быть не может, – но того, что считается у них убеждением, а стало быть, по-ихнему, и святым, там просто хоть на муки. <…> Скажу кстати, в скобках, что почему-то подозреваю, что она никогда не верила в мою гуманность, а потому всегда трепетала; но, трепеща, в то же время не поддалась ни на какую культуру. Они как-то это умеют, а мы тут чего-то не понимаем, и вообще они умеют лучше нашего обделывать свои дела. *Они могут продолжать жить по-своему в самых ненатуральных для них положениях и в самых не ихних положениях оставаться совершенно самими собой. Мы так не умеем*.

– Кто они? Я вас немного не понимаю.

– *Народ, друг мой, я говорю про народ*» [13; 104-105].

В другом случае вышесказанное подтверждается Версиловым через тонкий нюанс, касающийся женской моды: «О, как она была несчастна,

когда я требовал от нее вначале, когда она еще была так хороша, чтобы она рядилась. Тут было и самолюбие и еще какое-то другое оскорблявшееся чувство: она понимала, что никогда ей не быть барыней и что в чужом костюме она будет только смешна. Она, как женщина, не хотела быть смешною в своём платье и поняла, что каждая женщина должна иметь *свой* (курсив автора – Н.М.) костюм, чего тысячи и сотни тысяч женщин никогда не поймут – только бы одеться по моде. Насмешливого взгляда моего она боялась – вот что!» [13; 382]. Здесь гендерологические сложности дополняются и усугубляются культурологическими. Диалог женского и мужского совмещается с «диалогом культур».[220]

Справедливости ради следует отдать должное И.С. Тургеневу: он одним из первых (в 1850 г.) представил проблему «диалога культур» в гендерологическом ракурсе в своих «Записках охотника». В частности, в новелле «Свидание» барский лакей, некий «Виктор Александрович», нахватавшись внешних дворянских замашек, покоряет сердце крестьянской девушки Акулины. Таково покоряющее воздействие даже псевдодворянской культуры на носительницу культуры народной. Еще раньше Лермонтов наметил подступы к этой проблеме, когда изображал любовные коллизии между Печориным и Бэлой. Достоевский идет дальше обоих своих предшественников, потому что представляет проблему шире и глубже. Его Софья Долгорукая по-женски покорена Андреем Версиловым, но её природное народное достоинство *не уступает*, вплоть до финала. Фактически она берет его – этого своего дворянина-супруга – под опеку, вопреки всем его любовным сумасшествиям и выходке с иконой (когда он демонстративно расколол пополам древний образ).

Женские образы в «Подростке» можно расценивать двояко. С точки зрения типологии, они по отношению к предыдущим произведениям писателя не отличаются особой оригинальностью. Мы уже присматривались к Ахмаковой и к Софье Долгорукой. Первая во многом наследует Настасье Барашковой; вторая – целому ряду смиренных героинь (в первую очередь Нине Александровне Иволгиной). Между тем, в гендерологическом аспекте заметно значительное разнообразие в оттенках взаимоотношений женских персонажей с мужскими в романе «Подросток». Аркадий плохо понимает женщин. Мы помним его собственное запальчивое признание: «…в женщинах я ничего не знаю, да и знать не хочу» [13; 10]. Однако сюжетная судьба сталкивает Аркадия со многими из них.

В числе прочих заслуживает внимания Татьяна Павловна Пруткова. В *романтическом* плане она в романе лишена личностной гендерной

[220] О разности культур «дворянской» и «народной» убедительно сказано в монографии: Власкин А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. – Магнитогорск: Изд-во МГПИ, 1994. – 195 с.

«валентности» – однако наделена *женской* натурой, жизненным опытом и проницательностью в понимании мужчин. Аркадий характеризует ее следующим образом: «Эта Татьяна Павловна играла странную роль в то время, как я застал её в Петербурге. Я почти забыл о ней вовсе и уж никак не ожидал, что она с таким значением. <...> Это была сухенькая, маленькая фигурка, с птичьим востреньким носиком и птичьими вострыми глазками. *Версилову она служила, как раба, и преклонялась перед ним, как перед папой, но по убеждению*. Но скоро я с удивлением заметил, что её решительно все и везде уважали, и главное – решительно везде и все знали. Старый князь Сокольский относился к ней с необыкновенным почтением; в его семействе тоже; эти гордые дети Версилова тоже (имеются в виду сын и дочь Версиловы – Н.М.); у Фанариотовых тоже, – а между тем она жила шитьем, <...> брала из магазина работу. Мы с нею с первого слова поссорились, потому что она тотчас же вздумала, как прежде, шесть лет тому, шипеть на меня; с тех пор продолжали ссориться каждый день; но это не мешало нам иногда разговаривать, и, признаюсь, *к концу месяца она мне начала нравиться; я думаю, за независимость характера*» [13; 19-20].

При будто бы «рабском» отношении к Версилову, притом «по убеждению», именно она, как мы помним, дает ему достаточно ядовитую характеристику (после его письма к Ахмаковой): «…такие сумасшедшие в ярости и пишут, когда от ревности да от злобы ослепнут и оглохнут, а кровь в яд-мышьяк обратится... А ты еще не знал про него, каков он есть!» [13; 259]. Таким образом, эта героиня так же, как и Аркадий – и через его посредство, – выражает свой гендерологический опыт (транслируя, конечно, опыт авторский).

Благодаря такому опыту Татьяна Павловна выполняет своеобразную роль «поверенной в делах» и преданной защитницы других женщин в их взаимоотношениях с мужчинами. Софью Андреевну она защищает от выходок Версилова и Аркадия; от них же вынуждена ограждать Ахмакову; Лизу Долгорукую – от всё того же Аркадия и Сергея Сокольского. Можно заключить, что Достоевский в этом образе сконцентрировал многие симпатичные ему женские черты. Это мудрая и справедливая охранительница чужих семейных очагов и судеб. Интересно заметить, что обозначенные внешние приметы – «с птичьим востреньким носиком и птичьими вострыми глазками» – могут, по Достоевскому, принадлежать не только женщинам-хищницам, подобным процентщице Алене Ивановне из «Преступления и наказания».

Сестра Аркадия, Елизавета Макаровна Долгорукая, ничего не унаследовала от своего отца и, напротив, почти *всё* – от матери. Она влюбляется в дворянина, молодого князя Сергея Сокольского (как когда-то Софья Андреевна – в Версилова). Готова она и простить его подловатые матри-

мониальные расчеты «на стороне». Пойти она готова на любые жертвы ради любимого и родить от него ребёнка (на что благословляет её и мать) – вопреки его загубленной репутации и судьбе. В Лизе Долгорукой ещё более, чем в матери, заметны признаки преемственности относительно Сони Мармеладовой. Она могла бы отправиться за любимым и на каторгу. Однако князь Сокольский – далеко не Родион Раскольников, и, может быть, поэтому Достоевский избавил героиню от подобной участи: Сергей Сокольский умирает, а у Лизы случается выкидыш. Кстати заметим, что больному Сокольскому «всё пауки снятся» [13; 335], что отчасти «рифмует» его с Аркадием Долгоруким.

Повторяемость черт в характерах Софьи Андреевны и её дочери можно объяснить намерением Достоевского выразить свое мнение о подобных свойствах женской натуры: они всегда будут востребованы мужчинами, потому что значимы вне зависимости от времени и субстанциональны в любых поколениях. Всё это дистанцирует позицию писателя от высказанной его персонажем Версиловым сентенции (опять-таки «ради красного словца»): «Если бы дело брака зависело от одних женщин – ни одного бы брака не уцелело» [13; 104].

Особого внимания заслуживают образы детей Версилова от его первого, официального брака. Как уже сказано, эти его дочь и сын выражают в себе отдельные грани натуры своего отца, хотя в кризисный для Версилова репутационный момент «отвернулись от него и жили отдельно» [13; 18]. Сын Версилова остается в романе достаточно безликим (даже безымянным). Аркадий упоминает его почти вскользь: «Это был брат Анны Андреевны, камер-юнкер, молодой Версилов, сын Версилова, а стало быть, почти и мой брат» [13; 397].

Обоим своим сыновьям Версилов устраивает своего рода психологическое испытание, когда поручает передать деньги на содержание одного – другому (нужно заметить, достаточно циничный поступок): «Сомнений не было, что Версилов хотел свести меня с своим сыном, моим братом; таким образом, обрисовывались намерения и чувства человека, о котором мечтал я; но представлялся громадный для меня вопрос: как же буду и как же должен я вести себя в этой совсем неожиданной встрече, и не потеряет ли в чем-нибудь собственное моё достоинство?» [13; 398]. Фактически испытание плохо выдержали оба. Версилов-младший не удержался и, передавая деньги, повел себя оскорбительно: «И вдруг – сорок рублей через лакея, в переднюю, да ещё после десяти минут ожидания, да ещё прямо нз рук, из лакейских пальцев, а не на тарелке, не в конверте!» [13; 399]. В свою очередь, и Аркадий не может спокойно перенести такое: «О, эти обидчики ещё с детства, ещё в семействах своих выучиваются матерями своими обижать! Разумеется, я потерялся... О, зачем потерялся!» [13; 400]. Можно констатировать, что законный сын Версилова действи-

тельно демонстрирует в этой ситуации некие «барские» замашки, свойственные его отцу. Они неоднократно выражаются и в отношении Версилова к Софье Андреевне. При следующей встрече Версилов-младший ведёт себя с Аркадием с непринужденной любезностью, и это опять-таки унаследовано от отца: тот также, в зависимости от обстоятельств, переменчив во взаимоотношениях с окружающими.

Совсем иначе и гораздо сложнее представлен образ Анны Андреевны. В первую очередь обращает на себя внимание подробное описание облика и сопоставление с отцом: «Совсем другая особа была дочь Версилова. Высокая, немного даже худощавая; продолговатое и замечательно бледное лицо, но волосы черные, пышные; глаза тёмные, большие, *взгляд глубокий*; малые и алые губы, свежий рот. *Первая женщина, которая мне не внушала омерзения походкой*; впрочем, она была тонка и сухощава. *Выражение лица не совсем доброе, но важное*; двадцать два года. Почти ни одной наружной черты сходства с Версиловым, а между тем, каким-то чудом, *необыкновенное сходство с ним в выражении физиономии*» [13; 33]. Быть может, именно сходство с отцом должно было, по замыслу Достоевского, предопределить для Аркадия его изначальную симпатию к единокровной сестре. Он даже льстит и почти невольно кокетничает с нею: « – Смейтесь, смейтесь надо мною! – воскликнул я в упоении, <...> – от вас мне это только удовольствие. Я люблю ваш смех, Анна Андреевна! У вас есть черта: вы молчите и вдруг рассмеетесь, в один миг, так что за миг даже и не угадать по лицу» [13; 196].

Позднее, лучше узнав саму Версилову и много компрометирующего про нее, Аркадий всё-таки не может противостоять ее обаянию: «О, я чувствовал, что она лжет (хоть и искренно, потому что лгать можно и искренно) и что она теперь дурная; но *удивительно, как бывает с женщинами*: этот вид порядочности, эти высшие формы, эта недоступность светской высоты и гордого целомудрия – все это сбило меня с толку, и я стал соглашаться с нею во всем, то есть пока у ней сидел; по крайней мере – не решился противоречить. О, мужчина в решительном нравственном рабстве у женщины, особенно если великодушен! Такая женщина может убедить в чем угодно великодушного» [13; 340]. Но ведь по сходной логике складывается отношение Аркадия и к самому Версилову: ему очевидны кривляния и подчас коварное лукавство отца, но Подросток не в силах бывает противостоять его обаянию.

Очень тонкое замечание относительно значимости образа Версиловой сделал В.Д. Днепров: «Подросток размышляет: “...а человек к тому же такая сложная машина, что ничего не разберешь в иных случаях, и вдобавок к тому же, если этот человек – женщина”. Эти слова относятся к Анне Андреевне, которая *была задумана личностью крупной, кем-то вроде Ставрогина в юбке*, но в романе, перенасыщенном содержанием, *оста-*

лась не вполне художественно реализованной. В ней подростка сбивает с толку соединение душевной глубины с злым практицизмом, прямоты с лживостью, гордости с подлостью».[221] На наш взгляд, слишком сильно сказано – «вроде Ставрогина в юбке», однако всё остальное представляется верным.

Гендерологически примечательно, что Достоевский помещает Анну Версилову в ситуацию обеих Москалевых из «Дядюшкиного сна». Новая героиня парадоксальным образом совмещает в себе расчетливый прагматизм Марьи Александровны и решимость Зины, когда намеревается взять под свою «супружескую» опеку престарелого и богатого князя Сокольского. По иронии судьбы, он и сам был озабочен ее судьбой, но в свойственной ему манере: «Мне положительно было известно, что князь очень интересовался судьбой Анны Андреевны и искал ей жениха. Но для Версиловой было труднее найти жениха, чем тем, которые вышивали по канве» [13; 33]. Анна Андреевна берет инициативу в свои руки:

« – Она просто пришла к князю Николаю Ивановичу и сделала ему предложение.

– Как «сделала ему предложение»? То есть он сделал ей предложение?

– Ну где ему! Она, она сама. То-то и есть, что он в полном восторге. Он, говорят, теперь *всё сидит и удивляется, как это ему самому не пришло в голову*. Я слышал, он даже прихворнул... тоже от восторга, должно быть» [13; 243]. Фактически Анна Версилова претендует на роль, которую органично, «от души» играют у Достоевского самоотверженные женщины-смиренницы (Нина Александровна Иволгина, Софья Матвеевна Улитина, Софья Андреевна Долгорукая и её дочь Лиза). Но сама-то она пытается сыграть подобную роль не «от души», а «из расчета». При этом её пафос очень напоминает «москалёвский»: «Нет, пусть сгублю даже репутацию мою, но спасу его! Я готова жить у него просто в няньках, быть его сторожем, сиделкой, но не дам восторжествовать холодному, светскому, мерзкому расчету!» [13; 340].

Один расчет конкурирует с другим, и добром в данном случае это не могло кончиться.

Николай Иванович Сокольский также очень совпадает в инстинктах с «дядюшкой» из ранней повести:

« – Мы начали наш роман, и пусть нам дадут его докончить. Пусть это – мечта, но пусть не отымают у нас эту мечту.

– То есть как же мечта, князь?

– Мечта? *Как мечта? Ну пусть мечта, только пусть дадут нам умереть с этой мечтой*.[222]

---

[221] Днепров В.Д. Идеи. Страсти. Поступки. – Л.: Сов. писатель, 1978. – С. 53.

[222] Сходным образом выразится позднее сам Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 г.: «Вы скажете, это сон, бред: хорошо, оставьте мне этот сон и бред» [24; 309].

– О князь, к чему умирать? Жить, теперь только и жить!

– А я что же говорю? Я только это и твержу. Я решительно не знаю, для чего жизнь так коротка» [13; 256].

Совместными усилиями дети Версилова почти похитили Сокольского и перевезли на съемную квартиру Аркадия (буквально навязали ему старика), где намеревались выждать, предпринимая шаги для того, чтобы погасить неизбежный скандал. Положение князя было плачевно: «…мне стало ясно, как дважды два, что из старика, даже почти ещё бодрого и всё-таки хоть сколько-нибудь разумного и хоть с каким-нибудь да характером, они, за это время, пока мы с ним не виделись, *сделали какую-то мумию, какого-то совершенного ребёнка, пугливого и недоверчивого*» [13; 423]. Он даже «плакал и просился домой» [13; 427]. В конечном счете, Ахмакова предприняла свои шаги, и князя вызволили от интриганов, за что он был безмерно благодарен. Прожить после этого ему оставалось совсем недолго – что также отчасти повторяет фабульную линию «Дядюшкина сна».

Можно заключить, что собственно *гендерологического* подтекста образ Анны Андреевны в романе лишен. Она может в этом отношении напоминать Варвару Ардалионовну Иволгину из «Идиота», которая умно интригует в пользу брата, сама выгодно вышла замуж за Птицына, однако так и не проявила себя как женщина в своих чувствах по отношению к мужчинам.

3. От «Подростка» к «Кроткой»: художественная преемственность и гендерологическая уникальность повести

Если иметь в виду художественные произведения, то «Кроткая» написана почти сразу вслед за «Подростком»; в творческой биографии Достоевского их разделяет примерно год (1875 – 1876). Это не могло не сказаться сразу по нескольким параметрам. Оно и сказалось, и прежде всего – в обобщенном смысле самих названий. В предыдущем параграфе мы уже помещали названия этих произведений в единый разряд, наряду с прочими («Хозяйка», «Игрок», «Идиот» и др.). И можно заметить, что героиня «фантастического рассказа» у Достоевского такая же – *кроткая*, как и Аркадий Долгорукий – *подросток*. Об условной номинальности названия повести[223] свидетельствует и авторская воля. Например, явным оксюмороном выглядит название одной из подглавок – «Кроткая бунтует». «*Кротость*» героини не раз уже в науке дезавуировали с разных позиций.

[223] Так мы будем обозначать здесь жанр этого произведения, отступая от достаточно искусственного – «фантастический рассказ» – и следуя наименованию «повесть» в разделе «От автора» [13; 5].

В этой связи Т.А. Касаткина отмечала: «Последнее время «фантастический рассказ» Достоевского все чаще анализируется с позиций психологии. Задается вопрос: «Кротка ли Кроткая»? – и, разумеется, триумфально доказывается, что вовсе нет. <…> Мы ведь, по воле автора, даже лишены возможности называть Кроткую как-либо иначе – за отсутствием у главных героев имен собственных мы автоматически называем её по её качеству, акцентированному героем-повествователем и вынесенному в заглавие автором».[224] Тему несогласующейся с названием повести противоречивости позиции у её героини ставила в центр внимания О.Ю. Юрьева в ряде статей.[225]

Можно согласиться с психиатром и суицидологом В.С. Ефремовым,[226] что свою важную роль в наименовании повести сыграла реакция Достоевского на реальный случай самоубийства безработной швеи М. Борисовой. В «Дневнике писателя» появляется статья «Два самоубийства», где Достоевский делится своим впечатлением: «Этот образ в руке – странная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то *кроткое*, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или упрека: просто стало нельзя жить, “Бог не захотел” и – умерла, помолившись... <…> Эта *кроткая*, истребившая себя душа *невольно мучает мысль*» [23; 146]. «Мучения мысли» вскоре и вылились в создание повести. Неоднократно повторяя в статье это понятие – *кроткая*, – писатель перенёс его и в название произведения. Однако в художественном выражении понятие «кроткая» обрело сложное и обобщенное значение применительно к характеру и судьбе героини.

Ещё один параметр для сопоставления «Кроткой» и «Подростка» связан с типологией женских характеров. На первый взгляд, вполне *кроткими* героинями представлены в романе мать и сестра Аркадия, Софья Андреевна и Лиза. Между тем, их готовность на смиренную жертвенность ради Версилова и Сергея Сокольского существенно отличается от того, что демонстрирует героиня повести. Они не способны *бунтовать* и тем более не дойдут до суицида. Таким образом, эти две героини по-своему в большей мере, чем сама *Кроткая*, подходят под заглавное обозначение повести. А между тем, в романе мы всё-таки находим более явных предшественниц героини «Кроткой» из числа второстепенных женских персонажей.

---

[224] Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 412.

[225] Напр.: Юрьева О.Ю. Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. – Вып. 21. – СПб., 2006. – С. 91-102.

[226] Ефремов В.С. Ряд воспоминаний, ведущих к правде (Реальные самоубийцы и «фантастический» рассказ о Кроткой) // Самоубийство в художественном мире Достоевского. – СПб.: «Издательство «Диалект», 2008. – С. 245-295.

Первая из них – молодая княжна Лидия Ахмакова: «Это была болезненная девушка, *лет семнадцати*, страдавшая расстройством груди и, говорят, чрезвычайной красоты, а вместе с тем и *фантастичности*» [13; 56]. Здесь примечательна близость к Кроткой и по возрасту, и по непредсказуемости поступков («фантастичность»). Возможна параллель с будущей «Кроткой» и в таких нюансах: «Версилов не только сам желал, но даже и настаивал на браке с девушкой и что соглашение этих двух неоднородных существ, старого с малым, было обоюдное» [13; 57]. В повести, как мы знаем, инициатива на заключение брачного союза также шла от мужчины, и соглашение «неоднородных существ, старого с малым» было поначалу вполне обоюдным. Наконец, более чем очевидна перекличка трагических итогов в романе и в «Кроткой»: «…выставлялась очевидная подлость Версилова, ложь и интрига, что-то чёрное и гадкое, тем более что кончилось действительно трагически: бедная воспламенённая девушка отравилась, говорят, фосфорными спичками» [13; 58]. В повести героиня также решается на самоубийство вследствие того, что *обманулась* в мужчине.

Вторая предшественница Кроткой в романе ещё более ей близка. Правда, она – не сирота и не замужем, однако параллели просматриваются по разным свойствам характера и сюжетным обстоятельствам, тем более по финальному самоубийству. Это юная девушка Оля, о которой мать после смерти дочери рассказывает: «Она не плачет, гордая такая сидит, негодует. И всё-то она у меня такая была, во всю жизнь, даже маленькая, никогда-то не охала, никогда-то не плакала, а сидит, грозно смотрит, даже мне жутко смотреть на нее» [13; 143]. Они с матерью бедствуют и даже голодают в чужом для них Петербурге и так же, как Кроткая, вынуждены продавать вещи: «Снесли мы куцавейку, на заячьем меху была, продали» [13; 143]. Заметим, что и в «Кроткой» будет фигурировать подобная же «заячья куцавейка»: «…у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго. “*Строго, строго и строго*”. Но она вдруг позволила себе принести остатки (то есть буквально) *старой заячьей куцавейки*, – и я не удержался и вдруг сказал ей *что-то, вроде как бы остроты*. Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но – как загорелись!» [13; 7].

Еще более показательная параллель в бесплодных попытках обеих героинь (в романе и в повести) найти место через объявления в газетах: «…пошла она в газету и вот тут-то публиковалась: приготовляет, дескать, изо всех наук и из арифметики: „Хоть по тридцати копеек, говорит, будут платить”. И стала я на неё <...> под самый конец даже ужасаться: ничего-то она не говорит со мной, сидит по целым часам у окна, смотрит на крышу дома напротив да вдруг крикнет: „Хоть бы белье стирать хоть бы землю копать!”» [13; 7].

Наконец, на объявление откликнулся Версилов, который предложил бедствующим Оле и её матери помощь деньгами, а также взялся поспособствовать в поиске работы. Своим поведением при визите он может напоминать «Закладчика» из повести и даже сходным образом разъясняет девушке её оплошности в публикации: «Пуще всего обеих нас привлекло тогда, что был у него такой *серьёзный вид, строгий даже, говорит тихо, обстоятельно* и всё так вежливо, – куды вежливо, почтительно даже, – а меж тем никакого такого исканья в нём не видно: прямо видно, что пришел человек от чистого сердца. „Я, говорит, *ваше объявление в газете прочел, вы, говорит, не так, сударыня, его написали*, так что даже повредить себе тем самым можете”» [13; 145]. В «Кроткой» Закладчик (так он сам себя неоднократно именует, и к этому мы еще вернёмся), в свою очередь, рассказывает: «Она тогда из последних сил публиковалась, сначала, разумеется, заносчиво: “Дескать, гувернантка, согласна в отъезд, и условия присылать в пакетах”, а потом: “Согласна на всё, и учить, и в компаньонки, и за хозяйством смотреть, и за больной ходить, и шить умею”, и т. д., и т. д., всё известное! Разумеется, всё это прибавлялось к публикации в разные приемы, а под конец, когда к отчаянию подошло, так даже и “без жалованья, из хлеба”. Нет, не нашла места! Я решился её тогда в последний раз испытать: вдруг беру сегодняшний “Голос” и показываю ей объявление: “Молодая особа, круглая сирота, ищет места гувернантки к малолетним детям, преимущественно у пожилого вдовца. Может облегчить в хозяйстве”.

– Вот, видите, эта сегодня утром публиковалась, а к вечеру наверно место нашла. Вот как надо публиковаться!» [24; 8].

В «Подростке» визит Версилова и его помощь не остались без внимания соседа, подлого интригана Стебелькова, который тут же оговорил перед женщинами Версилова. Гордость в сочетании с мнительностью, явно присущие характеру Оли, заставили её поверить навету, разыскать Версилова, вернуть деньги и прилюдно обвинить его: «…этот господин вырезает газетные объявления, где на последние деньги публикуются гувернантки и учительницы, и ходит по этим несчастным, отыскивая бесчестной поживы и втягивая их в беду деньгами. Я не понимаю, как я могла взять от него вчера деньги! Он имел такой честный вид!.. <...> Вы негодяй, милостивый государь!» [13; 131]. Измученная переживаниями, следующей же ночью она повесилась.

По итогам трагедии Версилов сожалеет: «*Нетерпелива немного она, теперешняя молодёжь*, кроме, разумеется, и малого понимания действительности, которое хоть и свойственно всякой молодежи во всякое время, но нынешней как-то особенно... <...> Упрекаю себя тоже в одном смешном обстоятельстве, <...> кажется, я, *по скверному моему обычаю, позволил себе тогда с нею некоторого рода веселость, легкомысленный смешок*

этот – одним словом, был недостаточно резок, сух и мрачен, три качества, которые, кажется, также в чрезвычайной цене у современного молодого поколения... Одним словом, дал ей повод принять меня за странствующего селадона» [13; 149]. Всё это вновь напоминает опыт героя повести. Во-первых, Закладчик многократно декларирует *нетерпеливость* молодежи. Во-вторых, памятен его личный девиз: «Строгость, строгость и строгость» и дополнение к нему: «Строгость у меня – это сухость» [24; 7]. Лишь однажды он позволит себе в общении с Кроткой «нечто вроде остроты», насчет «остатков заячьей куцавейки», – но лишь для испытания характера героини. Версилову же не до испытания Оли и потому приходится сожалеть, что «*был недостаточно резок, сух и мрачен*».

Ещё одна возможная – и быть может, немаловажная – параллель состоит в поздних сожалениях персонажей-мужчин после гибели женщин о трагически упущенном времени. У Версилова это выражается так: «Всего больше жалею, <...> что не успел устроить всё это вчера же вечером, и – наверно не вышло бы тогда этого страшного дела! Да и время было: восьми часов ещё не было» [13; 148]. Позднее в «Кроткой» упущенное время кардинально сокращается. Финальная подглавка так и названа – «Всего только пять минут опоздал» [24; 33], и в ней многократно акцентируются эти «пять минут». Разумеется, в обоих случаях, и особенно в повести, автором подразумевается, что дело не во времени.

В связи с сюжетной судьбой несчастной Оли обратим внимание на ещё один значимый нюанс. Она оставила прощальную записку: «Маменька, милая, простите меня за то, что *я прекратила мой жизненный дебют*. Огорчавшая вас Оля» [13; 149]. Выделенное нами курсивом выражение становится предметом обсуждения для Аркадия и Версилова: « – Да и юмор странный, <...> гимназический условный язык между товарищами... Ну кто может в такую минуту и в такой записке к несчастной матери, – а мать она ведь, оказывается, любила же, – написать: «прекратила мой жизненный дебют»! <...>

– Тут ровно никакого и нет юмора, – заметил <...> Версилов, – выражение, конечно, неподходящее, совсем не того тона, и действительно могло зародиться в гимназическом или там каком-нибудь условно товарищеском, как ты сказал, языке али из фельетонов каких-нибудь, но покойница употребляла его в этой ужасной записке совершенно простодушно и серьёзно» [13; 149-150].

Когда уже закончилась публикация романа (декабрь 1875), общественность была взволнована самоубийством в Италии Лизы Герцен, дочери тогда уже покойного публициста и писателя. В том случае также фигурировала предсмертная записка, содержавшая, казалось бы, стилистически неуместные выражения: «*Предпринимаю длинное путешествие*. Если самоубийство <...> удастся, то я прошу только, чтоб схоронили меня,

вполне убедясь, что я мертвая, потому что совсем неприятно проснуться в гробу под землею. *Очень даже не шикарно выйдет*» [23; 145]. Вскоре вслед за этим в Петербурге покончила с собой русская швея М. Борисова. Оба трагических случая легли в основу статьи Достоевского «Два самоубийства» [23; 144–146]. Они, в своем контрастном психологическом противостоянии, и послужили для писателя стимулом к созданию «Кроткой». С одной стороны – записка Лизы Герцен с легкомысленными до цинизма выражениями, с другой – образ Богородицы, прижатый к груди. Как уже отмечено нами (вслед за всеми другими комментаторами повести), именно второй случай в наибольшей степени повлиял на замысел «Кроткой». Однако заслуживает внимания и стилевая параллель между записками Оли в «Подростке» и дочери Герцена. Можно было бы подумать, что здесь в неожиданном ракурсе проявился известный *провиденциализм* Достоевского: в романе он как-будто напророчил трагическую участь Лизы Герцен.

