

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

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

**КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**Ф.В. МАКАРИЧЕВ  
А.П. ВЛАСКИН  
Н.А. МАКАРИЧЕВА**

**ДУШЕВНАЯ ЖИЗНЬ И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ЭКОНОМИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
2022**

**ББК 83.3 (Рос=Рус)**

**М15**

**Макаричев Ф.В.**

М15 Душевная жизнь и ее воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского / Ф.В. Макаричев, А.П. Власкин, Н.А. Макаричева. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – 219 с.

ISBN 978-5-7310-5693-9

Монография посвящена исследованию закономерностей душевной жизни героев Достоевского и воплощению их душевных переживаний в художественных произведениях писателя. На материале наиболее значимых повестей и романов выявляются, прослеживаются и анализируются основные этапы внутренней жизни героев: эмоции, впечатления, воображение, идеи.

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

The monograph is devoted to the study of spiritual life patterns of Dostoevsky's heroes and the embodiment of their spiritual experiences in the fiction of the writer. On the material of the most significant stories and novels, the main stages of the inner life of the heroes are identified, traced and analyzed: emotions, impressions, imagination, ideas.

The monograph can be addressed to students of humanitarian faculties, as well as to a wide circle of readers interested in the work of F.M. Dostoevsky.

**ББК 83.3 (Рос=Рус)**

**Рецензенты:**

д-р филол. наук, проф. МГУ им. М.В. Ломоносова **А.Б. Криницын**

д-р филол. наук, ст. науч. сотр. Института русской литературы

Российской Академии наук (Пушкинский дом) **С.А. Кибальник**

ISBN 978-5-7310-5693-9

© СПбГЭУ, 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ.....                                | 4   |
| Глава первая. РАННЕЕ ТВОРЧЕСТО.....          | 9   |
| Глава вторая. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ ..... | 41  |
| Глава третья. «ИДИОТ» .....                  | 73  |
| Глава четвертая. БЕСЫ.....                   | 107 |
| Глава пятая. ПОДРОСТОК.....                  | 139 |
| Глава шестая. БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ .....         | 177 |
| ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ .....                      | 219 |

## ВВЕДЕНИЕ

Среди персонажей Достоевского наиболее на слуху так называемые «герои-идеологи», во всяком случае, в среде филологов. Между тем, таких героев в произведениях писателя очень немного. Наиболее убедительно подходят под эту категорию лишь четверо – герой-парадоксалист из «Записок из подполья», Раскольников, Ставрогин и Иван Карамазов. Да и они у Достоевского разве только «идеи» свои выражают? Откроем страницу любого произведения, где воспроизводится внутренний мир того или иного героя. Чего там больше? Всё пестрит переживаниями, впечатлениями, бурлящим воображением. И только изредка иным героям удается, по слову Разумихина, «довратиться и до правды» – то есть собственно до понимания, а то и до «идей». И это не венец их исканий. Потому что чаще всего своими же мыслями и идеями герой продолжает впечатляться и их эмоционально переживает, – так идет возвратное движение. Иными словами, всё, как правило, начинается в произведениях Достоевского (как и в жизни) с эмоций и к ним же, но на новом уровне, возвращается. Это общая закономерность внутреннего мира человека: эмоциональный опыт у нас богаче интеллектуального даже количественно – мы чувствуем чаще и *гуще*, нежели размышляем. Да и не всё мы можем понять из того, чем впечатляемся и что чувствуем, – то есть и по глубине эмоции богаче мыслей. Так и у героев Достоевского. Быть может, в этом отчасти и состояла «тайна человека», которую он с юности намеревался «разгадывать» всю жизнь.<sup>1</sup>

По аналогии с обозначением «герои-идеологи», все персонажи, условно говоря, прежде и более всего – герои чувствительные, а также – впечатлительные, и наконец, многим присуще богатое воображение. Понятно, что такие признаки не дифференцируют персонажей по типологическим категориям, а напротив, интегрируют разные движения внутреннего мира в единый, но очень сложный тип «героя Достоевского». Условная дифференциация здесь возможна лишь на доминантном уровне. То есть одни герои живут преимущественно в мире эмоций – как, например, Макар Девушкин в «Бедных людях» или госпожа Хохлакова в «Братьях Карамазовых». У других доминантным признаком является чрезмерная впечатлительность – как у Степана Верховенского в «Бесах» или у Павла Смердякова в итоговом романе. Можно так же условно выделять героев с бесконтрольным, как бы «разнузданным» воображением (как генерал

---

<sup>1</sup> См. признание в письме к М.М. Достоевскому от 16.07.1839 г.: Полн. Собр. Соч. В 30 тт. Т. 28/1, с. 63. (Далее ссылки на тексты Достоевского даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы).

Иволгин в «Идиоте»). Наконец, имеются тяготеющие к идеологизму герои, которые перечислены нами выше. Вместе с тем, ни один подобный «тип» не представлен у Достоевского в чистом, рафинированном виде. Даже у Девушкина и Хохлаковой случаются «идейные» прозрения. Подвержены эмоциональным потрясениям Верховенский и Иволгин, как и почти все остальные герои. И в разной мере они впечатлительны.

Приходится признать, что в литературоведении в целом и в достоевистике в частности до сих пор не было специальных изысканий в обозначенной области. Эмоциональный мир героев, их впечатлительность, инициированное тем и другим воображение, закономерности последующего перехода героев к идейной одержимости – всё это принимается как данность, без сосредоточенности внимания на каждом из этих признаков по отдельности, тем более на их взаимовлияниях и на возвратных движениях. В настоящей работе мы намерены по возможности, хотя бы предварительно, нарушить этот научный *status quo*.

Следует оговориться, что эмоциональный мир человека (и литературного героя) в науке невозможно было обойти вниманием в силу его изначальной общезначимости. В философии, социологии, психологии и, наконец, в литературоведении проблемы, связанные с эмоциями, ставились и решались на разных методологических основаниях и в разных ракурсах, от Ницше до Ю.М. Лотмана.<sup>2</sup> В основном речь шла о том, «принадлежат ли эмоции исключительно сфере чувств и ощущений, или же они включают в себя более или менее значимый элемент оценки окружающей среды и ее соотношенности с интересами, целями и ценностями чувствующего индивида».<sup>3</sup>

Создается впечатление, что некая врожденная ориентация на аксиому «человек – существо разумное» заставляла ученых ставить эмоции в зависимость от рационального: «„Аффекты“ и „моральные чувства“ („affects and moral sentiments“) <...> всегда понимали как *рациональные и сознательные движения души*, которые в то же время были теплыми и живыми психологическими состояниями. Неверно предполагать, что до 1970-х годов никто не осознавал, что *чувства и мысли всегда были (должны быть) связаны тем или иным способом*. Напротив того, это осознавали почти все».<sup>4</sup> Но каким способом «чувства и мысли» связаны, и какова тут зависимость?

---

<sup>2</sup> Историю вопроса см. в кн.: Зорин А.Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – «НЛО», 2016. – 366 с.

<sup>3</sup> Там же, с. 13.

<sup>4</sup> Там же, с. 14. – Курсив здесь и далее повсюду в цитатах (за исключением особо оговариваемых случаев) – наш (авторы)

Пожалуй, для большинства исследователей эмоции по меньшей мере лишены самостоятельности, поскольку «все общества имеют свои эмоциональные стандарты», которые «постоянно меняются во времени». В результате шло «изучение скорее типовых реакций сообществ и групп, чем уникального опыта отдельных личностей». Между тем, автор обзора, А.Л. Зорин, сам опирается в своей капитальной монографии на понятие «эмоциональные матрицы» и утверждает: «Набор таких матриц вместе с регламентами их социальной, возрастной и гендерной дистрибуции предлагает культура. Матрицы, усваивающиеся в контексте идеализированных представлений персонажа о себе самом и определяющие его переживания, составляют его эмоциональный репертуар».<sup>5</sup>

Что касается опосредующих связей между эмоциями и мыслями, то об этом примечательно высказался еще Л.Н. Толстой во вступлении к своей незаконченной «Истории вчерашнего дня»: «Бог один знает, сколько разнообразных, занимательных *впечатлений и мыслей*, которые возбуждают эти впечатления, хотя темных, неясных, но [не] менее того понятных душе нашей, проходит в один день. Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что не достало бы чернил на свете написать ее и типографшиков напечатать».<sup>6</sup> Толстой выразился не совсем удачно (см. курсив), но вполне понятно, что впечатления у него ведут к мыслям, а не наоборот. Кроме того, не упоминаются эмоции, ибо они для Толстого, конечно, неразрывно слиты со впечатлениями. Не упомянуто и воображение, и понятно почему: оно, по большому счету, «необязательно», хотя и предпочтительно в посредничестве от эмоций к мыслям и идеям. Воображение ведь множит и развивает впечатления. К тому же оно является главным опосредующим звеном между автором и миром его героев. Где пролегает граница между воображением автора и героев? А между воображением авторским и читательским? Так что методология рецептивной эстетики также неизбежно востребована.

Ограничения будут для нас обусловлены масштабами художественного материала. Все герои Достоевского многообразно чувствуют, впечатляются, воображают и мыслят. Еще раз помянув Толстого, можно смело полагать, что «недостанет чернил» проследить взаимопереходы между разными движениями душевного мира даже у нескольких, тем более у многих героев Достоевского. А еще хотелось бы и сравнить соответству-

---

<sup>5</sup> Зорин А.Л. Указ. соч., с. 20.

<sup>6</sup> Толстой Л.Н. История вчерашнего дня. // Собрание сочинений в 22 тт. – М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. – С. 343.

ющую динамику душевного мира героев в разных произведениях, и выявить меняющиеся авторские задачи. Авторам настоящей монографии здесь поможет опыт их предыдущих изысканий.

Так, например, по особенностям душевных движений (эмоции – впечатления – воображение – идеи) персонажей Достоевского, как уже сказано, невозможно различать типологически. У каждого здесь будут свои нюансы. Это дает богатый дополнительный материал для понимания художественной индивидуологии писателя.<sup>7</sup> В то же время, есть одно очевидное разделение всех персонажей – не на типы, а на гендерные «разряды», – это *герои* и *героини*. По душевному складу и динамике они у Достоевского различаются. Например, женские эмоции и впечатления более зациклены на собственной судьбе и, как правило, не имеют «идейной» перспективы.<sup>8</sup> Потому и не находим у Достоевского «героинь-идеологинь». Это не шовинизм писателя и не в упрек женским персонажам. Они берут чем-то другим. Перефразируя Мышкина, можно сказать, что героини всегда «несчастливы иначе». А если уточнять в свете нашей темы, то они и эмоциональны, и впечатлительны – *иначе*; и воображение у них подчиняется иным закономерностям, нежели у героев-мужчин.

Как уже сказано, важно иметь в виду некоторую условность границ между воображением автора и его героев. Многие Достоевский делегирует тому или иному персонажу, однако далеко не всё. Авторское воображение живет в произведениях по собственным художественным законам и порой связывает их между собой (а также и с чужими произведениями) по особой логике.<sup>9</sup> Кроме того, по ходу сюжета того или иного романа в авторском воображении может меняться художественный статус отдельных персонажей, и их образы становятся богаче, чем были задуманы.<sup>10</sup> Немаловажна роль и «стихий вопрошания» в поэтике Достоевского.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Подробнее см.: Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология Ф.М. Достоевского. – СПб.: ЭлекСис, 2016. – 374 с.

<sup>8</sup> Подробнее см.: Макаричева Н.А. Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГУ, 219. – 301 с.

<sup>9</sup> См.: 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. 41-51.

<sup>10</sup> См.: Власкин А.П. Лебезятников против Раскольникова: О дифференциации героев Достоевского // Три века русской литературы. – М.; Иркутск: ГОУ ВПО «ВСГАО», 2012. Вып. 27. – С. 14-21.

<sup>11</sup> См.: Власкин А.П. Стихия вопрошания у Ф.М. Достоевского // F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. F. M. Dostoevskij v kontekste dialogičeskogo vzajmodejstvija kul'tur. A Collection of Articles. – Budapest, 2009. – P. 529-541

Мы имеем и используем право включать в наше исследование фрагменты всех указанных и прочих своих публикаций, в пересказе или в косвенном цитировании.

Предлагаемая вниманию читателей книга лишь условно может быть отнесена к разряду монографий – главным образом потому, что никакая единая научная методология нами прямо не руководит, и на выработку какого-либо нового методологического подхода авторы не претендуют. Главный принцип для нас – следовать за Достоевским и осваивать его художественные открытия в области взаимосвязи и взаимозависимости эмоций, впечатлений, воображения и идей.<sup>12</sup> То есть это «старый добрый» *интерпретационный принцип*.

Итак: к текстам великого писателя!

---

<sup>12</sup> В тезисном изложении содержание книги представлено в статье: Власкин А.П., Макаричев Ф.В., Макаричева Н.А. Перспективы эмоционального опыта героев Ф. М. Достоевского. – Магнитогорск: LIBRI MAGISTRI, 2020. Вып. 4 (14). – С. 11-23

## Глава первая. РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО

Душевная жизнь персонажей – их эмоции, впечатления, воображения, мысли, – разумеется, *в конечном счете* неотделима от творческого воображения автора. Но наряду с *конечным* можно иметь в виду и некий другой – исходный, сторонний, методологический счет. Иначе говоря, что бы ни воображал будто бы «от себя» персонаж (и чем бы не впечатлялся), стоящее за этим воображение автора отличается за счет существенного избытка. Разница в ракурсе «персонажном» сказывается в том, что мы называем индивидуологией образов, когда они (образы героев) тоже приобретают некоторую встречную избыточность по отношению к авторскому воображению.<sup>13</sup> То есть речь может идти о художественной самостоятельности таких героев (впрочем, далеко не всех) и о полифонии сознаний в бахтинском смысле. В авторском же ракурсе та же разница сказывается в особенностях писательского метода, которую мы называем художественной избыточностью.<sup>14</sup> Она уже в первом романе Достоевского, «**Бедные люди**», в силу его жанровой, эпистолярной природы, выражена преимущественно в названии и эпиграфе – но не только в них, как мы еще убедимся.

Обратим внимание на то, что глубокий эмоциональный потенциал заложен уже в заглавие первого романа Достоевского – *Бедные люди!* Жалость является одной из ярких и гуманистических эмоций. Была замечена и возможная перспектива для *идейного* развития смысла этого заглавия.<sup>15</sup> Коротко говоря, оно выражает некоторое авторское впечатление, распространяясь на всех без исключения персонажей романа, в том числе и на материально благополучных. А также заглавие подразумевает генеральное обобщение понятия *люди*: по разным причинам какие же они все *бедные* – не в социальном только, но в морально-этическом плане («умудрились потерять себя, утратить настоящие ценности, загасить в себе искру божью»<sup>16</sup>). И это, разумеется, уже некая авторская *идея*, вырастающая на почве жалостливой эмоции и удрученного впечатления.

Принято считать, что в силу эпистолярной формы «Бедных людей» от автора в романе дано только заглавие. Вместе с тем, это ведь неверно – есть еще эпиграф. Для Достоевского-романиста это случай в некотором

---

<sup>13</sup> См.: Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология Ф.М. Достоевского. – СПб.: ЭлекСис, 2016. – 374 с.

<sup>14</sup> См.: 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. 41-51.

<sup>15</sup> Власкин А.П., Рудакова С.В. Метасмыслы заглавий романов Достоевского. – Магнитогорск: LIBRI MAGISTRI, 2021. Вып. 2 (16). – С. 117-127.

<sup>16</sup> Там же, с. 119.

смысле даже уникальный, и вот почему. В позднем творчестве («великое пятикнижие») писатель использовал эпитафии еще лишь дважды – с цитатами из крайне авторитетных для него текстов: из Пушкина и из Евангелия от Луки в «Бесах»; из Евангелия от Иоанна в «Братьях Карамазовых». В «Бедных людях» без Пушкина (как автора «Повестей Белкина») и без Евангельских аллюзий тоже не обошлось – но они представлены в контексте романа. А эпитафия взята из текста В.Ф.Одоевского, с ироничным упреком в адрес современных «сказочников», то есть сочинителей. С одной стороны, Достоевскому, как начинающему автору, выставлять эпитафию из Евангелия пока, так сказать, «не по рангу». С другой, в этой цитате просматривается нечто для нашей темы важное. Вот она, в незначительном сокращении: «Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!..<...> Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, – а там всякая дребедень и пойдет в голову» [1; 13]. Как видим, уже здесь, с эпитафического «порога», задана определенная, уже знакомая нам парадигма. Всё начинается с предпочтительных эмоций («полезное, приятное, усладительное»). Но обнажаемая «подноготная» жизни вызывает иные, негативные эмоции и впечатления. Вслед за этим закономерно включается воображение («читаешь, невольно задумаешься»). И наконец, может прийти и до возможных сомнительных *идей* («всякая дребедень и пойдет в голову»). Обратим внимание, как всё это конкретно выражено в душевной жизни персонажей.

Как водится в большой литературе (а Достоевский уже в первом романе – большой мастер), эпитафия, наряду с названием, не просто *венчает* произведение, но порой задает некоторые закономерности – выше мы назвали это парадигмой. Она в вариативном виде просматривается фактически во всех письмах Макара Девушкина и Варвары Доброселовой. Доминируют у них эмоции, впечатления, воображение и реже «мысли» в разной очередности и сочетаниях. Так, Макар в своих письмах неоднократно упоминает свои или чужие «мысли». Собственно до «идей» у него доходит редко. Зато его душевный мир переполнен эмоциями, впечатлениями и воображением.

Рассмотрим для примера первые три письма (Макар-Варенька-Макар). Случай для романа уникальный, когда все три достаточно пространственных текста датированы 8-м апреля – своеобразный эпистолярный взрыв. Почти за гранью правдоподобия допускается то, что они оба успели в этот день отвечать друг другу. По два письма в день будут датированы единым числом еще лишь дважды в финале, в кризисные для обоих моменты прощания. Итак, что же мы видим в первых трех письмах.

Письмо Макара и фактически весь роман открывается сверх-эмоционально: «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив!»

[1; 13]. Строго говоря, по логике сюжета эмоции персонажа здесь не первичны, поскольку чрезмерное *счастье* вызвано впечатлением: «...подымаю глаза, – право, у меня сердце вот так и запрыгало! Так вы-таки поняли, чего мне хотелось, чего сердчишку моему хотелось! Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамином, точнехонько так, как я вам тогда намекал» (там же).

Сразу вслед за этим, уже на волне эмоций, включается воображение Макара: «...тут же *показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали.* И как же мне досадно было, голубчик мой, что милovidного личика-то вашего я не мог разглядеть хорошенько! <...> Однако же в *воображении моем так и засветлела ваша улыбочка, ангельчик, ваша добренькая, приветливая улыбочка; и на сердце моем было точно такое ощущение, как тогда, как я поцеловал вас, Варенька, – помните ли, ангельчик? Знаете ли, голубчик мой, мне даже показалось, что вы там мне пальчиком погрозили? Так ли, шалунья?» [1; 13-14].*

Разыгравшееся воображение вызывает эмоции с новыми оттенками – радость за открытие дополнительного канала коммуникации и гордость за свою *придумочку*: «Сижу ли за работой, ложусь ли спать, просыпаюсь ли, уж знаю, что и вы там обо мне думаете, меня помните, да и сами-то здоровы и веселы. Опустите занавеску – значит, прощайте, Макар Алексеевич, спать пора! Подымете – значит, с добрым утром, Макар Алексеевич, каково-то вы спали, или: каково-то вы в вашем здоровье, Макар Алексеевич? Что же до меня касается, то я, слава творцу, здорова и благополучна! Видите ли, душечка моя, как это ловко придумано; и писем не нужно! Хитро, не правда ли? А ведь придумочка-то моя!» [1; 14].

Мечтания можно признать усложненной отвлеченными мыслями формой воображения. И без мечтаний Макару, с его дефицитом позитивных жизненных впечатлений, не обойтись: «Я даже и помечтал сегодня довольно приятно, и всё об вас были мечтания мои, Варенька. Сравнил я вас с птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы созданной. Тут же *подумал я, Варенька, что и мы, люди, живущие в заботе и тревожении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц, – ну, и остальное всё такое же, сему же подобное; то есть я всё такие сравнения отдаленные делаю.*»

Впрочем, обнаруживается пока еще ограниченность собственного воображения героя, которое будет восполнено позднее. А пока он вынужден питаться книжными впечатлениями, и развивать их на свой лад, поэтому следует признание: «У меня там книжка есть одна, Варенька, так в ней то же самое, всё такое же весьма подробно описано. 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. Я к тому и написал это всё; *а впрочем, я это всё взял из книжки*. Там сочинитель обнаруживает такое же желание в стихах и пишет – Зачем я не птица, не хищная птица! Ну и т. д. Там и *еще есть разные мысли, да бог с ними!*» (там же).

Книжные впечатления Макара развернутся шире и глубже, станут оригинальными и продуктивными, когда он, с подачи Вареньки, прочитает Пушкина и Гоголя. Но прежде ему еще предстоит впечатляться сочинениями соседа-графомана Ратазьева. Впрочем, вернемся к первым письмам героев.

Варвара свой ответ начинает с упреков «счастливому» корреспонденту. Во-первых, ей тяжело принимать от него даже мизерные подарки – комнатные растения и конфеты. Во-вторых, Макар «*донельзя* счастлив», и это можно понимать дословно: «потому что *нельзя* быть счастливым таким» (перефразируя известную песню) – в его-то положении. Он вопреки всему настроен на лирический лад, и Варвара спешит *осадить* его: «И право, я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так – и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают. Что это, я думаю, *уж нет ли тут и стихов?* Ведь, право, *одних стихов и недостает в письме вашем*, Макар Алексеевич! И ощущения нежные, и мечтания в розовом цвете – всё здесь есть! Про занавеску и не думала; она, верно, сама зацепилась, когда я горшки переставляла; вот вам!» [1, 18]. Строго говоря, Варвара несправедлива и даже не очень внимательна: стихи-то, хотя бы в виде цитаты, у Макара в письме как раз присутствуют. Но главное состоит в другом.

Варвара в первом своем ответном письме не только опускает Макара с небес на землю, но и невольно навязывает ему психологию *несчастливости*: «Неужели ж вы так всю свою жизнь прожили, в одиночестве, в лишениях, без радости, без дружеского приветливого слова, у чужих людей углы нанимая? Ах, добрый друг, как мне жаль вас!» (там же). Позднее она выразит это еще отчетливее: «Ах, друг мой! несчастье – заразительная болезнь. Несчастливым и бедным нужно сторониться друг от друга, чтоб еще более не заразиться. Я принесла вам такие несчастья, которых вы и не испытывали прежде в вашей скромной и уединенной жизни. Всё это мучит и убивает меня» [1; 65]. Права она или нет в том, что «несчастье заразительно», но по первому ее письму уже очевидно, что Варвара не прочь перенастроить счастливого Макара, а то и именно *заразить* его.

Притом примечательно, что общее утро у них начиналось на близкой, позитивной эмоциональной волне. Варвара делает признание: «Сегодня я *тоже весело встала*. Мне было так хорошо; Федора давно уже работала, да и мне работу достала. Я так обрадовалась; сходила только шелку купить, да и принялась за работу». Как видим, важная разница в том, что Макар был счастлив «занавесочкой» и мыслями о Вареньке, а она –

подвернувшейся швейной работой. Но и это у нее быстро переходит к «черным мыслям» о собственной судьбе: «Целое утро мне было так легко на душе, я так была весела! А теперь *опять всё черные мысли, грустно; всё сердце изныло. 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 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!» (там же). Таким образом, в первых двух письмах уже выражен отчетливо разный настрой героев. Они живут по разным парадигмам и потому эмоционально и, шире, душевно рассогласованы. Вновь забегаая вперед, заметим, что ближе к финалу романа подобная же рассогласованность будет доведена автором до кризисного выражения. Только герои как бы поменяются местами. Варвара будет захвачена хлопотами о предстоящей свадьбе с г-ном Быковым. Макар же, втянутый в орбиту этих хлопот, то и дело будет впадать в отчаяние при «черных мыслях» о близком расставании с Варенькой.

Вновь вернемся к первым письмам. И на очереди у нас второе письмо Макара. Отповедь Варвары в его адрес дала о себе знать, произвела сильное впечатление и эмоционально ввергла в уныние (такое уж она имеет на него влияние): «Да, маточка, да, родная моя, знать, уж денек такой на мою долю горемычную выдался! 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... И еще скажу, *маточка: чуден иногда человек, очень чуден.* И, святые вы мои! о чем заговорит, занесет подчас! А что выходит-то, что следует-то из этого? Да ровно ничего не следует, а выходит такая дрянь, что убереги меня, господи! <...> *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*» [1; 19]. Единственный признак того, что отповедь корреспондентки Макара покорила, можно увидеть в редком для него случае – он единожды обратился к ней по имени-отчеству, но затем вновь сбился на «маточку».

Много позднее Варвара даст свою трактовку «горячности сердца» и в ней же Макара упрекнет: «Какой у вас странный характер, Макар Алексеевич! Вы *уж слишком сильно всё принимаете к сердцу*; от этого вы всегда будете несчастнейшим человеком. Я внимательно читаю все ваши письма и вижу, что в каждом письме вы обо мне так мучаетесь и заботитесь, как никогда о себе не заботились. *Все, конечно, скажут, что у вас доброе сердце, но я скажу, что оно уж слишком доброе.* <...> Если принимать *всё чужое* так к сердцу и если так сильно всему сочувствовать, то, право, есть отчего быть несчастнейшим человеком» [1; 75-76].

Здесь уместно перефразировать реакцию Дмитрия Карамазова на идею Ивана из последнего романа Достоевского: позвольте, сердце человека может быть уж слишком добрым! Так или не так? – Точно так. – Запомним! [см.: 14; 65]. Важнейший нюанс в *мысли* Варвары о «слишком добром» сердце Макара состоит в том, что он будто бы напрасно горячо реагирует на *всё чужое*. «Чужое» в данном случае – и ее собственное бедственное положение. Но едва ли это можно принять за нечто вроде самоотвержения. Скорее, здесь есть оттенки эгоистичной гордости: моя беда! Сама буду горевать, и сама справлюсь, или будь что будет! Макара же, по Достоевскому, – совсем иная натура. «Чужая» беда им зачастую воспринимается как *своя*. Характерна его реакция на судьбу семейства Горшковых. Это упомянуто по поводу сдвинутого плача ребенка за соседней дверью, где живут Горшковы (передано в третьем его письме): «...слышу всхлипывание, потом шепот, потом опять всхлипывание, точно как будто плачут, да так тихо, так жалко, что у меня всё сердце надорвалось, и потом всю ночь мысль об этих бедняках меня не покидала, так что и заснуть не удалось хорошенько» [1; 24]. Здесь щемящее впечатление от чужой беды приводят к мыслям, которые не дают Макару уснуть. О подобных мыслях он упоминал еще в предыдущем, втором своем письме: «Тереза с чем-то возится, у меня болит голова, да и спина немного болит, да и мысли-то такие чудные, как будто и они тоже болят; грустно мне сегодня, Варенька!» [1; 21].

В свою очередь, Варваре также случалось проводить бессонные ночи от горя – но от *своего*, и не только от горя. Вот она признается в дневниковых записях о том, как зарождались ее чувства к студенту Покровскому: «...мы насильно заставили его, несчастного, бедного, о своем лютном жребии вспомнить! Я всю ночь не спала от досады, от грусти, от раскаянья. Говорят, что раскаянье облегчает душу, – напротив. Не знаю, как *примешалось к моему горю и самолюбие*. Мне не хотелось, чтобы он считал меня за ребенка. Мне тогда было уже пятнадцать лет. С этого дня я начала мучить воображение мое, создавая тысячи планов, каким бы образом вдруг заставить Покровского изменить свое мнение обо мне» [1; 23].

Здесь необходимо обратить внимание на разное отношение героев к воспоминаниям. Особый их статус можно видеть в том, что это память о прежних впечатлениях и ретроспективное, обращенное в прошлое изображение. У Варвары, мы помним, отношение к ним бывает однозначным («Назад и посмотреть страшно. Там всё такое горе, что сердце пополам рвется при одном воспоминании» (в первом ее письме)). У Макара оно сложнее (во втором его письме): «...воспоминания-то обо всем моем прежнем на меня тоску нагоняют... Странное дело – *тяжело, а воспоминания как будто приятные*. Даже что дурно было, на что подчас и досадовал, и то в воспоминаниях как-то очищается от дурного и *предстает во-*

ображению моему в привлекательном виде» [1; 19]. Фактически посредством воображения Макар способен облагораживать даже тяжкие, но давние свои впечатления.

Для воспоминаний Варвары Достоевский предусматривает более сложный вариант – он разворачивает их в дневниковых записях, которые героиня пересылает Макару. Здесь позволим себе самоцитирование: «...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!*».<sup>17</sup>

К этому есть что добавить: воспоминания Варвары, изложенные в ее дневниковых записях, играют сложно-составную роль в романе. Во-первых, в них «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)».<sup>18</sup> Во-вторых, в них раскрыты нюансы ее личной женской судьбы (роль сводни Анны Федоровны, начало взаимоотношений с Быковым). В-третьих, важен выразительный образ Покровского-старшего, судьба которого «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»».<sup>19</sup> В-четвертых, развернут «роман в романе» – история взаимоотношений Варвары с Покровским-младшим (цитировалось выше). Наконец, в-пятых, находит себе объяснение очевидное в «Бедных людях» первоначальное превосходство Варвары над Макаром в читательских предпочтениях и общем культурном уровне.

Оказывается, на развитие девичьего воображения изначально оказал решающее влияние всё тот же «герой ее романа»: «Часто Покровский давал мне книги; я читала, сначала чтоб не заснуть, потом внимательнее, потом с жадностью; передо мной внезапно открылось много нового, доселе

---

<sup>17</sup> Макаричева Н.А. Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2019. – С. 24.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Макаричева Н.А. Указ. соч., с.24.

неведомого, незнакомого мне. *Новые мысли, новые впечатления* разом, обильным потоком прихлынули к моему сердцу. И чем более волнения, чем более смущения и труда стоил мне прием новых впечатлений, тем милее они были мне, тем сладостнее потрясали всю душу. Разом, вдруг, втолпились они в мое сердце, не давая ему отдохнуть. Какой-то странный хаос стал возмущать всё существо мое. Но это *духовное насилие* не могло и не в силах было расстроить меня совершенно. *Я была слишком мечтательна*, и это спасло меня» [1; 39].

По ходу переписки проясняются парадигмы в смене впечатлений и эмоций у Макара и Варвары. На первый взгляд, решающую роль для обоих играют именно впечатления, которые и определяют эмоциональный фон восприятия. Так это было у Макара, например, в случае с «занавесочкой» (отчего он и был «донельзя счастлив»). Однако пролонгированное, подспудное влияние мог при этом оказывать сохранявшийся светлый эмоциональный настрой героя после предыдущей подразумеваемой встречи его с Варварой (она упрекает: «Одно словечко стоит неосторожно сказать, как например об этой герани, уж вы тотчас и купите» [1; 17]).

Вот и героиня позднее признается, что эмоциональный фон, преимущественно депрессивный, у нее зачастую обуславливает восприятие впечатлений: «...я и сама не знаю, отчего я всё плачу. *Я больно, раздражительно чувствую; впечатления мои болезненны*. Безоблачное, бледное небо, закат солнца, вечернее затишье – всё это, – я уж не знаю, – но я как-то настроена была вчера принимать все впечатления тяжело и мучительно, так что сердце переполнялось и душа просила слез» [1; 46]. Но это касается реальности, в которой бытие определяет эмоциональное состояние (а потом уже сознание). Иное дело – книжные впечатления Варвары (цитировалось выше). Тогда они доминировали и вели к эмоциям («...чем более волнения, чем более смущения и труда стоил мне прием новых впечатлений, тем милее они были мне, тем сладостнее потрясали всю душу»). И это в известном смысле *правильно*: читать – значит впечатляться. Другое дело, что имеется в виду подлинная литература, когда впечатления эмоционально обогащают и развивают.

Иное дело – *ратазьевщина*, которой поначалу увлекается Макар. Это ранняя стадия его приобщения к литературе, когда пока еще остается чужда парадигма «впечатления–эмоции». Когда Варвара, как зрелая читательница, критикует выдержки из сочинений графомана, Макар возражает: «Вы, может быть, *без чувства читали*, Варенька, или не в духе были, когда читали, на Федору за что-нибудь рассердились, или что-нибудь у вас там нехорошее вышло. Нет, вы *прочтите-ка это с чувством*, лучше, когда вы довольны и веселы и в расположении духа приятном находитесь, вот, например, когда конфетку во рту держите, – вот когда прочтите» [1; 56]. То есть нужно быть эмоционально готовой, позитивно

настроиться на восприятие, тогда и тексты понравятся, и впечатления будут «сладостными».

Интересно, что в романе автором допущено сопоставление незрелой реакции героя на разные виды искусства – на литературу и театр. Он делится с Варварой воспоминанием о том, как в юности был влюблен в «актриску»: приятели «всю ночь напролет об ней толкуют, всякий ее своей Глашей зовет, все в одну в нее влюблены, у всех одна канарейка на сердце. *Раззадорили они и меня, беззащитного*; я тогда еще молоденок был. Сам не знаю, как очутился я с ними в театре, в четвертом ярусе, в галерее. *Видеть-то я один только краешек занавески видел, зато всё слышал. У актрисочки, точно, голосок был хорошенький, – звонкий, соловьиный, медовый!* <...> Пришел домой, часочек какой-нибудь там отдохнул и опять на Невский пошел, чтобы только мимо ее окошек пройти. Полтора месяца я ходил таким образом, волочился за нею; извозчиков-лихачей нанимал поминутно и всё мимо ее окон концы давал; замотался совсем, задолжал, *а потом уж и разлюбил ее: наскучило!*» [1; 61]. Заметим, что и в этом случае всё у Макара начинается с эмоционального настроения влюбленности под влиянием приятелей («раззадорили»). Затем следуют впечатления, которые сродни реакции героя на тексты Ратазьева («голосок ... соловьиный, медовый»). Но подобные впечатления – нестойкие, потому что они ведь – *не от души, не западают в душу* и не остаются там надолго («*потом уж и разлюбил ее: наскучило*»).

Другое дело – подлинная литература, к которой приобщает Макара его корреспондентка. Восприятие героем «Станционного зрителя» Пушкина и «Шинели» Гоголя является одним из важнейших художественных и идейно-методологических «узлов» романа Достоевского. В общем виде по этому поводу наше мнение таково: «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 больший 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».<sup>20</sup> Однако в свете нашей текущей темы необходимо кое-что дополнительно прояснить.

В реакции Макара на «Станционного зрителя» доминирует прежде всего *сочувствие*, которое заложено и в авторский пафос повести Пушкина: «Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в

---

<sup>20</sup> Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 20.

книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!» [1; 59]. Сильнейшее впечатление подкрепляется и воображением, когда взволнованный Макар уже *домысливает* то, что у Пушкина и не описано: «Меня чуть слезы не прошибли, маточка, когда я прочел, что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше!» (там же). Дело доходит и до читательской *интерпретации* (воображение – мысль – идея): «Нет, это натурально! *Вы прочтите-ка*; это натурально! это живет! Я сам это видал, – это вот всё около меня живет; вот хоть Тереза – да чего далеко ходить! – вот хоть бы и наш бедный чиновник, – ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков* /курсив Достоевского/. 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, так только казаться будет другим, потому что у них всё по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое, всё может случиться, и со мною то же самое может случиться» (там же).

Быть может, не случайно у Макара здесь прорывается: «Вы прочтите-ка!» – Варвара, при всем своем читательском вкусе, именно *так* прочесть и не умеет вовсе. Вот отчего, на наш взгляд, в романе нет ни строчки о восприятии героиней повестей Пушкина и Гоголя. Ведь у нее-то самой не «слишком доброе» сердце. Можно полагать, она скорее посочувствует пушкинской Дуне Выриной, нежели ее спившемуся отцу.

Гоголевская «Шинель» оказывает на Макара совсем другие впечатления во многом потому, что – как ни парадоксально – Акакий Акакиевич еще ближе герою Достоевского, нежели Самсон Вырин. Но вместо *сочувствия* предполагается как бы *соучастие* в общей беде, которая интересует сторонних наблюдателей: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать – куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, <...> 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].

Это опять-таки эмоции, вызванные сильным впечатлением. Но теперь Макара обуревают обида и даже негодование. Вновь, по знакомой уже парадигме, включается воображение героя. Но в случае с Пушкиным Макар, мы помним, как бы развивал образ Самсона Вырина. Теперь же предлагается трансформация и образа, и даже гоголевского сюжета: «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, по-

местил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом *он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал*, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) – оплаканный. *А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась*, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались. *Я бы, например, так сделал*; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта» (там же).

Таким образом, Макар воспринимает «Шинель» как дополнительное и потому жестокое ущемление и без того страдающей собственной амбиции, как *разоблачение* – даже и в прямом смысле слова: «А какое тебе дело, что у меня локти продраны? Да уж если вы мне простите, Варенька, грубое слово, так я вам скажу, что у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми – грубое-то словцо мое простите – *разоблачатся не станете*; вот так точно и бедный человек не любит, чтобы в его конуру заглядывали, что, дескать, каковы-то там его отношения будут семейные, – вот» [1; 69]. Эти впечатления героя явно обусловлены творческой реакцией самого молодого Достоевского на произведения своих кумиров, Пушкина и Гоголя. Его оригинальные впечатления от «Станционного смотрителя» и «Шинели» как бы подстегивают авторское воображение, реализованное в отзывах Макара. Однако это особая тема, к которой мы обратимся в следующем разделе.

А пока что от книжных впечатлений Макара вернемся к его восприятию сюжетно-реальных событий. Они многообразны, но по большей части, как правило, душевные отклики героя распределяются по знакомой парадигме: эмоции – впечатление – воображение – мысли. Достаточно часто Макар называет их «вольнодумными». Вот, например, он в очередной раз переживает за свою Вареньку (эмоции) – затем сравнивает ее со знатными дамами в каретах (впечатление и воображение) – и, наконец, прорывается мысль: «Отчего это так всё случается, что вот хороший-то человек в запустенье находится, а к другому кому счастье само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что *нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще во чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит?»* [1; 86].

До *идей* у Макара доходит редко – но «метко». Идеей можно считать мысль, выраженную в лаконичной и обобщающей формулировке (как у Раскольникова: «Тварь я дрожащая, или право имею»). На такое изредка оказывается способен и Макар, но называет это «иносказательностью». Как, например, в таком случае: «Теперь я вам, примерно, *иносказательно буду говорить*, маточка; вот послушайте-ка меня: <...> Ну, посмотрим, что там такое в этих домах? Там в каком-нибудь дымном углу, в конуре сырой какой-нибудь, которая, по нужде, за квартиру считается, мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, *всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно, как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться!* Ну да ведь он мастеровой, он сапожник: ему простительно всё об одном предмете своим думать. У него там дети пищат и жена голодная; и не одни сапожники встают иногда так, родная моя. Это бы и ничего, и писать бы об этом не стоило, но <...> тут же, в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу всё те же сапоги, может быть, ночью снились, то есть на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги; ибо *в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники. И это бы всё ничего, но только то дурно, что нет никого подле этого богатейшего лица, нет человека, который бы шепнул ему на ухо, что «полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать, для себя одного жить, ты, дескать, не сапожник, у тебя дети здоровы и жена есть не просит; оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги!» Вот что хотел я сказать вам иносказательно, Варенька. Это, может быть, слишком вольная мысль, родная моя, но эта мысль иногда бывает, иногда приходит и тогда поневоле из сердца горячим словом выбивается» [1; 88-89].*

В этой пространной цитате полужирным курсивом мы выделили подлинно идейную формулировку героем заветной его мысли о равенстве всех людей в их заботах, оправданных и неоправданных. И это возвращает нас к тому, чем открывалась настоящая глава, – к идейной перспективе подспудного смысла всего романа: *бедные люди!* Коль скоро все они – *сапожники*. Показательно, что Макар при этом как бы закрепляет за собой «авторское право» на такую идею: «Заключу же тем, маточка, что вы, может быть, подумаете, что я вам клевету говорю, или что это так, хандра на меня нашла, или *что я это из книжки какой выписал?* Нет, маточка, вы разуверьтесь, – не то: клеветою гнушаюсь, хандра не находила и *ни из какой книжки ничего не выписывал, – вот что!*» (там же).

Здесь было уже указано, что у Макара и Варвары душевные движения, как правило, рассогласованы, хотя на первый взгляд проходят по сходным парадигмам. Очередной яркий пример этого находим в двух сентябрьских письмах героев. Волны эмоциональной тревоги в них почти

совпадают по времени. Варвара пишет: «Я вся в ужасном волнении. Послушайте-ка, что у нас было. Я что-то роковое предчувствую. Вот посудите сами, мой бесценный друг: господин Быков в Петербурге» [1, 96]. Далее следует рассказ о том, как этот «роковой» персонаж с неясными еще целями расспрашивал о ее нынешнем положении, в том числе и о роли в ее судьбе Макара (о котором он уже был наслышан). Это уже – предвестие тревожных перемен для обоих.

Тем более показательно, что в следующем же письме у Макара нет ни слова про Быкова и никакого предчувствия роковых перемен в их пока еще совместной судьбе. Он делится своим эмоциональным волнением совсем по другому поводу: «Сего числа случилось у нас в квартире донельзя горестное, ничем не объяснимое и неожиданное событие. Наш бедный Горшков...совершенно оправдался» [1, 97]. Казалось бы, произошла счастливая перемена в участи человека. Однако настрадавшийся от нищеты, перенесший недавнюю смерть ребенка, этот сосед Макара (которому он даже «благодетельствовал» двадцатью копейками) не вынес эмоционального потрясения: «...умер, маточка, умер Горшков, внезапно умер, словно его громом убило! *А отчего умер – бог его знает.* Меня это так сразило, Варенька, что *я до сих пор опомниться не могу.* Не верится что-то, чтобы так просто мог умереть человек» [1; 98-99]. Коротко говоря, автором предполагается, что Горшков умер от *эмоционального* потрясения – слишком радикальным и потому роковым для него оказался перепад переживаний, от дряхлых несчастий до внезапного счастливого исхода его судебных хлопот. *Умер от эмоций* – здесь было чему поразиться впечатлительному Макару. Вот почему это трагичное событие *чужой, но близкой ему судьбы* временно заслонило для героя тревоги любезной его сердцу Вареньки. Здесь тоже есть место провиденциализму Макара, как и в случае восприятия им судьбы Самсона Вырина. В полной мере это прорвется в финальных письмах героя.

Покидаемый Варварой, Макар поначалу пытается солидаризироваться с ней хотя бы на эмоциональном уровне: «Ну, будьте счастливы, маточка! Я рад; да, я буду рад, если вы будете счастливы» [1; 105]. Однако надолго и всерьез он такого тона выдержать не способен, и центральной темой следующего, уже финального письма оказывается отчаяние: «Кого же я маточкой называть буду; именем-то любезным таким кого называть буду? Где мне вас найти потом, ангельчик мой? Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья! Я вас, как свет господень, любил, как дочку родную любил, я всё в вас любил, маточка, родная моя! и сам для вас только и жил одних!» [1; 107].

Особо примечательно в этом последнем письме Макара, что оно остается без даты и даже без адреса. Этому есть обыденное объяснение: герой не знает точно, где теперь искать «бесценную Варвару Алексеевну».

Но одновременно можно увидеть здесь и логичное завершение судьбы Макара. В своем последнем письме этот герой как будто перерастает сам себя, он обращается не столько к Вареньке, сколько к любому читателю. Поэтому конкретный адрес уже и не нужен, письмо адресовано сразу *всем* (хотя сам Макар этого не задумывал, тут уже выражена воля и мнение романиста Достоевского).

Здесь будет кстати 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».<sup>21</sup> По той же закономерности *до всех доходит* трагедия Макара Девушкина, выраженная в его последнем письме. Еще заметим, что это письмо Макара символически перекликается с последним письмом Вареньки, которое осталось только начатым и недописанным. Строго говоря, оно не последнее. О нем упоминает Макар, когда описывает в своем предпоследнем письме покинутую квартиру Вари: «В столике нашел бумажки листочек, а на бумажке написано – «Милостивый государь, Макар Алексеевич, спешу» – и только». Дальше в романе следует еще одно, прощальное письмо Варвары. В нем она высказывает покидаемому Макару примечательное пожелание: «Вам нужно будет теперь отвыкнуть от меня! Как вы одни здесь останетесь! <...> Оставляю вам книжку, пальцы, начатое письмо; *когда будете смотреть на эти начатые строчки, то мыслями читайте дальше всё, что бы хотелось вам услышать или прочесть от меня, всё, что я ни написала бы вам*; а чего бы я ни написала теперь! Вспоминайте о бедной вашей Вареньке, которая вас так крепко любила» [1; 106]. Так что Варвара прямо советует Макару от чувств переходить к воображению («мыслями читайте дальше всё, что бы хотелось вам услышать или прочесть от меня»).

Недописанная, только начатая, открытая на перспективы воображения, строчка Варвары перекликается с безадресным последним письмом Макара. Иносказательно ее письмо может бесконечно «додумываться» тоскующим Макаром, а его собственное – вечно искать адресата. Таким образом, эти письма сами по себе можно считать *художественно избыточными*.

В начале нашего рассмотрения романа «Бедные люди» было указано на реализацию уже в названии и в эпиграфе художественной избыточности. Она же сказывается и в восприятии Макаром произведений Пушкина и Гоголя. Здесь опять-таки значимы два ракурса – персонажный и автор-

---

<sup>21</sup> Берковский Н.Я. О русской литературе. Сб.статей. – Л.: Худож. лит., 1985. – С. 260.

ский. Ведь как автор, так и его персонаж (Девушкин), оба – *читатели* Пушкина и Гоголя, но каждый *вычитывает* из текстов нечто *свое*. Это согласуется с принципами рецептивной эстетики.<sup>22</sup> То есть, с одной стороны, избыточно воображение героя «Бедных людей»: он разворачивает образ Самсона Вырина шире и колоритнее, чем у Пушкина; судьбу же гоголевского Акакия Башмачкина он склонен, как мы видели, даже корректировать. С другой стороны, за этим угадывается восприятие самим Достоевским героев Пушкина и Гоголя. Герои эти для него – художественно *избыточны*, потому что могут быть продолжены и развернуты шире. Как утверждал Х.Л. Борхес, каждый писатель так или иначе повторяет своих предшественников, но каждый из таких повторов подразумевает новые смыслы.<sup>23</sup>

Поясним, что мы имеем в виду под избыточностью авторского воображения, и для этого сделаем небольшое отступление, а по необходимости и заглянем вперед, с учетом последующего творчества писателя.

Типология героев, как и характерология, мало что раскрывает в процессе творческих исканий Достоевского. Наивно полагать, что писатель задумывает очередное произведение с намерением пополнить галереи прежних типов, своих или чужих, сколь угодно «сквозных». Гораздо естественнее предположить, что им движет инстинкт творческой неудовлетворенности чем-то прежним, или напротив – преклонения перед чьей-то удачей. А прежнее – это *прежде всего* сами образы и их реализация в написанных уже произведениях. Можно полагать, что Достоевский образы некоторых своих героев *вообразал* себе гораздо более богатыми по смысловым возможностям, чем то, как они выразились в конкретном произведении. Раскольников, Соня, Свидригайлов – в них слишком многое остается как будто «за кадром», а точнее – за сюжетом. Иными словами, в подобных образах (преимущественно в концептуально значимых) потенциально содержится нечто такое, что не укладывалось в прокрустово ложе единичной судьбы и в логику конкретного сюжета. Нельзя даже говорить, что это не выразившееся остается в подтексте. Потому что Свидригайлов, например, со всеми своими психологическими «подтекстами» *состоялся* в романе таким, каким состоялся. Но в воображении писателя он, пожалуй, мог бы быть еще каким-то *иным*. Угадывается в нем некий художественный потенциал, невостребованный сюжетом и даже концепцией романа «Преступление и наказание». И вот это *другое* остается в памяти художника, чтобы потом оказаться востребованным в сюжете и в концепции ро-

---

<sup>22</sup> См.: Ковылкин А.Н. Вопросы рецептивной эстетики. – Омский научный вестник. № 2 (54). – Омск, 2007. – С. 153-157.

<sup>23</sup> Борхес Х.Л. Поэзия // Человек читающий, Homo Legens. – М.: Прогресс, 1989. – С. 403.

мана «Бесы». На авансцене появляется Ставрогин как восприимчивый невос- требованных свойств Свидригайлова. Нашему восприятию это художе- ственное явление оказывается доступно через наблюдаемые реминисцен- ции и в более упрощенном виде – через типологию.

Преимущественно именно это явление мы называем художественной избыточностью воображения писателя. Ею же можно объяснять и логику преемственности Достоевского по отношению к предшественникам. То есть подобную художественную избыточность он уже в начале своего пу- ти ощущал в творениях Пушкина и Гоголя. И не высказавшееся потенци- альное содержание образов Самсона Вырина и Акакия Башмачкина До- стоевский воплотил в психологии и в судьбе своего Макара Девушкина. В результате Макар у него *будто бы* продолжает Вырина и *будто бы* негодует на образ Башмачкина. На самом же деле он с полным правом за- нимает место в почетном высокохудожественном ряду. Мы в этой связи порой читаем ученые суждения якобы о русле *традиций* в изображении *типа* маленького человека. Но лишь потому, что бумага всё стерпит. Можно полагать, что большие художники *нетрадиционны* и *нетиполо- гичны* в своих творческих инстинктах и исканиях.

Итак, можно различать у Достоевского разные варианты художе- ственной избыточности – как смысловые и образные. Первое мы видим, например, в названии и в эпиграфе к роману «Бедные люди». Это когда угадываются неочевидные, но масштабные смыслы, на перспективу. Сюда же отнесем и оба письма центральных героев – недописанное от Вареньки и безадресное от Макара. Второй вариант связан с восприятием и развити- ем у писателя избыточности образов его предшественников, Пушкина и Гоголя. В дальнейшем для Достоевского будет, несомненно, еще более ак- туальным разворачивать потенциалы собственных «избыточных» образов. Что касается первого романа, то здесь не вполне развернувшийся художе- ственный потенциал угадывается, конечно, в образах Макара и Вареньки, в обоих Покровских, а также в «г-не Быкове».

В одном из последних писем Девушкина (в том самом, которое начинается с известия о смерти Горшкова) дважды встречаются очень примечательные, почти повторяющиеся обороты: «Я-то, я-то как же один останусь? <...> А я-то *на кого* здесь один останусь?». Это выражение ду- шевой потрясенности героя, который уже знает о близком отъезде Ва- реньки. И одновременно здесь может угадываться заинтересованность са- мого автора. Возможно ли продолжение? Дело даже не столько в даль- нейшей судьбе Макара, сколько в какой-то возможной *иной его судьбе*. Образ этот сложен, многосоставен, но во многом герой изначально и до конца зависим от душевной связи с героиней. А каков бы он был *без своей Вареньки*? Мы полагаем, такая нигде напрямую не высказанная автором заинтересованность могла стать творческим импульсом к созданию его

второго произведения, повести «Двойник». Иначе говоря, центральный ее герой, господин Голядкин, – это как бы Макар Девушкин, оставшийся без своей Вареньки, «на самого себя».

Они оба – титулярные советники (как и гоголевский Башмачкин), со всеми прилагаемыми унижениями по службе. Однако, в отличие от Макара Девушкина, Голядкин наделен воображением Достоевского житейскими преимуществами: он проживает в своей отдельной квартире, имеет сбережения (750 рублей ассигнациями), способен нанять карету на целый день, не страдает алкоголизмом... Тем не менее, всё это не компенсирует отсутствия той полноценной душевной связи, которая была у Макара с Варенькой. Некая имитация подобной связи в истории «исканий» Голядкина относительно женитьбы на Кларе Олсуфьевне лишь подчеркивает разницу, доводя ее до пародийности, в силу почти «картонной» природы образа последней. Воображение Голядкина при этом откровенно *гуляет*, наделяя Клару чертами то ангелоподобной избранницы сердца, то избалованной «дерзкой девчонки».

Таким образом, оставшийся «на самого себя» (после Макара Девушкина) Голядкин на себе же и сосредоточивает своё болезненное воображение, как бы заикливается на самом себе, что и приводит к раздвоению личности, а в финале и к сумасшествию. В этом можно видеть и творческий отклик молодого Достоевского на художественную избыточность опять-таки произведений Пушкина и Гоголя, повестей «Пиковая дама» и «Записки сумасшедшего».

Художественная избыточность образа Вари Доброселовой обусловлена особенностями женской психологии и драматичными переменами в судьбе этой героини. Так, например, для нас важен один из поводов, по которому она пересылает Макару фрагменты своего дневника. «...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!*».<sup>24</sup> Инстинкт весьма колоритный, и почему бы не воспроизвести его позднее в психологии других женских персонажей? В этом смысле наследницами Варвары Доброселовой окажутся Зинаида Москалева в «Дядюшкином сне» (после смерти ее возлюбленного, бедного учителя Васи, она выйдет замуж за генерал-губернатора – как Варя за Быкова), а также проститутка Лиза в «Записках из подполья», которая по тому же инстинкту доверчиво

---

<sup>24</sup> Макаричева Н.А. Указ. соч., с.24.

и гордо покажет клиенту-парадоксалисту любовное письмо некоего студента: и ее любили!

Глубоко психологичный женский инстинкт в образах Варвары, Зинаиды и Елизаветы неразрывно связан с драматизмом судеб у этих героинь. Между тем это не единственно возможный вариант. Женщина может хранить в памяти и быть верной своей первой девичьей влюбленности – а затем горько разочароваться в былом избраннике сердца. Конечно, это тоже драматизм, но совсем иного рода. Женщина избавляется от былой влюбленности как от болезненного наваждения. Это будет реализовано у Достоевского в последнем его романе, «Братья Карамазовы», в судьбе Аграфены Светловой (Грушеньки), которая дождалась своего «прежнего и бесспорного» поляка и горько разочаровалась в нем. И совсем другой, как бы обратный вариант выражения все того же инстинкта, – счастливое итоговое воссоединение с возлюбленным. Это мы находим в ранней повести Достоевского «**Белые ночи**». Она по-особому примечательна в свете возможной художественной избыточности.

С одной стороны, повесть эта косвенно откликается на избыточность первого романа. 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 еще 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 ее возлюбленным явно «зарифмована» 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» [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, все не мое; когда, наконец, даже эта самая нежность ее, ее забота, ее любовь... да, любовь ко мне, – была не что иное, как радость о скором свидании с дру-

гим, желание навязать и мне свое счастье?..» [2; 128]. При самом интенсивном душевном общении и даже сердечном сближении Мечтателя и Настеньки явление на сцену «прежнего и бесспорного» меняет всё. В подобных случаях тот, кому когда-то *отдала свое сердце* девушка, остается в этом сердце вопреки всему, и тогда уже никто ему не соперник. По выражению самой героини из ее прощального письма, «не изменю своему сердцу: оно слишком постоянно. Оно <...> воротилось к тому, которому принадлежало навеки» [2; 140].

Последние наши наблюдения всё дальше уводят внимание от «Бедных людей». Но вместе с тем, это выявляет в повести ее собственную художественную избыточность, которой предстояло реализоваться в последующих произведениях Достоевского. Особенно ярко это сказалось в первом послекаторжном романе «**Униженные и оскорбленные**».

Как в повести, так и в новом романе автор выводит некоторых персонажей (второго плана) как бы с «урезанной» душевной жизнью – одним не хватает одной составляющей, другим – какой-то другой. Например, герой-«мечтатель» в «Белых ночах» характеризует служанку: «Матрена добрая, только один недостаток: у ней нет воображения, Настенька, *совершенно никакого воображения*; но это ничего!..» [2, 138]. У самого «мечтателя» впечатлений и воображения – в избытке, так что он даже одушевляет петербургские строения и знакомится с ними. В «Униженных и оскорбленных» один из персонажей, Николай Ихменев, признается: «Я, друзья мои, не учёный, *только чувствовать могу*» [3, 190-191]. Воображение у него также в большом дефиците.

При сопоставлении образных систем романа и более ранней повести наше внимание должен привлечь «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 свое сердце возлюбленному Алеше. Вот как это выражено в повести (Настенька – Мечтателю): «Боже! какой вы друг! <...> Да вас Бог мне послал! Ну, что бы со мной было, если б вас со мной теперь не было? Какой вы бескорыстный! Как хорошо вы меня любите! Когда я выйду замуж, мы будем очень дружны, больше чем как братья. Я буду вас любить почти так, как его...» [2, 128]. И позднее в той же сцене: «Я думаю об вас, – сказала она мне после минутного молчания, – вы так добры, что я была бы каменная, если б не чувствовала этого. Знаете ли, что мне пришло теперь в голову? Я вас обоих сравнила. Зачем он – не вы? Зачем он не такой, как вы? Он хуже вас, хоть я и люблю его больше вас» [2; 131].

А вот сцена признания Наташи в «Униженных и оскорбленных»: «Ваня, послушай, если я и люблю Алешу как безумная, как сумасшедшая,

то тебя, может быть, еще больше, как друга моего, люблю. Я уж слышу, знаю, что без тебя я не проживу; ты мне надобен, мне твое сердце надобно, твоя душа золотая...» [3; 197]. Сходство противоречивых женских инстинктов в повести и в романе вполне очевидно.

Упомянутое явление – художественная избыточность – сказывается не только в образной системе. Оно наблюдается и на других уровнях поэтики – например, в конкретных звеньях сюжета. Нечто подобное имел в виду, видимо, Д.С. Лихачев, когда писал: «Композиция и создаваемые этой композицией *сложные ситуации важнее даже, чем человеческие сущности*, чем обычно понимаемая цельность психологии и характера».<sup>25</sup> Итак, отдельные ситуации, в которых оказываются персонажи по логике сюжета, очень уж колоритны сами по себе. Они настолько богаты психологическими нюансами, что также не могут быть исчерпаны в конкретных авторских решениях.

Так, например, в «Белых ночах» примечательна сцена долгожданного и внезапного обретения Настенькой ее возлюбленного: «– Настенька! Настенька! это ты! – послышался голос за нами, и в ту же минуту молодой человек сделал к нам несколько шагов. Боже, какой крик! как она вздрогнула! как она вырвалась из рук моих и порхнула к нему навстречу!.. Я стоял и смотрел на них как убитый. Но она едва подала ему руку, едва бросилась в его объятия, как вдруг снова обернулась ко мне, очутилась подле меня, как ветер, как молния, и, прежде чем успел я опомниться, обхватила мою шею обеими руками и крепко, горячо поцеловала меня. Потом, не сказав мне ни слова, бросилась снова к нему, взяла его за руки и повлекла его за собою. Я долго стоял и глядел им вслед... Наконец оба они исчезли из глаз моих» [2; 139]. Сцена настолько содержательна и колоритна, что она как бы входит в творческий багаж писателя. И из этого багажа она оказывается востребована в романе «Униженные и оскорбленные»: «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, все вместе, точно они встретились после бесконечной разлуки. Краска залила ее бледные щеки; она была как исступленная...» [3; 201]. Согласимся, что это ведь почти калька со сцены, которая была прописана в «Белых ночах».

Но продолжим рассматривать образы «Униженных и оскорбленных». Особого внимания здесь заслуживает центральный герой-рассказчик в силу уникальности этого образа для всего творчества писа-

---

<sup>25</sup> Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. «Литература – Реальность – Литература». Л.: Советский писатель, 1984. – С. 30.

теля. Фактически он выводит здесь на сцену будто бы *самого себя в преломлении воображаемого сюжета*. Избыточность собственных впечатлений Достоевского после написания первого романа подстегивает его воображение, и он *вписывает* самого себя в образную систему нового романа в лице героя-рассказчика Ивана Петровича. Здесь разные персонажи читают «Бедные люди» (название не упоминается, однако намеки достаточно прозрачны), ярко реагируют на это произведение и отдают должное автору. Всё это, повторяем, порождено авторским воображением при создании нового романа и создает уникальный эффект зеркального взаимоотражения.

В свете нашей темы следует обратить внимание на оригинальную творческую параллель между «Униженными и оскорбленными» и «Записками из мертвого дома». Задуманы оба произведения в 1857 и 1859 гг. соответственно. Затем пишутся они фактически одновременно, с апреля-марта 1860 г. – роман и с сентября – «Записки», а с апреля 1861 г. они и печатаются параллельно в журнале Достоевских «Время».<sup>26</sup> Тем более примечательно, что последовательность авторских впечатлений и работы воображения в обоих произведениях носит как бы *обратный* характер. В романе, как уже отмечено, Достоевский исходит из личных впечатлений (после написания им «Бедных людей») и переводит их в воображаемый сюжет с участием начинающего писателя Ивана Петровича. В «Записках из мертвого дома», напротив, всё начинается с судьбы полностью воображаемого героя, Александра Петровича Горянчикова, который отбывал каторжные работы за убийство жены. Лишь после его смерти автору будто бы попали в руки оставшиеся «дневниковые записи». То есть герой является плодом воображения, подчеркнуто дистанцирован от автора по обстоятельствам судьбы и даже в манере поведения, в чертах характера. Зато публикуемые «Записки» отражают почти в документальной форме впечатления самого Достоевского о его пребывании на каторге... То есть в романе от впечатлений идет переход к работе воображения, в «Записках» же наблюдаем как бы обратный переход. Как это объяснить? Быть может, при работе над параллельно создаваемыми произведениями художник испытывал потребность в таком своего рода обратном балансе впечатлений и воображения. Но вдаваться в область авторской психологии мы не будем.

Обратимся теперь к другим героям первого ряда в романе «Униженные и оскорбленные». Одна из характерных особенностей в их образах – это дисбаланс душевной жизни. При явном переизбытке эмоциональности впечатлительность и воображение у разных персонажей сказываются

---

<sup>26</sup> См.: Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского. В 3 тт. Т. 1 (1821-1864). – СПб.: «Академический проект», 1999. – С. 292, 295, 309, 314.

далеко не равномерно. Такого не наблюдается в «Бедных людях» (Макар и Варя) или в «Белых ночах» (Мечтатель и Настя).

Один из центральных героев нового романа – Алеша Валковский, и в его душевной жизни явно доминируют впечатления. Вот одна из многих и, быть может, наиболее пронизательная характеристика героя, данная от лица влюбленной в него Наташи Ихменевоы: «Разве он понимает, что делает? *Первое впечатление, первое чужое влияние способно его отвлечь от всего, чему он за минуту перед тем отдавался с клятвою. У него нет характера. Он вот поклянется тебе, да в тот же день, так же правдиво и искренно, другому отдастся; да еще сам первый к тебе придет рассказать об этом. 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! Да только до какого-нибудь нового впечатления: тут уж он опять всё забудет.* Так и меня забудет, если я не буду постоянно при нем. Вот он какой!» [3; 198].

В самой же Наташе Ихменевоы на почве ревности периодически разыгрывается и начинает доминировать воображение. Как, например, в таком случае: «– Ах, Ваня! – вскричала она вдруг и вся задрожала, – что если он в самом деле уж не любит меня! *Что если ты правду про него сейчас говорил (я никогда этого не говорил), что он только обманывает меня и только кажется таким правдивым и искренним, а сам злой и тщеславный! Я вот теперь защищаю его перед тобой; а он, может быть, в эту же минуту с другою и смеется про себя... а я, я, низкая, бросила всё и хожу по улицам, ищу его...*» [3; 199].

Отдельно следует сказать о переизбытке эмоциональности, который роднит фактически всех основных персонажей и связан преимущественно с любовной проблематикой. Норвежский исследователь Эрик Эгеберг прямо причислял «Униженные и оскорбленные» к «романам о любви».<sup>27</sup> Такая мысль может показаться банальной лишь на поверхностный взгляд. Роман и в самом деле переполнен любовными перипетиями. Например, 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. При этом он манипулирует сыном, рассчитывая именно на его непомерную впечатлительность. 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, является дочерью Петра Валковского. В-третьих, сам Иван Петрович безнадежно влюблен в Наташу и *терзается ее терзаниями*: «– Наташа, – сказал я, – одного только я

---

<sup>27</sup> Erik Egeberg. На пороге мастерства: От *Униженных и оскорбленных* к *Преступлению и наказанию* // Dostoevsky Studies (MOD). Vol. 20, 2016. – P. 49.

не понимаю: как ты можешь любить его после того, что сама про него сейчас говорила? Не уважаешь его, не веришь даже в любовь его и идешь к нему без возврата, и всех для него губишь? Что ж это такое? Измучает он тебя на всю жизнь, да и ты его тоже. *Слишком уж любишь ты его, Наташа, слишком!* Не понимаю я такой любви.

– Да, люблю как сумасшедшая, – отвечала она, побледнев, как будто от боли. – Я тебя никогда так не любила, Ваня. Я ведь и сама знаю, что с ума сошла и *не так люблю, как надо. Нехорошо я люблю его...* Слушай, Ваня: я ведь и прежде знала и даже в самые счастливые минуты наши предчувствовала, что он даст мне одни только муки. Но что же делать, если мне теперь даже муки от него – счастье? Я разве на радость иду к нему? Разве я не знаю вперед, что меня у него ожидает и что я перенесу от него? Ведь вот он клялся мне любить меня, все обещания давал: а ведь я ничему не верю из его обещаний, ни во что их не ставлю и прежде не ставила, хоть и знала, что он мне не лгал, да и солгать не может. Я сама ему сказала, сама, что не хочу его ничем связывать. С ним это лучше: привязи никто не любит, я первая. А все-таки я рада быть его рабой, добровольной рабой; переносить от него всё, всё, только бы он был со мной, только бы я глядела на него!» [3, 199-200].

В «Бедных людях», как мы помним, Варя упрекала Макара в том, что у него *слишком уж доброе сердце*. В новом романе наступает черёд *слишком любящего* сердца. Эта *чрезмерность* любви Наташи автором акцентируется неоднократно и от лица разных персонажей. Указанная Иваном Петровичем, она подтверждается самой Наташей («люблю как сумасшедшая... не так люблю, как надо. Нехорошо я люблю его»). Затем и Алеша признает эту чрезмерность: «Я хотел только сказать, что она меня *уж слишком любит, так что уж из меры выходит*, а от этого и мне и ей тяжело. А отец меня никогда не проведет, хоть бы и хотел. <...> Он именно сказал точь-в-точь так же, как я теперь передал: что она до того уж слишком меня любит, до того сильно, что уж это выходит просто эгоизм, так что и мне и ей тяжело, а впоследствии и еще тяжелее мне будет...<...> он видел в ней самую сильную любовь, *любовь без меры, до невозможности...*» [3, 347-348].

«Чрезмерность» любви замешана на сгустке впечатлений и воображения героини, то есть они влияют на ее эмоциональное состояние, определяют его. Это особого рода сложность: происходит экспансия воображения в эмоциональную сферу. Сложность усугубляется тем, что в любовь через воображение входят инстинкты, связанные с желанной эмоциональной властью, притом властью взаимобратной: быть госпожой или жертвой – уже почти неважно, до неразличимости. Это настолько важно, что автор берется разъяснять такую сложность «напрямую», от лица своего альтер-эго, Ивана Петровича: «Наташа инстинктивно чувствовала, что

будет его госпожой, владычицей; что он будет даже жертвой ее. Она предвкушала наслаждение любить без памяти и мучить до боли того, кого любишь, именно за то, что любишь, и потому-то, может быть, и поспешила отдаться ему в жертву первая. Но и в его глазах сияла любовь, и он с восторгом смотрел на нее. Она с торжеством взглянула на меня. Она забыла в это мгновение всё – и родителей, и прощанье, и подозрения... Она была счастлива» [3; 202]. И во власти своей она счастлива при этом, и в жертвенности своей почти рабской...

К этим сложным инстинктам примешиваются всё новые и новые: «Видишь, Ваня: ведь я решила, что я его не любила как ровню, так, как обыкновенно женщина любит мужчину. *Я любила его как... почти как мать. Мне даже кажется, что совсем и не бывает на свете такой любви, чтоб оба друг друга любили как ровные, а?* <...> я именно любила его так, как будто мне всё время было отчего-то его жалко...<...> На его лицо (ты ведь знаешь выражение его лица, Ваня) я спокойно смотреть не могла: такого выражения ни у *кого не бывает*, а засмеется он, так у меня холод и дрожь была... *Право!..* <...> И знаешь: мне всегда представлялось, что он как будто такой маленький мальчик: я сижу, а он положил ко мне на колени голову, заснул, а я его тихонько по голове глажу, ласкаю... Всегда так воображала о нем, когда его со мной не было...» [3; 400-401].

Такие любовные инстинкты героини явились для Достоевского, на наш взгляд, открытием на перспективу, содержали явную художественную избыточность. В последующих произведениях мы не раз еще встретим подобные же любовные сложности. Например, в «Идиоте» в треугольнике Мышкин-Настасья-Аглая заметно развитие того, что выражено более лаконично в таких репликах из «Униженных и оскорбленных» (Наташа и Иван об увлечении Алеши Катей): «–Любовь сильна; новая любовь может удержать его. Если и воротится ко мне, так только разве на минуту, как ты думаешь? – Не знаю, Наташа, в нем всё в высшей степени ни с чем не сообразно, он хочет и на той жениться и тебя любить. Он как-то может всё это вместе делать» [3; 232]. Наконец, и сам Алеша признаёт двойственность своих чувств: «– Я низкий, я подлый человек, Ваня, – начал он мне, – спаси меня от меня самого. Я не оттого плачу, что я низок и подл, но оттого, что через меня Наташа будет несчастна. Ведь я оставляю ее на несчастье... Ваня, друг мой, скажи мне, реши за меня, *кого я больше люблю из них: Катю или Наташу?*

– Этого я не могу решить, Алеша, – отвечал я, – тебе лучше знать, чем мне...

– Нет, Ваня, не то; ведь я не так глуп, чтоб задавать такие вопросы; но в том-то и дело, что *я тут сам ничего не знаю. Я спрашиваю себя и не могу ответить*. А ты смотришь со стороны и, может, больше моего знаешь...» [3; 389-390]. Это не может не напоминать, как много позднее,

опять-таки в романе «Идиот», Мышкин и Евгений Павлович будут говорить об Аглае и Настасье: «– 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! <...> – *Как же? Стало быть, обеих хотите любить?* – *О, да, да!*» [8; 484].

*Любить обеих* – Наташу и Катю – хотел бы и Алеша Валковский в «Униженных и оскорбленных». Уже одно это предвещает нам натуру Мышкина.<sup>28</sup> Примечательно, что по этой тематической линии оба романа оказываются связаны и через сюжетные ситуации (новый пример, когда одна ситуация оказывается художественно избыточной и откликается в другой). Имеем в виду сцену единственного очного свидания двух условных соперниц. В обоих случаях встречи происходят по инициативе «разлучницы» (Кати и Аглаи) при обязательном участии желанного обеими «объекта» (Алеши и Мышкина). Однако последние двое гораздо более сродни друг другу, чем женские персонажи.

В более раннем романе героини не входят друг с другом в конфликтные взаимоотношения, поэтому соперницами могут считаться лишь условно. Более того, при личной встрече они ради Алеши ведут себя почти как заговорщицы: «– Чего же ты-то плачешь? – сказала ему Наташа, – что разлучаешься со мной? Да надолго ли? В июне приедешь?

– И свадьба ваша будет тогда, – поспешила сквозь слезы проговорить Катя, тоже в утешение Алеше.

– Но я не могу, я не могу тебя и на день оставить, Наташа. Я умру без тебя... ты не знаешь, как ты мне теперь дорога! Именно теперь!..

– Ну, так вот как ты сделай, – сказала, вдруг оживляясь, Наташа, – <...> ты завтра проводишь их до Москвы, это всего один день, и тотчас же приезжай сюда. Как им надо будет выезжать из Москвы, мы уж тогда со всем, на месяц, простимся, и ты воротись в Москву их провожать.

– Ну, так, так... А вы все-таки лишних четыре дня пробудете вместе, – *вскрикнула восхищенная Катя, обменявшись многозначительным взглядом с Наташей*. Не могу выразить восторга Алеши от этого нового проекта» [3; 399]. Но по сюжетной логике это все-таки «встреча двух соперниц». Автор максимально сгладил в раннем романе конфликтную ситуацию, тем самым ее художественный потенциал остался здесь неразвернутым, зато в полной мере будет востребован позднее в «Идиоте». Свидание Аглаи и Настасьи при участии Мышкина доведено Достоевским до обостренного конфликтного драматизма: обе расстаются в истерике, а их избранник – почти на грани сумасшествия (которое вскоре и воспоследует).

---

<sup>28</sup> См. об этом подробнее: Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 58.

Заметим еще одно. Обе указанные сцены формально будто бы предшествуют свадьбе, и в обоих случаях свадьбы не состоятся. Более того, и в «Идиоте» художественная избыточность ситуации *встречи соперниц* оказалась для Достоевского не исчерпанной до конца. Подобное ведь повторится еще и в «Братьях Карамазовых» (Грушенька и Катерина Ивановна у Дмитрия в тюремной камере). Но об «Идиоте» и «Братьях Карамазовых» у нас подробная речь еще впереди. Сейчас важно было выявить избыточность воображения Достоевского при создании «Униженных и оскорбленных».

Возможны и другие примеры, как через художественную избыточность первый послекаторжный роман Достоевского «наводит мосты» к более позднему «Идиоту». Вот давний знакомец Ивана Петровича, Маслобоев, признается ему: «Я вот напьюсь, лягу себе на диван <...> и думаю, что вот я, например, *какой-нибудь Гомер или Дант, или какой-нибудь Фридрих Барбаруса*, – ведь *всё можно себе представить*. Ну, а тебе нельзя представлять себе, что ты Дант или Фридрих Барбаруса, <...> потому что тебе всякое хотение запрещено, ибо ты почтовая кляча. *У меня воображение, а у тебя действительность*» [3; 266]. В «Идиоте» же Аглая Епанчина желает уязвить князя Мышкина: «– Может, фельдмаршалом себя воображаете и что Наполеона разбили? – Ну вот честное слово, я об этом думаю, особенно когда засыпаю, – засмеялся князь, – только я не Наполеона, а всё австрийцев разбиваю» [8; 354]. Тем более примечательно, что в этом примере подчеркнута значимость воображения персонажей для восполнения их душевной жизни.

Заслуживает отдельного внимания смысловой потенциал заглавия романа «Униженные и оскорбленные». Воспользуемся сделанным ранее наблюдением: «Метасмысл нового заглавия инициирован ассоциацией с заложенной в него некоей динамичной духовной вертикали. «Униженности» здесь противопоставлена «оскорбленность». То есть сколько бы не принижали человека, он может противостоять этому хотя бы через выражения своей оскорбленной гордости».<sup>29</sup> С этим можно согласиться. Но тогда, в отличие от «Бедных людей», заглавие уже не так масштабно, потому что охватывает далеко не всех персонажей нового романа. Здесь как будто даже лелеют свою экзистенциальную «униженность», а также выражают оскорбленную гордость, по нашим наблюдениям, лишь два персонажа – старик Смит и особенно ярко его внучка Нелли. Она влюблена в Ивана Петровича, но особенно показательна ее демонстративная готовность на любые унижения. Например, она хотела бы пойти в услужение, на самую «черную» работу. Вот ее диалог с Иваном по этому поводу: «– С твоим ли характером жить у господ?

---

<sup>29</sup> Власкин А.П., Рудакова С.В. Метасмыслы заглавий романов Достоевского, с. 119.

– С моим. – Чем более раздражалась она, тем отрывистее отвечала.

– Да ты не выдержишь.

– Выдержу. Меня будут бранить, а я буду нарочно молчать. Меня будут бить, а я буду всё молчать, всё молчать, пусть бьют, ни за что не заплачу. *Им же хуже будет от злости, что я не плачу.*

– Что ты; Елена! *Сколько в тебе озлобления; и гордая ты какая!* Много, знать, ты видала горя...» [3; 295].

У сочувствующих Нелли персонажей, как и у читателей (по замыслу автора), *создается впечатление, что униженность и оскорбленность* доходит здесь до болезненных крайностей, а в результате лишается социального ореола, преодолевает порог предполагаемого гуманного сочувствия. Такое психологически причудливое душевное состояние находит себе объяснение у Ивана Петровича (фактически у автора) в следующем: «...она оскорблена, рана ее не могла зажить, и она как бы нарочно старалась растравлять свою рану этой таинственностью, этой недоверчивостью ко всем нам; точно она наслаждалась сама своей болью, этим *эгоизмом страдания* (курсив Достоевского), если так можно выразиться. Это растравление боли и это наслаждение ею было мне понятно: это *наслаждение многих обиженных и оскорбленных, пригнетенных судьбою и сознающих в себе ее несправедливость*. Но на какую же несправедливость нашу могла пожаловаться Нелли? Она как будто хотела нас удивить и испугать своими капризами и дикими выходками, точно она в самом деле перед нами хвалилась...» [3, 385-386].

Казалось бы, в образе Нелли автором воспроизведена уж слишком причудливая, почти уникальная психика. Тем не менее, имея в виду перспективы творческих исканий писателя, и здесь можно заметить не развернутый до конца художественный потенциал. Этой героине наследуют у Достоевского сразу две «Катерины Ивановны» – Мармеладова в «Преступлении и наказании» и Верховцева в «Братьях Карамазовых». Таким образом, авторское воображение еще развернется по этому вектору.

Сделаем наблюдения и по возможной художественной избыточности романа «Униженные и оскорбленные» в аспекте проблемы отцов и детей. Принято считать, что проблема эта во всей ее остроте впервые поставлена у Достоевского в романе «Подросток». Это не совсем так. Она же являлась исходной и *романом раньше* – в «Бесах». Однако заметим, что достаточно богатый художественный материал к постановке этой проблемы Достоевский заложил уже и в «Униженных и оскорбленных». Мы имеем в виду образный «тандем» отца и сына Валковских.

В науке мнения об образе Петра Валковского существенно разнятся. Не только в нравственном, но и в художественном отношении он обычно воспринимался почти исключительно негативно. Например, 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». <sup>30</sup> Но как в критике, так и в науке случались исключения. Так, сам же В.А. Туниманов передает мнение Евгении Тур, которая «считала, что князь в романе «самый выпуклый, самый цельный, самый верный жизни и действительности характер». <sup>31</sup> В современной науке образу Валковского-старшего отдает должное Эрик Эгеберг в уже упомянутой нами статье. Он делает акцент на следующем: «В «Униженных и оскорбленных» есть по крайней мере одна фигура, достойная особого внимания потому, что его тип узнаваем не только в «Преступлении и наказании», но и в последующих «великих» романах». <sup>32</sup> Далее автор статьи, правда, не уточняет, кого из поздних героев Достоевского он имеет в виду. При этом он цитирует метафоричное замечание еще одного зарубежного исследователя (Julius Meier-Graefe) о том, что от князя Валковского «пахнет серой». <sup>33</sup>

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 все-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. <...> Алеша действительно увлекся» [3; 226].

Валковский-старший психологически гибок во взаимоотношениях с женщинами – и во многом благодаря своему проникновению в их психологию. Например, в общении с потенциальной противницей Наташей, которой увлечен его сын, он мастерски использует льстивую «игру на откровенность» (женщинам она особенно близка): «Именно, я заметил, в женском характере есть такая черта, что если, например, женщина в чем виновата, то скорей она согласится потом, впоследствии, загладить свою вину тысячью ласк, чем в настоящую минуту, во время самой очевидной

---

<sup>30</sup> Туниманов В.А. Творчество Достоевского: 1854-1862. – Л.: Наука, 1980. – С. 161-162.

<sup>31</sup> См. сноску в кн.: Туниманов В.А. Творчество Достоевского, с. 177.

<sup>32</sup> Erik Egeberg. На пороге мастерства, р. 55.

<sup>33</sup> Там же.

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 ее 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]. 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 ее 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 героя-парадоксалиста, а также на самого дальнего наследника подобных откровенностей – Федора Павловича Карамазова. Подтверждением этому (относительно Карамазова) служат и дальнейшие откровения князя. Например, такое: «Да, мой поэт, если еще 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 потаенный, темный разврат, постраннее и оригинальнее, даже немножко с грязнотой для разнообразия...» [3; 365].

Итак, художественная избыточность образа Валковского-старшего сказывается в том, что в нем предвещаются многие герои-циники – парадоксалист, Свидригайлов, Ставрогин, Федор Карамазов. Вместе с тем, и сам он не в полной мере оригинален у Достоевского, потому что наследует как «г-ну Быкову» из «Бедных людей», так и Ивану Мизинчикову из

«Села Степанчикова...». Быков ведь тоже сделал своей избранницей Варю Доброселову не из чисто благородных побуждений. Он цинично и даже с хохотом признает, что в прежних отношениях с ней «подлецом оказался, да ведь что, дело житейское». Затем «он объявил мне, что ищет руки моей, что долгом своим почитает возвратить мне честь, <...> что у него есть здесь в Петербурге, как он сам выразился, негодный племянник, которого он присягнул лишить наследства, и *собственно для этого случая, то есть желая иметь законных наследников, ищет руки моей, что это главная причина его сватовства*» [1; 100]. Наконец, он ждет от Вари «благоприятного ответа», в противном же случае «принужден будет жениться в Москве на купчихе, потому что, говорит он, я присягнул негодяя племянника лишить наследства» (там же). Всё это во многом предвещает психотип будущего Петра Валковского и будет развернуто в нем шире, с новыми нюансами.

Что касается Мизинчикова, то в нем также «примечателен целый ряд незаурядных качеств: наблюдательность, расчетливость, цинизм, склонность к манипулированию людьми в своих корыстных интересах».<sup>34</sup> Это опять-таки можно считать предварительным художественным эскизом к образу Валковского.

Об образе Алеши Валковского уже сказано нами ранее. Но теперь обратим внимание на сам семейный художественный «тандем». Коротко говоря, Достоевский воображает и представляет читателям циничного отца и наивного сына. И это подход с признаками стандартного понимания взаимоотношений между поколениями. А если вообразить обратную зависимость между поколениями?.. И вот почти через десять лет, при замысле «Бесов», для Достоевского актуализируются своего рода лермонтовские мотивы («Дума»). Ведь возможны прекраснодушные до наивности «отцы» и циничные «дети» – и это тоже художественная избыточность, выраженная по-новому, как бы с «перестановкой слагаемых». Если от Валковского-старшего «пахнет серой» (вновь вспоминается эта яркая метафора), так ведь Верховенский-младший – это уже «главный бес» в более позднем романе. И уже отцу, Степану Верховенскому, приходится изумляться на сына.

В раннем романе находим и более детальные поводы проводить аналогии с «Бесами». Алеша Валковский, например, разглагольствует перед отцом в духе прекраснодушных идей. Приведем развернутые фрагменты: «– Только откровенность, только прямота могут достигнуть цели. <...> И потому мы все, под руководством Безмыгина, дали себе слово действовать честно и прямо всю жизнь, и что бы ни говорили о нас, как бы ни судили о нас, – не смущаться ничем, не стыдиться нашей востор-

---

<sup>34</sup> См. подробнее: Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 49-51.

женности, наших увлечений, наших ошибок и идти напрямки. Коли ты хочешь, чтоб тебя уважали, во-первых и главное, уважай сам себя; только этим, только самоуважением ты заставишь и других уважать себя. <...> Вообще мы теперь уговариваемся в наших убеждениях и положили заниматься изучением самих себя порознь, а все вместе толковать друг другу друг друга...

– Что за галиматья! – вскричал князь с беспокойством, – и кто этот Безмыгин? Нет, это так оставить нельзя...

– Чего нельзя оставить? – подхватил Алеша, – слушай, отец, почему я говорю всё это теперь, при тебе? Потому что хочу и надеюсь *ввести и тебя в наш круг. Я дал уже там и за тебя слово. Ты смеешься, ну, я так и знал, что ты будешь смеяться!* Но выслушай! Ты добр, благороден; ты поймешь. Ведь ты не знаешь, ты не видал никогда этих людей, не слышал их самих. Положим, что ты обо всем этом слышал, всё изучил, ты ужасно учен; но *самих-то их ты не видал, у них не был*, а потому как же ты можешь судить о них верно! *Ты только воображаешь, что знаешь.* Нет, ты побудь у них, послушай их и тогда, – и тогда я даю слово за тебя, что *ты будешь наш!* А главное, я хочу употребить все средства, чтоб спасти тебя от гибели в твоём обществе, к которому ты так прилепился, и от твоих убеждений» [3; 310].

Согласимся, что здесь перед нами некая бесовщина наоборот, в наивном преломлении. Характерно и безоглядное упование на солидарность *наших*, на заразительность их «идей», и признаки «вождизма» в их кругу, и раздражительность на сторонний скептицизм. Степан Верховенский будет пытаться в подобном духе вразумлять своего сына Петра и сходным образом возмущаться реакцией сына: «Он смеется. Он много, слишком много смеется <...> Он всегда смеется» [10; 171]. А ранее Алеша Валковский негодовал: «Да и над чем смеяться? Над тем, что для меня теперь свято, благородно? Ну, пусть я заблуждаюсь, пусть это всё неверно, ошибочно; <...> но если я и заблуждаюсь, то искренно, честно <...>. Я восторгаюсь высокими идеями. Пусть они ошибочны, но основание их свято. Я ведь сказал тебе, что ты и все ваши ничего еще не сказали мне такого же, что направило бы меня, увлекло бы за собой. Опровергни их, скажи мне что-нибудь лучше ихнего, и я пойду за тобой, но не смейся надо мной, потому что это очень огорчает меня» [3; 311].

В обоих романах отцы отчасти признают свою вину за недостаток внимания к сыновьям. Валковский-старший скажет: «Ты меня укоряешь за этот смех, а я говорю, что всё это через тебя. Винюсь и я: может быть, я сам мало следил за тобой в последнее время и потому только теперь, в этот вечер, узнал, на что ты можешь быть способен. *Теперь уже я трепещу, когда подумаю о твоей будущности*» [3; 312]. Верховенский-старший признает: «Я его не кормил и не поил, я отослал его из Берлина в –скую

губернию, грудного ребенка, по почте, ну и так далее, я согласен... «Ты, говорит, меня не поил и по почте выслал, да еще здесь ограбил». Но, несчастный, кричу ему, ведь болел же я за тебя сердцем всю мою жизнь, хотя и по почте!» [10; 171]. Но важнее, что логика поговорки «яйца курицу не учат» будет до конца соблюдена в «Униженных и оскорбленных», так как Алеша все-таки падет жертвой манипулирования со стороны отца и покинет Наташу. В «Бесах» же логика замешана на политике, но она в большей мере художественна. Здесь, скорее, уместна другая поговорка: что посеешь, то и пожнешь. Степан Верховенский – и виноват... и не виноват. Его наивное прекраснотушие, при всех издержках, остается победительнее, нежели бесовские успехи сына. Таково политическое и психологическое развитие заложенной в роман «Униженные и оскорбленные» поколенческой коллизии. Это также можно отнести к нетривиальным проявлениям избыточного воображения. Прекраснотушие, даже наивное до смешного, всегда было окутано у Достоевского флёром авторской симпатии. Таковы его инстинктивные впечатления, и он умел их передавать читателям.

## Глава вторая. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

Романом «Преступление и наказание» не случайно открывается так называемое *великое пятикнижие* Достоевского. Он очень сложен во многих отношениях, чем и обусловлена его художественная выверенность автором. Роману этому посвящена уже целая библиотека научной литературы, по объему многократно превышающая тексты как самого произведения, так и рукописных его редакций. В этом море интерпретаций наиболее заметное место занимают те, что посвящены преимущественно центральному герою и его душевной жизни.<sup>35</sup> Здесь, на наш взгляд, уместна метафора: Раскольников для многих – как «ёжик в тумане», и это даже переключается с детской считалкой: «Вышел ёжик из тумана, / Вынул ножик из кармана...»

Так вот, исследователи обычно сосредоточиваются на самом «ёжике», меньше внимания уделяя «туману» и другим персонажам, в этом же тумане блуждающим. Как будто важнее всего – как и зачем он из «тумана» вышел и свой «ножик из кармана» вынул... Пусть это всего лишь метафора. Но, разворачивая ее на художественный мир романа, может быть, по слову Разумихина, «довремся же наконец и до правды, потому что на благородной дороге стоим» [6; 156]. Чтобы разобраться в упомянутых сложностях романа, не следует, как нам кажется, использовать только один какой-то подход (внимание к образной системе, к идейной составляющей или к чему-то еще). Не теряя из виду исходный и генеральный наш аспект – закономерности душевной жизни, – предпримем несколько подходов к материалу произведения. Первым из них здесь станет многозначность заглавия, как она развернута в романе.

В науке, даже уже и в школе, давно имеется в виду расширительное толкование обоих заглавных понятий («преступление» и «наказание»), с учетом этимологии. Но при этом внимание обычно направлено на Раскольникова, касается и Сони Мармеладовой. Так и есть: оба *преступники* и оба обрекли себя на *наказание*. Это понимают и он, и она, – но понимают и переживают очень по-разному.

Принципиально важно – что именно, ради чего и с каким итогом *переступают* он и она (как и многие другие персонажи романа). Какие душевные *наказы* они при этом нарушают, и какие другие *наказы* движут ими? Соня – *преступница* и таковой себя ощущает. Но что именно переступает она? Не законы юридические (официально зарегистрирована и живет по «желтому билету»). Законы человеческого общежития – тоже

---

<sup>35</sup> Напр.: Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – Москва: Сов. писатель, 1970. – 445 с.; Карякин Ю.Ф. Самообман Раскольникова. – Москва: Худож. лит., 1976. – 158 с.

нет. В той среде каждый выживает как может, и кому-то суждено на панели продавать своё тело. Законы Божеские – да, отчасти именно их, и потому Соня не смеет ходить в церковь и молится дома. Она признается перед Раскольниковым: «Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!». Он подхватывает, но переиначивает это: «А что ты великая грешница, то это так, – прибавил он *почти восторженно*, – а пуще всего, тем ты грешница, что *понапрасну* (полужирный курсив Достоевского) умертвила и предала себя. <...> Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и *никого ни от чего не спасаешь!* Да скажи же мне наконец, – проговорил он, почти в исступлении, – как этакой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются?» [6, 246-247].

Раскольникову невнятна будто бы *напрасная* самоотверженность Сони. Это *нерасчетливо*: уж если губить себя, то ради чего-то. Он и на каторге будет еще держаться того же мнения: «Но он тысячу раз и прежде готов был отдать свое существование за *идею, за надежду, даже за фантазию*» [6, 417]. У него была его *идея*. А у Сони что? Явно нечто другое, и принципиально другое. Поначалу он чувствует лишь родство душ с нею – через *преступность*: «Разве ты не то же сделала? *Ты тоже переступила...* смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... *свою* (полужирный курсив Достоевского) (*это всё равно!*). *Ты могла бы жить духом и разумом*, а кончишь на Сенной... Но ты выдержать не можешь, и если останешься *одна* (полужирный курсив Достоевского), сойдешь с ума, как и я. Ты уж и теперь как помешанная; стало быть, нам вместе идти, по одной дороге!» [6, 252]. Раскольников здесь ошибается как минимум дважды: во-первых, загубить жизнь *свою* или *чужую* – это далеко *не все равно*, даже по отношению к нему самому. Он загубил свою через чужие жизни, Соня – только свою *ради других* (но не чужих) жизней. Во-вторых, она не «могла бы», но именно *живет духом*, который для нее превышает *разум*. Ошибается он неизбежно, потому что невольно руководствуется овладевшей им ошибочной идеей (о ней у нас еще речь впереди). Это ведь, как уже сказано во Введении, один из немногих у Достоевского героев-идеологов. То есть идея до времени (до избавления от нее) доминирует у него – подпитывает и обуславливает собой, по обратной логике душевной жизни, *воображение, впечатления и эмоции*. Соня ведь, на объективный взгляд, вовсе не оставляет впечатления преступницы. Но у Раскольникова-то взгляд субъективный, идейно-насыщенный. Поэтому он и *воображает* ее почти такой же, как он сам, *впечатляется* этим и, наконец, испытывает *горькую радость*, даже восторг: ведь теперь он – *не один* («стало быть, нам вместе идти»). И это несчастный случай, когда он прав, но только потому – что она с ним, а не он с нею.

У Сони логика душевной жизни – естественная, то есть прямая и взаимнообратная. Однако не все этапы в равной мере востребованы. У нее всё и всегда начинается с эмоций, главным образом с сочувствия, с жалости. Мир переполнен страданиями людей, и Соня на это болезненно реагирует. Вот, например, Раскольников заговорил о жестокости ее мачехи, Катерине Мармеладовой, которая фактически обрекла ее на позор, и у Сони «в глазах выразилась мука. Видно было, что в ней ужасно много затронули, что ей ужасно хотелось что-то выразить, сказать, заступиться. Какое-то *ненасытимое* сострадание (курсив Достоевского), если можно так выразиться, изобразилось вдруг во всех чертах лица ее» [6; 243]. Как видим, автору приходится даже подбирать особые, небывалые эпитеты, чтобы передать всю глубину ее сочувствия.

Впрочем, эмоциональная жизнь Сони далеко не однотонна. Ей доступен самый широкий спектр чувств, которые порой удивительным образом совмещаются друг с другом. Вот при первом посещении ее Раскольниковым «вошла со свечой и Соня, поставила свечу и стала сама перед ним, совсем растерявшаяся, вся в невыразимом волнении и, видимо, испуганная его неожиданным посещением. Вдруг краска бросилась в ее бледное лицо, и даже слезы выступили на глазах... *Ей было и тошно, и стыдно, и сладко...*» [6; 241]. В последних словах можно видеть художественную формулу рождения большой любви героини... Вместе с тем, для душевной жизни Сони характерен и важен следующий этап – она в высшей степени *впечатлительна*. И это делает ее прозорливой. В день смерти Мармеладова Родион оставил его семье все свои немногие деньги, около двадцати рублей, которые ему прислала мать. *Благодарная Соня* (вновь всё начинается с эмоции) посещает Раскольникова, чтобы пригласить его на поминки: «– Что это вы мою комнату разглядываете? Вот маменька говорит тоже, что на гроб похожа.

– Вы нам всё вчера отдали! – проговорила вдруг в ответ Сонечка, каким-то сильным и скорым шепотом, вдруг опять сильно потупившись. Губы и подбородок ее опять запрыгали. Она давно уже поражена была бедною обстановкой Раскольникова, и теперь слова эти вдруг вырвались сами собой» [6; 183-184]. То есть с порога его убогой комнаты, *по первому впечатлению*, она сразу понимает: человек, который живет в таких условиях, не может иметь свободных двадцать рублей. А значит, это не просто добрый человек (как она посчитала прежде), а *исключительно отзывчивый* на чужое горе – прямо *как и она сама*. Ее «сильный и скорый шепот», прыгающие губы и подбородок – это новый уровень ее эмоций, и уже совсем других. Позднее Раскольников будет рад, что нашел родственную душу в ней как в «преступнице» (цитировалось выше). Но еще раньше Соня сама нашла в нем родственную душу, только совсем на других основаниях. Так зарождается ее счастье – с горем пополам.

Показательно в этом отношении, как она позднее реагирует на признание Родиона в убийстве. Первый ее порыв: «– Нет, *нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!* – воскликнула она, как в исступлении <...>, и вдруг заплакала навзрыд, как в истерике» [6; 316]. Затем следует целый комплекс эмоций, включающий и личностно переживаемое горе, потому что его несчастье – это уже и ее несчастье: «– Так не оставишь меня, Соня? – говорил он, чуть не с надеждой смотря на нее.

– Нет, нет; никогда и нигде! – вскрикнула Соня, – за тобой пойду, всюду пойду! О господи!.. *Ох, я несчастная!*.. И зачем, зачем я тебя прежде не знала! Зачем ты прежде не приходил? О господи!

– Вот и пришел.

– Теперь-то! *О, что теперь делать!*.. *Вместе, вместе!* – повторяла она как бы в забытьи и вновь обнимала его» (там же).

Итак: от эмоций – через впечатления – и вновь возврат к эмоциям, но уже на ином уровне и с более богатым содержанием. Таков алгоритм душевной жизни Сони Мармеладовой, который типичен в романе для большинства сцен с ее участием. Обратим внимание, что героине как будто не хватает *воображения*. Быть может, оно бы ее просто погубило, оказалось бы невыносимо. Но как бы по принципу компенсации в душевной жизни Сони взвинчиваются возможности тандема «эмоции–впечатления». Характерный пример видим в том, как она пытается пробиться через намеки Раскольникова. Он уже достаточно узнал ее особые возможности и предлагает угадать, кто убил Лизавету (потому что прямо выговорить это самому пока что страшно):

«– Угадала? – прошептал он наконец.

– Господи! – вырвался ужасный вопль из груди ее. Бессильно упала она на постель, лицом в подушки. Но через мгновение быстро приподнялась, быстро *придвинулась к нему, схватила его за обе руки и, крепко сжимая их, как в тисках, тонкими своими пальцами, стала опять неподвижно, точно приклеившись, смотреть в его лицо. Этим последним, отчаянным взглядом она хотела высмотреть и уловить хоть какую-нибудь последнюю себе надежду. Но надежды не было; сомнения не оставалось никакого; всё было так!* <...> Вдруг, точно пронзенная, она вздрогнула, вскрикнула и бросилась, сама не зная для чего, перед ним на колени.

– Что вы, что вы это над собой сделали! – отчаянно проговорила она и, вскочив с колен, бросилась ему на шею, обняла его и крепко-крепко сжала его руками» [6; 316].

Такая ее реакция оказывает сильнейшее впечатление на Раскольникова, так что он и сам на время эмоционально меняется: «– Странная какая ты, Соня, – обнимаешь и целуешь, когда я тебе сказал *про это* (курсив Достоевского). <...>

Давно уже незнакомое ему *чувство волной хлынуло в его душу и разом размягчило ее*. Он не сопротивлялся ему: *две слезы выкатились из его глаз и повисли на ресницах»* (там же). Однако оставаться надолго на этой чуждой ему эмоциональной волне, с размягченной душой, Раскольников не способен. Ведь душе его придает пока еще твердость *идея*. Он лишь чувствует и понимает теперь, что поспешил «породниться» с нею как с «преступницей». Теперь приходится объясняться, и при этом неизбежно выдвигать идейную составляющую:

«— Э-эх, *люди мы разные!* – вскричал он опять, – не пара. И зачем, зачем я пришел! Никогда не прощу себе этого!

– Нет, нет, это хорошо, что пришел! – восклицала Соня, – *это лучше, чтоб я знала!* Гораздо лучше! Он с болью посмотрел на нее.

– А что и в самом деле! – сказал он, как бы надумавшись, – ведь это ж так и было! Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну, понятно теперь?

– Н-нет, – наивно и робко прошептала Соня, – только... говори, говори! Я пойму, я *про себя* (курсив Достоевского) всё пойму! – упрашивала она его» [6; 318]. Она привычно готова всё узнать и понять через душевные впечатления – и почти неважно, что он скажет. Идейной составляющей в ее душевной жизни как бы вообще нет – за ненадобностью. Ее духовность носит некий надыдейный или «за идейный» характер, потому что это уже другой уровень, религиозный. Перефразируя Б. Пастернака, здесь «дышат *вера* и судьба». Слабость рационального понимания Соня компенсирует *верой*, обращенной как к Божьему промыслу, так и к лучшим сторонам человека. Таков смысл и ее надежд на Раскольникова. Соня верит в чудо и в человека.

Важные нюансы взаимонепонимания героев содержатся в обмене репликами о Боге:

«— 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. <...>

– А тебе бог что за это делает? – спросил он, выпытывая дальше.

Соня долго молчала, как бы не могла отвечать. Слабенькая грудь ее вся колыхалась от волнения.

– Молчите! Не спрашивайте! Вы не стойте!.. – вскрикнула она вдруг, строго и гневно смотря на него. <...> – Всё делает! – быстро прошептала она, опять потупившись» [6; 248].

Первая реплика Раскольникова предполагает личностную позицию по отношению к Богу. Соня отвечает («Что ж бы я без бога-то была?») и в то же время поправляет собеседника: не столько молиться Богу, сколько

«оставаться» с Ним – жизненно важно для неё. Далее понимание со стороны Раскольникова совсем разладилось. Вопреки смыслу ее ответа, он настаивает на личностной ориентации («А тебе бог что за это делает?»). Таким образом, не только для Сони, но и для Бога он оставляет лишь логику «взаимных расчетов». А Соня, напротив, проявляет свойственную ей чуткость, понимая и смысл вопроса, и настрой собеседника во всех нюансах. Он здесь перешел грань дозволенного и потому впервые *вызвал ее гнев* («Молчите! Не спрашивайте! Вы не стоите!..»). Это совершенно необычная для Сони эмоция. Но ведь и обстоятельства исключительны: собеседник вторгается в святая святых ее души. Далее она предпринимает еще одну попытку уточнить для Раскольникова своё религиозное самощущение («Всё делает!»). Понять такой ответ Раскольников не способен, и винить его за это было бы несправедливо. Чтобы понять – что значит это «всё», – нужно вместить его в себя. Такое «всё» вниманию Раскольникова предлагается Соней пока что «на вырост» его души. Даже не «понимая» – нужно бы «знать», что это «всё» в ощущениях другого – возможно.<sup>36</sup>

Вернемся к «преступлениям» и «наказаниям» Раскольникова и Сони.

Он переступил многое: юридические законы, общечеловеческую мораль, нормы общежития, и главное – самого себя, свою изначально добрую натуру. Руководит им идейный *наказ* (о котором еще скажем ниже). Но в глубине души его живет и временами криком кричит другой *наказ* [«И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце!» – б; 10]. Далее воспоследует *наказание* – и опять-таки как юридическое, так и душевное. Он будет мучаться вплоть до финала, но каяться будет не в убийстве, а в том, что «не выдержал», фактически унизил сам себя, счел себя не тем, кем является. И насчет совести он давно уже решил: «У кого есть она, тот страдай, коль сознает ошибку. Это и наказание ему, – oprичь каторги» [б; 203]. Едва ли он исключает при этом и себя самого. Лишь на последних страницах сказано, что под влиянием взаимной любви с Соней он душевно переродился к новой жизни и снял с себя груз наказания. Это будет его последним впечатлением, и оно сделает его почти счастливым.

Соня переступила также через свою натуру (как и Раскольников). Но ведь в натуре человеческой много составляющих. Одна из них для Сони – ее девичья честь. Ею двигал *наказ* – пожертвовать этим, да и чем угодно другим, ради какой-никакой, пусть мизерной, поддержки близких. Здесь не было ни рассуждения, ни расчета, – лишь душевный порыв, замешанный на жалости и впечатлениях от страданий семьи. И с тех пор – после

---

<sup>36</sup> Подробнее изложено: Власкин А.П. Энергия непонимания: Соня Мармеладова и Раскольников // Достоевский и современность. Материалы XIX Международных Старорусских чтений 2004 года. – Великий Новгород, 2005. – С. 28-35.

такого *переступания* себя – она обречена была жить еще и с новым щемящим впечатлением: «Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!» Это и было ее морально-психологическим *наказанием* вплоть до финала. Важно иметь в виду, что в итоге не только Соня спасла Раскольникова, но и он избавляет ее от щемящего ощущения себя грешницей. Она любит его – и это его искупление. Он любит ее – и это ее искупление. И теперь у них есть общий *наказ* – жить друг для друга.

Конечно, всё это центральный для романа материал. Однако, как и в случае с «Бедными людьми», метасмысл заглавных понятий так или иначе отражается в поступках и судьбах едва ли не всех заметных персонажей «Преступления и наказания» и едва ли не в каждой ключевой его сцене. Верный ракурс вниманию тут задает завет Раскольникова его сестре, Дуне: «...дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее – несчастна будешь, а перешагнешь – может, еще несчастнее будешь...» [6; 174]. «Черта» – это некий «порог», и у каждого он свой. Даже вот и Петр Лужин на эту тему высказывается: «Во всем есть черта, за которую перейти опасно; ибо, раз переступив, воротиться назад невозможно» [6; 230]. Давно переступили свои пороги процентщица Алена Ивановна, Свидригайлов. И у них свои «наказы». В сюжетном времени романа оказываются на разных порогах Мармеладовы, Лужин, маляр Миколка, Разумихин. И у них тоже ведь – свои «наказы». Их можно выявить и осмыслить. Они могут оказаться очень поучительны.

Предваряя разговор об Алене Ивановне, присмотримся к первым же страницам романа. Направляясь к «старухе-процентщице», Раскольников старается избежать встречи со своей квартирной хозяйкой, у которой снимал каморку: «Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту обыденную дребедень, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, – нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал.

Впрочем, на этот раз *страх встречи со своею кредиторшей* даже его самого поразило по выходе на улицу. «”На какое дело хочу покушаться и в то же время *каких пустяков боюсь!* – подумал он с странною улыбкой. – <...> Любопытно, чего люди *больше всего боятся?* *Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся* <...> Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на *это*? Разве *это* (полужирные курсивы Достоевского) серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу”» [6; 5-6]. Уже здесь, с порога произведения, даны признаки запутанной душевной жизни героя. Условно говоря, у него сразу *две «кредиторши*», и встречи с одной он унижительно боится, а на встречу с другой направляется, планируя ее убийство. Это противоречие эмоций *впечатляет* его само-

го и становится предметом саморефлексии («На какое дело хочу покушаться и в то же время каких пустяков боюсь!»). Им движет страх, который как бы волной распространяется всё шире – от встречи с хозяйкой к страху перед самим замыслом. В этом страхе на перспективу сюжета художественно уже заложены предчувствия героя.

Алена Ивановна, «процентщица», характеризуется в романе почти однозначно, преимущественно негативно. Есть лишь один случай, когда вдруг мелькает яркое противоречие – в подслушанной Раскольниковым реплике безымянного студента в трактире: «Славная она, – говорил он, – у ней всегда можно денег достать. <...> *Только стерва ужасная...*» [6; 53]. Можно полагать, что она в романе – вполне *преступница*. Такой и задумана. Однако в чем же тогда ее «порог», и в чем ее «наказание»?

Законы юридические она не переступает – ни от кого не прячется и, видимо, зарегистрирована властями как закладчица. Законы человеческого общежития вполне ей на руку: каждый наживайся как может. Она из разряда людей, о которых говорят «плюнь в глаза – божья роса». Однако вот с *наказанием* всё сложнее, потому что в ее душе что-то тлеет, быть может, невнятное ей самой. Об этом свидетельствуют немаловажные детали. Во-первых, в ее спальне размещается «огромный киот с образами», и он упоминается в романе дважды. Во-вторых, на шее у нее на одном шнурке «были два креста, кипарисный и медный, и, кроме того, финифтяный образок; и тут же вместе с ними висел небольшой, замшевый, засаленный кошелек <...>. Кошелек был очень туго набит» [6; 64]. В-третьих, имея сводную сестру, Алена Ивановна «уже сделала свое завещание, что известно было самой Лизавете, которой по завещанию не доставалось ни гроша, кроме движимости, стульев и прочего; *деньги же все назначались в один монастырь в Н-й губернии, на вечный помин души*» [6; 53]. Таким образом, вопреки своей бессердечной жизненной практике, Алена Ивановна устала образами, увешалась крестиками с образком, а также завещала все деньги в монастырь «на вечный помин души». Это и есть ее личное «преступление и наказание».

Семейство Мармеладовых в романе – вообще как бы *пороговые* и потому периодически *преступные* персонажи. О Соне уже сказано. У главного виновника всех бедствий этого семейства, Семена Захарыча Мармеладова, в его исповеди Раскольникову слово «черта» (тот же «порог») не сходит с языка. Горький пропойца, он по-своему растравляет себя, припоминая: «...не один уже раз жалели меня, но... такова уже *черта моя, а я прирожденный скот!*». И вслед за этим еще раз: «*Такова уж черта моя!*» [6; 15]. И затем еще раз: «И здесь я место достал... Достал и опять потерял. Понимаете-с? Тут уже *по собственной вине потерял, ибо черта моя наступила...*» [6; 16]. Этот последний случай, когда Семен Мармеладов был принят на службу, особо примечателен тем, что возбуждает временную

эйфорию в семействе. У них даже разыгралось воображение. У Катерины Ивановны оно выражается в умильных фантазиях и даже на время в корне меняет эмоциональное отношение к супругу: ««Дескать, как теперь Семен Захарыч на службе и жалование получает, и к его превосходительству сам являлся, и его превосходительство сам вышел, всем ждуть велел, а Семена Захарыча мимо всех за руку в кабинет провел». Слышите, слышите? «Я, конечно, говорит, Семен Захарыч, помня ваши заслуги, и хотя вы и придерживались этой легкомысленной слабости, но как уж вы теперь обещаетесь, и что сверх того без вас у нас худо пошло (слышите, слышите!), то и надеюсь, говорит, теперь на ваше благородное слово», то есть *всё это, я вам скажу, взяла да и выдумала*, и не то чтоб из легкомыслия, для одной похвальбы-с! Нет-с, сама всему верит, *собственными воображениями сама себя тешит*, ей-богу-с! И я не осуждаю; нет, этого я не осуждаю!.. Когда же, шесть дней назад, я первое жалованье мое – двадцать три рубля сорок копеек – сполна принес, малявочкой меня назвала: “Малявочка, говорит, ты эдакая!” И наедине-с, понимаете ли? Ну уж что, кажется, во мне за краса, и какой я супруг? Нет, ущипнула за щеку: “Малявочка ты эдакая!” – говорит» [6; 19].

В свою очередь, у него самого воображение на тот момент выражается в надеждах: «И в продолжение всего того райского дня моей жизни и всего того вечера я и сам *в мечтаниях летучих препровождал*: и то есть как я это всё устрою, и ребятишек одену, и ей покой дам, и дочь мою единородную от бесчестья в лоно семьи возвращу... И многое, многое... Позволительно, сударь» [6; 19-20].

Однако наиболее примечательно, как подпитываемое эмоциями воображение Семена Мармеладова переходит в религиозное выражение. Раскаяние у него переходит в восторженное упование: «Жалеть! зачем меня жалеть! <...> Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его! И тогда я сам к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез!..<...> а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия. Придет в тот день и спросит: «А где дочь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? Где дочь, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?» И скажет: «Прииди! Я уже простил тебя раз... Простил тебя раз... Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много...» И простит мою Соню, простит, я уж знаю, что простит... <...> И всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смирных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!» И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: «Свиньи вы! образа звериного и печати его; но приидите и вы!» И возгла-

голят премудрые, возглаголят разумные: «Господи! почто сих приемлеши?» И скажет: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...» И прострет к нам руке свои, и мы припадем... и заплачем... и всё поймем! Тогда всё поймем!.. и все поймут... и Катерина Ивановна... и она поймет... Господи, да при-идет царствие твое!» [6; 20-21].

То есть он, вполне осознавая свои преступления и почти смакуя раскаяние как непрерывно длящееся наказание, вместе с тем, почти казуистично (но скорее инстинктивно, чем осознанно) уповает на божеское милостивое прощение. Бог, мол, простит уже за то, что я сам не считаю себя достойным того. Это похоже на воображаемый обман Высшего судии. Но такова уж пьяная логика морального преступника.

За Катериной Ивановной Мармеладовой можно числить несколько *переступаний* порога (или черты). Первое из них – само второе замужество вдовы: «Можете судить потому, *до какой степени ее бедствия доходили*, что она, образованная и воспитанная и фамилии известной, за меня согласилась пойти! Но пошла! *Плача и рыдая, и руки ломая – пошла!* Ибо некуда было идти. Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» (6; 16). Наказанием явилась вся ее жизнь с Семеном Мармеладовым.

Второй случай можно считать уже не просто переступанием порога, но именно *преступлением*. Катерина Ивановна своими попреками обрекла Соню на ее горький жребий (в пересказе Семена): “Живешь, дескать, ты, дармоедка, у нас, ешь и пьешь, и теплом пользуешься”, <...> и слышу, говорит моя Соня <...>: “Что ж, Катерина Ивановна, неужели же мне на такое дело пойти?” <...> “А что ж, – отвечает Катерина Ивановна, в пересмешку, – чего беречь? Эко сокровище!” <...> И вижу я, эдак часу в шестом, Сонечка встала, надела платочек, надела бурнусик и с квартиры отправилась, а в девятом часу и назад обратно пришла. Пришла, и прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила. Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок <...>, накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело всё вздрагивают... <...> И видел я тогда, молодой человек, видел я, как затем Катерина Ивановна, также ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с» [6; 17]. Так породнились две «преступницы», и третий – главный – свидетельствует об этом. Наказанием на этот раз стало для нее, вероятно, горькое и неизбывное сожаление.

Третий – и он же последний – случай *переступания черты* Катериной Ивановной обусловлен ее явным безумием. Сломленная смертью су-

пруга, «она говорит и кричит, что так как ее все теперь бросили, то она возьмет детей и пойдет на улицу, шарманку носить, а дети будут петь и плясать, и она тоже, и деньги собирать, и каждый день под окно к генералу ходить... “Пусть, говорит, видят, как благородные дети чиновного отца по улицам нищими ходят!” *Детей всех бьет, те плачут.* Леню учит петь «Хуторок», мальчика плясать, *Полину Михайловну тоже, рвет все платья;* делает им какие-то шапочки, как актерам; сама хочет таз нести, чтобы колотить, вместо музыки...» [6; 325]. На этот раз наказанием для несчастной женщины послужили как ее безумие, так и избавительная смерть. «Кого Бог хочет наказать, того он лишает разума» – так принято понимать еще со времен античности.<sup>37</sup>

Аркадий Иванович Свидригайлов – *преступник* необычный. С одной стороны, никаких его злодеяний в романе прямо не описано. За ним лишь закрепились мрачная репутация, которая лишь изредка ставится под сомнение. Вот, например, каково отношение Раскольниковова: «Глубокое отвращение влекло его прочь от Свидригайлова». «И я мог хоть мгновение ожидать чего-нибудь от этого *грубого злодея, от этого сладострастного развратника и подлеца!*» – вскричал он невольно. Правда, что *суждение свое Раскольников произнес слишком поспешно и легкомысленно.* Было нечто во всей обстановке Свидригайлова, что, по крайней мере, *придавало ему хоть некоторую оригинальность, если не таинственность*» [6; 374]. Даже и Пульхерия Раскольниковова способна на оговорки, рассказывая об истории с Дуней: «...вся гнусность этого дела легла неизгладимым позором на ее мужа, как на главного виновника, так что *мне его даже и жаль; слишком уже строго поступили с этим сумасбродом*» [6; 30]. Более того, по ходу сюжета именно этот персонаж сделал добрых дел более, чем кто бы то ни было другой. Он ведь обеспечил сирот Мармеладовых, пристроив их за свой счет в пансион, тем самым освободив от забот Соню. Он и ее снабдил приличной суммой, обеспечив возможность последовать за Раскольниковым на какому-то торгу. Наконец, пылая страстью к Дуне, он все-таки и ее освободил, отпустил, не желая воспользоваться ее беспомощностью.