Между тем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что это не соответствует действительности. Достоевский узнал об обстоятельствах смерти Лизы Герцен в июне 1876 г. из письма к нему К.П. Победоносцева и по этому же источнику цитирует записку самоубийцы в своей статье. Для обоих консервативно настроенных корреспондентов и сам факт самоубийства, и содержание записки представлялись показательными. Они делились впечатлениями: вот к чему приводит «отрыв от родной почвы» и извращённое воспитание в свете радикальных идей. Однако Победоносцев узнал обстоятельства самоубийства уже как минимум из третьих рук. Первым откликнулся на события (ориентируясь на французские газетные известия) И.С. Тургенев в письме из Парижа к П.В. Анненкову, неполностью цитируя *в собственном переводе* с французского и пресловутую «нехорошую записку» (выражение Тургенева). Однако, как показали недавние изыскания,[227] выражения Лизы Герцен из её записки в переводе Тургенева *искажены*.[228] В более точном переводе нет и следа легкомыслия и тем более цинизма. Тем более не дошел до Достоевского и основной мотив самоубийства – безответная любовь 17-летней девушки к 44-летнему женатому мужчине. Приходится сожалеть, что эта гендерологическая подоплека трагического события осталась Достоевскому неизвестна. Но подоплека эта объективно сближает участь Лизы Герцен с сюжетными судьбами, с одной стороны, Лидии Ахмаковой (несчастная влюблённость

[227] Лиза Герцен / Статья, публ. и пер. с фр. И.А. Желваковой // Литературное наследство. Том 99: Герцен и Огарев в кругу родных и друзей. Кн. 2. ИМЛИ РАН. – М.: Наука, 1997. – С. 544-555.

[228] Мотивы, по которым свободно владевший французским языком И.С. Тургенев явно намеренно исказил выражения Е. Герцен в своем переводе, – оставляем на рассмотрение тургеневедов или психологов.

в Версилова), а с другой – Кроткой героини повести. Показательны во всех трех случаях возрастные совпадения. Но еще важнее, что в последнем случае («Кроткая»), как ни парадоксально, уже зарождавшаяся любовь женщины *к женатому на ней же мужчине* – так и остается безответной. В воспроизведении возможности такой трагедии мы видим очередное гендерологическое открытие писателя.

Еще один параметр при сопоставлении романа «Подросток» и повести «Кроткая» дает рассмотрение жанра этих произведений. Лишь на первый взгляд они в этом отношении сходны: повествование в обоих случаях ведется от первого лица. Но от природы «исповедальности» роман и повесть художественно расходятся как бы по разным полюсам. В «Подростке» исповедь Аркадия разворачивается на сотни страниц и структурируется по частям, главам и подглавкам. Для исповедального жанра это слишком масштабно и в известном смысле *фантастично*. В «Кроткой», напротив, исповедь лаконизируется до нескольких часов, чтобы «собрать свои мысли в точку» [24; 5]. Как уже сказано, сам автор прямо декларирует *фантастичность* жанра. Но стоило бы уяснить его особую природу в литературоведческом аспекте.

На наш взгляд, в этом отношении убедительны суждения В.Д. Днепрова: «Художник ясно сознает новаторскую природу своего творения. Фантастическое, по его словам, «именно в самой форме рассказа». На самом деле, что он такое? «Это не рассказ и не записки», – замечает писатель. Ни одно известное определение не годится. Конечно, не повествование – повествование рядом с мертвым телом? Но и *не исповедь*, – герой вначале и не знает, в чём именно будет исповедоваться. Открыто единственное решение: "…он и говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* (курсив автора – Н.М.) себе его". А мы, пребывая внутри его сознания, слышим внутренний монолог, не предназначенный ни для чьих ушей, слышим беззвучные стоны и вскрики героя. Достоевский вплотную подошел к мысли, для его времени поразительной – *стенограмма сознания*! <…> Достоевский, сознавая это, пришел к *«внутреннему монологу» как особому виду художественного психологизма*». И далее, подытоживая опыт Достоевского и Толстого (имея в виду «Анну Каренину»), исследователь заключал: «Толстой и Достоевский сделали решающие шаги к открытию *внутреннего монолога, потока сознания*, раздвинув тем самым возможности реалистического романа».[229]

В «Кроткой» самым существенным в свете нашей темы можно считать повышенную концентрацию гендерологических мотивов в камерных условиях семейных отношений, в одной «отдельно взятой» семье, притом семье зарождающейся как бы на глазах у читателя. Как и почему у героев

[229] Днепров В.Д. Идеи. Страсти. Поступки. – Л., 1978. – С. 164, 165.

всё не складывалось и дошло до трагедии, при, казалось бы, обоюдной доброй воле к супружескому благополучию, – вот что автор заставляет уяснять своего героя-закладчика. При этом здесь, как и в «Подростке», Достоевский делегирует исповедующемуся герою собственные гендерологические инициативы.

Некоторые подходы к такой задаче Достоевский предпринимал лишь в немногих предыдущих произведениях. Например, в «Бедных людях», где Быков и Варенька в финале находятся, быть может, лишь на пороге подобной же истории. В «Неточке Незвановой» в эскизном виде, в пересказе героини, во-первых, дана драматичная история семейных взаимоотношений Ефимовых. Во-вторых, сироту приютила у себя семья Александры Михайловны и Петра Александровича. Разработка их характеров в романе является достаточно углубленной и во многом предвещает коллизию поздней повести. В незаконченном романе черствый муж психологически тиранил жену: «…с первого взгляда казалось, как будто что-то было недосказано между ними <...>. Он был несообщителен, сух и даже глаз на глаз с женой как будто не находил темы для разговора. Он видимо тяготился людьми» [2; 226] – и это очень напоминает Закладчика. В свою очередь, супруга *кротко* «несет крест» своего подневольного положения в семье. Однако и здесь показана уже давно сложившаяся семья, без истоков отношений. Наконец, в «Подростке» история взаимоотношений Версилова и Софьи Долгорукой пересказана, казалось бы, с самых истоков, однако без психологического углубления, через уклончивые признания Версилова.

Прав В.С. Ефремов, когда замечает: «И герой “Записок из подполья” (в целом, “подпольный” тип – это весьма широкое понятие у самого Достоевского), и даже внешне совпадающий по обстоятельствам своего несостоявшегося брака Лужин, и “сладострастник” Свидригайлов, сообщающий о возможности женитьбы на 15-летнем “неразвернувшемся бутончике”, вовсе *не создают своей “системы” супружеских отношений и воспитания*».[230] Действительно, подобную систему создает лишь герой позднейшей повести.

Таким образом, в «Кроткой» Достоевский фактически впервые для себя ставит и решает сложнейшую задачу – психологически достоверно развернуть своеобразную «анатомию взаимоотношений» мужчины и женщины: с момента знакомства – через семейные коллизии – вплоть до трагической развязки. Наряду с этим, масштаб поставленных автором проблем расширяется за счет возможных религиозно-философских интерпретаций повести. Так, К.В. Мочульский давал следующую трактовку:

---

[230] Ефремов В.С. Ряд воспоминаний, ведущих к правде (Реальные самоубийцы и «фантастический» рассказ о Кроткой) // Самоубийство в художественном мире Достоевского. – СПб.: «Издательство «Диалект», 2008. – С. 269.

«В “Кроткой” Достоевский находит окончательный синтез своих основных философских идей. Темы “подполья”, “обособления”, “могущества” и “духовной тирании” соединены здесь, как лейтмотивы в патетическом финале. Гордая личность, замкнутая в безвыходном одиночестве, разрывает связь человеческого общения. Закон Божьего мира – любовь – извращается в дьявольскую гримасу – деспотизм и насилие. «Слабое сердце» Кроткой раздавлено этой мёртвой тяжестью. Она убегает в смерть. Символическое противопоставление начала божественного началу демоническому выражено особенностью её самоубийства: она выбрасывается из окна, *помолившись* и держа в руках образ. <…> Кроткая умерла. Убийца слишком поздно понимает своё преступление против любви. Прозрев, он видит дьявольский обман, и чувство мирового одиночества охватывает его душу. Он сам своими руками разорвал всеединство Божьего творения. И мир распростерся перед ним как ледяная пустыня».[231]

В этом, религиозно-философском аспекте интерпретировали повесть уже многие исследователи (в частности, Т.А. Касаткина в ранее уже цитировавшейся нами монографии). Подобные подходы законны и уместны. Однако в свете нашей темы имеет смысл оставаться в более «приземленном», социально-психологическом измерении. Здесь также нет недостатка в научных интерпретациях повести.[232] О.Ю. Юрьева именно в этом аспекте видит возможность рассматривать «Кроткую» в широком контексте творчества Достоевского. По поводу героев повести она замечает: «С самого начала главным для него стало “торжество над ней” [24; 7]. <…> Ту же мечту о неравенстве и превосходстве благодетеля лелеет в своем сластолюбии Фёдор Павлович, мечтая о Грушеньке. О том же тайно грезит Ганя, думая о браке с Настасьей Филипповной».[233]

---

[231] Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. - М.: Республика, 1995. – С. 498.

[232] См., например: Долинин А.С. Кроткая // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. – Л.; М.: Наука, 1924. – С. 423-438; Аллен А. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 15. – Л.: Наука, 2000. – С. 228-236; Альми И.Л. Лирическое начало в повести Ф.М. Достоевского «Кроткая» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. – СПб.: Семантика-С, 2002. – С. 464-469; Туниманов В.А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого // Туниманов В.А. Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. – СПб.: Наука, 2004. – С. 9-57; Лукашик О.В. Случай и его «неслучайность» в развитии образов героев Ф.М. Достоевского в повести «Кроткая» // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С. 411-414. Более развернутый список литературы см. в приложении к статье Н.Г. Михновец: Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. – СПб: «Пушкинский дом», 2008. – С. 120-121.

[233] Юрьева О.Ю. Мужской ум и женское недоумие в мире Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. – М.; Иркутск, 2006. – Вып. 13. – С. 108.

Анализ повести усложняется тем, что в многочисленных исследованиях этого произведения уже, казалось бы, «всё сказано», и добавить как будто нечего. В то же время стоит попытаться отметить кое-что особенно важное и тем самым внести свои коррективы к более ранним наблюдениям.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в подавляющем большинстве случаев исследователи априори возлагают вину за воспроизведенную в «Кроткой» трагедию на героя-мужчину. Действительно, от этой точки зрения трудно отрешиться: во-первых, потому, что сам он себя в повести *судит* и *винит*; во-вторых, привычный для Достоевского и сквозной в его творчестве мотив эгоистичного деспотизма и мучительства персонажей-мужчин по отношению к персонажам женским получает в повести как будто особенно яркое воплощение. Лишь в редких случаях вину за описанную трагедию предполагается отчасти разделить между героями.[234]

По понятным причинам наиболее взвешенными представляются нам суждения специалиста-суицидолога В.С. Ефремова, поэтому приведем здесь ряд развернутых (с некоторыми купюрами) фрагментов из его работы.

Во-первых, он резонно замечает: «Этот конфликт не мог не возникнуть, если *вступают в брак столь различные люди*. Для его возникновения не надо чего-то экстраординарного в браке, что бы нарушило естественное течение семейной жизни».[235]

Во-вторых, исследователь поясняет: «Художественные картины Достоевского, его образы – это не просто улавливание и передача средствами искусства тонкой *динамики интерперсональных отношений*. “Тупику” в супружеской жизни предшествуют социальный тупик (героини “некуда больше идти”) и своеобразный экзистенциальный тупик офицера-закладчика, которому необходимо объяснить себя кому-то другому. <...> Социальный тупик Кроткой ясен, сложнее считать находящимся в тупике закладчика, у которого «три года самых мрачных воспоминаний» не просто “прошлись” по ущемлённому самолюбию, но сформировали подпольного мстителя обществу. <...> Однако герой повести – это никак не садист-мучитель, а человек, пытающийся выйти из духовного и социального тупика одиночества <...>. И если для Кроткой выбор ограничен: толстый лавочник или закладчик, цитирующий Гете (“иного не дано”), то для офицера-ростовщика выход из своеобразного экзистенциального вакуума в

[234] См.: Юрьева О.Ю. Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. – Вып. 21. – СПб., 2006. – С. 91-102.

[235] Ефремов В.С. Ряд воспоминаний, ведущих к правде (Реальные самоубийцы и «фантастический» рассказ о Кроткой) // Самоубийство в художественном мире Достоевского. – СПб.: «Издательство «Диалект», 2008. – С. 272.

силу особенностей личности, понимания и оценки жизни сквозь призму его индивидуального сознания весьма проблематичен. Решение проблемы во многом здесь носит характер парадокса: покорить человека и одновременно заставить его любить себя он собирается любовью, при которой *не меняются имеющиеся установки*, не считаясь при этом с системой нравственно-ценностных ориентации другого».[236]

Далее В.С. Ефремов солидаризируется со своими американскими коллегами (Дж. Фой и С. Райцевич), которые также исследовали значение самоубийств в творчестве Достоевского. Они, в частности, полагали, что «"эта неумолимая трагедия (представленная в «Кроткой». – В.Е.) показывает *больше, чем историю о мучителе и жертве*, и вскрывает двусмысленность во всех точках соприкосновения этой несчастной четы. Авторы считают, что повесть оставляет читателя в сомнении, кого же здесь винить, и, действительно, была ли здесь чья-то вина". Он оставлен наедине со своей собственной оценкой случившегося "в сумрачном свете человеческого несчастья и неведения"».[237]

В.С. Ефремов развивает эту логику: «Предлагаемая читателям "художественная правда" Достоевского при суицидологическом анализе не позволяет делать однозначных выводов о чьей-то вине, о "плохом" офицере-ростовщике, замучившим "хорошую" героиню. <...> Суицидологический анализ обнаруживает, что как у "мучителя", так и у "жертвы" отчетливо прослеживается общее в личностных характеристиках. Это и ригидность нравственных установок и морально-ценностных ориентаций, и своеобразный максимализм в психической жизни (при всем различии конкретного содержания этих установок, системы ценностей и других составляющих психики и духовного содержания). Как сама Кроткая, так и ростовщик практически не способны выйти за пределы определенных личностных характеристик».[238]

Как уже сказано, приведенные суждения представляются нам достаточно взвешенными. Тем не менее, они оставляют возможность их корректировать с учетом специфики жанровой природы произведения. Так, например, если допустимо судить о «личностных характеристиках» героя повести (который самораскрывается), то едва ли такое возможно применительно к героине, – о которой мы знаем лишь со слов этого самого «Закладчика» (а скорее, многого так и *не узнаём*). Тем самым и упомянутая В.С. Ефремовым «динамика интерперсональных отношений» лежит для нас во многом лишь в области *угадывания*. Гораздо осторожнее и в то же

---

[236] Ефремов В.С. Ряд воспоминаний, ведущих к правде (Реальные самоубийцы и «фантастический» рассказ о Кроткой) // Самоубийство в художественном мире Достоевского. – СПб.: «Издательство «Диалект», 2008. – С. 284-285.

[237] Там же, с. 286.

[238] Там же, с. 286.

время точнее выражаются как раз американские исследователи, для которых читатель повести остается «в сумрачном свете человеческого несчастья и *неведения*».

Еще М.М. Бахтин замечал: «*При объяснении только одно сознание*, один субъект, *при понимании – два сознания*, два субъекта».[239] Таким образом, в повести, по воле автора, нам раскрыто лишь *одно сознание*, и потому в ней раскрывается *по мере возможности* (в невысокой мере) лишь уровень «объяснения» или «уяснения». Тогда название предпоследней подглавки произведения – «Слишком понимаю» – от лица героя-повествователя выдает *желаемое за действительное*. Мы уже обращали внимание на то, что название и последней подглавки – «Всего только пять минут опоздал» – также носит характер самообмана. Если под этим углом зрения пересмотреть все названия в повести, то и в ряде других можно усматривать тот же характер. Это как бы перечень заблуждений героя-повествователя: «Благороднейший из людей, но сам же и не верю»; «Кроткая бунтует»; «Пелена вдруг упала» – и два упомянутых последних названия. Мы отмечали уже оксюморонный характер сочетания «Кроткая бунтует». Однако ведь этот оксюморон, скорее всего, отражает не столько авторское сознание, сколько очередное заблуждение героя: не такая уж она и *кроткая*, и не так уж и *бунтует*.

Этот ряд можно начинать и с самого первого названия. Т.А. Касаткина резонно замечает: «Называя первую главку повествования героя «Кто был я и кто была она», автор «Кроткой», в свою очередь, максимально генерализует ситуацию – он создает для нас ситуацию единственного мужчины и единственной женщины на земле <...>. То есть – к моменту изгнания из рая. Ибо не *я* и *ты* присутствуют здесь, но *я* и *она*, то самое «она», которое впервые появится в библейском тексте в словах Адама: «Жена, которую Ты мне дал, она мне дала...» [Быт. 3, 12] – в тот момент, когда подельник будет перекладывать на другого общее преступление, следствием которого и явится приговор смертной казни для всего человечества и превращение земли, произведшей терние и волчцы, в его общую тюрьму. Характерно, что до последней страницы обращение “ты” практически не присутствует в тексте, герой будет стараться избегать местоимений второго лица в именительном падеже даже там, где это будет не так-то просто».[240] Переводя эти суждения из религиозного в план философского истолкования, можно согласиться, что оппозиция *я* и *она* вместо *я* и *ты* – очень значима: здесь у Достоевского содержится важный исток экзистенциализма. Противопоставление двух

[239] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1986. – С. 331.
[240] Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 416-417.

указанных оппозиций легло, как известно, в основу трактата Мартина Бубера «Я и Ты».[241]

В самом деле, с первого же названия подглавки – как бы изначально, с самых истоков своего «уяснения» произошедшего – повествователь, по замыслу Достоевского, определяет искаженную диспозицию: Кроткая была для него – не *Ты*, а *Она*. Её сознанию (а по большому счету – самой её личности) в развивающихся вплоть до трагедии взаимоотношениях просто нет места. Заметим ещё раз, что единственным у Достоевского опытом построения повествование от лица женского персонажа остался ранний *незаконченный* роман «Неточка Незванова». Можно полагать, что делегировать героине собственное в*и*дение и понимание особенностей женско-мужских взаимоотношений Достоевский всё-таки не нашел возможности, потому и оставил роман незавершённым. В художественной гендерологии писателя если не трагизмом, то драматизмом чревата принципиальная *разность* женской и мужской природы (соответственно, и психологии, и ценностных ориентиров, и всего прочего). Крайнюю позицию в понимании этой разности занимает А.П. Власкин. Он, например, утверждает: «Мужчины и женщины, в силу разной своей природы, при всем желании и обоюдном интересе – вполне понять друг друга не могут. Очевидно, что решения этой гендерной проблемы нет, однако возможна добрая воля к её смягчению. Например – признание мужчинами чужого, женского опыта (в любом его проявлении) более значимым, нежели свой. И обратное признание – если женщины сочтут такое возможным. Достижимо ли это вполне? – Маловероятно. Но пробовать стоит».[242] Это суждение лишь на первый взгляд убедительно. На самом деле оно утопично в своем итоге и в научном отношении неконструктивно, потому что предполагает наличие некоего «железного занавеса» между *мужским* и *женским*, который сводит на нет перспективы гендерологических исследований.

Вместе с тем, разность *женской* и *мужской* природы в самом деле, как уже можно было убедиться, проявляется в творческих исканиях Достоевского последовательно и многоаспектно. Другое дело, что принципиальная эта разность не обусловливает наличия непроходимой границы для общения и взаимопонимания между мужчинами и женщинами. Во многих произведениях Достоевского идет поиск героями «своей половинки», и в ряде случаев этот поиск оказывается успешным (например, Соня Мармеладова и Родион Романович, Авдотья Романовна и Разумихин; Софья Долгорукая и Андрей Версилов). Однако творчество Достоевского в специфике его авторских интуиций – с преимущественным вниманием к жизненной

[241] Бубер Мартин. Я и Ты // Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – С. 16–91.

[242] Власкин А.П. О женском воздействии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 35. – СПб., 2017. – С. 235.

конфликтности – демонстрирует больше иных случаев, когда герои сопрягают свои судьбы *не со своей половинкой*. Тогда и оказываются неизбежными «интерперсональные» конфликты (по терминологии В.С. Ефремова). Повесть «Кроткая» демонстрирует крайний вариант подобных случаев.

При всей сложности взаимоотношений героев этой повести можно выделить один (возможный наряду с прочими) аспект, по которому их «половинки», т.е. их ценностные ожидания и устремления, драматично не согласуются. Отто Вейнингер писал: «По большей части человек делает *не то, что хочет, а то, что он хотел*. Он всегда задает себе, благодаря прежнему решению, *определённое направление*, по которому и движется вплоть до следующего момента раздумья. Мы желаем не постоянно, а лишь по временам, толчками. Мы сберегаем желание».[243] Процитировав это суждение О. Вайнингера, В.С. Ефремов продолжает: «У героя «Кроткой» этим "толчком", изменившим не только "желания", но даже взгляд на мир, к сожалению, оказалось событие, после которого любого рода "изменения" уже не нужны. <…> Однако к этому финалу персонажи «Кроткой» прошли через все стадии мучительного интерперсонального конфликта».[244] Но имеет смысл прежде всего определиться с разностью «ожиданий и желаний» героев повести. Кроткая изначально *хотела* (по выражению Вайнингера) семейного и даже, быть может, в конечном счете, любовного согласия. Это и определяло направление её поведения вплоть до «бунта». Закладчик, в свою очередь, желал покорить и *влюбить в себя* молодую жену. Это также оставалось для него генеральной стратегией и тактикой поведения в супружеской жизни. В конечном счете, они не умели приспосабливаться друг к другу, корректировать и трансформировать (по ходу постепенного понимания друг друга и развития взаимоотношений) свои ожидания и желания. Фактически к трагедии привела рассогласованность взаимных ожиданий.

Выразительные штрихи к описанной трагедии следует видеть в художественном плане повести, в частности, в метафоризации. Так, сами по себе отчасти метафоричны уже и название произведения, и именование героини – *Кроткая*. Для автора, как мы знаем, выбор этого понятия был во многом продиктован впечатлением от обстоятельства, связанного с реальным самоубийством: М. Борисова бросилась с крыши, прижимая к груди образ Богородицы. («Эта *кроткая*, истребившая себя душа *невольно мучает мысль*» – [23; 146]). Однако очевидно, что внешнего впечатления здесь было бы недостаточно. Достоевский не мог не учитывать смысло-

[243] Цит. По: Ефремов В.С. Ряд воспоминаний, ведущих к правде (Реальные самоубийцы и«фантастический» рассказ о Кроткой) // Самоубийство в художественном мире Достоевского. – СПб.: «Издательство «Диалект», 2008. – С. 272.
[244] Там же, с. 272.

вые коннотации, связанные с этим понятием. «Кроткая» – это уклоняющаяся от гнева, уступчивая, покорная, смиренная. Всё это предполагает подчинение человека внешней воле; и хорошо, если это подчиненность Высшей воле, в христианском смысле («Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» [Мф. 5, 5]). Но в обыденной жизни внешняя воля может быть зловредной. Тогда кротость допустимо интерпретировать как покорность в сочетании с замкнутостью *Я* на самого себя, закрытость и неспособность к равноправному диалогу (или даже к борьбе).

Еще примечательнее в смысловом отношении самоименование героя повести. Т.А. Касаткина заметила: «…это особая история, *почему наш ростовщик именует себя закладчиком*, но сейчас мы оставляем ее в стороне».[245] Мы такое «оставить в стороне» не намерены. На наш взгляд, именование героя *Закладчиком* вместо *Ростовщика* имеет в повести концептуальное значение.

Прежде всего обратим внимание, что сам этот вид деятельности в больших романах Достоевского весьма востребован персонажами. Принимают вещи или иные ценности *в залог* (а клиенты всё это *закладывают*): Алена Ивановна («старуха-процентщица») в «Преступлении и наказании»; Птицын в «Идиоте» (упоминаются и другие ростовщики); с подобной ролью связана и «ротшильдовская идея» Аркадия в «Подростке»; позднее в роли ростовщика выступает купец Самсонов (и привлекает к этому Грушеньку Светлову) в «Братьях Карамазовых».

В «Кроткой» герой неоднократно именует себя *Закладчиком* вместо *Ростовщика*, и это вполне можно считать «оговоркой по Фрейду». Закладчицей поневоле (по крайней нужде) является в повести Кроткая. Она самое дорогое для себя – унаследованный от родителей образ Богородицы с младенцем – принесла герою в заклад. Он образ принял, но по ходу сюжета, в свою очередь, всё более и более воспринимает её саму как нечто дорогое для себя. И вот эту Кроткую героиню, как персонализированную ценность, он сам *отдает в заклад* своему эгоистичному уязвлённому самолюбию. Позднее (в подглавке «Страшное воспоминание») он и хранит её как бы только *для себя* – за ширмой, почти как в «сейфе» [24; 22].

Трагический финал оформлен как потеря героем ценных «залогов», персонализированного и материализованного: Кроткая ушла из своей и его жизни сама и забрала с собою Богородичный образ. «Закладчик», согласно жизненной логике, теряет всё. Нужно дополнительно учитывать, что герой по ходу взаимоотношений с Кроткой в некотором смысле отдает в *заклад* своему уязвленному самолюбию и еще кое-что ценное (если не самое ценное) – *собственное человеческое Я*. И это он в итоге также безвозвратно теряет – что и лежит в основе его личной экзистенциальной трагедии.

---

[245] Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 419.

ГЛАВА V

ГЕНДЕРОЛОГИЧЕСКОЕ МНОГООБРАЗИЕ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

1. Гендерная многовалентность Фёдора Павловича Карамазова

Общая и конкретно гендерологическая многоплановость итогового произведения Ф.М. Достоевского[246] усложняется тем, что для структурирования материала и распределения внимания к нему почти невозможно подобрать единообразные и универсальные аспекты. Идти ли от женских образов к мужским,[247] или наоборот?[248] Применим ли для охвата всего образного материала любовный или семейный аспекты? По каждому из этих вариантов просматриваются свои возможности и недостатки. Многоразличные женские и мужские персонажи представлены автором в сложных взаимоотношениях. Но если между одними «закипают страсти» (Дмитрий Карамазов – Аграфена Светлова – Фёдор Павлович; Дмитрий – Катерина Верховцева – Иван Карамазов), то другие остаются почти индифферентны друг к другу (Иван и Грушенька; Фёдор Павлович и Катерина Ивановна). К тому же в подобных аспектах во многом выпадают из поля зрения, например, колоритная Екатерина Осиповна Хохлакова; все женщины-Снегирёвы; Павел Смердяков; взаимоотношения в семействе Кутузовых (слуги в доме Фёдора Карамазова) и другой образный материал.

Обращение к «Братьям Карамазовым» попричине гендерологической многоплановости романа обязывает искать особые подходы к художественному материалу. Для нас значимы не только взаимоотношения между мужчинами и женщинами, но и отчасти «имманентные» в гендерологическом плане взаимоотношения (между мужчинами по поводу женщин, и между женщинами по поводу мужчин). Даже и безотносительно к мужскому полу женские природные инстинкты могут показательно сказываться в семейной сфере (Снегирёвы, Хохлаковы). Вместе с тем, общий аспект внимания всё-таки необходим. И в качестве такового мы избираем то, чего придерживаются, во-первых, большинство исследователей рома-

---

[246] См. показательный сводный список исследований: Библиография работ, посвященных роману «Братья Карамазовы», за последние четыре десятилетия. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / Сост. Т.А. Касаткина. – М.: Наука, 2007. – С.797-827.

[247] Как, например, в таком опыте: Власкин А.П., Савельев К.Н. Женские центры внимания в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Научные исследования и образовательные практики в XXI веке: состояние и перспективы развития. – Смоленск,2015. – С. 106-107.

[248] Кантор В.К. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. – М.: Худ. лит., 1983. – 195 с.