С другой стороны, роман изобилует многочисленными намеками и косвенными признаниями самого Свидригайлова, подпитывающими его «преступную» репутацию. Например: «Действительно, я человек развратный и праздный» [6; 222]. Или такое: «...не привилегию же в самом деле взял я *делать одно только злое*» [6; 223]. В своих развернутых объяснениях Раскольникову Свидригайлов и не отрицает, и не подтверждает собственную мрачную репутацию: «–Авдотье Романовне стали известны все

---

<sup>37</sup> Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г. Большой словарь крылатых слов и выражений русского языка: в 2-х тт. – Т. 1. – Магнитогорск: МаГУ, 2008. – С. 512.

эти мрачные, таинственные сказки, которые *мне приписывают...* Бьюсь об заклад, что вы уж что-нибудь в этом роде тоже слышали?

– Слышал. Лужин обвинял вас, что вы даже были причиной смерти ребенка. Правда это?

– Сделайте одолжение, оставьте *все эти пошлости* в покое, – с отвращением и брюзгливо отговорился Свидригайлов, – если вы так непременно захотите узнать *обо всей этой бессмыслице, то я когда-нибудь расскажу вам особо*, а теперь...

– Говорили тоже о каком-то вашем лакее в деревне и что будто бы вы были тоже чему-то причиной.

– Сделайте одолжение, довольно! – перебил опять с явным нетерпением Свидригайлов.

– Это не тот ли лакей, который вам после смерти трубку приходил набивать... еще сами мне рассказывали? – раздражался всё более и более Раскольников.

Свидригайлов внимательно поглядел на Раскольникова, и тому показалось, что во взгляде этом блеснула мгновенно, как молния, злобная усмешка, но Свидригайлов удержался и весьма вежливо отвечал:

– Это тот самый. Я вижу, что вас тоже всё это чрезвычайно интересует, и почту за долг, при первом удобном случае, *по всем пунктам удовлетворить ваше любопытство*. Черт возьми! Я вижу, что *действительно могу показаться кому-нибудь лицом романическим*. Судите же, до какой степени я обязан после того благодарить покойницу Марфу Петровну за то, что она наговорила вашей сестрице обо мне *столько таинственного и любопытного*» [6; 364-365].

Вот и в последнем объяснении с Дуней он лишь почти признался в вине за смерть супруги: «– А вы твердо уверены, что я Марфу Петровну отравил?

–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...* все-таки ты же была бы причиной» [6; 381].

Таким образом, ореол загадочной *преступности* вокруг Свидригайлова был автору по некоторым причинам важен, и об этом еще речь впереди. Что же касается *наказания*, то оно в некотором отношении сходно с тем, что мы отмечали в судьбе Катерины Мармеладовой, – это безумие и избавительная смерть. Безумным Свидригайлов кажется и Родиону, и Дуне. Наконец, в последнюю ночь ему снится кошмар, в котором малолетняя девочка сладострастно тянется к нему: «”Как! пятилетняя! – прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов, – это... что ж это такое?” Но вот она уже совсем поворачивается к нему всем пылающим личиком, протирает руки... “А, проклятая!” – вскричал в ужасе Свидригайлов, занося

над ней руку... Но в ту же минуту проснулся» [6; 393]. Таков, видимо, груз его *впечатлений* от прежних собственных развратных наклонностей. Такого груза он не выдерживает и добровольно заканчивает свой жизненный путь (но пока еще не сюжетную роль).

Вместе с тем, завет Раскольников, высказанный сестре (о «черте», на которой окажешься), остается неполным. Сам он в той сюжетной ситуации был несчастен, отсюда и тона безнадежности («...несчастлива будешь... еще несчастнее будешь»). Между прочим, саму Авдотью Раскольникову едва ли можно считать способной на *преступление*. Вот и сам Раскольников так полагает: «— А выдержит *эта* или не выдержит? <...> Нет, не выдержит; *этаким* (курсивы Достоевского) не выдержать! Эдакие никогда не выдерживают... — И он подумал о Соне» [6; 327]. Дуня была *на пороге*, но все-таки, в отличие от Сони, не перешагнула его, — когда хотела было решиться на замужество с Лужиным. Достаточным оказалось, чтобы брат ее вразумил и одернул.

Для нас важно заметить, что в принципе переступание жизненного «порога» может иметь и благотворные последствия. Правда, такое в романе демонстрируется автором нечасто, но эти случаи тем более показательны. И опять-таки всё зависит от того, что переступают и ради чего. Один из ярких и оригинальных случаев благотворного исхода после *переступания* порога — это поступок маляра Миколки. Он неожиданно для всех добровольно признается в убийствах, совершенных Раскольниковым. Истинный убийца в растерянности: «Про Николая он и рассуждать не брался: он чувствовал, что *поражен*; что в признании Николая есть *что-то необъяснимое, удивительное, чего теперь ему не понять ни за что*. Но признание Николая был факт действительный» [6, 273]. И есть чему поражаться. Раскольникову ли не знать, что признание — ложное. Однако само по себе это ведь тоже некое *переступание порога*, решимость на добровольное *наказание*. Так ради чего же? Раскольникову этого не понять. Народная психология — не его область интересов.

Во всем разобрался и подробные разъяснения дает Порфирий Петрович: «Перво-наперво это еще дитя несовершеннолетнее, и не то чтобы трус, а так, вроде *как бы художника какого-нибудь*. <...> Невинен и ко всему восприимчив. *Сердце имеет; фантаст*. <...> А известно ли вам, что он из раскольников, да и не то чтоб из раскольников, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали, и сам он еще недавно, целых два года, в деревне, у некоего старца под духовным началом был. <...> Да куды! просто в пустыню бежать хотел! Рвение имел, по ночам богу молился, книги старые, «истинные» читал и зачитывался. Петербург на него сильно подействовал, особенно женский пол, ну и вино. Восприимчив-с, и старца, и всё забыл. <...> Ну-с, в остроге-то и вспомнился, видно, теперь честный старец; Библия тоже явилась опять. Знаете ли, Родион Романыч,

что значит у иных из них «пострадать?» Это не то чтобы за кого-нибудь, а так просто «пострадать надо»; страдание, значит, принять, а от властей – так тем паче. <...> Так вот, я и подозреваю теперь, что Миколка хочет «страдание принять» или вроде того. Это я наверно, даже по фактам, знаю-с. Он только сам не знает, что я знаю. Что, не допускаете, что ли, чтоб из такого народа выходили *люди фантастические*? Да сплошь! <...> Я этого Миколку полюбил и его досконально исследую. <...> Нет, батюшка Родион Романыч, тут не Миколка!» [6; 347-348]. Перед нами оригинальный народно-религиозный вариант мнимого *преступления* ради реального *наказания*, принятие добровольного страдания. Конечно, подразумевается, что не будут числиться за Миколкой убийства, не будет и реального юридического наказания. Но суть не в этом. Он *переступил* «черту» и личное *наказание* уже пережил. Порфирий Петрович ставит это в пример и для Раскольникова: «Пострадайте. Миколка-то, *может, и прав*, что страданья хочет». И еще раз, более акцентированно: «Потому страданье, Родион Романыч, великая вещь; <...> в страдании *есть идея*. *Миколка-то прав*» [6; 352]. Порфирий Петрович проницателен. Он понимает, насколько важна Раскольникову его *идея*. Быть может, ее способна вытеснить лишь другая, не менее значимая и «фантастическая». Миколка ведь тоже – из разряда каких-то других «необыкновенных». Только вот относительно него Порфирий, в угоду Раскольникову, искажает истину. Дело не в *идее*. Миколка – человек чувствительный, впечатлительный и, главное, *фантаст с воображением*. Как и в случае с Соней, ему идея и не нужна. Достаточно религиозной веры.

В романе была своя «черта» и у Разумихина. Этот персонаж поначалу показан в романе далеко не как образец добродетели. Он разброшенный, неразборчив в отношениях с женщинами, посетитель публичного дома. Сам признается себе, что «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! Еще больше буду!..» [6; 162]. Но встреча с Дуней и вспыхнувшая любовь переменяла его: «...горячий, откровенный, простоватый, честный, сильный, как богатырь, и пьяный Разумихин, никогда не выдавший ничего подобного, с первого взгляда потерял голову» [6; 158]. Он перешагивает некий *порог*, и уже не будет «грязным, сальным, трактирным». Здесь нет *наказания*, но есть *наказ* – отныне быть достойным своей избранницы.

Наконец, одно из самых значимых и благотворных *переступаний порога* случается и в судьбе Раскольникова. Это описано в финале романа: он отринул в себе гордость, свою «идею», перешагнул всё это – и принял высшую правду Сони.

Отдельного внимания заслуживают **теория и идея** Раскольников. Они, разумеется, генетически связаны: идея основана на теории и отчасти проистекает из нее. Однако их следует различать хотя бы потому, что имеют они в романе разную историю и даже каждая как бы свою «судьбу». Ранее уже цитировался внутренний монолог героя, когда он идет к процентщице на «пробу». И там в начальных фразах есть намек на теорию: «Любопытно, чего люди больше всего боятся? *Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся...*». А заканчивается монолог намеком на идею: «Разве я способен на *это*? Разве *это* (курсивы Достоевского) серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки!» [6; 5-6]. Вместе с тем, толчком к саморефлексии послужили эмоции – инстинктивный страх, притом как перед возможной встречей с квартирной хозяйкой, так и перед задуманным преступлением. Опосредующую роль играет и неприятное впечатление, которое оказывает на Раскольникова сам этот страх. То есть душевные движения героя идут здесь по прямой парадигме (от эмоций, через впечатления, – к идее, минуя лишь стадию воображения). При каждом значимом сюжетном повороте душевные движения героя весьма содержательны и динамичны. Вот, например, Раскольников, весь в слезах, дочитал письмо матери. Оно его «*измучило*». Он болезненно *впечатлен* планами матери и сестры пожертвовать всем ради благополучия «любимого Роди». Затем включается его *воображение*: «Нет, Дунечка, все вижу и знаю, о чем ты со мной много-то говорить собираешься; знаю и то, о чем ты всю ночь продумала, ходя по комнате, и о чем молилась перед Казанскою божией матерью <...> На Голгофу-то тяжело всходить». И только в итоге вспомнилась давно вынашиваемая *идея*: «Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. <...> Он ведь знал, он предчувствовал, что она непременно «пронесется», и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» [6; 35, 39]. Здесь отчетливо обозначена грань перехода от эмоций и впечатлений, через работу воображения, – к конкретной идее. И «темнеть в глазах» у него будет еще ведь не раз.

Даже и после исполнения задуманного Раскольников рассчитывает вернуться куда-то вспять по прежнему маршруту: «Он не знал, да и не думал о том, куда идти; он знал одно: «...что всё *это* надо кончить сегодня же, за один раз, сейчас же; что домой он иначе не воротится, потому что *не хочет так жить*». Как кончить? Чем кончить? Об этом он не имел и понятия, да и думать не хотел. Он отгонял мысль: *мысль терзала его*. Он только чувствовал и знал, что надо, чтобы всё переменялось, так или

этак, «хоть как бы то ни было», повторял он с отчаянной, неподвижной самоуверенностью и решимостью» [6; 120-121]. Он будет возвращаться на место преступления, звонить в колокольчик в пустую квартиру старухи и так далее. То есть он возобновляет впечатления, вновь переживает эмоции.<sup>38</sup> Тем самым даже исполненная, воплощенная в жизнь идея – не отпускает его. И исправить создавшееся положение он наивно пытается, запустив свои душевные движения вспять, в обратную сторону. В принципе это получается, но положения дел не меняет. Оно остается *пост-идейным*. Идея к этому времени уже воплотилась в его судьбу. Дело в том, что идея послужила Раскольникову своего рода триггером к переходу от «мечтаний» и «фантазий» к роковым действиям. Об этом также он сам рефлексировал в первом же внутреннем монологе. В прежней цитате мы это сократили – теперь уместно будет восстановить: «Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся... А впрочем, я слишком много болтаю. Оттого и ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого *болтаю, что ничего не делаю. Это я в этот последний месяц выучился болтать, лежа по целым суткам в углу и думая... о царе Горохе*. Ну зачем я теперь иду?» [6; 6]. Коротко говоря, Раскольников побуждает себя не *болтать*, а *делать*. Первое знаменует собой его *теорию*; второе – *идею*. Думать «о царе Горохе» – значит, согласно фольклорным аллюзиям, думать «о древних, легендарных временах». Вскоре – по сюжету – Порфирий Петрович припомнит ему статью с изложением теории о двух разрядах человечества – которую Раскольников и сам, разумеется, не забыл («он помнил свою статью» – 6; 199). Он поясняет, что его занимали «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее» [6; 199-200]. Они и считаются у него людьми исключительными, из «высшего» разряда. Очевидно, это и есть размышления «о царе Горохе». То есть о людях, которые по природе своей имеют право на преступление и, «для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь» [6; 200]. Такова краткая суть теории Раскольникова.

Статья была написана Раскольниковым «полгода назад», появилась в печати «два месяца назад» [6; 198]. И уже вскоре после написания статьи (но все еще в сюжетной предыстории) герой впервые встречается с Аленой Ивановной: «Месяца полтора назад он вспомнил про адрес; у него были две вещи, годные к закладу <...>. Он решил отнести колечко; разыскав старуху, с первого же взгляда, еще ничего не зная о ней особенного,

---

<sup>38</sup> См. подробнее: Власкин А.П., Макаричев Ф.В., Макаричева Н.А. Перспективы эмоционального опыта героев Ф.М. Достоевского // *Libri Magistri*. № 4 (14). – Магнитогорск, 2020. – С. 11-23.

почувствовал к ней непреодолимое отвращение, взял у нее два «билетика» и по дороге зашел в один плохонький трактиришко. Он спросил чаю, сел и крепко задумался. *Странная мысль наклеывалась в его голове, как из яйца цыпленок*, и очень, очень занимала его» [6, 52-53].

Далее следует изложение подслушанного Раскольниковым разговора безымянных студента и офицера как раз о старухе-процентщице. Студент фактически излагает проект «идеи» – убить старуху: «За одну жизнь – тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана» [6; 54]. В ответ офицер задает принципиально важный вопрос: «– Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* (курсив Достоевского) старуху или нет?»

– Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

– А по-моему, *коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!* <...>

Раскольников был в чрезвычайном волнении. <...> Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?* (полужирные курсивы Достоевского) И почему именно сейчас, *как только он вынес зародыш своей мысли от старухи*, как раз и попадает он на разговор о старухе?.. Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел *чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела*: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» [6; 55].

Раскольников согласен и со студентом, и с офицером.<sup>39</sup> Студент *сам* не брался убить старуху, а Раскольников – решался на это. И тогда, уже по логике офицера, возможно, это было бы и справедливо. Это и была его *идея*. Следует отметить, что ее мотивация была многосоставна. Первый мотив был *душевым*, потому что в нем сошлись эмоции и впечатления («почувствовал к ней непреодолимое отвращение»). Вторым мотив условно можно считать *корыстным*. Гордого Раскольникова угнетала бедственное существование, необходимость выживать за счет помощи матери и сестры. О безымянном студенте ни герой, ни читатели ничего больше не узнают. Стал ли бы он помогать людям на «старухины деньги» («сто жизней взамен») – еще вопрос. Но о Раскольникове как раз известно: деньги ему нужны не только для себя. Тем, что имел, он помогал направо и налево – тем же Мармеладовым, случайно встреченной на бульваре девочке...

---

<sup>39</sup> Художественная индивидуология Ф.М. Достоевского. – СПб.: ЭлекСис, 2016. – С. 82.

Третий и самый важный мотив мы назовем *теоретическим*. Вдруг открывается возможность («как из яйца цыпленок») проверить самого себя, согласно собственной теории, к какому разряду он принадлежит по природе своей. Уже после преступления его ядовито и пронизательно ловит на всех этих мотивах Порфирий Петрович: « – Ведь вот-с, когда вы вашу статью-то сочиняли, – ведь уж быть того не может, хе-хе! чтобы вы сами себя не считали, ну хоть на капельку, – тоже человеком «необыкновенным» и говорящим *новое слово* (курсив Достоевского), – в вашем то есть смысле-с... Ведь так-с?

– Очень может быть, – презрительно ответил Раскольников. <...>

– А коль так-с, то неужели вы бы сами решились – ну там *ввиду житейских каких-нибудь неудач и стеснений или для споспешествования как-нибудь всему человечеству* – перешагнуть через препятствие-то?.. Ну, например, убить и ограбить?.. <...>

– Если б я и перешагнул, то уж, конечно, бы вам не сказал, – с вызывающим, надменным презрением ответил Раскольников.

– Нет-с, это ведь я так только интересуюсь, собственно, для уразумения вашей статьи, в литературном только одном отношении-с...» [6; 204].

Все мотивы идеи Раскольникова важны для него. Ни один из них порознь к убийству бы, очевидно не привел. Только из-за отвращения к старухе? Только из корысти? Только теоретически? Не такой это характер. Приоритеты тут и для самого героя то расплывчаты, то динамичны: ослабеваает один – обостряется другой. В последнем объяснении с Соней он и сам путается и на первое место выдвигает то один мотив, то другой. И сам всякий раз вынужден признавать не столько свою неправоту, сколько неполноту разъяснений: «...и это не совсем верно...»; «А впрочем, я вру, Соня, – прибавил он, – давно уже вру... Это всё не то; ты справедливо говоришь. Совсем, совсем, совсем тут другие причины!..»; «...предположи, что я самолюбив, завистлив, зол, мерзок, мстителен, ну... и, пожалуй, еще склонен к сумасшествию»; «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!..» [6; 317-322]. В том и суть *идеи* Раскольникова, по замыслу Достоевского, что все мотивы комплексно сошлись в ней. И ни один не оказался оправданным: отвращение обратилось на самого себя; воспользоваться награбленным он не способен; в собственной натуре разочаровался. Но в конечном счете *идея сработала*. Он всё про себя узнал. Такова судьба его *идеи*: зародившись «как из яйца цыпленок», она созрела и затем исчерпала себя, когда герой осознал, что «себя убил, а не старушонку».

На наш взгляд, во многом прав М.М. Бахтин, когда замечает, что «образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы видим героя в идее и через идею, а идею видим в нем и через не-

го»<sup>40</sup>. Между тем во всем у Достоевского – и в образе, и в идее, – важен сплав и художественный синтез противоречий, которые оказываются «связанными незримыми смысловыми нитями так, что лишь по одной из них невозможно заключать о целом. Этот *индивидуологический* принцип реализуется Достоевским практически повсеместно».<sup>41</sup> Тем самым через идею, а именно через ее принципиальную многооставность и многомотивность – обеспечена, между прочим, *индивидуология* образа Раскольникова.

С теорией всё сложнее. Во-первых, она имеет в романе более долгую и многообразную историю реализации, чем *идея*. Зародившись в голове героя еще в сюжетной предыстории, теория владеет им вплоть до финала и в некотором смысле раскрыта на перспективу его перерождения. Во-вторых, реализация теории именно *многообразна* – хотя бы потому, что *многолика* в романе. И в этой связи теория проходит во впечатлениях Раскольникова серьезные испытания. Он-то полагал, что она у него оригинальна и убедительна. Однако сюжетная логика сталкивает его с персонажами, каждый из которых по-разному, порой парадоксальным образом, прямо отражает его теорию. Она при этом не меняется, но принимает такой вид, что может только обескураживать.

Таков, в первую очередь, Семен Мармеладов. Сам Раскольников, как мы помним, на провокационный вопрос Порфирия отвечает, что если и считает себя необыкновенным и право имеющим на преступления, то «уж, конечно, бы вам не сказал» [6; 204]. А вот Мармеладову при знакомстве с Родионом важно «расставить все точки над *i*»: «Позвольте, молодой человек: можете ли вы... Но нет, изъяснить сильнее и изобразительнее: не *можете* ли вы, а *осмелитесь* ли (курсивы Достоевского) вы, взирая в сей час на меня, *сказать утвердительно, что я не свинья?* <...> Ну-с, я *пусть свинья, а она дама!* Я звериный образ имею, а Катерина Ивановна, супруга моя, – особа образованная и урожденная штаб-офицерская дочь. Пусть, *пусть я подлец, она же и сердца высокого*, и чувств, облагороженных воспитанием, исполнена» [6; 14]. Это ведь почти всё те же «два разряда». Но почему же Семену Мармеладову важно закрепить за собой «свинскую» репутацию, а супругу свою вывести в разряд повыше? Видимо, потому, что в этом он находит оправдание всем своим пакостям. Если он «свинья» и «подлец» – то какой же с него и спрос? [«Такова уж черта моя, а я прирожденный скот» – 6; 15.] Раскольникову будет важно понять: «Тварь ли я дрожащая или *право* имею... (курсив Достоевского)» [6, 322]. Мармеладову же проще, логика искажается и выпрямляется: он тварь и

---

<sup>40</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – С. 76.

<sup>41</sup> Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология Ф.М. Достоевского. – СПб.: ЭлекСис, 2016. – С.42.

уже потому право имеет... В довершение к этой логике подпрягается и религиозная казуистика. Есть Высший судия, который всё простит даже таким («Свиньи вы! образа звериного и печати его; но приидите и вы!») – лишь потому, «что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...» [6; 21]. Это удобно, но мерзко.

И Раскольникову именно мерзит от непривычного поворота привычной теории: «”Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. *Ко всему-то подлец-человек привыкает!*». – Он задумался. – Ну а коли я соврал, – воскликнул он вдруг невольно, – коли действительно не *подлец* (курсив Достоевского) человек, весь вообще, *весь род то есть человеческий*, то значит, что остальное всё – предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..”» [6; 25]. То есть ничего ему не остается, кроме как вернуться к мысли о «роде человеческом». И если «подлец-человек» и остальные «прирожденные скоты» творят всё что угодно, то ведь *прирожденный* необыкновенный человек тем более *право имеет* на все свои «шаги» – «и так тому и следует быть!». На всё право имеют как «прирожденные скоты», так и исключительные натуры. А промежуточные разряды предназначены для страданий. Такова новая, непривычная логика теории героя. О том, что на реальные страдания обречены Соня, мать, сестра и остальные бесчисленные возможные жертвы, – Раскольников пока боится и подумать.

Еще один персонаж имеет опосредованное, но явное отношение к его теории. Это Аркадий Свидригайлов. По знакомой нам парадигме авторского избыточного воображения, этот образ наследует Петру Валковскому из «Униженных и оскорбленных» и господину Быкову из первого романа. Быков – тоже циник, развратник, затем женится на Варе Доброселовой, чтобы вернуть ей женскую честь, заодно насолив своим наследникам. Свидригайлов также изначально был виновником позора Дуни Раскольниковой, затем сам же ее реабилитировал и в итоге домогается ее руки и сердца. С Петром Валковским роднит Свидригайлова не только цинизм, но и тонкое знание мужской и женской психологии, на котором оба пытаются играть. Но сейчас Свидригайлов интересен нам его «теоретической» близостью с Раскольниковым.

Уже после первой очной встречи и знакомства с ним Раскольников признается Разумихину: «Не знаю почему, я этого человека очень боюсь» [6; 224]. И боится он, конечно, не только за сестру, которую Свидригайлов преследует. По некоторым намекам и нюансам можно угадывать, что в каком-то смысле Раскольников боится за себя и за свою теорию. Он ведь надеется, что даже после пролития крови будет свободен от угрызений совести, потому что *право имеет* на любой поступок. Такова логика его теории. Но вот является перед ним Аркадий Свидригайлов и, при всей своей

преступной репутации (которую и сам не очень-то и опровергает – от него тоже «серой пахнет», как от Валковского), воочию демонстрирует полную невозмутимость. Он даже периодически подчеркивает свое пренебрежение к тому, что о нем говорят и в чем винят. Например: «Да ведь я ничьим мнением особенно не интересуюсь, – сухо и как бы даже с оттенком высокомерия ответил Свидригайлов» [6; 217]. Более того, уже при первой встрече, еще ничего о Раскольникове не зная, Свидригайлов неоднократно замечает некое «родство душ» с ним: «– Ну, не сказал ли я, что *между нами есть какая-то точка общая, а?* <...> Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, – тут же и сказал себе: “*Это тот самый и есть!*”» [6; 219]. И еще раз: «– Нет, вы вот что сообразите, <...> назад тому полчаса мы друг друга еще и не видывали, *считаемся врагами*, между нами нерешенное дело есть; мы дело-то бросили и эвона в какую литературу заехали! *Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды?*» [6; 221].

При этом же свидании Аркадий Иванович походя излагает собственные соображения о возможном существовании разных миров и посредничестве между ними привидений; о вечности как «деревенской бане» с пауками по углам [6; 221]. Это потрясает Раскольникова: «– И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! – с болезненным чувством вскрикнул Раскольников. – Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал! – ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь. – Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова, при этом безобразном ответе» (там же). В этих суждениях нет цельности, но они по-своему также *теоретичны*, как фрагменты некоего фантастического мировосприятия, от которого веет холодом.

Позднее по сюжету, после подслушанных признаний Родиона Соне, Свидригайлов перед Дуней (значит, и перед нами, читателями) раскрывает свое отношение к теории героя: «Тут, как бы вам это выразить, своего рода теория, то же самое дело, по которому *я нахожу, например, что единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша. Единственное зло и сто добрых дел!* <...> Пуще же всего тщеславие, гордость и тщеславие, а впрочем, бог его знает, может, и при хороших наклонностях... Я ведь его не виню, не думайте, пожалуйста; *да и не мое дело*. Тут была тоже одна собственная теория, – *так себе теория*, – по которой люди разделяются, видите ли, на материал и на особенных людей, то есть на таких людей, для которых, по их высокому положению, закон не писан, а напротив, которые сами сочиняют законы остальным людям, материялуту, сору-то. Ничего, *так себе теория*; *une théorie comme une autre* (теория, как всякая другая)» [6; 378]. Здесь не случайно дважды использованы выражения с пренебрежительным оттенком («так себе теория», «так себе

теорийка»). То есть подчеркивается, что Свидригайлов ставит себя выше этой теории. Он, видимо, действительно выше нее, хотя отчасти готов и солидаризироваться («единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша»).<sup>42</sup>

В таком случае что же это значит для Раскольникова? С одной стороны, Родион Романович инстинктивно *ощущает* натуру Свидригайлова уже при первой встрече. При последней встрече его прежнее *впечатление* еще более усиливается: этот человек циничен и безразличен к последствиям своих поступков. То есть сам он, Раскольников, согласно собственной теории, предполагал *быть таким, как Свидригайлов*. С другой же стороны, таким он быть не хочет и не может – потому что Свидригайлов ему ужасен и мерзок. В этом и состоит еще одно испытание теории Раскольникова, после примера Мармеладова. Она еще раз приняла психологически неприемлемый вид для героя–теоретика. Сказанное подкрепляется в романе важным штрихом. Одним из последних поводов к признанию Раскольникова в убийстве (наряду с ожиданиями Сони) послужило внезапное известие о том, что Свидригайлов покончил с собой. Герой не знает – почему? – но это не так важно. Главное – ужасающее *впечатление*: уж если такой как Свидригайлов не смог дальше жить с грузом содеянного (чего бы то ни было), ему самому не стоит и пытаться: «Раскольников чувствовал, что на него *как бы что-то упало и его придавило*» [6; 409].

Значимость и изменчивость теории Раскольникова расширяется через образ Лужина. Этот персонаж наделен одной важной в контексте идеи Раскольникова чертой: он – «деятель», деятельная натура. По признанию Пульхерии Александровны, «человек он деловой и занятый, и спешит теперь в Петербург, так что дорожит теперь каждой минутой» [6; 31]; «он хочет открыть в Петербурге публичную адвокатскую контору. Он давно уже занимается хождением по разным искам и тяжбам, на днях только что выиграл одну значительную тяжбу» [6; 32]. Лужин в какой-то степени соответствует тому «наполеоновскому» типу, о котором грезит Раскольников. Черты этого типа проясняются из признаний Раскольникова Соне: «Штука в том: 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 этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, регистраторша, 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 покорило ли бы от того, что это уж слишком не монументально и... и грешно? Ну, так я тебе говорю, что на этом «вопросе» я промучился

---

<sup>42</sup> См. также: Макаричев Ф.В. Указ. соч., с. 65-69.

ужасно долго, так что даже стыдно мне стало, когда я наконец догадался (вдруг как-то), что не только не покорило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально и... и даже не понял бы он совсем: чего тут коробиться?» [6; 319]. Романтические мечты Раскольникова о себе как о деятеле находят реальное воплощение в личности отвратительного для него Лужина. Именно такой «наполеоновский» рационализм, о котором грезит Раскольников, и проявляет Лужин, когда идет на любую подлость, ложь и подлог ради достижения собственных целей.

В жизненных установках Лужина и в «теории» Раскольникова просматривается немало общего. Так, Раскольников признается: «Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, то у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее!» [6, 321]; «...я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того, чтобы сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!..» [6; 322]. А вот характерные признания Лужина: «Если мне, например, до сих пор говорили: «возлюби», и я возлюблял, то что из этого выходило? – <...> выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы, по русской пословице: «Пойдешь за несколькими зайцами разом, и ни одного не достигнешь». Наука же говорит: возлюби, прежде всех, самого себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел, и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устанавливается в нем общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспевания» [6; 116].

Разумеется, между Раскольниковым и Лужиным есть существенные различия. У этих героев, в отличие от пары Раскольников - Свидригайлов, мало общих личностно-психологических черт. Характерно, что даже теория «целых кафтанов» не принадлежит собственно Лужину. Она незримо заимствована им у Лебезятникова, о чем свидетельствуют и отдельные речевые обороты. Но, в отличие от Раскольникова и от Лебезятникова, которые готовы ориентироваться на идеальные, даже недостижимые ценностные ориентиры, – заимствованная Лужиным форма как будто полностью исчерпывает его личность, переходя в разряд нормы. Отсюда и ряд следствий, «размежевывающих» личности этих геро-

ев: если Лужин готов идти к своей цели постепенно и планомерно, без особых «наполеоновских» претензий, то Раскольникову нужен «весь капитал сразу». Такое же рвение, юмористически окрашенное, в своих идеологических исканиях обнаруживает и «рыцарь нигилизма» Лебезятников. Но если «идеология» Лужина окрашена в прагматические тона, то «прагматические расчеты» Раскольникова и Лебезятникова, напротив, сплошь идеалистичны (в отличие от Лужина, они оказываются способными на «идеалы»). Их рефлексия и порождается вынужденным отступлением от собственных идеалистических установок. Но в том, что у Раскольникова и Лебезятникова слова зачастую «расходятся с делами», – залог их глубочайшей человечности. То, что для Лужина является жизненной нормой, для Раскольникова и Лебезятникова представляется какой-то ценностью, пусть мнимой и ложной, но «настоятельно требующей» что-то в себе «сломать и страдание взять на себя», что-то в себе преодолеть, через что-то «переступить».

Выскажем свои соображения и по поводу «теоретического» смысла финального перерождения Раскольникова. Возможная интерпретация сводится к следующему. Если в романе всё для Раскольникова начиналось с теории, то всё на ней и заканчивается. На каторге в теории своей *в прежнем ее виде* он не сомневался и мучился только тем, что не выдержал, не смог соответствовать статусу «право имеющего». «Он стыдился даже и пред Соней <...>. Но не бритой головы и кандалов он стыдился: его гордость сильно была уязвлена; он и заболел от уязвленной гордости. О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя! Он бы снес тогда всё, даже стыд и позор. Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться» [6; 416]. Это душевно-духовная, во многом *теоретическая твердость*. В черновых набросках к роману находим примечательную запись Достоевского: «Соня и любовь к ней сломали» [7; 135].

Этот перелом описан в романе как внезапный: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она всё поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута... <...> Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [6; 421]. Подобное с героем случалось и прежде («Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом *размягло* ее»). А теперь это – навсегда, на засюжетную перспективу.

Это можно понимать так, что Раскольникову открылось давно очевидное: они с Соней – именно *необыкновенные*, за это самое и любят друг друга. И теперь им *всё можно* перенести. *Теория* перешла в этическое измерение – но она уже и не нужна: «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» [6; 422]. Ранее, в первой нашей главе, уже заходила речь о гендерных «образных многоугольниках». Теперь пополним эти наблюдения за счет «Преступления и наказания», где вновь сказывается избыточность авторского воображения. Уже в первом романе «во взаимоотношениях одной женщины и трёх мужчин (Макар – Быков – Покровский-младший) намечено усложнение, которое будет характерно для 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». <sup>43</sup> В «Преступлении и наказании» перед нами вновь выразительный образный многоугольник: на руку и сердце Авдотьи Раскольниковой претендуют сразу трое мужчин – Лужин, Свидригайлов и Разумихин. <sup>44</sup>

В случае с Соней, на первый взгляд, всё как будто проще – всего лишь «традиционный» треугольник (Соня–Лебезятников–Раскольников). Однако и здесь простота обманчива. Мы развернем этот «треугольник» в нюансах чуть позднее. А сейчас обратим внимание на примечательное в свете нашей темы явление: избыточность авторского воображения может сказываться не только при переходе от произведения к произведению. В сопоставлении чистовых текстов и черновых записей наблюдается подобная же избыточность. Вот и в случае с Соней: в черновиках на ее внимание претендуют не только Раскольников и Лебезятников. В этом ряду, согласно творческой истории романа, вполне мог оказаться даже Лужин: «...открывается, что он (Лужин!!) влюбляется в Соню ужасно (натура). Он делает связи в Петербурге и сам дивится, что так падает...» [7; 136]. Более того, в черновиках к той же Соне «неровно дышат» и Разумихин со Свидригайловым. Подтверждающие цитаты опускаем, но приведем лишь одну, о Свидригайлове: «Иногда разговоры с Соней об хороших идеалах. Признается, что с *ней* (курсив Достоевского) было бы ему лучше. Говорит

---

<sup>43</sup> Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 26.

<sup>44</sup> См. подробнее: Власкин А.П., Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., Рудакова С.В. Образная система романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. Том 2, № 56. – Магнитогорск, 2017. – С. 196-205.

об этом Авдотье Романовне и хвалит Соню» [7; 164]. Получается, что, согласно черновикам, вокруг Сони, перефразируя Дмитрия Карамазова из итогового романа, могло бы столкнуться сразу «пять лбов». Но это было бы, наверное, слишком даже для Достоевского, – и «лбы» распределились по двум женским центрам притяжения.

При сопоставлении чистовых текстов и черновиков наблюдаемая нами избыточность авторского воображения сказывается по-разному – как в одну, так и в другую сторону. У Достоевского бывало так, что в черновых набросках образ предполагался более богатым и развернутым, а затем подвергался редуцированию. По наблюдениям Б.Н. Тихомирова, так случилось, например, с образом Свидригайлова, который в черновиках представлялся едва ли не интереснее Раскольникова<sup>45</sup> Примечательно, что подобная переменчивость образов в черновиках (все та же избыточность авторского воображения) отличает у Достоевского, как правило, центральных или по меньшей мере героев первого ряда – Раскольникова и Свидригайлова, Мышкина и Рогожина, Ставрогина и прочих. Это может казаться странным, потому что подобные герои несут ведь наибольшую идейную нагрузку, это некий «мейнстрим» авторского замысла. Но вот почему-то именно они так изменчивы. Нечто подобное имел в виду Д.С.Лихачев, когда в статье «"Небрежение словом" у Достоевского» писал: «...динамические связи, в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски <...>, настолько интенсивные <...>, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как например Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману».<sup>46</sup> В подобных переменах – на стадии предварительного замысла – герои в воображении автора порой как бы соперничают за «центральную роль», за читательское внимание. Так и произошло в случае со Свидригайловым и Раскольниковым. Можно полагать, что концепция образа Раскольникова больше соответствовала идейному замыслу романа, основной линии его пафоса. И далее, на переходе к окончательному варианту, у Раскольникова утверждается *характер*, и характер этот впадает в свою *судьбу*, – как в некую колею, сколь угодно широкую и будто бы непредсказуемую. Но судьба эта все-таки отвечает и следует *правде* найденного характера.

Образ Лебезятникова интересен тем, что вектор изменений у него – обратный, в отличие от персонажей первого ряда, он в окончательном

---

<sup>45</sup> Тихомиров, Б. Н. Другой Свидригайлов: неосуществленный замысел Достоевского начала 1867 года (наблюдения и гипотезы) // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвуз. сб. науч. трудов. – Санкт-Петербург; Москва; Иркутск, 2011. – Вып. 25. – С. 141–152.

<sup>46</sup> Лихачев Д.С. Литература–реальность–литература. – Л.: Сов. писатель, 1981. – С. 61.

тексте становится *интереснее* и разнообразнее, чем был в черновых набросках.<sup>47</sup> По первоначальному замыслу он – примерно такой, каким его обычно воспринимают на «хрестоматийном» уровне сюжета. Он – сосед Мармеладовых, побил Катерину Ивановну, снабжает книжками Сою, в пародийном варианте преломляет социалистические идеи героев Чернышевского, и в решающий момент защищает Сою от клеветы Лужина. Однако в окончательном тексте образ этот разворачивается гораздо интереснее даже в своих противоречивых проявлениях. Противоречия сказываются в следующем. С одной стороны, он подается с позиций Лужина. С другой – даются авторские реплики. Странным образом эти его характеристики зачастую совпадают. Например, Лужин Лебезятникова издевательски третирует, потому что «быстро успел разглядеть в Андрее Семеновиче чрезвычайно пошленького и простоватого человека». Но следом уже сам автор как бы вторит Лужину: «Андрей Семенович действительно был глуповат. <...> Это был один из того бесчисленного и различного легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить всё, чему они же иногда самым искренним образом служат» [6; 279]. Тем самым автор демонстрирует почти не скрываемое раздражение подобного рода людьми.

Отчасти понятно, что как от Лужина, так и от автора происходит возврат к изначальной заготовке образа. В комментариях к роману читаем: «Значение этой фамилии Достоевский определил сам в черновых записях: «Лебезятников, лебезить, поддакивать... картина лебезятничества». И далее: «Нигилизм – это лакейство мысли»» [7, 202]. И вот примечательно, что образ этого «Андрея Семеновича» по ходу сюжета чем дальше, тем больше начинает раскрываться почти непредсказуемо. Он явно размывает рамки начально-шаблонной своей репутации.

Яркий как будто бы факт: Лебезятников «прибил» Катерину Ивановну. Но узнаем мы это, во-первых, от Семена Мармеладова. И говорит он об этом в подпитии. К тому же и произошла эта сцена, когда он также, по его признанию, «лежал пьяненький». Во-вторых, фактом этим язвит Лебезятникова Лужин, к тому же с чужих слов. Тот негодует: « – Это всё вздор и клевета! <...> Вы не так слышали; сплетня! Я просто тогда защищался. Она сама первая бросилась на меня с когтями... Она мне весь бакенбард выщипала...» [6, 281]. Но все равно: история некрасивая и сомнительная. Важнее другие, косвенные признаки этической невинности

---

<sup>47</sup> См.: Власкин А.П. Лебезятников против Раскольников: О дифференциации героев Достоевского // Три века русской литературы. – М.; Иркутск: ГОУ ВПО «ВСГАО», 2012. Вып. 27. – С. 14-21.

Лебезятникова. Первое: к нему после этой истории не переменяли отношения члены семейства Мармеладовых, даже Семен Захарович. И Соня – потому что можно поверить Андрею Семеновичу, когда он уверяет: «...с Софьей Семеновной я в ладах и теперь, что может вам послужить доказательством, что никогда она не считала меня своим врагом и обидчиком» [6, 284]. Наконец, даже Катерина Ивановна не держит на него зла, потому что он тоже был приглашен на поминки.

Косвенные признаки другого рода – это отношение к Лебезятникову Лужина. Например, читаем: саркастическую «улыбку <...> Петр Петрович заметил и про себя тотчас же поставил ее молодому своему другу на счет. Он уже много успел поставить ему в последнее время на счет» [6; 277]. Можно заметить, что Лебезятников для Лужина постепенно становится едва ли не более ненавистен, чем Раскольников. А это ведь само по себе – дорогого стоит. После пресловутой истории с подsunутым сторублевым билетом Лужин вообще ставит их в один ряд: в суде будто бы «не поверят двум отъявленным безбожникам, возмутителям и вольнодумцам» [6; 310]. Интересно, что не один только Лужин уравнивает их в этическом плане. Вот как сам Родион Романович говорит Соне: «...ведь он бы (т.е. Лужин) упрятал вас в острог-то, не случись тут меня да Лебезятникова! А?» [6; 312]. На этот риторический вопрос Раскольникова позволим себе заметить: требуется поправка – заслуги тут распределены в обратном порядке. Первым вступился за Соню как раз Андрей Семенович.

Приведем фрагменты этой сцены: «Соня осмотрелась кругом. Все глядели на нее с такими ужасными, строгими, насмешливыми, ненавистными лицами. Она взглянула на Раскольникова... тот стоял у стены, сложив накрест руки, и огненным взглядом смотрел на нее». Далее: «Со всех сторон полетели восклицания. Раскольников молчал, не спуская глаз с Сони, изредка, но быстро переводя их на Лужина». Наконец, Катерина Ивановна прямо обращается к нему: «Да защитите же ее, что ж вы стоите все! Родион Романович! Вы-то чего ж не заступитесь? Вы тоже, что ль, верите? Мизинца вы ее не стоите, все, все, все, все!». И наконец, вступает в права настоящий рыцарь правды (притом помощь пришла, откуда не ждали): «– Как это низко! – раздался вдруг громкий голос в дверях. – Петр Петрович быстро оглянулся. – Какая низость! – повторил Лебезятников, пристально смотря ему в глаза <...> вы... клеветник, вот что значат мои слова! – горячо проговорил Лебезятников, строго смотря на него своими подслеповатыми глазками. Он был ужасно рассержен». Обратим внимание, как на это реагирует Родион: «Раскольников так и впился в него глазами, как бы подхватывая и взвешивая каждое слово» [6, с.305-306]. Затем он подхватит и разовьет разоблачение Лужина. Однако не слишком ли замедленная реакция у этого «ангела бледного» (так назовет его позднее Порфирий Петрович)? Ведь пона-

чалу он не спускает «глаз с Сони, изредка, но быстро переводя их на Лужина» – значит, не был уверен в ее невинности?..

Взаимоотношения с Соней этих двух персонажей – особая тема. На наш взгляд, в этом Андрей Семенович порой оттесняет Родиона Романовича на второй план: ведь он раньше начинает ей симпатизировать, влиять на нее, защищать ее, наконец. Всем памятна выразительная сцена: огарок освещал «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» [6; 251-252]. Вместе с тем, по сюжету предполагается, что раньше бывало иначе: доморощенный социалист и блудница странно сходились за чтением «Физиологии Льюиса»... Соня называет «смешными» книжки Лебезятникова. Тем не менее, по словам ее отца, она упомянутую «Физиологию» «с большим интересом прочла и даже нам отрывочно вслух сообщала» [6; 16]. Еще важнее другое различие во взаимоотношениях. Раскольников считает Соню преступницей, Лебезятников – нет. Первый во всех беседах с нею думает больше о себе, а о ней – лишь в отношении к себе самому. Второй – больше озабочен ее личностью, ее правами и свободами. Показательный пример: после скандальных поминок Раскольников устраивает Соне чуть ли не сцену психоанализа, надрывает ей душу [«Лужину ли жить... или умирать Катерине Ивановне?..» – 6; 313], потом признается в убийстве. А вот финал этой сцены: «– Софья Семеновна, можно к вам? – слышался чей-то очень знакомый вежливый голос. Соня бросилась к дверям в испуге. Белокурая физиономия господина Лебезятникова заглянула в комнату» [6; 324]. Он принес дурные вести. Оказывается, «в отличие от некоторых», Андрей Семенович после поминок был занят чужими проблемами. Он так и признается, что был уверен: Соню успокоит Раскольников, – а сам он горячо участвовал в положении Катерины Ивановны и младших детей. Погасить костёр страстей не удалось – Катерина Ивановна помешалась. Но Андрей Семенович сделал всё, что мог.

Таким образом, нужно иметь в виду, что в авторском воображении Лебезятников и Раскольников – это прямые соперники, претенденты на внимание Софьи Семеновны. Другой вопрос – достойными ли соперниками они оказываются? Лебезятников неоднократно признается, что ему нравится эта девушка. Он произносит то, в чем слышится голос автора: «Вы еще не знаете, какая это натура! <...> Это прекрасная, прекрасная натура!» [6; 283]. Раскольников скорее впечатлен тем, что она – «самоотверженно-преступная натура». Примечательно, что сама Соня по-своему очень отличает Лебезятникова среди прочих. Он признается: «...мне даже самому это странно: со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!». Такова она и в отношении к Родиону Романовичу. Так что не случись по сюжету Раскольникова, – очень вероятно, что Андрей Семенович мог бы завоевать сердце Сони Мармеладовой. Парадокс

генезиса в том, что некое художественное «соитие» Сони и Лебезятникова могло бы привести к Мышкину. Хотя не так уж это и парадоксально. Лебезятников наивен, смешон, чистосердечен, страстный пропагандист, очень желал бы благотворно влиять на людей (даже на Лужина). Добавить сюда голубино-христианского сердца Сони, - и это приводит к образу Мышкина.

Пожалуй, единственное, в чем проигрывает в глазах Сони Андрей Лебезятников Родиону Раскольникову, так это в том, что он *не погубил себя и не страдает*. И здесь он проигрывает бесповоротно. Зато есть аспекты, в которых Лебезятников способен и выиграть. Например, в склонности к теоретизированию. Вот как Лебезятников комментирует помешательство Катерины Ивановны: «...если убедить человека логически, что, в сущности, ему не о чем плакать, то он и перестанет плакать. Это ясно. <...> ...конечно, Катерине Ивановне довольно трудно понять; но известно ли вам, что <...> особенного расстройств в организме у сумасшедших нет, а что сумасшествие есть, так сказать, логическая ошибка, ошибка в суждении, неправильный взгляд на вещи. <...> По крайней мере, так кажется...» [6; 325-326]. Раскольников зря «давно уже не слушал» Лебезятникова и «повернул в подворотню». Почти как Хохлакова будет в пародийном варианте представлять рефлексии Ивана Карамазова, так и Лебезятников говорит то, что болезненно сказывается в чужом самообмане, - говорит смешно и сбивчиво, но попадает «не в бровь а в глаз». Это как раз Раскольников то и дело допускает «логическую ошибку, ошибку в суждении, неправильный взгляд на вещи». Сам же он в этом признается Соне, сам и доходит почти до сумасшествия.

Здесь уместно вспомнить сентенцию Федьки Каторжного в «Бесах», который говорит про Петра Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлца он про него ничего и не ведает. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» [10; 205]. Вот такие «четверги» у Раскольникова с Лебезятникова случаются. Нужно особо отметить и комическую окраску образа Лебезятникова. Нельзя объяснить ее только пародированием ненавистных Достоевскому нигилистов и социалистов. Здесь сказывается и принципиальное доверие автора к серьезным художественным функциям комического. В черновиках к разным романам неоднократно встречаем установки себе самому, вроде следующей: «NB) Комичнее, загадочнее и интереснее поставить с 1-го разу фигуру Картузова перед читателем. Все хищные и романтические моменты, при всей своей правде и действительности, должны быть уловлены из природы с комическим оттенком». И это сопровождается надеждой: «Есть возможность *сделать эти лица во плоти, а не идеями только*» [11; 196]. Достоевский всегда исходит из «поэмы» (так он

это называет); затем следует этап обработки, «художества». На этом этапе носители идейного замысла обретают «плоть и кровь». Но художество берет своё – и плоть и кровь обретают не только эти самые носители. В сюжете начинают *жить* по законам художества и те, кто в формате идейного замысла играл чисто служебную роль. В частности, Лебезятников. Не следует противопоставлять его Раскольникову в сюжетном измерении. Раскольников интереснее и важнее. Но он в сюжете *воплощается*, каким задуман. А Лебезятников вдруг – как бы по законам полифонии – начинает *жить* и размывает рамки изначально заданной ему автором репутации. Достоевский вновь и вновь называет его «добреньким», «глупеньким». Но автор, когда пишет о нем, то и сам увлекается. И вот уже «добренький» то и дело оказывается *добрым*.

Д.С. Лихачев отмечал нечто подобное: «Подлый человек *неожиданно для себя* делает добро»<sup>48</sup>. Но что если – неожиданно не столько для себя, сколько для автора? Вернее, конечно, неожиданно для первоначального замысла. И еще из статьи Лихачева: «...наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица».<sup>49</sup> С последним можно и не согласиться. Важно иметь в виду все-таки установку самого Достоевского, которую он прямо высказал в романе «Идиот», но не раз реализовывал и в других произведениях: «Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями». Писателю важна и «ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальной и самостоятельной» [8, 384]. Наши наблюдения показывают, что сказанное Д.С. Лихачевым о «сопротивлении свободе сюжета» относится скорее к центральным, концептуальным образам, таким как Раскольников и подобные ему. Напротив, «второстепенные» (Лебезятников, Ганя Иволгин и Келлер в «Идиоте», Хохлакова в «Братьях Карамазовых») задуманы были у Достоевского как «типы и характеры» лишь на первоначальном этапе, а затем не только *не подсказывают* сюжет, но напротив – по воле раскованного авторского воображения начинают «творить, что хотят». Это тоже художественная избыточность, но проявляется она на переходе от замысла к воплощению. Тем самым мы выходим на проблему автора и его вза-

---

<sup>48</sup> Лихачев Д.С. Указ. соч., с. 61.

<sup>49</sup> Там же, с. 78.

имоотношения с героями. Она поставлена была М.М. Бахтиным в самом названии незаконченного трактата «Автор и герой в эстетической деятельности». Стоило бы различать «автора с замыслом» и «автора с воображением». Первый – демиург, по его воле герои следуют идейной концепции. Второй – вживается в образ героя и «расковывает» его в своем воображении. Он начинает следовать не столько изначальному «проекту» образа, сколько скрытым в характере героя потенциальным возможностям самопроявления (художественно-условного, конечно).

Таким образом, соотношение замысла и прихоти воображения писателя может лежать и в основе дифференциации героев Достоевского. Подобное соотношение характеризуется и через метафору о «живой и мертвой воде».<sup>50</sup> Обычно это наблюдается в больших романах писателя. То есть лишь в перспективе масштабного сюжета Достоевский временами как бы «утомляется» его ведением и расковывает свое воображение. И тогда служебные будто бы персонажи начинают распускать свои «павлиньи хвосты»... Интересные получаются эффекты. Центральные герои Достоевского – образы, как правило, «закономерные» (в том смысле, что они отвечают законам авторского пафоса). И лишь на немногих, почти «случайных» для этого пафоса персонажей, – вдруг изливается *благодать* раскованного воображения автора.<sup>51</sup> Именно таков Лебезятников.

---

<sup>50</sup> См.: Власкин А.П. "Живая и мертвая" вода художественного мира Достоевского: заочный диалог с Р.Г. Назировым // Вестник Башкирского университета. Т. 19. 2014. № 19. – С. 1307-1312.

<sup>51</sup> См. также: Власкин А.П. Закон и благодать художественного мира Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 30, ч. 2. – СПб.: Серебряный век, 2013. – С. 173-184.

## Глава третья. «ИДИОТ»

Для упорядочения внимания, как было у нас и ранее, обратим внимание в первую очередь на само название произведения. В ряду романов, составляющих великое пятикнижие Достоевского (от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых»), «Идиот» имеет самое *вопрошающее* название. Более пятнадцати лет тому назад была предложена научная концепция, согласно которой в художественном мире Достоевского может быть выявлена особого рода *стихия вопрошания*. Она сказывается как в творческих инстинктах автора, так и в воспроизводимой душевной жизни его персонажей.<sup>52</sup> До сих пор эта концепция в достоевковедении не встретила опровержений или хотя бы возражений. Поэтому уместно иметь ее в виду как один из возможных ракурсов внимания, тем более что *вопрошание* имеет непосредственное отношение к нашей заглавной теме.

Что касается вопрошающего названия романа «Идиот», то убедиться в этом нетрудно, поскольку по ходу повествования автор неоднократно демонстрирует подходы к его переосмыслению. Причём, недоумевают по поводу репутации князя Мышкина как «идиота» самые разные персонажи.

Вот, например, сёстры Епанчины при первом же знакомстве с князем замечают: «Этот князь, может быть, большой плут, а вовсе не идиот, – шепнула она (Александра) Аглае» [8; 48]. Для особо «недогадливых» персонажей и, может быть, читателей автору самому приходится пояснять, как, например, в таком случае (передавая впечатление Гани Иволгина): «Этот «идиот», которого он так третирует, что-то уж слишком скоро и тонко умеет иногда все понять и чрезвычайно удовлетворительно передать» [8; 75]. Впоследствии прозревает и сам этот персонаж: «И с чего я взял давеча, что вы идиот! Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят» [8; 102].

---

<sup>52</sup> См.: Власкин А.П. Поэтика вопрошания: к постановке проблемы // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. – Спб.: Наука, 2005. Вып. 17. – С. 27-38; Власкин А.П. Судьбы героев под вопросом // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения: – М.: Наука, 2007. – С. 631-672; Власкин А.П. Стихия вопрошания в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. 14. – Москва-Магнитогорск: Изд. МаГУ, 2006. – С. 131-138; Власкин А.П. «Стихия вопрошания» на пороге романа Ф.М. Достоевского «Подросток» // Достоевский и современность. Матер. XXI Международных Старорусских чтений 2006 г. – Вел. Новгород, 2007. – С. 32-39; Власкин А.П. Стихия вопрошания у Ф.М. Достоевского // F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. F. M. Dostoevskij v kontekste dialogičeskogo vzaimodejstvija kul'tur. A Collection of Articles. – Budapest, 2009. – P. 529-541; Власкин А.П. А не пойти ли к чёрту с вопросами о Боге? (по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») // Вестник Рязанского государственного университета. – 2011. – №2. – С. 74-84.

Наконец, автор даёт высказаться на эту тему и центральному («заглавному») герою: «Меня тоже за идиота считают все почему-то, я действительно был так болен когда-то, что тогда и похож был на идиота; но *какой же я идиот теперь*, когда я сам понимаю, что меня считают за идиота?» [8; 64]. Этот вопрос, выделенный в цитате курсивом, фактически изначально подразумевается в названии романа и как бы раскрыт на перспективу повествования. А точнее сказать, название *провоцирует* читательское внимание на последующую постановку комплексного вопроса со многими нюансами: какой же он *идиот*? И для кого он *идиот*? И в каком смысле? И т.д. и т.п. В этой связи убедительное замечание делает немецкий исследователь: «Название романа следует понимать как *формулу неверной оценки*. Свой литературный облик князь Мышкин обретает в ситуациях, систематически создаваемых Достоевским для неверного восприятия героя» (курсив автора).<sup>53</sup>

Вслед за названием романа обращает на себя внимание самое его начало, своеобразная экспозиция. Заговорили друг с другом центральные персонажи – будущие побратимы-соперники, Рогожин и князь Мышкин. И здесь само по себе показательно, что первая же реплика в романе – это именно *вопрос*, на который следует ответ, сопровождаемый встречным, как бы «развивающим» тему вопросом: «Черноволоксы сосед в крытом тулупе <...> наконец спросил <...>:

– Зябко?

И повел плечами.

– Очень, – ответил сосед с чрезвычайной готовностью, – и, заметьте, это еще оттепель. Что ж, если бы мороз?» [8; 6].

Помимо того, что примечательно уже такое именно художественное решение, – когда многоголосие романа *открывается вопросом*, – в самом этом вопросе можно угадывать нюансы иносказательных значений. Мышкину и в самом деле будет во многих отношениях «зябко» там, куда он едет. Можно сказать и так, что в грядущей путанице человеческих отношений его будет попеременно бросать то в жар, то в холод. Но центрального героя отличает свойство, о котором автор счёл необходимым сказать опять-таки с самого начала: «Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще *отвечать на все вопросы* своего черномазого соседа была удивительная и *без всякого подозрения совершенной небрежности, неуместности и праздности иных вопросов*» (там же).

К вопрошающим и отвечающим способностям Мышкина мы еще вернемся. А теперь обратим внимание на одну важную для нас приметку в

---

<sup>53</sup> Геригк Х.-Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История. – 2016. – С. 118.

экспозиции. «Вагонная сцена», после рассказа Рогожина о его влюбленности в Настасью Барашкову, завершается примечательными взаимными признаниями: «Князь, *неизвестно мне, за что я тебя полюбил. Может, оттого, что в такую минуту встретил*, да вот ведь и его встретил (он указал на Лебедева), а ведь не полюбил же его». И Мышкин с готовностью отвечает: «...*благодарю за то, что вы меня полюбили. <...>* Потому, я вам скажу откровенно, *вы мне сами очень понравились*, и особенно когда про подвески бриллиантовые рассказывали. *Даже и прежде подвесок понравились, хотя у вас и сумрачное лицо*» [8; 13]. Импульсивный, страстный Рогожин – сразу «полюбил» собеседника; Мышкину пока еще Рогожин «очень понравился» (позднее также будет упоминаться и «любовь»). Но важно, что эти две сходные встречные *эмоции* основаны, очевидно, на изначальных *впечатлениях*, оказанных друг на друга. То есть здесь ход душевных реакций именно таков: от впечатлений – к эмоциям. Это экспозиция в полной своей функциональности, потому что так оно преимущественно будет и дальше по сюжету. Фактически роман «Идиот» – это роман о *впечатлительных* людях, что мы и попытаемся показать по ходу его рассмотрения.

Приведенная цитата свидетельствует: Мышкину Рогожин «очень понравился», хотя у него и «сумрачное лицо». Внимание к *лицам* отличает в романе многих персонажей и определяет не только их впечатления, но и логику поведения, а порой и судьбу. Мышкину это свойственно в наивысшей степени – на то он и центральный герой. О Рогожине уже сказано. При первом же своем визите в дом Епанчиных князь по лицу главы семейства, генерала Ивана Федоровича, многое угадывает. А главное, он и собою его впечатляет с первых минут разговора (как впечатлил в вагоне Рогожина): «Взгляд князя был до того ласков в эту минуту, а улыбка его до того без всякого оттенка хотя бы какого-нибудь затаенного неприязненного ощущения, что генерал вдруг остановился и как-то вдруг *другим образом посмотрел на своего гостя; вся перемена взгляда совершилась в одно мгновение*» [8; 23]. Это впечатление создает и новый эмоциональный фон общения: «– Вот что, князь, – сказал генерал *с веселою улыбкой*, – *если вы в самом деле такой, каким кажетесь, то с вами, пожалуй, и приятно будет познакомиться*» [8; 24].

Особенно выразительно впечатление Мышкина при первом же взгляде на Гаврилу Иволгина: «Это был очень красивый молодой человек, тоже лет двадцати восьми, стройный блондин, средневысокого роста, с маленькою, наполеоновскою бородкой, *с умным и очень красивым лицом*. Только улыбка его, при всей ее любезности, была *что-то уж слишком тонка*; зубы выставлялись при этом *что-то уж слишком жемчужно-ровно*; взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его,

был *что-то уж слишком* пристален и испытующ. “Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит и, может быть, никогда не смеется”, - *почувствовалось как-то князю*» [8; 21]. Такое впечатление носит едва ли не пророческий характер. Здесь нет еще никаких взаимных эмоций, но уже подключается воображение (каким бывает Ганя без свидетелей). Тем самым в первом же впечатлении, которое производит лицо Гани на Мышкина, заложено многое такое, что в скором времени вполне будет реализовано в их взаимоотношениях.

Лицо Гани, по замыслу автора, выразительно и весьма переменчиво. На это не могут не обратить внимания и другие *впечатлительные* персонажи (а таких в романе – в избытке). Вот Настасья Филипповна внезапно посещает семейство своего будто бы «суженого» и не может не уязвить его: «– *Что у вас за лицо? О, боже мой, какое у вас в эту минуту лицо!* – Прошло несколько мгновений этого смеха, и *лицо Гани действительно очень исказилось*: его столбняк, его комическая, трусливая потерянности вдруг сошла с него; но он ужасно побледнел; губы закривились от судороги; он молча, пристально и дурным взглядом, не отрываясь, *смотрел в лицо* своей гостьи, продолжавшей смеяться» [8; 88].

Но особенно показательно, как реагирует Мышкин на лицо самой Настасьи. Еще до очного знакомства с нею, по поводу одного только ее портрета, *трижды* выражено его впечатление. Вначале он делится им с Иваном Епанчиным и Гаврилой Иволгиным: «*Удивительное лицо!* <...> и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это *гордое лицо*, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» [8; 31-32]. Затем более развернуто его впечатление в авторском слове: «Ему как бы хотелось разгадать *что-то скрывавшееся в этом лице* и поразившее его давеча. Давешнее *впечатление* почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить. Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то *лицо сильнее еще 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 щек и горевших глаз; странная красота! Князь смотрел с минуту, потом вдруг спохватился, огляделся кругом, поспешно приблизил портрет к губам и поцеловал его» [8; 68]. И наконец, по поводу все того же портрета делятся впечатлениями Мышкин и Аделаида Епанчина:

«– *В этом лице... страдания много...* – проговорил князь как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая. <...>

– Этакая сила! – вскричала вдруг Аделаида, жадно всматриваясь в портрет из-за плеча сестры. <...> – Такая красота – сила, <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» [8; 69].

Разумеется, трижды воспроизводимые автором впечатления от одного только портрета Настасьи не случайны. В них многое перспективно для сюжетной истории героини: будет и пересказ пережитых ею страданий; будут изложены мотивы презрения и ненависти, и драматичный контраст эмоций; будет и «мир перевёрнут» – хотя бы только внутренний мир нескольких персонажей. Это впечатления еще только от портрета, и настолько уже они насыщены и значимы сами по себе. А последующие эмоции и разгул воображения еще только придут.

Всё в ту же насыщенную сцену первого общения князя с Епанчиными заложены и другие примечательные для нас нюансы.

Во-первых, в разговоре с генералом Мышкин неожиданно признает наличие у себя особого «таланта» – воспроизводить разного рода почерки. Он дает образцы пяти разных шрифтов и характеризует каждый из них: «Вот это, – разъяснял князь с чрезвычайным удовольствием и одушевлением, – это собственная подпись игумена Пафнутия, со снимка четырнадцатого столетия. Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием! <...> Потом я вот тут написал другим шрифтом: это круглый крупный французский шрифт прошлого столетия, иные буквы даже иначе писались, шрифт площадной, шрифт публичных писцов, заимствованный с их образчиков (у меня был один), – согласитесь сами, что он не без достоинств. Взгляните на эти круглые *д, а* (курсив Достоевского). Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно. Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт, вот эта фраза: “Усердие все превозмогает”. Это шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, черный шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков, или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков, – замечаете, – а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, *вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!* <...> Ну, вот это простой, обыкновенный и чистейший английский шрифт: дальше уж изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг; это законченно; но вот и вариация, и опять французская, я ее у одного французского путешествующего комми заимствовал: тот же английский шрифт, но черная линия капельку почернее и потолще, чем в английском, ан – пропорция света и нарушена; и заметьте тоже: овал изменен, капельку круглее, и вдобавок позволен росчерк, а росчерк – это наибо-

паснейшая вещь! Росчерк требует необыкновенного вкуса; но если только он удался, если только найдена пропорция, то *этой шрифтом ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него*» [8; 29-30]. Здесь Мышкин демонстрирует не столько каллиграфию, сколько графологию, что обусловлено его впечатлительностью, но отчасти подкрепляется и воображением («военно-писарская душа проглянула»). И уже это определяет эмоциональный отклик: «можно влюбиться» – не только в *лицо* на портрете, но даже и в *шрифт* письма.

Во-вторых, женские *впечатления* от Мышкина (сестры Епанчины и мать семейства) настолько для них самих необычны, что осознаются поначалу с недоверием: «– Этот князь, может быть, большой плут, а вовсе не идиот, – шепнула она (Александра) Аглае. – Наверно так, я давно это вижу, – ответила Аглая. – И подло с его стороны роль разыгрывать. Что он, выиграть, что ли, этим хочет?» [8; 48]. Генеральша также начинает с того, что после рекомендации князя супругом как жалкого «недоумка» поначалу третирует его. Но вскоре лёд недоверчивости будет сломлен, и чуткая Лизавета Прокофьевна заверит князя: «...не подумайте чего-нибудь, что они вас так тормозят. Они, верно, что-нибудь затеяли, но *они уже вас любят. Я их лица знаю*» [8, 57]. То есть он их всех уже покори́л.

В-третьих, сам Мышкин говорит об эмоциональной действительности для него даже случайного впечатления. Его настойчиво просят рассказать, с чего началась для него Швейцария. И он отвечает: «*Первое впечатление было очень сильное, <...> Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело <...>; и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть*» [8; 48]. Таков опять-таки нетривиальный ход его душевной жизни: он что-то видит (иногда *лицо* на портрете) или слышит (крик осла), – и это определяет эмоциональный фон последующего восприятия им человека или окружающей обстановки.

В той же сцене знакомства с Епанчинными–женщинами примечательны «творческие установки» Мышкина, которые он дает художнице-дилетантке Аделаиде. В них не случайно прямо-таки сквозит упоминание «лица»: «...у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: *нарисовать лицо* приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску.

– *Как лицо? Одно лицо?* – спросила Аделаида. – Странный будет сюжет, и какая же тут картина? <...> *Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?*

– Это ровно за минуту до смерти, – с полной готовностью начал князь, увлекаясь воспоминанием и, по-видимому, тотчас же забыв о всем остальном, – тот самый момент, когда он поднялся на лесенку и только что ступил на эшафот. Тут он взглянул в мою сторону; *я поглядел на его лицо и всё понял... Впрочем, ведь как это рассказать!*» [8; 54-55]. И действительно, так много вмещает впечатление, что всего не передать словами.

Особо примечательны, наконец, и *лицеприятные* характеристики, которые дает Мышкин женщинам-Епанчиным при первом же знакомстве с ними: «Послушайте, когда я давеча вошел сюда – и *посмотрел на ваши милые лица*, – я теперь *очень всматриваюсь в лица*, – и услышал ваши первые слова, то у меня, в первый раз с того времени, стало на душе легко. Я давеча уже подумал, что, может быть, я и впрямь из счастливых: я ведь знаю, что таких, – которых тотчас полюбишь, не скоро встретишь, а я вас, только что из вагона вышел, тотчас встретил. Я очень хорошо знаю, что про свои чувства говорить всем стыдно, а вот вам я говорю, и с вами мне не стыдно. <...> Вы спрашивали меня *про ваши лица* и что я заметил в них. Я вам с большим удовольствием это скажу. У вас, Аделаида Ивановна, *счастливое лицо, из всех трех лиц самое симпатичное*. Кроме того, что вы очень хороши собой, на вас смотришь и говоришь: “У ней *лицо*, как у доброй сестры”. Вы подходите спроста и весело, но и сердце умеете скоро узнать. Вот так мне *кажется про ваше лицо*. У вас, Александра Ивановна, *лицо тоже 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. Ну, *вот и про ваше лицо*; хорош я угадчик? Сами же вы меня за угадчика считаете. Но *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 ребенок во всем, во всем, во всем – хорошем и во всем дурном, несмотря на то что вы в таких летах» [8; 65].

При общении с Мышкиным почти все персонажи сами впечатляются его обаянием и пронизательностью его личных впечатлений. Более того, многие почти невольно начинают доверять его впечатлениям и даже пытаются эксплуатировать их. Вот, например, в кабинете генерала Епанчина князь упомянул о своем случайном знакомстве с Рогожиным: «– *Как вам показалось*, князь, – обратился вдруг к нему Ганя, – что это, серьезный какой-нибудь человек или только так, безобразник? Собственно ваше мнение? <...>

– Не знаю, как вам сказать, – ответил князь, – только *мне показалось*, что в нем много страсти, и даже какой-то больной страсти. Да он и сам еще совсем как будто больной. Очень может быть, что с первых же дней в Петербурге и опять сляжет, особенно если закутит.

– Так? *Вам так показалось?* – уцепился генерал за эту идею.

– *Да, показалось»* [8; 28].

Иногда начальные впечатления Мышкина настолько сильны, что он затрудняется их внятно сформулировать. В таких случаях ему как бы чего-то не хватает – поводов для воображения или истории взаимоотношений. И тогда бывает, что *вынуждаемые* его реплики приобретают афористичный вид. Так случилось, когда его настойчиво просят охарактеризовать еще одно лицо: «– Но только что ж вы, князь, про Аглаю ничего не сказали? Аглая ждет, и я жду.

– 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 еще не приготовился. Красота – загадка»* [8; 66]. Позднее на ту же тему по сюжету романа появляется, со слов Коли Иволгина и в пересказе Ипполита Терентьева, еще один, самый известный афоризм Мышкина: «...красота спасет мир» [8; 317].

Разумеется, Мышкин руководствуется не одними впечатлениями. Порой он идет и дальше, то есть в область воображения. Вот, например, впечатлившись рассказом Рогожина о Настасье Филипповне и особенно ее портретом, он воочию видит ее у Иволгиных:

«– А как же вы меня узнали, что это я?

– По портрету и...

– И еще?

– И еще потому, что *такою вас именно и воображал...* Я вас тоже будто видел где-то.

– Где? Где?

– Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. *Может быть, во сне...*

– *Ай да князь!* – закричал Фердыщенко» [8; 89-90].

Но зачастую Мышкину и воображать ничего не приходится. Восприимчивость к *лицам*, к переменчивому их выражению; к отдельным ситуациям, преимущественно кризисным, – его отличительная черта. Он впечатляется – и это делает его прозорливым. И тогда вновь приходится на него удивляться («Ай да князь!»). Вот, например, Ипполит Терентьев, находящийся в злой чахотке, находит у князя и у Епанчиных глубокое сочувствие. Он впечатляется этим до того, что горько рыдает, но затем вдруг решается уйти.

«– Ну, вот этого я и боялся! – воскликнул князь. – Так и должно было быть!

Ипполит быстро обернулся к нему с самою бешеною злобой, и каждая черточка на лице его, казалось, трепетала и говорила.

– А, вы этого и боялись! “Так и должно было быть”, по-вашему? Так знайте же, что если я кого-нибудь здесь ненавижу, – завопил он с хрипом, с визгом, с брызгами изо рта (я вас всех, всех ненавижу!), – но вас, вас, иезуитская, паточная душонка, идиот, миллионер-благодетель, вас более всех и всего на свете! Я вас давно понял и ненавидел, когда еще слышал о вас, я вас ненавидел всю ненавистью души... Это вы теперь все подвели! Это вы меня довели до припадка! Вы умирающего довели до стыда, вы, вы, вы виноваты в подлом моем малодушии! Я убил бы вас, если б остался жить! Не надо мне ваших благодеяний, ни от кого не приму, слышите, ни от кого, ничего! Я в бреду был, и вы не смеете торжествовать!.. Проклинаю всех вас раз навсегда!

Тут он совсем уж задохся.

– Слез своих застыдился! – прошептал Лебедев Лизавете Прокофьевне. – “Так и должно было быть!” *Ай да князь! Насквозь прочитал...*» [8; 249]. Упомянутая афористичность высказываний Мышкина проявляется, как правило, экспромтом. Он не подбирает слова, не строит фразу, но в одно выражение или короткую реплику – обычно это *ответ на вопрос* – вкладывает всё свое впечатление и понимание (или *непонимание*). Так это было в случае с красотой лица Аглаи Епанчиной, когда его настойчиво просят высказаться («Красота – загадка»). Так подобное же случается, когда сам себя измучивший Ипполит обращается к нему за советом:

« – Ну, хорошо, ну, скажите мне сами, ну, как, по-вашему: как мне всего лучше умереть?... Чтобы вышло как можно... добродетельнее то есть? Ну говорите!

– *Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!* – проговорил князь тихим голосом.

– Ха-ха-ха! Так я и думал! Непременно чего-нибудь ждал в этом роде! Однако же вы... однако же вы... *Ну, ну! Красноречивые люди!* До свиданья, до свиданья!» [8; 433]. Мышкин здесь действительно красноречив – но все-таки невольно и почти вынужденно. Это явление сродни тому, что уже было однажды названо *красноречивым косноязычием*.<sup>54</sup> Применительно к образу князя Мышкина это можно интерпретировать так: его впечатления (от чего бы то ни было) настолько богаты, что словами их не передать («...ведь как это рассказать»). Слова могут оказаться и яркими – *красноречие*, но все-таки недостаточными – *косноязычие*. Это настолько важно для автора, что неоднократно становится в романе предметом рефлексии героев – дважды высказывается на эту тему Мышкин и один – Ипполит Терентьев. Наконец, и автор, имея в виду впечатление князя, высказывается явно от себя.

---

<sup>54</sup> См.: Макаричев Ф.В. Художественная индивидуология Ф.М. Достоевского. – СПб.: ЭлекСис, 2016. – С.353, 368.

Вначале, в «близком кругу» Епанчиных, князь признает: «*Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу...<...> У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей.* И потому я не имею права... к тому же я мнителен, я... я убежден, что в этом доме меня не могут обидеть и любят меня более, чем я стою» [8, 283]. Мышкин говорит о «высоких идеях», но выражается опять-таки неточно – потому что никакой он не идеолог. Он скорее *впечатлительный визионер* и остро переживает, что не в силах передать на словах содержательность и глубину своих интуиций и прозрений.

Второй раз, уже на званом вечере у Епанчиных, он говорит фактически о том же, но с важным развитием: «Я всегда боюсь моим смешным видом *скомпрометировать мысль и главную идею.* Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и *унижает идею.* Чувства меры тоже нет, а это главное; это даже самое главное... Я знаю, что мне лучше сидеть и молчать <...> Знаете, по-моему, быть смешным даже иногда хорошо, да и лучше: скорее простить можно друг другу, скорее и смириться; *не все же понимать сразу, не прямо же начинать с совершенства! Чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать!* А слишком скоро пойдем, так, пожалуй, и не хорошо пойдем» [8; 458]. Примечательно, что у этой мысли в романном творчестве Достоевского есть свой контекст. Так, в предыдущем романе фактически о том же говорит и Разумихин: «...хоть мы и врем, потому ведь и я тоже вру, да *довремся же наконец и до правды,* потому что на благородной дороге стоим» [6; 156]. А в позднейшем «Подростке» на эту же тему говорят Аркадий Долгорукий и Версиков: « - Я хотел долго рассказывать, но стыжусь, что и это рассказал. Не всё можно рассказать словами, иное лучше никогда не рассказывать. Я же вот довольно сказал, да ведь вы же не поняли. - А! и ты иногда страдаешь, что *мысль не пошла в слова!* Это благородное страдание, мой друг, и дается лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал, и к тому же всегда выскажет больше, чем нужно; про запас они любят» [13; 102].

Как видим, и в этом случае срабатывает избыточность воображения самого автора, который «не забывает» важную для себя мысль и воспроизводит ее вариативно в разных романах.

В «Идиоте» высказывается на ту же тему Ипполит Терентьев в своей рукописной исповеди: «...*во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто,*

*что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи. Но если и я теперь тоже не сумел передать всего того, что меня в эти шесть месяцев мучило, то по крайней мере поймут, что, достигнув моего теперешнего “последнего убеждения”, я слишком, может быть, дорого заплатил за него» [8; 328].*

В этом случае, в отличие от суждений Мышкина, *идея* упомянута не всуе, потому что читателям представлен не *визионер*, а именно *идеолог*. В «Моем необходимом объяснении» (так озаглавлена исповедь Ипполита) заложено такое содержание, которое откликнется позднее как в романе «Бесы» (идея Кириллова), так и в «Братьях Карамазовых» (идея Ивана). В этом также сказывается авторская избыточность воображения. И здесь опять—таки рефлексия Ипполита по поводу собственного «косноязычия».

От автора же мысль о невыразимости на словах впечатления (по поводу писем Настасьи к Аглае) выражена так: «Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда *с необыкновенною силой впечатления, что вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное?* Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце; вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; *впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам - всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить* <...> пока он читал эти письма, он сам почти верил в возможность и даже в оправдание этой мечты. Да, конечно, это был сон, кошмар и безумие; но тут же заключалось и *что-то такое*, что было мучительно-действительное и страдальчески-справедливое, что оправдывало и сон, и кошмар, и безумие» [8; 378]. И весь роман «Идиот» переполнен такими *впечатлениями* – которые передаются нам все-таки на словах. Но это *высокохудожественные* слова.

На это, как на парадокс, обращает внимание немецкий исследователь Х.-Ю. Геригк. Он цитирует одно из писем Достоевского: «Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, „изреченной“ мысли, говорит, что: Мысль изреченная есть ложь» [29/2, 102]. И комментирует так: «Последнее предложение – цитата из стихотворения Тютчева «Silentium!», которое Достоевский очень ценил. Очевидно, что этот стих позволительно рассматривать как формулу философии языка Достоевского. Правда, остается поразмыслить над тем, что именно язык высказывает себе упреки в собственной недостаточности – парадокс, которому мы

здесь не можем уделить больше внимания».<sup>55</sup> Однако заметим, что такой «парадокс» вполне проясняется, если принять во внимание логику художественного воспроизведения душевной жизни, в которой особо значима самостоятельная содержательность *впечатлений*.

В ряду ярких впечатлений героев особое место занимают те, что испытывают Мышкин и Терентьев от созерцания копии с картины Ганса-Гольбейна «Мёртвый Христос в гробу» в доме Рогожина. У Мышкина это выразилось, как зачастую у него случается, лаконично и ёмко: «— А на эту картину я люблю смотреть, — пробормотал, помолчав, Рогожин <...>.

— На эту картину! — вскричал вдруг князь, *под впечатлением внезапной мысли*, — на эту картину! Да *от этой картины у иного еще вера может пропасть!*

— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин» [8; 182].

То есть и Рогожин испытывает подобное впечатление, возобновляет его. А впечатление настолько сильное, что способно соперничать с религиозной верой и преодолевать ее. Можно полагать, что такое *впечатление* у Мышкина рождает *чувство горечи*.

В свою очередь, Ипполит Терентьев переживает впечатление от той же картины по-другому. В отличие от князя, он разворачивает его в подробностях, как бы *отдает себе в нем отчет*, то есть рефлексивирует:

«На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов <...>. Правда, это лицо человека, только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. <...> На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то *рождается один особенный и любопытный вопрос*: если такой точно труп (а он непременно должен был быть такой) видели

---

<sup>55</sup> Геригк Х.-Ю. Указ. соч., с. 100-101.

все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут *неволью приходится понятие*, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась» [8; 338-339].

Во-вторых, впечатление у Ипполита не самоценно и ведет не к эмоциям (как у князя). Оно дает толчок *мыслям* («приходит понятие») – на то он и *идеолог*. Затем душевная жизнь этого героя пополняется новыми впечатлениями: он видит кошмары («тарантул»; привидение в облике Рогожина). Это уже вызывает эмоции, отвращение, и зарождается решимость на самоубийство: «Окончательному решению способствовала, стало быть, *не логика, не логическое убеждение, а отвращение. Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижаящие меня формы*» [8, 341]. Однако Ипполит поторопился с выводом, он вообще непоследователен в своей исповеди. «Уйти» он все-таки не способен на одной только эмоциональной волне, и будут еще «последние объяснения», вполне *идейные*.

Вначале он предвосхищает «бунт» Ивана Карамазова: «...гораздо уж вернее предположить, что тут просто понадобилась моя ничтожная жизнь, жизнь атома, для *пополнения какой-нибудь всеобщей гармонии* в целом, для какого-нибудь плюса и минуса, для какого-нибудь контраста и прочее, и прочее, точно так же, как ежедневно надобится в жертву жизнь множества существ, без смерти которых остальной мир не может стоять <...> я даже согласен допустить, что ничего не понимаю в этом устройстве; но зато вот что я знаю наверно: если уже раз мне дали сознать, что “я есмь”, то *какое мне дело до того, что мир устроен с ошибками и что иначе он не может стоять?* Кто же и за что меня после этого будет судить? Как хотите, все это невозможно и несправедливо. А между тем я никогда, несмотря даже на все желание мое, не мог представить себе, что будущей жизни и провидения нет. Вернее всего, что все это есть, но что мы ничего не понимаем в будущей жизни и в законах ее. Но *если это так трудно и совершенно даже невозможно понять, то неужели я буду отвечать за то, что не в силах был осмыслить непостижимое?* Правда, они говорят, и, уж конечно, князь вместе с ними, что тут-то послушание и нужно, что слушаться нужно без рассуждений, из одного благонравия, и что за кротость мою я непременно буду вознагражден на том свете. <...> Но опять-таки, если понять его невозможно, то, повторяю, трудно и отвечать за то, что не дано человеку понять. А если так, то как же будут судить меня за то, что я не мог понять настоящей воли и законов провидения?» [8; 344].

Однако Ивана Карамазова его *бунт* вовсе не поведет к самоубийству. А вот в следующем после «Идиота» романе, в «Бесах», уже появится идеолог-самоубийца. И в завершение рукописной исповеди Терентьева не случайно, конечно, зазвучали мотивы рефлексий будущего Кириллова: «Если б я имел власть не родиться, то наверно не принял бы существования на таких насмешливых условиях. Но я еще имею власть умереть, хотя отдаю уже сочтенное. Не великая власть, не великий и бунт. Последнее объяснение: я умираю вовсе не потому, что не в силах перенести эти три недели; о, у меня бы достало силы, и если б я захотел, то довольно уже был бы утешен одним сознанием нанесенной мне обиды <...>. Наконец, и соблазн: природа до такой степени ограничила мою деятельность своими тремя неделями приговора, что, может быть, *самоубийство есть единственное дело, которое я еще могу успеть начать и окончить по собственной воле моей*. Что ж, может быть, я и хочу воспользоваться последней возможностью дела? *Протест иногда не малое дело...*» (там же). Ипполит, как уже сказано, в своей исповеди непоследователен. В ней много чего понамешано. Примечательно, что Мышкин со свойственной ему проницательностью замечает позднее, уже после обнародования исповеди, что Ипполит – человек «многоидейный», в сравнении с людьми прошлых веков: «...тогдашние люди (клянусь вам, меня это всегда поражало) совсем точно и не те люди были, как мы теперь, не то племя было, какое теперь, в наш век, право, точно порода другая... Тогда *люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, - и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...*» [8; 433]. Но именно поэтому в образе Терентьева у Достоевского оказался заложен богатый запас избыточного воображения. В «Идиоте», таким образом, не состоялся полноценный образ героя-идеолога. Зато эстафету у Ипполита позднее подхватят последовательный Кириллов (а значит, и Ставрогин) и не менее последовательный Иван Карамазов.

Женские образы в романе заслуживают концентрации нашего внимания, хотя бы на некоторых из них.<sup>56</sup> Есть здесь своя безусловная «суперзвезда», Настасья Филипповна. Именно так, по имени-отчеству, ее называют в романе все персонажи и даже сам автор. Фамилия «Барашкова» упоминается трижды, в начальных «биографических» данных. Уменьшительное имя «Настя» – упомянуто всего лишь раз, когда речь идет еще о девочке. (Ср.: Дуня, Соня, Аделаида, Вера, и несть им числа в романах Достоевского.) Очень похоже, что сам автор окутал этот образ особой аурой, которая становится навязчивой – и не только для всех персонажей, но и для читателя. Задано это уже в первой главе, через рассказ

---

<sup>56</sup> Подробнее см.: Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 126-177.

Рогожина, и он же погасил эту «суперзвезду» в финале сюжета своим ножом. К тому и шло, и даже шла она сама почти сознательно. Это опять-таки ощутимо овеяно авторским сочувствием.

Каковы же изначальные данные, дарованные образу Барашковой самим автором? Они всесторонне *исключительны*. В первую очередь – исключительная красота, и это приходится принять на веру. Персонажи-мужчины почти поголовно ею очарованы. Женщины также невольно отдают ей должное и даже сверх меры. Аделаида, как мы помним, называет ее красоту «страшной силой». Интересно впечатление ее соперницы Аглаи: «Настасья Филипповна проходила в эту минуту мимо самых ступлев барышень. <...> Князь помнил, что Аглая вдруг произнесла полупшепотом: “Какая...” Слово неопределенное и недоговоренное; она мигом удержалась и не прибавила ничего более, но *этого было уже довольно*» [8; 290]. То есть вновь впечатление таково, что дополнительными словами не пересказать – только одним, «какая...».

Во-вторых (но не в последнюю очередь), героиня – исключительная «страдалица». Это выражено в первоначальном впечатлении Мышкина от ее портрета и затем развивается и как будто даже муссируется по ходу сюжета. Разумеется, «поруганная красота» – это сильный повод к сочувствию. Однако художнический инстинкт на жизненную правду позволяет Достоевскому и в первоначальное впечатление Мышкина (от портрета) ввести важную поправку: «...вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» [8; 32]. Однако Настасья Барашкова ведь по ходу сюжета – именно *не добра*, и потому всё будет в итоге *погублено*. Наши наблюдения и впечатления позволяют вынести суждение, что по этой линии («Настасья Филипповна») роман «Идиот» генетически связан с «Преступлением и наказанием». Достоевский – как и читатели – остался впечатлен образом своей «Сони Мармеладовой». И в новом романе, согласно избыточности авторского воображения, он решился в чем-то развернуть, чем-то дополнительно компенсировать образ Сони. В первой главе монографии мы уже отмечали нечто подобное, когда Голядкин *продолжает* Макара Девушкина (уже благополучен в финансовом отношении). Теперь «падшая женщина» представлена в комфортных условиях, в материальном благополучии и, главное, в полной самостоятельности по отношению как к собственной судьбе, так и к судьбам окружающих ее мужчин. Немаловажно и то, что по воле автора Настасья теперь наделена победительной красотой. Соня на ее фоне выглядела бы как бедная золушка, потому что у нее «было худенькое, совсем худенькое и бледное *личико, довольно неправильное, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком. Ее даже нельзя было назвать и хорошенькою, но зато голубые глаза ее были такие ясные...*» [6; 183]. То есть Соня была изначально лишена того, что составляет главные «козыри» Настасьи в романе «Идиот».

Но всё, конечно, сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Настасья Барашкова откликается на образ Сони Мармеладовой, главное, в том, что она так же искренно считает себя «падшей женщиной». Например, в передаче Рогожина: «”Я, говорит, известно какая”» [8; 179]. А вот в передаче князя: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое павшее, самое порочное существо из всех на свете. О, не позорьте ее, не бросайте камня. Она слишком замучила себя самым сознанием своего незаслуженного позора!» [8; 361]. Иные реплики Мышкина даже более относимы к предполагаемой Соне Мармеладовой, нежели к Настасье Барашковой. Например: «...я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и *из такого ада чистая вышли*, а это много» [8; 138]. Или такое замечание: «...может быть, вы уже до того несчастны, что и действительно виновною себя считаете» [8; 142]. О Соне было сказано нечто близкое: «...это приниженное существо до того уже принижено...» [6; 182]. Роднит Настасью с Соней и то, как они обе полагаются на свой *взгляд*, на личностное *впечатление*, а не на *понимание*: «...она вдруг обратилась к князю и, грозно нахмутив брови, пристально его разглядывала; но это было на мгновение; может быть, ей вдруг показалось, что все это шутка, насмешка; но *вид князя тотчас ее разуверил*» [8; 140]. Примерно так же вглядывалась, как мы помним, и Соня в Раскольников. Можно отнести к героине предыдущего романа и признание Настасьи: «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, <...> и вот все 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]. Но здесь уже есть диссонанс: «добрый, честный, хороший и глупенький» – это скорее Лебезятников, а не Раскольников.

Особо примечательно использование одного и того же редкостного эпитета применительно к характеристикам той и другой героини. Соню, как мы помним, отличало «ненасытимое сострадание». В Настасье же отмечено что-то вроде «какого-то *ненасытимого чувства презрения*, совершенно выскочившего из мерки» [8; 37]. «Сострадание» и «презрение»: разница кардинальная. Вновь вспоминается мышкинское «Ах, кабы добра!». Ему же автор доверяет прочувствовать важнейшую мысль: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» [8; 192]. Добрые инстинкты – как правило, по отношению к Мышкину – подавляются в Настасье гордостью и презрением почти ко всем остальным. Так что, имея в виду нашу заглавную тему, приходится согласиться со впечатлением Тоцкого (ведь Достоевский зачастую делегирует свои мнения даже несимпатичным персонажам): в Настасье доминирует «какая-то *душевная и сердечная бурда*» [8; 37]. Так что образ Настасьи Барашковой – это нечто вроде «Сони наоборот». Та-

ким уж он получился в романе «Идиот». В этой связи может вспомниться колоритное суждение Ивана Карамазова в итоговом романе Достоевского, когда он упоминает «крестьянскую девку»: «За ней ходят с сарафаном али с паневою, <...> чтобы завязать и *венчать везти*, а она говорит: «Захоцу – вскоцу, захоцу – не вскоцу»» [15; 377]. Ведь именно так ведет себя в «Идиоте» Настасья, когда неоднократно бежит из-под венца то от Рогожина к Мышкину, то наоборот.

Вместе с тем, князь до самого трагического финала не изменяет своим чувствам к ней, и чувства эти явно пристрастны. Он жертвует ради нее и своим личным счастьем; она же, в свою очередь, знает цену этой жертве и *принимает* ее: «Он, впрочем, заметил, что Настасья Филипповна *слишком хорошо знала и понимала, что значила для него Аглая*. Она только не говорила, но *он видел ее “лицо”* в то время, когда она заставляла его иногда, еще вначале, собирающимся к Епанчиным» [8; 490]. В неадекватности отношения Мышкина к Настасье может угадываться некоторая пристрастность самого Достоевского к обоим этим характерам и образам. *Исключительный* герой почти обрекается на полубезумные чувства к *исключительной* героине. Он отчасти делит с ней судьбу, когда после ее гибели окончательно сходит с ума. Однако в отношении героя у автора изредка срабатывает все тот же художнический инстинкт на жизненную правду. Один из таких случаев наблюдается в том, как передано состояние и речь героя в сцене званого вечера у Епанчиных.

Ему напомнили о его воспитательнице. И он в восторге: ««Она была строга, но... ведь нельзя же было не потерять терпение... с таким идиотом, каким я тогда был (*хи-хи!*). Ведь я был тогда совсем идиот, вы не поверите (*ха-ха!*). Впрочем... впрочем, вы меня тогда видели и... Как же это я вас не помню, скажите, пожалуйста? Так вы... ах, боже мой, так неужели же вы в самом деле родственник Николаю Андреичу Павлицеву?»

– У-ве-ряю вас, – улыбнулся Иван Петрович, оглядывая князя.

– О, я ведь не потому сказал, чтоб я... сомневался... и, наконец, в этом разве можно сомневаться (*хе-хе!*)... хоть сколько-нибудь? То есть даже хоть сколько-нибудь!! (*Хе-хе!*) Но я к тому, что покойный Николай Андреич Павлицев был такой превосходный человек! Великодушнейший человек, право, уверяю вас!

Князь не то чтобы задыхался, а, так сказать, «*захлебывался от прекрасного сердца*», как выразилась об этом на другой день Аделаида» [8; 448]. Здесь в прекраснодушие героя диссонансом все-таки входят все эти его «*хи-хи, ха-ха, хе-хе*». Они коробят впечатление и потому снижают образ. Автор добавляет и от себя: «Князь даже весь дрожал. Почему он вдруг так растревожился, почему пришел в такой *умиленный восторг*, совершенно ни с того ни с сего и, казалось, *нисколько не в меру с предметом разговора*, – это трудно было бы решить. В таком уж он был настроении и

даже чуть ли не ощущал в эту минуту, к кому-то и за что-то, самой горячей и чувствительной благодарности, – <...> чуть ли и не ко всем гостям вообще. *Слишком уж он “рассчастливился”*» [8; 448-449].

Вся эта сцена завершается эпилептическим припадком Мышкина («из легких»). Достоевский, знавший подобные состояния по личному опыту, еще ранее дает им в романе примечательное описание: «Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, *полное ясной, гармоничной радости и надежды*, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и “высшего бытия”, не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: “Что же в том, что это болезнь? – решил он наконец. – Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?” Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно “красота и молитва”, что это действительно “высший синтез жизни”, в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. <...> Мгновения эти были именно одним только необыкновенным усилением самосознания, – если бы надо было выразить это состояние одним словом, – самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного. <...> Ведь это самое бывало же, ведь он сам же успевал сказать себе в ту самую секунду, что эта секунда, по *беспредельному счастью*, им вполне ощущаемому, пожалуй, и *могла бы стоить всей жизни*» [8; 188-189].

Возвращаясь к приведенным приметам приближающегося припадка – все эти «*хи-хи, ха-ха, хе-хе*», – можно прояснить и сверх-экзальтированное отношение Мышкина к Настасье. Во всем, что он о ней говорит и как ее воображает, тоже ведь угадывается в подтексте как бы неизменное «*Ах-ах!*». И тогда можно полагать, что восприятие Мышкиным Настасьи Барашковой, вольно или невольно для автора, представлено в романе как

перманентно болезненное. Так что «красота (ее) и молитва (его на нее)» с «одной секунды» растянулись на целый сюжет, однако вовсе не составили герою «беспредельного счастья», но действительно стоили ему «всей жизни»...

Аглая Епанчина поставлена автором по отношению к Настасье в положение «соперницы». Но они все-таки как бы из разных художественно-весовых категорий. В первую очередь, обе героини – признанные красавицы. Но похоже, даже и в этом отношении Настасья «переигрывает» Аглаю. Уже в восприятии Мышкиным портрета было отмечено то, чего нет и не может быть в облике Аглаи, – приметы пережитых страданий. Для сравнения вспомним еще раз первое впечатление князя от юной Епанчиной. Его мнения генеральше приходится почти домогаться: «...что ж вы, князь, про Аглаю ничего не сказали? Аглая ждет, и я жду.

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

– 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 еще не приготовился. Красота – загадка» [8; 66]. О красоте Аглаи Мышкин ничего не скажет и «потом». Он так и не «приготовится». А в первом (и единственном) отзыве примечательно, что никакой конкретики в облике Аглаи не допускается. Приходится принимать на веру. Вот разве что Настасья Барашкова, чисто по-женски, не преминула уколоть юную соперницу: «...думала, что вы и умнее, да и *лучше даже собой, ей-богу!*...» [8; 474].

Обе соперницы очень впечатлительны. Обе покорены Мышкиным, и каждая как бы предчувствовала его в своей судьбе. Настасья уже при первом очном свидании с ним, у Иволгиных, проговаривается: «Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?» [8; 89]. А затем у себя в гостиной, как мы помним, признается: «...вот все такого как ты, *вообразала*, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: “Вы не виноваты Настасья Филипповна, а я вас обожаю!”» [8; 144]. В свою очередь, и Аглая признается: «Слушайте же, <...> я *долго ждала вас*, чтобы вам все это рассказать, с тех самых пор ждала, как вы мне то письмо оттуда записали, и *даже раньше*... Половину вы вчера от меня уже слышали: я вас считаю за самого честного и за самого правдивого человека, всех честнее и правдивее» [8; 356]. Впечатления и мечтания героинь явно разнятся, и понятно почему. Одна – женщина, которая, по словам Мышкина, «из такого ада» вышла (хотя какой уж тут «ад», если вновь вспомнить Соню Мармеладову). А другая – девица, по ее же словам, «из бутылки» семейного оазиса только еще мечтает выйти. Первая мечтает о том, кто ее пожалеет и будет обожать. Вторая – о том, с кем хо-

чет «все, все 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 всем говорить как с собой» [8; 356].

Роднит же эти впечатления (и влюбленности) лишь одно – предмет их мечтаний, сам Мышкин. И Настасью с Аглаей можно понять.

Обе соперницы, каждая по-своему, – умны. О Натасье в этом отношении не раз высказываются Мышкин и Рогожин. Об Аглае свидетельствует все тот же Мышкин: «По-моему, вы даже, может быть, и *очень умны иногда*, – продолжал князь, – вы давеча вдруг сказали одно слово очень умное. Вы сказали про мое сомнение об Ипполите: “Тут одна только правда, а стало быть, и несправедливо”. Это я запомню и обдумаю. – Аглая вдруг вспыхнула от удовольствия» [8; 355]. Однако сама же она признает, сравнивая с собой Настасью: «Она... ну да, она умна, хоть и безумная, и вы правду говорите, что *она гораздо умнее меня...*» [8; 362]. Аглае не хватает не только опыта страданий (винить ее в этом было бы несправедливо), но и просто жизненного опыта. Поэтому в ее образе сочетаются признаки девичьей инфантильности и женской интуиции. Этому противоречию удивляется сам Мышкин. Например, в одном случае: «Он понять не мог, как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться такой ребенок, может быть действительно даже и теперь не понимающий всех слов ребенок» [8; 358]. А следом за этим Аглая проницательно характеризует взаимоотношения Настасьи и Мышкина: «Неужели вы не видите, что не в меня она влюблена, а вас, вас одного она любит! Неужели вы все 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 убьет 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 ребенок давно уже женщина* [8; 363]. Мышкин тут же поясняет: «– Бог видит, Аглая, чтобы возвратить ей спокойствие и сделать ее счастливою, я отдал бы жизнь мою, но... я уже не могу любить ее, и она это знает!

– Так пожертвуйте собой, это же так к вам идет! Вы ведь такой великий благотворитель» (там же). Аглая при этом язвит и сама, конечно, не ожидает, насколько оказывается проницательна – ведь именно так он и поступит... Заметим еще, что в этом интригующем «многоугольнике» (нужно иметь в виду и Рогожина, и Ганю Иволгина) пострадали по воле автора все, и каждый по-своему может считаться «погибшим» («Мне отмение и Аз воздам»). Настасья убита; Рогожин осужден на каторгу [а душевные муки, по слову Раскольниковова, «опричь каторги» – 6, 203]; Мышкин безнадежно сошел с ума.

Но ведь и Аглае не позавидуешь, потому что «она, после короткой и необычайной привязанности к одному эмигранту, польскому графу, вышла вдруг за него замуж». Затем «оказалось, что этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей. Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души, и до того пленил, что та, еще до выхода замуж, стала членом какого-то заграничного комитета по восстановлению Польши и, сверх того, попала в католическую исповедальню какого-то знаменитого патера, овладевшего ее 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 ее несколько месяцев уже и не видали...» [8; 509]. Таким образом, лишенная благотворного влияния Мышкина, Аглая утрачивает проницательность своих *впечатлений* и в результате подпадает под иные влияния, в том числе под ненавистные Мышкину *католические*. То есть, по логике автора, судьба ее также загублена.

Не вровень, но все-таки в ряду полноценных и достойных внимания женских образов романа «Идиот» нужно воспринимать Веру Лебедеву. Она «не ровня» Настасье и Аглае, потому что роль у нее будто бы эпизодическая. Но это лишь на поверхностный взгляд. Душевная жизнь ее как бы *закрыта* и выражается лишь через редкие авторские намеки. Тем большую они имеют ценность. Например, 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].

Важный нюанс взаимоотношений Мышкина с Верой выражается в том, что она порой сопровождает (если даже не предвосхищает) его реакции на других персонажей. Например, выразительно ее «ходатайство» за больного Ипполита Терентьева:

- «— Князь, пожалейте этого... несчастного; не прогоняйте его сегодня.
- Ни за что не прогоню; как он сам хочет.
- Он ничего теперь не сделает, и... не будьте с ним строги.
- О нет, зачем же?
- И... не смейтесь над ним; вот это самое главное.

– О, отнюдь нет!

– *Глупа я, что такому человеку, как вы, говорю об этом,* – покраснела Вера. – А хоть вы и устали, – засмеялась она, полуобернувшись, чтоб уйти, – а у вас такие славные глаза в эту минуту... счастливые.

– Неужто счастливые? – с живостью спросил князь и радостно рассмеялся.

Но Вера, простодушная и нецеремонная, как мальчик, *вдруг что-то сконфузилась, покраснела еще больше и, продолжая смеяться, торопливо вышла из комнаты.*

“*Какая... славная...*” – подумал князь и *тотчас забыл о ней*» [8; 366].

Как в этом, так и в других случаях, Мышкин то и дело «забывает» о Вере, но раз за разом он вспоминает о ней. Во многих ситуациях, в том числе тяжелых 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 увидела, 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]. Невольно возникает здесь ассоциация с душевным состоянием Сони Мармеладовой в предыдущем романе (когда Раскольников склонялся к ее ногам).

И позднее Мышкину будто бы невольно (на самом деле, конечно, по воле автора) вспоминается Вера. Многозначителен художественный нюанс, когда князь противопоставляет облику Настасьи 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]. Возможна догадка: быть может, эти слова Мышкина, по замыслу Достоевского, должны были запасть в душу Евгения Павловича – ведь в финале имеется в виду его постепенное сердечное сближение именно с Верой. Это выразительный художественный штрих к портрету и судьбе Веры Лебедевой. К финалу Аглая Епанчина и Настасья Барашкова оказались несостоятельны в своих чувствах к Мышкину. Его, уже безнадежно больного, время от времени навещает в клинике лишь Евгений Павлович, который «кроме Коли (Иволгина), 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, сойтись с судьбой несостоявшегося жениха Аглаи Епанчиной. В любом случае, образ Веры Лебедевой достаточно регулярно соотносится с образами то Настасьи, то Аглаи, – и явно не в пользу двух *последних* красавиц (которые мнились как *первые*).

От образа Веры Лебедевой логично будет перейти к ее отцу Лукьяну Лебедеву и вообще вернуться к образам мужских персонажей. А это, к тому же, вновь актуализирует для нас вопрос о значимости второстепенных героев, на которых изливается «благодать» раскованного воображения Достоевского (см. на примере образа Лебезятникова в предыдущей главе нашей монографии). 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 указывала 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 <...> и дает собственную характеристику этого персонажа, которая во многом 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 вынес 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 оплаки-

вающий умершую жену, замечательный отец, трепещущий от страха за детей и любви к ним, обожающий и своего избалованного 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».<sup>57</sup>

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 в семейном аспекте, через взаимоотношения с детьми.

Поначалу Лукьян Тимофеевич в глазах других персонажей исполняет роль добровольного шута, угодника и «забавника». Он льстит 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 склонностей принимают другие, позитивные выражения в семейном обиходе. Отец говорит со своими детьми на волнующие его темы – он развлекает их, в чём-то, наверное, и поучает. Его племянник, Докторенко, свидетельствует, что Лебедев в последнее время «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 тра-

---

<sup>57</sup> Ребель Г.М. «Кто виноват во всем этом»? Мир героев, структура и жанр романа «Идиот» // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 194-195.

уре, 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 стрелка 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]. Для сравнения вспомним, что в семье Епанчиных сочинений Пушкина нет, а Аглая украдкой читает Поль-де-Кока (от чего ее маменька чуть в обморок не упала).

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 подробно описана их загородная дача в Павловске. И всё 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 на них явно благотворное влияние. Читатели не знают о былых взаимоотношениях Лебедева 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].

Выразительна пылкая самохарактеристика Лебедева в ответ на упрёки его племянника: «...я, пьяница и потаскун, грабитель и лиходей, за одно только и стою, что вот этого зубоскала, еще младенца, в свивальники обертывал, да в корыте мыл, да у нищей, овдовевшей сестры Анисьи я, такой же нищий, по ночам просиживал, напролет не спал, за обоими ими больными ходил, у дворника внизу дрова воровал, ему песни пел, в пальцы прищелкивал, с голодным-то брюхом, вот и вынынчил» [8; 164]. По ночам он, как оказалось, молится не только за упокой супруги, но и за фаворитку Людовика XV графиню Дюбарри, и причины таковы: «Да потому, может, и помянул, 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» (там же). И следует важное добавление Лебедева: «...я не просто за одну графиню Дюбарри молился; я причитал так: "Упокой, господи, душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных", а уж это совсем другое; ибо много таковых грешниц великих, и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые там теперь мятутся, и стонут, и ждут» [8; 165]. Примечательный для нас в данном случае нюанс отчасти роднит этого персонажа с самим Мышкиным. Оба очень впечатлительны. Князь трижды рассказывает у Епанчиных (первый раз в приемной лакею), как волновали его душевные переживания приговоренных к казни. Лебедев, в отличие от Мышкина, не бывал свидетелем такого, однако он впечатляется даже пересказом в «Лексиконе» о том, как Дюбарри восклицала перед казнью: ««Минуточку одну еще повремените, господин буро (палач), всего одну!» И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этого мизера с человеческою душой вообразить невозможно. <...> От этого графининою крика, об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами» [8; 164].

У Мышкина тоже «щемит на душе» от подобных впечатлений, и в этом, как ни парадоксально, открывается родство душ столь разных персонажей. Достоевский, сам переживший незавершенную процедуру смертной казни, вложил в оба эти образа собственные душевные впечатления. Еще раз заметим, что предполагать такую впечатлительность и глубину душевного мира Лебедева изначально, в первой части романа, не было еще никаких оснований. Это персонаж *в развитии*, что и передано автором во впечатлении Мышкина: «Да вот Лебедев же задал ему сегодня задачу: ну *ожидал ли он такого Лебедева? Разве он знал такого Лебедева прежде?* Лебедев и Дюбарри, – господи!» [8; 190]. Лебедев многое сделал, чтобы предотвратить финальную трагедию, даже, если придется, признанием Мышкина недееспособным. Но его планы не состоялись. В этой связи интересно замечание от автора об особенностях душевной природы

персонажа: «...расчеты этого человека всегда зарождались как бы по вдохновению и от излишнего жару усложнялись, разветвлялись и удалялись от первоначального пункта во все стороны; вот почему ему мало что и удавалось в его жизни. Когда он пришел потом, почти уже в день свадьбы, к князю каяться (у него была неременная привычка приходить всегда каяться к тем, против кого он интриговал, и особенно если не удавалось), то объявил ему, что он *рожден Талейраном и неизвестно каким образом остался лишь Лебедевым*» [8; 487]. Коротко говоря, излишняя впечатлительность и разбросанное воображение до добра таких персонажей (как и людей) не доводят. В заключении об этом персонаже следует сказать, что он вырастил и воспитал такую дочь, как Вера, о которой уже достаточно сказано выше. А это само по себе многого стоит.

Иным задуман и представлен в романе генерал Ардалион Иволгин. Это герой с доминирующим и как бы «разнузданным» воображением. Пожалуй, именно оно подпитывает его эмоции, а не наоборот: «...генерал, как и все постоянно хмельные люди, был очень чувствителен и, как все слишком упавшие хмельные люди, нелегко переносил воспоминания из счастливого прошлого» [8; 204]. Во впечатлениях он сам себя ограничил. Вернее сказать, он чрезмерно впечатляется лишь через собственное воображение. Идей же у Иволгина–старшего – тем более никаких. Таким образом, парадигма душевной жизни в этом образе по-своему уникальна: он живет своим воображением, оно наделяет его впечатлениями и через них питает эмоции. Подобных героев у Достоевского мы более не наблюдаем.

Более многозначителен в романе образ старшего сына в семействе Иволгиных, Гаврилы Ардалионовича. «Нетерпеливый нищий» – так клеймила его Натася Барашкова [8; 90]. Однако это слишком узкое, хотя и яркое определение. Мы уже упоминали об изменчивости выражений его лица (которую отмечают в романе Настасья, Аглая и Мышкин). Такая изменчивость свидетельствует о неконтролируемой эмоциональности Гани Иволгина. Притом спектр его эмоций достаточно широк, но доминируют, как правило, негативные – досада, ненависть, зависть и др. Что касается впечатлительности, то это у Гани – «слабое звено». Он глух и слеп, например, к князю Мышкину. Неожиданный пришелец из Швейцарии в коротком общении успел впечатлить всех Епанчиных (даже генерала) – но не Ганю Иволгина: «Ко всем мучениям его не доставало зависти. Она вдруг укусила его в самое сердце.<...>

– Что вы там такое сделали? Чем понравились? Послушайте, – суетился он изо всех сил (все в нем в эту минуту было как-то разбросано и кипело в беспорядке, так что он и с мыслями собраться не мог), – послушайте, не можете ли вы хоть как-нибудь припомнить и сообразить в порядке, о чем вы именно там говорили, все слова, с самого начала? Не заметили ли вы чего, не упомните ли?

– О, очень могу, – отвечал князь, – с самого начала, когда я вошел и познакомился, мы стали говорить о Швейцарии.

– Ну, к черту Швейцарию!

– Потом о смертной казни...

– О смертной казни?

– Да; по одному поводу... потом я им рассказывал о том, как прожил там три года, и одну историю с одной бедною крестьянкой...

– Ну, к черту бедную крестьянку! Дальше! – <...>

– Потом как Шнейдер высказал мне свое мнение о моем характере и понудил меня...

– Провалиться Шнейдеру и наплевать на его мнения! Дальше!

– Дальше, по одному поводу, я стал говорить о лицах, то есть о выражениях лиц, и сказал, что Аглая Ивановна почти так же хороша, как Настасья Филипповна. Вот тут-то я и проговорился про портрет...

– Но вы не пересказали, вы ведь не пересказали того, что слышали давеча в кабинете? Нет? Нет?

– Повторяю же вам, что нет. <...>

– Да, может быть, вы сами не заметили чего-нибудь... О! идиот пр-ро-клятый, – воскликнул он уже совершенно вне себя, – и рассказать ничего не умеет!» [8; 74-75]. Как говорится, «бог – в мелочах, дьявол – в деталях» (единственный первоисточник фразеологически не определен). Согласно этому, Ганя пренебрегает важными «мелочами», концентрируясь на «деталях».

Примечательно, что Достоевский находит нужным дать специальную развернутую характеристику Гавриле и Варваре Иволгиным как *ординарностям*. Среди прочего применительно к первому там сказано: «...ум есть, но без *своих идей* (курсив Достоевского); сердце есть, но без великодушия, и т. д., и т. д. во всех отношениях. Таких людей на свете чрезвычайное множество и даже гораздо более, чем кажется» [8; 384]. И далее о нем же: «Порывчатость своих желаний он принимал за их силу. При своем страстном желании отличиться он готов был иногда на самый безрассудный скачок; но только что дело доходило до безрассудного скачка, герой наш всегда оказывался слишком умным, чтобы на него решиться. Это убивало его. Может быть, он даже решился бы, при случае, и на крайне низкое дело, лишь бы достигнуть чего-нибудь из мечтаемого; но, как нарочно, только что доходило до черты, он всегда оказывался слишком честным для крайне низкого дела. (На маленькое низкое дело он, впрочем, всегда готов был согласиться.)» [8; 386].

То есть, вспоминая важную в предыдущем романе тему *переступания*, заметим, что Гане Иволгину такая способность не свойственна. Некоторое время он все-таки в этом отношении рассчитывает на себя – что сможет «переступить» и жениться на Настасье Барашковой ради денег.

В этом резонно сомневается Мышкин, замечая в Гане – как позитивный признак – присущую тому *детскость*:

«– У вас, право, еще детский смех есть. Давеча вы вошли мириться и говорите: “Хотите, я вам руку поцелую”, – это точно как дети бы мирились. Стало быть, еще способны же вы к таким словам и движениям. И вдруг вы начинаете читать целую лекцию об этом 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? <...>

– А, нравственность! Что я еще мальчишка, это я и сам знаю, – горячо перебил Ганя, – и уж хоть тем одним, что с вами такой разговор завел. Я, князь, не по расчету в этот мрак иду, – продолжал он, проговариваясь, как уязвленный в своем самолюбии молодой человек, – по расчету я бы ошибся наверно, потому и головой и характером еще не крепок. Я по страсти, по влечению иду, потому что у меня цель капитальная есть. Вы вот думаете, что я семьдесят пять тысяч получу и сейчас же карету куплю. Нет-с, я тогда третьегодний старый сюртук донашивать стану и все мои клубные знакомства брошу. У нас мало выдерживающих людей, хоть и все ростовщики, а я хочу выдержать. Тут, главное, довести до конца – вся задача! <...> Нажив деньги, знайте, – я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают. И будут давать до скончания мира. Вы скажете, это все по-детски или, пожалуй, поэзия, – что ж, тем мне же веселее будет, а дело все-таки сделается. Доведу и выдержу» [8; 105]. Получается, что и в образ вполне «ординарного» персонажа Достоевский заложил некий избыток своего воображения. Потому что рассуждения Гани Иволгина развернутся позднее в *ротшильдской* идее Аркадия Долгорукого, персонажа далеко не ординарного.

В «Идиоте» Лев Мышкин и Гаврила Иволгин поставлены в положение будто бы «соперников»: оба претендуют на внимание и даже «на руку» двух центральных героинь, Настасьи и Аглаи. Это почти пародийные варианты. Но стоит присмотреться к тому, как представляет автор две «эпистолы» героев к Аглае. Здесь уместно вновь принять во внимание *вопрошающий* аспект. Ганя фактически вступает в заочный «торг» с Аглаей, когда просит Мышкина передать ей записку: « – Ах, князь, мне крайняя надобность! – стал просить Ганя. – Она, может быть, ответит... Поверьте, что я только в крайнем, в самом крайнем случае мог обратиться... С кем же мне послать?.. Это очень важно... Ужасно для меня важно... – Ганя ужасно робел, что князь не согласится, и с трусливой просьбой заглядывал ему в глаза. – Пожалуй, я передам» [8; 67].

Для нас особый интерес представляет тот факт, что в записке содержится неявно, через намёки выраженный вопрос: даёт ли Аглая ему надежду на себя? Может ли он рассчитывать на её будущую благосклонность, или ему остаётся согласиться на позорную женитьбу и утешение богатым приданым (за Настасьей Филипповной обещают сто тысяч)? При этом примечательно, что из тринадцати предложений, составляющих записку, нет ни одного с прямо выраженным вопросом. Однако Аглая, которая сама заставляет Мышкина записку прочесть, легко «читает между строк» и очень язвительно комментирует смысл прочитанного. И смысл этот в её глазах сводится к наивному, грубому, грязному, трусливому, дерзкому, бесстыдному (все эти эпитеты присутствуют в словах героини) *вопросу*: даёт ли она ему надежду?.. Фактически это и есть замаскированное и трусливое – в отличие от рогожинского – вымогательство желаемого для себя *ответа*.

Избираемая Аглаей форма *ответа* отчасти сродни самому обращённому к ней *вопросу*. Она также использует в качестве посредника князя Мышкина, но при этом поступает более изобретательно. Демонстративно, в присутствии Иволгина, она диктует князю запись в свой альбом: «Я в торги не вступаю». И более того, она поручает Мышкину быть проводником её презрительного молчания: « – А что сказать ему в ответ?

– Ничего, разумеется. Это самый лучший ответ» [8; 72].