на, а во-вторых, изначально задал сам Достоевский, когда назвал роман именно «*Братья Карамазовы*». Нужно только будет иметь в виду расширительное значение обоих конфликтно заложенных в это название понятий – как *братства*, так и *карамазовщины* (как расширительно было и название предыдущего романа – «Подросток»). Условно говоря, возможно было бы и другое название – «Братья и сёстры Карамазовы». Как в мужских, так и в женских персонажах романа проявляется *карамазовское* начало, и то и дело оно доминирует над *братским* или *сестринским*.

Сам Достоевский знал и признавал лишь одну, церковную и наполненную равноправным смыслом, форму обращения – «братья и сёстры».[249] С развитием феминизма в XX столетии эти понятия были разведены по обобщающим смысловым нюансам. В частности, в гендерном тезаурусе о «сестринстве» закреплено: «Хотя этот термин воспринимается как аналогичный братству, он не является его зеркальным отражением. Традиционно в патриархальном <…> обществе предполагалось, что женщины воспитаны *в духе недоверия, соперничества и предательства по отношению друг к другу в борьбе за мужчин.* Таким образом, сестринство – женская дружба и солидарность – становятся формой протеста. <…> В российском женском движении появилось высказывание “Все люди сёстры”, оппонирующее традиционному “Все люди братья”».[250]

Как бы то ни было, но в романе Достоевского есть «братья Карамазовы», но нет соответствующих «сестёр» – ни в прямом, ни в переносном смысле. Центральные женские персонажи здесь (Екатерина Верховцева и Аграфена Светлова) лишены сестринских инстинктов и зачастую ведут себя именно «в духе недоверия, соперничества и предательства по отношению друг к другу в борьбе за мужчин». Поэтому мы избираем, в силу целесообразности, то «мужской», то «женский» ракурсы внимания. И начинать имеет смысл с мужского, с одного из наиболее ярких образов в рамках нашей темы – Фёдора Павловича Карамазова.

Где есть биологические братья, там есть и соответствующий родитель, и это вторая причина, по которой мы начинаем с образа Карамазова-старшего. Если оставить пока в стороне пролог, посвященный Алёше, то формально и роман начинается с него, где первая глава первой книги так и озаглавлена – «Фёдор Павлович Карамазов». Образ этого «бестолковейшего сумасброда» демонстрирует крайнюю степень выраженности того, что мы ранее обозначили как *гендерную многовалентность*. Подобно Степану Верховенскому в «Бесах», Фёдор Карамазов в прошлом был два-

[249] См. об этом: Борисова В.В. «Братья и сестры» в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 27. – М., 2010. – С. 169-175.

[250] Тезаурус терминологии гендерных исследований. – М.: Восток–Запад: Женские Инновационные Проекты. – 2003. – [Электронный ресурс]. URL: http://sbiblio.com/biblio/content.aspx?dictid=98&wordid=817361

жды женат и, по прямым собственным признаниям, готов был соединиться новыми «узами» с Грушенькой Светловой: «А на Грушке сейчас женюсь, только захочу. Потому что с деньгами стоит только захотеть-с, <…> всё и будет» [14; 158]. Верховенский-старший в «Бесах» также был готов соединиться брачными узами – почти с кем угодно. Таким образом, оба эти персонажа представлены автором в исключительной зависимости от женского влияния.

Вместе с тем, наглядна и решающая разница между ними. Если у Степана Трофимовича эта зависимость носила пассивный характер (он подчинялся женскому влиянию сам как бы *по-женски*), то Фёдор Павлович, напротив, демонстрирует активное мужское начало. Повествователь характеризует его как «сладострастнейшего человека во всю свою жизнь, в один миг готового прильнуть к какой угодно юбке, только бы та его поманила» [14; 8]. Иван Фёдорович выразится об отце еще колоритнее: «Стал на сладострастии своем <…> будто на камне» [14; 210].

Степана Верховенского сладострастником никак не назовешь. Тем не менее, он в «безрассудной своей молодости» [10; 11] был готов под женским влиянием совершать поступки, которые возымеют роковые для него последствия. Ведь в первом браке был рожден сын Петруша, и впоследствии именно он станет косвенным виновником гибели отца. В итоговом романе эта логика автором расширяется и усугубляется. У Фёдора Павловича в первом браке родится сын Дмитрий. Он грозился и даже был готов убить отца («А не убил, так еще приду убить. Не устережёте!» – [14; 128]), – за что и оказался впоследствии ошибочно осуждён. Во втором браке был рождён Иван, фактически теоретик желанного убийства. Всё это косвенные виновники трагической гибели отца. И наконец, сладострастие Фёдора Карамазова приводит к рождению ещё одного, незаконного сына, Павла Смердякова, который и стал непосредственным убийцей.

Законные сыновья престарелого сладострастника естественным образом носят его фамилию и являются *Фёдоровичами*. Все трое оказываются носителями «карамазовщины», хотя в разной степени. А вот что сказано о Смердякове: «Окрестили и назвали Павлом, а по отчеству все его и сами, без указу, стали звать *Фёдоровичем. Фёдор Павлович не противоречил ничему и даже нашел всё это забавным* <…>. Впоследствии Фёдор Павлович сочинил подкидышу и фамилию: назвал он его Смердяковым, по прозвищу матери его, Лизаветы Смердящей» [14; 93]. Тем самым, обозначается зеркальное отражение имён-отчеств: Фёдор Павлович – Павел Фёдорович. Можно полагать, что это не было у автора случайным. Помимо других возможных интерпретаций, мы видим здесь гендерологически мотивированный смысловой нюанс. Дело в том, что Смердяков по воле автора оказывается в романе психологическим антиподом своему «роди-

телю» по отношению к женскому полу. Если тот, как мы помним, был «готов прильнуть к какой угодно юбке, только бы та его поманила», то Смердяков демонстрирует обратные инстинкты. Например, сказано о нем: «…женский пол он, кажется, так же презирал, как и мужской, держал себя с ним степенно, почти недоступно». Родитель ему предлагает: « – Хоть бы ты женился на какой-нибудь, хочешь женю?.. – Но Смердяков на эти речи только бледнел от досады, но ничего не отвечал. Фёдор Павлович отходил, махнув рукой» [14; 116].

Молодая соседка, Марья Кондратьевна, откровенно заигрывает с этим поваром-лакеем на укромной садовой скамейке. Впоследствии Смердяков будет даже доживать последние дни в ее доме (правда, в отдельной половине). Тем не менее, в романе нет и намека на возможные интимные отношения между ними. В известном смысле в Смердякове не на словах, а на деле реализована ранняя сентенция Аркадия Долгорукова из «Подростка» («в женщинах я ничего не знаю, да и знать не хочу, потому что всю жизнь буду плевать и дал слово» – [13; 10]). Складывается впечатление, что образ Смердякова в гендерологическом отношении у Достоевского абсолютно *выхолощен*. В нем сладострастие родителя как бы высохло и даже уже *просмердело*. Это и дает нам основание видеть в Павле Фёдоровиче Смердякове гендерологического антипода Фёдора Павловича Карамазова.

Нечто подобное, как уже сказано, автор воспроизводил ранее, в романе «Бесы». Там образ Степана Верховенского Достоевский наделил тем, что мы условно назвали «гендерной многовалентностью». Единственный его наследник, Петр Степанович, демонстрировал в этом отношении «нулевую валентность», то есть личное равнодушие к женскому полу (хотя был склонен вовлекать женщин в свои интриги и даже «сводничать»). В «Подростке» автор делает «многовалентного» отца, Версилова, соперником «одновалентному» сыну, Аркадию, относительно Ахмаковой. Теперь же, в итоговом романе, Достоевский повторно (после «Бесов») противопоставляет образы отца и сына по их гендерным инстинктам и доводит это до полного контраста. Достаточно очевидно, что здесь обнаруживается один из векторов гендерологических инициатив писателя: он художественно исследует свойства мужской натуры, возможности разной, даже контрастной откликаемости на женское влияние.

Вернемся к законным семействам Карамазова-старшего. Примечательно, что их, как уже сказано, было два. А между тем, вся первая книга романа названа «История *одной семейки*». Это явным образом нивелирует комплексную историю под единого главу обоих сейместв Фёдора Павловича. Однако обе супруги, матери законных сыновей, примечательны – как сами по себе, так и в сопоставлении.

Отношения Фёдора Карамазова к первой супруге, Аделаиде Миусовой, можно считать вполне отвечающими его многосторонней природе. При всей негативной ауре, исходящей от этого образа, в него заложено достаточно много разного. Этот герой остроумен до цинизма и склонен к шутовству, расчётлив до хищничества, имеет въедливый ум, хорошо чувствует слабые стороны окружающих и умеет играть на них. Например, по поводу своего старшего сына, Дмитрия, он «вывел лишь, что молодой человек легкомыслен, буен, со страстями, нетерпелив, кутила и которому только чтобы что-нибудь временно перехватить, и он хоть на малое время, разумеется, но тотчас успокоится» [14; 12]. В то же время этот герой временами показан склонным к сентиментальности. Так, младшего сына, Алексея, он вначале встретил с недоверием, но затем «стал его ужасно часто обнимать и целовать, <...> правда с пьяными слезами, в хмельной чувствительности, но видно, что полюбив его искренно и глубоко и так, как никогда, конечно, не удавалось такому, как он, никого любить…» [14; 18-19]. В определенный момент повествователь лаконично резюмирует свою характеристику Фёдора Павловича: «Он был сентиментален. Он был *зол и сентиментален*» [14; 24]. Кроме того, герой этот бывает труслив и мнителен. Добавим в этот характер крайнее сладострастие – и психологический портрет окажется, пожалуй, почти полным в его многосторонности.

Если не всё, то многие из перечисленных качеств Фёдора Павловича сказались в его взаимоотношениях с Аделаидой Ивановной Миусовой. По поводу его остроумия и шутовства «услужливая фантазия убедила её, положим, на один только миг, что Фёдор Павлович, несмотря на свой чин приживальщика, всё-таки один из смелейших и насмешливейших людей той, переходной ко всему лучшему, эпохи, тогда как он был только злой шут, и больше ничего» [14; 8].

Расчетливость Фёдора Карамазова легла фактически в основу его матримониальных целей и, как ни странно, была отчасти рассогласована со сладострастием: он «страстно желал устроить свою карьеру хотя чем бы то ни было; примазаться же к хорошей родне и взять приданое было очень заманчиво. Что же до обоюдной любви, то её вовсе, кажется, не было – ни со стороны невесты, ни с его стороны, несмотря даже на красивость Аделаиды Ивановны. Так что случай этот был, может быть, единственным в своём роде в жизни Фёдора Павловича, сладострастнейшего человека во всю свою жизнь <...>. А между тем одна только эта женщина не произвела в нем со страстной стороны никакого особенного впечатления» [14; 8]. Меркантилизм сказывался и после свадьбы, когда он «подтибрил у нее тогда же, разом, все ее денежки, до двадцати пяти тысяч, только что она их получила <...>. Деревеньку же и довольно хороший городской дом, которые тоже пошли ей в приданое, он долгое время и изо

всех сил старался перевести на свое имя чрез совершение какого-нибудь подходящего акта и наверно бы добился того из одного, так сказать, презрения и отвращения к себе, которое он возбуждал в своей супруге ежеминутно своими бесстыдными вымогательствами и вымаливаниями, из одной ее душевной усталости, только чтоб отвязался. Но, к счастию, вступилось семейство Аделаиды Ивановны и ограничило хапугу» [14; 9].

Тонкое знание и игра на чужих слабостях сказались в расчете на отвлеченность воззрений и инстинктов девушки: «…поступок Аделаиды Ивановны Миусовой был без сомнения отголоском чужих веяний и тоже пленной мысли раздражением <...>. Пикантное состояло еще и в том, что дело обошлось увозом, а это очень прельстило Аделаиду Ивановну» [14; 9]. Нам этот мотив (соблазнение на романтический «увоз») уже хорошо знаком по предыдущим произведениям Достоевского («Село Степанчиково и его обитатели», «Бесы»). Развитие этого мотива в «Братьях Карамазовых» произведено автором по принципу зеркального «удвоения». Как Фёдор Карамазов «увёз» Аделаиду и женился на ней, так и она впоследствии «бросила дом и сбежала от Фёдора Павловича с одним погибавшим от нищеты семинаристом-учителем, оставив Фёдору Павловичу на руках трехлетнего Митю» [14; 9]. Последнее также является развитием уже знакомого нам мотива: не семинарист, но погибающий от болезни домашний учитель Покровский в «Бедных людях»; несчастный больной учитель Вася в «Дядюшкином сне». Только вот Аделаида Ивановна пошла гораздо дальше своих предшественниц (Вари и Лизы) – она решается бежать с возлюбленным и даже бросает ребёнка, рожденного в постыдном браке.

Во многом это объясняется такой важной гранью ее характера, как подверженность влиянию идей женской эмансипации: «…поступок Аделаиды Ивановны Минусовой был без сомнения отголоском чужих веяний и тоже пленной мысли раздражением. Ей, может быть, *захотелось заявить женскую самостоятельность, пойти против общественных условий, против деспотизма своего родства и семейства*» [14; 8].[251] Подобные инстинкты, как нам известно, были хорошо знакомы самому Достоевскому на примере его возлюбленной Аполлинарии Сусловой, и инстинкты эти писатель считал чреватыми драматизмом. В случае с героиней «Братьев Карамазовых» они ведут и к трагическому финалу: «Бедняжка оказалась в Петербурге, куда перебралась со своим семинаристом и где беззаветно *пустилась в самую полную эмансипацию*. <...> И вот в это-то время семейством его супруги получилось известие о смерти её в Петербурге.

[251] Ю.Г. Кудрявцев в своей книге («Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное.» – М., 1991. – С. 58) небезосновательно возводит образ Аделаиды Миусовой к Виргинской из «Бесов», с ее примитивным пониманием женской эмансипации.

Она как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям – от тифа, а по другим – будто бы с голоду» [14; 9].

В гендерологическом отношении примечательны и некоторые детали совместной жизни супругов еще до её бегства в Петербург. В намеренно неопределенном пересказе повествователя заметны противоречия. С одной стороны, будто бы «между супругами началась самая беспорядочная жизнь и вечные сцены. Рассказывали, что молодая супруга выказала при том несравненно более благородства и возвышенности, нежели Фёдор Павлович…». С другой стороны: «Положительно известно, что между супругами происходили нередкие драки, но, по преданию, бил не Фёдор Павлович, а била Аделаида Ивановна, дама горячая, смелая, смуглая, нетерпеливая, одаренная замечательною физической силой» [14; 8, 9]. Физическое насилие над супругом плохо согласуется с «благородством и возвышенностью», однако оказывается вполне в духе горячности эмансипированной женщины. Во всяком случае, эти «свидетельства» колоритно оттеняют как непредсказуемость женской натуры Аделаиды Ивановны, так и трусость и слабость Фёдора Карамазова в таких конфликтах.

В отношении Карамазова-старшего к первой супруге есть еще один примечательный психологический штрих. С одной стороны, как уже отмечено, Аделаида Ивановна «не произвела в нем со страстной стороны никакого особенного впечатления» (доминировал меркантильный расчет). Эта женщина типологически явно сродни другой героине, Катерине Ивановне Верховцевой. О таких Фёдор Павлович выскажет своё мнение Алёше: «Вот таких-то (имеется в виду Митя Карамазов – Н.М.) *эти нежные барышни* и любят, кутил да подлецов! *Дрянь, я тебе скажу, эти барышни бледные*» [14; 159]. Однако с другой стороны, уже после смерти обеих своих супруг, Фёдор Карамазов «вдруг взял тысячу рублей и свёз её в наш монастырь *на помин души своей супруги*, <…> Аделаиды Ивановны, которая колотила его. Ввечеру того дня он напился пьян и ругал Алёше монахов. Сам он был далеко не из религиозных людей; человек никогда, может быть, пятикопеечной свечки не поставил пред образом. *Странные порывы внезапных чувств и внезапных мыслей бывают у этаких субъектов*» [14; 22].

«Странность» такого порыва может напоминать не менее странную молитву Лебедева за графиню Дюбарри в «Бесах». Сам Лебедев объясняет это так: «Да потому, может, и помянул (в молитве – Н.М.), что за нее, с тех пор как земля стоит, наверно никто никогда и лба не перекрестил, да и не подумал о том. Ан ей и приятно станет на том свете почувствовать, что нашелся такой же грешник, как и она, который и за нее хоть один раз на земле помолился» [8; 164]. Эмансипированная Аделаида Ивановна, конечно, далеко не графиня Дюбарри. Но за нее ведь также «наверно никто никогда и лба не перекрестил, да и не подумал о том». Вот и ее сын Дмит-

рий что-то не выказывает подобных порывов. А его отец, сладострастник и стяжатель, не уважавший супругу по жизни и обобравший её, оказывается способен внести изрядную сумму на помин её души. Впрочем, и задолго до того, едва узнав о смерти Аделаиды, он повёл себя неоднозначно: «…говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: “Ныне отпущаеши”, а по другим – плакал навзрыд как маленький ребёнок, и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на всё к нему отвращение. Очень может быть, что было и то, и другое, то есть что *и радовался он своему освобождению, и плакал по освободительнице – все вместе*» [14; 9–10].

Так что особо удивляться не приходится, что Фёдор Карамазов мог увлечь («положим, на один только миг») и такую пылкую девицу, как Аделаида Миусова. Его характер отсвечивает очень разными гранями. И граней этих только добавляет история его второй женитьбы, на кроткой Софье Ивановне.

Обращают на себя внимание принципиальные, почти контрастные различия в исходных характеристиках двух избранниц Фёдора Павловича. Первая, Аделаида Ивановна, – пылкая, склонная к эмансипации девушка из состоятельной дворянской семьи. Вторая, Софья Ивановна, – запуганная, смиренная шестнадцатилетняя девочка, сиротка из бедного духовного сословия, воспитанная самодуркой-генеральшей. Образ второй супруги Фёдора Карамазова в свете её первоначальных жизненных обстоятельств может напомнить Дарью Шатову из «Бесов». Она также выросла «в богатом доме своей благодетельницы, воспитательницы и мучительницы, знатной генеральши-старухи, вдовы генерала Ворохова» ([14; 12] – В «Бесах» была вдова-генеральша Ставрогина). Но по своему психологическому и духовному психотипу Софья Ивановна восходит, несомненно, к образу Софьи Семеновны Мармеладовой. На это уже не раз обращали внимание критики и исследователи.[252] Обе героини условно принадлежат к единому ряду «кротких», о котором уже шла речь в нашем исследовании. Припомним лишь, что непосредственной предшественницей Софьи Карамазовой являлась у Достоевского Софья Долгорукая (и вкупе с ней её дочь Лиза).

Возвращаясь к сопоставлению характеристик двух супруг Фёдора Павловича, Аделаиды и Софьи, полезно еще раз обратиться к статье

[252] См., напр.: Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 185; Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 250; Попова А.В. Женский вопрос в романном Пятикнижии Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»). Дис... канд. филол. наук. 10.01.01. – Москва, 1993. – 307 с.

А.А. Гизетти «Гордые язычницы».[253] Он как раз выделял, вслед за некоторыми другими критиками, два доминирующих у Достоевского женских типа – «кроткие» и «гордые» – и видел их представительство в Соне Мармеладовой и в Дуне Раскольниковой. В «Братьях Карамазовых» оба эти типа достаточно убедительно отражены как раз в Софье и в Аделаиде. Более того, А.А. Гизетти увидел в «Идиоте», в Аглае Епанчиной, значительное развитие второго типа («гордой женщины»). По нашим наблюдениям, в итоговый роман автор ввел также представительницу и этой, «новой» разновидности женской натуры. Таковой является возможная будущая супруга Алексея Карамазова – Лиза Хохлакова. Однако о ней у нас будет еще речь впереди.

Итак, вторая супруга, кроткая и безответная Софья Ивановна, попала во власть Фёдора Карамазова. Его отношение к ней изначально было во многом иным, нежели к первой супруге: «Фёдор Павлович не взял в этот раз ни гроша <…>; но он и *не рассчитывал на этот раз взять, а прельстился лишь замечательною красотой невинной девочки* и, главное, её невинным видом, поразившим его, сладострастника и *доселе порочного любителя лишь грубой женской красоты*. “Меня эти невинные глазки как бритвой тогда по душе полоснули”, – говаривал он потом, гадко по-своему хихикая. Впрочем, у развратного человека и это могло быть лишь сладострастным влечением» [14; 13]. Однако характерно, что в этой супружеской жизни он оставался вполне «многовалентным» сладострастником, то есть одной только жены ему было мало и «пользуясь <...> её феноменальным смирением и безответностью, даже попрал ногами самые обыкновенные брачные приличия. В дом, тут же при жене, съезжались дурные женщины, и устраивались оргии» [там же]. Это опять-таки важно для сопоставления, потому что в своём увлечении Грушенькой Фёдор Павлович будет вести себя совсем иначе: никаких оргий и лихорадочное ожидание визита к себе только её одной.

Теперь же обратим внимание на новую семейную составляющую. В доме Фёдора Карамазова (точнее, во флигеле при доме) постоянно присутствует его слуги Кутузовы – Григорий Васильевич и его супруга Марфа Игнатьевна. Так было и при Аделаиде Ивановне, и при Софье Ивановне. Семья эта сугубо патриархальная, оба супруга чрезвычайно набожны и даже суеверны. О.Ю. Юрьева убедительно замечает: «Идеальным для мужчины является тип взаимоотношений Марфы Игнатьевны и Григория (карамазовского слуги): будучи “женщиной не глупой”, “умнее своего супруга”, она подчинялась ему безропотно, так как “уважала его за

[253] Гизетти А.А. «Гордые язычницы» (К характеристике женских образов Достоевского) // Творческий путь Достоевского. Сб. ст. под ред. Н.Л. Бродского. – Л.: «Сеятель», 1924. – С. 186–196.

духовный верх” [14; 87]».[254] О высокой значимости образа Григория Васильевича в религиозном и общекультурном аспекте подробно и убедительно писал А.П. Власкин.[255] В свете нашей темы следует обратить внимание на три момента.

Во-первых, изначально детские годы всех четырёх потомков Фёдора Павловича (включая Павла Смердякова) прошли под воспитательной опекой Кутузовых. Во-вторых, семейство Кутузовых, на наш взгляд, представлено автором явно в противовес разгулу «карамазовщины», царящей в доме хозяина. В-третьих, отношение Григория Васильевича к первым двум супругам Фёдора Павловича является своеобразным психологическим камертоном для любого читателя. От лица повествователя сказано, например: «…слуга Григорий, мрачный, глупый и упрямый резонер, *ненавидевший прежнюю барыню Аделаиду Ивановну, на этот раз взял сторону новой барыни*, защищал и бранился за неё с Фёдором Павловичем почти непозволительным для слуги образом, а однажды так даже разогнал оргию и всех наехавших безобразниц силой» [14; 13].

Для Софьи Ивановны восемь лет её мучительной супружеской жизни обернулись рождением сыновей и болезнью: «Впоследствии с несчастною, с самого детства запуганною молодою женщиной произошло вроде какой-то нервной женской болезни, встречаемой чаще всего в простонародье у деревенских баб, именуемых за эту болезнь кликушами. От этой болезни, со страшными истерическими припадками, больная временами даже теряла рассудок. Родила она, однако же, Фёдору Павловичу двух сыновей, Ивана и Алексея, первого в первый год брака, а второго три года спустя. Когда она померла, мальчик Алексей был по четвертому году, и хоть и странно это, но я знаю, что он мать запомнил потом на всю жизнь, – как сквозь сон, разумеется» [там же]. И примечательно, что «Фёдор Павлович не мог указать ему, где похоронил свою вторую супругу, потому что никогда не бывал на её могиле, после того как засыпали гроб, а за давностью лет и совсем запамятовал, где её тогда хоронили…» [14; 21]. Могилу Софьи Ивановны, однако, знал, обиходил и указал Алексею всё тот же Григорий Васильевич. Именно после этого случая «обретения могилы матери» Алёшей в отце его и возник тот порыв, когда он пожертвовал тысячу рублей на помин души первой супруги, наверное, по принципу: об этой вот помнят, а о той – некому помолиться…

В отношении ко второй супруге, Софье, у Фёдора Карамазова сказываются в комплексе самые его неприятные свойства. В первую очередь,

---

[254] Юрьева О.Ю. Мужской ум и женское недоумие в мире Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. – М.; Иркутск, 2006. – Вып. 13. – С. 109.

[255] Власкин А.П. Творчество Достоевского и народная религиозная культура. – Магнитогорск; Челябинск: Изд.МГПИ, 1994. – С. 149–154.

это сладострастная наклонность «разжигать» женщину: «Никогда, бывало, её не ласкаю, а вдруг, *как минутка-то наступит,* – вдруг пред нею так весь и рассыплюсь, на коленях ползаю, ножки целую и доведу её всегда, всегда, – помню это как вот сейчас, – до этакого маленького такого смешка, рассыпчатого, звонкого, не громкого, нервного, особенного. У ней только он и был. Знаю, бывало, что так у ней всегда болезнь начиналась, что завтра же она кликушей выкликать начнет и что смешок этот теперешний, маленький, никакого восторга не означает, ну да ведь хоть и обман, да восторг. Вот оно что значит свою чёрточку во всем уметь находить!» [14; 126]. Заметим, что относительно первой супруги, Аделаиды Ивановны, Фёдор Павлович ничего подобного не вспоминает. Цинизм же сказывается иначе и в гораздо более жестокой форме. Софья Ивановна была очень набожна, и ей супруг устраивал испытания: «Думаю, дай-ка выбью я из неё эту мистику! “Видишь, говорю, видишь, вот твой образ, вот он, вот я его сниму. Смотри же, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!..” Как она увидела, Господи, думаю: убьет она меня теперь, а она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо, вся затряслась и пала на пол… так и опустилась…» [14; 126].

Был и другой эпизод в их совместной жизни, когда Софья вдруг повела себя почти как её предшественница, Аделаида (которая даже «била» супруга). Фёдор Карамазов вспоминает: «Раз Белявский – красавчик один тут был и богач, за ней волочился и ко мне наладил ездить – вдруг у меня же и дай мне пощечину, да при ней. *Так она, этакая овца, – да я думал, она изобьет меня за эту пощечину*, ведь как напала: “Ты, говорит, теперь битый, битый, ты пощечину от него получил! Ты меня, говорит, ему продавал… Да как он смел тебя ударить при мне! И не смей ко мне приходить никогда, никогда! Сейчас беги, вызови его на дуэль…” Так я ее тогда в монастырь для смирения возил, отцы святые ее отчитывали» [14; 126]. Так что Фёдор Павлович был отчасти прав, когда утверждал, что у него есть вкус на женщин, и в каждой он умеет находить какую-то скрытую «изюминку». В данном случае «изюминка», которая роднит обеих избранниц Карамазова, – это, можно полагать, некая чисто женская самостийность, которая противостоит мужской гендерной власти. У Аделаиды она отчасти основана на идеях эмансипации, у Софьи – на религиозности. В обоих случаях это грани духовности; у первой в меньшей степени, у второй – в большей.

Следует заметить, что и в этом романе гендерология Достоевского художественно преломляется в опыте Фёдора Карамазова. Извращённое, однако действительно разностороннее знание героем особенностей женской натуры является отражением и развитием всего того, что уже было выражено в ряде предыдущих произведений писателя. Нельзя сказать, что

Достоевский и здесь (как это было в «Подростке») «делегирует» Карамазову-старшему собственные гендерологические инициативы. В предыдущем романе, в силу специфики исповедального жанра, это было и художественно обоснованно, и почти неизбежно. В итоговом же романе Фёдор Павлович, по авторскому замыслу, является как бы *готовым* знатоком и ценителем женской натуры. Относительно женщин он уже всё знает или обо всем догадывается – ему почти некуда *гендерологически двигаться*. Таковым же у Достоевского был, пожалуй, лишь князь Валковский в «Униженных и оскорбленных» (образ которого, однако, не идет в сравнение с Карамазовым по слабой своей разработке и развернутости).

Вернемся к супругам Фёдора Карамазова. Важен вопрос об отношении Аделаиды и Софьи к своим детям, а также об обратной связи. Первая из них, как мы знаем, бросила ребенка (Митю) и сбежала из постылого дома в Петербург с неким семинаристом, где и погибла. Этот штрих вновь позволяет вспомнить роман «Бесы». Там Марья Шатова рожает нежеланного ребенка от Ставрогина и в результате гибнет вместе с младенцем. Дмитрий унаследовал больше черт от отца, чем от матери. И всё-таки первоначально он наклонен «прикипеть душою» к девушке того же психотипа – к Катерине Ивановне Верховцевой.