В свете нашей темы интересно сопоставить две записки к Аглае: об одной здесь уже сказано, вторую же написал много позднее князь Мышкин. Между двумя этими «эпистолами» есть общие формальные моменты. Во-первых, обе продиктованы сердечными порывами, но лишь условно могут считаться любовными: у Иволгина – пафос записки много ниже, у Мышкина же, пожалуй, в чём-то даже выше уровня ординарно-сердечных признаний. Во-вторых, в обоих случаях используется посредник. Но для нас сейчас важнее, что разницу между записками можно видеть в разной реализации в них *стихии вопрошания*.

Записка Мышкина: «Когда-то вы меня почтили вашею доверенностью. Может быть, вы меня совсем теперь позабыли. *Как это так случилось, что я к вам пишу?* Я не знаю; но у меня явилось неудержимое желание напомнить вам о себе, и именно вам. Сколько раз вы все три бывали мне очень нужны, но из всех трех я видел одну только вас. Вы мне нужны, очень нужны. Мне нечего писать вам о себе, нечего рассказывать. Я и не хотел того; мне ужасно бы желалось, чтобы вы были счастливы. *Счастливы ли вы?* Вот это только я и хотел вам сказать» [8; 157].

В записке Иволгина, как мы помним, его вопрос к Аглае трусливо маскировался в обычных повествовательных формах (без единой вопросительной конструкции). У Мышкина, напротив, записка фактически сгенерирована двумя вопросами (выделены курсивом), и никакой *задней мысли* за ними,

в подтексте, не угадывается. Для пущей выразительности в обоих случаях формальный мотив для обращения к Аглае будто бы один и тот же: как для Иволгина, так и для Мышкина важно напомнить девушке о себе, опираясь на её сердечное участие. С этого начинаются обе записки. Тем очевиднее последующее различие: Иволгин озабочен только собой и своей судьбой; Мышкин – исключительно Аглаей («Мне нечего писать вам о себе... мне ужасно бы желалось, чтобы вы были счастливы. Счастливы ли вы?»).

Итак, Мышкин, в отличие от Иволгина, не прячет своего вопроса. Однако случай этот далеко не показательен, если рассматривать пристрастия различных персонажей этого романа к вопросительным формам общения. Другие спрашивают часто и помногу; князь Мышкин – напротив – на удивление редко прибегает к этой форме общения. Однако она ему даже слишком хорошо знакома. Одна из граней его «миссии» – рассказывать и *отвечать* всем, кто в этом нуждается.

Вот как, например, он характеризует своё общение с детьми в Швейцарии: «Потом я стал им говорить, говорил каждый день, когда только мог. Они иногда останавливались и слушали, хотя всё еще бранились. Я им рассказал, какая Мари несчастная; скоро они перестали браниться и стали отходить молча. Мало-помалу мы стали разговаривать, я от них ничего не таил; я им всё рассказал. Они очень любопытно слушали и скоро стали жалеть Мари. <...> Они стали часто приходить ко мне и всё просили, чтоб я им рассказывал; мне кажется, что я хорошо рассказывал, потому что они очень любили меня слушать. А впоследствии я и учился и читал всё только для того, чтоб им потом рассказать, и все три года потом я им рассказывал» [8; 60-61].

Это же свойство князя – предельную откровенность в ответах на любые вопросы – многие начинают эксплуатировать в своих целях, и сам Мышкин никак не предусматривал такие последствия своей «миссии». Вот, например, Настасья Филипповна уже готова будто бы поставить свою судьбу в зависимость от ответа князя:

«– Князь, <...> скажите мне, как вы думаете: выходить мне замуж или нет? Как скажете, так и сделаю. <...>

– За... за кого? – спросил князь замирающим голосом.

– За Гаврилу Ардалионовича Иволгина, – продолжала Настасья Филипповна по-прежнему резко, твердо и четко.

Прошло несколько секунд молчания; князь как будто силился и не мог выговорить, точно ужасная тяжесть давила ему грудь.

– Н-нет... не выходите! – прошептал он наконец и с усилием перевел дух.

– Так тому и быть! Гаврила Ардалионович! – властно и как бы торжественно обратилась она к нему, – вы слушали, как решил князь? Ну, так в том и мой ответ; и пусть это дело кончено раз навсегда!» [8; 130].

Вот к этому князь никак не готов (но принимать на себя *приходится*) – решать чужие судьбы. Его вопросами фактически загоняют в ситуацию, изначально драматичную, а впоследствии и трагичную. Приведённый выше вопрос героини – не единственный такого рода. Уже предчувствовалось нечто подобное в предположительном вопросе Гани Иволгина (женится бы сам князь на такой женщине?). А на именинах этой во всех отношениях «роковой женщины» вопрос будет уже поставлен прямо и всерьёз: *возьмёт ли он такую?* И придётся отвечать:

«Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю. <...>

– Возьмете, как есть, без ничего!

– Возьму, Настасья Филипповна...» [8; 138].

Драматизм ситуации в том, что князь по-прежнему про себя уверен: он ей в мужа не годится. Однако *здесь и сейчас* эту женщину нужно поддержать и попытаться спасти таким именно ответом. И отвечает Мышкин с полной ответственностью, что продемонстрируют все позднейшие его поступки (готовность в любой момент вести Настасью Филипповну под венец).

В свете *вопрошания* следует иметь в виду ещё одно важное свойство князя Мышкина. Если он более других способен на откровенные *ответы* и гораздо реже, чем остальные персонажи, *спрашивает*, то это вовсе не значит, что он относится к «косным» героям Достоевского. Он в полной мере обладает *вопрошающими* инстинктами. Вопросы он задаёт (или *задаётся* ими про себя) действительно редко, – тем ярче сказывается своеобразие этих вопросов. Так, например, он не только *ответом* решает поддержать Настасью Филипповну в приведённой выше ситуации. Несколько ранее в романе описана сцена знакомства этой женщины с семейством Иволгина. Очень характерно, что героиня при этом буквально «третирует» окружающих (не исключая и князя Мышкина) своими небрежными и легкомысленными *вопросами*. Одернуть её пытаются также с использованием этой формы:

«– Вы не уйдете отсюда, маменька? – громко спросила Варя.

– Нет, Варя, я досижу до конца.

Настасья Филипповна *не могла не слышать вопроса и ответа*, но веселость ее оттого как будто еще увеличилась. Она тотчас же снова *засыпала генерала вопросами*» [8; 92].

Но вот берёт слово Мышкин – и одновременно умеет вступить как за окружающих, так и за саму Настасью Филипповну. Своим горьким риторическим *вопросом* он заставляет её опомниться и погасить в себе хотя бы на время надрывное настроение («душевную и сердечную бурду», по выражению Тоцкого): «– *Разве вы такая*, какую теперь представлялись. Да может ли это быть! – вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором. <...> – Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, – прошептала

она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла» [8; 99-100].

Однако ещё более характерны иные вопросы Мышкина. Как уже было отмечено, в этом романе мало встречается так называемых *открытых*, или «вечных» вопросов. Их постановка (хотя бы в виде пересказа чужих откровений) как раз и принадлежит центральному персонажу. Так, например, в разговоре с Епанчинными Мышкин передаёт состояние приговорённого к казни: «...ему все хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже нечто, кто-то или что-то, – так кто же? где же? Все это он думал в эти две минуты решить!» [8; 52]. Интересно заметить, что этот *кардинальный мировоззренческий вопрос*, так поразивший воображение Мышкина, перерождается у самого преступника в озлобленный и не менее мировоззренческий *ответ*: «Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее, как непрерывная мысль: “Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!” Он говорил, что эта мысль у него наконец в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили». Однако в душе Мышкина, оказывается, эти впечатления породили иной ответ. Одна из сестёр Епанчиных его резонно спрашивает: «...как же этот приятель, который вам такие страсти рассказывал... ему переменили же наказание, стало быть, подарили же эту “бесконечную жизнь”. Ну, что же он с этим богатством сделал потом? Жил ли каждую минуту “счетом”?»

– О нет, он мне сам говорил, – я его уже про это спрашивал, – вовсе не так жил и много-много минут потерял.

– Ну, стало быть, вот вам и опыт, стало быть, и нельзя жить взаправду “отсчитывая счетом”. Почему-нибудь да нельзя же.

– Да, почему-нибудь да нельзя же, – повторил князь, – мне самому это казалось... А все-таки как-то не верится.

– То есть вы думаете, что умнее всех проживете? – сказала Аглая

– Да, мне и это иногда думалось.

– И думается?

– И... думается, – отвечал князь, по-прежнему с тихою и даже робкою улыбкой смотря на Аглаю; но тотчас же рассмеялся опять и весело посмотрел на нее» [8; 52–53]. Это принципиально важный для изначальной позиции Мышкина в романе *ответ*: он надеется на себя и более того, надеется на всех остальных людей. Они должны задаваться подобными вопросами, а не теми «праздными», «небрежными» и «суетными», кото-

рыми пока что обуреваемы. Эти последние вопросы порождают подобных Гане Иволгину эгоистов или, в лучшем случае, подобных Лебедеву «господ всезнаек». Внимание же к вопросам первого рода даёт человеку некое принципиально важное *знание*. Мышкина *знающим* делает даже чужой пример приобщения к высшей правде. Вот он рассказывает о реальной казни преступника в Женеве «...тот самый момент, когда он поднялся на лесенку и только что ступил на эшафот. Тут он взглянул в мою сторону; *я поглядел на его лицо и все понял...*» [8; 55].

Но вернёмся к мировоззренческому *ответу* Мышкина: он надеется, что любой может научиться жить, ни одной минуты «даром не тратя». Именно это позволяет ему закончить свой рассказ с таким именно настроением – «рассмеялся опять и весело посмотрел...». И этим же продиктован ещё один, уже собственный мировоззренческий *вопрос* князя Мышкина: «...во все эти три года, я и понять не мог, *как тоскуют и зачем тоскуют люди?*» [8; 64]. Увы, ответ ему суждено будет узнать и даже «примерить на себе» по ходу развития взаимоотношений с остальными персонажами. И тогда, в финале этих взаимоотношений, погаснет искра его *знания* вместе со способностью *отвечать на любые вопросы*: «...он уже ничего не понимал, *о чем его спрашивали*» [8; 507].

## Глава четвертая. БЕСЫ

До сих пор разговор о каждом из романов Достоевского мы начинали с внимания к значимости их названий, и нет оснований нарушать такую закономерность. «Бесы» – роман о *бесовщине* в самых широких значениях. Он был задуман как обличение революционных идей, которые в ту пору стихийно распространялись и заражали даже самые чистые сердца, особенно в среде молодежи. В перспективе же – оправдание «крови по совести» и катастрофические потрясения. В этом и видел Достоевский бесовщину. Но разве сводится богатое содержание романа к этому только значению его заглавия? Такого рода бесовщиной здесь одержим по-настоящему лишь один персонаж, Петр Верховенский. Он способен увлечь за собой и других, но не всех и ненадолго. Однако если присмотреться, в романе этом почти всякий чем-нибудь да одержим. Шатов – своей идеей; Кириллов – своей. Степан Верховенский одержим собственной репутацией. Многие женские персонажи одержимы обаятельным Ставрогиным. Среди них – Дарья и Марья Шатовы, Лиза Дроздова, Марья Лебядкина. Трех последних это приведет к гибели – и это тоже безусловная бесовщина, хотя перечисленным женщинам нет дела до революционных идей. К ним нужно причислить и генеральшу Ставрогину, которая одержима материнской любовью к сыну.

Самого Ставрогина, одного из главных героев романа, также не назовешь революционным фанатиком. Его безуспешно вербует на роль вождя Петр Верховенский. Но Ставрогин одержим другим. Он не может найти мерки для собственной личности, потерял ориентиры добра и зла. Это приведет его к добровольной петле. Но прежде он скажет о владеющей им стихии, что это не демон какой-то, а «просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся» (10; 231).

Такие очень разные «бесенята» угадываются за многими образами персонажей романа. И зачастую никакого отношения они к революционным идеям не имеют. Как бы то ни было, «одержимость не обязательно носит политическую окраску. И все-таки она имеет негативные, «бесовские» коннотации».<sup>58</sup> В этой связи вспоминается афористичное высказывание Г.С. Померанца: «Дьявол начинается с пены на губах ангела, вступившего в битву за добро, за истину, за справедливость».<sup>59</sup>

Итак, *одержимость* – она в свете нашей заглавной темы примечательна своей синтетической природой применительно к выражению ду-

---

<sup>58</sup> Власкин А.П., Рудакова С.В. Метасмыслы заглавий романов Достоевского. – Магнитогорск: LIBRI MAGISTRI, 2021. Вып. 2(16). – С. 122.

<sup>59</sup> Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – Москва: Сов. писатель, 1990. – С. 136.

шевной жизни. Это эмоции, впечатления, воображение и идеи в их соотношенности, где их порядок и последовательность имеют смысл, но всякий раз особый, в зависимости от того, кто и чем *одержим*.

Явный сквозной персонаж романа – Степан Верховенский. Это один из претендентов на центральную роль хотя бы потому, что его развернутой характеристике отведена первая, вводная глава («Вместо введения...»). Судьба этого героя связывает весь сюжет, от первой главы до предпоследней, вплоть до «Заключения». Но еще важнее, что он имеет прямое отношение к двум другим претендентам на роли центральных героев – к Петру Верховенскому и Николаю Ставрогину. Для одного Степан Трофимович является будто бы кровным отцом, а для другого – изначальным воспитателем. При том примечательно, что ранние связи с этими двумя и возможные влияния Верховенского-старшего на их воспитание кардинально разнятся.

Что касается сына, Петра Верховенского, то он остался после смерти его матери, первой жены Степана Трофимовича, пятилетним мальчиком, и «птенца еще с самого начала переслали в Россию, где он и воспитывался всё время на руках каких-то отдаленных теток, где-то в глуши» [10; 11]. Отец в его воспитании никак не участвовал и спустя многие годы видел его лишь один раз, «в Петербурге, студентом» [10; 62]. Отзыв его об этой встрече, пересыпанный французскими фразами, даже неправдоподобен: «Мальчик, знаете, нервный, очень чувствительный и... боязливый. Ложась спать, клал земные поклоны и крестил подушку, чтобы ночью не умереть... «я помню это. Наконец» (фр.), чувства изящного никакого, то есть чего-нибудь высшего, основного, какого-нибудь зародыша будущей идеи... «он походил на идиотика» (фр.). Впрочем, я сам, кажется, спутался, извините» [10; 75-76]. «Спутался» Степан Верховенский, или нет, однако эта возможная изначальная характеристика будущего нравственного чудовища (главного носителя бесовщины) выразительна.

Совсем не таким было влияние Степана Верховенского на мальчика-Ставрогина: «Надо отдать справедливость Степану Трофимовичу, он умел привязать к себе своего воспитанника. *Весь секрет его заключается в том, что он и сам был ребенок.* <...> Он не задумался сделать своим другом такое маленькое существо, едва лишь оно капельку подросло. 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 оскорбленные чувства или открыть ему какой-нибудь домашний секрет, не замечая, что это совсем уже непозволительно. Они бросались друг другу в объятия и плакали. <...> педагог несколько расстроил нервы своего воспитанника. Когда его, по шестнадцатому году, повезли в лицей, то он был тщедушен и бледен, странно тих и задумчив. <...> Надо полагать тоже, что друзья

плакали, бросаясь ночью взаимно в объятия, не всё об одних каких-нибудь домашних анекдотах. Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековой, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение» [10; 35].

Стоит обратить внимание, что подобные взаимоотношения взрослого и ребенка откликаются на *воспитательные* принципы Мышкина в «Идиоте». Тот утверждал: «Ребенку можно всё говорить, - всё». И добавлял, что лгать детям «стыдно, <...> они и без того всё знают, как ни таи от них, и узнают, пожалуй, скверно, а от меня не скверно узнают» [8; 37, 39]. Отчасти роднит Степана Верховенского с князем Мышкиным и *детское начало* в каждом из этих образов. Тот и другой неоднократно сами себя характеризуют как взрослых «детей». В приведенной выше цитате (о Коле Ставрогине и его воспитателе) сказано от автора о Степане Трофимовиче, что «он и сам был ребенок». И герой признаёт: «...сам-то я каков, с моим пустым, скверным характером! *Ведь я блаженной ребенок, со всем эгоизмом ребенка, но без его невинности*» [10; 98]. Воспитательная «практика» Степана Верховенского достаточно широка в романе: он влиял на детские души не только Коли Ставрогина, но и Даши Шатовой, и Лизы Тушиной: «...главным педагогом был все-таки Степан Трофимович. По-настоящему, он первый и открыл Дашу: он стал обучать тихого ребенка еще тогда, когда Варвара Петровна о ней и не думала. Опять повторю: удивительно, как к нему *привязывались дети!* Лизавета Николаевна Тушина училась у него с восьми лет до одиннадцати <...>. Но он сам влюбился в прелестного ребенка и рассказывал ей какие-то поэмы об устройстве мира, земли, об истории человечества. Лекции о первобытных народах и о первобытном человеке были занимательнее арабских сказок. Лиза, которая млела за этими рассказами, чрезвычайно смешно передразнивала у себя дома Степана Трофимовича. Тот узнал про это и раз подглядел ее врасплох. Сконфуженная Лиза бросилась к нему в объятия и заплакала. Степан Трофимович тоже, от восторга. Но Лиза скоро уехала, и осталась одна Даша» [10; 59]. Позднее уже взрослая Лиза умиляется: «...как он мне *хорошо лгал тогда, <...> почти лучше правды!*».

При сравнении Верховенского-воспитателя с Мышкиным уместно еще раз указать на возможную роль избыточного авторского воображения при переходе от романа к роману. Тезис Мышкина («Ребенку можно всё говорить – всё») оказывает сильное впечатление – и не только на окружающих его персонажей и на читателей, но, быть может, и на самого автора. Тезис этот как бы напрашивается на корректировки. Они и последовали в «Бесах», но поводы находят в «Идиоте». Во-первых, очень важно, что, по Мышкину, *лгать* детям – «стыдно». А в новом романе Степан Верховен-

ский именно *красиво лжет*. Во-вторых, важно и то – *кто* говорит. Мышкин имел право сказать: «...от меня не скверно узнают». Верховенский-воспитатель такого права не заслужил и сам же признаёт, что он «блажной ребенок, со всем эгоизмом ребенка, но *без его невинности*». В-третьих, у двух этих героев разная специфика душевных движений. У Мышкина доминируют впечатления; они формируют эмоциональный фон его отношения к жизни и к людям, а также лежат в основе его пронизательности. Кроме того, он не слишком доверяет собственной способности выражать «высокие мысли».

Совсем иные свойства заложены в образ Степана Верховенского. В первую очередь, в нем доминирует воображение, которое обуславливает и впечатлительность, но зачастую заставляет героя обманываться – как в других, так и в себе самом. Еще одно яркое его свойство – склонность к пропагандистскому красноречию, к преувеличениям и каламбурам. Ему «необходим был слушатель, и, кроме того, необходимо было сознание о том, что он исполняет *высший долг пропаганды идей*» [10; 30]. То есть он мнит себя воспитателем и учителем даже по отношению к взрослым. Приведем образчик его красноречия: «У нас всё от праздности, и доброе и хорошее. Всё от нашей барской, милой, образованной, прихотливой праздности! Я тридцать тысяч лет про это твержу. Мы своим трудом жить не умеем. И что они там развозились теперь с каким-то «зародившимся» у нас общественным мнением, – так вдруг, ни с того ни с сего, с неба соскочило? Неужто не понимают, что для приобретения мнения первее всего надобен труд, собственный труд, собственный почин в деле, собственная практика! Даром никогда ничего не достанется. Будем трудиться, будем и свое мнение иметь. А так как мы никогда не будем трудиться, то и мнение иметь за нас будут те, кто вместо нас до сих пор работал, то есть всё та же Европа, всё те же немцы – двухсотлетние учителя наши. К тому же Россия есть слишком великое недоразумение, чтобы нам одним его разрешить, без немцев и без труда. Вот уже двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду! Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал! Теперь уже не верую, но звоню и буду звонить до конца, до могилы; буду дергать веревку, пока не зазвонят к моей панихиде!

Увы! мы только поддакивали. Мы *аплодировали учителю нашему, да с каким еще жаром!* А что, господа, не раздастся ли и теперь, подчас сплошь да рядом, такого же «*милого*», «*умного*», «*либерального*» *старого русского вздора?*» [10; 32-33].

Как уже сказано, Степан Трофимович Верховенский *одержим* в романе своей воображаемой репутацией – как в собственных, так и в чужих глазах. Короткая ироничная реплика повествователя: «Какова же после этого *сила собственного воображения!*» [10; 8], – вполне уместна во многих сценах с участием Степана Верховенского. Например, когда давняя

«подруга» и опекунша Варвара Ставрогина (о ней еще речь впереди) вознамерилась женить его на своей воспитаннице, она безмерно огорчила героя: «...до сих пор, до самого этого дня, он в одном только оставался постоянно уверенным, несмотря на все «новые взгляды» и на все «перемены идей» Варвары Петровны, именно в том, что он всё еще обворожителен для ее женского сердца, то есть не только как изгнанник или как славный ученый, но и как красивый мужчина. Двадцать лет коренилось в нем это льстивое и успокоительное убеждение, и, может быть, из всех его убеждений ему всего тяжелее было бы расстаться с этим» [10; 53]. Добавим, что упомянутые здесь «убеждения» происходят из привычного лексикона Степана Верховенского. Это тоже – составляющие его воображаемой репутации, только на этот раз гендерной.

Так что если искать в предшествующем романе художественно-генетического предшественника Верховенского-старшего, то это Иволгин–старший – с его вдохновенной и безудержной ложью, с его долгами и изменами. Он сходным образом болезненно переживает, когда и его репутация подвергается многочисленным испытаниям. Роднит этих героев отчасти и трагическая судьба – оба умирают под гнетом жизненных впечатлений, когда воображение уже не спасает.

В «Бесах» Степану Верховенскому даровано автором прозрение, когда он перед смертью избавляется от *одержимости* собою, своей репутацией: «Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением и – славой, – о, кто бы я ни был, что бы ни сделал! Человеку гораздо *необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение веровать в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье*, для всех и для всего...» [10; 506]. Это тоже *красноречиво*, но уже очищено от самолюбования и самомнения. В результате автор делегирует герою истолкование одного из эпитафий к роману – о значении для судьбы России евангельской истории (от Луки) об исцелении от бесовщины: «...это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! <...> Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша <...>, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... и будут все глядеть с изумлением...» [10; 499]. Это уже предсмертное воображение и прозрение Степана Верховен-

ского, сдобренное красноречием – без которого ему никак не обойтись. Но оно в данном случае вполне оправданно.

Заметим кстати, что в «Бесах», во-первых, *красноречию* Верховенского-старшего выразительно противопоставлено *косноязычие* Кириллова (о котором еще скажем особо). А во-вторых, некоторые аналогии к образу Мышкина можно видеть, как ни парадоксально, в Марье Лебядкиной-Хромоножке. Прежде всего, они оба – с репутацией «идиота/идиотки». Но главное, что есть сходство в мироотношении. Марья признается: «Странно мне на всех вас смотреть; не понимаю я, как это люди скучают. Тоска не скука. Мне весело» [10; 115]. Это перекликается с признанием Мышкина: «...я и понять не мог, как тоскуют и зачем тоскуют люди?» [8; 64].

В романе «Бесы» интересен образ Варвары Петровны Ставрогиной. Как уже сказано, эта героиня вполне *одержима* своим сыном Николаем. Но это слепая одержимость, потому что сына она не понимает и мучается этим. Зато она находит компенсацию – опекая как свою «воспитанницу» Дарью Шатову, так в особенности и безвольного фантазера Степана Верховенского.<sup>60</sup> Она «имела свойство привязываться упрямо и страстно к каждой пленившей ее мечте, к каждому своему новому предназначению, к каждой мысли своей, показавшейся ей светлой» [10; 59]. Степан Трофимович «стал наконец для нее ее сыном, ее созданием, даже, можно сказать, ее изобретением, стал плотью от плоти ее <...> 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, ученого, гражданского деятеля. Она *его выдумала и в свою выдумку сама же первая и уверовала. Он был нечто вроде какой-то ее мечты...* Но она требовала от него за это действительно многого, иногда даже рабства» [10; 16].

Таким образом, при всей разности этих двух образов, Степана и Варвары (не говоря уже о гендерной), их роднит нечто существенное – склонность жить своим *воображением*. Однако генеральшу Ставрогину отличает еще и резонное доверие к собственным *впечатлениям*. В них она бывает проницательна. Например, в одном из случаев «она скоро про себя *разгадала* странное выражение лица своего друга; *она была чутка и приглядлива*, он же слишком иногда невинен» [10; 18]. По-разному они относятся и к миру «идей». Он воображает, что это вообще его стихия, и потому он будто бы близок к пониманию модных «веяний». Варваре Ставрогиной тоже хотелось бы «прикоснуться» и даже, быть может, как-то «содействовать». Однако ей одного желания мало: она, как уже сказано, впечатлительна и «приглядлива»: «Факты были вообще известны более или

---

<sup>60</sup> Подробнее см.: Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 178-198.

менее, но очевидно было, что кроме фактов явились и какие-то сопровождавшие их идеи, и, главное, в чрезмерном количестве. *А это-то и смущало: никак невозможно было применить и в точности узнать, что именно означали эти идеи?»* [10; 20].

Варвара Ставрогина у Достоевского наследует двум художественным предшественницам – Марье Москалевой из «Дядюшкина сна» и Елизавете Епанчиной из «Идиота». С обеими Ставрогину роднит развитое воображение, склонность к тирании и манипулированию близкими людьми. Общее у них еще и взбалмошность характеров. У всех троих имеются «объекты», в интересах которых дамами возбуждаются интриги. У Москалевой это дочь Зинаида. У Епанчиной объектов уже больше: три дочери и князь Мышкин. Ставрогина действует в интересах сына Николая, Степана Верховенского и в меньшей степени воспитанницы Дарьи Шатовой. Соответственно, у двух последних, по сравнению с первой, наблюдается усложнение душевной жизни, они более «многосоставны». Разумеется, сказывается и специфика жанра при переходе от комической повести к философско-психологическим романам. Марья Москалева представлена в откровенно сатирической окраске. Оттенки комизма остаются и в образах Епанчиной и Ставрогиной. Но в них все-таки доминирует драматизм. Тем самым можно заключить, что избыток авторского воображения остался в подтексте образа Москалевой и широко развернулся позднее в образах Епанчиной и Ставрогиной.

В «Бесах» своеобразны и интересны фактически все женские образы, на которых останавливает внимание автор. Наряду с Варварой Ставрогиной, это Прасковья Тушина-Дроздова, ее дочь Лиза, супруга губернатора Юлия Михайловна, супруга Виргинского, Дарья и Марья Шатовы, Софья Улитина (последняя привязанность Верховенского-старшего). Среди них, в интересах нашей темы, выделим вначале Елизавету Тушину. Ее образ, как нам представляется, наследует одновременно двум ярким предшественницам из романа «Идиот» – Настасье Барашковой и Аглае Епанчиной. Выразительна характеристика, данная Лизе влюбленным и помолвленным с нею Маврикием Николаевичем в разговоре со Ставрогиным: «– Но знайте, что если она будет стоять у самого наоя 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 непрерывной 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 ко мне чувствует, тоже искренно, каждое мгновение сверкает ненависть, – самая великая! Я бы никогда не мог вообразить прежде все эти... мета-

морфозы» [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.

Примечательна характеристика Лизы, данная от лица также влюбленного в нее повествователя-Хроникера: «*Может быть, она была даже и совсем нехороша собой. Высокая, тоненькая, но гибкая и сильная, она даже поражала неправильностью линий своего лица. Глаза ее были поставлены как-то по-калмыцки, криво; была бледна, скулиста, смугла и худа лицом; но было же нечто в этом лице побеждающее и привлекающее!* 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].

То есть вначале в этом описании присутствует черта, отличающая героиню как от Настасьи, так и от Аглаи, зато неожиданно сближающая ее с Соней Мармеладовой, – некрасивость в традиционном понимании, неправильность черт лица. Но вслед за этим отмечено то, что как раз свойственно обеим героиням «Идиота», – победительность, гордость, дерзость. Не случаен вопрос – «не знаю, удавалось ли ей быть доброю», – и невольно вспоминается пожелание Мышкина в адрес Барашковой: «Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» [8; 32].

Наконец, изначально отличает Лизу от Настасьи и, напротив, сближает с Аглаей отсутствие у них в прошлом драматичного опыта сожительства с мужчиной-совратителем. Но подобный опыт у обеих появляется по ходу сюжетов: 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.

Примечательна характеристика, данная Степаном Верховенским матери Лизы, генеральше Дроздовой: «...эта Прасковья, <...> это тип, это бессмертной памяти *Гоголева Коробочка*, но только злая *Коробочка*, задорная *Коробочка* и в бесконечно увеличенном виде» [10; 97]. Примечательно здесь то, что автор делегирует герою мысль о возможном развитии гоголевских типов. Мы отмечали уже здесь, по поводу «Бедных людей» (см. первую главу монографии), творческую склонность Достоевского – откликаться на избыточность художественного воображения своих предшественников, Пушкина и Гоголя. Как видим, в «Бесах» эта склонность

и способность также проявляются. Особенно яркие примеры этому мы найдем в образах Ставрогина и Петра Верховенского (но об этом будет сказано ниже).

Продолжая о женских образах в романе, нельзя еще раз не упомянуть «Хромоножку», Марию Лебядкину. Это очень значимый для Достоевского тип *юродивой*, который будет впоследствии продолжен автором и в итоговом романе, в образе Лизаветы Смердящей.<sup>61</sup> Хромоножка в «Бесах» живет лишь своим больным воображением, которому дают толчки почти случайные впечатления. Воображение же возбуждает в ней эмоции самого широкого спектра. Шатов так кратко ее характеризует: «У ней какие-то припадки нервные, чуть не ежедневные, и ей память отбивают, так что она после них всё забывает, что сейчас было, и всегда время перепутывает. Вы думаете, она помнит, как мы вошли; может, и помнит, но уж наверно переделала всё по-своему и нас принимает теперь за каких-нибудь иных, чем мы есть, хоть и помнит, что я Шатушка. Это ничего, что я громко говорю; тех, которые не с нею говорят, она тотчас же перестает слушать и тотчас же бросается мечтать про себя; именно бросается. Мечтательница чрезвычайная» [10; 115]. Ни о каких осознанных ею идеях речи не может быть. Это, впрочем, не мешало интерпретаторам представлять образ героини живым воплощением православных религиозно-мифологических идей.<sup>62</sup> Мы не будем вдаваться здесь в обсуждение этого сложного вопроса. Для нас важно, что Лебядкина как персонаж демонстрирует в романе по-своему уникальную парадигму душевной жизни, где болезненное воображение является доминантным, началом и концом для всего остального.

В ряде других женских персонажей заметна почти обратная парадигма: зачастую вздорные эмоции, летучие впечатления, минимум воображения, – и одержимость не столько полноценными «идеями», сколько желанием своей причастности к ним. Один из персонажей, Виргинский, «служил и содержал тетку и сестру своей жены. Супруга его да и все дамы были самых последних убеждений, но всё это выходило у них несколько грубовато, именно – тут была «идея, попавшая на улицу», как выразился когда-то Степан Трофимович по другому поводу. Они всё брали из книжек и, по первому даже слуху из столичных прогрессивных уголков наших, готовы были выбросить за окно всё что угодно, лишь бы только советовали выбрасывать» [10; 28]. Затем к этой «плеяде» присо-

---

<sup>61</sup> См. подробнее: Власкин А.П. Тихон-Хромоножка-Зосима-Смердящая: догадки и недоумения // Достоевский и мировая культура. № 32, ч. 2. - СПб., 2015. – С. 52-62.

<sup>62</sup> См., например: Аскольдов С.А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. – СПб., 1922. – С. 1-32; Федотов Г.П. Мать-земля. К религиозной космологии русского народа // Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Тяжба о России. – (Paris), 1982. – С. 219-240.

единяется еще и сестра Виргинского, «студентка и нигилистка, сытенная и плотненная, как шарик, с очень красными щеками и низенького роста, <...> разглядывала гостей нетерпеливыми прыгающими глазами» [10; 301-302].

Наконец, к этому же дамскому «идейному» кругу принадлежит в романе и Марья Шатова, бывшая супруга Ивана Шатова. Поначалу это была «гувернантка, бойкая русская барышня, поступившая в дом тоже пред самым выездом и принятая более за дешевизну. Месяца через два купец ее выгнал «за вольные мысли». Поплелся за нею и Шатов и вскорости обвенчался с нею в Женеве. Прожили они вдвоем недели с три, а потом расстались, как вольные и ничем не связанные люди» [10; 27]. Самому Шатову свойственно «совершенно *трезвое понимание ее заблуждений*», но ей он «совершенно всё, всё мог простить» [10; 434]. Среди «заблуждений» Марьи основная – идеи эмансипации. Она и накануне родов «намерена здесь открыть переплетную, на разумных началах ассоциации» [10; 441] – явный и почти пародийный авторский отклик на идеи Чернышевского.

Зачастую у Достоевского к гибели героинь так или иначе приводит их склонность к эмансипации. Такая склонность подавляет многие женские инстинкты, в том числе – продолжения рода, материнства, сострадания. В «Бесах» Марья Шатова проклинает рождение ребёнка, потому что он – плод её эмансипированного увлечения Ставрогиным. Авторская воля не случайно свела её с повитухой, Ариной Виргинской, в лице которой различима опять-таки 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. Так по сюжету «Бесов» и происходит.

Недалеко от женских персонажей ушли в «идейности» и некоторые мужские. Так, о Виргинском повествователем сказано, что он «был человек редкой чистоты сердца, и редко я встречал более честный *душевный огонь*. «Я никогда, никогда не отстану от этих светлых надежд», – говорил он мне с сияющими глазами. *О «светлых надеждах» он говорил всегда тихо, с сладостью, полушепотом, как бы секретно*» [10; 28-29]. Вместе с тем, «душевный огонь» у него горит как бы вхолостую, хотя и не гаснет до конца. Вовлеченный Петром Верховенским в соучастие в убийстве Шатова, «он сразу и во всем повинился: он лежал больной и был в жару, когда его арестовали. Говорят, он почти обрадовался: «С сердца

*свалилось*», – проговорил он будто бы. Слышно про него, что он дает теперь показания откровенно, но с некоторым даже достоинством и *не отступает ни от одной из «светлых надежд» своих*, проклиная в то же время политический путь (в противоположность социальному), на который был увлечен так нечаянно и легкомысленно «вихрем сошедшихся обстоятельств» [10; 511].

Последнее выражение не случайно взято автором в кавычки; оно буквально повторяет сказанное ранее Степаном Верховенским о себе самом, с ироничным комментарием повествователя: «...деятельность Степана Трофимовича окончилась почти в ту же минуту, как и началась, – так сказать от «вихря сошедшихся обстоятельств». И что же? Не только «вихря», но даже и «обстоятельств» совсем потом не оказалось» [10; 8]. Виргинский – один из «воспитуемых» Верховенским-старшим молодых людей, мог слышать от него это выражение, и оно запало ему в память и в душу. Таков уж «воспитатель», что внимающей ему молодежи он способен передавать и внушать лишь всякий красноречивый вздор.

Однако в романе выведены и подлинные герои-идеологи, среди которых центральное место занимает Николай Ставрогин. В очередной раз можно согласиться с суждением Х.-Ю. Геригка: «Верховенский застреливает Шатова. Кириллов совершает самоубийство после того, как письменно признался в убийстве Шатова; а Верховенский ускользает за границу. Чтобы увидеть смысл этой конструкции, <...> необходимо постичь действие в «Бесах» как *выставленный напоказ внутренний мир Ставрогина*. <...> Шатов, Кириллов и Верховенский-младший – его творения, и до такой степени, что они *воплощают в жизнь его* идеи, *его* отношение к миру, к мирозданию (курсивы автора)».<sup>63</sup> Однако прежде всего нужно сосредоточить внимание на образе самого Ставрогина и затем перейти к проводникам его идей.

В портрете этого героя заметны художественные приемы, уже знакомые нам по портрету Гани Иволгина из «Идиота». Вот отзыв повествователя в «Бесах»: «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были *что-то уж очень* черны, светлые глаза его *что-то уж очень* спокойны и ясны, цвет лица *что-то уж очень* нежен и бел, румянец *что-то уж слишком* ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы, писанный красавец, а в то же время *как будто и отвратителен*. Говорили, что лицо его напоминает маску» [10; 37]. По нашему мнению, преувеличенность тех или иных черт в портретах играет в «Идиоте» и в «Бесах» разную роль.

---

<sup>63</sup> Геригк Х.-Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История. – 2016. – С. 143.

В Гане Иволгине автор подчеркивал изначально лицемерную природу, используя этот прием. «На людях» он выставляется одним, а наедине – является, быть может, совсем другим (таково впечатление Мышкина), однако то и дело герой саморазоблачается и в прямом общении, потому что не выдерживает своей роли. И как идеолог (вспомним эскизы «ротшильдовской идеи») он несостоятелен, не дотягивает даже до Ипполита Терентьева. К ним обоим можно отнести характеристику Степана Верховенского из «Бесов»: «Все вы из «недосиженных», – шутливо замечал он Виргинскому, – все подобные вам, хотя в вас, Виргинский, я и не замечал той ограненности, какую встречал в Петербурге «у этих семинаристов фр.)», но все-таки вы «недосиженные». Шатову очень хотелось бы высидеться, но и он недосиженный» [10; 29]. Все дело в том, что Ганя Иволгин, по развернутой авторской характеристике, – *ординарность*.

Совсем другим задуман и воплощён автором Ставрогин. В отличие от Иволгина, он далеко не ординарен во всем, начиная и с внешности. Ему незачем «играть роль», он в принципе *нелицемерен*; он таков как есть. Тем более в сфере идей – он исключительно самостоятелен и продуктивен. В его образе идеологизм у Достоевского достигает едва ли не апогея своего развития. Ставрогин отличается от других героев-идеологов тем, что способен синтезировать различные, порой взаимоисключающие идеи. Так, Шатов говорит Ставрогину: «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 моем 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...» [10; 197]. В каком-то смысле можно говорить о своего рода «духовном ростовщичестве» Ставрогина – он как бы отдает им свои идеи «в рост», интуитивно рассчитывая на психологические «дивиденды». Интересна реплика Ставрогина на вопрос Шатова:

«– Если вы отступились теперь от тогдашних слов про народ, то как могли вы их тогда выговорить?.. Вот что давит меня теперь.

– Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, – загадочно произнес Ставрогин» [10; 196-197].

Заражая «пламенными» идеями своих «учеников» – Шатова, Кириллова, Петра Верховенского, – Ставрогин доводит их до «бесовской одержимости», до безумия, однако сам не заражается этими идеями. Он проявляет черствость и безразличие не только к самым разным людям, но и к порождениям собственной мысли – к своим идеям герой оказывается «ни холоден, ни горяч». Ставрогин способен на время вдруг «почувствовать мысль», но не способен вобрать ее в себя, а потому – «ищет бремени». Его сознание преодолевает всякую «интеллектуальную чувственность»: «Ваше предположение о том, что все это произошло в одно и то же время, почти верно; ну, и что же из всего этого? Повторяю, я вас, ни того, ни друго-

го, не обманывал <...>. Если б я веровал, то без сомнения, повторил бы это и теперь; я не лгал, говоря как верующий, – очень серьезно произнес Николай Всеволодович» [10; 253-254].

Шатова и Кириллова роднит, например, с Раскольниковым одержимость идеей, с той существенной разницей, что они не выдумывают идею сами, а получают ее в готовом виде от своего учителя. Но если Раскольников страдает от одержимости своей идеей, то Ставрогина гнетет бремя «идеологического безудержа». Поражает как масштаб, так и диапазон идеологических исканий Ставрогина: от идеи «человекобожия», внушенной Кириллову, до православного проповедничества о «народебогоносце» – Шатову, и революционного террора – Петру Верховенскому. Любая из этих идей достойна, чтобы посвятить ей жизнь (или смерть, как в случае с Кирилловым). Однако сам Ставрогин остается свободен от их влияния. Его ученики настолько страстно и пламенно проникаются этими идеями, что сами, в свою очередь, пытаются «обратить» Ставрогина в его же «веру». Но их кумир не может поднять никакое «знамя». Перед Шатовым он недоумевает: «...почему это мне все навязывают какое-то знамя? Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя» <...>. Он задался мыслью, что я мог бы сыграть для них роль Стеньки Разина «по необыкновенной способности к преступлению»» [10; 201]. А между тем, его «*желания слишком несильны*; руководить не могут» [10; 514]. Таким образом, идиологизм в герое доминирует настолько, что его высокому уровню не соответствуют ни эмоции, ни впечатлениям, ни воображение – они *не достигают* до уровня его мысли, а мысль *не снисходит* к ним, не подпитывает их.

Силе плотской жизни соответствует в Ставригине сила духовная, но этим двум силам не соответствует другая сила – душевная, которая почти отсутствует. Душевная сила в нем истощена в аскетических упражнениях по наращиванию и обузданию физического и нравственного сладострастия. И аскетизм, как средство обуздания сладострастия, превратившись в самоцель, становится катализатором низменных, «плотских» страстей и инстинктов. Чем сильнее страсть, тем большая сила требуется на ее обуздание, но чем большая сила требуется на обуздание, тем большую страсть она порождает. Ощущая в себе «беспредельную силу», герой впадает в бесконечность повторений и не может разорвать этот замкнутый круг: «На свете ничего не кончается», – так кажется ему. Душевная жизнь иссякает в нем еще до физической смерти: остается «организм» с «мелкими» и «вялыми» страстями; тело, похожее на «бездушную восковую фигуру»; лицо, «похожее на маску»; дух «немой и глухой». В итоге в нем затухают и страсти, удовлетворение от которых он с каждым разом получает все меньше и меньше: «...я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от этого удовольствие; рядом желаю и

злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то, и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает» [10; 635].

В связи с созданием образа Ставрогина Достоевский, как уже сказано, воспринимает и творчески перерабатывает избыточность художественного воображения своих предшественников, особенно Лермонтова. Верные наблюдения делает Н.Ф. Буданова: «Ставрогин напоминает Печорина не только психологическим складом, но и некоторыми чертами характера. Богатая духовная одаренность – и острое сознание бесцельности существования; искание „бремени“ – большой идеи, дела, чувства, веры, которые могли бы полностью захватить их беспокойные натуры, – и в то же время неспособность найти это „бремя“ в силу духовной раздвоенности; беспощадный самоанализ; поразительная сила воли и бесстрашие – эти черты в равной мере присущи Ставрогину и Печорину.

Подводя итоги своей неудавшейся жизни, оба героя приходят к одинаковым неутешительным результатам. “Пробегаю в памяти все мое прошлое и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные. Но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагоприятных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы!”<sup>64</sup> – записывает Печорин в своем дневнике перед дуэлью с Грушницким. “Я пробовал везде мою силу. Вы мне советовали это, „чтоб узнать себя”. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною. На ваших глазах я снес пощечину от вашего брата; я признался в браке публично. Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь, несмотря на ваши ободрения в Швейцарии, которым поверил. Я всё так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает” [10; 514], – признается Ставрогин в предсмертном письме к Даше.<sup>65</sup>

В «Бесах» Печорин прямо упоминается лишь дважды. Вначале называет Ставрогина «Печориным-сердцеедом» Липутин – персонаж, наделенный автором незаурядной пронизательностью [10; 84]. Второй раз Печорин упоминается повествователем в связи с выступлением Кармазина на «Празднике», безотносительно к Ставрогину [10; 367]. Но *откли-*

---

<sup>64</sup> Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. – М.; Л., 1956. – Т. 4. – С. 438.

<sup>65</sup> Буданова Н.Ф. Бесы // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб., 2008. – стр. 22.

каемость образа Ставрогина на лермонтовского героя достаточно очевидна. Только следует обратить внимание, что Достоевский в «Бесах» значительно развивает образ Печорина. И главное здесь – идейные составляющие. Печорин ведь – никакой не «идеолог», и Н.Ф. Буданова права, когда отмечает сходство этих героев лишь в психологическом складе, то есть в исходных параметрах душевной жизни. Однако Ставрогин во всем (и в психологии) пошел у Достоевского явно дальше Печорина.

Чтобы прояснить это, восстановим хронологию и содержательность событий в «Герое нашего времени». Вначале значимо поведение Печорина при въезде на Кавказ, в «Тамани» (краткие взаимоотношения с подружкой контрабандиста «Ундиной», которую он фактически вынужден убить). Затем следуют события, описанные в «Княжне Мери», где переплетены взаимоотношения героя с Мери и с Верой (обе остаются живы, но судьбы их разрушены). После этого за дуэль с Грушницким Печорин сослан в дальний гарнизон под начальство Максима Максимыча, и воспроизведена история с Бэлой (погибла по вине Печорина). В этот период случается «командировка» Печорина, описанная в главе «Фаталист». Наконец, в главе «Максим Максимыч» описана встреча автора–повествователя с Печориным, который, будучи душевно–опустошенным, уезжает с Кавказа. Таким образом, Печорин находит единственный выход ощущаемым в себе «необъятным» душевно–духовным силам – «брать штурмом» женские сердца. Это приводит к гибели двух женщин, «Ундины» и Бэлы.

Но даже в этом аспекте Ставрогин пошел дальше. В списке его «побед» по каноническому сюжету – лишь четыре: Марья Лебядкина, Марья Шатова, Дарья Шатова и Елизавета Тушина. Как уже сказано, для трех из этих героинь одержимость Ставрогиным обернулась гибелью (у Печорина подобных жертв – две). Вопрос о значимости исключенной из романа главы «У Тихона» до сих пор является спорным в науке. Например, имеются авторитетные сторонники дополнения текста романа этой главой (К.Н. Мочульский, В.Н. Захаров).<sup>66</sup> В любом случае возможно восстановление первоначальной авторской воли, по которой эта глава (исключенная из текста по инициативе редактора М.Н. Каткова) дополняет сюжет. Если иметь её в виду, то она заметно расширяет «гендерную валентность»<sup>67</sup> образа Ставрогина за счет еще как минимум четырех женских судеб.

Например, в «Исповеди» Ставрогина читаем: «У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной из них проживал

---

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> См.: Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 178-179.

я сам <...>, где находилась тогда и Марья Лебядкина, ныне законная жена моя. Другие же обе квартиры мои я нанял тогда помесечно 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. «Дама и горничная», а также ещё «одна женщина», не случайно остаются безымянными – они лишь создают мрачный гендерный фон исповеди. Как бы то ни было, у Ставрогина потенциальный «мартиролог» женских судеб значительно расширяется, по сравнению с жертвами Печорина. Если иметь в виду «психологический склад» героев, то немаловажна их реакция на женские судьбы и тем более на смерти. Печорин еще способен *страдать* (в случаях с Верой и особенно с Бэлой). Ставрогин уже не способен на такое. Его невозможно представить плачущим (Печорин у Лермонтова таким показан).

Главное различие образов Печорина и Ставрогина, как уже сказано, в другом – в их идейных составляющих. В первом они почти неразличимы; во втором – очевидны. Чтобы выявить *идейность* Печорина, потребовалась «Лермонтовская энциклопедия». <sup>68</sup> В «Бесах» Ставрогин сам – почти как краткая энциклопедия идей. Его можно назвать, по современным меркам, *генератором идей*. Это уникальное свойство его ума и души – почти одновременно порождать любые, едва ли не противоположные идеи, – делает его настолько демонически обаятельным и привлекательным, что вводит в соблазн окружающих. Потенция «неисчерпаемых идеологических возможностей» обращает на себя внимание тех, кто соблазняется о нем. Глядя на Ставрогина «из угла», сочиняет свою идею Петр Степанович. Многие в этой идее действительно подсказано Ставрогиным, но многое и «додумано», глядя на него. Петр Степанович говорит Ставрогину: «– Я на вас часто сбоку, из угла гляжу! <...> Вам ничего не значит пожертвовать жизнью, и своею и чужою. Вы именно таков, какого надо» [10; 323-324]; «Я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!» [10; 326].

---

<sup>68</sup> См.: Лермонтовская энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – С. 101-107.

По Бахтину, образ идеи оказывается у Достоевского слитым с образом идеолога. Ставрогин, как ни парадоксально, в чем-то если не опровергает, то дополняет концепцию Бахтина. Не по отношению к другим персонажам или даже к автору, но *сам в себе* этот образ, на наш взгляд, *идейно-полифоничен* – потому что принципиально разные идеи растворяется в его личности. Идеологическая многослойность Ставрогина открывается многим героям романа: Шатову и Кириллову, Петру Верховенскому и Федьке Каторжному, Тихону. Открывается это в какой-то мере даже Лебядкиной, которая разоблачает в нем «самозванца»: «А кто тебя знает, кто ты таков и откуда выскочил! <...> Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь, – хитрый народ! Только мой – ясный сокол и князь, а ты – сыч и купчишка! <...> Прочь, самозванец! <...> Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа! <...> Гришка От-реп-ев а-на-фе-ма!» [10; 219]. Это прозрение безумной женщины обнаруживает противоречие личности героя, хотя и значительно упрощает, разводя ее ипостаси по полюсам. Кто же он, Ставрогин, в самом деле: «Иван-царевич», «ясный сокол и князь», «астролом», гигант мысли, секс-символ или «праздношатающийся барчонок», «сыч и купчишка», «старая, дырявая барка на слом»?.. Быть может, он – то и другое, и пятое, и десятое, в зависимости от ракурса внимания и от участия в судьбах других персонажей. *Идеологизм* Шатова, Кириллова, Петра Степановича, *юродство* Марьи Тимофеевны Лебядкиной, *христианское подвижничество* Тихона и даже *шутовство* Лебядкина, – всё так или иначе входит в художественный подтекст образа Ставрогина.

Через образы учеников Ставрогина раскрывается полноценный идеологический диалогизм всего произведения. Примечательно, что если в «Преступлении и наказании» окружение Раскольников (Мармеладов, Свидригайлов, Лужин, Лебезятников) можно воспринимать как *проекции его личностных возможностей*, то в «Бесах» очерчен круг лиц, которых можно считать *идеологическими проекциями Ставрогина*. Эта идеологическая заостренность образов в романе «Бесы» делает роман в целом *идеологически* (Энгельгардт) и *диалогически* (Бахтин) уникальным. Не сами Шатов, Кириллов и Петр Верховенский вступают в открытые диалоги (эти герои зачастую, напротив, избегают прямых диалогов), но их идеи, воспринятые от главного героя-идеолога.<sup>69</sup>

Большое влияние на формирование личности Ставрогина имели детские годы, и в частности, наставническая роль Степана Трофимовича. Степан Верховенский, сам будучи психологическим и материальным

---

<sup>69</sup> См. подробнее: Макаричев Ф.В. Указ. соч., С. 52-77.

приживальщиком при Варваре Петровне, как бы исподволь прививает подобный инстинкт своему воспитаннику. Но приживальщичество Степана Трофимовича не ограничивалось отношениями с Варварой Петровной. Его европейское образование, космополитизм взглядов и оторванность от национальных корней, тонкий и проницательный ум и не менее чуткие и тонкие душевные качества в сочетании с легким оттенком шутовства и иронии открывали для его приживальщичество широкую перспективу. Он «с легкостью необыкновенной» приживался у разных, порой противоположных ценностей. Достаточно вспомнить его «боления за Россию», сочетающиеся с игрой в ералаш; «гражданскую скорбь», на деле служащую ширмой, прикрывающей его мелкие страстишки и пороки. Он, не задумываясь, сделал из своего воспитанника такого же «приживальщика», привил ему эту способность, обратив в самоцель ту «вековечную и священную тоску», которую заронил в сердце маленького ребенка.

И ученик Степана Трофимовича впоследствии, приживаясь у разных духовных ценностей, проповедуя эти ценности, но, не исповедуя их лично, во многом превзошел своего учителя. В чем-то повторяя опыт Степана Трофимовича, Николай Всеволодович и Кириллова с Шатовым превращает в своих *идейных приживальщиков*. В этой «типологической сетке» особое место занимает фигура Петра Верховенского. Прежде всего заметим: как образ Ставрогина откликается на Печорина, так образ Верховенского-младшего может ассоциироваться с Базаровым. Этот герой Тургенева, как и лермонтовский Печорин, в тексте романа упоминается лишь дважды, в суждении Степана Верховенского: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном» [10; 171]. Между тем, по первоначальному авторскому замыслу, Верховенскому-старшему предстояло столкнуться в лице собственного сына Петра с прямым «наследником» Базарова. В черновых набросках к роману Базарову как прототипу Верховенского-младшего уделено Достоевским значительное внимание. Еще раз обратимся к комментариям Н.Ф. Будановой: «Итак, Студент ранних набросков к „Бесам“ – это нигилист самой грубой формации, из-под вульгарной маски которого проглядывают резко заостренные и окарикатуренные черты базаровщины. <...> Достоевский ставит вопрос, насколько Базаров как тип нигилиста имеет реальное соответствие в современных представителях этого типа. Интересно в этом отношении следующее рассуждение: “Базаров написан человеком сороковых годов и без ломания, а стало быть, без нарушения правды человек сороковых годов не мог написать Базарова.

– Чем же он изломан?

– На пьедестал поставлен, тем и изломан” [11; 72].

Иными словами: “человек сороковых годов”, т. е. Тургенев, идеализировал в Базарове тип нигилиста. Базаров окружен тем романтическим ореолом, который ассоциируется у Степана Трофимовича Верховенского с Байроном, тогда как в резкости, грубости и ломании теперешних Базаровых проглядывает Ноздрев [11; 192].

В результате Петр Верховенский предстает перед нами на страницах романа как своего рода *сниженный и опошленный Базаров*, лишенный его ума и “великого сердца”, но в то же время с непомерно раздутой “базаровщиной”.<sup>70</sup> На этот раз (в отличие от «печоринской» трактовки образа Ставрогина) мы не можем согласиться с комментатором романа. В образе Базарова Достоевский угадывает всё тот же избыток художественного воображения, на этот раз тургеневского. И он по-своему подхватывает и развивает его. Так что «опошленный Базаров» – это не про Петра Верховенского. Достоевский не «опошляет», а развивает его, пусть действительно в *сниженном* варианте, но лишь в нравственном отношении. Иначе говоря, образ Верховенского-младшего – заметно сложнее, многосоставнее тургеневского образа.

У Петра Верховенского множество ролей: у «наших» он – «идеолог», представитель интернационала; со Ставрогиным – приживальщик и шут. В этом образе так же проявляются черты разных типов. Есть в Петре Верховенском и то, что делает его одержимым идеологом, искренне увлеченным собственной идеей. Как однажды заметил Шатову Ставрогин, «есть такая точка, где он перестает быть шутком и обращается в... полупомешанного» [10; 193]. Эта грань личности Петра Степановича проявляется в разговоре со Ставрогиным (в главе «Иван-Царевич»), когда он излагает Николаю Всеволодовичу свой план действия: «Верховенский нагнал его у ворот почти в сумасшествии. <...>

– Помиримтесь, помиримтесь, – прошептал он ему судорожным шепотом... – Ну зачем вам Шатов? Зачем? – задыхающейся скороговоркой продолжал *исступленный*, поминутно забегая вперед и хватаясь за локоть Ставрогина, вероятно и не замечая того. – Слушайте: я вам отдам его, помиримтесь. Ваш счет велик, но... помиримтесь!

Ставрогин взглянул на него наконец и был поражен. Это был не тот взгляд, не тот голос, как всегда или как сейчас там в комнате (у «наших»); он видел почти другое лицо. Интонация голоса была не та: Верховенский

---

<sup>70</sup> Буданова Н.Ф. Проблема отцов и детей в романе «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. – Л: Наука, 1974. – С. 174.

молил, упрашивал. Это был еще не опомнившийся человек, у которого отнимают или уже отняли самую драгоценную вещь.

– Да что с вами? – вскричал Ставрогин. Тот не ответил, но бежал за ним и глядел на него прежним умоляющим, но в то же время и непреклонным взглядом» [10; 321]. И далее Ставрогин про себя замечает: «С ним лихорадка, и он бредит; с ним что-то случилось очень особенное» [10; 322]. Такое состояние Петра Степановича граничит с каким-то беснованием, одержимостью. Неслучайно автор употребляет слово «иступленный»: «Было в нем что-то совершенно сбившееся, говорил он как-то неосторожно, вырывались слова необдуманые. Ставрогин присматривался к нему с удивлением» [10; 320].

Примечательно, что подобные признания делает Ставрогину и Шатов, глубоко проникшийся другой идеей Николая Всеволодовича: «Я слишком долго вас ждал, – как-то весь чуть не затрясся Шатов и привстал было с места...» [10; 191]; «Вы единственный человек, который бы мог...» [10; 195]; «...я только лишь знать даю, что я несчастная скучная книга и более ничего покамест... Но погибай мое имя! Дело в вас, а не во мне... Я человек без таланта и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта. Погибай же и моя кровь! Я об вас говорю, я вас два года здесь ждал... Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом. Вы, вы один могли бы поднять это знамя» [10; 201]; «Ставрогин, для чего я осужден в вас верить во веки веков? Разве мог бы я так говорить с другими? Я целомудрие имею, но я не побоялся моего нагиша, потому что со Ставрогиным говорил. Я не побоялся окарикатурить великую мысль прикосновением моим, потому что Ставрогин слушал меня... Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца» [10; 202].

Как видно из приведенных цитат, в отношениях Петра Степановича и Шатова к Ставрогину есть много общего. Оба делают из него идола, которому готовы поклоняться и служить с полным самоотречением, оба преданы ему до самозабвения.

Почти до блаженного состояния доходит и Кириллов, впитавший другую идею Ставрогина – о человекобоге. Несмотря на различие идей, отношение героев к их «демиургу» неизменно: «Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин», – замечает немногословный Кириллов [10; 189]. Но это его состояние переходит в откровенное безумие непосредственно перед самоубийством, что производит сильное впечатление даже на Петра Верховенского. Вообще идеологическая одержимость, «влюбленность» в героев-идеологов у Достоевского как будто игнорирует пол. Возможно, это объясняется тем, что склонность к идеологическим искажениям – свойство исключительно мужское.

Шатов и Кириллов, как уже было сказано, являются идеологически «двойниками-приживальщиками» при Ставрогине. Ведь идеи, которые они исповедуют, принадлежат не собственно им, а Николаю Всеволодовичу. Именно он является их «духовным» вдохновителем. Тем не менее, они воспринимают и переживают эти идеи как свои, которые иначе лишились бы личностного, как бы *раскольнического* выражения. Так, например, о Шатове в романе изначально сказано: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину совсем уже раздавившим их камнем» [10; 27]. В свою очередь, Кириллов признается в сходном свойстве: «...не знаю, как у других, и я так чувствую, что не могу, как всякий. Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном. Меня бог всю жизнь мучил, – заключил он вдруг с удивительной экспансивностью» [10; 94]. Как двойники Ставрогина, Шатов и Кириллов наглядно иллюстрируют широкий спектр идеологических возможностей, не реализованных им самим. Выходя наружу и воплощаясь в образах «идеологических двойников», они, в то же время, остаются как бы в «подтексте» образа Ставрогина. Его *идеологические двойники* становятся «одержимыми бесами», вышедшими из него самого. Тем самым поэтика этих образов по-своему уточняет и общую идею романа. Ведь разнообразие типологических черт, которыми наделены двойники, с одной стороны, указывает на сложность природы Ставрогина, а с другой, быть может, проясняет природу самой *бесовщины* – потребность воплотиться. Вот его идеи и воплощаются – в Шатове, в Кирилове и в других.

В свете нашей общей темы можно предполагать, что в «Бесах» явлен уникальный случай, когда избыток авторского воображения, заложенный в один образ, разворачивается не в другом, а в том же самом произведении, но в иных образах как в своих ипостасях. Такому пониманию близка, но в гиперболизированном виде, интерпретация романа «Бесы» Н.А. Бердяевым. Приведем развернутый фрагмент из нее: «...в этой символической трагедии есть только одно действующее лицо – Николай Ставрогин и его эманации. <...> Поистине все в "Бесах" есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема "Бесов", как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность – человек Николай Ставрогин – вся изошла, истощилась в ею порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании.

Мы встречаем Николая Ставрогина, когда нет у него уже никакой творческой духовной жизни. Он уже ни к чему не способен. Вся жизнь его

в прошлом, Ставрогин – творческий, гениальный человек. Все последние и крайние идеи родились в нем: идея русского народа-богоносца, идея человекобога, идея социальной революции и человеческого муравейника. Великие идеи вышли из него, породили других людей, в других людей перешли. Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица “Бесов”. В духе Ставрогина зародились и из него эманировали не только носители идей, но и все эти Лебядкины, Липутины, все низшие иерархии “Бесов”, элементарные духи. Из эротизма ставрогинского духа родились и все женщины “Бесов”. От него идут все линии. Все живут тем, что было некогда внутренней жизнью Ставрогина. Все бесконечно ему обязаны, все чувствуют свое происхождение от него, все от него ждут великого и безмерного – и в идеях, и в любви. Все влюблены в Ставрогина, мужчины и женщины. П. Верховенский и Шатов не менее, чем Лиза и Хромоножка, все прельщены им, все боготворят его, как кумира, и в то же время ненавидят его, оскорбляют его, не могут простить Ставрогину его брезгливого презрения к собственным созданиям. Идеи и чувства Ставрогина отделились от него и демократизировались, вульгаризировались. И собственные ходячие идеи, и чувства вызывают в нем отвращение, брезгливость. Николай Ставрогин прежде всего аристократ, аристократ духа и русский барин. Достоевскому был чужд аристократизм, и лишь через влюбленность свою в Ставрогина он постиг и художественно воспроизвел этот дух. Тот же аристократизм повторяется у Версилова, во многом родственного Ставрогину. Безграничный аристократизм Ставрогина делает его необщественным, антиобщественным. Он индивидуалист крайний, его мировые идеи – лишь трагедия его духа, его судьба, судьба человека».<sup>71</sup>

Отдавая должное этой красивой символистской интерпретации, мы все же не можем согласиться с подобной абсолютизацией образа Ставрогина. Частные, но значимые противоречия логике этой экстраполяции можно обнаружить как в самом романе, так и в художественном генезисе отдельных образов. Трудно, например, Степана Трофимовича признать «эманацией» Ставрогина, точно так же как очевидной натяжкой показалось бы утверждение, что Лебядкин и Липутин «эманировали» из Ставрогина. Вот и Картузов, отдельные черты которого вполне узнаваемы в капитане Лебядкине, появился в подготовительных материалах к роману «Бесы» значительно раньше, чем первый прообраз Ставрогина-Князя.

Этой «эманационной теории» происхождения образов в романе противоречит и следующая особенность: насколько Ставрогин нужен своим

---

<sup>71</sup> Бердяев Н.А. Ставрогин // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. – СПб., 1997. – С. 334-335.

идейным приживальщикам, настолько и они сами (хотя бы в момент заражения идеей) нужны ему. По отношению к ним он тоже оказывается «приживальщиком», но не идеологическим, а психологическим. Ведь в этом инстинктивном стремлении «напитать» своих учеников идеями называется желание Ставрогина самому «прижиться» у чего-то цельного в них. Неслучайно в письме к Даше он признается, что искренне завидует их религиозной одержимости, их «энтузиазму». В этих словах Ставрогина на пороге самоубийства отчетливо слышится не только насмешка образованного и высокоразвитого человека над интеллектуальной немощью и ограниченностью своих учеников, но зависть и отчаяние, бессилие «устоять против здравого смысла» (ср. «евклидовый ум» Ивана). В каком-то личностном, человеческом, над-интеллектуальном измерении они, его «порождения», оказываются намного богаче своего «демиурга». Неслучайно и сам Достоевский сочувственно относился к своему герою: «Это др. лицо (Николай Ставрогин) – тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо трагическое <...>. Я сел за поэму об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. По моему мнению, это и русское, и типическое лицо <...>. Я из сердца взял его. Конечно, это характер, редко являющийся во всей своей типичности, но это характер русский (известного слоя общества)» [29/1; 141].

Думается, что «редко являющийся во всей типичности» – неслучайная оговорка у Достоевского. Позднее к подобному романтизированному, «дистиллированному» типу *героя-идеолога* писатель уже никогда не возвращался. Образ Ставрогина – своего рода пик, вершина развития (раскрытия) темы идеологизма в чистом виде. В следующем романе, «Подросток», Аркадий Долгорукий, – идеолог формирующийся, «не выяснившийся» («не высиженный», по выражению Степана Верховенского); Версилов – «наследник Ставрогина» скорее по «аристократической», чем «идеологической» линии.

На наш взгляд, образ Ставрогина, как уже сказано, является своего рода кульминационным в развитии «героя-идеолога» у Достоевского. С этим впечатлением согласуется и точка зрения С. Аскольдова. Интересен ход его мыслей в рассуждении о героях-идеологах, поэтому приведем еще раз развернутые фрагменты: «...основные образы романов Достоевского образуют довольно правильное *рядоположение*, в котором один пошел в каком-то отношении дальше другого. Нет сомнения, например, что Ив. Карамазов – это продолжение и углубление пути Раскольниковова. Но за Карамазовым идет в том же направлении и заходит еще дальше Ставрогин, образуя в своем лице как бы кульминационный пункт, некий перевал единой духовной эволюции. После этого перевала начинается спуск, основные станции которого обозначаются отчасти теми же, но главным образом

другими лицами. Уже в стадии спуска застаем мы и Раскольников, и Ив. Карамазова...».

В дальнейшем С. Аскольдов уточняет: «Своеобразие Ставрогина заключается в том, что одни и те же положения у него имеют двойственный смысл, и при том смысл величайшего значения, смысл величайшего добра и величайшего зла. Тот подвиг воли, который он совершает на высших точках своего подъема, одновременно тяготеет к двум противоположным целям. Поэтому и переживание его тоже двойится и колеблется от одной крайности в другую, оставаясь по внешнему своему выражению все тем же проявлением духовной силы. Но у Ставрогина всегда одно течение побеждает: эстетическое остается, этическое же всегда срывается. Чтобы оценить все своеобразие Ставрогина в его раздвоениях, необходимо остановиться на этой его эстетичности. Раздвоенность, вообще говоря, менее всего эстетический принцип. Красота гармонична, а принцип гармонии – единство. Но это видимое противоречие устраняется, если мы поймем, как происходит раздвоение Ставрогина. И у Раскольникова, и у Ивана Карамазова раздвоение совершается в постоянном внутреннем борении. И именно поэтому их духовные образы не производят эстетического впечатления. В них слишком много душевной болезни. Борений в Ставригине, если они и есть, мы не замечаем <...>. Вообще, Раскольников и Иван Карамазов, с одной стороны, и Версиков со Ставригиным, с другой, представляют в этом отношении две существенно различные пары»<sup>72</sup>.

Это интересное суждение, на которое можно ориентироваться и либо подтвердить, либо опровергнуть его. Относительно первой из упомянутых образных пар мы сможем определиться в последней нашей главе (которая будет посвящена «Братьям Карамазовым»). Соответственно о последней паре уместнее судить в следующей главе (по «Подростку»). А на данном этапе – раз уж Ставригин предшествует Версикову – нужно подключить дополнительный ракурс внимания, под которым герой «Бесов» предстает в новом свете, вне своей идеологической уникальности, и в то же время также кое в чем предваряет героя «Подростка». Этот ракурс – *гендерологический*. Не только значимостью идейных составляющих обусловлено своеобразие душевной жизни героев. Оно во многом сказывается во взаимоотношениях полов. Здесь играют роль эмоциональные показатели – интенсивность любовных инстинктов, способность к большому, всепоглощающему чувству, или же к манипулированию чужими эмоциями.

---

<sup>72</sup> Аскольдов С. Психология характеров у Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2. – Л., 1924. – С. 6, 16.

В «Бесах» в таком ракурсе внимания опять-таки сопоставимы образы Степана Верховенского и Николая Ставрогина. Примечательно замечание С.И. Гессена: «Комическое Верховенского становится у Ставрогина трагическим».<sup>73</sup> Однако уточним: не всё у Верховенского так уж комично, а у Ставрогина – сплошь трагично. Более того, 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 канонического сюжета (без главы «У Тихона») 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 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 склонность Степана Верховенского к невинному мужскому кокетству.

Мужские амбиции Николая Ставрогина реализованы как будто гораздо более убедительно. Мы уже затрагивали эту тему ранее, когда сравнивали Ставрогина с Печориным. Теперь сделаем дополнительные 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”».<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> 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>

<sup>74</sup> Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 121-122.

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 человеко-бог, 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». <sup>75</sup> 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.

Что касается пересечения и параллельности этих двух образных систем, то это легко увидеть по убедительно просчитанной в книге Л.И. Сараскиной хронологии событий. <sup>76</sup> 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 негодуяще удивляется (цитировалось ранее). Можно полагать,

---

<sup>75</sup> Мелетинский Е.М. Указ. соч., с. 131-132.

<sup>76</sup> См.: Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 17.

что по сходному принципу воздействовал Ставрогин 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).

Заметим, что 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. Дарья Шатова и Лиза Тушина (как и Шатов с Кирилловым) обе понимают свое положение относительно Ставрогина 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), 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 Николаевичу, 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!* Кланыйтесь 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 имен-

но 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 поэтически 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...»

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 – Марию, – 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 подразумеваемая 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. В «Подростке» Софья Долгорукая родит от Версилова сына Аркадия – и её судьба будет развернута на перспективу. Зато другая Софья, в следующем романе, родит Фёдору Карамазову сыновей, Ивана и Алёшу, страдает в браке и вскоре умрет. Погибнет и мать Дмитрия, Аделаида Ивановна. Поплатится и сам сладострастник,

убитый прижитым им от юродивой собственным сыном, Смердяковым (умирает родами и Лизавета Смердящая). Как видим, мартиролог получается достаточно широким.

Вернемся к «Бесам». Здесь гендерные взаимоотношения и их отражение в душевной жизни героев разнообразны и значимы. Индифферентны к таким взаимоотношениям два видных мужских персонажа – Петр Верховенский и Кириллов. Один из центральных – Степан Трофимович, – как уже сказано, очень равнодушен к женщинам. Его душевная жизнь поэтому отчасти восполняется *влюбчивостью*. Но до глубоких и постоянных чувств он дойти не способен. Как чувства, так и впечатления его, – *легковесны и легкомысленны*, как и все его идеи. Обзор гендерных взаимоотношений позволяет заключить, что единственный полноценный вариант в романе – это Иван и Марья Шатовы. После воссоединения они оба, каждый по-своему, испытывают друг к другу большое чувство, их душевная жизнь наполняется важнейшим содержанием. Возникают новые бурные эмоции, небывалые впечатления, стимулируется воображение. Они меняются под влиянием друг друга. Обоим уже не до «идей». Она – уже не взбалмошная эмансипированная женщина; он – уже не угрюмый носитель идеи «народа-богоносца».

На время меняется даже поэтика Достоевского и начинает напоминать художественную манеру его современника и соперника в человековедении. Сцена, в которой Шатов слышит, как рождает его жена Марья, предвосхищает то, как опишет Толстой в «Анне Карениной» соответствующее состояние Константина Левина при родах его жены Кити: «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]. Тайнство 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]. 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. Их счастье, по логике трагедии, было недолгим, но подлинным. 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. Напомним, что Достоевский предусматривал 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 (курсив Достоевского)» [7; 164]. Но Дуня его не любит — и он застрелился. Дарья любит Ставрогина — и он повесился. Так что в гендерологическом контексте перспективы спасительности женско-мужских взаимоотношений не срабатывают у Достоевского то в одну сторону (от мужчин к женщинам), то в другую, обратную.

Образная группа «Шатовых» — Иван, Дарья, Марья — сама по себе в художественном отношении носит проблемный характер. Возникает ряд вопросов. Например, почему-то 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 вашей 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 пораженный, 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 по отношению 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 для нас важнее), 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 Ставрогиной: «...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. И вот всё-таки остается эта странность: у сестры и брата Шатовых в «Бесах» не подразумевается единого генетического *корня* (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 короткую, но кардинальную эволюцию. Дарья же остается «сама собою» на протяжении всего романа. 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 Суловой. Дарья Шатова более напоминает Анну Григорьевну Сниткину-Достоевскую. Опыт общения с этими женщинами мог отчасти повлиять на создание образов в «Бесах».

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». Имеется в виду губернаторская супружеская чета Лембке. Их взаимоотношения чрезвычайно колоритны, но опять-таки не вполне оригинальны в контексте творчества Достоевского. Характер Юлии Михайловны Лембке, например, живо напоминает Марию 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.<sup>77</sup> Нашему исследованию эти наблюдения ничего не добавляют.

---

<sup>77</sup> 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.

## Глава пятая. ПОДРОСТОК

К метасмыслу заглавия следующего романа выводит замечание В.А. Викторovichа: «Россия – это тоже подросток».<sup>78</sup> Так что в каком-то смысле это роман о России. Подросток – это молодое поколение, будущее России. И в согласии со стихией вопрошания подразумеваются в романе вопросы: могут ли старшие положительно влиять на младших, воспитывать их, способны ли передавать им свой опыт? И молодые, в свою очередь, – способны ли оценивать, переоценивать и в какой-то мере перенимать этот опыт? Положительные ответы далеко не очевидны.

В новом романе Достоевского у центрального героя, Аркадия Долгорукого, сразу два отца, биологический и номинальный, Андрей Версилов и Макар Долгорукий. Это было принципиальным решением автора. Оба они – яркие носители культуры, но разной, дворянской и народной. Оба желают сыну добра, хотят чему-то научить. И сам Аркадий тянется к ним в ожидании уроков – из обоих источников жаждет как бы «водицы испить». Но возможно ли это? Достоевский явно полагает, что будущее России зависит от того, сможет ли Подросток воспринять и освоить всё лучшее, что выработали старшие поколения. Фактически «Подросток» – это постановка проблемы на все времена. Таков метасмысл заглавия – но это «с птичьего полета».

На следующем шаге приближения к роману следует обратить внимание на жанр и на саму форму повествования. Со всей очевидностью «Подросток» – это будто бы роман воспитания. Но под пером Достоевского традиционные жанры размывают свои границы. Так, признаки «романа воспитания» заметны были и в «Преступлении и наказании» – который ведь не только криминальный, но и роман перевоспитания. «Подросток» размывает жанр и дальше, потому что это уже – роман самовоспитания. То есть такой жанр не был вполне оригинален для автора. Зато оригинальной и даже уникальной для романов писателя была форма повествования – самоисповедь героя (в повестях она широко использовалась до и после «Подростка» – см. «Белые ночи», «Записки из подполья», «Кроткая», «Сон смешного человека»). В масштабах романа развернуть такую исповедь было уникальным решением Достоевского. Заметим, что он пробовал и раньше, когда обдумывал форму повествования для «Преступления и наказания», – но тогда отказался от нее. Некий «эскиз» к этой форме можно видеть и в романе «Идиот», а именно – в рукописной исповеди Ипполита Терентьева «Моё необходимое объяснение». Вновь перед нами пример избыточного авторского воображения, которое было зало-

---

<sup>78</sup> Викторovich В.А. Время «Подростка» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Сб. статей. – Коломна: КГПИ, 2003. – С. 7.

жено в исповеди Ипполита и масштабно, уже в романной форме, развернулось в «Подростке». Как будто былой герой «Идиота», «лет семнадцати, может быть и восемнадцати» [8; 215], – предполагается повзрослевшим до «двадцати» и теперь, избавленный от чахотки, готов написать исповедь и пошире, на целый роман. И у нового героя, Аркадия, душевная жизнь явно и шире, и многограннее, нежели у Ипполита.

В «Подростке» форма повествования принципиальна, потому что обуславливает нюансы жанра (самовоспитание) и особо значима в свете нашей темы. Душевная жизнь героя развернута в своей наглядности и сложности. В этой связи полезно учесть наблюдения Х.-Ю. Геригка: «Аркадий все время формулирует свои мысли небрежно; у него, *охваченного то стыдом, то чувством чести, то жаждой признания*, постоянно вырывается то, что его выдает, то, чего он не хотел сказать. Таким образом Достоевский вводит в игру «языковость» языка. Все *сказанное несет с собой несказанное, то, что он с точностью подразумевает*. Он позволяет нам *наблюдать сознание прямо-таки во время письма*, во время переработки и перекручивания своего прошлого». <sup>79</sup> Сказанное верно, но с немаловажными поправками. Во-первых, не какое-то обобщенно понимаемое *сознание* наблюдается в тексте романа (в исповеди героя), но разворачивается напоказ многогранная душевная жизнь героя со всеми ее нюансами – от эмоций, впечатлений, воображения и до идей. Во-вторых, по Геригку получается, что в *сказанном* у Аркадия выражается и *несказанное*, лишь *подразумеваемое*. А между тем, в «Подростке» настойчивее, чем в других романах, упоминается невозможность этого. Многое в этой «исповеди» остается в подтексте и читателю остается лишь угадывать недосказанное.

Обратимся к тексту романа и пристально всмотримся в него. Вот первые строки, и они уже примечательны: «*Не утерпев*, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того» [13; 5]. То есть толчок к исповеди (и к роману) дают *эмоции* героя («*Не утерпев...*»), порожденные его *впечатлениями* от «первых шагов на жизненном поприще». Спустя несколько строк он признается: «...литератором быть не хочу и *тащить внутренность души моей и красивое описание чувств* на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, *нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений* (может быть, даже пошлых)» (там же). Как видим, на первом плане изначально представлена необходимость открыть «внут-

---

<sup>79</sup> Геригк Х.-Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История. – 2016. – С. 185.

ренность души», то есть «чувства», и лишь в последнюю очередь – «размышления», быть может, даже «пошлые». Это по поводу первой нашей поправки к суждению Геригка.

Уже спустя всего лишь один абзац Аркадий ловит себя на важном впечатлении: «Я перечел теперь то, что сейчас написал, и вижу, что я *гораздо умнее написанного. Как это так выходит, что у человека умного высказанное им гораздо глупее того, что в нем остается?* Я это не раз замечал за собой и в моих словесных отношениях с людьми за весь этот последний роковой год и много мучился этим» [13; 6]. Это уже, несомненно, *сознание*, но порожденное *впечатлением* от неполноценности собственного исповедального слова. И позднее не раз будет повторяться та же мысль о несоответствии слов ощущаемому внутреннему смыслу (впечатлению). Это было, как мы помним, и у Раскольникова при объяснении с Соней, и у Мышкина, и у Ипполита Терентьева. Всем им высказаться *вполне* представлялось невозможным.

В «Подростке» к этой идее герой-повествователь возвращается позднее (в третьей главе романа), и вновь это связано у него с сомнениями относительно возможности полноценного самовыражения: «Может, я очень худо сделал, что сел писать: *внутри безмерно больше остаётся, чем то, что выходит в словах.* Ваша мысль, хотя бы и дурная, пока при вас, – всегда глубже, а на словах – смешнее и бесчестнее. Версиров мне сказал, что совсем обратное тому бывает только у скверных людей. Те только лгут, им легко; а я стараюсь писать всю правду: это ужасно трудно!» [13; 36]. Необычно, что ещё позднее, как бы спохватившись, Подросток всё-таки воспроизводит в своём повествовании сцену своего разговора с Версировым на эту тему (воспроизведем еще раз):

«– Не всё можно рассказать словами, иное лучше никогда не рассказывать. Я же вот довольно сказал, да ведь вы же не поняли.

– А! и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, мой друг, и даётся лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал, и к тому же всегда выскажет больше, чем нужно; про запас они любят» [13; 102]. То есть, как в «Идиоте» Мышкин – Терентьеву, так и теперь Версиров вторит Аркадию, а предмет высказываний – один и тот же. Это *впечатление* от принципиальной неполноты словесных высказываний по сравнению с внутренним душевным содержанием каких-то иных, жизненных *впечатлений*, которое «просится на бумагу». Такова наша аргументация по поводу второй поправки к суждению Геригка. То есть далеко не всё *подразумеваемое* выражается у героя в *высказанном*, что и становится предметом его собственной рефлексии. Это отчасти сродни тому «избыточному» авторскому воображению, о котором мы говорили ранее. Даже героям бывает делегировано Достоевским собственное *впечатление*: не всё может быть выражено «на словах», что-то остается

ся и «про себя», «на будущее». Многие философы и теоретики искусства эту проблему изучали как одну из самых сложных. У Г.Д. Гачева, в частности, находим напоминание (со ссылкой на «Феноменологию духа» Гегеля) о «божественной природе языка», в силу которой «он не позволяет нам высказать того, что мы подразумеваем сказать».<sup>80</sup>

Другое дело, что у Аркадия в «Подростке» *невысказанному* суждено постепенно и поэтапно проясняться. Поначалу многое начинается у него с «догадок» или даже «загадок». Вот и в первой главе, после предварительных сведений о матери и о двух «отцах», герой признаётся: «Впрочем, я замечаю, что *наставил загадок*. Без фактов чувств не опишешь. К тому же обо всем этом слишком довольно будет на своем месте, затем и перо взял. А так писать — похоже на бред или *облако*» [13; 16]. Впрочем, этот «облачный сервис» (согласно современной метафоре) еще будет то и дело давать о себе знать по ходу исповеди героя, а значит, и по ходу сюжета.

Давно замечено (например, В.Я. Кирпотинным), что «при сопоставлении с такими романами, как «Преступление и наказание» или «Братья Карамазовы», *фабульно-сюжетный каркас* в «Подростке» оказывается несоизмеримо мал по сравнению с глубоким его идейным, социально-философским содержанием». И потому «при создании «Подростка» Достоевскому предстояло разрешить одну чрезвычайную художественную трудность». Писатель «опасался, что <...> другие персонажи заслонят Подростка и сосредоточат на себе основное внимание читателя. Достоевский нашел выход из положения. <...> Он повел рассказ от лица самого Подростка». В результате, «поскольку Подросток рассказывает прежде всего о себе, он и о всех других персонажах повествует так, как они соотносятся с ним, как они им воспринимаются. Основная нить – поиски идеала Подростком – не прерывается ни на минуту, и значение всех других персонажей определяется тем, насколько они отдаляют или приближают Подростка к идеалу».<sup>81</sup> С этими суждениями авторитетного специалиста трудно не согласиться. Однако нам они представляются не во всём точными. Например, можно отметить некоторую отвлечённость замечаний Кирпотина относительно «идеала Подростка». Идеал этот на протяжении всего сюжета всё-таки остаётся во многом непрояснённым – то есть остаётся как бы *под вопросом*. В таком случае, как же можно учитывать – насколько другие персонажи «отдаляют или приближают Подростка к идеалу»?

На самом деле, как нам представляется, приняв своё художественное решение – выстроить роман как исповедь неопределившегося, многое не

---

<sup>80</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – С. 62.

<sup>81</sup> Кирпотин В.Я. Мир Достоевского. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 271, 274-275.

понимающего, но страстно желающего понять персонажа, – Достоевский обеспечил произведению не столько фабульную, сколько сюжетную напряженность. И обеспечил он её за счёт *вопросов и ответов*, – вопросов иногда наивных, порой нечаянно проницательных; то риторических, то искренне заинтересованных, словом, разнообразных и разнородных. Соответственно и ответов в романе наблюдается более чем достаточно – то напрашивающихся, но оказывающихся ложными; то навязываемых себе самому или кем-то со стороны; то ответов-деклараций, то ответов-догадок. То есть они в романе – тоже разнородные, и за каждым ответом просматривается его «отнесенность к вопросу» (тому или иному).<sup>82</sup>

Таким образом, имея в виду *стихию вопрошания*, в «Подростке» (как и в других произведениях Достоевского) полезно присматриваться к значимым в том или ином отношении *вопросам и ответам*. Можно предполагать, что через все главы романа проходят как бы силовые линии разного рода вопросов. Естественно, особую роль при этом должны играть вопросы сквозные, остающиеся принципиальными для героя с начала и до конца. Не менее примечательны для нас и вопросы иного рода, а именно – те, которые назревают исподволь, а затем *вдруг* выходят на поверхность и открывают как самому Подростку, так и читателю нечто вроде «новых горизонтов понимания» (по формулировке Гадамера). Такие вопросы могут оказываться в романе поворотными и для сюжета, и для судьбы центрального героя. Наконец, немаловажна и форма «олицетворенных» вопросов. Центральные из них для Подростка – Версилов, Ахмакова, Макар Долгорукий. Кто они такие? Достаточно важны в этом отношении и другие персонажи. Например, Васин и Крафт – это также два олицетворенных вопроса как для героя-повествователя, так и для читателя. «Разрешить» эти вопросы для Аркадия тем более важно, что Васин и Крафт имеют непосредственное отношение к его жизненным обстоятельствам и даже идейным позициям.

Примечательно, что в четырёх черновых редакциях романа образ Васина присутствует, начиная со второй, т.е. на самых ранних стадиях замысла. Притом первоначально ему придавалась даже более важная роль, чем в окончательном варианте. Суждения Васина о значении «идей» для человека дополнительно стимулируют Подростка в его отношении к собственной «идее-фикс» («ротшильдовской»). Фактически образ Васина можно рассматривать как некий «инвариант» для центрального героя, хотя проясняется это лишь в последней части романа. А в первой части Васин важен тем, что, наряду с собственной относительной загадочностью, актуален для Подростка как адресат его «вопрошания» о Версилове:

---

<sup>82</sup> См.: Гадамер Х.-Г. О круге понимания. Неспособность к разговору // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 66.

«– Вы, кажется, изволите знать моего отца, то есть я хочу сказать Версилова?»

– Я, собственно, не знаком, – *тотчас ответил Васин* (и без малейшей той обидной утонченной вежливости, которую берут на себя люди деликатные <...>), – я несколько его знаю; встречался и слушал его.

– Коли слушали, так, конечно, знаете, потому что *вы – вы!* Как вы о нем думаете? Простите за скорый вопрос, но мне нужно. Именно как вы бы думали, собственно ваше мнение необходимо.

– *Вы с меня много спрашиваете.* Мне кажется, этот человек способен задать себе огромные требования и, может быть, их выполнить, – но отчету никому не отдающий.

– Это верно, это очень верно, это – очень гордый человек! Но чистый ли это человек? Послушайте, что вы думаете о его католичестве? Впрочем, я забыл, что вы, может быть, не знаете...

*Если б я не был так взволнован, уж разумеется, я бы не стрелял такими вопросами,* и так зря, в человека, с которым никогда не говорил, а только о нем слышал. <...>

– Я слышал что-то и об этом, но не знаю, насколько это могло бы быть верно, – *по-прежнему спокойно и ровно ответил он* [13; 51].

Во всём этом диалоге (здесь он значительно сокращён) Васин по сути даёт Аркадию урок общения. В своих вопросах Подросток не всегда корректен, тогда как Васин – неизменно тактичен и точен. В то же время можно заметить и другое. Аркадий «стреляет такими вопросами» потому, что крайне заинтересован в ответах, – он слишком волнуется, чтобы тщательно сообразовывать свои вопросы с возможностями собеседника. Васин же, напротив, сам чересчур спокоен, чтобы понять состояние собеседника («Вы с меня много спрашиваете...»). И его тактичность можно интерпретировать как инстинктивное равнодушие к чужим волнениям. Впоследствии это свойство персонажа будет от сцены к сцене проявляться всё более явно: он регулярный участник вопрошающих диалогов, но всегда спокойный до равнодушия. То есть в собственном его душевном мире стихии вопрошания как бы негде разгуляться. У него во многом заторможены как эмоции, так и впечатления, и воображение. А также и «сознание» его – *безыдейное*. В этом смысле он – персонаж *не ищущий*. Подростку лишь по собственной его неопытности это свойство Васина может поначалу импонировать. К финалу первой части передано, например, ещё такое впечатление: «Васин выслушал внимательно, но без всякого волнения. Вообще, он отвечал только на вопросы, хотя отвечал радушно и в достаточной полноте. <...> Мне вдруг в это мгновение показалось, что Васина ничто и никогда не может поставить в затруднение; *впрочем, первая мысль об этом, я помню, представилась мне в весьма лестной для него форме*» [13; 135]. А позднее, уже

ближе к финалу романа, это свойство Васина обернётся уже вполне очевидной нравственной косностью.

Что касается Крафта, то он представляет для Подростка (и для других персонажей) загадку иного рода. Персонаж этот настолько значителен по своей сюжетной роли и особенно по заложенному в него идейно-образному содержанию, что ему посвящались отдельные исследования (например, работа И.И. Лапшина.<sup>83</sup> Однако в первых впечатлениях Аркадия Крафт ещё похож на Васина именно своей позицией в диалогах.

Во-первых, он как собеседник актуален для Подростка тем, что должен помочь разрешить «загадку Версилова»: *«Я вас ждал, как солнца, которое все у меня осветит. <...> Я именно хочу знать, какой он человек, а теперь – теперь больше, чем когда-нибудь это надо!»* [13; 56].

Во-вторых, Крафт, подобно Васину, склонен не столько спрашивать, сколько отвечать. Ответы его взвешены, умны и тактичны. И это опять-таки (как и в беседах с Васиным) становится для Аркадия уроком общения: *«– Мне в вас нравится, Крафт, то, что вы – такой вежливый человек. <...> Я потому, что сам редко умею быть вежливым, хоть и хочу уметь... А что ж, может, и лучше, что оскорбляют люди: по крайней мере избавляют от несчастья любить их»* [13; 60]. Однако при этом, в отличие от Васина, Крафт имеет «за душой» собственные наболевшие вопросы (*идеи*) и пусть нехотя, но излагает столь же наболевшие собственные ответы, – когда собеседники затрагивают ту же тему. Так происходит, например, при общем разговоре у Дергачёва. А затем, в беседе с Аркадием наедине, он был задет за живое: *«– Позвольте, Крафт, вы сказали: “Забьются о том, что будет через тысячу лет”. Ну а ваше отчаяние... про участь России... разве это не в том же роде забота?*

*– Это... это – самый насущный вопрос, который только есть! – раздражительно проговорил он и быстро встал с места»* [13; 54].

До этого момента он отвечал на вопросы Аркадия со спокойным пессимизмом. Но взволновался тогда, когда Подросток почти случайно озвучил его главный вопрос, который остаётся для него самого открытым. Крафт при этом даже удивился сам себе – своему волнению. Однако момент оказался поворотным: он признаёт в Аркадии достойного собеседника и сам, наконец, раскрывается в вопросах:

*«– Прощайте, Крафт! Зачем лезть к людям, которые вас не хотят? Не лучше ли все порвать, – а?*

*– А потом куда?* – спросил он как-то сурово и смотря в землю.

*– К себе, к себе! Все порвать и уйти к себе!*

*– В Америку?*

---

<sup>83</sup> Лапшин И.И. Образование типа Крафта в «Подростке» // О Достоевском. Сборник статей под ред. А.Л. Бема. – Прага, 1929. – С. 140–145.

– В Америку! К себе, к одному себе! Вот в чем вся “моя идея”, Крафт! – сказал я восторженно.

Он как-то любопытно посмотрел на меня.

– *А у вас есть это место: “к себе”?*

– Есть. До свиданья, Крафт; благодарю вас и жалею, что вас утрудил! Я бы, на вашем месте, когда у самого такая Россия в голове, всех бы к черту отправлял: убирайтесь, интригуйте, грызитесь про себя – мне какое дело!» [13; 60].

В образе Крафта явственно отразился художественный опыт прежних романов, что уже отмечено исследователями. Добавим, что в приведённом фрагменте особенно очевидны переклички с образом Свидригайлова (разочарованность в жизни, мотивы самоубийства как бегства «в Америку»). Заметны ассоциации и с образом Кириллова.

В последнем диалоге Крафта и Подростка показательно, как при кажущейся упорядоченности в обмене вопросами и ответами диалог по сути дела рассогласовывается:

«– Какой вы час во дню больше любите? – спросил он, очевидно меня не слушая.

– Час? Не знаю. Я закат не люблю.

– Да? – произнес он с каким-то особенным любопытством, но тотчас опять задумался.

– Вы куда-то опять уезжаете?

– Да... уезжаю.

– Скоро?

– Скоро» [13; 61].

Накануне самоубийства, ощущая себя на пороге жизни и смерти, Крафт за каждым своим искренним вопросом подразумевает такие горизонты понимания, которые уже недоступны собеседнику.

Главный вопрос, связанный с образом Крафта, актуален для всех значимых персонажей романа, а для Подростка он вообще получает жгучую актуальность и оборачивается многогранной загадкой: отчего Крафт застрелился? Сам факт настолько волнует Аркадия, что впервые услышав об этой смерти, он, при всей своей неловкости и мнительности, уже не стесняется никого и ничего: «...Я, услышав о Крафте, вскочил с кровати, меня всего обхватило как судорогой. Не думая ни о чем, не рассуждая и не воображая, я шагнул, поднял портьеру и очутился перед ними обеими. Еще было достаточно светло для того, чтоб меня разглядеть, бледного и дрожащего... Обе вскрикнули. Да как и не вскрикнуть?

– Крафт, – пробормотал я, обращаясь к Ахмаковой, – застрелился? Вчера? На закате солнца?» [13; 128].

Причины подобного отношения к Крафту в том, что интуитивно Аркадий чувствует в нём (как и в Васине, но иначе) своё возможное alter ego

(«другое я»). Здесь вновь угадывается откликаемость на образную систему «Преступления и наказания». Только теперь уже вспоминается не один Свидригайлов, а значение его характера и судьбы в самоопределении Раскольникова. Об этом убедительно написано Б.Н. Тихомировым в книге-комментарии к роману.<sup>84</sup> Коротко говоря, в Свидригайлове Раскольников интуитивно угадывает возможный вариант своей позиции и своей судьбы. (Вообще элемент «угадывания» или «гадания» по людям (о своей судьбе в перспективе, как, например, здесь – у Раскольникова по Свидригайлову или даже в ретроспективе – у Порфирия или Свидригайлова по Раскольникову – как возможные сюжетные ходы собственных судеб) очень значим в поэтике Достоевского. Он является одним из ее краеугольных оснований: «в одном месте тронешь – в другом отзовется». Подслушанный разговор студента и офицера, так странно коррелирующий с собственной теорией Раскольникова, встреча с оскорбленной девушкой, сон о савраске, пересказ судьбы Сони, казуистичные рассуждения Мармеладова, так странно лежащие в контекст собственных представлений о «всепозволенности», Лужин, с его теорией «чистых кафтанов», «поконченный человек» Порфирий Петрович с его навязчивым сюжетом о Миколке предложением – «станьте солнцем – вас все и увидят» – Раскольникову, циник-Свидригайлов с перспективой собственной судьбы для Родиона, наконец, «портретик на слоновой кости невесты (Зарницыной)» как пророчество о Соне в судьбе самого Раскольникова. На этот элемент «гадания о судьбе» (только в поэтике Пушкина) обратил внимание выдающийся русский филолог С.Г. Бочаров («Сюжеты русской литературы»). В романе «Евгений Онегин» Пушкин как бы перебирает возможные «сюжетные ходы» в судьбе Ленского.) Ведь, согласно собственной «теории», он хотел быть примерно «таким же» – ничем не смущающимся, способным «разрешать» самому себе любой, хотя бы и преступный, поступок; быть выше общепринятых норм и правил; переступать без рефлексии через что угодно и кого угодно. И потому самоубийство Свидригайлова потрясло Раскольникова настолько, что послужило фактически «последней каплей» и толкнуло к признанию в собственном преступлении. Примерно ту же роль играет в «Подростке» самоубийство Крафта. Как личность и судьба Свидригайлова для Раскольникова – предупреждение, так и Крафт для Аркадия играет ту же сюжетную роль. Итак, можно полагать, что по авторской программе оба героя, Васин и Крафт, – инварианты образа Подростка по следующей логике. Первый самостоятелен, умён, но не имеет тяги к идейному самоопределению и потому нравственно пассивен и лишён перспективы к духовному развитию. Всепоглощающей «идеи» у него нет, на любые

---

<sup>84</sup> Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. – СПб.: Серебряный век, 2005. – С. 356-362.

вопросы может отвечать, но и ответы его – никому не на пользу. В этой связи показательны реплики Васина в диалоге с Лизой (из третьей части романа):

«– Я ко всем одинаков, потому что в моих глазах все одинаковы.

– Как, неужели не видите различий?

– О, конечно, все чем-нибудь друг от друга разнятся, но в моих глазах различий не существует, потому что различия людей до меня не касаются; для меня все равны и всё равно, а потому я со всеми одинаково добр.

– И вам так не скучно?

– Нет; я всегда доволен собой.

– И вы ничего не желаете?

– Как не желать? но не очень. Мне почти ничего не надо, ни рубля сверх» [13; 328]. (Любопытно сравнение: как мы помним, в отличие от скромных притязаний Васина, жаждущему «скорого подвига» Раскольникову был нужен «сразу весь капитал»! Не менее явна здесь и параллель с образом Кириллова в «Бесах» - характерны короткие реплики, как бы не удосуживающихся пуститься в многословие героев, «разорванность речи», красноречивое косноязычие обоих персонажей, находящихся как бы на грани, на границе бытия, с внезапными приступами спонтанной откровенности, граничащей, в своей эсхатологической заостренности, с Откровением.) Таким образом, Васин для Подростка – пример лишь в интеллектуальном плане. А в идейно-психологическом они – антиподы. Здесь же коренится и другая итоговая несовместимость: у Васина – никаких нравственных вопросов, готовые тупиковые ответы; у Аркадия же – вопрошающие нравственные искания. Персонаж почти «бездушный» – и персонаж с бурной душевной жизнью: разница кардинальная.

«Начала» в характеристике личности Крафта как будто всё те же: самостоятелен, умен... Однако, в отличие от Васина, он наделён идейной одержимостью. Только вот природа его «идеи» приводит героя к тому же итогу – к нравственному тупику. В самоубийстве Крафта заложен «урок» Аркадию, не до конца ему внятный: одержимость идеей сама по себе достойна, может повести далеко и позволяет «разрешить все вопросы». Однако идея идее – рознь, и иная может завести в тупики бесперспективных ответов.

Вопросами менее значимыми, как бы эпизодическими, вопрошающий тонус повествования (а значит, и эмоциональный накал исповеди героя) буквально перенасыщен. Приведем показательный фрагмент (цитировался выше, но воспроизведем ещё раз). Аркадий подслушал разговор двух женщин и внезапно появляется перед ними:

«Обе вскрикнули. *Да как и не вскрикнуть?*

– Крафт, – пробормотал я, обращаясь к Ахмаковой, – *застрелился? Вчера? На закате солнца?*

– *Где ты был? Откуда ты?* – взвизгнула Татьяна Павловна <...>, – *ты шпионил? Ты подслушивал?*

– *Что я вам сейчас говорила?* – встала с дивана Катерина Николаевна» [15; 128]. Как видим, здесь вопросами всё буквально пересыпано, текст насыщается вопрошающими интонациями. Они же, в свою очередь, могут выступать своеобразной питательной средой для появления более значимых вопросов иного, принципиального рода.

Но вернемся к начальной главе. Первая из «наставленных» Аркадием вопросов и загадок связана с темой любви, и поначалу это лишь взаимоотношения Андрея Версилова с Софьей Долгорукой, матерью Аркадия. Приведем соответствующий фрагмент: «В какой же форме мог начать этот «глупый щенок» (выражение из самохарактеристики Версилова) с моей матерью? Я сейчас вообразил, что если б у меня был хоть один читатель, то наверно бы расхохотался надо мной, как над смешнейшим подростком, который, сохранив свою глупую невинность, суется рассуждать и решать, в чем не смыслит. Да, действительно, я еще не смыслю, хотя сознаюсь в этом вовсе не из гордости, потому что знаю, до какой степени глупа в двадцатилетнем верзиле такая неопытность; только я скажу этому господину, что он сам не смыслит, и докажу ему это. Правда, *в женщинах я ничего не знаю, да и знать не хочу, потому что всю жизнь буду плевать и дал слово*. Но я знаю, однако же, наверно, что иная женщина обольщает красотой своей, или там чем знает, в тот же миг; другую же надо полгода разжевывать, прежде чем понять, что в ней есть; и чтобы рассмотреть такую и влюбиться, то мало смотреть и мало быть просто готовым на что угодно, а надо быть, сверх того, чем-то еще одаренным. В этом я убежден, несмотря на то что ничего не знаю, и если бы было противное, то надо бы было разом низвести всех женщин на степень простых домашних животных и в таком только виде держать их при себе; может быть, этого очень многим хотелось бы.

Я знаю из нескольких рук положительно, что мать моя красавицей не была, хотя тогдашнего портрета ее, который где-то есть, я не видал. *С первого взгляда в нее влюбиться, стало быть, нельзя было*» [13; 10].

Чтобы хотя бы предварительно прояснить своё вопрошающее недоумение, Аркадию приходится несколько забежать вперед и привести позднейшее суждение Версилова, который «однажды проямлил *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». Вот что он сказал мне; и *если это действительно было так, то я принужден почесть его вовсе не таким тогдашним глупым щенком*, каким он сам себя для то-

го времени аттестует» [13; 11]. То есть это колоритное *пояснение* ничего по большому счету *не проясняет* и только дополнительно подпитывает недоумения Аркадия по поводу взаимных чувств как матери, так и отца. Впечатление от этой непроясненности (а возможно, и принципиальной непрояснимости) чувств отца к матери, снимающая однозначность грубых акцентов и однобоких интерпретаций, стимулирует воображение Аркадия – расширяет и углубляет образ Версилова.

Заметим кстати: недоумения героя *эмоционально насыщены*, потому что изначальные взаимоотношения матери и отца он явно принимает близко к сердцу; они его не просто озадачивают – но *волнуют*. Вместе с тем, с ними тесно связано и *впечатление* загадочности этого возникшего когда-то и непрекращающегося *романа*, который – ни много, ни мало – обусловил рождение самого исповедующегося Аркадия.

Эта тема не иссякает в первой главе и не иссякнет до финала романа. Вот непосредственное продолжение: «Но хоть и по-помещицьи началось, а вышло так, да не так, и, в сущности, все-таки *ничего объяснить нельзя. Даже мраку больше. Уж одни размеры, в которые развилась их любовь, составляют загадку*, потому что первое условие таких, как Версиров, – 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» (а они были все развратны, все до единого – и прогрессисты и ретрограды) – не только возможно, но и неминуемо, особенно взяв романическое его положение молодого вдовца и его бездельничанье. Но *полюбить на всю жизнь – это слишком. Не ругаюсь, что он любил ее*, но что он таскал ее за собою всю жизнь – это верно» [13; 12].

Обращает на себя внимание, что во всех этих первоначальных чувствах и впечатлениях Аркадия главным объектом оказывается отец, а мать упоминается пока что лишь по отношению к Версирову, как «участница» взаимоотношений или как их безвольная «жертва». Это сказывается и в предварительном выводе Аркадия: «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?» (там же). Тем самым во впечатлениях Аркадия близость к отцу и тяга к нему доминируют. Ему и самому, как взрослому юноше, мечтается принадлежать к сословию «лучших людей» и, наряду с этим, обладать «обольстительной силой» по отношению к женщинам. К матери же подобной близости и тяги не может быть, потому что она достаточно чутко ощущается Аркадием «разнородной» с ним существом, «совершенно из другого мира и из другой земли».

Как мать, так и отца-Версилова, к началу хронологии событий, Аркадий знал и помнил лишь по единичным случаям и вынужден был узнавать о них почти всё лишь случайно и со стороны. Мать однажды посетила сына в пансионе. Версилова же он видел один раз в роли Чацкого. Свидание с матерью возбудило в нем, по воспоминаниям, негативные чувства, а позднее – раскаяние в таких чувствах. Совсем иное было с восприятием Версилова. Он его «видел всего только раз в моей жизни, на миг, когда мне было всего десять лет (и который *в один этот миг успел поразить меня*)» [13; 15], в черновиках к «Подростку» отношение Аркадия к Версилкову выражено у Достоевского характерной метафорой – отец представляется ему в виде «более фантастическом и, так сказать, бенгальском огне» [16; 48]. С тех самых пор и на долгое время включилось *воображение*, которое развивало первое *впечатление* Аркадия. По его первоначальному признанию, он «мечтал о нем все эти годы взапус (если можно так о мечте выразиться). Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. *Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь*, — и это случилось само собою, это шло вместе с ростом» [13; 16]. От ненависти до любви – это похоже на драматичную влюбленность, которая обычно проходит многие испытания. Так оно, согласно исповеди Аркадия, и случается (об этом будет еще сказано ниже).

Всё в той же первой главе присутствуют и упоминания о формальном «отце», Макаре Долгоруком. После признаний его жены и Версилова в «греховной связи» он их простил и «отпустил», а сам ушел «странствовать» по Руси. Изредка навещал их и присылал письма. Здесь Аркадию опять-таки приходится забегать вперед: «Письма присылались в год по два раза, не более и не менее, и были чрезвычайно одно на другое похожие. *Я их видел; в них мало чего-нибудь личного; напротив, по возможности одни только торжественные извещения о самых общих событиях и о самых общих чувствах, если так можно выразиться о чувствах*: извещения прежде всего о своем здоровье, потом спросы о здоровье, затем пожелания, торжественные поклоны и благословения – и все. Именно в этой общности и безличности и полагается, кажется, вся порядочность тона и все высшее знание обращения *в этой среде*» [13; 13]. Таково впечатление Аркадия от писем Макара, и отсюда видно, насколько сам он не ощущает себя принадлежащим «этой среде». Ее сильное влияние на автора исповеди придет позднее.

Примечательно, что тема любви изначально развивается в «Подростке» многогранно, в разных вариантах.<sup>85</sup> (Как и прежде, здесь генде-

---

<sup>85</sup> Подробнее см.: Макаричева Н.А. Указ. соч., с. 206-224.

рологический аспект особо востребован: ведь гендерные взаимоотношения – это область напряженного сочетания эмоций, впечатлений и воображения.) Вначале это вызывающая недоумение Аркадия любовь его отца и матери. Затем внегендерная влюбленность сына в отца-Версилова. И наконец, во второй главе, открывается двух-вариантная (в равной мере безрассудная) влюбленность отца и сына в одну женщину, молодую вдову Катерину Ахмакову. Сейчас нас пока что интересует лишь вариант влюбленности Аркадия, и примечательно в нем – противоречивое сочетание крайностей.

С одной стороны, герой романа начинает познание женщин как бы «с нуля» (как когда-то и сам Достоевский, когда был в возрасте Аркадия). 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 («в женщинах я ничего не знаю, да и знать не хочу, потому что всю жизнь буду плевать и дал слово»). С другой стороны, иная крайность, противоречиво сочетающаяся с первой, сказывается в экзальтированной романтизации отдельной женщины, *избранницы сердца*. Для Аркадия это – «генеральша Ахмакова, молодая вдова, <...> которая была в жестокой вражде с Версильовым. *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 Версильова*» [13; 23].

Стоит обратить внимание: как и в случае с матерью, Софьей Долгорукой, так и теперь отношение к Екатерине Ахмаковой связывается у Аркадия с *воображаемым* и пока еще загадочным отцом, Версильовым. Но это уже связь иного характера. Во-первых, в ней много *личностного* – появляются ростки ревности. К матери Подросток ревновать не способен – никакого эдипова комплекса здесь быть не может. Во-вторых, Софья принадлежит «чуждой среде», тогда как Ахмакова – из той же (как и Версильов) дворянской, пока что желанной для Аркадия среды.

Подразумевается, что поначалу Аркадий лишь *слышал* о ней от других, и скорее всего, это были не совсем лестные отзывы. Тем более примечательно, что он, по замыслу автора, *влюбился заочно* в Ахмакову. Как и Версильова, Аркадий ее поначалу лишь *воображает*, затем заранее *впечатляется* ею и *влюбляется*. То есть парадигма душевной жизни идет в обратную сторону (относительно «правильной»).

Следующим этапом стало для героя знакомство с ее портретом и лишь затем – очное знакомство: «Отворилась боковая дверь и – *та женщина появилась!* (курсив Достоевского) Я уже знал ее лицо *по удивительному портрету, висевшему в кабинете князя; я изучал этот порт-*

*рет 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 заволочлось.* 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 Мышкин дважды всматривается в её портрет, и в первый раз – *в кабинете* генерала Епанчина (Долгорукий изучал портрет Ахмаковой *в кабинете* старого князя Сокольского). Но решающую разницу в восприятии *этими* героями *таких* героинь обуславливает инфантильность, заложенная 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»). 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 таково восприятие желанной 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 помирнее, 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* (курсивы Достоевского). Как обаятельна эта мысль!» (там же). Всё это отчасти ассоциируется с отношением Гани Иволгина к Настасье Барашковой в «Идиоте»: у него тоже тяга к ней сочеталась с ненавистью, и он также поначалу воспринимал ее как желанную свою «жертву». Будут в «Подростке» и более прямые ассоциации между этими героями (Аркадием и Ганей). Но об этом скажем позднее, в связи с «идеями». Кое-что переходит и от Настасьи Барашковой к Ахмаковой – это прежде всего непререкаемая *красота*.

Итак, отношение Аркадия Долгорукого к Ахмаковой во многом зависит от восприятия им Версилова. Оба для него – пленительны и за-

гадочны. 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 – «Версиров – Ахмакова». Под влиянием прямого общения то с ним, то с нею Подросток кардинально меняет свое отношение к этим таким разным своим кумирам. У Ахмаковой он пытается выведывать правду о Версирове, а у него, в свою очередь, – о ней. И всякий раз он готов верить, «а всё-таки как-то не верится» [по выражению Мышкина – 8; 53]. При этом любовь к отцу и влюбленность в Ахмакову сопровождается у Аркадия меняющимися *впечатлениями* от общения с ними, и всё это подпитывает новыми поводами его *воображение*. Почти до финала Версиров и Ахмакова остаются для него *воображаемыми образами*, которые открываются Аркадию своими разными мерцающими гранями.

Влюбленность Подростка, при всей экзальтации, остается незрелой до конца. Иное дело отношение Версирова к Ахмаковой. На его примере ставится проблема любви – непредсказуемой, внерациональной и разрушительной – в такой сложности, какую мы встречали, пожалуй, лишь в «Идиоте» в двух вариантах (Рогожин-Барашкова и Барашкова-Мышкин). И при всей внерациональности чувств это сопровождается в «Подростке» неоднократно вариациями пояснений к ним. Следуют признания как Версирова, 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. <...> Версиров, 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 Версирова 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 были склонны подозревать в нём то же притворство и лукавство. \_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 признаки фатального порабощения любовью, которая сочетается с ненавистью (как у Версилова), наблюдались только у Рогожина (по отношению к Настасье Филипповне).

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 Версиров 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 Версилону 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 Версилону – уготовано в эпилогах почти в помрачении лишь *доживать*.

Очевидно, в подобных ассоциациях у Достоевского в «Подростке» так или иначе оказывается востребованным избыток авторского воображения, угадываемый в предыдущих романах.

Сделаем шаг назад. Важно, что Подросток был «плодом любви» Версилова к другой женщине, Софье. И в этой связи можно прояснить 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 зато какой! – Пётр Степанович, инициатор политической «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 многовален, 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 является его «созданием» лишь косвенно, не в полной мере.

Андрей Версилов в следующем романе (как и Степан Верховенский) 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 Долгорукова и Сокольского, то они могут ассоциироваться с Шатовым и Кирилловым. Еще более «рифмуются» с ними два других героя романа – Васин и Крафт (но не в отношении к Версиллову). 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 курортном городе Эмсе оказывалось Версильковым также (как и в «Бесах») почти одновременно, параллельно.

Итак, до некоторой степени повторяющиеся схемы взаимоотношений персонажей за границей (Ставрогин – и Лиза, Даша; Версильков – и обе Ахмаковы) проясняют гендерологическую преемственность «Подростка» по отношению к «Бесам». Вместе с тем, наблюдается и разница. Так, в обоих романах подразумевается женская влюбленность. Однако в «Бесах» отношение Ставрогина к обеим девушкам остается непроясненным, как бы «за скобками». В «Подростке», напротив, чувства Версилькова 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 удастся. В результате отношение Версилькова к Катерине и к Лидии Ахмаковым окутывается флером романтической загадочности вплоть до финальных признаний. Для иллюстрации приведем выдержки из пространного фрагмента на эту тему.

О Лидии Аркадию со слов Крафта известно, что «...девушка почему-то особенно привязалась к Версилькову. 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 Андронникова, которое мне было передано» [13; 56-57]. Далее сказано: «Я же знал и помимо Крафта, что Версильков, 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 Версилькова, или чём-то в нём поразились, или воспламенилась его речью, или уж я этого ничего не знаю; но известно, что Версильков одно время все почти дни проводил около этой девушки. Кончилось тем, что девица объявила вдруг отцу, что желает за Версилькова замуж. <...> Утверждали тоже, что Версильков 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 Николаевна. 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; 57–58].

Путаница связана с версиями событий, передаваемых из разных уст: «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.*, одним словом, что-то вроде какой-то тончайшей романической путаницы, недостойной всякого серьезного и здравомыслящего человека и, вдобавок, с подлостью» [13; 58]. Во всяком случае, чувства Версилова к обоим 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, версильский опыт.

Испытывая «сумасшедшую» страсть к Катерине Ахмаковой, Версильов остается глубоко привязан и к своей неофициальной жене, Софье Андреевне Долгорукой. Нечто подобное наблюдалось и в «Идиоте». Там мужчины, будучи искренно привязанными к своим женам, тем не менее оказываются подвержены стороннему женскому влиянию.<sup>86</sup> 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. Версильов, 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.

---

<sup>86</sup> См.: Власкин А.П. О женском воздействии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 35. – СПб.: Серебряный век, 2017. – С. 245-247; 249.

Тем более откликается на своих художественных «предшественниц» образ Софьи Андреевны Долгорукой. Эта героиня занимает свое законное место в галерее «смирненных» женщин – от Софьи Мармеладовой до Софьи Карамазовой. Была ведь еще и Софья Улитина в «Бесах». Совпадение женских имен едва ли случайно. Теперь заметим, что, в отличие от всех перечисленных, в Софье Долгорукой выражен не только женский, но *народный* характер – она вышла из крестьянской среды. Для Достоевского это, конечно, было принципиально важным. Софья Андреевна окружена в романе уважением и любовью. Особенно много о ней говорят Версиков с Аркадием, и в этих разговорах постепенно раскрывается колоритный и обаятельный женский характер, не лишенный в то же время сложностей.

Версиков зачастую не чужд «красного словца», что сказывается и в его характеристиках Софьи. Он подыгрывает недоумениям сына, когда тот спрашивает: « – 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 самоискреннее 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», то есть отдать на откуп парадоксам Версикова. Автор позволяет этому герою высказать пронизательные и тонкие замечания, касающиеся народности инстинктов Софьи Андреевны. Например, Версиков 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 поддавалась 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 Достоевского) 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». <sup>87</sup>

Справедливости ради следует отдать должное И.С. Тургеневу: он одним из первых (в 1850 г.) представил проблему «диалога культур» в гендерологическом ракурсе в «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 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:

---

<sup>87</sup> О разности культур «дворянской» и «народной» см.: Власкин А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. – Магнитогорск: Изд-во МГПИ, 1994. – 195 с.