Иное дело – Софья Ивановна и её дети. О её отношении к старшему, Ивану, в романе нет свидетельств. Зато колоритно выражено отношение к младшему, Алёше, который «запомнил один вечер, <...> косые лучи заходящего солнца <...>, в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице… и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алёша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было исступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить» [14; 18]. Очевидным образом предполагается, что она посвятила этого сына Богородице, и это вполне оправдалось (по крайней мере в первой части незаконченной дилогии).

Заметим «между строк», что в приведенном фрагменте впервые сказывается наличие логических несоответствий, допущенных автором в романе. Мы имеем в виду, во-первых, присутствие некой «няньки», которая якобы «вбегает» и вырывает из рук матери ребенка. Едва ли Фёдор Павлович стал бы тратиться на «няньку», вполне полагаясь на жену. И Марфа Игнатьевна на роль «няньки» не подходит, так как известно, что Иван и Алёша попали под опеку супруг Кутузовых лишь после смерти Софьи Ивановны. (Тем самым как минимум три месяца они должны были воспитываться вместе с Павлом Смердяковым, который был на год старше Ива-

на.) Во-вторых, в романе остается непроясненным очень важный вопрос: кто же всё-таки написал «Житие» старца Зосимы. На первый взгляд, очевидно авторство Алёши Карамазова. Однако в сцене суда защитник Дмитрия Фетюкович вполне убедительно уличает в этом авторстве (и печатной публикации) Ракитина.[256]

Но вернемся к Софье Ивановне и ее сыновьям. Возникает резонный вопрос: почему они у нее выросли такие разные? Недоумение это явно спровоцировано самим автором. В главе «За коньячком» изрядно подвыпивший Фёдор Карамазов вспоминает Софью Ивановну и то, как он пытался «выбить из нее мистику» (цитировалось выше). Затем ему приходится успокаивать Алешу, после чего вступает Иван:

« – Да ведь и моя, я думаю, мать его мать была, как вы полагаете? – вдруг с неудержимым гневным презрением прорвался Иван. Старик вздрогнул от его засверкавшего взгляда. Но тут случилось нечто очень странное, правда на одну секунду: *у старика действительно, кажется, выскочило из ума соображение, что мать Алёши была и матерью Ивана…*

– Как так твоя мать? – пробормотал он, не понимая. – Ты за что это? *Ты про какую мать?.. да разве она… Ах, черт! Да ведь она и твоя!* Ах, черт! Ну это, брат, затмение как никогда, извини, а я думал, Иван… Хе-хе-е! – Он остановился. Длинная, пьяная, полубессмысленная усмешка раздвинула его лицо» [14; 127].

Сопоставление двух сыновей Софьи Карамазовой напрашивается само собой и неоднократно интерпретировалось в науке. Приведем в связи с этим лишь одно мнение: «…психологически самый близкий (хотя по выводам самый далекий) человек Алёше – это Иван. (Далее в сноске: «Это духовное их родство с Алёшей, общую им смятенность и вопросительность духа очень хорошо чувствует Иван). Но в отличие от Ивана Алёша умеет не подпасть под власть «бунта», который <…> начинает подчинять человека своей логике. Алёша преодолевает первые искушения, связанные со смертью старца, речами и поступками братьев, хотя, судя по всему, ему предстоят и новые искушения, быть может, более сильные».[257] То есть получается, что, с одной стороны, Алёша с Иваном близки (и оба чувствуют это), а с другой – они кардинально различны.

Пожалуй, наиболее правдоподобной в читательском впечатлении представляется всё-таки принципиальная разность этих двух единоутробных братьев. И вопрос – почему Иван и Алёша такие разные – иногда ста-

---

[256] Подробнее см. об этом: Власкин А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 27. – М., 2010. – С. 188-190.

[257] Кантор В.К. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. – М.: Худ. лит., 1983. – С. 174-175.

вился в науке напрямую. Например, Т.Ф. Двойнишникова солидаризировалась с мнением американского исследователя Ф.Ф. Сили. Он именно задавался вопросом, «почему у Софьи Карамазовой выросли такие разные сыновья: Иван и Алёша? По его мнению, Алёша унаследовал характер матери, это признаёт и его отец. Иван же отказывается от материнского смирения и пассивности. Но в его характере также сказались любовь матери, которой он был окружён, и чувство незащищенности. Восстание Софьи против унижения её человеческого достоинства уравновешивается её же верой в Бога и переходит со временем в кликушество. Восстание Ивана зрело с детских лет и не находило выхода ни в чем, кроме презрения к отцу. Отсюда несходство характеров матери и её старшего сына. Однако, по наблюдениям исследователя, в финале романа в Иване возрождаются материнские черты, которые проявляются в отказе потворствовать Катерине Ивановне в её страсти к Мите и в признании своей вины на суде».[258]

Приведенные соображения не кажутся нам убедительными. Ни о каком «восстании Софьи против унижения её человеческого достоинства» всё-таки не может идти речь. Как не наблюдается в Иване никакого «возрождения материнских черт» в финальной сцене суда. И совсем уж надумана «страсть» Катерины Ивановны к Мите, выраженная в этом самом финале. Думается, что вопрос о причинах принципиальной разности двух сыновей Софьи Карамазовой «повисает в воздухе» не без умысла автора. О младшем сыне, Алёше, Фёдор Павлович высказывается лишь позитивно и порой не без умиления. И напротив, об Иване мы имеем в тексте два абсолютно противоположных отцовских отзыва. В одном случае он рекомендует Ивана старцу Зосиме: «Это мой сын, плоть от плоти моея, любимейшая плоть моя!» [14; 66]. Кстати заметим, что с этим мнением солидарен и Смердяков, который говорит Ивану при последнем свидании: «Вы как Фёдор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с» [15; 68]. А в другом случае отец обращается к Алёше: «Да я Ивана не признаю совсем. Откуда такой появился? Не наша совсем душа. <…> Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся... Подует ветер, и пыль пройдет...» [14; 159]. Но первая «рекомендация» высказана в порыве намеренного шутовства, а вторая – в состоянии жестокого похмелья. Тем не менее, последняя характеристика примечательным образом совпадает с пьяным недоумением Фёдора Карамазова относительно общей матери у Ивана и Алёши («Ты про какую мать?.. да разве она…» – цитировалось выше). Недоумение это передаётся, наверное, и большинству читателей.

[258] Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф. М. Достоевского: итоги и перспективы изучения (на материале русского и англоязычного литературоведения 1970-2000-х гг.). Дисс… к.ф.н.10.01.01. – Улан-Удэ, 2006. – С. 173.

Быть может, оно могло бы быть развеяно в сюжете ненаписанной второй части дилогии, где характеры Ивана и Алёши должны были получить дальнейшее развитие.

Обратимся теперь ещё раз к происхождению Павла Смердякова. По общепринятым представлениям, он явился плодом богомерзкого соития сладострастника Фёдора Павловича с юродивой Лизаветой. Впрочем, среди персонажей романа бытует и другое мнение. Например, Григорий Васильевич защищал своего барина от подобного навета, «вступал за него в брань и препирательства и *многих переуверил*. "Она *сама, низкая, виновата*", – говорил он утвердительно, а обидчиком был не кто иной, как «Карп с винтом» (так назывался один известный тогда городу страшный арестант, к тому времени бежавший из губернского острога и в нашем городе тайком проживавший). *Догадка эта показалась правдоподобною*, Карпа помнили, именно помнили, что в те самые ночи, под осень, он по городу шлялся и троих ограбил» [14; 92]. Вместе с тем, по вопросу происхождения Павла Фёдоровича слуга Григорий на удивление непоследователен. До рождения ребёнка он называет беременную Лизавету «низкой» («сама виновата»), а уже после его рождения и смерти матери вдруг заявляет своей супруге: «Божье дитя-сирота – всем родня, а нам с тобой подавно. Этого покойничек наш прислал, а произошел сей *от бесова сына и от праведницы*» [14; 92-93]. Преданный своему барину Григорий, разумеется, не мог считать его «бесовым сыном» и имел в виду по-прежнему «Карпа с винтом» (в котором, конечно, отзываются черты Федьки-каторжного из «Бесов»). Но столь же безусловно Лизавета теперь аттестуется как «праведница».

Что касается самого Павла Смердякова, то его мнение о собственном происхождении также является двойственным. С одной стороны, он презирает родившую его мать и предпочёл бы вообще не рождаться: «Григорий Васильевич попрекает, что я против рождества бунтую: «Ты, дескать, ей ложесна разверз». Оно пусть ложесна, но *я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с*» [14; 204]. С другой стороны, он ненавидит Фёдора Павловича, которого всё-таки, по примеру большинства обывателей, считает своим незаконным отцом.

Относительно происхождения Смердякова в науке также время от времени выражаются сомнения.[259] Тем не менее, мы склонны придерживаться общепринятого мнения: Павел всё-таки именно – полноценный *Фёдорович*, но, однако, не столько *Карамазов*, сколько *Смердяков*. Это слишком выигрышное в концептуальном отношении авторское художе-

[259] См. напр.: Меерсон О. Четвертый брат или козёл отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. – М.: Наука, 2007. – С. 565-604.

ственное решение, чтобы от него отказываться. Примечательно, что в трехсерийном фильме Ивана Пырьева [1968 г.] создатели, передавая третье (в фильме оно единственное) свидание Ивана и Смердякова, нашли нужным сделать вставку:

(Смердяков) «– А я ведь родной братец ваш, такой же, как и Вы есть, – Карамазов (жалко плачет).

– Ты? Ты – брат мой? (злобно смеется) Ты? Мой брат?..

– Что это Вы? Аль не знали? Папенька-то у нас с Вами один и тот же-с. Да и по отчеству-то меня так же, как и Вас, величают.

– Ты мразь!.. Ты лакей!.. Ты вонючий лакей!..

– Не верите-с… Да и бог с Вами».

В романе таких реплик нет. Достоевский и здесь, как зачастую у него наблюдается, многое оставляет до конца неопределенным, *на догадку* читателей.

Именно связь Фёдора Карамазова с юродивой Лизаветой Смердящей, как вслед за этим и с Софьей Ивановной (которую довел до кликушества), легла в основу ярких рассуждений Л.П. Карсавина в его статье «Фёдор Павлович Карамазов как идеолог любви». Философ проникновенно указывает: «Безобразен Фёдор Павлович, но чуток к прекрасному; грязен, но влечется к чистому и святому. И этот же чуткий человек находит, что Лизавету Смердящую “можно счесть за женщину, даже очень... Тут даже нечто особого рода пикантное...” Что влекло его к Лизавете, к идиотке ростом “два аршина с малым”? – Он думал, и всякий думает; не она сама, а особенность наслаждения, “пикантность”. Но ведь эта “особенность” немыслима без самой Лизаветы, и сознание в себе такого влечения есть вместе с тем и *познание в Лизавете чего-то непонятного и невидимого для других, самой Смердящей*».[260]

Эти суждения вполне убедительны для нас. Тем самым, во-первых, ещё более усложняется многомерный образ Фёдора Карамазова с выраженной в нём усложненной гендерологией. А во-вторых, одним из самых сложных, *закрытых* для осмысления представляется женский образ Лизаветы Смердящей. Т.Ф. Двойнишникова отмечает: «С одной стороны, её образ продолжает тему «юродивых»: эпизод с монастырской юродивой Евдокией («Сказание инока Парфения») повторяется почти во всех подробностях в романе «Бесы» (блаженная Лизавета) и в «Братьях Карамазовых» (Лизавета Смердящая), с другой – она предельно сливается со своим прототипом Матерью-Сырой Землёй. В отличие от своих предше-

[260] Карсавин Л.П. Фёдор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском: творчество Ф.М. Достоевского в русской мысли 1881–1831 гг. – М.: Книга, 1990. – С. 265. Кстати, заметим, что эта же статья через год в новой публикации (Сб.: Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. В.П. Шестаков. – М.: Прогресс, 1991. – С. 350–363) представлена уже в новом варианте, с существенными купюрами.

ственниц Лизавета становится матерью».[261] Не очень понятно, почему здесь в ряду прототипов не упоминается Марья Лебядкина-Хромоножка из «Бесов».[262] Ведь именно в её юродивом воображении предстает образ «Матери-Сырой Земли».

Т.Ф. Двойнишникова продолжает свои рассуждения: «Лизавета Смердящая в лице Матери-Сырой Земли не просто обретает вторую мать, она даже внешне старается быть похожей на неё, слиться с ней. В славянской мифологии Мать-Сыра Земля имела пышные волосы (это травы, цветы, кустарники, деревья), у Лизаветы «почти чёрные волосы её, чрезвычайно густые, закурчавленные, как у барана, держались на голове её в виде как бы какои-то огромной шапки. Кроме того, всегда были запачканы в земле, в грязи, с налипшими в них листочками, лучиночками, стружками, потому что спала она всегда на земле и в грязи» [XIV, 90]. Далее, Достоевский акцентирует внимание на том, что и летом, и зимой она ходила босая и в одной посконной рубахе. Мать-Сыра Земля жестоко наказывает Фёдора Павловича Карамазова за поругание Лизаветы Смердящей: юродивая рожает ему сына-убийцу. “Смердяковщина” есть прямое порождение “карамазовщины”».[263]

Эти рассуждения стоит развить и дальше, остановив внимание на трёх моментах. Во-первых, вполне вероятна (в подсознании или даже в намерениях автора) перекличка в этимологии. «Мать-Сыра Земля» отчасти сродни «карамазовщине». Вот и Алёша в романе говорит: «Братья губят себя, <…> отец тоже. И других губят вместе с собою. Тут “*земляная карамазовская сила*”, как отец Паисий намедни выразился, – *земляная и неистовая, необделанная*… Даже носится ли Дух Божий вверху этой силы – и того не знаю» [14; 201]. Так намечено родство всё с той же «Матерью-Сырой Землёй».

Т.А. Бондаренко в работе, специально посвященной этимологии фамилий, указывает: «Карамазов – фамильная номинация, распространяющаяся на четырех центральных персонажей романа, в вопросе интерпретации значения и этимологии является своего рода камнем преткновения для всей истории достоевсковедения: с момента выхода романа в свет и по сей день единого, общепринятого толкования фамилии Карамазов не существует. Между тем тот факт, что выбор фамилии художественно обос-

---

[261] Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф. М. Достоевского: итоги и перспективы изучения (на материале русского и англоязычного литературоведения 1970-2000-х гг.). Дисс… к.ф.н.10.01.01. – Улан-Удэ, 2006. – С. 174.

[262] См., напр.: Власкин А.П. Тихон–Хромоножка–Зосима–Смердящая: догадки и недоумения // Достоевский и мировая культура. № 32, ч. 2. – СПб., 2015. – С. 52–62.

[263] Двойнишникова Т.Ф. Женские образы Ф. М. Достоевского: итоги и перспективы изучения (на материале русского и англоязычного литературоведения 1970-2000-х гг.). Дисс… к.ф.н.: 10.01.01. – Улан-Удэ, 2006. – С. 174–175.

нован, не вызывает сомнения. Словарь современных русских фамилий предлагает следующую словарную статью: «Карамазов – фамилия из отчества от прозвища отца Карамаз или Карама-зый – «черномазый», «смуглый». Безусловна связь с тюркским кара – чёрный». Словообразовательно-этимологический анализ приводит к версии происхождения фамилии Карамазов вследствие сложения двух корневых морфем: Карамазов: кара- (тюрк. «чёрный») и маз(ат)ь- в значении посвящать, инициировать (восходит к акту помазания благовонным маслом мирры в христианских обрядах). Семантический анализ фамилии Карамазов в контексте всего творчества Ф.М. Достоевского, а также в русле философии эпохи «русского ренессанса» конца XIX столетия приводит к убедительной версии образования этого антропонима от другой фамилии – Богомазов, путем замещения первого исторического корня этого имени (Бог-) антонимичным в метафорическом значении корнем (Кара-). Таким образом, оказывается, что фамилия Карамазов являет собой антиномию фамилии Богомазов. В свою очередь компонент богомаз- может трактоваться двояко: богомаз – буквально – иконописец, метафорически – помазанник Божий: следовательно семантика компонента карамаз- прочитывается как «чёрный помазанник, наместник дьявола».[264] Такие характеристики косвенно согласуются как с законными сыновьями Фёдора Павловича, так и со Смердяковым.

Во-вторых, пласт мифопоэтических значений в романе, разумеется, очень важен.[265] Но если отвлечься от него и ориентироваться на нашу общую тему, то приходится помнить, что Лизавета Смердящая – какая-никакая – *женщина*. Это лучше других почувствовал Фёдор Карамазов с его гендерологической интуицией, что научно констатировал Л.П. Карсавин. Тем самым отношение к ней *мужчины* всё-таки обозначено, пусть даже и в единственном, эксклюзивном варианте. Отношение же самой Лизаветы *к мужчинам* никак в романе не отражено, – разве что оно сказалось только в рождении своему обидчику его будущего убийцы.

В-третьих, немаловажна очередность рождения сыновей у Фёдора Павловича. Как уже упомянуто, Смердяков был старше Ивана и Алёши. Это неочевидный для читателя, но, быть может, весьма значимый художественный факт – Фёдор Карамазов *наткнулся* на Лизавету Смердящую вскоре после смерти первой супруги и до второй своей женитьбы: «Это было именно то самое время, когда он получил из Петербурга известие о

---

[264] Бондаренко Т.А. Антропонимия романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: система, структура, функции. Автореф. дис…. канд. филол. н.: 10.01.01. – Тюмень, 2006. – [Электронный ресурс]. URL: http://cheloveknauka.com/antroponimiya–romana–f–m–dostoevskogo–bratya–karamazovy–sistema–struktura–funktsii#ixzz5KZbF4Q00].

[265] См.: Борисова В.В. Мифопоэтический аспект картины мира в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» // Индивидуальность писателя и литературно–общественный процесс. Межвуз. сб. – Воронеж, 1979. – С. 91–102.

смерти его первой супруги, Аделаиды Ивановны, и когда с крепом на шляпе пил и безобразничал» [14; 91]. Ранее было сказано о возрасте Алёши и Ивана на момент их встречи у отца: «Было ему тогда всего двадцать лет (*брату его Ивану шел тогда двадцать четвертый год*, а старшему их брату, Дмитрию, – двадцать восьмой)» [14;17]. Позднее автор уточнит возраст Смердякова: «Человек еще молодой, всего *лет двадцати четырёх*» [14; 114]. Таким образом, Смердяков был старше Ивана примерно на год, а Алёши – на целых пять лет. В гендерологической судьбе Фёдора Карамазова юродивая Лизавета – предшественница кликуши Софьи; и соответственно, Павел Смердяков – предшественник Ивана и Алёши.

В этой связи интересное наблюдение сделал С.С. Шаулов: «Смердяков структурно гомологичен Алёше: он так же внешне пассивен, но если Алёша – носитель авторской мысли и сокрытого света живой веры в бога, то Смердяков – сосредоточивает у себя многие нити сюжета и прочно привязывает к себе Ивана с помощью глубинной вины, которую тот пытается отрицать. Смердяков – своеобразный антипод Алёши, неудавшийся человекобог».[266]

Действительно, вектор направленности выстраивается убедительно: от человеконенавистника Смердякова к «раннему человеколюбцу» Алёше. Однако и с образом Смердякова не всё так просто, как может показаться. В некоторых отношениях он является не только роковым «порождением» Фёдора Карамазова, но и подлинным наследником своей матери, юродивой Лизаветы Смердящей. Во всяком случае, Павел Фёдорович в отдельных своих «подтекстах» закрыт или по крайней мере *неочевиден* не менее, чем его мать.

Детальный разбор неочевидных значений образа Смердякова был произведён в ранней работе А.П. Власкина. Приведем наиболее значимые для нас фрагменты. В описании последнего свидания Ивана и Смердякова «Достоевский трижды [!] упоминает о книге, лежащей на столе у Смердякова. И как будто “между прочим” указывает её название: Смердяков “...взял со стола ту единственную лежавшую на нем толстую жёлтую книгу, которую заметил, входя, Иван, и *придавил ею деньги*. Название книги было: “Святого отца нашего Исаака Сирина слова”. Иван Фёдорович успел машинально прочесть заглавие” [15; 61]. Здесь перед нами более или менее определенное указание на то, что Смердяков действительно хотел бы вернуться к чему-то исконному, “отеческому”. В детстве отца ему заменил Григорий Васильевич, которого он впоследствии третировал своей казуистикой. А между тем, книга многозначительно связывает этих героев, потому что старик Григорий “...добыл откуда-то список слов и про-

[266] Шаулов С.С. Структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: диахронический аспект. Дис. ... канд. филол наук 10.01.01. – Магнитогорск, 2003. – С. 27.

поведей “богоносного отца нашего Исаака Сирина”, читал его упорно и многолетно, *почти ровно ничего не понимал* в нём, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу” [14; 89]».[267]

И далее, о причинах самоубийства Смердякова: «Он убедился, наконец, в том, что обманул самого себя. “Коли бога бесконечного нет”, то все позволено – это для него истина, “так он рассудил”. Но бог и добродетель должны быть, – и от этого тоже никуда не уйти. Только уверовать в бога ему тоже не дано ни по собственным лукавым, ни по извечным народным “рецептам”. <...> Самоубийство Смердякова – это не только его самоказнь, но и волевой акт народного сознания, которое освобождается от “всех язв, всех миазмов, всех нечистот”, чтобы “больной исцелился и сел у ног Иисусовых”. Так это видится Достоевскому, так это выражено было ещё в романе “Бесы” [10; 499]. Но этот последний шаг Смердякова и лично для него является последовательнейшим финалом: научившись убивать и обрубив свои корни, он вдруг понял, что уже не умеет жить, – и он сделал то единственное, чему научился, но руки дотянулись только до самого себя».[268]

Можно заключить, что в конечном счёте в Павле Фёдоровиче *смердяковщина* (материнские гены) оказалась сильнее генов *карамазовских*, отцовских. Фёдор Павлович в разгуле своего сладострастного безудержа фактически обрёк на смерть сразу троих – умершую в родах Лизавету, себя самого и своего сына – убийцу и самоубийцу.

Гендерологическая содержательность образа Фёдора Карамазова раскрывается дополнительно и в страсти этого героя к Аграфене Светловой.

2. Центральный женский конфликт в «Братьях Карамазовых»

С рассмотрения образа Катерины Ивановны Верховцевой и его функциональной значимости для сюжета следует начать по ряду причин. Во-первых, с этой героини в романе, задолго до Аграфены Александровны Светловой, действительно многое *началось*, а для Дмитрия и Ивана многое в рамках сюжета и *закончилось* (имеем в виду её решающее показание на суде). При этом как упомянутое *начало*, так и финальный поступок продиктованы чисто женскими инстинктами в отношении к мужчинам. Здесь подходит выражение Дмитрия: «Сильный дух, слабый дух, бабий дух, – что бы ни было!» [14; 97].

Во-вторых, именно Катерина Верховцева сыграла определяющую роль во взаимоотношениях Дмитрия и Ивана, замешанных на доверии с

---

[267] Власкин А.П. К проблеме идеологического контекста в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Дис. … канд. филол. н. 10.01.01. – Ленинград, 1984. – С. 184.
[268] Там же, с. 186.

одной стороны и на ревности – с другой. Значительно повлияла она и на Алёшу; у него открылись глаза на то, почему вокруг этой девушки разгораются такие страсти: «Красота Катерины Ивановны еще и прежде поразила Алёшу, когда брат Дмитрий, недели три тому назад, привозил его к ней в первый раз представить и познакомить, по собственному чрезвычайному желанию Катерины Ивановны. <…> Алёша молчал, но многое очень хорошо разглядел. Его поразила властность, гордая развязность, самоуверенность надменной девушки. <…> Он нашел, что большие чёрные горящие глаза её прекрасны и особенно идут к её бледному, даже несколько бледно-жёлтому продолговатому лицу. Но в этих глазах, равно как и в очертании прелестных губ, было нечто такое, во что, конечно, можно было брату его влюбиться ужасно, но что, может быть, нельзя было долго любить» [14; 133].

Далее впечатления Алёши развиваются и меняются: «В этот раз лицо её сияло неподдельною простодушною добротой, прямою и пылкою искренностью. Изо всей прежней «гордости и надменности», столь поразивших тогда Алёшу, замечалась теперь лишь одна смелая, благородная энергия и какая-то ясная, могучая вера в себя. Алёша понял с первого взгляда на неё, с первых слов, что весь трагизм её положения относительно столь любимого ею человека для неё вовсе не тайна, что она, может быть, уже знает всё, решительно всё. И однако же, несмотря на то, было столько света в лице её, столько веры в будущее. Алёша почувствовал себя пред нею вдруг серьезно и умышленно виноватым. *Он был побеждён и привлечён сразу*» [14; 134].

В-третьих, не обходят Катерину Ивановну вниманием и другие центральные персонажи. Приведем еще раз отзыв Фёдора Павловича, в более расширенном варианте: «Вот таких-то (как Дмитрий – Н.М.) эти нежные барышни и любят <…>! Дрянь, я тебе скажу, эти барышни бледные <…>. Ну! *кабы мне его молодость, да тогдашнее моё лицо* (потому что я лучше его был собой в двадцать восемь-то лет), *так я бы точно так же, как и он, побеждал*» [14; 159]. Мотивы своеобразной ревности здесь достаточно очевидны; однако Фёдор Павлович понимает, что Катерина Ивановна – «не его полета птица».

Даже и со Смердяковым Катерина Ивановна в романе не разминулась. Не он её, так она его не обходит вниманием, в чем и признается Ивану: «Я была у Смердякова…» [15; 37]. Это так поразило Ивана Фёдоровича, что послужило толчком к последней их встрече, накануне самоубийства Смердякова и суда над Дмитрием: « – Я с одним только вопросом, и клянусь, не уйду от тебя без ответа: была у тебя барыня, Катерина Ивановна? <…>

– Ну, была, ну и всё вам равно. Отстаньте-с.

– Нет, не отстану! Говори, когда была?

– Да я и помнить об ней забыл, – презрительно усмехнулся Смердяков» [15; 58].

Ф.М. Достоевский, как мастер игры подтекстами, здесь явно читателей интригует. Катерине Ивановне не впервой приходить в кризисные моменты к мужчине (как приходила к Дмитрию за деньгами). На этот раз она приходила к Павлу Смердякову – за истиной. Её беседа с ним в художественном смысле сродни «Геологическому перевороту» Ивана Карамазова – она столь же *закрыта* от читателей и известна лишь через упоминания самого случившегося факта. Взвинченный Дмитрий с надрывом пересказывает памятную сцену с Катериной Ивановной. А вот сцену её визита к Смердякову пересказать некому. Сам он от этого подчеркнуто уклоняется («Да я и помнить об ней забыл»). Это ещё раз подтверждает нашу прежнюю его характеристику как гендерологически выхолощенного персонажа. (Как бы расцветил подобный визит тот же Ракитин, в полутайне очарованный Катериной Ивановной, если бы по любому поводу его удостоился!)

С Фёдором Карамазовым и Смердяковым всё уже ясно. Остановим внимание на первых двух наших пунктах и развернём их.

К моменту знакомства с Катериной Верховцевой Дмитрий Карамазов был истинным сыном своего беспутного отца, по крайней мере в проявлении уже знакомой нам гендерной многовалентности. Он и сам это аллегорически признаёт в своем известном афоризме: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [14; 100]. И наконец, признаёт это прямо и конкретно в своих откровениях Алёше: «Ныне вот она моя дама, завтра на ее месте уличная девчоночка. И ту и другую веселю, деньги бросаю пригоршнями, музыка, гам, цыганки. Коли надо, и ей даю, потому что берут, берут с азартом, в этом надо признаться, и довольны, и благодарны. Барыньки меня любили, не все, а случалось, случалось; но я всегда переулочки любил, глухие и темные закоулочки, за площадью, – там приключения, там неожиданности, там самородки в грязи. <…> Любил разврат, любил и срам разврата. Любил жестокость: разве я не клоп, не злое насекомое? Сказано – Карамазов! Раз пикник всем городом был, поехали на семи тройках; в темноте, зимой, в санях, стал я жать одну соседскую девичью ручку и принудил к поцелуям эту девочку, дочку чиновника, бедную, милую, кроткую, безответную. (Аллюзия на Софью Ивановну – Н.М.) Позволила, многое позволила в темноте. Думала, бедняжка, что я завтра за ней приеду и предложение сделаю (меня ведь, главное, за жениха ценили); а я с ней после того ни слова, пять месяцев ни полслова. Видел, как следили за мной из угла залы, когда, бывало, танцуют (а у нас то и дело что танцуют), её глазки, видел, как горели огоньком – огоньком кроткого негодования. Забавляла эта игра только моё сладострастие насекомого, которое я в себе кормил. <…> И все это еще только так, цветочки польдекоковские, хотя жестокое насекомое уже росло, уже разрасталось в

душе. *Тут, брат, целый альбом воспоминаний. Пусть им Бог, миленьким, здоровья пошлет*» [14; 100–101]. И это уже, на наш взгляд, выходит за рамки только лишь гендерных инстинктов героя и лежит глубже соответствующей «многовалентности». Дмитрий, подобно отцу, широко познаёт женскую психологию и тем самым выражает, по воле автора, своего рода *личную гендерологию*.

Свой «альбом воспоминаний» был, нужно полагать, и у Фёдора Павловича. Но в приведенном пожелании Дмитрия («Пусть им Бог, миленьким, здоровья пошлет») сказывается, конечно, важное отличие его от отца. Это отличие усугубляется, когда Дмитрий рассказывает о своей *дружбе* со старшей сестрой Катерины, Агафьей (ситуация немыслимая применительно к Фёдору Павловичу): «У этого старого упрямца <…> были когда-то две жены, обе померли. (Аллюзия как на Степана Верховенского, так и на Фёдора Карамазова – Н.М.) Одна, первая, была из каких-то простых и оставила ему дочь, тоже простую. Была уже при мне девою лет двадцати четырёх и жила с отцом вместе с тёткой, сестрой покойной матери. <…> Люблю, вспоминая, хорошее слово сказать: никогда-то, голубчик, я прелестнее характера женского не знал, как этой девицы, Агафьей звали её, представь себе, Агафьей Ивановной. Да и недурна она вовсе была, в русском вкусе – высокая, дебелая, полнотелая, с глазами прекрасными, лицо, положим, грубоватое. Не выходила замуж, хотя двое сватались, отказала и веселости не теряла. (Аллюзия на Грушеньку – Н.М.) Сошелся я с ней – не этаким образом, нет, тут было чисто, а так, по-дружески. *Я ведь часто с женщинами сходился совершенно безгрешно, по-дружески*. Болтаю с ней такие откровенные вещи, что ух! – а она только смеётся. Многие женщины откровенности любят, заметь себе, а она к тому же была девушка, что очень меня веселило» [14; 102].

Достаточно «аллюзорны» и сведения о покойных женах командира части подполковника Верховцева, а также об их дочерях. В чем-то они напоминают (и видимо, неслучайно, но с «перестановкой мест слагаемых») супружеские союзы Фёдора Карамазова. Первая жена, «из простых», как бы рифмуется со второй супругой Карамазова, Софьей; а её дочь, Агафья (тоже «простая» и «прелестного характера»), может ассоциироваться с Алёшей. Вторая жена «была из знатного, какого-то большого генеральского дома <…>. Значит, была с родней» [14; 102]. Это вполне рифмуется с первой супругой Карамазова, Аделаидой. Дочь от этого брака, Катерина Ивановна, – «институтка», «особа с характером, гордая и в самом деле добродетельная, а пуще всего с умом и образованием» [14; 103], – отдельными чертами (разве что без «добродетели») напоминает Ивана Фёдоровича.

Эти ассоциации Достоевский сплел для нас в тугой и противоречивый клубок. С одной стороны, Дмитрий пытается «соблазнить» Катерину

четырьмя тысячами, ради спасения от позора ее отца, и избирает в посредницы Агафью (ср. с Алёшей, «вечным посредником» в семье Карамазовых). Этим Дмитрий предвещает поступок своего отца. Тот позднее намерен привлечь Грушеньку меньшей, но сопоставимой суммой – в три тысячи. Тем самым накал мужских желаний в обоих случаях расценивается в деньгах. С другой стороны, у Дмитрия различим расчет на самоотверженность Катерины, тогда как у его отца – расчет на меркантильную продажность Аграфены.

Сцена первого свидания Дмитрия с Катериной является ключевой для всех последующих основных коллизий романа. Не случись этой сцены, – по выражению Смердякова, «тогда ничего бы и не было-с» [15; 62]. Важно, что инициатором свидания был Дмитрий, и он же по ходу свидания переживает целых четыре фазы душевного состояния. Вот что мы об этом узнаём в горячечном пересказе самого Дмитрия: «Первая мысль была – карамазовская. <…>. Обмерил я её глазом. Видел ты её? Ведь красавица. Да не тем она красива тогда была. Красива была она тем в ту минуту, что она благородная, а я подлец, что она в величии своего великодушия и жертвы своей за отца, а я клоп. И вот от меня, клопа и подлеца, она вся зависит, вся, вся кругом, и с душой и с телом. Очерчена. Я тебе прямо скажу: эта мысль, мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления. (Ср. «душу паука», которую ощущал в себе подросток-Аркадий – Н.М.) Казалось бы, и борьбы не могло уже быть никакой: именно бы поступить как клопу, как злому тарантулу, безо всякого сожаления… Пересекло у меня дух даже» [14; 105].

Далее на героя нахлынул другой соблазн, тоже «карамазовский», но в ином, злобно-шутовском роде: «…захотелось подлейшую, поросячью, купеческую штучку выкинуть: поглядеть это на неё с насмешкой, и тут же, пока стоит перед тобой, и огорошить её с интонацией, с какою только купчик умеет сказать: – Это четыре-то тысячи! Да я пошутил-с, что вы это? Слишком легковерно, сударыня, сосчитали. Сотенки две я, пожалуй, с моим даже удовольствием и охотою, а четыре тысячи – это деньги не такие, барышня, чтоб их на такое легкомыслие кидать. Обеспокоить себя напрасно изволили.

Видишь, я бы, конечно, всё потерял, она бы убежала, но зато инфернально, мстительно вышло бы, всего остального стоило бы. Выл бы потом всю жизнь от раскаяния, но только чтобы теперь эту штучку отмочить!» [14; 105].

В третьей фазе своего состояния Дмитрий понимает, каким низким человеком он будет выглядеть в глазах гордой девушки и будет действительно таковым являться: «Веришь ли, никогда этого у меня ни с какой не бывало, ни с единою женщиной, чтобы в этакую минуту я на неё глядел с ненавистью, – и вот крест кладу: я на эту глядел тогда секунды три или

пять со страшною ненавистью, – *с тою самою ненавистью, от которой до любви, до безумнейшей любви – один волосок!* Я подошел к окну, приложил лоб к мёрзлому стеклу и помню, что мне лоб обожгло льдом, как огнём» [14; 105].

«Мёрзлое стекло» отчасти помогло, и Дмитрий переходит в последнее для этой сцены свое состояние. Он вновь инициативно совершает поворотный поступок, а Катерина Ивановна лишь *включается* в ситуацию и адекватно *отвечает*: «…подошел к столу, отворил ящик и достал пятитысячный пятипроцентный безыменный билет (в лексиконе французском лежал у меня). Затем молча ей показал, сложил, отдал, сам отворил ей дверь в сени и, отступя шаг, *поклонился ей в пояс почтительнейшим, проникновеннейшим поклоном*, верь тому! Она вся вздрогнула, посмотрела пристально секунду, страшно побледнела, ну как скатерть, и вдруг, тоже ни слова не говоря, не с порывом, а мягко так, *глубоко, тихо, склонилась вся и прямо мне в ноги – лбом до земли, не по-институтски, по-русски!* Вскочила и побежала. Когда она выбежала, я был при шпаге; я вынул шпагу и хотел было тут же заколоть себя, для чего – не знаю, глупость была страшная, конечно, но, должно быть, от восторга. Понимаешь ли ты, что *от иного восторга можно убить себя*; но я не закололся» [14; 105–106].

Причину последнего порыва Дмитрия можно интерпретировать так: он почувствовал, что совершил нечто такое, чему далее жизнь его едва ли сможет соответствовать. Это откликается на известный афоризм, приписываемый Г.А. Потёмкину (обращение к Д.И. Фонвизину): «Умри, Денис, лучше не напишешь».[269] Решающее значение всей описанной сцены для Дмитрия состоит, на наш взгляд, в том, что она соответствует логике его собственного афоризма. Еще до «широкости человека» он признаёт: «Перенести я притом не могу, что иной <…> *начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским*. Еще страшнее, *кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны*, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит» [14; 100]. Дмитрий судит здесь, конечно, по себе. И в пересказанной им сцене как раз и выражен случай, когда в душе его – пусть единожды, как ему кажется, – был осуществлен вопреки «идеалу содомскому» выбор в пользу «идеала Мадонны».

Для Катерины Верховцевой (не только для ее состояния в тот момент, но и для ее сюжетной судьбы в целом) описанная сцена имела, быть может, ещё более кардинальное значение. Она пришла к Дмитрию за деньгами, как к низкому сладострастнику, в самоотверженном порыве и ощущает себя как бы на пьедестале великодушия и благородства. (Почти

[269] Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г. Большой словарь крылатый слов и выражений русского языка: в 2 т. Т. 2. – Магнитогорск: МаГУ, 2009.– С. 484.

как Авдотья Раскольникова в своем согласии на брак с Лужиным.) В итоге же заранее презираемый Дмитрий *победил* её на этом самом поле великодушия. Единственное, что ей оставалось *пока что* сделать, – ответить поклоном на поклон. Но гордая девушка не могла на этом остановиться. Обогатившись «с неожиданностью арабских сказок» [14; 107], она пишет Дмитрию письмо, в котором «предлагается в невесты, сама себя предлагает, «люблю, дескать, безумно, пусть вы меня не любите – все равно, будьте только моим мужем. Не пугайтесь – ни в чем вас стеснять не буду, буду ваша мебель, буду тот ковёр, по которому вы ходите… *Хочу любить вас вечно, хочу спасти вас от самого себя*…» Алёша*, я недостоин даже пересказывать эти строки моими подлыми словами и моим подлым тоном*, всегдашним моим подлым тоном, от которого я никогда не мог исправиться!» [14; 107].

Таким образом, турнир самолюбий продолжается – теперь уже по инициативе Катерины Ивановны. Ей важно победить мужчину на поле благородства и великодушия, и в этом опять-таки различимо влияние идей женской эмансипации. Если иметь в виду её подразумеваемые чувства к нему, с одной стороны, и психологические мотивы – с другой, – то последние, то есть страстное желание превзойти Дмитрия в нравственном отношении, явно доминируют над первыми (какими бы они ни были).

Эти гендерологические коллизии Достоевский усложняет за счёт включения в многополюсную интригу мотивов подлинной, ненадуманной любви. С одной стороны, Дмитрий страстно влюбляется в Грушеньку Светлову (особо об этом ещё будет сказано ниже) и тем самым изменяет невесте. С другой стороны, сам же он сводит Катерину с братом Иваном: «Тогда же, тотчас написал в Москву Ивану и все ему объяснил в письме по возможности, в шесть листов письмо было, и послал Ивана к ней. <…> Ну да, Иван влюбился в неё, влюблён и теперь, я это знаю, я глупость сделал, по-вашему, по-светскому, но, может быть, вот эта-то глупость одна теперь и спасет нас всех! Ух! Разве ты не видишь, как она его почитает, как она его уважает? Разве она может, сравнив нас обоих, любить такого, как я, да ещё после всего того, что здесь произошло?» [14; 107–108].

Насчет возможной любви Катерины к Ивану – всё неоднозначно до противоречивости. Родственница и благодетельница Верховцевой, престарелая тётка-генеральша, «благословила и – веришь ли, поздравила даже Катю: ты выбрала, говорит, хорошо, я вижу его насквозь. И веришь ли, Ивана она невзлюбила и не поздравила» [14; 108].

У Алёши по первому порыву мнение было также в пользу Дмитрия: «А я уверен, что она любит такого, как ты, а не такого, как он» [там же]. Позднее ему приходится в корне поменять это свое мнение: «Алёша несомненно верил до самого вчерашнего вечера, что Катерина Ивановна сама до страсти и упорно любит брата его Дмитрия, – но лишь до вчерашнего

вечера верил. Сверх того, ему почему-то все мерещилось, что она не может любить такого, как Иван, а любит его брата Дмитрия, и именно таким, каким он есть, несмотря на всю чудовищность такой любви» [14; 169]. Этот младший Карамазов и здесь (как и прежде, а также и впоследствии) выступает в роли «собирателя и транслятора» чужих прозорливых догадок и мнений. Вот и теперь на него повлияло стороннее мнение: «Теперь вдруг прямое и упорное уверение госпожи Хохлаковой, что Катерина Ивановна любит брата Ивана и только сама, нарочно, из какой-то игры, из «надрыва», обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности, – поразило Алешу: «Да, может быть, и в самом деле полная правда именно в этих словах!»» [14; 170].

Наряду с этим, случаются у Алёши и собственные гендерологические прозрения, через которые, на наш взгляд, выражается авторское мнение: «Алёша чувствовал каким-то инстинктом, что такому характеру, как Катерина Ивановна, надо было властвовать, а властвовать она могла бы лишь над таким, как Дмитрий, и отнюдь не над таким, как Иван. Ибо Дмитрий только (положим, хоть в долгий срок) мог бы смириться наконец пред нею, “к своему же счастию” (чего даже желал бы Алёша), но Иван нет, Иван не мог бы пред нею смириться, да и смирение это не дало бы ему счастия» [14;170]. Наконец, «Промелькнула и еще одна мысль – вдруг и неудержимо: «*А что, если она и никого не любит, ни того, ни другого*?» Замечу, что Алёша как бы стыдился таких своих мыслей и упрекал себя в них, когда они в последний месяц, случалось, приходили ему. «Ну что я понимаю в любви и в женщинах и как могу я заключать такие решения», – с упреком себе думал он после каждой подобной своей мысли или догадки» [14; 170]. Тем не менее, в данном случае, – быть может, по замыслу автора – «устами младенца глаголет истина».

Впрочем, любая «истина» у Достоевского, особенно в последнем романе, весьма относительно применима к *женщинам* и тем более к любовным чувствам. Не подлежащие однозначной интерпретации сложности любви уже намечались в «Идиоте». Прежде, в «Преступлении и наказании», нет альтернативы у Раскольникова для его отношения к Соне Мармеладовой (как и у неё – к нему); погашена альтернатива чувств у Дуни (Свидригайлов – Разумихин). Позднее, в «Подростке», отношение Ахмаковой к Версилову будут сложны, но основные противоречия автор сосредоточит в области мужских чувств (Версилов – Катерина Ахмакова и Софья Долгорукая). В итоговом же романе гендерологическое поле насыщается перекрёстными эмоциональными и психологическими конфликтами «по обе стороны баррикад» – как в женских, так и в мужских чувствах. В «Идиоте» уже было нечто подобное. На первый взгляд, Катерина Верховцева мечется между Дмитрием и Иваном почти как Настасья Барашко-

ва – между Рогожиным и Мышкиным. Однако есть расходящаяся по нескольким векторам разница.

Первое, на что обратим внимание, это сходство в мучениях, которым подвергает женщина двоих мужчин. Разница же в том, что в «Идиоте» Настасья Барашкова достоверно *любит* одного Мышкина, даже когда неоднократно сбегает от него к Рогожину. Она и помыслить не может усомниться в своих чувствах к князю. В «Братьях Карамазовых» Катерина Ивановна *мучает и любит обоих* – Дмитрия и Ивана, но каждого по-своему.

Относительно Дмитрия она поначалу даже планирует для себя целую жизненную программу мучений: «Я добьюсь того, я настою на том, что наконец он узнает меня и будет передавать мне все, не стыдясь! – воскликнула она как бы в исступлении. – Я буду богом его, которому он будет молиться, – и это по меньшей мере он должен мне за измену свою и за то, что я перенесла чрез него вчера. И пусть же он видит во всю жизнь свою, что я всю жизнь мою буду верна ему и моему данному ему раз слову, несмотря на то, что он был неверен и изменил. Я буду… Я обращусь лишь в средство для его счастия (или как это сказать), в инструмент, в машину для его счастия, и это на всю жизнь, на всю жизнь, и чтоб он видел это впредь всю жизнь свою! Вот все моё решение!» [14; 172].

Казалось бы, в чувствах Катерины к Дмитрию можно различить доминирование предвзятой нравственной идеи над нерассуждающей любовью. Отчасти это напоминает сложные чувства Дарьи Шатовой к Ставрогину в «Бесах». Однако в «Братьях Карамазовых» подобное вновь представлено сложнее, в развитии. Важное уточнение «со стороны» делает Иван: «*…у другой эта минута лишь вчерашнее впечатление, и только минута*, а с характером Катерины Ивановны эта минута – протянется всю ее жизнь. Что для других лишь обещание, то для нее вековечный, тяжёлый, угрюмый может быть, но неустанный долг. И она будет питаться чувством этого исполненного долга! Ваша жизнь, Катерина Ивановна, будет проходить теперь в страдальческом созерцании собственных чувств, собственного подвига и собственного горя, но впоследствии страдание это смягчится, и жизнь ваша обратится уже в сладкое созерцание раз навсегда исполненного твердого и гордого замысла, действительно в своем роде гордого, во всяком случае отчаянного, но побежденного вами, и это сознание доставит вам наконец самое полное удовлетворение и примирит вас со всем остальным…» [14; 173].

По мнению Ивана, это можно считать и любовью, но только не чистосердечной, а замешанной на оскорбленной гордости, ищущей возмездия: «…знайте, Катерина Ивановна, что вы действительно любите только его. И по мере оскорблений его всё больше и больше. Вот это и есть ваш надрыв. Вы именно любите его таким, каким он есть, вас оскорбляющим

его любите. Если б он исправился, вы его тотчас забросили бы и разлюбили вовсе. Но вам он нужен, чтобы созерцать беспрерывно ваш подвиг верности и упрекать его в неверности. И все это от вашей гордости. О, тут много принижения и унижения, но все это от гордости…» [14; 175].

Однако в высказанных этих гендерологических «прозрениях» Иван в романе оказывается прав лишь отчасти. Достоевский (как автор-демиург) по опыту своей собственной жизни слишком хорошо знает, что в складе характера женщины (отчасти это верно и для мужчин), тем более в области чувств – неизбежно переменчивых, – ничего нельзя знать и прогнозировать наперёд. На наш взгляд, неслучайно в романе в названия двух глав введено понятие *минутка* («Такая минутка» и «И на минутку ложь стала правдой»). В общем тексте также не раз встречается эта «минутка». Иван упоминает её (см. выше, выделено нами курсивом) и всё-таки ошибочно полагает, что для Верховцевой «эта минута – протянется всю её жизнь». Быть может, она может растянуться даже и на месяцы. Вот и Алёша «на минутку» прозрел вслед за Иваном: «У меня вдруг как будто озарение… <...> Озарение моё в том, что вы брата Дмитрия, может быть, совсем не любите… с самого начала… Да и Дмитрий, может быть, не любит вас тоже вовсе… с самого начала… а только чтит… <...> Потому что вы мучаете Ивана, потому только, что его любите… а мучите потому, что Дмитрия надрывом любите… внеправду любите… потому что уверили себя так…» [14; 174–175].

Но переменяются сюжетные обстоятельства – и настают для героев *другие минутки*. Например, новая важная фаза взаимоотношений героев – это переживания за Дмитрия перед судом, когда он находится под следствием. Теперь, казалось бы, самое время подняться над личными амбициями. Но новые обстоятельства дают и новые поводы для ревности. Об Иване, например, сказано: «И именно в это же время отношения его к Катерине Ивановне обострились до крайней степени. Это были какие-то два влюбленные друг в друга врага. Возвраты Катерины Ивановны к Мите, мгновенные, но сильные, уже приводили Ивана в совершенное исступление» [15; 56]. Наконец, и сама Катерина Верховцева предупреждает Алешу: «Вы не знаете ещё меня, Алексей Фёдорович, – грозно сказала она, – да и я ещё не знаю себя. Может быть, вы захотите меня растоптать ногами после завтрашнего допроса. <...> Женщина часто бесчестна» [15; 37]. Дмитрия с Иваном ей не нужно об этом предупреждать; они давно знают за нею разнообразные «минутки».

Настоящий переломный момент случается по ходу судебного процесса. Иван *признается* и впадает в болезненный припадок – и Катерина Ивановна не выдерживает взятой на себя роли: «Катя именно была в своем характере и *в своей минуте*. Это была та же самая стремительная Катя, которая кинулась тогда к молодому развратнику, чтобы спасти отца; та же

самая Катя, которая давеча, пред всею этою публикой, гордая и целомудренная, принесла себя и девичий стыд свой в жертву, рассказав про «благородный поступок Мити», чтобы только лишь сколько-нибудь смягчить ожидавшую его участь. И вот теперь точно так же она тоже *принесла себя в жертву, но уже за другого, и, может быть, только лишь теперь, только в эту минуту, впервые почувствовав и осмыслив вполне, как дорог ей этот другой человек!* Она пожертвовала собою в испуге за него, вдруг вообразив, что он погубил себя своим показанием, что это он убил, а не брат, пожертвовала, чтобы спасти его, его славу, его репутацию! <...> Митя оскорбил её изменой до глубины души, и душа не простила. *Минута же мщения* слетела неожиданно, и всё так долго и больно скоплявшееся в груди обиженной женщины разом, и опять-таки неожиданно, вырвалось наружу. Она предала Митю, но предала и себя! И, разумеется, только что успела высказаться, напряжение порвалось, и стыд подавил ее» [15; 121-122].

Этот стыд пройдет, как и многое другое, – и в отношении к Дмитрию у Катерины Верховцевой наступит другая *минутка*, именно в упомянутой главе «На минутку ложь стала правдой». Там описана сцена посещения ею уже осуждённого на каторгу Дмитрия. Вот знаменательный фрагмент:

« – За то и любила тебя, что ты сердцем великодушен! – вырвалось вдруг у Кати. – Да и не надо тебе мое прощение, а мне твоё; все равно, простишь аль нет, *на всю жизнь в моей душе язвой останешься, а я в твоей – так и надо*… – она остановилась перевести дух.

– Я для чего пришла? – исступленно и торопливо начала она опять, – ноги твои обнять, руки сжать, вот так до боли, помнишь, как в Москве тебе сжимала, опять сказать тебе, что ты Бог мой, радость моя, сказать тебе, что *безумно люблю тебя*, – как бы простонала она в муке и вдруг жадно приникла устами к руке его. Слёзы хлынули из её глаз.

Алёша стоял безмолвный и смущённый; *он никак не ожидал того, что увидел*.

– Любовь прошла, Митя! – начала опять Катя, – но дорого до боли мне то, что прошло. Это узнай навек. Но теперь, *на одну минутку*, пусть будет то, что могло бы быть, – с искривленною улыбкой пролепетала она, опять радостно смотря ему в глаза. – *И ты теперь любишь другую, и я другого люблю, а всё-таки тебя вечно буду любить, а ты меня, знал ли ты это?* Слышишь, люби меня, всю твою жизнь люби! – воскликнула она с каким-то почти угрожающим дрожанием в голосе.

– Буду любить и… знаешь, Катя, – переводя дух на каждом слове, заговорил и Митя, – знаешь, я тебя, пять дней тому, в тот вечер любил… Когда ты упала, и тебя понесли… (Имеется в виду сцена на суде – Н.М.) Всю жизнь! Так и будет, так вечно будет…

Так оба они лепетали друг другу речи почти бессмысленные и исступленные, *может быть даже и неправдивые, но в эту-то минуту всё было правдой*, и сами они верили себе беззаветно» [15; 187–188].

Продолжением было явление в той же мизансцене Аграфены Светловой. Накаляется конфликтное противостояние двух этих центральных героинь (Кати и Груши). Ничего подобного по переменчивости женских душевных состояний под влиянием чувств к мужчинам Достоевский в предыдущих произведениях не изображал. Крутые перемены уже бывали (в «Белых ночах», в «Преступлении и наказании», и далее – в каждом последующем романе). Однако они были либо никак не мотивированы, либо рационализированы по-мужски. В принципе вполне понятно, почему в «Идиоте» Настасья Барашкова то льнет к Мышкину, то избегает его: она желает ему счастья, которого сама не может дать. В «Бесах» Елизавета Тушина разочаровывается в Ставрогине, и у неё открываются глаза на преданного Маврикия. В «Подростке» Катерина Ахмакова вначале очарована Версиловым, но затем пугается накала его страстей. *Такое* – не для неё. Здесь возможна аллюзия на роман Тургенева «Отцы и дети» (Достоевский был ревнив, но очень приглядчив к этому своему современнику): Анна Сергеевна Одинцова сходным образом *испугалась* страстей Базарова. Еще раз заметим: всё это было достаточно понятно с мужской точки зрения.

В «Братьях Карамазовых» всё начинается и развивается сложнее, но поначалу как бы всё по той же мужской логике. Здесь о чувствах Катерины Ивановны судят в основном именно мужские персонажи – Дмирий, Иван, Алексей. Их мнения порой кажутся прозорливыми, но только потому, что ориентируются на её минутные состояния. А состояния-то меняются («…И черт дери всех шпионов сердца человеческого!» – [14; 106]), Противоречивые мнения мужчин продиктованы у Достоевского переменчивостью женщины. Вот почему в упомянутой мизансцене «Алёша стоял безмолвный и смущенный; он никак не ожидал того, что увидел» (см. выше). Описания того, как ведут себя героини перед судом, во время суда и после осуждения Дмитрия, оставляют впечатление, что Достоевский как бы «отпустил на волю» своё мужское воображение, пустился «во все женские тяжкие», оставил прежние попытки рационализировать смены состояний женской натуры. Писательская гендерология, как процесс творческого познания нюансов женско-мужских взаимоотношений, отказывается от ясных параметров своих возможных ориентиров и целей. В авторских интуициях относительно женских состояний начинает доминировать *непредсказуемость* и *непознаваемость*. Однако пока что автор и сам следует здесь за мужскими впечатлениями. Несколько позднее мы увидим, что ему удастся переключиться и на волну женской гендерологии.

Обратим внимание пока что еще раз на мужскую составляющую любовных отношений. Это чувства Дмитрия и Ивана к Катерине Ива-

новне. Приходится признать, что они во взаимоотношениях с этой героиней *во многом – ведомые*, зависимые от её инстинктов и настроений. Во многом – но не во всём. Как мы уже имели случай указать, Дмитрий был инициатором зарождения любовного конфликта (в ситуации первого свидания), и переменчивость его настроения сыграла решающую роль. Фактически Дмитрий выиграл в «турнире благородства» даже не тем, что отдал деньги и отпустил Катю с поклоном (ей оставалось лишь ответить тем же), а тем, что ничего из этого не выгадывал: «На другой же день, как это тогда случилось, я сказал себе, что случай исчерпан и кончен, продолжения не будет. Прийти с предложением руки казалось мне низостью» [14; 106]. И далее Дмитрий нравственно самоумаляется перед Катериной Ивановной неоднократно: в своих признаниях Алёше, в роковом своем письме к ней, в показаниях на суде, в последнем описанном свидании с нею. В этом «турнире» ей не выиграть. И она это поняла; оттого и боль этой гордой женщины неизбывна в романе.

Эксклюзивность переживаний и состояний Катерины Ивановны в «Братьях Карамазовых» (а также в сравнении с героинями других романов Достоевского) достаточно очевидна. Тем более примечательно, что отношение Дмитрия к ней отчасти «аллюзорно» и предугадано в судьбе старца Зосимы. В его «Житии…» (как уже сказано, непонятно кем написанном) есть признание, которое во многом коррелирует с историей взаимоотношений Дмитрия и Катерины: «Привязался я к одной молодой и прекрасной девице, умной и достойной, характера светлого, благородного, дочери почтенных родителей. Люди были немалые, имели богатство, влияние и силу, меня принимали ласково и радушно. И вот покажись мне, что девица расположена ко мне сердечно, – разгорелось моё сердце при таковой мечте. Потом уж сам постиг и вполне *догадался, что, может быть, вовсе я её и не любил с такою силой, а только чтил её ум и характер возвышенный*, чего не могло не быть. Себялюбие, однако же, помешало мне сделать предложение руки в то время: тяжело и страшно показалось расстаться с соблазнами развратной, холостой и вольной жизни в таких юных летах, имея вдобавок и деньги. Намеки, однако ж, я сделал» [14; 269]. Далее у Зосимы (тогда ещё он в миру пребывал под именем Зиновия) обнаружился соперник, и между ними разгорелась ревность, которая привела к назначению дуэли. Отказ по нравственным причинам от этой дуэли и вывел будущего Зосиму на праведный путь. Имея в виду ревность Дмитрия и Ивана относительно Катерины Ивановны, можно видеть в этой предыстории Зосимы некое предвестие возможных будущих взаимоотношений двух братьев.