«...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 «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 острыми глазками. Версилкову она служила, как раба, и преклонялась перед ним, как перед павлом, 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 (сын и дочь Версиловы); 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 Версилкову, 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. Нелишним будет заметить, что обозначенные внешние приметы – «с птичьим востреньким носиком и птичьими острыми глазками» – оказывается могут, по Достоевскому, отличать не только женщин-хищниц, подобных процентщице из «Преступления и наказания».

Сестра Аркадия, Елизавета Макаровна Долгорукая, почти ничего не унаследовала от своего биологического 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 матримониальные 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 ещё более, чем в ее 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 подлых 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].

В связи с отношением к сестре и матери у Аркадия периодически возникает один и тот же *вопрос* в разных вариантах. И подпитывается он одержимостью героя «ротшильдовской идеей». Одно из первых выражений этого вопроса находим ещё в 4 главе первой части романа: «Во что бы ни стало надо было решиться! *Неужели я не способен решиться? Что трудного в том, чтоб порвать, если к тому же и сами не хотят меня? Мать и сестра?* Но их-то я ни в каком случае не оставлю – как бы ни обернулось дело» [13; 62]. Одно из следующих выражений этого же находим в 7 главе второй части: «Замечу здесь лишь для себя: были, например, мгновения, по уходе Лизы, когда самые неожиданные мысли целой толпой приходили мне в голову, и я даже был ими очень доволен. “Ну, что я хлопочу, – думал я, – мне-то что? У всех так или почти. Что ж такое, что с Лизой это случилось? Что я, “честь семейства”, что ли, должен спасти?” Отмечаю все эти подлости, чтоб показать, до какой степени я еще не укреплен был в разумении зла и добра» [13; 240]. Здесь возможны очередные ассоциации с переживаниями Раскольникова в «Преступлении и наказании». Например, сходным образом этот герой рефлексирует после прочтения в письме матери о планируемом замужестве сестры Дуни; а также после того, как принял участие в судьбе девочки, встреченной на бульваре.

Итак, Лиза по ходу сюжета не только озадачивает своего брата всё больше и больше. Она – проницательный свидетель погруженности Арка-

дия в стихию вопрошания. Вообще следует отметить многозначительное явление: помимо Аркадия, Лиза – единственный характер и образ, который не «завершён» вплоть до финала и раскрыт на перспективу своего развития. Так, уже в «Заключении» читаем: «Но горькое, настоящее горькое слово предстоит мне сказать в особенности о сестре моей Лизе. Вот тут – так несчастье, да и что такое все мои неудачи перед ее горькой судьбой! <...> *Я не жалею, для меня наступила новая жизнь, но она? Ее будущее – загадка*, а теперь я и взглянуть на нее не могу без боли» [13; 450–451]. Таким образом, к финалу всё и все для Аркадия прояснились – кроме сестры Лизы. И она остаётся последней, кто как бы в итоге подпитывает для Подростка стихию вопрошания.

Теперь перейдём к дополнительному рассмотрению сюжетной роли Софьи Долгорукой, матери Аркадия и Лизы. Связанные с нею вопросы, заявленные, как мы видели, уже в первой главе, возобновляются регулярно и не теряют своей остроты на всём протяжении сюжета. Вопросы по поводу её взаимоотношений с Версиловым имеют самостоятельный характер (о них уже шла речь). Теперь же обратим внимание на вопросы, связанные с её влиянием на самого Аркадия.

Впервые подобный вопрос возникает как будто неожиданно, в минуту для Подростка тяжёлую, после разговора с Крафтом, на закате (как потом выяснится, это и было время самоубийства недавнего собеседника): «Гадко было. Над головой моей тюкал носом о дно своей клетки безголовый соловей, мрачный и задумчивый. В соседней биллиардной шумели, но я сидел и сильно думал. Закат солнца (*почему Крафт удивился, что я не люблю заката?*) навел на меня какие-то новые и неожиданные ощущения совсем не к месту. *Мне все мерещился тихий взгляд моей матери, ее милые глаза, которые вот уже весь месяц так робко ко мне приглядывались*» [13; 62]. Интересна сама по себе, в функциональном отношении, вопрошающая вставка по поводу Крафта: даже когда идёт описательное повествование, Подросток остаётся погружённым в стихию вопрошания – вопросительные впечатления всплывают как бы сами собой. Но ещё более знаменательна концовка приведённого фрагмента. Тихий взгляд матери, конечно, не зря Аркадию в эту минуту «мерещится». Во-первых, она для него на всём протяжении сюжета остаётся как бы ангелом-хранителем. (Судьба Крафта и взгляд матери не случайно здесь противопоставлены). Во-вторых, мотив материнского участия имеет здесь прямое отношение и к стихии вопрошания. Ведь если глаза её «робко приглядывались», то в таком взгляде угадывается невысказанный вопрос. Какой именно вопрос – здесь остаётся неясным, и о нём речь впереди.

Вторично Аркадий свидетельствует об особой взаимосвязи с матерью уже прямо и намеренно, даже демонстративно, как бы в упрек Версилову и в присутствии всех членов семьи:

«— Мама, а не помните ли вы, как вы были в деревне, где я рос, кажется, до шести или семилетнего моего возраста, и, главное, были ли вы в этой деревне в самом деле когда-нибудь, или мне только как во сне мерещится, что я вас в первый раз там увидел? *Я вас давно уже хотел об этом спросить, да откладывал; теперь время пришло.*

— Как же, Аркашенька, как же! да, я там у Варвары Степановны три раза гостила; в первый раз приезжала, когда тебе всего годочек от роду был, во второй — когда тебе четвертый годок пошел, а потом — когда тебе шесть годков минуло.

— *Ну вот, я вас весь месяц и хотел об этом спросить.*

Мать так и зарделась от быстрого прилива воспоминаний и с чувством спросила меня:

— *Так неужто, Аркашенька, ты меня еще там запомнил?*

— *Ничего я не помню и не знаю, но только что-то осталось от вашего лица у меня в сердце на всю жизнь, и, кроме того, осталось знание, что вы моя мать»* [13; 92]. Обратим внимание: Аркадий дважды повторяет, что об этом давно «хотел спросить», и теперь только «время пришло». Оказывается, он не так уж нетерпелив в важных для себя *вопросах*: они могут долго созревать в душе, подпитывать её, ждать своего времени. Так тоже может сказываться стихия вопрошания, не только во внешних вопросительных формах. Памятное и подспудно важное *впечатление остается в душе* и рано или поздно приводит к вопросу.

Однако Подросток оказывается способен обращать к матери и вопросы совсем иного рода — поспешные, неуместные, не вызревшие в душе, а продиктованные минутным раздражением. Как, например, в таком случае: «— Мама, если не захотите оставаться с мужем, который завтра женится на другой, то вспомните, что у вас есть сын, который обещается навеки быть почтительным сыном, вспомните и пойдете, но только с тем, что *«или он, или я», — хотите? Я не сейчас ведь ответа прошу: я знаю, что на такие вопросы нельзя давать ответа тотчас же...»* [13; 100]. Обратим внимание: сам Подросток видит рассогласованность в данном случае *вопроса* и *ответа* (вопрос — сейчас, ответ — потом). Уже в этом нарушается полноценность диалога, питающегося стихией вопрошания. Кроме того, у Аркадия ещё недостаточно опыта для понимания того, что ультимативная форма вопроса по отношению к близким — это форма бестактности, поскольку, помимо прочего, стесняет свободу собеседника, ставит в ситуацию узкого выбора.

Много позднее, после недостойных поступков Версилова (описано во второй части), Аркадий вновь вернётся к этой теме, но, уже настрадавшись достаточно сам, избежит ультимативной формы вопроса:

«— Пойдемте, мама.

— *Куда я от него пойду, что он, счастлив, что ли? <...> боюсь я. Что они, очень на него там сердятся? Что с ним теперь сделают? Куда*

*он пошел? Что этот офицер тут грозил?»* [13; 262]. Характерно, что в этом случае стихией вопрошания захвачена Софья Долгорукая – случай вообще редкий для её характера (тем он показательнее: эта стихия распространяется у Достоевского на весь сюжет и на всех персонажей). В вопросах матери Аркадия вполне сказывается её натура – любящая, преданная, смиренная, всепрощающая, самоотверженная.

Один из последних и наиболее знаменательных случаев обращения самого Аркадия к образу матери оказывается связан с очередной критической фазой его душевных метаний. Описан этот случай уже в третьей части. Подросток обвинён в краже на рулетке, ощущает себя всеми покинутым, совершает бессмысленный поджог, замерзает в сугробе... И вот, казалось бы, неожиданно в его мутнеющем сознании всплывает воспоминание из далёкого детства, о свидании с матерью: она его «перекрестила, <...> прошептала какую-то молитву и вдруг – и вдруг поклонилась мне глубоким, медленным, длинным поклоном <...> 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» [13; 273]. Этот поклон и сам по себе примечателен. Нечто подобное – по своей многозначительности – описано будет в последнем романе Достоевского (поклон Зосимы в ноги Дмитрию). Но, минуя любые другие ассоциации, предлагаем заметить следующее.

Как уже сказано, в «Подростке» очевидна постановка проблемы отцов и детей (и не только в этом романе, и не только у Достоевского). Проблему эту можно считать сквозной для русской классики. Однако возможна постановка и почти альтернативной проблемы «матерей и детей». По крайней мере, Достоевский явно не проходил мимо этой проблемы. Начиная с первого романа («Бедные люди»), когда Макар Деушкин упрекает матерей, посылающих детей за милостыней, и до последнего («Братья Карамазовы»), где Аделаида Ивановна несёт ответственность за своего сына Митю, а госпожа Хохлакова – за дочь Лизу, – Достоевский во всех этих случаях ставит эту проблему, показывает зависимость детских и общечеловеческих судеб от материнского отношения. Так что в «Подростке» этот вопрос Аркадия – за что поклонилась ему мать в ноги? – открывает некий новый горизонт понимания. Права она или нет, но Софья Долгорукая ощущает свою ответственность и даже вину – за то, что её ребёнок растёт среди чужих людей; что он с детства не знает своего отца; что он мучительно ищет и долго не может найти себе достойного места в обществе. Мать способна (в частности, Софья Долгорукая явно способна на это) чувствовать даже вину за ошибки своих детей. Но она же тем самым получает право быть *заступницей* за них при любых обстоятельствах.

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 Версиров, сын Версирова, а стало быть, почти и мой брат» [13; 397].

Обоим своим сыновьям Версиров устраивает своего рода психологическое испытание, когда поручает передать деньги на содержание одного – другому (нужно заметить, достаточно циничный поступок): «Сомнений не было, что Версиров 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]. В итоге оба плохо выдержали это испытание. Версиров-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 из 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 Версирова действительно демонстрирует в этой ситуации некие «барские» замашки, свойственные его отцу. Они неоднократно выражаются и в отношении Версирова к Софье Андреевне. При следующей встрече Версиров-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 Версирова. 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 Версировым, 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 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 Версильову 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 Версильову: ему очевидны кривляния и подчас коварное лукавство отца, но Подросток не в силах бывает противостоять его обаянию.

Тонкое замечание относительно значимости образа Анны Версильовой 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, *осталась не вполне художественно реализованной*. В ней подростка сбивает с толку соединение душевной глубины с злым практицизмом, прямоты с лживостью, гордости с подлостью». <sup>88</sup> Это наблюдение согласуется с нашей темой. Некий избыток авторского воображения «выплескивается» «через край» образа Ставрогина и попадает в образ Анны Версильовой. Однако и здесь он оказывается не вполне реализованным. Лишь интуитивно мы можем угадывать в этом женском образе очень сложное душевное содержание, которому, увы, не нашлось места и в следующем, итоговом романе Достоевского.

Вместе с тем, в образе Анны сказывается не только *ставрогинское* наследие. Гендерологически примечательно, что Достоевский помещает Версильову 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: «...князь очень интересовался судьбой Анны Андреевны и искал ей жениха. Но для Версильовой было труднее найти же-

---

<sup>88</sup> Днепров В.Д. Указ. соч., с. 53.

ниха, 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-смиреницы (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]. Тем самым один расчет конкурирует с другим, и добром в данном случае это не могло кончиться.

Старый князь Сокольский также во многом 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.*<sup>89</sup>

— 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

---

<sup>89</sup> Ср. выражение самого Достоевского в «Дневнике писателя» за 1876 г.: «Вы скажете, это сон, бред: хорошо, оставьте мне этот сон и бред» [24; 309].

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 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.

Воспользуемся выражением самого Аркадия: «*Теперь совсем о другом*» [13; 14]. В его исповеди – и соответственно, в романе – это подключение всё в той же первой главе (по поводу которой уже немало здесь сказано) новой большой темы. Для нашего исследования такой поворот также уместен. Но только будем присматриваться не совсем к «другому», а всё к тому же – к закономерностям душевной жизни героя. Х.-Ю. Геригк заключил об Аркадии, что «ему не хватает *одержимости* (курсив автора)».<sup>90</sup> На наш взгляд, это верно лишь в том случае, если понимать под *одержимостью* следование единому вектору душевных устремлений, на который сориентировано всё – эмоции, впечатления, воображение. Подросток же, пожалуй, *одержим* сразу многим.

«Другое» у Подростка – это его *идея*: «Месяц назад, то есть за месяц до девятнадцатого сентября, я, в Москве, порешил отказаться от них всех и *уйти в свою идею уже окончательно*. Я так и прописываю это слово: «уйти в свою идею», потому что это выражение может обозначить почти всю мою главную мысль — то самое, для чего я живу на свете. Что это за «своя идея», об этом слишком много будет потом. В уединении мечтательной и многолетней моей московской жизни она создалась у меня *еще с шестого класса гимназии* и с тех пор, может быть, ни на миг не оставляла меня. Она *поглотила всю мою жизнь*. Я и до нее жил в мечтах, жил с самого детства в мечтательном царстве известного оттенка; но с появлением этой главной и все поглотившей во мне идеи *мечты мои скрепились и разом отлились в известную форму: из глупых сделались разумными*. Гимназия мечтам не мешала; не помешала и идее» [13; 14-15].

Аркадий погорячился с выражением, будто идея «поглотила всю мою жизнь». Мы ведь знаем, что в его впечатлениях и воображении с десяти лет живет образ Версилова; его волнуют недоумения о взаимоотношениях отца с матерью; воображением завладевает и заранее покоряет его Ахмакова; упомянут всё в той же первой главе (то есть как бы «с порога» исповеди) Макар Долгорукий, который также, пусть на время, окажет сильнейшие впечатления на Подростка и покорит его воображение *идеей благообразия*. Всё это не имеет отношения к его «ротшильдовской идее» и сосуществует с ней как бы в «параллельных мирах». Поэтому художе-

---

<sup>90</sup> Геригк Х.-Ю. Указ. соч., с. 196.

ственная уникальность душевной жизни Аркадия состоит в ее многогранности и многовекторности.

Примечательно, что сам Достоевский в черновых записях к роману сомневался: «Я бы назвал его подростком, если б не минуло ему 19-ти лет» [16; 77]. Однако сам герой аттестует себя именно *подростком*, и так автором назван роман в целом. Можно полагать, что в душевном мире Подростка идеология как бы разошлась с физиологией и возрастной психологией. А может быть, вовсе они не так уж и разошлись: одно является прихотливым, обратным отражением другого. По отношению к женщинам Аркадий поначалу *девственник*, и чуть ли не воинственный (здесь уже приводились соответствующие цитаты из его высказываний). С учетом возраста, для двадцати лет, это не совсем нормальное, заторможенное созревание.

С идеями у Аркадия было, напротив, ускоренное созревание, но также по-своему не вполне нормальное. Между прочим, он приезжает в Петербург, втайне одержимый (с 6-го класса гимназии!), во-первых, своей «ротшильдовской идеей», а во-вторых, Катериной Ахмаковой. В мечты о ней и о своей власти над нею вдруг проникают неожиданные мотивы: «Нет, тайное сознание могущества нестерпимо приятнее явного господства. Если б я был стомиллионный богач, я бы, кажется, находил удовольствие именно ходить в самом стареньком платье и чтоб меня принимали за человека самого мизерного, чуть не просящего на бедность, толкали и презирали меня: с меня было бы довольно одного сознания» [13; 36]. Но ведь это уже прямо взято из его потаенной «идеи», изложение которой развернется в романе много позднее. Как бы то ни было, неслучайно подмешались именно тут мотивы «идеи». Тонус мечтательного отношения к идее и к женщине – изначально общий, пока еще девственно-наивный.

Пресловутая «ротшильдовская идея» заслуживает особого внимания. В ней немало странного. За 10 лет до «Подростка» Раскольников у Достоевского возненавидел ростовщицу Алену Ивановну, что послужило одним из стимулов к ее убийству. А теперь вот Аркадий Долгорукий, окутанный явной авторской симпатией, возмечтал стать кем-то вроде старухи-процентщицы, только в «ротшильдовском» масштабе. На одну только смену эпох тут всего не спишешь. Не так всё просто с этой идеей, хотя, на первый взгляд, в ней нет ничего запутанного. Эта идея – накопить денег и приобрести власть, как над собой, так и над людьми. Однако странно то, насколько серьезное значение придавал Достоевский художественной разработке этой склонности в своем герое. Вот ряд черновых записей:

«ГЛАВНОЕ: Вся идея копить у Подростка тоже *великая и поэтическая идея* в мечтах» [16; 46].

«ЗАДАЧА. Чтоб к концу 1-й части читатель предчувствовал важность окончания (идеи) и дальнейшего развития мысли романа и интригу» [16; 93].

«Подросток во весь роман не покидает своей идеи о Ротшильде окончательно. Эта *idea fix* есть его выход из всего, из всех вопросов и затруднений» [16; 105].

«Во всём романе вести так, чтобы *придать этой идее значение в романе главнейшее*. Именно тем главнейшее, что она не покидает Подростка, вцепилась в него: пропасть или не пропасть ему?» [16; 106].

Здесь есть чему удивиться, и невольно возникают вопросы: что же великого и поэтического может быть в желаниях, зацикленных на денежном накопительстве? Что значит «пропасть или не пропасть ему» – так все-таки с идеей или без нее? Удивительно еще, каким ореолом таинственности окружает Аркадий свою «ротшильдовскую» идею. Он оберегает её от вмешательства извне, *таит* ото всех. А ведь герой этот вовсе не отличается скрытным характером. Напротив, он жадно ищет общения. Но вот готовится он познакомиться с членами молодежного кружка, «дергачевцами» – и при этом заранее боится за свою идею: «Я твердо был уверен в себе, что им идею мою не выдам и не скажу; но они <...> могли мне сами сказать что-нибудь, отчего я бы сам разочаровался в моей идее, даже и не заикаясь им про нее. В "моей идее" были вопросы, мною не разрешенные, но я не хотел, чтоб кто-нибудь разрешал их, кроме меня. В последние два года я даже перестал книги читать, боясь наткнуться на какое-нибудь место не в пользу "идеи", которое могло бы потрясти меня» [13; 47].

Между прочим, в сцене с «дергачевцами», при обсуждении идеи Крафта, заостряется внимание на важной закономерности душевной жизни. На эту тему высказывается Васин: «...у Крафта не один логический вывод, а, так сказать, *вывод, обратившийся в чувство*. Не все натуры одинаковы; у многих логический вывод обращается иногда в сильнейшее чувство, которое захватывает все существо и которое очень трудно изгнать или переделать. Чтоб вылечить такого человека, надо в таком случае изменить самое это чувство, что возможно не иначе как заменив его другим, равносильным. Это всегда трудно, а во многих случаях невозможно» [13; 46]. Упомянутый «логический вывод» подразумевает, конечно, «идею». Такое суждение восхищает Аркадия. Под ним, пожалуй, «подписались» бы, как мы помним, и Шатов с Кирилловым в предыдущем романе, и еще ранее – Раскольников. Речь ведь идет о психологии «героев-идеологов», для которых характерно особо значимое, определяющее, как бы *обратное* воздействие идей на эмоциональный мир. К таким идеологам хотел бы принадлежать и Аркадий. Однако он еще, по выражению Степана Верховенского, – «из недосиженных».

Идея Подростка – не одновекторная. Она оригинальна хотя бы потому, что сочетается с другими векторами душевных устремлений, показана в развитии и проходит через ряд этапов. Позднее (после дергачевцев),

когда Версиров почти в точности угадывает содержательную сторону идеи сына (даже имя Ротшильда прозвучало), Аркадий потрясен и уязвлен: «Я содрогнулся внутри себя. Конечно, всё это была случайность: он ничего не знал <...>, хоть и помянул Ротшильда; но как он мог так верно определить мои чувства: порвать с ними и удалиться? Он всё предугадал и наперед хотел *засалить своим цинизмом* трагизм факта» [13; 90].

Как с дергачевцами, так и с Версировым – переживания Аркадия очень напоминают *ревность*. В сцене с дергачевцами показательно, что вновь опасение за идею идет рука об руку с отношением Аркадия к женщинам. Именно им он запальчиво признается, что «еще никогда не знал женщин». Зато он знает и таит про себя идею. Но они предмет его трепетного выбора – не женщины, а идеи – могут осмеять (как осмеяли девственность). Версиров же, не дай бог, «засалит своим цинизмом» эту идею. В контексте этих опасений неслучаен и тот факт, что отец и сын – прямые соперники по отношению к Ахмаковой. На идеях они не сошлись (потому что Версиров уклончив) – зато сошлись они на страсти к одной и той же женщине. Здесь оба проиграют. Но в идейной страсти Аркадию – по замыслу Достоевского – суждено будет выиграть. Однако не у Версирова, который такими страстями как раз обделен. Аркадий выиграет по жизни, утратив свою девственную наивность.

Как известно, в художественном мире Достоевского идеи занимают особое место. В этой связи много важных наблюдений сделал М.М. Бахтин. Вот лишь одна цитата из его книги «Проблемы поэтики Достоевского» (Глава 3 «Идея у Достоевского»): «...Образ идеи неотделим от образа человека – носителя этой идеи. Не идея сама по себе является «героиней произведений Достоевского», как это утверждал Б.М.Энгельгардт, а человек идеи».<sup>91</sup> Эти суждения Бахтина развивали многие литературоведы. Например, В.Д. Днепров замечал: «Идея у Достоевского – составная часть личности. <...> Достоинно называться идеей лишь то, что может стать системой нравственных координат, <...> исходным моментом в развитии идеала. <...> *Идея есть то, что должно быть исполнено, и суть идеи, значение идеи до конца выясняется лишь в «исполнении».* <...> У Достоевского идея выступает как необходимое промежуточное звено в образовании характера, <...> – *психологический мир личности оказывается многообразно зависимым от ее идеи.*»<sup>92</sup>

Изначально (уже в первой главе романа) «идея» Аркадия Долгорукого представлена принципиально неясной, в ореоле загадочности для читателя; она должна породить много *вопросов*. И по ходу сюжета она ведь

---

<sup>91</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 97.

<sup>92</sup> Днепров В.Д. Указ. соч., с. 255, 256.

так и не получает полноценного «исполнения», и Подросток неоднократно рефлексировал по поводу собственных отступлений от неё. Описана лишь первая конкретная и удачная «проба» этой идеи (когда Аркадий купил на аукционе неожиданно ценную вещь и тут же нажился на этом). Но Раскольников, например, после *своей «пробы»* пошел дальше, до убийства с ограблением. Тогда как Аркадий дальше так и не пошел по своей идейной стезе. Сама его идея, как и отношение к ней Подростка, претерпевают эволюцию по ходу сюжета. Несмотря на то, что «разъяснению» идеи Аркадий посвятит в рукописи немало места, её суть останется и противоречивой, и принципиально неясной до самого эпилога. Таким образом, читатель вновь (как и в самом первом разделе) «провоцируется» самим Достоевским на *вопрос* – на этот раз относительно содержания и природы загадочной «идеи» центрального героя романа.

Изначально и затем часто по ходу повествования имеется в виду «готовая идея», с которой Аркадий прибыл в Петербург (идея только с «ротшильдским» содержанием). Именно в таком варианте герой её таит, мечтает в неё уйти в минуты разочарования в людях. Но он пока еще не посвятил себя ей целиком. В черновиках у Достоевского есть, например, такая запись: «Подросток хотя и приезжает с готовой идеей, но вся мысль романа та, что он ищет руководящую нить поведения, добра и зла, чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа» [16; 51]. Вот он и ищет – почти где попало, почти «на улице». В романе почти каждый с чем-то живет, почти у каждого есть какая-никакая «идея»: у Крафта, у Васина, у единокровной сестры Анны Версиловой. Вот и Аркадий жаждет оплодотворить своей душевно-духовной энергией какую-нибудь достойную идею и всё не может найти – какую же? Герой ищет плодотворного – у Ротшильда, у Версилова, у Макара. Он должен найти идею жизни и слиться с нею. Должно произойти некое духовное соитие. Но в этом как раз смысле Аркадий остается идейным девственником. Он пока еще не «человек идеи» (по Бахтину) – однако нетерпеливо стремится им стать.

Как всякий «девственник» – он нетерпелив и малоразборчив. Ганю Иволгина в «Идиоте» назвали «нетерпеливым нищим». Аркадий по сути – такой же нетерпеливый, но идейный девственник. Его влекут то непроясненные и противоречивые «идеи» Версилова, то манящая, но недоступная идея «благообразия» Макара Долгорукого.

Не дается одно – так остается другое, готовая «ротшильдская идея». Только представляется она в новом варианте, который можно назвать идеалистическим (или гуманистическим). Аркадий развивает идею: «...может быть, я бы и не вынес ротшильдских миллионов? Не потому, чтоб придавили они меня, а совсем в другом смысле, в обратном. В мечтах моих я уже не раз схватывал тот момент в будущем, когда со-

знание мое будет слишком удовлетворено, а могущества покажется слишком мало. Тогда – не от скуки и не от бесцельной тоски, а оттого, что *безбрежно пожелаю большего*, – я отдам все мои миллионы людям; пусть общество распределит там все мое богатство, а я – я вновь смешаюсь с ничтожеством! <...> Одно сознание о том, что в руках моих были миллионы и я бросил их в грязь, как вран, кормило бы меня в моей пустыне. Я и теперь готов так же мыслить. <...> Вот моя поэма! И знайте, что мне именно нужна моя порочная воля вся, – единственно чтоб доказать самому себе, что я в силах от нее отказаться» [13; 76]. Здесь направленность *идеи* меняется на обратную за счет *воображения*, и это питает новые, восторженные *впечатления* и соответственно новый *эмоциональный* пафос.

Между прочим, именно этот вариант озвучивает Аркадию и Макар, прямо ссылаясь на Христа: «*«Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга». И станешь богат паче прежнего в бесчисленно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бесчисленно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь!»* [13; 311]. Однако на этом варианте Подросток остановиться пока не может. Он и о накопительстве в исповеди писал: «Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества» [13; 67]. А раздать потом всё – это уже духовный подвиг. И потому остается такой вариант на уровне предположений: «смогу ли?..» (в отличие от «ротшильдовского» варианта, который понимается как трудный, но в принципе достижимый). Ведь на что он идейно «замахивается»? «Ротшильдовский идеал» может быть привлекателен для многих; достичь его могут единицы; добровольный же отказ от богатства и власти – подвиг почти неправдоподобный. Он здесь мечтает пойти дальше Ротшильда.

Очень важна ещё одна возможность понимания «идеи» Аркадия Долгорукого. Само *богатство*, как и *нищету*, можно понимать по-разному. В художественном мире Достоевского расширение понятий, иносказательные, завуалированные или символические значения – всегда уместны. *Богатство* и *власть* также могут в перспективе духовного развития Подростка наполниться для него новым содержанием. Под «ротшильдовским богатством» можно понимать, например, богатство эмоционального и душевного опыта. А такое именно «богатство» герой по ходу сюжета накапливает и тем самым следует именно своей «идее» в этом особенном, иносказательном её выражении.

Наконец, в финале романа, в эпилоге, сказано об эволюции идеи: «Я кончил. Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя “идея” и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же “идея”, *та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде*, так что ее уже и

узнать нельзя. Но в “Записки” мои всё это войти уже не может, потому что это – уже совсем другое. Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» [13; 451].

Это некий третий вариант идеи Аркадия. Он во многом напоминает финал судьбы Раскольников и Сони: так же многообещающе, но безо всякой определённости. Там была изжита «наполеоновская» идея, теперь – «ротшильдская». Ясно, что в финале «Подростка» ни о достижении богатства и власти, ни о последующем отказе от них речь уже не идёт. Предполагается нечто вроде того, что подчёркивал Достоевский в черновиках. Себе на заметку он записал: «Не забыть последние строки романа: «Теперь знаю: нашел, чего искал, что добро и зло, не уклонюсь никогда». FINAL» [16; 63].

Три эти варианта идеи героя не являются взаимоисключающими. Их можно либо воспринимать как три этапа идейного самоопределения Подростка, либо связывать с разными его психологическими состояниями. Однако приходится заметить, что, к сожалению, в финале Аркадий Долгорукий – по воле Достоевского – опять лишь интригует читателя (как в самом начале, когда он таил свою идею). Остаются непроясненными важнейшие итоговые *вопросы*: что он нашел, в чем добро и зло, от чего никогда не уклонится? Или так: с какой идеей он вступил, наконец, в священный брак?

Ведь и сама идея должна оказаться достойной жизни целого поколения и образа Аркадия как его представителя. Она должна быть плодотворной и оказаться для жизни героя плодотворной – и не только для него одного. Быть может, и в самой России, по Достоевскому, ко времени создания «Подростка» не созрела еще для молодого поколения достойная духовная «яйцеклетка». Иные идеи могут ведь и совратить молодежь (такое было уже показано в «Бесах»).

В последней главе «Подростка» («Заключение») представлено важное в аспекте нашей темы суждение. Оно принадлежит вымышленному персонажу «Николаю Степановичу», московскому воспитателю Аркадия, «холодному эгоисту, но бесспорно умному человеку». Герой послал ему свою рукопись на отзыв, в котором угадываются отголоски «саморецензии» Достоевского. Нас интересует в этом «отзыве» важный заключительный фрагмент, фактически предпоследние строки романа: «...такие „Записки“, как ваши, могли бы, кажется мне, *послужить материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины – беспорядочной, но уже прошедшей эпохи. О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса. Вот тогда-то и понадобятся подобные „Записки“, как ваши, и дадут материал – были бы искренни, несмотря даже на всю их хаотичность и случайность...*» [13; 455].

На этом фрагменте заостряет внимание Х.-Ю. Геригк. И он негодует на «*величайшее непонимание среди исследователей творчества Достоевского*», поскольку этот «комментарий Николая Семеновича был в самом деле прочитан как серьезное сомнение Достоевского в самом себе, как сомнение Достоевского в своей компетентности художника». И заключает немецкий исследователь так: «Было бы абсолютно абсурдным допустить, пусть даже и самым отдаленным образом, что Достоевский предполагал этим романом попросту *предоставить материал для будущего произведения искусства, которое должен был бы написать кто-то другой*. Непозволительно интерпретировать это послесловие как размышление писателя о себе самом. Без сомнения, оно способствовало возникновению оговорок относительно художественного уровня данного романа. То, что структура этого произведения продумана до мелочей, *не было замечено его критиками*. Предположительное сомнение Достоевского в собственном искусстве легитимировало *невнимательность и поверхностность чтения*».<sup>93</sup>

Жаль, что эти филиппики исследователя обошлись без указания конкретных имен и работ тех, кого он обвиняет в «невнимательности и поверхностности чтения» (ведь иначе они могли бы и ответить...). Иначе всё это напоминает суждения в духе Версилова («ради красного словца»). Отчасти мы так же, как немецкий специалист, полагаем, что Достоевский предоставляет «материал» вовсе не для «кого-то другого», – но именно для себя самого. Потому это было все-таки «размышление писателя о себе самом» – только в свете будущих своих произведений. В приведенном фрагменте рассуждений Николая Семеновича можно видеть впервые открыто декларируемый художником принцип избыточности собственного воображения, которое будет еще реализовано в последующем творчестве.

На следующем после Подростка этапе «зерно должно умереть, чтобы дать много плода...». То есть Алексей Карамазов должен был бы свою девственность в этом смысле потерять. Увы, этого Достоевскому не суждено было показать нам и прояснить. Однако прояснить ему удалось многое другое, в том числе в возможных закономерностях душевной жизни.

---

<sup>93</sup> Геригк Х.-Ю. Указ. соч., с. 186-187.

## Глава шестая. БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ

Роман «Братья Карамазовы» справедливо считают завещанием Достоевского. Автор запечатлел Россию и особую природу русских людей, открыл в них карамазовщину. Для нас сейчас важно, что заглавие вновь двусоставно (как в «Бедных людях» и «Преступлении и наказании»). Это обеспечивает ему неоднозначные метасмыслы. Две стихии – братство и карамазовщина – сведены здесь в конфликтном противостоянии. Могут ли они примириться в человеке, или одно преодолевается только за счет другого?

Карамазовщина, конечно, связана с негативными коннотациями. Однако она сложнее, например, бесовщины, потому что приходит не извне, а стихийно сказывается в природе русского человека. Это способность и склонность «хватить через край» не только в дурном, но и в потенциально хорошем. Отец семейства, Федор Павлович, демонстрирует эту стихию в любострастии и бессердечии. Иван Карамазов – в разгуле бунтарской мысли. Смердякова эта стихия приводит к отцеубийству. Но ведь и Алеша, самый симпатичный персонаж, истинный герой романа (по замыслу автора), – тоже Карамазов. Он не знает меры в духовных страстях и в минуты слабости, вслед за Иваном, бунтует против Бога. Старший брат, Дмитрий, несправедливо осужденный на каторгу, мечется и не может выбрать между побегом в Америку и желанием добровольно принять кару судьбы за свои грехи.

Вспоминая метасмыслы заглавий предыдущих романов, можно теперь замкнуть их на последнем в единую логику. Люди, как и герои Достоевского, зачастую оказываются на порогах перед выбором между братством и карамазовщиной. Приверженцы «братства», очищенного от «кармазовщины», выглядят порой «идиотами». Кармазовщина же без контроля со стороны братских инстинктов – питательная среда для всевозможной «бесовщины». И вся Россия – как Подросток – оказывается между «братством» и «кармазовщиной». Это два полюса ее судьбы в будущем.

Символика названия романа – «Братья Карамазовы» – заслуживает того, чтобы на ней остановиться специально.<sup>94</sup>

Первый пласт художественного мира романа, который мы прежде всего ассоциируем с названием, – это история житейских взаимоотношений членов семейства Карамазовых. Но взаимоотношения эти принимают на страницах романа такую невозможную для семьи, такую необыденную форму, что это само по себе рождает потребность какого-то иного, «несемейного» уровня осмысления событий. Уже в заглавии книги первой

---

<sup>94</sup> См. подробнее: Власкин А.П. Идеологический контекст в романе Ф.М. Достоевского. – Челябинск: изд. ЧГПИ, 1987. – 86 с.

(«История одной семейки») Достоевский как бы варьирует общее название романа. Такая переключка достаточно значима. Возможны, например, следующие ее истолкования. Главные герои – «братья Карамазовы», и все-таки они члены не «одной семьи», а одной «семейки» (немаловажная стилевая разница). Значит, не такие уж они и «братья», и семейство их – «случайное». Весь же роман если и является, судя по названию, историей «братьев Карамазовых», то это верно лишь на первый взгляд – для первой его книги. Показательно, что стилевое оформление заглавий следующих четырех книг всякий раз как бы взрывает обыденные представления о семейных отношениях («Неуместное собрание», «Сладострастники», «Надрывы» и «За и Против»).

Еще один нюанс, относящийся к формулировке названия романа. Словом «братья» из круга главных героев произведения формально исключен Федор Павлович Карамазов и в то же время введен Смердяков (он хотя и не «Карамазов», но все-таки единокровный «брат»). Отсутствие в этом кругу старика Карамазова как бы сигнализирует, уже с титульного листа, о его противостоянии своим сыновьям. Все четверо в контексте романа так или иначе «отрицают» его существование (например, трое из них, каждый по-своему, замешаны в его убийстве, четвертый – Алеша – является его антиподом по своей этической позиции и нравственному облику). Таким образом, они в этом аспекте связаны особыми узами – как «братья» по единому, хотя и крайне изломанному фронту противостояния своему родителю. Знаменательно, что уже в их «братстве» можно усмотреть антитезу: одна линия их единения отрицает другую, так как их по-своему роднит противостояние тому, кто был связующим звеном их формального родства. Формулировка названия романа оказывается мотивированной в контексте дважды, но по принципу антитезы, а не соударности.

Достоевский в содержании романа неоднократно подчеркивает в своих центральных героях наличие общего, родового – *карамазовского* начала. Аспект рассмотрения остается прежним – природное родство героев, но акцент и тональность отмеченной антитезы меняется: для сыновей одного отца все братья Карамазовы слишком разные люди, однако, с другой стороны, для таких разных людей они удивительным, как будто непредвиденным (но непреодолимым) образом наследуют одну и ту же, карамазовскую природу. Тем самым вновь указывается на недостаточность однозначных житейских истолкований, на символическое значение этой семьи и сложившихся в ней отношений.

Название романа в его общем контексте венчает не только картину семейных отношений Карамазовых, но и панораму пореформенной России, как ее представлял Достоевский. На обобщающий смысл этой фамилии указывал еще С.А. Андреевский на рубеже веков: «Слово «карамазовщина», гораздо более широкое, чем «обломовщина», должно было бы

сделаться всемирным термином для нашей эпохи».<sup>95</sup> Что касается «Братьев», то это слово в названии с еще большей очевидностью наполнено обобщающим смыслом. Еще за пятнадцать лет до того, как автор приступил к своему итоговому произведению, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он утверждал, что братство, быть может, одна из самых дорогих идей, выработанных человечеством. Но братство, по его убеждению, становится действительно жизнестойким и всех объединяющим гуманистическим мироотношением лишь при одном условии – нужно, чтобы оно «бессознательно в природе всего племени заключалось» [5; 80]. Такое братское начало – Достоевский надеялся на это – заключено именно в России, «несмотря на все вековые страдания нации, несмотря на варварскую грубость и невежество, укоренившиеся в нации, несмотря на вековое рабство...» (там же).

Но время шло, многочисленные «несмотря» находили себе все новые подтверждения в реальной действительности, а прекраснодушное «все-таки» оставалось голословной надеждой. В своих публицистических выступлениях, особенно в «Дневнике писателя», Достоевский с тревогой указывает на многочисленные проявления «нравственного беспокойства» в народной среде и в образованных слоях общества. Во всех его романах одной из главных писательских задач неизменно являлась именно эта – донести до читателей свои тревоги, разбудить в них «нравственное чувство».

Таким образом, название романа может быть истолковано, например, следующим образом: все русские люди – братья, потому что родина у них одна – Россия; но именно поэтому все они – «Карамазовы», ибо времена в России настали «карамазовские». Или эту заложенную в название антиномию можно интерпретировать еще иначе, в эпической вопрошающей интонации: рождены ли люди для братства, или они рождены для «карамазовщины»? Фактически *любой значимый образ* романа может быть представлен в силовом поле борьбы этих двух начал человеческой природы. Это касается как мужских, так и женских образов, и если иметь в виду лишь символические значения, то роман можно было бы назвать «Братья и сестры Карамазовы».

В душе одних героев эти начала – братство и карамазовщина – борются почти на равных, у других одно из начал оказывается почти изжитым. Соответственно антитезы, обнаруживаемые в содержании романа, предстают как разнообразные проявления исходной, заглавной антиномии: «За» и «Против», «бог и дьявол в сердцах людей», «идеал мадонны и идеал содомский» и др. Однако это не бессмысленная череда повторений,

---

<sup>95</sup> Андреевский С.А. «Братья Карамазовы» // Литературные очерки. – СПб., 1913. – С. 98.

не перепевы одного и того же мотива – это искусство, которое, по словам В.Б. Шкловского, «исследует явление в разных его возможностях», в котором важным оказывается «не повторение, а несходство, рождаемое опытом нового познания».<sup>96</sup> Явление, которое исследует искусство Достоевского, – это человек с его извечным выбором между добром и злом и те условия, при которых человек оказывается в силах или бессилён сделать выбор. «Братья» или «Карамазовы» – возможен ли такой выбор? Свободен ли человек перед этим выбором? Такова *стихия вопрошания*, пронизывающая роман.

В романе «Братья Карамазовы», наряду с названием, важное символическое значение обретает эпиграф из евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». В научной литературе символическая функция этого эпиграфа разносторонне комментировалась. Для примера приведем истолкование Н.М. Чиркова. Он утверждал, что эпиграф «относится прежде всего к судьбе Мити, ибо его падение и все его тяжелые мытарства <...> являются необходимым условием <...> для его бурной любви к жизни и для конечного возрождения. Смысл эпиграфа прямо относится и к судьбе Илюши Снегирева. Его трагическая судьба <...> послужила условием для сближения мальчиков <...>. Слова о падшем в землю и умершем зерне относятся и к безумию Ивана Карамазова. Конечно, смысл этого эпиграфа, по замыслу Достоевского, должен охватить и центральное событие романа – убийство Федора Павловича и все последствия этого события. Это убийство, будучи наиболее ярким и наглядным выражением жизни как распада, показано как условие раскрытия всех потенций жизни».<sup>97</sup>

Такое истолкование убедительно. Но оно, на наш взгляд, не вполне достаточно. Что-то так или иначе «умирает» и «приносит много плода» то в одном герое, то в другом (не исключая и женских образов). Что-то другое, напротив, в их душах упорно сохраняется и остается «бесплодным». Это сродни мотиву *переступания черты* (или «порога») в «Преступлении и наказании» – так же многообразно и с разными последствиями.

Сделаем одно важное отступление. «Братья Карамазовы», по нашему мнению, в идеологическом отношении – самый религиозно ориентированный роман Достоевского. Близко к нему по этому параметру лишь «Преступление и наказание» – за счет образа Сони Мармеладовой и влияния этой героини на судьбу Раскольникова. В «Идиоте» подобных образов

---

<sup>96</sup> Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. – М.: Художественная литература, 1970. – С. 326.

<sup>97</sup> Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М.: Наука, 1967. – С. 288–289.

нет, а единичные суждения Мышкина на тему религии дела не меняют («погоды не делают»). То же самое можно сказать об образе Тихона в «Бесах» – тем более что соответствующая глава выведена за рамки канонического текста романа. В «Подростке» Макар Долгорукий также не определяет собой основной пафос произведения. Лишь в «Братьях Карамазовых» все центральные образы так или иначе, в большей или меньшей степени, имеют отношение к проблеме «веры и неверия» – вплоть до Павла Смердякова.

В «Записной тетради» за 1881 г. – то есть сразу «по следам» написания романа «Братья Карамазовы» – дважды повторяется мысль в очень близких формулировках на важнейшую для Достоевского тему. В первом случае: «Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицание бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в бога. <...> Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешел я. Им ли меня учить (курсив Достоевского)» [27; 48]. Во втором случае: «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла (курсивы Достоевского)» [27; 86]. А между этими записями есть еще другая, принципиально важная: «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна – Христос, но *тут уж не философия, а вера, а вера – это красный цвет*» [27; 56]. Надо полагать, что Достоевский имеет в виду воздействие «красной материи на быка». А если бы в те времена были светофоры, он мог бы употребить выражение «...красный *свет*».

Итак, роман «Братья Карамазовы» в полной мере *религиозный*, как в сюжете, так и в его подтексте. И основная методологическая трудность для нас на данном этапе состоит в следующем: как интерпретировать душевные движения героев в этом романе, имея в виду разную меру религиозности в их образах. Ведь нужно отдавать себе отчет в иррациональной природе религиозной веры, и значит, любое истолкование суждений, побуждений или поступков героев почти неизбежно чревато недостоверностью. Иначе говоря, религиозная составляющая в душевной жизни героев неимоверно всё усложняет.

На некоторые суждения философов о религиозной вере нам все-таки есть смысл опираться. Например, такое: «Может иметь место своеобразное соединение аффективного и рационального элементов в понимании феномена веры, как это представлено у Теренса Пенелхэма. У которого *вера выражается в полном и безграничном, имплицитном доверии, которое в свою очередь понимается им как «эмоция»*. Им подчеркивается аф-

фективный аспект веры, но, по его мнению, она не нечто исключительно аффективно-иррациональное. *Религиозная вера обладает собственной логикой, логикой эмоции*, хотя Пенелхэм не определяет, что он понимает под этой логикой. <...> Что же касается сведения веры к волевому акту личности, то волевой компонент веры выделяют, например, Ф. Шлейермахер, Г. Геффдинг. А представления о вере как атрибуте воли мы можем найти, например, у Фомы Аквинского, Р. Декарта, И.Г. Фихте. <...> Вера предстает как особое состояние психики верующих субъектов, *эмоциональное, ценностное* отношение к предмету веры, волевой акт веры».<sup>98</sup>

Согласимся с тем, что *вера* имеет прямое отношение к *эмоциям*, – ведь это достаточно очевидно. Имея в виду наше понимание душевной жизни как многосоставной (неоднократно здесь выраженное), можно предполагать религиозную содержательность и в других составляющих душевности – во впечатлениях, в воображении, даже порой и в идеях. Вот только важно, что религиозная вера оказывается не «на равных» с этими составляющими, и в случаях ее интенсивности (как, например, у Алеши Карамазова или у старца Зосимы) – она окрашивает их *все* и обуславливает их синтез. Подобная вера является не фоном, а питательной основой для эмоций, впечатлений и воображения. Это уже не обратные влияния, например, воображения на впечатления, или впечатлений на эмоции (что мы наблюдали в предыдущих романах), а комплексное влияние одного на другое.

Чтобы убедиться в правоте нашего предположения и уточнить его, обратимся непосредственно к тексту «Братьев Карамазовых».

Начать уместно с образа Алексея Карамазова – как минимум по двум причинам. Прежде всего, это главный герой несостоявшейся дилогии: «...беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть *почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя*» [14; 6]. То есть в единственном состоявшемся романе образ Алексея – лишь на пути к статусу «главного героя». Ему в воображении автора было уготовано большое будущее. Но именно поэтому в этот образ многое заложено *на перспективу* развития. Однако и в ракурсе художественной *ретроспективы* младший Карамазов примечателен как наследник Мышкина и Аркадия Долгорукого. Так что избыточное авторское воображение сказывается здесь – как «вперед», так и «назад». Поэтому образ Алексея Карамазова характерен своим *промежуточным* ста-

---

<sup>98</sup> Чеснова Е.Н. Сложившиеся подходы и тенденции в исследовании и определении феномена религиозной веры // Научные ведомости. Серия: Философия. Социология. Право. – 2010. № 2 (97). Вып.15. – С. 333.

тусом. В отличие от Мышкина и Аркадия Долгорукого, – он еще не полноценный «главный герой». Но можно догадываться, что автор рассчитывает *на перспективу* его духовного развития, согласно которой он должен бы пойти дальше обоих героев «Идиота» и «Подростка».

Казалось бы, куда уж дальше?.. И вот здесь у Достоевского сказывается расчет на религиозную составляющую образа Алеши Карамазова (которая, повторим, была еще не развернута в Мышкине и в Аркадии Долгоруком). Сам автор осознает сложность задачи. С этим связана иррациональность в мотивах тех изначальных душевных, пока еще не духовных порывов Алеши, которыми продиктовано его возвращение в отчий дом: «...он тогда и сам не знал и *не смог бы ни за что объяснить: что именно такое как бы поднялось вдруг из его души и неотразимо повлекло его на какую-то новую, неведомую, но неизбежную уже дорогу*» [14; 21]. Это, несомненно, ростки религиозности. Но если Алеша «не смог бы ни за что объяснить», то автору все-таки важно приоткрыть психологический генезис рождения и разрастания в душе героя стихии религиозности, пока еще очень незрелой. Так появляются почти дублирующие характеристики Алексея Карамазова от лица повествователя.

В первом случае сказано: «Заранее скажу мое *полное мнение*: был он просто *ранний человеколюбец*, и если ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что в то время *она одна поразила его* и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшей из мрака мирской злобы к свету любви души его. И поразила-то его эта дорога *лишь потому*, что на ней он встретил тогда необыкновенное по его мнению существо, – нашего знаменитого монастырского старца Зосиму, к которому *привязался всею горячею первою любовью своего неуголимого сердца*» [14; 17]. Обратим внимание: здесь герой представлен как «ранний человеколюбец» – и в этом сочетании он одновременно наследует, с одной стороны, Подростку (который тоже во многом «ранний», потому что *начинает* свою жизнь), а с другой стороны, Алексей наследует Мышкину как *человеколюбец* (в Аркадии всеохватного человеколюбия поначалу ведь вовсе не было). Вводится новый мотив будто бы религиозной одержимости, но пока что опосредованно и не без оговорок. Герой именно *ударился* на «монастырскую дорогу». И дважды использованы оговорки: «только потому...» и «лишь потому...». Не поразила бы его «монастырская дорога»... На встретил бы на ней такого как Зосима... Тогда и не состоялась бы религиозная судьба (или даже *миссия*).

Это не похоже на Мышкина и похоже на Аркадия. Последний ведь также ищет своего рода «монастырскую дорогу» в «ротшильдовской идее», а своего «Зосиму» – то в Версилове, то в Макаре Долгоруком. Ни то, ни другое, ни третье – не состоялось. Ну так на то он и *Подросток*. В образе и судьбе Алексея Карамазова (который, кстати, ровесник Аркадию,

ведь обоим по двадцать лет) это должно было быть восполнено. Однако автор не скрывает, что предыдущая характеристика героя была не так уж и «полная», и ее нужно читателю не только напомнить, но в чем-то дополнить и развить.

Поэтому появляется следующее: «Просто повторю, что сказал уже выше: вступил он на эту дорогу потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его. *Прибавьте*, что был он юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав требующий немедленного участия в ней *всею силой души своей, требующий скорого подвига, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью*. Хотя к несчастью не понимают эти юноши, что жертва жизнью есть может быть самая легчайшая из всех жертв во множестве таких случаев, и что *пожертвовать, например, из своей кипучей юностью жизни пять-шесть лет на трудное, тяжелое учение, на науку, хотя бы для того только, чтоб удесятерить в себе силы для служения той же правде и тому же подвигу*, который излюбил и который предложил себе совершить – такая жертва сплошь да рядом для многих из них почти совсем не по силам. *Алеша избрал лишь противоположную всем дорогу, но с тою же жаждой скорого подвига*. Едва только он, *задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и бог существуют*, то сейчас же естественно сказал себе: “Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю”. Точно так же, *если б он порешил, что бессмертия и бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты <...>*. Алеше казалось даже странным и невозможным жить по-прежнему. Сказано: “Раздай всё и иди за мной, если хочешь быть совершен”. Алеша и сказал себе: “Не могу я отдать вместо “всего” два рубля, а вместо “иди за мной” ходить лишь к обедне». Из воспоминаний его младенчества может быть сохранилось нечто о нашем подгородном монастыре, куда могла возить его мать к обедне. Может быть, действовали и косые лучи заходящего солнца пред образом, к которому протягивала его кликуша мать. Задумчивый он приехал к нам тогда, может быть, только лишь посмотреть: всё ли тут или и тут только два рубля, и – *в монастыре встретил этого старца...*» [14; 25-26].

Здесь Алеша все дальше расходится с князем Мышкиным и все больше напоминает Аркадия Долгорукого. Их роднит возможный путь «в атеисты и в социалисты» как альтернатива другим духовным путям. Аркадий в конечном счете вступает на путь человеколюбия, тогда как Алексей прямо начинает с этого («ранний человеколюбец»), чтобы вступить на путь религиозный.

Вместе с тем, душевная природа Алеши Карамазова по многим важным признакам напоминает личность Льва Мышкина. Например, обоим свойственно возбуждать симпатию, привлекать к себе окружающих. Но если у Мышкина это свойство разворачивается по ходу сюжета «Идиота» постепенно и является, скорее всего, благоприобретенным, то Алексею Карамазову оно, по воле автора, как бы даровано изначально, с рождения. Вот как об этом сказано в романе: «...дар возбуждать к себе особенную любовь он заключал в себе, так сказать, *в самой природе, безыскусственно и непосредственно*. То же самое было с ним и в школе, и, однако же, казалось бы, он именно был из таких детей, которые возбуждают к себе недоверие товарищей, иногда насмешки, а пожалуй, и ненависть. <...> Товарищи его до того полюбили, что решительно можно было назвать его всеобщим любимцем во всё время пребывания его в школе» [14; 19].

Следующее свойство, которое роднит Мышкина и Алешу Карамазова, – впечатлительность в сочетании с воображением. У Мышкина, мы помним, первое доминировало. В душевных движениях Алеши впечатлительность также очень значима и уже религиозно окрашена. Так, от лица повествователя сказано: «Кстати, я уже упоминал про него, что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, *«точно как будто она стоит предо мной живая»*. *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*. 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... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. *Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить»* [14; 18].

Наряду с этим, Алеша, как уже отмечено, и на монастырскую дорогу вступил во многом потому, что *впечатлился* старцем Зосимой. С этим же неразрывно связано и воображение героя: «*Может быть, на юношеское воображение Алеши сильно подействовала эта сила и слава, которая окружала непрерывно его старца»* [14; 28]. Затем еще раз уточняется: «*И вообще всё это последнее время какой-то глубокий, пламенный внутренний восторг всё сильнее и сильнее разгорался в его сердце*. Не смущало его нисколько, что этот старец всё-таки стоит пред ним единицей: всё рав-

но, он свят, в его сердце тайна обновления для всех, та мощь, которая установит наконец правду на земле и будут все святы, и будут любить друг друга и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети божии и наступит настоящее царство Христово”. *Вот о чем грезилось сердцу Алеши»* [14; 29]. Здесь впечатления почти неотделимы от воображения – на единой основе религиозного настроения.

Вместе с тем, чистоте и гармоничности религиозного настроения у Алеши поначалу мешает примесь карамазовских свойств натуры. Его душа (пусть даже временно) оказывается подвержена двум из восьми известных православию *страстей* – *тщеславию* и *печали*. Это сказывалось уже в первоначальных характеристиках героя. Изначально его вера, как мы видели, была зависима от славы Зосимы. Он *слишком уж* был привязан к святому старцу. В этом и сказываются признаки *карамазовщины* – он здесь преступил некие границы, *хватил через край*. Поэтому когда старец якобы «бесславно» ушел из жизни, – у Алеши не столько «земля ушла из-под ног», сколько оказалась на время утрачена религиозная основа его душевно-духовной жизни. Сама эта утрата оказала сильнейшее, почти критическое *впечатление* на героя: он *обиделся* за старца и *взбунтовался* против божьего провидения. И вот примечательно, что преодолевает этот свой кризис герой посредством *воображения*: ему снится Кана галилейская, где он зван на пир вместе с возлюбленным старцем. Так происходит возврат Алеши на религиозный путь, не искаженный карамазовскими страстями: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга» [14; 328]. Это момент рождения в нем подлинной религиозной веры, коррелирующий с эпиграфом к роману.

Заметим еще, что родство с Мышкиным у Алеши подчеркивается в финале «Братьев Карамазовых», когда он оказывается в роли вдохновителя духовного «детского братства». Как сакральная жертва Мари в Швейцарии, так и сходная с этим жертва Илюши Снегирева, – войдут в копилку духовного опыта Мышкина и Алеши. Однако первый с этого начинал свою судьбу в «Идиоте», а второй в «Братьях Карамазовых» – завершает, с перспективой на продолжение (увы, несостоявшееся).

Один из самых причудливых вариантов душевной жизни представлен Достоевским в образе Федора Павловича Карамазова. Как уже сказано, его душевная природа во многом антитетична природе младшего Карамазова (и наоборот). Вместе с тем, именно к Алеше он испытывает искреннее доверие, в отличие от опасений относительно Дмитрия и Ивана. Он неоднократно и прямо выражает это, как, например, в таком случае: «...ведь я чувствую же, что ты единственный человек на земле, который меня не осудил, мальчик ты мой милый, я ведь чувствую же это, не могу же я это не чувствовать!..»

И он даже расхныкался. Он был сентиментален. Он был зол и сентиментален» [14; 24]. То есть от лица повествователя (значит, и автора) прямо подчеркивается противоречивое сочетание негативных и позитивных позывов в едином эмоциональном состоянии Федора Карамазова. В аспекте отношения к религии образы отца и младшего сына, как ни парадоксально, антитетично «перекликаются». Если чистоте религиозного чувства Алеши может изредка помешать примесь карамазовских страстей, то у Федора Павловича, напротив, при всем его цинизме, случаются внезапные (как приступы) всплески религиозных инстинктов. Примечательно, что такое случается не без влияния сына. Так, когда Алеша отыскал и посетил могилу матери, на отца «этот маленький эпизод тоже *произвел свое действие и очень оригинальное*. Он вдруг взял тысячу рублей и свез ее в наш монастырь *на помин души своей супруги*, но не второй, не матери Алеши, не «кликуши», а первой, Аделаиды Ивановны, которая колотила его. К вечеру того дня он напился пьян и *ругал Алеше 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 таких субъектов*» [14; 22].