Отношения Ивана Карамазова к Катерине Верховцевой переменчивы не менее, чем у Дмитрия. Заметим лишь, что сам Иван признается тому же Алёше (общему конфиденту) то в своей любви, то в охлаждении и

освобождении от былого «наваждения». Всё это в художественном отношении выдержано у Достоевского в прежнем, чисто мужском рационалистическом духе (от Разумихина до Версилова). Однако совершенно поновому представлена, как уже сказано, роль откровенно *ведомого* мужского персонажа в его зависимости от женских инстинктов и настроений.

Всё в романе усложняется с «выходом на сцену» Аграфены Светловой. Её конфликт с Катериной Верховцевой во многом определяет судьбы героев-мужчин.

Взаимоотношения между Дмитрием и Иваном развиваются только за счет одной стороны. Дмитрий неизменно доверяет брату, уважает и даже почитает его. Он сам, как мы помним, сводит Ивана с Катериной Ивановной и даже видит в их возможном духовном и любовном союзе разрешение ситуации. То есть изначально Дмитрий настроен и ведёт себя *по-братски*. Иное дело Иван. У него в чувствах к Дмитрию всё начинается с презрения, ревности и ненависти. Это именно *карамазовщина* в особом, *ивановом* выражении. Алёша, как неизменный *брат* для обоих, вспоминает и догадывается: «”Один гад съест другую гадину”, – произнес вчера брат Иван, говоря в раздражении про отца и брата Дмитрия. Стало быть, брат Дмитрий в глазах его гад и, может быть, давно уже гад? *Не с тех ли пор, как узнал брат Иван Катерину Ивановну?*» [14; 170]. Для презрения к Дмитрию у Ивана были некоторые основания, но для ревности и ненависти основание возможно лишь одно – Катерина Ивановна. Дмитрий неоднократно называет её «Катей»; Иван так не называет её в романе ни разу. Лишь к финалу – перед судом (после свидания со Смердяковым), во время и после суда – отношение Ивана к Дмитрию начинаются меняться. Он чувствует свою моральную вину перед ним, и всё у него эволюционирует в сторону *братства*.

У Катерины Ивановны Верховцевой с Аграфеной Александровной Светловой в их взаимоотношениях ни о каком *сестринстве* не могло идти и речи. Здесь была сплошная *карамазовщина*, выражающаяся в презрении, ревности и ненависти. Обращает на себя внимание тот художественный факт, что они вообще избегают друг о друге говорить. А когда всё-таки приходится, то аттестуются взаимно как «эта женщина», «разлучница», «тварь» или даже «зверь». Однако и у них есть своя история взаимоотношений. В ней примечательны следующие моменты.

Катерина Ивановна, благодаря своей необыкновенной красоте и манерам поведения, воздействует на мужчин – на Дмитрия, Ивана и Алёшу – почти сразу; она их *покоряет*. Отчасти это напоминает влияние на мужчин Настасьи Филипповны в «Идиоте» (у Мышкина это начинается даже с фотопортрета), а также воздействие Катерины Ахмаковой в «Подростке». Фактически такое можно считать *типичным* влиянием красивой женщины на мужчин.

Совсем иная, *не вполне типичная* женская аура приписывается автором Аграфене Александровне. В романе неоднократно упоминается, что с первого взгляда её и красивой назвать было нельзя, тем более и репутация, и образ жизни изначально не способствовали симпатии. Вот даже и Дмитрий рассказывает Алёше, как познакомился с ней, когда отец привлек её к финансовой интриге против сына: «*Я Грушеньку и двинулся бить. Видал я её и прежде мельком. Она не поражает*. Про старика купца знал, который теперь вдобавок и болен, расслаблен лежит <…>. Знал тоже, что деньгу нажить любит, наживает, на злые проценты дает, *пройдоха, шельма, без жалости*. Пошел я бить её, да у ней и остался. *Грянула гроза, ударила чума, заразился и заражён доселе*, и знаю, что уж все кончено, что ничего другого и никогда не будет» [14; 109].

Внешность Грушеньки впервые передана через впечатления Алёши при их встрече в гостиной Катерины Ивановны: «Он приковался к ней взглядом, глаз отвести не мог. Вот она, эта ужасная женщина – «зверь», как полчаса назад вырвалось про нее у брата Ивана. И однако же, пред ним стояло, *казалось бы, самое обыкновенное и простое существо на взгляд, – добрая, милая женщина, положим красивая, но так похожая на всех других красивых, но "обыкновенных" женщин!* Правда, хороша она была очень, очень даже, – русская красота, так многими до страсти любимая» [14; 136]. Мы привели лишь небольшой фрагмент; в целом же описанию внешности Грушеньки уделено в этом контексте очень большое место, с элементами явно авторского (никак не от лица Алёши) комментария, с упоминанием возможного мнения «знатоков русской женской красоты» [14; 137]. И примечательно, что такого развернутого внимания и комментария ранее не была удостоена внешность её соперницы Катерины Ивановны.

Выразительно сказывается разница между двумя женщинами и во впечатлениях зрителей (особенно зрительниц) на суде над Дмитрием: «Знали, что явятся две женщины-соперницы. Одна из них, то есть Катерина Ивановна, особенно всех интересовала <…>. Особенно упоминалось об её гордости <…>, об "аристократических связях". <…> С не меньшим волнением ожидали появления на суде и Грушеньки, как соперницы Катерины Ивановны. С мучительным любопытством ожидали встречи пред судом двух соперниц – *аристократической гордой девушки и «гетеры»*; Грушенька, впрочем, была известнее нашим дамам, чем Катерина Ивановна. Её <…> видали наши дамы и прежде, и *все, почти до единой, удивлялись, как в такую "самую обыкновенную, совсем даже некрасивую собой русскую мещанку" могли до такой степени влюбиться отец и сын*» [15; 90].

Но вернемся к истокам конфликта двух женщин. Вернее, здесь возможно немаловажное для психологии уточнение: подразумевается, что Катерина Ивановна – еще девушка, а Грушенька – уже женщина; ведь она

не забывает свою первую любовь и роман с польским офицером, который бросил её когда-то. Кроме того, сама она на суде подтверждает факт, что была содержанкой у купца Самсонова (а купеческие нравы известны). Мужчинам представляется, что они «овладевают» девушками, тогда как с обратной точки зрения зачастую может казаться иначе. Это отражается и на психологии, и на поведении тех и других.

Катерина Ивановна влечет к себе мужчин не только за счёт красоты. Она источает ауру девичьей чистоты и недоступности. Сцена первого и решающего свидания с Дмитрием отчасти может напомнить последнее свидание Авдотьи Раскольниковой со Свидригайловым. Однако разница кроется в намерениях и в результатах. Авдотья Романовна попала в ловушку – и устояла, дала отпор и нравственно *победила* сладострастного мужчину. Во многом на этом Свидригайлов психологически и «сломался». Катерина Ивановна пришла к Дмитрию сама, готовая на всё. Но Дмитрий отказывается от своих изначальных намерений и тем самым – *побеждает* он. С этим гордая девушка так и не смогла смириться – ей во что бы то ни стало нужно было *победить* в ответ, и уже любой ценой (даже ценой своих девичьих чувств к Ивану).

Мы помним, что Достоевский вкладывает в догадки девственника Алёши очень своеобразную логику инстинктов Катерины Ивановны. Процитируем соответствующий фрагмент ещё раз: «…такому характеру, как Катерина Ивановна, надо было властвовать, а властвовать она могла бы лишь над таким, как Дмитрий, и отнюдь не над таким, как Иван. Ибо Дмитрий только (положим, хоть в долгий срок) мог бы смириться наконец пред нею, “к своему же счастию” (чего даже желал бы Алёша), но Иван нет, Иван не мог бы пред нею смириться» [14; 170].

Планы гордой *девушки* могли и осуществиться рано или поздно. Но по воле автора в конфликт вступила искушённая *женщина*. Она-то как раз с первой личной встречи *победила* Дмитрия (хотя он шёл её «избить» как «шельму»). В полном отличии от Катерины Ивановны Грушенька, наряду с «обыкновенной» красотой, производит на всех впечатление доступности и искушённости в отношениях с мужчинами («гетера»). Впрочем, впечатление в сюжетной реальности оказывается обманчивым. Даже недоброжелатели признают, что кроме престарелого купца Самсонова никто в городе не мог похвастаться близостью с ней. С мужчинами Грушенька поженски играет: «близок локоток – да не укусишь!». И этим она тем вернее сводит их с ума. Описывая первый пьяный загул с Грушенькой в Мокром, Дмитрий сообщает Алёше: «Ты думал, достиг чего сокол-то? Даже издали не показала. Я говорю тебе: изгиб. У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался. Видел и целовал, но и только – клянусь!» [14; 109]. «Изгиб тела» – это почти ведь тот самый «локоток».

Невинное кокетство присуще многим девушкам. Не чужда ему и Катерина Ивановна во взаимоотношениях с Иваном и Алёшей (временами даже и на судебном заседании). Грушенька же ведет коварную женскую игру, притом не только с мужчинами. Вообще склонность к игре, – на наш взгляд, одно из важных качеств, которое придал этой героине автор, и качество это отличает её от Катерины Ивановны. Показательно, как поступила Грушенька со своей мнимой «соперницей» (потому что никакая ей Катерина Верховцева уже не соперница) при первом же знакомстве. Она «включила» всё своё обаяние и буквально *влюбила* в себя гордую девушку. Та поначалу называет ее «обаятельницей, волшебницей», даже «ангелом добрым» [14; 138]. Но даже свидетель этой сцены Алёша замечает что-то неладное в манере речи Грушеньки: «…этот выговор и интонация слов представлялись Алёше почти невозможным каким-то противоречием этому детски простодушному и радостному выражению лица, этому тихому, счастливому, как у младенца, сиянию глаз!» [14; 137]. В итоге Аграфена Александровна «сняла маску» и «показала когти»: она позволила умиленной Катерине Ивановне поцеловать у неё руку, а сама не ответила поцелуем и прокомментировала это в издевательском стиле:

« – А знаете что, ангел-барышня, – вдруг протянула она самым уже *нежным и слащавейшим голоском,* – знаете что, возьму я да вашу ручку и не поцелую. – И она засмеялась маленьким развесёлым смешком.

– Как хотите… Что с вами? – вздрогнула вдруг Катерина Ивановна.

– А так и оставайтесь с тем на память, что вы-то у меня ручку целовали, а я у вас нет. – Что-то сверкнуло вдруг в её глазах. Она ужасно пристально глядела на Катерину Ивановну.

– Наглая! – проговорила вдруг Катерина Ивановна, как бы вдруг что-то поняв, вся вспыхнула и вскочила с места. Не спеша поднялась и Грушенька.

– Так я и Мите сейчас перескажу, как вы мне целовали ручку, а я-то у вас совсем нет. А уж как он будет смеяться!

– Мерзавка, вон!

– Ах как стыдно, барышня, ах как стыдно, это вам даже и непристойно совсем, такие слова, милая барышня.

– Вон, продажная тварь! – завопила Катерина Ивановна. Всякая чёрточка дрожала в её совсем исказившемся лице.

– Ну уж и продажная. Сами вы девицей к кавалерам за деньгами в сумерки хаживали, свою красоту продавать приносили, ведь я же знаю.

Катерина Ивановна вскрикнула и бросилась было на неё, но её удержал всею силой Алёша» [14; 140].

Представляет интерес вопрос – зачем Грушеньке понадобился такой демарш? Ведь прежде она Катерину Ивановну и знать не хотела, а теперь по первому зову с готовностью пришла к ней. Ответ у нас напрашивается

развернутый. Чуткая женщина почувствовала, что влюбленного Дмитрия что-то серьёзно гнетёт (о периодических встречах её с ним можно догадываться, и сама она это подтверждает в диалоге). Причины явно коренятся во взаимоотношениях Мити с Катей. Нужно было, наконец, встретиться с этой «милой барышней» (так к ней Грушенька неизменно, почти издевательски обращается), оценить её и по возможности «поставить на место» – да ещё и в глазах Дмитрия («А уж как он будет смеяться!»). И тактика хитрой женщины сработала. Униженная «милая барышня» рыдает в истерике, потому что проиграла «гетере»; Дмитрий – после пересказа ему всей сцены Алёшей – действительно в восторге «залился вдруг самым неудержимым, самым неподдельным смехом. Он буквально залился смехом, он долгое время даже не мог говорить от смеха» [14; 142].

Теперь обратим внимание на перемены в настроениях и поведении двух героинь. О «минутках» Катерины Верховцевой было уже сказано. Они отчасти носят девичье-истеричный характер (как в описанной выше сцене, так впоследствии и на судебном заседании). Аграфена Светлова также не чужда перемен. Однако они у неё носят более решающий характер: колебаться «туда–сюда–обратно» ей не свойственно. Первая решающая «минутка» наступает для неё при свидании с прежним любимым поляком и полном разочаровании в нем. У неё, наконец, открываются глаза на беззаветно влюблённого в неё Дмитрия. (Вновь наблюдается аллюзия на Лизу – Ставрогина – Маврикия в «Бесах».) Вскоре же наступила для неё следующая «минутка» – когда Митю арестовали будто бы за убийство отца, и она на время поверила в его виновность: «Это я, я, окаянная, я виновата! – прокричала она раздирающим душу воплем, вся в слезах, простирая ко всем руки, – это из-за меня он убил!.. Это я его измучила и до того довела! Я и того старичка-покойничка бедного измучила, со злобы моей, и до того довела! Я виноватая, я первая, я главная, я виноватая! <...> Вместе судите нас! – продолжала исступлённо восклицать Грушенька, всё ещё на коленях. – Вместе казните нас, пойду с ним теперь хоть на смертную казнь!» [14; 412]. Это её женское самоотверженное «исступление» не похоже на девичью истеричность Катерины Ивановны.

Ещё одно отличие в том, что Грушенька, как полюбившая женщина, принимает в свою душу правду мужчины безоговорочно. На суде, в ответ на напоминание о том, как каялась на следствии в Мокром, она заявляет: «Я чувств моих тогдашних не помню, – ответила Грушенька, – все тогда закричали, что он отца убил, я и почувствовала, что это я виновата и что из-за меня он убил. А как он сказал, что неповинен, я ему тотчас поверила, и теперь верю, и всегда буду верить: не таков человек, чтобы солгал» [15; 114]. «Милая барышня» Катерина Ивановна – как можно уже было убедиться – и верит разному, и любит то одного, то другого мужчину. Она

даже и упрекает Ивана, что ранее уверил её в виновности Дмитрия: «Это ты, ты убедил меня, что он отцеубийца. Я только тебе и поверила!» [15; 37]. Казалось бы, похоже на то, как поверила Дмитрию и Грушенька. Однако чуть позднее открывается важный нюанс: «Он (Иван – Н.М.) вдруг вспомнил, как Катерина Ивановна сейчас только воскликнула ему при Алёше: «Это ты, только ты один уверил меня, что он (то есть Митя) убийца!» Вспомнив это, *Иван даже остолбенел: никогда в жизни не уверял он её, что убийца Митя*, напротив, ещё себя подозревал тогда пред нею, когда воротился от Смердякова. Напротив, это *она*, она ему выложила тогда «документ» и доказала виновность брата!» [15; 56-57]. Как видим, мнимые уверения Ивана живут лишь в горячечном воображении девушки. Это не его, а *её правда*, которой она и верит (в отличие от Грушеньки, которая без колебаний принимает в себя правду Дмитрия).

Перед судом Алёша замечает в Грушеньке ещё одну важную перемену: «…лицо её стало как бы ещё привлекательнее, и он любил, входя к ней, встречать её взгляд. Что-то как бы укрепилось в её взгляде твёрдое и осмысленное. Сказывался некоторый переворот духовный, являлась какая-то неизменная, смиренная, но благая и бесповоротная решимость. Между бровями на лбу появилась небольшая вертикальная морщинка, придававшая милому лицу её вид сосредоточенной в себе задумчивости, почти даже суровой на первый взгляд. Прежней, например, ветрености не осталось и следа. <…> В гордых прежде глазах её засияла теперь какая-то тихость, хотя… хотя, впрочем, глаза эти изредка опять-таки пламенели некоторым зловещим огоньком, когда её посещала одна прежняя забота, не только не заглохнувшая, но даже и увеличившаяся в её сердце. Предмет этой заботы был всё тот же: Катерина Ивановна, о которой Грушенька, когда ещё лежала больная, поминала даже в бреду. Алёша понимал, что она страшно ревнует к ней Митю. <…>

– Он Катерину Ивановну не любит, – сказал твердо Алёша.

– Ну, любит не любит, это я сама скоро узнаю, – с грозною ноткой в голосе проговорила Грушенька, отнимая от глаз платок. Лицо ее исказилось. Алёша *с горестью увидел, как вдруг из кроткого и тихо-веселого лицо её стало угрюмым и злым*» [15; 5–6].

Женская ревность непреодолима никакими душевными переменами. Судя по логике сюжета, Агрефена Александровна переживает ревность впервые. Из любви она многим пожертвовала ради Дмитрия, и теперь он – *её мужчина*! Но по воле обстоятельств спасти его может – *другая*. Как он к этой «другой» теперь относится (она о ней «поминала даже в бреду»), является открывшейся раной в душе Грушеньки. Последние для сюжета перемены в обеих героинях и решающее между ними объяснение происходит уже после суда, в камере Дмитрия. Это второй между ними «турнир». В первом, как мы помним, Аграфена Светлова играла и *переиграла*

Катерину Верховцеву (глава «Обе вместе»). Теперь им обеим не до «игры» (глава «На минутку ложь стала правдой»):

«Катя стремительно шагнула к дверям, но, поравнявшись с Грушенькой, вдруг остановилась, вся побелела как мел и тихо, почти шепотом, простонала ей:

– Простите меня!

Та посмотрела на неё в упор и, переждав мгновение, ядовитым, отравленным злобой голосом ответила:

– *Злы мы, мать, с тобой! Обе злы! Где уж нам простить, тебе да мне?* Вот спаси его, и всю жизнь молиться на тебя буду.

– А простить не хочешь! – прокричал Митя Грушеньке, с безумным упреком.

– Будь покойна, спасу его тебе! – быстро прошептала Катя и выбежала из комнаты.

– И ты могла не простить ей, после того как она сама же сказала тебе: «Прости»? – горько воскликнул опять Митя. <…>

– *Уста её говорили гордые, а не сердце*, – с каким-то омерзением произнесла Грушенька. – Избавит тебя – все прощу…» [15; 188–189].

Под спасением Дмитрия подразумевается оплата и организация его побега с Грушенькой (предположительно в Америку). Дмитрий колеблется – соглашаться ли на эту инициативу Ивана, подхваченную Катериной. Ведь, с одной стороны, он решался принять на себя крест каторжных мучений за свою моральную вину («За дитё и пойду!»). Но, с другой стороны, без Грушеньки он уже жить не может и трижды вопрошает Алёшу: «Каторжных разве венчают?» [15; 35]. Для Аграфены Александровны колебаний быть не может – ей нужно быть с ним, хоть бы и в Америке. В зрелость сердца Катерины Ивановны она не верит («Уста её говорили гордые, а не сердце»). И быть может, она, по замыслу автора, права. Потому что «занозой» в сердце девушки остается уязвлённая гордость. Еще до суда она говорит Алёше о ссоре с Иваном: «Потому поссорились, что когда он объявил мне, что в случае осуждения Дмитрий Фёдорович убежит за границу вместе с той тварью, то я вдруг озлилась – не скажу вам из-за чего, сама не знаю из-за чего… О, конечно, *я за тварь, за эту тварь тогда озлилась, и именно за то, что и она тоже, вместе с Дмитрием, бежит за границу!* – воскликнула вдруг Катерина Ивановна с задрожавшими от гнева губами. – Иван Фёдорович как только увидел тогда, что я так озлилась за эту тварь, то мигом и подумал, что я к ней ревную Дмитрия и что, стало быть, все ещё продолжаю любить Дмитрия. Вот и вышла тогда первая ссора. <…> Я от злости только на эту тварь на него озлилась!» [15; 180]. Теперь, уже после суда, она пытается остаться в гордой роли благодетельницы («Будь покойна, *спасу его тебе*!»). Но Аграфена Александровна легко читает (даже и «с омерзением») в этом незрелом де-

вичьем сердце, и подачек она не принимает. Слишком переменчива Катерина Ивановна, и верить ей на слово не приходится («Избавит тебя – все прощу…»).

Во всем этом и можно усматривать женскую гендерологию, о которой было упомянуто выше. Достоевскому в итоговом романе оказывается доступна и она. Прежде лишь эскизно подобное было намечено автором в «Идиоте» (взаимное понимание Настасьи и Аглаи)

Не имеет смысла гадать, что было бы описано потом, во втором томе задуманной дилогии. Однако выскажем предположение, которое основывается на том, что образы Дмитрия и Аграфены были для автора дороги и во всех отношениях художественно перспективны. Показывать их судьбы где-то «в Америке» автору, без знания чуждых ему реалий, было бы затруднительно. Он и в «Бесах» о подобных реалиях (в связи с Кирилловым и Шатовым) лишь упомянул с поспешной лаконичностью. А вот собственный опыт пребывания на каторге он реализовал ещё прежде, в «Преступлении и наказании». Поэтому всего вероятнее нам представляется обретение Дмитрием и Грушенькой драматичного совместного каторжного опыта.

3. Хохлаковы и женская художественная периферия в ее гендерологическом значении

Понятие художественной «периферии» для нас условно; особенно это касается женских персонажей у Достоевского. Почти все появляющиеся (или даже упоминаемые) на страницах итогового романа женщины имеют отношение к мужчинам или являются объектами мужского внимания. Поэтому женские персонажи для автора всегда интересны и важны. Примечательно, что в обратную сторону такой закономерности мы не наблюдаем, что имели случай показать на примере мужских персонажей в «Бесах». То есть герои-мужчины бывают у Достоевского интересны и «сами по себе» (Кириллов, Верховенский-младший и некоторые другие). С женскими персонажами дело обстоит иначе, и исключения здесь редки, особенно в «Братьях Карамазовых».

Обратим внимание на соотношение двух глав в романе: вначале идут «Верующие бабы», следом за ними – «Маловерная дама». Для Достоевского такую последовательность можно считать показательной. Всё идет от народа – не только правда, но и заблуждения, а также как благостность, так и драматизм.

В сцене общения старца Зосимы с народом упоминаются «на этот раз всё женщины, баб около двадцати» [14; 43]. Он благословляет всех, но прямой контакт с диалогами у него случается с пятью из них. Первой к нему подводят *кликушу*. Важно помнить, что вторая супруга Фёдора Павловича, мать Ивана и Алёши, также временами вела себя как кликуша.

В характеристике подобных женщин значится следующее: «…это страшная женская болезнь, <...>, свидетельствующая о тяжёлой судьбе нашей сельской женщины, болезнь, происходящая от изнурительных работ слишком вскоре после тяжёлых, неправильных родов <...>; кроме того, *от безвыходного горя, от побоев и проч*., чего иные женские натуры выносить по общему примеру всё-таки не могут» [14; 44]. Нужно полагать, упомянутые *побои* эти женщины сносили от мужчин. Софья Ивановна Карамазова не была «сельской женщиной», но если не всем, то отдельным характеристикам её жизненные перипетии отвечают. Чего стоят хотя бы издевательства супруга над её религиозностью.

Вторая страждущая женщина рассказывает старцу, что последнего, уже четвертого сыночка Алёшу схоронила – и не может успокоиться. Это возвращает нас к теме взаимоотношений матерей и сыновей в романах Достоевского. Это, как уже было нами отмечено, гендерологично само по себе, но в итоговом романе тема в данном случае развивается за счет нового нюанса – взаимоотношения супругов по поводу смерти сына. Муж Никитушка и сам скорбит по сыну, но пытается успокаивать жену. Когда ничего не выходит, – он «запиваться стал» [14; 45–47]. Зосима находит нужные слова: «Помяну, мать, помяну и печаль твою на молитве вспомяну и супруга твоего за здравие помяну. *Только его тебе грех оставлять. Ступай к мужу и береги его*. Увидит оттуда твой мальчик, что бросила ты его отца, и заплачет по вас; зачем же ты блаженство-то его нарушаешь? <...> К кому ж он придет, коль вас вместе, отца с матерью, не найдет?». И по воздействию старца сердце женщины возвращается к супругу: «Сердце ты мое разобрал. Никитушка, ты мой Никитушка, ждёшь ты меня, голубчик, ждёшь!» [14; 47].

Третий случай общения Зосимы с «верующими бабами» вновь связан с темой матерей и сыновей. На этот раз женщина скорбит о взрослом сыне, который отправился в дальнюю командировку и перестал подавать о себе вести. Она разуверилась в том, что он ещё жив, и намерена даже поставить свечку «за упокой». Зосима упрекает за такие помыслы и обещает: «И вот что я тебе ещё скажу <…>: или сам он к тебе вскоре обратно прибудет, сынок твой, или наверно письмо пришлёт. Так ты и знай. Ступай и отселе покойна будь. Жив твой сынок, говорю тебе» [14; 47]. По слову старца всё и случается: в тот же день женщина получает письмо с известием о скором возвращении сына. Случай этот добавил во мнениях обывателей уверенности в даре прови́дения Зосимы.

Четвёртый случай в гендерологическом отношении особо выразителен. Старый и постылый муж избивал жену: «Лежал он больной; думаю я, гляжу на него: а коль выздоровеет, опять встанет, что тогда? И вошла ко мне тогда эта самая мысль…» [14; 48]. Судя по намекам, она признается в том, что отравила его и вот уже третий год, под гнетом такого греха, боит-

ся умирать. Старец и здесь находит рецепт: «Покойнику в сердце всё прости, чем тебя оскорбил, примирись с ним воистину. *Коли каешься, так и любишь. А будешь любить, то ты уже Божья… Любовью всё покупается, всё спасается*. Уж коли я, такой же, как и ты, человек грешный, над тобой умилился и пожалел тебя, кольми паче Бог. Любовь такое бесценное сокровище, что на неё весь мир купить можешь, и не только свои, но и чужие грехи ещё выкупишь. Ступай и не бойся» [14; 48]. Здесь примечательно, что непроходимой границы между любовью человеческой и любовью божественной Зосимой (видимо, и самим автором) не предусмотрено. Даже с постылым и жестоким мужем можно примириться и мысленно покаяться в своей вине перед ним. Это напрямую переводится в религиозный план («Коли каешься, так и любишь. А будешь любить, то ты уже Божья… Любовью всё покупается, всё спасается».)

Пятый и последний для этой сцены случай сам по себе напрямую как будто не имеет отношения к гендерологии. Крестьянка с девочкой Лизаветой на руках принесла свою милостыню (шестьдесят копеек), чтобы Зосима отдал их «такой, какая меня бедней» [14; 49]. Вместе с тем, тема «мать и сын» здесь развивается за счет нового вектора – «мать и дочь». Это уже было в подтексте романов «Преступление и наказание» (мать и дочь Раскольниковы)[270], «Идиот» (мать и дочери Епанчины) и «Подросток» (мать и дочь Долгорукие). В последнем случае совпадает даже имя дочери – Лиза. В «Братьях Карамазовых» тема эта получит значимое развитие, то есть общение Зосимы с последней из «верующих баб» предвещает важные гендерологические нюансы во взаимоотношениях матерей и дочерей. Дочери будут в семействе Снегирёвых. И особенно значимы в этом отношении мать и дочь (тоже Лиза!) Хохлаковы.

Именно они впервые появляются на страницах романа в той же главе («Верующие бабы») и затем более подробно представлены в главе следующей («Маловерная дама»). Строго говоря, этих персонажей уж никак нельзя считать «периферийными». Катерина Осиповна Хохлакова «была еще довольно молодая и очень миловидная собою особа, немного бледная, с очень оживлёнными и почти совсем чёрными глазами. Ей было не более тридцати трёх лет, и она уже лет пять как была вдовой. Четырнадцатилетняя дочь её страдала параличом ног» [14; 43]. Материнские заботы для неё, конечно, превыше всего, но в принципе интересы этой дамы удивительно многообразны и хаотичны. Достоевский вложил в её образ сложную смесь комического и серьёзного, порой даже философского содержания; причем первое доминирует, а второе остается в подтексте.

---

[270] См. об этом: Борисова В.В. «Братья и сестры» в романе «Преступление и наказание», // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. – СПб: Серебряный век. – 2010. – С. с. 173–174.

Например, в исповедальном разговоре со старцем Зосимой Хохлакова ставит серьёзные проблемы религиозной веры и тем самым предваряет по сюжету и по содержанию пафосные выступления Ивана Карамазова. Этой же «маловерной даме» автор доверяет высказывать проницательные и тонкие догадки относительно взаимоотношений Катерины Верховцевой и Ивана, а также по поводу перспектив жизненной судьбы Дмитрия.[271] И всё это, без утраты серьёзного содержания, подано в своеобразном, почти бурлескном стиле. Импозантна она и в прямых гендерологических своих высказываниях. Например, однажды Хохлакова заявляет (по поводу истерики Катерины Ивановны): «Не верьте слезам женщины, Алексей Фёдорович, – я всегда против женщин в этом случае, я за мужчин» [14; 177].

К молодым мужчинам эта сама ещё далеко не пожилая женщина (тридцать три года) относится не без кокетства и пользуется вниманием с их стороны. Например, «госпожа Хохлакова <...> стала почти щеголять: явились какие-то наколочки, бантики, распашоночки, и он (Алексей Карамазов – Н.М.) смекал, почему это так, хотя и гнал эти мысли как праздные. В последние два месяца госпожу Хохлакову стал посещать, между прочими её гостями, молодой человек Перхотин» [15; 13]. Кстати, на последнего при первом знакомстве «госпожа Хохлакова произвела <...> довольно приятное впечатление <...>. Вкусы бывают чрезвычайно многоразличны, это известно. “И вовсе она не такая пожилая, – подумал он с приятностью, – напротив, я бы принял её за её дочь”» [14; 406].

У Перхотина объявляется даже соперник – Михаил Ракитин. Сцену их ревнивого столкновения в будуаре Хохлаковой красочно описывает она сама, начиная с характеристики Ракитина: «…этот легкомысленный молодой человек вдруг, представьте себе, кажется, вздумал в меня влюбиться. Я это потом, потом только вдруг приметила, но вначале, то есть с месяц назад, он стал бывать у меня чаще, почти каждый день, хотя и прежде мы были знакомы. Я ничего не знаю… и вот вдруг меня как бы озарило, и я начинаю, к удивлению, примечать. Вы знаете, я уже два месяца тому назад начала принимать этого скромного, милого и достойного молодого человека, Петра Ильича Перхотина, который здесь служит. <...> Ну, а ваш друг Ракитин приходит всегда в таких сапогах и протянет их по ковру… одним словом, он начал мне даже что-то намекать, а вдруг один раз, уходя, пожал мне ужасно крепко руку. Только что он мне пожал руку, как вдруг у меня разболелась нога. Он и прежде встречал у меня Петра Ильича и, верите ли, всё шпыняет его, всё шпыняет, так и мычит на него за что-то. Я только смотрю на них обоих, как они сойдутся, а внутри смеюсь» [15; 16].

---

[271] Подробнее см. об этом: Власкин А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 27. – М., 2010. – С. 182-184.

Однако в описываемый день Хохлаковой становится не до смеха, когда её «кавалеры» дошли чуть ли не до драки в её будуаре. Развязку конфликта она сама описывает в присущем ей бурлескном стиле: «Только вдруг я лежу, как вот теперь пред вами, и думаю: будет или не будет благородно, если я Михаила Ивановича вдруг прогоню за то, что неприлично кричит у меня в доме на моего гостя? И вот верите ли: лежу, закрыла глаза и думаю: будет или не будет благородно, и не могу решить, и мучаюсь, мучаюсь, и сердце бьётся: крикнуть аль не крикнуть? Один голос говорит: кричи, а другой говорит: нет, не кричи! Только что этот другой голос сказал, я вдруг и закричала и вдруг упала в обморок. Ну, тут, разумеется, шум. Я вдруг встаю и говорю Михаилу Ивановичу: мне горько вам объявить, но я не желаю вас более принимать в моём доме. Так и выгнала. Ах, Алексей Фёдорович! Я сама знаю, что скверно сделала, *я всё лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена*… Только верите ли, эта сцена всё-таки была натуральна, потому что я даже расплакалась и *несколько дней потом плакала, а потом вдруг после обеда всё и позабыла*» [15; 17].

Даже в приведенных фрагментах пространного монолога ясно видна установка автора на воспроизведение в пародийном виде такого качества женской натуры как непредсказуемость в смене чувств и поступков. В этой связи и по другим признакам образ Хохлаковой является в творчестве Достоевского едва ли не уникальным. Лишь отдельными и не самыми существенными чертами героиня эта напоминает Марью Александровну Москалёву («Дядюшкин сон»): дворянское происхождение и завидное благосостояние, безапелляционность суждений, близкие по возрасту дочери как потенциальные невесты. Другие признаки заставляют вспомнить Марфу Петровну Свидригайлову из «Преступления и наказания»: непредсказуемая смена настроений и поступков, эксцентричность поведения. Многое восходит к образу Лизаветы Прокофьевны Епанчиной («Идиот»): всё те же дворянство, благосостояние, целых три дочери на выданье, взбалмошность характера, непредсказуемость душевных движений. Как уже сказано во второй главе нашего исследования, всё это – развитие единого типа взбалмошной женщины. И всё-таки Катерина Осиповна Хохлакова выделяется из этого ряда, главным образом за счёт, с одной стороны, более яркого, бурлескного стиля речи и поведения, а с другой – серьёзного содержательного подтекста. Почти парадоксальный симбиоз того и другого придает её образу художественную неповторимость. Последняя выходит далеко за рамки гендрологического содержания – которое, однако, является для нас преимущественным предметом внимания.

И здесь показательно отношение Хохлаковой-старшей к дочери. Можно полагать, что Достоевский имел в виду в качестве основной тенденции взаимоотношений матерей и дочерей следующее. Матери желают дочерям счастья, стремятся предостеречь их от собственных прежних ошибок (в том числе во взаимоотношениях с мужчинами), хотели бы видеть в судьбах дочерей осуществление своих былых мечтаний. Эта тенденция различимо выражена в «Дядюшкином сне», «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке». Дочери, в свою очередь, – если не прямо, то косвенно – являются наследницами матерей гораздо в большей степени, чем сыновья. Это заметно в Зине Москалёвой, в Авдотье Раскольниковой, в Аглае Епанчиной и особенно выразительно в Елизавете Долгорукой (об этом было сказано подробно в четвёртой главе нашего исследования).

Новая Лиза – Хохлакова – вполне подтверждает эту тенденцию.

Нам неизвестно, как относилась Катерина Осиповна Хохлакова к покойному супругу. Но в романе ей «*не более* тридцати трёх лет», дочери Лизе – четырнадцать. Достаточно ярко выражена склонность Хохлаковой-старшей к мужскому вниманию (Ракитин, Перхотин и другие «молодые люди»). Она легко очаровывается и охотно принимает у себя, например, Алёшу и Ивана Карамазовых. Но лишь до тех пор, пока дело не касается возможных увлечений Лизы этими «мужчинами». А такую наклонность дочь, судя по всему, отчасти унаследовала от матери.

Особенно интенсивно и с переменой настроений (вполне в духе Катерины Верховцевой) развиваются у Лизы Хохлаковой взаимоотношения с Алексеем Карамазовым. Они в романе наиболее развернуты в событиях и в нюансах – подробнее даже, чем у Ивана с Катериной Ивановной, или у Дмитрия с Аграфеной Александровной. Объяснить это можно тем, что здесь у Достоевского намечается гендерологическая перспектива на неосуществлённый второй том дилогии, где для Алексея была уготована центральная роль (вполне вероятно, что в союзе с Лизой Хохлаковой).

История взаимоотношений Алёши с Лизой, которые постепенно и поэтапно развиваются до любви, уникальна для творчества Достоевского. Нельзя сказать, чтобы подобные истории были бы типичны и для реальной жизни. Начинается всё с детской привязанности Лизы, когда он, будучи старше на шесть лет, её «маленькую на руках носил» [14; 55]. Старцу Зосиме она выражает свою обиду: «А он зачем всё забыл? <…> Ведь он меня читать ходил учить, вы это знаете? Он два года назад, прощаясь, говорил, что никогда не забудет, что мы вечные друзья, вечные, вечные! И вот он вдруг меня теперь боится, я его съем, что ли? Чего он не хочет

подойти, чего он не разговаривает? Зачем он к нам не хочет прийти? <…> Мне неприлично его звать, он первый должен бы был припомнить, коли не забыл. Нет-с, он теперь спасается!» [14; 55]. Но Алёша ничего не забыл, и когда приходит пора поделиться с Лизой своими серьёзными заботами (по поводу выстраивания отношений с семейством Снегирёвых), он легко выходит на прежний уровень доверительных взаимоотношений с ней: «Он и прежде, ещё в Москве, ещё в детстве Lise, любил приходить к ней и рассказывать то из случившегося с ним сейчас, то из прочитанного, то вспоминать из прожитого им детства. Иногда даже оба мечтали вместе и сочиняли целые повести вдвоём, но большею частью весёлые и смешные. Теперь они оба как бы вдруг перенеслись в прежнее московское время» [14; 195].

Решающий поворот в их взаимоотношениях происходит по инициативе девушки – она пишет Алексею любовное письмо. Оно явно продиктовано ещё незрелыми девичьими инстинктами и мечтаниями. Приведем письмо Лизы полностью: «Алексей Фёдорович, – писала она, – пишу вам от всех секретно, и от мамаши, и знаю, как это нехорошо. Но я не могу больше жить, если не скажу вам того, что родилось в моем сердце, а этого никто, кроме нас двоих, не должен до времени знать. Но как я вам скажу то, что я так хочу вам сказать? Бумага, говорят, не краснеет, уверяю вас, что это неправда и что краснеет она так же точно, как и я теперь вся. Милый Алёша, я вас люблю, люблю ещё с детства, с Москвы, когда вы были совсем не такой, как теперь, и люблю на всю жизнь. Я вас избрала сердцем моим, чтобы с вами соединиться, а в старости кончить вместе нашу жизнь. Конечно, с тем условием, что вы выйдете из монастыря. Насчет же лет наших мы подождем, сколько приказано законом. К тому времени я непременно выздоровлю, буду ходить и танцевать. Об этом не может быть слова.

Видите, как я всё обдумала, одного только не могу придумать: *что подумаете вы обо мне, когда прочтёте?* Я все смеюсь и шалю, я давеча вас рассердила, но уверяю вас, что сейчас, перед тем как взяла перо, я помолилась на образ Богородицы, да и теперь молюсь и чуть не плачу.

Мой секрет у вас в руках; завтра, как придете, не знаю, как и взгляну на вас. Ах, Алексей Фёдорович, что, если я опять не удержусь, как дура, и засмеюсь, как давеча, на вас глядя? Ведь вы меня примете за скверную насмешницу и письму моему не поверите. А потому умоляю вас, милый, если у вас есть сострадание ко мне, когда вы войдете завтра, то не глядите мне слишком прямо в глаза, потому что я, встретясь с вашими, может быть, непременно вдруг рассмеюсь, а к тому же вы будете в этом длинном платье… Даже теперь я вся холодею, когда об этом подумаю, а

потому, как войдете, не смотрите на меня некоторое время совсем, а смотрите на маменьку или на окошко…

Вот я написала вам любовное письмо, Боже мой, что я сделала! *Алёша, не презирайте меня,* и если я что сделала очень дурное и вас огорчила, то извините меня. Теперь тайна моей, погибшей навеки может быть, репутации в ваших руках.

Я сегодня непременно буду плакать. До свиданья, до *ужасного* (курсив автора – Н.М.) свиданья. Lise» [14; 146–147].

Вполне различимы в этом письме следы литературных аллюзий, – в частности, некоторые мотивы восходят к посланию Татьяны Лариной Евгению Онегину (выделено нами курсивом): здесь и девичий стыд («стыдом и страхом замираю»), и боязнь презрения («…в вашей воле / меня презреньем наказать»), и вера в судьбу («то воля неба: я твоя»). Однако достаточно много в письме и оригинального. Тем более самобытно развиваются их взаимоотношения в дальнейшем. Лиза, например, уже на следующий день раскаивается и пытается обернуть всё в шутку: «Но вы не можете же меня считать за девочку, за маленькую-маленькую девочку, после моего письма с такою глупою шуткой! Я прошу у вас прощения за глупую шутку, но письмо вы непременно мне принесите, <...> – сегодня же принесите, непременно, непременно!» [14; 167].

Вскоре, однако, (уже при следующей их встрече) душевная близость между ними интенсивно нарастает, приводит к взаимным признаниям и даже к поцелуям. Эту многостраничную по тексту романа [14; 197–201] сцену приводить здесь будет неуместно. Выделим в ней лишь наиболее, на наш взгляд, важное и показательное для нашей темы.

Первый момент, который следует выделить, состоит в том, что в развернутом диалоге Лизы и Алёши угадывается нечто уже знакомое нам по роману «Идиот». Девушка то умиленно *воркует* с молодым человеком, то полусерьёзно упрекает его в мелочах. Разумеется, здесь у автора оказывается вновь востребован описанный ранее опыт взаимоотношений Аглаи Епанчиной и Льва Мышкина. Складывается впечатление, что Достоевский намерен кое в чём компенсировать в последнем романе катастрофическую неудачу любовных взаимоотношений прежних героев. Но впечатление может быть и обманчивым. С одной стороны, Лизе проще с Алёшей – у неё нет соперницы (в «Идиоте» роковую роль сыграет конфликт Аглаи с Настасьей Филипповной). С другой стороны, Лизе кое в чем и сложнее: Алёша не способен «окунуться с головой» в свои чувства к девушке. Он попросту *ещё не влюблен* в неё. Лиза чутким девичьим сердцем это улавливает: «Алексей Фёдорович, вы удивительно хороши, но *вы иногда как будто педант*… а между тем, смотришь, вовсе не педант» [14; 198]. Вы-

разителен и следующий обмен репликами: « – Я бы желал вам всегда нравиться, Lise, но не знаю, как это сделать, – пробормотал он кое-как и тоже краснея.

– Алёша, милый, *вы холодны и дерзки*. Видите ли-с. Он изволил меня выбрать в свои супруги и на том успокоился!» [14; 198].

Не менее выразительно и поведение Алёши. Он реагирует на упреки Лизы в «педантизме», наслышан о *нормах* в поведении влюбленных и старается, как умеет, следовать им: «Вдруг он нагнулся и поцеловал её в самые губки.

– Это что ещё? Что с вами? – вскрикнула Lise.

Алёша совсем потерялся.

– Ну, простите, если не так… Я, может быть, ужасно глупо… *Вы сказали, что я холоден, я взял и поцеловал*… Только я вижу, что вышло глупо…

Lise засмеялась и закрыла лицо руками» [14; 198].

Вновь вспоминаем по аналогиям: в «Идиоте» Мышкин ни разу не целует Аглаю. Правда, он целует в Швейцарии бедную Мари – но «в этом одном» он «и обманул их (детей – Н.М.)» [8; 61]. Невольно напрашивается предположение, что в итоговом романе Алёша не обманывает Лизу, но пока что обманывается сам относительно своих чувств к ней.

Есть еще одна примечательная образная рифма в поведении персонажей двух романов. Мышкина и Аглаю душевно связывает забота об униженном Ипполите Терентьеве. Девушка замечает: «…я нахожу, что всё это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо» [8; 354]. Вскоре в том же диалоге Мышкин показывает, что замечание Аглаи он очень заметил и принял к сведению: «…вы давеча вдруг сказали одно слово очень умное. Вы сказали про моё сомнение об Ипполите: «Тут одна только правда, а стало быть, и несправедливо». Это я запомню и обдумаю.

Аглая вдруг вспыхнула от удовольствия. Все эти перемены происходили в ней чрезвычайно откровенно и с необыкновенною быстротой. Князь тоже обрадовался и даже рассмеялся от радости, смотря на неё» [8; 355–356].

В «Братьях Карамазовых» Лиза и Алёша говорят на близкую тему, об униженном капитане Снегирёве. Девушка сомневается: «– Слушайте, Алексей Фёдорович, нет ли тут *во всём этом рассуждении нашем, то есть вашем… нет, уж лучше нашем… нет ли тут презрения к нему, к этому несчастному… в том, что мы так его душу теперь разбираем, свысока точно, а?* В том, что так наверно решили теперь, что он деньги примет, а?

– Нет, Lise, нет презрения, – твердо ответил Алёша, как будто уже приготовленный к этому вопросу, – *я уж об этом сам думал*, идя сюда. Рассудите, какое уж тут презрение, когда мы сами такие же, как он, когда все такие же, как он. Потому что ведь и мы такие же, не лучше. <...> Нет, Lise, нет тут никакого презрения к нему! Знаете, Lise, мой старец сказал один раз: за людьми сплошь надо как за детьми ходить, а за иными как за больными в больницах…

– Ах, Алексей Фёдорович, ах, голубчик, давайте за людьми как за больными ходить!» [14; 197].

Сравнивая эти ситуации из двух романов, можно догадываться, что для Достоевского многое – если не всё – определялось душевным родством влюбленных через солидарное сочувствие к людям униженным и обделённым счастьем (которого у влюблённых женщин и мужчин – в избытке). Этим инстинктивно хочется поделиться.

Второй важный момент, на который мы обратим внимание при сопоставлении этих неразрешившихся любовных коллизий в «Идиоте» и в «Братьях Карамазовых», состоит в следующем. В образе Аглаи Епанчиной еще не было того, что привносит автор в инстинкты и поведение Лизы Хохлаковой, – *хохлаковщины*, временами переходящей даже и в *карамазовщину*. Первое пока ещё в невинном виде выражается в неспособности оставаться в русле своих чувств к Алёше. Она, как её маменька, постоянно перескакивает с «главного» на «неглавное» (Катерина Осиповна: «Это хоть и самое главное, но это потом» – [15; 13]). Например, после поцелуя первый её инстинкт – смущение от того, что она в неподобающем, слишком домашнем платье [14; 198]. Далее в той же сцене, уже как бы на вершине блаженства, первый её помысел – опять об одежде: «– Алёша, дайте мне вашу руку, что вы её отнимаете, – промолвила Lise ослабленным от счастья, упавшим каким-то голоском. – Послушайте, Алёша, во что вы оденетесь, как выйдете из монастыря, в какой костюм? Не смейтесь, не сердитесь, *это очень, очень для меня важно*.

– Про костюм, Lise, я еще не думал, но в какой хотите, в такой и оденусь.

– Я хочу, чтоб у вас был тёмно-синий бархатный пиджак, белый пикейный жилет и пуховая серая мягкая шляпа…» [14; 199]. С одной стороны, это парадоксальным образом это напоминает гоголевского Башмачкина, озабоченного шинелью. С другой – это так по-женски…

Завершение всей сцены этого свидания окрашено патетикой будто бы любовного согласия: « – Я к вам приду, Lise… Впредь будем вместе…

– Да, вместе, вместе! Отныне всегда вместе на всю жизнь. Слушайте, поцелуйте меня, я позволяю.

Алёша поцеловал ее.

– Ну теперь ступайте, Христос с вами! (И она перекрестила его.) <...> Алёша, мы будем счастливы! Будем мы счастливы, будем?

– Кажется, будем, Lise» [14; 201].

Но в чувствах Лизы происходит новый поворот на «180 градусов». Вначале читатель узнает это со слов её мамаши: «С тех пор как Lise взяла у вас назад своё обещание, – своё детское обещание, Алексей Фёдорович, – выйти за вас замуж, то вы, конечно, поняли, что всё это была лишь детская игривая фантазия больной девочки» [15; 13]. Затем и сама Лиза упоминает об этом: «Только что сейчас *рассуждала опять, в тридцатый раз: как хорошо, что я вам отказала* и не буду вашей женой. Вы в мужья не годитесь: я за вас выйду, и вдруг дам вам записку, чтобы снести тому, которого полюблю после вас, вы возьмете и непременно отнесёте, да еще ответ принесёте. И сорок лет вам придёт, и вы всё так же будете мои такие записки носить» [15; 21]. Остается удивляться, что Достоевский не нашел нужным (или забыл?) обозначить обстоятельства, при которых последовал отказ Лизы от будущего супружества. Было ли это очередное свидание, или очередное письмо – остается в романе «за кадром». Как бы то ни было, мотив «записочек» (то есть покорность Алёши и неспособность его к ревности) Лизой развивается и поясняется: «Алёша, почему я вас не уважаю? *Я вас очень люблю, но я вас не уважаю*» [15; 21].

В этом же, последнем описанном в романе свидании Лизы с Алёшей, она дразнит его своими надуманными отношениями то с Калгановым, то с Иваном Карамазовым, и даже с Дмитрием (которому она «конфет в острог послала» – [15; 21]). О первом она говорит: «Вы Калганова знаете? <…>. Он все ходит и мечтает. Он говорит: зачем взаправду жить, лучше мечтать. Намечтать можно самое веселое, а жить скука. А ведь сам скоро женится, он уж и мне объяснялся в любви. Вы умеете кубари спускать? <…>. Вот это он, как кубарь: завертеть его и спустить и стегать, стегать, стегать кнутиком: выйду за него замуж, всю жизнь буду спускать» [15; 21-22].

Всё это пока еще остается в русле «хохлаковщины», хотя уже и не такой невинной, как у Катерины Осиповны. Последняя с самого начала резонно замечала Алёше: «…в полтора года (срок до возможного законного брака – Н.М.) *вы тысячу раз с ней поссоритесь и разойдётесь*» [14; 202]. Между тем, намечающиеся впоследствии у Лизы взаимоотношения с Иваном уже не спишешь на беспорядочную хохлаковщину, и они чреваты обостренным драматизмом. Глава о кризисе Ивана Карамазова названа «Чёрт. Кошмар Ивана Фёдровича». Глава, в которой описан кри-

зис Лизы Хохлаковой, названа не менее выразительно – «Бесёнок». Здесь мы узнаём, что ранее она вызывала к себе письмом Ивана и поделилась своими горячечными фантазиями – о желании творить зло, о пытках ребенка «под ананасовый компот» и прочее: «…я ему вдруг рассказала про мальчика и про компот, *всё* рассказала, *всё*, и сказала, что "это хорошо". Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо» [15; 24. – Курсивы Достоевского – Н.М.]. На наш взгляд, здесь обозначен переход хохлаковщины в карамазовщину и возможная солидарность этих стихий в одной девичьей душе.

В завершение этой сцены (последнее свидание Лизы с Алёшей) юная девушка – фактически ещё девочка – ищет у юноши психологической поддержки: « – Спасите меня, – почти простонала она. – Разве я кому-нибудь в мире скажу, что вам говорила? А ведь я правду, правду, правду говорила! Я убью себя, потому что мне все гадко! Я не хочу жить, потому что мне всё гадко! Мне все гадко, все гадко! Алёша, зачем вы меня совсем, совсем не любите! – закончила она в исступлении.

– Нет, люблю! – горячо ответил Алёша.

– А будете обо мне плакать, будете?

– Буду.

– Не за то, что я вашею женой не захотела быть, а просто обо мне плакать, просто?

– Буду.

– Спасибо! Мне только ваших слёз надо. А все остальные пусть казнят меня и раздавят ногой, все, все, не исключая *никого*! Потому что я не люблю никого. Слышите, ни-ко-го! Напротив, ненавижу!» [15; 25].

И тем не менее, она вручает Алёше очередную записку к Ивану (мы помним прозвучавший в самом начале этой встречи её упрек, что он её письма будет передавать другим мужчинам). Переданное Алёшей письмо Иван рвёт с жестоким комментарием: «– А, это от того бесёнка! – рассмеялся он злобно и, не распечатав конверта, вдруг разорвал его на несколько кусков и бросил на ветер. Клочья разлетелись.

– Шестнадцати лет ещё нет, кажется, и уж предлагается! – презрительно проговорил он, опять зашагав по улице.

– Как предлагается? – воскликнул Алёша.

– Известно, как развратные женщины предлагаются» [15; 38].

Иван несправедлив. Ведь он рвет письмо, не распечатывая. Неизвестно даже, зовет ли его Лиза опять к себе или делится какими-то своими очередными фантазиями. Однако он угадывает в этой девочке пубертатного возраста зарождающуюся карамазовщину, а уж этого с него – *хватит*. Карамазовщина его и в себе самом тяготит, а в окружающих – тем

более. Отчасти поэтому он бывает так зол и к Дмитрию, и к Алёше, и даже к Катерине Верховцевой.

Заметим еще одно: Катерина Осиповна стремится всячески оградить дочь от мужского влияния со стороны кого бы то ни было и погасить её устремления то к Алёше, то к Ивану. Уважая того и другого, она готова отказать им от дома или даже принять более решительные меры. Например, Алёше она заявляет: «Серьёзность тут невозможна, немыслима, и во-первых, я вас теперь совсем не приму ни разу, а во-вторых, *я уеду и её увезу, знайте это*» [14; 202]. Относительно Ивана Катерина Осиповна мало что понимает, но как бы «для страховки» намерена оградить дочь и от него. Она рассказывает про Лизу: «А она мне вдруг кричит: «Я ненавижу Ивана Фёдоровича, я требую, чтобы вы его не принимали, чтобы вы ему отказали от дома!» Я обомлела при такой неожиданности и возражаю ей: с какой же стати буду я отказывать такому достойному молодому человеку и притом с такими познаниями и с таким несчастьем, потому что всё-таки все эти истории – ведь это несчастье, а не счастие, не правда ли? Она вдруг расхохоталась над моими словами и так, знаете, оскорбительно. Ну я рада, думаю, что рассмешила её, и припадки теперь пройдут, тем более что *я сама хотела отказать Ивану Фёдоровичу за странные визиты без моего согласия и потребовать объяснения*» [15; 19–20].

Однако хохлаковщине не совладать с карамазовщиной, и Катерине Осиповне едва ли удастся справиться с карамазовскими порывами Лизы (если они в ней всё-таки разовьются). Поэтому, на наш взгляд, перспективы взаимоотношений Лизы и Алёши, которые могли быть описаны во втором томе дилогии, представляются потенциально драматичными. Куда только не сбежишь от карамазовщины в её женских вариациях – пожалуй, даже и в «заговорщики-цареубийцы».[272] Можно сбежать и от одной женщины к другой: от Лизы – к Грушеньке. Во всяком случае, со слов А.Г. Достоевской известно: «Алёша должен был, таков был план писателя, по завещанию старца Зосимы идти в мир, принять на себя его страдания и его вину. Он женится на Лизе, потом покидает её ради прекрасной грешной Грушеньки, которая пробуждает в нём карамазовщину, и после бурного периода заблуждений и отрицаний, оставшись бездетным, облагороженный, возвращается опять в монастырь; он окружает себя там толпой детей, которых он до самой смерти любит и учит и руководит ими. Кому не придет здесь в голову связь с рассказом Идиота о детях, кто не вспом-

[272] Имеется в виду известное, но сомнительное свидетельство А.С. Суворина о развитии замысла Достоевского. См.: Волгин И.Л. Судьба Алёши // Волгин И.Л. Последний год Достоевского: исторические записки. – М.: АСТ: Зебра Е., 2010. – С. 30-50.

нит маленького героя, все те восхитительные детские черты, которые открывает только любовь».[273]

Как бы то ни было, образ Лизы Хохлаковой и влияние этой героини на дальнейшую судьбу Алёши Карамазова представляются неоднозначными и очень существенными. И истоки этой неоднозначности просматриваются уже в «Братьях Карамазовых».

В итоговом романе представлено нашему вниманию ещё и семейство Снегирёвых. Может показаться, что в гендерологическом аспекте оно не имеет особого значения – но это лишь на поверхностный взгляд. Забота об угнетенном бедностью, буквально погибающем семействе связует Алёшу, Лизу и Катерину Ивановну. Притом если для Алёши и Лизы эта забота носит характер искренний, без задней мысли, то Катерина Верховцева отчасти находит в финансовой поддержке семьи Снегирёвых некую моральную компенсацию их унижений со стороны Дмитрия. Он капитана Снегирева предельно унизил и довел до крайности – в итоге заболевает и гибнет Илюша Снегирев, – а она «протянула руку помощи», как бы по-сестрински (сестра по несчастию). В передаче Алёши это выглядит так: «Она вас умоляет принять её помощь… вы оба обижены одним и тем же человеком… Она и вспомнила-то о вас лишь тогда, когда вынесла от него такую же обиду (по силе обиды), как и вы от него! Это значит, сестра идет к брату с помощью… Она именно поручила мне уговорить вас принять от неё вот эти двести рублей как от сестры» [14; 190]. И сам Алексей заверяет, что готов помочь «по-братски», как морально, так и материально, поскольку имеет собственные деньги.

Мужских персонажей в семействе Снегирёвых только двое – отец и сын. Однако для нас особо примечательна «женская составляющая». Несколько глав, посвященных этому семейству, служат своеобразной параллелью к главе «Верующие бабы». Драматизма хватает как в народной, так и в дворянской среде (особенно низового социального уровня). Развиваются мотивы и семейной гендерологии (отец–мать–сын–дочь).

Первоначально женщины представлены глазами Алёши таким образом: «Возле левой кровати на стуле помещалась женщина, похожая на даму, одетая в ситцевое платье. Она была очень худа лицом, жёлтая; чрезвычайно впалые щеки ее свидетельствовали с первого раза о её болезненном состоянии. Но всего более поразил Алешу взгляд бедной дамы – взгляд чрезвычайно вопросительный и в то же время ужасно надменный. И до тех пор пока дама не заговорила сама и пока объяс-

[273] Свидетельство Н. Гофман в кн. «Th. M. Dostoewsky» [Berlin, 1899]. Цит. по ст.: Белов С.В. Еще одна версия о продолжении «Братьев Карамазовых» // Вопр. лит. – 1971. – № 10. – С.255.

нялся Алёша с хозяином, она всё время так же надменно и вопросительно переводила свои большие карие глаза с одного говорившего на другого. Подле этой дамы у левого окошка стояла молодая девушка с довольно некрасивым лицом, с рыженькими жиденькими волосами, бедно, хотя и весьма опрятно одетая. Она брезгливо осматривала вошедшего Алешу. Направо, тоже у постели, сидело и ещё одно женское существо. Это было очень жалкое создание, молодая тоже девушка, лет двадцати, но горбатая и безногая, с отсохшими, как сказали потом Алёше, ногами. Костыли её стояли подле, в углу, между кроватью и стеной. Замечательно прекрасные и добрые глаза бедной девушки с какою-то спокойною кротостью поглядели на Алёшу» [14; 180].

Предлагаемые «по-сестрински» деньги Катерины Ивановны могли бы послужить кардинальному повороту в судьбе семейства. Вот и Николай Ильич Снегирёв поначалу воодушевлён: «Кроме того, что это честно приобретено, от столь уважаемой и святой «сестры-с», знаете ли вы, что я маменьку и Ниночку – горбатенького-то ангела моего, дочку-то, полечить теперь могу? <...> А Варвару-то Николавну тоже не осуждайте-с, тоже ангел она, тоже обиженная. Прибыла она к нам летом, а было с ней шестнадцать рублей, уроками заработала и отложила их на отъезд, чтобы в сентябре, то есть теперь-то, в Петербург на них воротиться. А мы взяли денежки-то её и прожили и не на что ей теперь воротиться, вот как-с. Да и нельзя воротиться-то, потому на нас, как каторжная, работает – ведь мы её как клячу запрягли-оседлали, за всеми ходит, чинит, моет, пол метёт, маменьку в постель укладывает, а маменька капризная-с, а маменька слезливая-с, а маменька сумасшедшая-с!..» [14; 191]. Однако радуется он рано и сам не сможет преодолеть в себе тягу к «надрывам» (соответствующие главы так и названы: «Надрыв в избе», «И на чистом воздухе»). От денег он вначале гордо откажется, затем всё-таки примет их, но Илюшу будет уже не спасти.

В женских персонажах семейства Снегиревых можно усматривать косвенную параллель к некоторым членам семейства Карамазовых. Так, больная мать отчасти может напоминать покойную «кликушу». Еще более явно выглядят параллели между дочерьми Снегиревыми и сыновьями Софьи Ивановны, Иваном и Алёшей. Варвара Николаевна, почти как Иван, – девушка образованная, зарабатывает уроками, прибыла в Скотопригоньевск из Петербурга и не может выбраться, втянутая в семейные конфликты и заботы. Отчасти сходство наблюдается и в характерах: её брезгливость, язвительность по поводу поведения отца отчасти напоминают стиль поведения Ивана в родном семействе. Что касается младшей дочери, Ниночки, то она и по возрасту («лет двадцати»), и особенно по внешнему

впечатлению («Замечательно прекрасные и добрые глаза бедной девушки с какою-то спокойною кротостью...») вызывает ассоциации с Алёшей.

Деньги Катерины Ивановны не сразу, но после первоначального гордого отказа капитана Снегирёва – всё-таки дойдут до семейства и выполнят своё предназначение. Получат надлежащий уход и необходимое лечение Ниночка и Илюша (которому, тем не менее, оставалось прожить совсем немного). Сможет, наконец, вернуться в Петербург гордая Варвара. Такой исход ситуации, сложившейся в семействе Снегирёвых, можно интерпретировать следующим образом. Фёдору Павловичу Карамазову было бы чему поучиться у Николая Ильича Снегирева. Дело не в жизненной практике – ведь Снегирёв тоже нечист на руку и готов ввязываться в финансовые интриги. Кардинальное различие состоит в отношении к семейству. Николай Ильич готов ради них на всё, даже на пакости. Этим он может напомнить нам Лукьяна Тимофеевича Лебедева из «Идиота». Фёдор Павлович, в свою очередь, не способен относиться к своим детям ни по-отцовски, ни тем более «по-братски» (в широком понимании значения этого понятия). Судьба семейства Снегирёвых по отношению к Карамазовым выполняет роль своеобразного кривого зеркала как в мужском, так в особенности в женском вариантах. «Сестринская» материальная помощь Катерины Ивановны во многом запоздала. Одна из причин состоит в том, что и помощь эта была как бы вынужденной («Она и вспомнила-то о вас лишь тогда, когда вынесла от него такую же обиду»). Спасти общую ситуацию в семействе Карамазовых мог бы Алёша, что и завещал ему Зосима: не оставляй братьев! После катастрофы – убийства отца и осуждения Дмитрия – ему остается направлять свое братское участие на других, в том числе на Снегирёвых. Можно полагать, во втором томе дилогии это могло бы реализоваться шире и показательнее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гендерологические искания Ф.М. Достоевского, как мы могли убедиться – динамичный, хотя и не всегда равномерный процесс, который разворачивается от первого романа до последнего. Конечно, вне поля зрения при этом остались у нас другие, более мелкие по масштабу произведения («Господин Прохарчин», «Ползунков», «Скверный анекдот», «Бобок» и др.), где гендерологические искания автора не просматриваются. Но и не вызывает сомнений тот факт, что Ф.М. Достоевский и не был раз и навсегда озабочен исключительно этой, женско-мужской проблематикой. В некоторых произведениях (как, например, «Роман в девяти письмах», «Чужая жена и муж под кроватью», «Вечный муж») соответствующая проблематика достаточно заметна, однако она не играет решающей роли. Особняком стоят «Записки из мёртвого дома» – произведение масштабное и очень важное для Достоевского, но в нём по понятным причинам автору было не до гендерологии. Поэтому произведения, составившие материал нашего исследования, вполне достаточны как по хронологическому охвату (от первого до последнего), так и по своему представительству, – они реально отражают творческий путь Достоевского и реализованный на этом пути процесс его гендерологических исканий.

Динамика этого процесса носит характер неровный – у Достоевского изредка встречаем произведения, где гендерологических исканий или соответствующих значимых открытий не наблюдается. Теперь на основе проанализированных произведений и полученных результатов уместно подвести именно итоги, то есть попытаться с учётом уже проясненной конкретики, но в более общем виде, прояснить логику гендерологических исканий Ф.М. Достоевского.

В первом же своем произведении, романе «Бедные люди», молодой Достоевский присматривается к человеческим взаимоотношениям в аспекте их сложности и нетривиальности, в том числе в гендерном преломлении.[274] Героиня, Варвара Добросёлова, демонстрирует запутанные отношения к трём мужским персонажам. В ней нет полноценной любви даже к близкому ей Макару Девушкину, тем более – к пугающему её Быкову. Зато она бережет память о своей любви к молодому студенту, давно покойному Петру Покровскому. Эта интрига усложняется за счёт того, что последний был, судя по авторским намёкам, незаконным сыном Быко-

[274] В отечественной классике XIX века известны лишь два примера, когда уже в первых своих произведениях писатели демонстрировали самый высокий уровень художественного мастерства и глубину психологизма, – это Достоевский и Лев Толстой. Относительно последнего см., напр.: Бурсов Б.И. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847–1862. – М.: Худож. лит., 1960. – 407 с.; Громов П.П. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души». – Л.: Худож. лит., 1971. – 391 с.

ва, за которого Варя в итоге вынуждена выйти замуж, оставив безутешным любящего её Макара.

Мотив преданности женщины, вопреки обстоятельствам, своей первой любви оказался столь значимым гендерологическим открытием Достоевского, что возобновляется в ряде последующих произведений («Белые ночи», «Неточка Незванова», «Дядюшкин сон», «Записки из подполья», «Братья Карамазовы»). Другой не менее значимый мотив, лишь намеченный в «Бедных людях», – соперничество между отцом и сыном по поводу одной женщины, – широко и психологично развернётся у Достоевского в двух последних его романах, «Подросток» и «Братья Карамазовы». Наконец, развёрнутый в «Бедных людях» многоугольник запутанных женско-мужских взаимоотношений станет почти «визитной карточкой» гендерологии для произведений Достоевского. После «Бедных людей» подобные пересекающиеся друг с другом треугольники и многоугольники, с примечательными видоизменениями, мы наблюдали во всех последующих романах писателя, от «Униженных и оскорблённых» до «Братьев Карамазовых».

Второе произведение Достоевского, повесть «Двойник», в гендерологическом отношении, казалось бы, менее «урожайно». Тем не менее, фактически единственный здесь значимый для нас мотив – корыстный расчет мужчины на женитьбу с социально-репутационными и финансовыми целями – будет художественно использован Достоевским впоследствии очень широко и многообразно. В «Двойнике» этот мотив воспроизводился в пародийно-искаженном виде. Позднее подобное отчасти повторится в «Селе Степанчиково…», а также в «Дядюшкином сне», но с переменой ролей (рассчитывать будут женщины на выгодное замужество). В «Преступлении и наказании» вновь репутационный расчет идёт со стороны мужчины (Петр Лужин и Авдотья Раскольникова). В «Идиоте» искажённо преломляется ситуация из «Дядюшкина сна», когда брачное предложение Мышкина иронично воспринимается во всех выгодах («Полтора миллиона, да еще князь, да еще, говорят, идиот в придачу…»). Однако здесь же, но уже в драматичном выражении, расчеты на женитьбу или замужество не осуществляются в самых разных вариантах: Аглая Епанчина и Мышкин, Евгений Радомский и Аглая, Гаврила Иволгин и Настасья Барашкова (или Аглая как «запасной вариант»), Парфен Рогожин и Настасья Барашкова, – и некоторые другие.

В «Бесах» сходные мотивы переплетаются усложнённо и противоречиво: Ставрогин женится на Марье Лебядкиной, явной неровне себе, почти «на пари» (репутация «навыворот»); Варвара Ставрогина соблазняет Степана Верховенского и Дарью Шатову на супружество, используя противоположные репутационные аргументы; свои расчёты у Дарьи на союз со Ставрогиным. В «Подростке» дочь Версилова Анна Андреевна пускается во все тяжкие в борьбе за брак с престарелым князем Сокольским.

Роман «Братья Карамазовы» также перенасыщен матримониальными расчетами: Екатерина Верховцева и Дмитрий Карамазов, Фёдор Карамазов и обе его супруги, он же и Аграфена Светлова, она же и Дмитрий Карамазов, Алексей Карамазов и Елизавета Хохлакова. Тем самым, едва намеченный почти сатирически в «Двойнике» мотив разворачивается затем в великом пятикнижии серьёзно, психологично, многообразно и продуктивно. Гендерологических открытий по вектору этого мотива у Достоевского случилось предостаточно.

В другой ранней повести, «Хозяйка», в гендерологии Достоевского впервые акцентированно отражается конфликтное соотношение душевных и духовных инстинктов персонажей. Это откликается даже в названии, которое можно интерпретировать так: Катерина для Ордынова – *хозяйка его души*, тогда как сама Катерина *духовно* находится в плену у старика Мурина. В последующих произведениях этот мотив в гендерологических исканиях Достоевского долгое время не сказывается. Лишь в «Преступлении и наказании» он вновь выходит на передний план: изначально душевно-духовные инстинкты Сони Мармеладовой и Родиона Раскольникова разводят и противопоставляют их друг другу, но в финале они породнились через инстинкты Сони («Разве могут её убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Её чувства, её стремления, по крайней мере...» – [6; 422]).

В романе, «Идиот», мотив душевно-духовного наполнения взаимоотношений мужчин и женщин становится одним из важнейших. То от духовного к душевному, то в противоходе (для достижения баланса) развивается восприятие Мышкиным двух любящих его женщин, Настасьи и Аглаи. Сами любовные инстинкты оказываются при этом породнены с религиозными по критерию их необъяснимости («не про то говорят… и вечно будет не то»). Мышкин *верит* в людей, в том числе в любимых им и любящих его женщин. Они же в ответ изредка относятся к нему почти *религиозно*, но затем срываются в душевных кризисах. Поэтому в «Идиоте» можно видеть как высшую точку гендерологических исканий по этому мотиву (душевно-духовное наполнение женско-мужских отношений), так и безнадёжный пессимизм писателя. Неслучайно мотив этот почти полностью исчезает из поля зрения в трёх последующих романах. Духовности в них, в том числе религиозной, более чем достаточно: Марья Лебядкина и старец Тихон в «Бесах», Макар Долгорукий в «Подростке», Алексей Карамазов и старец Зосима в итоговом романе. Но между женщинами и мужчинами кипят в этих романах преимущественно душевные страсти.

В раннем творчестве Ф.М. Достоевского (в «Неточке Незвановой» и в «Униженных и оскорблённых») находим истоки других сквозных мотивов. Здесь впервые проявляется то, что мы обозначили как *семейную гендерологию*. Имеются в виду особенности взаимоотношений отцов и матерей в их воспитательном влиянии, благотворном или пагубном, на детей.

В этом отношении в «Неточке Незвановой» характерны запутанные отношения между матерью, отчимом и дочерью, когда семейный союз разрушается вследствие того, что родители соперничают за влияние на дочь и делают её инструментом борьбы друг против друга. В «Униженных и оскорблённых» в удвоенных вариантах автором представлена жестокость отца по отношению к «падшей» дочери, что грозит развалом семьи и почти неминуемой драмой или трагедией.

В «комических повестях» Ф.М. Достоевского («Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково…») семьи душевно неблагополучны по вине бесхарактерных мужчин, как отцов, так и сыновей. Но если в первой повести в сатирическом виде представлено проявление феминизма, то во второй семейное неравноправие мужчин и женщин искажено в обратную сторону, за счёт подавляющего влияния на женщин «сторонних» для семьи мужчин. В неявном виде тот же мотив (неравноправие в семейных отношениях) сказывается и в «Игроке».

В «Преступлении и наказании» семейная составляющая также важна. Лишённый отца, Раскольников вынужден воспитывать себя сам, но остаётся под влиянием родных для себя женщин – матери и сестры. Это в известной мере определило искажённый путь его идейных исканий, когда сын берет на себя ответственность за семью любой ценой, вопреки обстоятельствам. По тому же принципу готова взять на себя ответственность и дочь, Авдотья Романовна, – и также с искажением своей судьбы (в случае замужества с Лужиным), что было предотвращено усилиями брата и Разумихина. Другая, уже знакомая нам по прежним произведениям Достоевского, ситуация у Мармеладовых. Бесхарактерный «глава семейства», Семен Захарович, доводит домашних до крайности. Но он, по крайней мере, как умеет, любит их всех. Как ни парадоксально, его дочь Соня воспитана под влиянием отца, даже если это обусловлено его падением. Он не в силах поддерживать семью, – тогда она (подобно младшим Раскольниковым) готова *взять это на себя*. Гендерология в этом романе оптимистична в его итогах, поскольку на началах любви и духовной солидарности складываются две новые семьи – Разумихины (Дмитрий и Дуня) и новые Раскольниковы (Родион и Соня). Это отчасти может напомнить нам итоговые художественные решения Л.Н. Толстого в «Войне и мире», где сложились семьи новых Ростовых (Николай и Марья) и Безуховых (Пьер и Наташа).

В романе «Идиот» семейная гендерология заметно усложняется даже за счет количественных показателей. Здесь показаны сразу пять полных и неполных семейств, с разной степенью душевного благополучия (как правило, отрицательной). Кроме того, на порогах возможных, но не сложившихся семей оказываются шестеро персонажей, среди которых четверо центральных: Лев Мышкин, Настасья Барашкова, Аглая Епанчина, Парфён Рогожин. Их связывают запутанные любовные взаимоотноше-

ния, и это, по гендерологической логике, мешает им создать семьи и даже напротив, приводит к гибели одной героини и к душевному падению остальных. Единственную оптимистичную перспективу автор, судя по всему, связывал с судьбой Веры Лебедевой. Она является в романе представительницей неполной семьи, но отец сумел и в одиночку обеспечить детям душевное благополучие и оказать на них благоприятное воспитательное воздействие.

Роман «Бесы», как и «Идиот», изобилует семьями, однако на этот раз их ущербность представлена в неприкрытом виде (как случалось и в «Идиоте»), и автор даже усугубляет такую ущербность идеологически. Из первой семьи Степана Верховенского, сложившейся по легкомыслию, вышел его сын Пётр, которому суждено играть в романе роль «главного беса». Матери он лишился рано, отец же не играл никакой роли в его воспитании. Семья Ставрогиных рано лишилась родителя, а мать не сумела достойно исполнить роль воспитательницы сына, и в результате он выступает в не менее роковом амплуа, чем Пётр Верховенский. Семья Шатовых – едва ли не единственная в романе, возникшая на основе любви со стороны мужчины. Но она обречена, что подчеркивается сюжетными обстоятельствами: вслед за рождением ребенка происходит убийство отца, а вслед за этим гибель младенца и матери. Извращенный вариант семьи представлен в супружеском союзе Николая Ставрогина и поначалу влюбленной в него Марьи Лебядкиной.

С романом «Подросток», как правило, связывают решающую и едва не первую для Достоевского постановку проблемы «отцов и детей». Действительно, семейная гендерология у автора здесь выходит на новый качественный уровень. После неутешительных открытий в «Идиоте» и в «Бесах» писатель как будто делает ставку на «удвоенную» семью центрального героя, Аркадия Долгорукого: у него два отца – формальный и фактический, Макар Долгорукий и Андрей Версилов. По большому счету, они представляют в глазах Достоевского две масштабные самостоятельные «семьи» России – простонародье и дворянство. В Аркадии писатель видит представителя нового русского поколения, и ему важно – сумеет ли этот герой стать «своим» в обеих семьях, достойным наследником всего лучшего, что несут в себе народный и дворянский варианты национальной культуры. Вполне вероятно, что отчасти в этой же связи автор строит роман в жанре «исповеди» и делегирует Аркадию собственные гендерологические инициативы. Герой сам, как бы «с нуля», проходит сложным путем недоумений, догадок и познания нюансов женско-мужских взаимоотношений.

Помимо идеологически обобщенных «семей», в «Подростке» выведены и конкретные, но рано распавшиеся – Ахмаковы, Сокольские. У Версилова от первого брака есть сын и дочь, которые воспитаны в дворянском духе. От гражданского, неоформленного союза у него также двое

детей, Лиза и Аркадий. И в этом семейном союзе диалог женского и мужского совмещается с «диалогом культур», дворянской и народной, поскольку дворянин Версилов любит вышедшую из крестьянской среды Софью Долгорукую и открывает в ней много для себя нового и живительного. В то же время он страстно влюблён в княгиню Ахмакову, в чем оказывается соперником своему сыну. Рассуждения отца и сына в этом романе о психологических нюансах влюблённости являются по развернутости и яркости беспрецедентными для творчества Достоевского, что делает «Подросток» особо насыщенным в гендерологическом отношении произведением.

В повести «Кроткая» мотив семейной гендерологии доведен автором до предельной концентрации. Семья зарождается, её судьба складывается и доходит до трагической развязки в пересказе с одной, мужской точки зрения на достаточно короткой сюжетной дистанции. Автором учитывается разность женской и мужской природы. Достаточно давно, ещё в «Белых ночах», Достоевский предполагал, что женщина и мужчина стремятся к интуитивному взаимопониманию, однако при этом каждый из них понимать другого способен лучше, чем самого себя. Теперь же, после больших романов («Идиот» и «Подросток»), обостряется и конкретизируется проблема непроходимой границы для взаимопонимания даже в семье, сложившейся по обоюдному желанию. В повести к трагедии привела рассогласованность взаимных ожиданий.

«Братья Карамазовы» во всех аспектах – в том числе по мотиву семейной гендерологии – является подлинным итогом творческих исканий Достоевского. В центре внимания одна семья – Карамазовы. Как будто на периферии сюжета остаются, но всё-таки значимы и другие – Снегирёвы и Хохлаковы. Но и Карамазовы – «*одна* семейка» лишь условно, потому что у Фёдора Павловича сменилось две супруги, которые оставили ему троих сыновей. Ситуация усугубляется тем, что этот сладострастник прижил с юродивой Лизаветой Смердящей ещё одного сына, будущего своего убийцу Павла Смердякова. Наряду с этим отчасти в духе «Подростка» показан союз младшего Карамазова, Алексея, с духовным отцом Зосимой.

Снегирёвы могут напоминать типичные неблагополучные семейства из предыдущих произведений Достоевского (Горшковы, Мармеладовы, Суриковы, Лебядкины), в которых мужчины по человеческой слабости и бесхарактерности являются виновниками семейных драм. Вместе с тем, есть и отличия. В младшем поколении Снегирёвых автор находит возможным и нужным развернуть выразительный спектр характеров. Здесь две дочери и сын, и в них (особенно в девушках) можно усматривать криво-зеркальное отражение младших Карамазовых, Ивана и Алексея. Проект ещё одной возможной будущей семьи остался в незаконченной дилогии Достоевского не реализованным, лишь намеченным. Он связан со сложными душевными взаимоотношениями Алёши Карамазова и Лизы Хохлаковой.

Еще два сюжетно-тематических мотива являются достаточно масштабными по охвату произведений и значимыми в художественной гендерологии Достоевского. Это, в первую очередь, соперничество мужчин или женщин за предмет своих любовных привязанностей. В раннем творчестве писателя мы наблюдали первые, еще неразвернутые очерки подобного соперничества в повестях «Хозяйка» и «Белые ночи» (мужчины соперничают в борьбе за сердце женщины), а также в романе «Униженные и оскорблённые», где оба варианта сложно совмещаются: Иван Петрович и Алексей Валковский соперничают относительно Наташи Ихменевой, которой приходится, в свою очередь, соперничать с Катей за сердечную привязанность Алексея. Этот же мотив более психологично развернут в «Преступлении и наказании», где за сердце Авдотьи Романовны борются сразу три мужчины – Свидригайлов, Лужин и Разумихин. Новое совмещение «мужского» и «женского» вариантов соперничества продемонстрировано в романе «Идиот»: Мышкин и Рогожин относительно Настасьи Филипповны и Аглая с Настасьей – за сердце Мышкина. Здесь же предусмотрен еще один, но неполноценный в любовном отношении вариант (Лев Мышкин – Гаврила Иволгин – Аглая Епанчина). Притязания Иволгина носят во многом лишь репутационный характер; подлинно любовные инстинкты в нем не пробуждаются (если он вообще, по замыслу автора, способен на них).

В «Бесах» Достоевский предусматривает усложненное совмещение мужских и женских вариантов. За сердце Николая Ставрогина соперничают сразу трое – Марья Лебядкина, Лиза Тушина и Дарья Шатова. Ставрогин, в свою очередь, оказывается соперником то Ивана Шатова в сердечных инстинктах его супруги Марьи, то легко побеждает Маврикия Николаевича, а затем столь же легко проигрывает ему в сердце Лизы Тушиной. В двух последних романах выражение рассматриваемого мотива идет по линии некоторого видимого упрощения, но без потери психологической глубины. В «Подростке» Андрей Версилов борется за Катерину Ахмакову вначале с бароном Бьорингом, а затем с собственным сыном Аркадием. В «Братьях Карамазовых», наряду с отмеченным ранее соперничеством отца с сыном (Фёдор Павлович – Дмитрий – Грушенька), особо значимо женское соперничество Екатерины Верховцевой и Аграфены Светловой за сердце Дмитрия.

Наконец, последний из отмечаемых нами мотивов обозначен нами как *гендерная валентность* того или иного персонажа. Она может быть «нулевая» (когда персонаж не выражает увлеченности к противоположному полу), единичная (когда подобная увлечённость однонаправлена) или множественная. По понятным причинам это психологическое явление привлекло наше внимание лишь в последнем варианте (гендерная многовалентность). Мы не наблюдаем его в раннем творчестве Достоевского. Лишь в «Преступлении и наказании» оно отчасти выражено в инстинктах

Свидригайлова («…для чего я буду себя сдерживать? Зачем же бросать женщин, коли я хоть до них охотник?» – [6; 359]). В самом слабом виде подобная многовалентность выражена в романе «Идиот» (генералы Епанчин и Иволгин). Зато в акцентированном выражении мы находим её в «Бесах», в инстинктах Степана Верховенского и Николая Ставрогина. В «Подростке» откровенно многовалентным предстает Андрей Версилов (его увлечения – Софья Долгорукая, дочь и мать Ахмаковы). В итоговом же романе гендерная многовалентность сказывается в образе сладострастника Фёдора Карамазова. Ему, в отличие от «многовалентных» предшественников, своейственно и нечто вроде *личностной гендерологии*. По замыслу автора, герой этот не просто волочится за женщинами, но проходит причудливо сложный путь в познании их натуры и становится подлинным знатоком в этом вопросе.

Характерно, что это явление – многовалентность – в творчестве Достоевского свойственно почти исключительно мужским персонажам. Женские, как правило, оказываются более устойчивы в своих однонаправленных сердечных привязанностях.

Таким образом, в ходе исследования мы убедились, что художественная гендерология Достоевского как постепенное авторское прояснение женско-мужских отношений в их различных нюансах – явление реальное, последовательно, хотя и не во всем равномерно выраженное в его творческих исканиях от первого романа до последнего. Гендерологический этот процесс просматривается по целому ряду сюжетно-тематических мотивов – как самостоятельных, так и взаимосвязанных, характеризующих женско-мужские отношения в их разноаспектном и полноценном содержании.

Столь сложная тема не может, конечно, считаться «закрытой». Исследование может быть развернуто за счёт других произведений Достоевского, которые уже названы выше. Кроме того, считаем перспективным использовать апробированный нами подход на художественном материале других авторов. Безусловными знатоками женско-мужских взаимоотношений могут считаться, наряду с Достоевским, И.А. Гончаров (в его романной трилогии), Л.Н. Толстой («Семейное счастие», «Война и мир» и «Анна Каренина») и А.П. Чехов (в его повестях и новеллах по соответствующей тематике). Если выходить за рамки литературной классики, то было бы интересно прояснить авторскую художественную гендерологию в творчестве писателей советского периода. Выход же с этой научной тематикой на уровень литературы мировой открывает перспективы почти необъятные.

Научное издание

Макаричева Наталья Александровна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕНДЕРОЛОГИЯ
В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Редактор В.М. Макосий

Подписано в печать 22.02.19. Формат 60×84 1/16.
Усл. печ. л. 19,0. Тираж 500 экз. Заказ 151.

Издательство СПбГЭУ. 191023, Санкт-Петербург, Садовая ул., д. 21.

Отпечатано на полиграфической базе СПбГЭУ