То есть образ Федора Карамазова – этого законченного, казалось бы, грешника – не лишен у Достоевского двойственности. Н.М. Чирков дал ему выразительную, но излишне категоричную характеристику: «Поразительно в Федоре Павловиче то, что он сознательно, так сказать, принципиально идет по пути порока не только в силу чрезмерности своего сладострастия, но как бы в силу какой-то своеобразной полемики с “добром”. <...> Его аморализм вовсе не есть равнодушие и безразличие к морали, но ожесточенная борьба с моралью, со всем тем, что признается “святым”. <...> Самое сознание существования какой-то “святыни” вызывает в нем злобу, за которой скрывается смутное ощущение своей собственной несостоятельности, отрицание самого себя».<sup>99</sup> На это можно возразить, что по ходу сюжета «смутное ощущение собственной несостоятельности» у Федора Павловича не только «скрывается» за его злобой к «святыне», но и неоднократно выливается в его искренних признаниях и трезвых оценках собственной жизни. Это, однако, трезвость его сердца, но не головы. Алеша Карамазов точно заметил: «Сердце у вас лучше головы» [14; 124]. Именно сердце Федора Карамазова иной раз диктует ему, например, такие самооценки: «...слишком мы уж, сидя здесь, нагрели. Я все помышлял о том, кто это за меня когда-нибудь помолится? <...> Я ведь на этот счет ужасно как глуп». И затем этические инстинкты расцветиваются у этого грешника воображением в его рассуждениях о возможном устройстве ада: «А в сущности ведь не всё ли равно: с потолком или без потолка? *Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключает-*

---

<sup>99</sup> Чирков Н.М. Указ. соч., с. 267.

ся! Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и всё по боку, значит опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете? Il faudrait les inventer («Их следовало бы выдумать» – фр.), эти крючья, для меня нарочно, для меня одного, потому что если бы ты знал, Алеша, какой я срамник!..» [14; 23-24].

Можно заметить, что в этой своей тираде Федор Павлович ставит во всей глубине тот «проклятый вопрос», который у него наследует Иван Карамазов – наследует именно постановку проблемы, но не ее решение. Теперь же для нас важно, что Федор Карамазов все-таки принимает свое этическое решение в романе. Но принимает он его не без санкции всех своих сыновей. Вначале он выслушивает Смердякова – его «контроверзу» в рассуждениях о «позволительных грехах» (на примере замученного русского солдата). И вот заключение Федора Карамазова: «Червонца стоит твоё слово, ослица, и пришло тебе его сегодня же...» [14; 121]. Затем он сталкивает Ивана и Алешу в вопросе: есть ли бог и бессмертие, и существует ли черт? Выслушав их противоположные ответы, он заключает: «Вероятно, что прав Иван. <...> Жаль» [14; 124]. Наконец, последним вносит свою весомую «реплику» Дмитрий в присутствии ему стили – он не спорит, а действует. Примечателен тот факт, что он врывается в дом отца, чуть не убивает его, сбивает с ног слугу Григория (при этом как бы моделируется позднейшая роковая ситуация главы «В темноте»), – и это тоже является ответом Дмитрия на вопрос «есть ли бог». Нужно помнить: Дмитрий посылает Алешу в дом отца «за чудом», уповая на то, что «бог есть», и отец даст денег. Он, однако, не дожидается «чуда» и забывает в этот момент о боге: «А не убил, так еще приду убить. Не устережете!» [14; 128].

Итак, Федор Павлович выслушал своих сыновей. Окончательное свое решение он высказывает на следующий день Алеше: «...я в скверне моей до конца хочу прожить, было бы вам это известно. В скверне-то слаще <...>. А в рай твой <...> я не хочу, это было бы тебе известно, да порядочному человеку оно даже в рай-то твой и неприлично, если даже там и есть он. <...> Вот моя философия» [14; 157]. Здесь действительно присутствуют элементы прямой полемики с «добром» (о чем писал Н.М. Чирков), с понятием о «рае» как своеобразном жизненном итоге, который для такого человека даже «неприличен». Однако это высказано запальчиво, надрывно: эмоции здесь, конечно, доминируют; в то же время сам же герой и впечатляется своей позицией и как бы «накручивает» себя. Однако – не наговаривает ли он при этом на себя? Не *лжет* ли сам себе? Не *воображает* ли себя таким?

Подобное случалось с ним не раз. Вот, например, устроив скандал в монастыре, Федор Павлович приказал младшему сыну перебираться домой. Но юный Алеша слишком хорошо знает отца, чтобы принять это всерьез:

«...криков отца и приказания переселиться домой, «с подушками и тюфляком», он не боялся нимало. Он слишком хорошо понял, что приказание переезжать, вслух и с таким показным криком, дано было «в увлечении», так сказать даже для красоты» [14; 93]. Тем более уже успел узнать азартного кривляку-Карамазова старец Зосима. И он незадолго до этого высказал ему примечательное наставление: «Главное, самому себе не лгите. Лгущий самому себе и собственную ложь свою слушающий до того доходит, что уж никакой правды ни в себе, ни кругом не различает, а стало быть входит в неуважение и к себе и к другим. Не уважая же никого, перестает любить, а чтобы, не имея любви, занять себя и развлечь, предается страстям и грубым сладостям, и доходит совсем до скотства в пороках своих, а всё от непрерывной лжи и людям и себе самому. Лгущий себе самому прежде всех и обидеться может. Ведь обидеться иногда очень приятно, не так ли? И ведь знает человек, что никто не обидел его, а что он сам себе обиду навывдумал и налгал для красоты, сам преувеличил, чтобы картину создать, к слову привязался и из горошинки сделал гору, – знает сам это, а всё-таки самый первый обижается, обижается до приятности, до ощущения большего удовольствия, а тем самым доходит и до вражды истинной...» [14; 41].

Можно полагать, что ложь во многих случаях – это работа воображения, оторванного от действительности, которое напрямую влияет на эмоции, а также подпитывает и впечатлительность. Зосима изначально представлен в романе как «душевидец», который приобрел «прозорливость уже столь тонкую, что с первого взгляда на лицо незнакомого, приходившего к нему, мог угадывать: с чем тот пришел, чего тому нужно и даже какого рода мучение терзает его совесть» [14; 28]. Вот и в приведенном наставлении старца Федору Карамазову, по замыслу автора, распознана динамика душевной жизни этого персонажа. Так что видеть в похмельно-циничном признании Федора Карамазова («Вот моя философия») последнее слово о его этической позиции – неправильно.

В связи с образами Зосимы и Федора Карамазова Х.-Ю. Геригк сделал важное замечание: «То, что Достоевский устраивает так, что отец Алексея Карамазова по духу и его отец по крови умирают в один и тот же день, вновь обращает наше внимание на то, что в этих двух отцах антитетически противостоят в различности два возможных человека. Да, <...> две отеческие фигуры, старец Зосима и Федор Карамазов, господствуют во всем романе как зримые равным образом всеми тремя братьями воплощения *virtus* и *turpitude* («непорочность и непристойность» – лат.). Все три брата, таким образом, вдвойне осиротели в один и тот же день. В один и тот же день они теряют и духовного, и кровного отца».<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Геригк Х.-Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» – СПб.: Издательство Пушкинского Дома. – 2016. – С. 236.

К этому нужно сделать две важные поправки. Во-первых, обе смерти вовсе не одновременны, как представляется Геригку. Более того, они отчасти взаимозависимы. Формально по сюжетному времени их разделяют почти сутки: вначале в ночь умирает Зосима, а на следующий вечер (также близко к ночи) убит Федор Карамазов. В этот промежуток времени, согласно сюжету, произошло слишком много важного. Алеша испытывает после кончины возлюбленного старца и последующих событий духовный кризис, и это заставило его на время забыть настоятельную рекомендацию Зосимы – быть рядом с Дмитрием. Позднее Алеша будет горько каяться, что не исполнил этого: «Потом он с великим недоумением припоминал несколько раз в своей жизни, как мог он вдруг, после того как расстался с Иваном, так совсем забыть о брате Дмитрие, которого утром, всего только несколько часов назад, положил непременно разыскать и не уходить без того» [14; 241]. Оставшийся «без присмотра» старший брат срысывается в свой кризис и тем самым развязывает руки Смердякову... Фактически это и приводит к убийству Федора Карамазова.

Во-вторых, у Геригка неоднократно упомянуты «все три брата», то есть из этого круга заведомо исключен Павел Федорович Смердяков. Такой подход, по меньшей мере, не вполне корректен.<sup>101</sup> Присмотримся к этому образу: как в нем выражена душевная динамика персонажа?

За Смердяковым издавна закрепились определенная репутация. Это «лакей мысли», который подхватывает и осуществляет на практике идею «теоретика» Ивана Карамазова. Это воинствующий мещанин, по словам М.Я. Ермаковой, «...не только не имеющий никакой связи с народом, но и не чувствующий никакой ответственности перед ним, все свои мечты обиженного завистника сосредоточил на осуществлении плана утверждения своего <...> эгоистического “я”».<sup>102</sup> С некоторыми вариациями такая характеристика появлялась почти во всех работах, где говорится об Иване Карамазове и его «двойнике» Смердякове. В этой связи последний, быть может, имел бы право повторить слова Федьки Каторжного из романа «Бесы»: «...коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак; а в четверг и умнее его» [10; 205]. Во всяком случае, образ Смердякова во всем его составе, как он представлен в романе и как раскрывает свою суть в контексте, не дает оснований для прямолинейных и однозначных суждений. Более того, думается, что это один из самых «не-

---

<sup>101</sup> Подробнее см.: Власкин А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура. – Челябинск; Магнитогорск: Изд. МГПИ, 1994. – С. 155-162.

<sup>102</sup> Ермакова М.Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. – Горький: Волго-Вятское кн. Изд-во, 1973. – С. 166.

определенных» образов романа. Вплоть до своей финальной, предсмертной исповеди Ивану Смердяков остается предельно «закрытым» в своей душевной жизни. Судить о ней зачастую приходится лишь по косвенным признакам.

Прежде всего, эмоциональный фон душевной жизни героя очень смутен, потому что «он был страшно нелюдим и молчалив. Не то чтобы дик или чего-нибудь стыдился, нет, характером он был, напротив, надменен и как будто всех презирал» [14; 114]. На какой эмоциональной основе вырастает его «надменность» и «презрение» к окружающим – остается пока неясным. В то же время автор делает важное замечание-подсказку: «Если бы в то время кому-нибудь вздумалось спросить, глядя на него: чем этот парень интересуется и что всего чаще у него на уме, то, право, невозможно было бы решить, на него глядя. А между тем он иногда в доме же, аль хоть на дворе, или на улице, случалось, останавливался, задумывался и стоял так по десятку даже минут. Физиономист, взглядевшись в него, сказал бы, что *тут ни думы, ни мысли нет*, а так какое-то созерцание. У живописца Крамского есть одна замечательная картина под названием «Созерцатель»: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает». Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас, точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, – для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, *накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе*. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков, и наверно тоже *копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем*» [14; 116-117].

Здесь, во-первых, отмечается доминирование неясных, но навязчивых *впечатлений* в душевном мире героя. Они, видимо, обуславливают и его негативные эмоции по отношению к окружающим, но не только к ним. Позднее он признается: «Я всю Россию ненавижу» [14; 205]. Это, с одной стороны, противоположно *человеколюбию* Алеши Карамазова, а с другой – унаследовано от общего для них кровного отца,<sup>103</sup> Федора Пав-

---

<sup>103</sup> Мы принимаем версию отцовства Федора Карамазова по отношению к Смердякову как наиболее правдоподобную и соответствующую художественному замыслу Достоевского.

ловича, который заявляет сыну Ивану: «А Россия свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию... то есть не Россию, а все эти пороки... а пожалуй что и Россию» [14; 122].

Во-вторых, в приведенной характеристике Павел Смердяков приобщен к русскому простонародью, и для него остается допустимой альтернатива – «уйти в Иерусалим, скитаться и спастись» или «село родное спалить». Подобная альтернатива, как мы еще убедимся, остается для Смердякова значимой до самого финала его судьбы. Наклонность к созерцаниям в своем «углу» он проявлял с раннего возраста и тогда уже умел выводить из себя старого слугу Григория Кутузова, заменившему ему отца, своими каверзными вопросами о божьем мироустройстве. Важна и развернутая казуистика Смердякова по поводу солдата, принявшего мученическую смерть за христианскую веру. Казалось бы, она свидетельствует о том, что Смердяков покушается на сами основы народных религиозных представлений. Однако, отрицая разумность этих основ, сам он не может изжить их даже в логике собственных рассуждений. Все аргументы Смердякова основаны в первую очередь на сугубо реальных представлениях о божьем провидении, о соответствии и несоответствии между грехом и наказанием, и т.д. Например, после слов «...никто решительно не может спихнуть горы в море...» следует очень значимая оговорка: «...кроме разве какого-нибудь одного человека на всей земле, много двух, да и то, может, где-нибудь там в пустыне египетской в секрете спасаются...» [14; 120]. И именно эта фраза Смердякова тут же вызывает реплики других персонажей, присутствующих при разговоре: в восторге Федор Павлович Карамазов; Иван снисходительно соглашается с ним, что «это народная в вере черта». И наконец, Алеша Карамазов также вынужден согласиться: «Да, черта эта совсем русская» [14; 121]. Таким образом, подспудная связь натуры Смердякова с основами народных религиозных представлений не только жива, но и проявляется в центральном «идейном выступлении» этого героя и при этом как бы фиксируется, санкционируется, утверждается с самых разных позиций другими героями. Это к вопросу об инстинкте «уйти в Иерусалим, спастись».

В-третьих, в своих душевных интуициях Смердяков ощущает острый дефицит идейной составляющей. В этой связи его неясные *впечатления* носят ищущий характер. И находят – идейную платформу Ивана Карамазова. А тот, в свою очередь, находит в Смердякове (в старшем по возрасту, но непризнанном кровном брате!) своего нежданного последователя. В их начальном сближении через ощущения Ивана оксюморонно *проясняется неясное*: «Иван Федорович принял было в Смердякове какое-то особенное вдруг участие, нашел его даже очень оригинальным. Сам приучил его говорить с собою, всегда, однако, *дивясь некоторой бестолковости или, лучше сказать, некоторому беспокойству его ума и не понимая,*

что такое «этого созерцателя» могло бы так постоянно и неотвязно беспокоить. Они говорили и о философских вопросах и даже о том, почему светил свет в первый день, когда солнце, луна и звезды устроены были лишь на четвертый день, и как это понимать следует; но Иван Федорович скоро убедился, что дело вовсе не в солнце, луне и звездах, что солнце, луна и звезды предмет хотя и любопытный, но для Смердякова совершенно третьестепенный, и что ему надо чего-то совсем другого. Так или этак, но во всяком случае начало выказываться и обличаться самолюбие необъятное, и притом самолюбие оскорбленное. <...> Впоследствии начались в доме неурядицы, явилась Грушенька, начались истории с братом Дмитрием, пошли хлопоты – говорили они и об этом, но хотя Смердяков вел всегда об этом разговор с большим волнением, а опять-таки никак нельзя было добиться, чего самому-то ему тут желается. Даже подивиться можно было нелогичности и беспорядку иных желаний его, поневоле выходявших наружу и всегда одинаково неясных. Смердяков все выспрашивал, задавал какие-то косвенные, очевидно надуманные вопросы, но для чего – не объяснял того, и обыкновенно в самую горячую минуту своих же расспросов вдруг умолкал или переходил совсем на иное» [14; 242-243].

Здесь различимы авторские намеки на то, что Смердяков интуитивно подхватывает нечто у Ивана и сам следует (развивает) дальше с опережением, так что Иван уже и не догоняет. Это как верный «слуга» предугадывает желания своего «барина» и исполняет их – к вопросу о «лакействе мысли». Однако «лакейство мысли» – понятие емкое и неоднозначное. По Достоевскому, идея Ивана Карамазова упала на благодатную почву потому, что Смердяков и психологически, и интеллектуально был готов к ее восприятию. Иван ощущает в Смердякове «беспокойство ума» – так и были ведь основания «беспокоиться»: созрело смутное желание действовать беспринципно, но не было руководящей мысли-идеи, которая бы санкционировала эту беспринципность. Здесь уместно вспомнить реплику «чёрта», которую можно отнести как к Ивану, так и к Смердякову: «Всё это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины?» [15; 84].

За «лакейством мысли» видится не только человек, пользующийся мыслями «с барского стола». Гораздо важнее для Достоевского было уловить и показать «лакействующую мысль». Писатель сказал уже свое слово о мыслях-«трихинах», которые належали себе каждый в своем «углу» Раскольников и Кириллов. Читатель уже знает, что такое мысль-деспот [Шатов: «...я под камнем лежу, раздавлен, да не задавлен, и только корчусь» – 10; с.111]. В «Братьях Карамазовых» Алешу от тягостных сомнений освободила светлая мысль о возможности братского единения людей через добрые деяния каждого. И вот, наконец, показана гибкая, всехва-

тывающая, услужливая мысль, которая, с одной стороны, провоцирует Ивана «в покойном довольстве жить», а с другой – развязывает руки потенциальному убийце Смердякову. Мысль-идея с готовностью санкционирует человеку именно то, к чему сам он потаенно тянется, а он, со своей стороны, с той же готовностью утверждает в этой идее и делает все, чтобы провести ее в жизнь. В отношении человека и идеи здесь явлена эта *взаимная угодливость*. Причем человек и идея выступают в этих отношениях не всегда на равных. Идея может оказаться даже «действительнее» человека, и тогда сама действительность подыгрывает идее, замыслу, наваждению. Вспомним, например, как удивлялся Раскольников в «Преступлении и наказании» тому, что действительность как бы «подслуживалась» его замыслу, – «...как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» [6; 55].

В «Братьях Карамазовых» самостоятельность идеи Ивана сказывается еще и в том, что она поставила его «на одну доску» со Смердяковым. Хочет он того или нет, но они со Смердяковым действительно солидарны – в своей восприимчивости к формуле «если бога нет, то все позволено». Можно сказать, что Смердякову она даже нужнее, чем Ивану, и он с животной чуткостью подозревает в человеке то, что самому ему крайне необходимо. И ведь необходимо не только Смердякову. Вот и Дмитрий Карамазов случайно узнал «краешек идеи» Ивана в келье Зосимы, в пересказе Миусова, и почти уже вдохновился ею: «– Позвольте, – чтобы не ослышаться: «Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!» Так или не так?

– Точно так, – сказал отец Паисий.

– Запомню» [14; 65].

Но ничего он толком не «запомнил», потому что позднее, уже в тюрьме, досадует в разговоре с Алешей: «У Ивана <...> идея. *Не в моих размерах*. Но он молчит. <...> Я его спрашивал – молчит. В роднике у него хотел водицы испить – молчит» [15; 31]. А вот Смердяков, в отличие от наивного Дмитрия, дорвался-таки до «родника» Ивана, который с ним-то как раз не «молчал». И накануне своего самоубийства Смердяков вспоминает: «Это вы вправду меня учили-с, ибо *много вы мне тогда этого говорили*: ибо коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе. *Это вы вправду. Так я и рассудил.*

– *Своим умом дошел?* – криво усмехнулся Иван.

– *Вашим руководством-с*» [15; 67].

Душевная драма Смердякова состоит в том, что он – не творческая и не мыслящая натура. *При избытке негативных эмоций и впечатлительности, у него нет творческого воображения*. А что касается мысли, – ему доступна, например, лишь плоская казуистика. И еще – он готов воспри-

нять чужую мысль, даже если она «не в его размерах». Он *впечатляется* ею. Однако мысль эта, логически обоснованная – остается *не обоснованной душевно*, потому что не выросла на основе личностных эмоций–впечатлений–воображения. Она остается безнадежно «чужой» мыслью. Это отличает Смердякова от последователей Ставрогина в «Бесах», от Шатова и Кириллова, – которые усвоили идеи со стороны, но глубоко и *душевно*. И в то же время, Смердякова роднит с другим героем из тех же «Бесов», Федькой Каторжным, редкое свойство сочетать в себе готовность на убийство с глубинной инстинктивной религиозностью. Кириллов говорит Петру Верховенскому о Федьке: «Я ему ночью Апокалипсис читал <...>. Очень слушал; даже очень, вся ночь.

– А, черт, да вы его в христианскую веру обратите!

– *Он и то христианской веры. Не беспокойтесь, зарежет*» [10; 292].

Вот и Иван может не беспокоиться... Он, как известно из его признаний Алеше, готов принимать бога «прямо и просто» [14; 214]. Но не намерен принимать «мира божьего» по гуманным соображениям и желает лучше оставаться с неотомщенными детскими страданиями. А поможет ему выдержать лет до тридцати «с таким адом в груди и в голове» (слова Алеши) «...такая сила, что все выдержит <...> сила низости карамазовской» – т.е. «все позволено» [14; 240]. Смердяков же, в свою очередь, не принимает «мира божьего» по эгоистическим соображениям и намерен отрицать Христа, но остаться со «сбереженной кожей» и развернуться во всю силу все той же «низости карамазовской». Только в конце он собирается не «кубок об пол» разбить, как Иван, а «слезы раскаяния пролить»: «...на милость господню весьма уповая, питаюсь надеждой, что и совсем прощен буду-с...» [14; 121]. Это напоминает пьяные упования Мармеладова на конечную Божью милость. Как видим, идея Ивана «...если бога нет, то все позволено» по-разному мотивирована у этих героев, но суть ее в обоих вариантах остается одна: ориентироваться нужно на безбожие мира, пока сил карамазовских достанет, а потом можно или «кубок об пол», или «слезы раскаяния пролить».

Однако вспомним еще раз о впечатлительности Смердякова, о его склонности к созерцаниям, о предполагаемой альтернативе («...спасаться» или «село родное спалить»). Иван был готов будто бы принимать бога «прямо и просто». У Смердякова не получается *не принимать* бога, – *ни прямо, ни просто*. Народно-религиозная почва природы не питает напрямую его душевную жизнь, однако инстинкты остаются в силе. Он «село родное спалил» – убил отца, – но оказался, по своим же впечатлениям, один на пепелище. В своем последнем разговоре с Иваном Смердяков уже без всякой казуистики вспоминает о боге: «Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с, да еще некоторого третьего. Без сумления, тут он теперь, третий этот, находится, между нами двумя. <...> Третий этот –

бог-с, самое это провидение, тут оно теперь, <...> только вы не ищите его, не найдете» [15; 60]. Это еще не раскаяние, но уже понимание того, что «божьем провидением» они с Иваном люди разные – хотя бы потому, что взору и сознанию Ивана оно недоступно. Изменение произошло капитальное. Раньше Смердяков говорил с Иваном так, «...будто между ними вдвоем было уже что-то условленное <...> лишь им обоим только известное» [14; 243]. Теперь же «между ними двумя» он предчувствует нечто такое, что доступно ему, но непостижимо для Ивана. Это можно назвать своеобразным народным «аристократизмом», который по-своему сказывался, например, в поступке маляра Миколки из «Преступления и наказания»; в словах Федьки Каторжного из «Бесов»; в поведении и даже в самом облике Макара Долгорукого из «Подростка».

Затрагивая тему «двойничества», Смердякова в его отношении к Ивану иногда сравнивают с Петром Верховенским в отношении к Ставрогину. Некоторые основания для этого есть, но лишь при поверхностном сопоставлении (почтительность к идейному вдохновителю, готовность быть исполнителем на «вторых ролях», разочарование в «кумире» и т.д.). А между тем, существуют более показательные (хотя и менее очевидные) связи между представителями народа в «Бесах» и Смердяковым в «Братьях Карамазовых». Тот же самый инстинктивный народный «аристократизм» свойственен и Марии Лебядкиной, и даже девочке Матреше. Присмотримся внимательнее, и мы увидим общее между Матрешей, грозящей Ставрогину своим кулачком, и Смердяковым, указующим Ивану на «божье провидение». Матреша ведь как бы «убила в себе бога», обманувшись красотой и «божественностью» образа Ставрогина. Она грозит ему, но «обвиняет, конечно, одну себя». При всей громадной разности образов Матрешы и Смердякова, в «Братьях Карамазовых» перед нами сходная ситуация: Смердяков обманулся «истинностью» безбожия Ивана Карамазова и, по-своему упрекая его, наказывает самого себя и наказывает точно так же, как Матреша, – посредством самоубийственной петли.

Последнее свидание Смердякова с Иваном может напомнить также и последнее свидание Лебядкиной со Ставрогиным. Вспомним слова юродивой: «Похож-то ты очень похож <...>. Только мой – ясный сокол и князь, а ты – сыч и купчишка!» [10; 219]. А вот разочарование Смердякова: «Все тогда смелы были-с, <...> а теперь вот как испугались!». И наконец: «...ничего не посмеете, прежний смелый человек-с!» [15; 61, 68]. Если Лебядкина клеймит Ставрогина, называя его «самозванцем» и «Гришкой Отрепьевым», то Смердяков клеймит Ивана – «главным убийцем». И покидают своих разоблачителей Николай Ставрогин и Иван Карамазов со сходными чувствами страха и ненависти.

Но есть и решающая разница в отношениях к «провидению» у героев «Бесов» и у Смердякова. Герой «Братьев Карамазовых» как бы ин-

стинктивно хватается за религиозные представления, тоскуя по утраченному. «Грешные» представители народа у Достоевского могут оказаться обманутыми и ошибаться (как в «Бесах»). Смердяков же – *выродок* именно потому, что с готовностью обманулся, а по сути дела, сам намеревался обмануть божье провидение, отношения с которым, по Достоевскому, нельзя использовать к собственной выгоде.

Есть в описании последнего свидания Ивана со Смердяковым повторяющаяся многозначительная деталь. Достоевский трижды (!) упоминает о книге, лежащей на столе у Смердякова. И как будто «между прочим» упоминается ее название: Смердяков «взял со стола ту единственную лежавшую на нем толстую желтую книгу, которую заметил, входя, Иван, и придавил ею деньги. Название книги было: «Святого отца нашего Исаака Сирина слова». Иван Федорович 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, «святоотеческому». В детстве отца ему заменил Григорий Васильевич, которого он впоследствии третировал своей казуистикой. А между тем, книга многозначительно связывает этих героев, потому что это ведь старик Григорий «...добыл откуда-то список слов и проповедей «богоносного отца нашего Исаака Сирина», читал его упорно и многолетно, почти ровно ничего не понимал в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу» [14; 89]. Интересна почти прямая символика, которую можно усмотреть в том факте, что выкраденные деньги являются результатом убийства (ради них Смердяков и решился на преступление), и этот «результат» герой пытается «придавить» проповедями святого отца. Более того, придавить деньги оказалось больше нечем, кроме как этой книгой (примечательно здесь слияние обыденного и высокого значений): «...отыскивая, чем бы накрыть деньги, <...> вынул было сперва платок, но так как тот опять оказался совсем засморканным, то взял со стола ту единственную лежавшую на нем толстую желтую книгу, <...> и придавил ею деньги» [15; 61].

В этих *странностях* Смердякова (указание на «божье провидение», книга проповедей на столе) видится двойной смысл. Во-первых, Смердяков здесь начинает понимать, чего он лишился, ухватившись за «истину» Ивана Карамазова. Но наряду с этим он пока еще как будто продолжает следовать собственному рецепту – «слезы раскаяния пролить». Однако приходит время – вопросы ставятся «в лоб», и расставляются все *необходимые для неясности* акценты. Иван спрашивает: «– А теперь, стало быть, в бога уверовал, коли деньги назад отдаешь?

– Нет-с, не уверовал-с, – *прошентал* Смердяков» [15; 68].

Этот мастерски положенный Достоевским штрих во многом раскрывает причину самоубийства Смердякова. Он убедился, наконец, в том, что

обманул самого себя. «Коли бога бесконечного нет», то все позволено, – это для него усвоенная от Ивана истина, «так он и рассудил». Но бог и добродетель *должны быть*, – и от этого тоже никуда не уйти. Только уверовать в бога Смердякову уже не дано ни по собственным лукавым, ни по извечным народным рецептам. Вся мера искренности и личной трагедии Смердякова (иначе не скажешь) сказалась в этом его «шепоте».

Самоубийство Смердякова в иносказательном плане – 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 и выражено было еще в романе «Бесы» [10; 499]. Но этот последний шаг Смердякова и лично для героя явился последовательным 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.

Далее переведем внимание на следующих двух братьев Карамазовых (конечно, не без связи с другими персонажами), – это Дмитрий и Иван. Для обоих характерна очень насыщенная душевная жизнь. Их младший брат, Алеша, изначально замечает: «Брат Дмитрий Федорович отзывался о брате Иване с глубочайшим уважением, с каким-то особым проникновением говорил о нем. <...> Восторженные отзывы Дмитрия о брате Иване были тем характернее в глазах Алеши, что брат Дмитрий был человек в сравнении с Иваном почти вовсе необразованный, и оба, поставленные вместе один с другим, составляли, казалось, такую яркую противоположность, как личности и характеры, что может быть нельзя было бы и придумать двух человек несходнее между собой» [14; 30]. Понятно, что при таком несходстве и душевная жизнь каждого самобытна и противоречива.

Чтобы разобраться в этом, используем ракурс внимания, который уже широко апробирован нами в третьей главе (на материале романа «Идиот»), – *стихию вопрошания*.<sup>104</sup> Она имеет непосредственное отношение к нашей общей теме. Ведь вопрошающие инстинкты характеризуют составляющие душевной жизни (эмоции – впечатление – воображение – идеи) и вполне могут связывать их, переходя из одного в другое.

Вот Дмитрий Карамазов – из всех братьев, пожалуй, самый «вопрошающий». И понятно почему: он – самый беспорядочный, откровенно разбросанный. И кого только он в романе не спрашивает, у кого только не учится. В отличие от Смердякова (который устремлен преимущественно по одному вектору исканий), Дмитрий спрашивает «уроков» или хотя бы

---

<sup>104</sup> См. подробнее: Власкин А.П. Судьбы героев под вопросом // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения: – М.: Наука, 2007. – С. 631-672.

советов о чем угодно и почти у кого угодно. В этом ряду – старец Зосима, купец Самсонов, даже госпожа Хохлакова. По самым значимым, мировоззренческим поводам он хотел бы «водицы испить» у самого «умного» брата Ивана. Но тот, как мы помним, «не удостаивает» внятыми ответами. Если молчит Иван – Митя жадно слушает словоохотливого Ракитина. А следом приходит в тюрьму Алеша – и ему адресуются всё те же вопросы: «Меня Бог мучит. Одно только это и мучит. А что как его нет? Что если прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно! Только как он будет добродетелен без Бога-то? Вопрос! Я все про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? <...> Ибо что такое добродетель? – отвечай ты мне, Алексей. У меня одна добродетель, а у китайца другая – вещь, значит, относительная. Или нет? Или не относительная? *Вопрос коварный!* Ты не засмеешься, если скажу, что я две ночи не спал от этого. Я удивляюсь теперь только тому, как люди там живут и об этом ничего не думают» [15; 34].

Заметим, что такая вопрошающая озабоченность роднит Дмитрия с отцом. Ведь Федор Павлович признается тому же Алеше: «Я все помышлял о том: кто это за меня когда-нибудь помолится? Есть ли в свете такой человек? Милый ты мальчик, я ведь на этот счет ужасно как глуп, ты, может быть, не веришь? Ужасно. Видишь ли: я об этом, как ни глуп, а *все думаю, все думаю, изредка, разумеется, не все же ведь*» [14; 23]. Затем он пускается в рассуждения об устройстве ада, а позднее ставит перед Иваном и Алешей роковые вопросы о существовании бога и чёрта. Но завершается эта сцена, растянувшаяся на две главы («За коньячком» и «Сладострастники»), тем, что после избиения Дмитрием отца волнует лишь одно – *пришла ли Грушенька?* И Алешу он молит: «...сходи ты к Грушеньке сам аль повидай ее как; расспроси ты ее скорей, как можно скорей, угадай ты сам своим глазом: *к кому она хочет, ко мне аль к нему? Ась?*» [14; 130].

Вот и Дмитрию, конечно, не стоит верить на слово – будто его только бог мучит, только «коварные» вопросы спать не дают. Автор даже в пределах одной сцены обнажает в нем *разные слои вопрошающей озабоченности*. Дмитрий при тюремном свидании с Алешей трижды возвращается к другому вопросу, совсем не метафизическому, а именно – о будущем его отношений всё с той же Грушенькой: «Митя <...> держал Алешу обеими руками за плечи и так и впился в его глаза своим жаждущим, воспаленным взглядом. – Каторжных разве венчают? – повторил он в третий раз, молящим голосом» [15; 35]. Здесь он вновь отчасти уподобляется своему отцу-сладострастнику.

А затем совсем другой, уже третий слой души, или третий вопрос, которым он в тюрьме настолько потаенно мучается, что даже боится его

задавать близким людям: «– А Иван-то, – проговорил вдруг Митя, – <...> сам ведь верит, что я убил! <...>

– Ты спрашивал его: верит он или нет? - спросил Алеша.

– Нет, не спрашивал. Хотел спросить, да не смог, силы не хватило. Ну прощай!». Но в дверях Митя все-таки останавливает младшего брата:

«– Алеша, говори мне полную правду, как пред Господом Богом: веришь ты, что я убил, или не веришь? Ты-то, сам-то ты, веришь или нет? Полную правду, не лги! – крикнул он ему исступленно». И потом признается: «Веришь ли: до сих пор боялся спросить тебя, это тебя-то, тебя! Ну иди, иди!» [15, 36]. Так же страшно ему и в то же время *страшно важно* получить ответ на этот вопрос у бывшей невесты. Он просит ее прийти к нему в тюрьму, и наконец дождался: «– Катя, – воскликнул вдруг Митя, – веришь, что я убил?» [15, 188].

Наконец, есть еще один вопрос, который в критический момент вдруг зародился в душе Мити (во сне, в Мокром, после первого допроса), – то есть зародился фактически *в воображении*, да так в глубине души и живет. С этим вопросом он не бросается от одного к другому собеседнику. Зато в вопросе этом, по авторскому замыслу, таятся все залого нравственного очищения для героя. Дмитрий об этом своем «генеральном вопросе» поминает и в тюрьме, наедине с Алешей: «Зачем мне тогда приснилось «дитё» в такую минуту? «Отчего бедно дитё?» Это пророчество мне было в ту минуту! За «дитё» и пойду» [15; 31]. Здесь уместно все-таки припомнить исходную, развернутую форму этого вопроса и авторский комментарий к нему.

(Снятся Дмитрию крестьяне-погорельцы):

«– Что они плачут? Чего они плачут? – спрашивает, лихо пролетая мимо них, Митя.

– Дитё, – отвечает ему ямщик, – дитё плачет. И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: “дитё”, а не дитя. И ему нравится, что мужик сказал дитё: жалости будто больше.

– Да отчего оно плачет? – домогается, как глупый, Митя. – Почему ручки голенькие, почему его не закутают?

– А иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет.

– Да почему это так? Почему? – все не отстает глупый Митя.

– А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят.

– Нет, нет, – все будто еще не понимает Митя, – ты скажи: почему это стоят погорелые матери, *почему бедны люди, почему бедно дитё*, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от чёрной беды, почему не накормят дитё?

И чувствует он про себя, что *хоть он и безумно спрашивает*, и без толку, но непременно *хочется ему именно так спросить и что именно*

*так и надо спросить»* [14; 456]. Примечательно, что здесь, в итоговом своем романе, Достоевский отчасти делегировал Дмитрию Карамазову пафос, напитавший еще первое его произведение: «Бедные люди»! – Отчего всё так устроено в жизни?!»

Итак, вопросов у Дмитрия возникает много. Как уже сказано, пожалуй, это его отличительная черта в ряду других Карамазовых – пестрота вопросов, их взаимное наложение и чередование, многослойность вопрошающих настроений и интонаций. Сами по себе различные вопросы порождены эмоциями и ответно питают их; они вырастают на почве впечатлений и в то же время сами впечатляют; они подпитываются воображением и одновременно подстегивают его. Что касается вопросов метафизических, то они как бы чреватые идеями, однако далеко не всегда порождают их. И потому вопросы эти зачастую осознаются как *открытые* или *проклятые*.

Вот и в семействе Карамазовых, если искать не различий, а напротив, фамильного сходства, – то его можно видеть в наклонности к той самой метафизичности вопросов. Г.С. Померанц настаивал на том, что пронизанность «открытыми вопросами» бытия – одна из наиболее характерных примет мира Достоевского.<sup>105</sup> Но еще важнее, что сам писатель прямо декларирует – устами Ивана Карамазова – идейно-художественный акцент на интересе к вековечным вопросам. Вот один фрагмент из разговора Ивана с Алешей: «Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Иные то-есть? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, <...> о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же чёрт выйдет, всё те же вопросы, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековечных вопросах говорят у нас в наше время. Разве не так?». И Алеша соглашается: «Да, настоящим русским вопросы о том: есть ли Бог и есть ли бессмертие, или, как вот ты говоришь, вопросы с другого конца, – конечно, первые вопросы и прежде всего, да так и надо» [14; 213].

Соглашается с такой самохарактеристикой Ивана не только Алеша. Припомним, что с самого начала старец Зосима дает как бы лаконичную формулу духовного наполнения и перспективу судьбы Ивана. И в этой формуле опять-таки знаменательна центральная роль вопроса:

«– В вас *этот вопрос не решен* и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения...

---

<sup>105</sup> Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – М.: Советский писатель, 1990. –С.376.

– А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? – продолжал странно спрашивать Иван Федорович, всё с какой-то необъяснимою улыбкой смотря на старца.

– Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца» [14; 65].

Конечно, искренность и серьезность вопросов Ивана не подлежат сомнению. И все-таки накал этой серьезности не может оставаться ровным. Более того, эта серьезность подвергнута в романе испытаниям, пробам на пошлость. И в этих пробах принимают деятельное участие Федор Павлович, Смердяков (вполне ожидаемые в этом контексте фигуры), а также – ни много ни мало – «чёрт». Показательна здесь опять-таки роль вопросов, к которым, как уже сказано, у Карамазовых наблюдается фамильное пристрастие. Глава семейства, Федор Павлович, этот «старый шут», вообще отличается вкусом к разговорам на отвлеченные темы «с подковыркой». Примечательно, что серьезный диалог Зосимы и Ивана (цитировалось выше) предваряется выходкой Федора Павловича – фактически на ту же тему и тоже в форме открытого вопроса: «– Учитель! – повергся он вдруг на колени. – Что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную? – Трудно было и теперь решить: шутит он, или в самом деле в таком умилении?» [14; 41].

Что касается «пробы на пошлость» через вопросы, то примечателен один эпизод. Иван, неволью сговорившись со Смердяковым, решает последовать его совету и наутро уехать. И вот как он проводит ночь в доме отца, судьба которого почти предрешена: «...он вдруг, бывало, вставал с дивана и тихонько <...> отворял двери, выходил на лестницу и слушал вниз, <...> как шевелился и похаживал там внизу Федор Павлович, – слушал подолгу, <...> со странным каким-то любопытством, затаив дух, и с биением сердца, а для чего он всё это проделывал, для чего слушал – конечно, и сам не знал <...> лишь любопытствовал почему-то изо всех сил: как он там внизу ходит, что он примерно там у себя теперь должен делать <...>. Выходил Иван Федорович для этого занятия на лестницу раза два» [14; 251].

Здесь перед нами две психологически близкие модели поведения: беспокойную ночь под одной крышей проводят отец и сын. Но если поведение первого можно интерпретировать как ожидание с вопросом (придет ли Грушенька?), то поведение второго – как болезненный интерес с вопросом (как он там, обреченный отец?). В обоих случаях вопросы – жизненно важные для каждого из героев, и в то же время эти вопросы свободны от каких бы то ни было метафизических изысков.

Обратим внимание на то, что принципиальная значимость указанной ситуации и особенностей поведения Ивана позднее (по сюжету) становится фактом его же самосознания и дает повод для мучительной рефлексии

– опять-таки в форме вопросов. Именно эта рефлексия понуждает его раз за разом посещать больного Смердякова: «Спустя после первого к нему посещения, начали его опять мучить все те же странные мысли, как и прежде. Довольно сказать, что он непрерывно стал себя спрашивать: для чего он тогда, в последнюю свою ночь, в доме Федора Павловича, пред отъездом своим, сходил тихонько как вор на лестницу и прислушивался, что делает внизу отец? Почему с отвращением вспоминал это потом, почему на другой день утром в дороге так вдруг затосковал, а въезжая в Москву, сказал себе: “Я подлец!”» [15; 49].

Итак, для этого героя мировоззренческие вопросы вовсе не являются ни конечными, ни исходными «пунктами» его рефлексий. Тем не менее, нужно признать, что авторский интерес к *открытым вопросам бытия* самым очевидным образом связан в романе преимущественно с позицией и интуициями именно Ивана Карамазова. Образ этого героя отличают особенно запутанные, даже противоречивые соотношения вопросов разного рода – эмпирических и мировоззренческих, риторических и искренно-пытливых и проч. Ему уготовано автором – перефразируя выражение Г.С. Померанца – «жить в мире таких вопросов», т.е. не только *открытых*, но уж скорее по большей части *закрытых* в их внутренней логике, и закрытых как для читателя, так и для самого героя. Если щедринского Иудушку называли человеком, «отданным словам на растерзание», то об Иване Карамазове можно сказать, что он тоже в известном смысле «терзается» своими *вопросами*. И следом за старцем Зосимой его можно пожалеть за то, что он «такою мукой мучится».

В чем же конкретно состоят *вопрошающие зловключения* этого героя – помимо уже указанных случаев?

Есть три узловых момента в сюжетной судьбе Ивана Карамазова: это свидание с Алешей, когда проявляются «Бунт» и «Великий инквизитор»; это свидания со Смердяковым накануне суда; и наконец, это «Кошмар» – своего рода свидание с самим собою, или с «чёртом». Каждый из этих моментов можно представить как бы под знаком своих главных вопросов-ответов. При этом для первого и третьего узловых моментов характерен акцент на воображение героя (*поэма* и *кошмар*). Для второго более свойственны эмоциональные и впечатлительные составляющие. Остановимся на них по порядку.

Глава «Бунт» завершается апелляцией Алеши к Божьему милосердию, но Иван – как бы *в ответ* на этот сильный аргумент в споре – представляет целую «поэму» о Великом инквизиторе. Заметим, во-первых, что саму эту «поэму» можно рассматривать как грандиозную развернутую реплику и условно свести ее к вопросу: а что ты на это скажешь?

Во-вторых, «поэма» по сути дела содержит в подтексте комплексный и кардинальный вопрос: Христос или Великий инквизитор – кто

прав? с кем оставаться? Потому именно и восклицает в конце этой главы тонко чувствующий Алеша: «И ты вместе с ним, и ты?» [14; 239]. А Иван, в свою очередь, потому и уходит от ответа, что ему принципиально важно здесь было сохранить и позицию, и интонацию, и пафос вопроса – заведомо не удовлетворяющегося никакими ответами.

Наконец, в-третьих, вопросами пронизана, буквально заряжена вся поэма. Притом всё это вопросы Инквизитора и самого Ивана – а Христос до конца *молчит*. Единственный его *ответ* – поцелуй в бескровные уста инквизитора. Вся поэма как бы организована вокруг «трех вопросов» Страшного и умного духа, которыми тот искушал Христа. Они, конечно, чрезвычайно важны. Во многом ради них и *вообразилась* Ивану вся его поэма. Вокруг них и в критике, и в науке было уже много разговоров.<sup>106</sup> Но сейчас обратим внимание на другие вопросы. С них Инквизитор начинает свою «отповедь» Христу. И вот что примечательно: фактически ни один из этих вопросов – как бы *риторических* – не выдерживает критики. Каждый либо тут же опровергается последующим, либо ошибочен в исходном предположении. Что же имеет в виду Иван-Инквизитор, когда плетёт свои вопросы вокруг Христа и его миссии?

Вот начало этого монолога: «– Это Ты? Ты? – Но, не получая ответа, Инквизитор быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы Ты мог сказать? Я слишком знаю, что Ты скажешь» [14; 228]. Здесь за первым вопросом (Это Ты?) угадывается недоумение, болезненная заинтересованность. Но вопрос тут же снимается (Не отвечай, молчи) – значит, Инквизитору заведомо ясно, что он не ошибся (как не ошиблись и толпы народа в Севилье). Кстати, Иван поясняет: «Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, – то есть почему именно узнают Его» [14; 226], – что тоже составляет далеко не проходной вопрос.

Далее у Инквизитора мы видим еще одну ложную пару «вопрос-ответ» (что бы Ты мог сказать? – я знаю, что Ты скажешь...). Заметим: если бы знал – не спрашивал бы. Более того, перебивая сам себя, как бы снимая свой будто бы «лишний» вопрос, Инквизитор прячет за мнимым знанием собственное незнание ответа истинного (что бы мог всё-таки сказать Христос?). И всё последующее его многословие в поэме – это попытка *заболтать*, возразить на всё, что Христос пришел, быть может, сказать.

Далее Инквизитор продолжает: «Зачем Ты пришел нам мешать? Ибо Ты пришел нам мешать и Сам это знаешь». Здесь вопрос и следом – своего рода *подпорка* к нему, дополнительное обоснование. И такая

---

<sup>106</sup> Самый известный и авторитетный комментарий: Розанов В.В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1996. – 702 с.

*подпорка* необходима, потому что сам вопрос – сомнителен в своей сути. Если Христос «пришел мешать» – то только с точки зрения самого Инквизитора. Он как бы судит по себе, ведь позднее признается: «Мы исправили подвиг Твой».

Затем он обещает принять меры, и вновь следуют предупреждающие вопросы: «Но знаешь ли, что будет завтра? Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его, но завтра же я осужу и сожгу Тебя на костре, <...> и тот самый народ, который сегодня целовал Твои ноги, завтра же, по одному моему мановению бросится подгрести к твоему костру угли, знаешь Ты это? Да, Ты, может быть, это знаешь, – прибавил он в проникновенном раздумье» [14; 228].

Это самоуверенное «знаешь ли, что будет завтра?» и затем вдумчивое «Ты, может быть, это знаешь» – очень показательны. Здесь наиболее зримо воплощена форма заблуждений Инквизитора, притом заблуждений как в частностях, так и по существу. Инквизитор еще не знает (но мы-то знаем), что «завтра» он не сожжет Христа, а отпустит его. А если принять версию Ивана (то есть что это был сам Христос), – то и Он, действительно, знает всё, что будет «завтра». Вот и выходит, что вновь здесь сплетены «вопрос» и «ответ» в ложную пару. Они сочетаются как бы по «эвклидовой логике»: Знаешь ли?.. – Да, Ты, может быть, это знаешь... Тогда как по логике «неэвклидовой» выходит, что Инквизитор и Христос – оба *знают* совсем разное.

И далее все в том же роде разворачивается в этой *поэме* неоднозначный монолог, весь замешанный на ложных парах «вопрос-ответ» [14; 228-237]. Направлен он к обоснованию межеумочной позиции Ивана. Ведь это его воображение, и потому он здесь – полный хозяин. Однако по художественной логике романа такой позиции должно было противостоять, по мнению Достоевского, нечто очень существенное и убедительное. Поначалу он полагал, что будет достаточным противопоставить Ивану – старца Зосиму, как «Русского инока» (название шестой книги романа). Об этом Достоевский и писал своему единомышленнику К.П. Победоносцеву 24 августа 1879 г.: «Ответ-то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные (в «В<еликом> инквизиторе» и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо противоположное выше выраженному мировоззрению, – но представляется опять-таки не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине» [30/1; 122]. Но в ходе дальнейшей работы над романом автор находит возможным еще более развить *возражения* Ивану через компрометацию его позиции в последних свиданиях со Смедяковым.

И это оказывается еще более явным художественным решением, нежели только книга шестая романа «Русский иннок»). Как сказано было автором еще в финале «Преступления и наказания», «вместо диалектики

наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» [6; 422]. Так и в «Братьях Карамазовых» роли Инквизитора и Христа перераспределились между Иваном и Смердяковым, притом неоднозначным образом. У Ивана появился не воображаемый, а реальный, притом очень неудобный и немолчаливый собеседник. Он как бы *лезет к нему с вопросами* с единственной, но многогранной целью: уверить себя, что был невиновен и прав (почти как Инквизитор). А Смердяков всегда знает *нечто*, чего еще не знает Иван (почти как Христос из его собственной поэмы). Вот почему однажды – при первом свидании – они «обменялись любезностями»: «– Ты думал, что все такие же трусы как ты? – Простите-с, подумал, что и вы как и я» [15; 46]. То есть на пустой маскировочный вопрос последовал многозначительный разоблачающий ответ.

«Инквизиторские» тона переходят от одного к другому, и вырастает полноценный взаимно разоблачающий диалог, за «гранью воображения» Ивана: «– Чего вы все беспокоитесь? – вдруг уставился на него Смердяков <...> почти с какою-то уже гадливостью, – это что суд-то завтра начнется? Так ведь ничего вам не будет, уверьтесь же наконец! Ступайте домой, ложитесь спокойно спать, ничего не опасайтесь.

– Не понимаю я тебя... чего мне бояться завтра? – удивленно выговорил Иван, и вдруг в самом деле какой-то испуг холодом пахнул на его душу.

Смердяков обмерил его глазами.

– Не по-ни-маете? – протянул он укоризненно. – Охота же умному человеку этакую комедь из себя представлять! <...> Идите домой, не вы убили.

Иван вздрогнул, ему вспомнился Алеша.

– Я знаю, что не я... – пролепетал было он.

– Зна-е-те? – опять подхватил Смердяков» [15; 59].

Здесь парадигма обмена репликами необычна. Толчки беседе дают не вопросы, а тезисы Ивана в форме ложных ответов («Не понимаю я тебя... Я знаю, что не я...»). Смердяков, в свою очередь, отвечает недоверчивыми вопросами, призванными разоблачить маскирующееся *знание* Иваном истинного положения дел («Не по-ни-маете?... Зна-е-те?...»). Таким образом, Иван уклоняется от главной темы собственной болезненной рефлексии в ложные ответы, и это может напомнить его раннее откровение перед Алешей: «Глупость коротка и не хитра, а ум виляет и прячется» [14; 215].

Среди мотивов, которые актуализируют для Ивана его сопричастность преступлению, оказываются: во-первых, возможная его ведущая роль в совершившемся, во-вторых, маскирующееся корыстолюбие, в-третьих, изначальная *жажда смерти отца*, и в-четвёртых, грядущий

стыд публичного признания вины (своего рода *комплекс Ставрогина*). Все эти мотивы в обнаженном виде проявились и в финале разговора, притом в устах обоих собеседников. Вот фрагмент заключительного обмена репликами: «– Бог видит (поднял Иван руку кверху) – может быть и я был виновен, может быть действительно я имел тайное желание, чтоб... умер отец, но клянусь тебе, я не столь был виновен, как ты думаешь и, может быть, не подбивал тебя вовсе. Нет, нет, не подбивал! Но все равно, я покажу на себя сам, завтра же, на суде, я решил! <...>

– Ничего этого не будет-с, и вы не пойдете-с <...>.

– Не понимаешь ты меня! – укоризненно воскликнул Иван.

– Слишком стыдно вам будет-с, если на себя во всем признаетесь. А пуще того бесполезно будет, совсем-с <...>. Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться, – это пуще всего-с. Не захотите вы жизнь навеки испортить, такой стыд на суде приняв. Вы как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с.

– Ты не глуп, – проговорил Иван как бы пораженный» [15; 68].

Казалось бы, здесь сходит на нет пафос вопрошания, который до сих пор пронизывал собою весь разговор. Тем не менее можно заметить, что в подтексте приведенных безапелляционно утверждающих реплик обоих собеседников кроется прежняя парадигма обмена (*вопрос-ответ*). Так, в подсознании Ивана актуализированы и в его репликах косвенно выражены вопросы: был ли я виновен? Какова степень этой вины? Имел ли тайное желание смерти отца? Подбивал ли на убийство? Способен ли признать свою вину на суде?

Последний среди этих угадываемых вопросов – самый важный и для всего разговора – итоговый. И примечательно, что вся эта художественная ситуация *последнего свидания* Ивана со Смердяковым предстает как бы в двойном силовом *вопрошающем* поле. Каждый из собеседников в ходе их встречи двигается от одного главного для себя вопроса – к другому. И для каждого из них актуальна своя пара вопросов. Для Смердякова всё начинается с вопроса: зачем ходит к нему Иван? (Что ему еще нужно? О чем ему беспокоиться?). Итоговый для него вопрос проясняется с учетом «круга чтения», возврата денег и последующего самоубийства: зачем я *на это* пошел? Чего теперь стоят эти деньги? Иван, в свою очередь, «заряжен» в начале встречи одним вопросом: кто убил? (И тогда – кто и насколько виноват?). А пришел он в итоге к другому, уже воспроизведенному выше вопросу: способен ли он признать свою вину на суде? Этот же вопрос в последующем втягивает Ивана в

новую ситуацию, которая ранее уже обозначена нами как еще одна «узловая» в сюжетной судьбе героя. Это ситуация его общения – то ли с самим собою, то ли с самим «чёртом».

У Смердякова в итоге последних свиданий с Иваном его душевная жизнь настолько запуталась и напряглась, что остается единственный волевой выход: через самоубийство погасить в себе *всё* в «обратную сторону»: идею–впечатления–воображение–эмоции.

У Ивана душевная жизнь – также запуталась и напряглась. Но для него еще возможен очередной *побег в собственное воображение*. Вообще, в ряду всех героев Достоевского Иван Карамазов, после Ардалиона Иволгина из «Идиота», – самый активно *воображающий* персонаж. Оба способны жить своим *воображением*. Но у генерала Иволгина оно выражается «в более фантастическом и, так сказать, бенгальском огне» (XVI; с. 48). (Это выражение Достоевского из черновых набросков к «Подростку» по поводу восприятия Аркадием своего отца Версилова.) В «Идиоте» Иволгин пребывает в своем бурлескном фантастическом миру как бы «не просыхая». Ему лишь изредка и даже неожиданно для себя случается вынырнуть в реальную жизнь и что-то вспомнить. По такому поводу Лебедев удачно констатирует: «Вот что значит хоть раз в жизни правду сказать, – до слез подействовало» [8; 204].

Иван Карамазов – это как бы «Иволгин наизусть», сугубо серьезный персонаж, способный проникать в область метафизического воображения. Он подлинный герой-идеолог, и воображение его взаимнообратно связано с идеологической составляющей душевной жизни: оно порождено идеями и дополнительно питает их. Этот случай примечателен тем, что Достоевский в образе Ивана воспроизводит не художественную, а *идеологическую избыточность* воображения героя. Такое было апробировано уже и в «Бесах». Но там зависимость идей Шатова и Кириллова от влияния Ставрогина декларировалось лишь косвенно, «со стороны». А теперь, в итоговом романе, идеологическая избыточность воображения Ивана Карамазова раскрывается напрямую, как бы *изнутри*.

Итак, обратимся к ситуации, описанной в главе «Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича». Вся она *сгенерирована* – наряду с прочими возникающими в ходе нее вопросами – единым *мета-вопросом*: действительно ли Ивана посещает чёрт, или всё сводится к болезненному раздвоению личности? На этот вопрос косвенно указывают уже формулировка названия главы – здесь сведены воедино, как бы на равных, оба варианта, или «допущения». Косвенно же откликается эта двойственность толкования всей сцены и в названии следующей главы – «Это он говорил!».

Указанный мета-вопрос пронизывает всю сцену беседы. Он не только сказывается в подтексте, но неоднократно становится предметом обсуждения и даже спора Ивана с его таинственным «собеседником».

Например: «— По азарту, с каким ты отвергаешь меня, — засмеялся джентльмен, — я убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь.

— Нимало! На сотую долю не верю!

— Но на тысячную веришь. Гомеопатические-то доли ведь самые, может быть, сильные. Признайся, что веришь, ну на десятитысячную...

— Ни одной минуты! — яростно вскричал Иван. — Я, впрочем, желал бы в тебя поверить! — странно вдруг прибавил он.

— Эге! Вот, однако, признание!» [15; 80].

Указанный вопрос фактически является для любого читателя — проводником в художественную среду. Он ощущается и *со стороны* — как остро актуальный. Через него читатель особым образом психологически *солидаризируется* с героем в его озадаченности. Не только понимание героем — Иваном, — но и наше понимание любых реплик его собеседника по своему *двоится*. Они могут быть поняты по-разному — в зависимости от того, как понимать природу авторства: чёрт ли травит Ивана, или сам герой невольно язвит над собой?.. При этом автором созданы условия для особого понимания, не столько *двойного*, сколько *двойственного*, и здесь солидарность читателя (и автора как художника) с героем — кончается. То есть для Ивана (и для Алеши, с которым брат делится своими впечатлениями от «беседы с чёртом») важно *уточнить*, с кем он все-таки имел дело — с настоящим чёртом или с самим собою. Для читателя же и для самого автора, напротив, подобное уточнение — к каким бы глубоким интерпретациям сцены оно ни вело — будет знаменовать утрату смысловой глубины и неоднозначности.

Г.Д. Гачев в одной из своих работ указывает: «...Оборачиваемость смысла, в силу которой фразу можно и надо читать наоборот, как раз типична для литературы XIX века. Стиль Достоевского весь построен на непрерывном оборачивании смысла и обнаружении подтекста высказывания».<sup>107</sup> Замечание резонное, однако оно допускает чрезмерное обобщение. Логике этого наблюдения вполне отвечает, казалось бы, как раз рассматриваемый нами художественный фрагмент. Тем не менее, и такая логика здесь может оказаться плоской. Художественная уникальность этого фрагмента — помимо его содержательной «эксклюзивности» — в том, что две грани смыслового потока предстают здесь в равноправном состоянии. Одно не является подтекстом для другого. Обе грани достаточно различимы и самостоятельны, ни одна не поставлена художником в служебное положение по отношению к другой. И в то же время обе они, несомненно, связаны между собой. По какому же принципу (если все-таки искать принцип взаимосвязи)? Можно понимать так, что обе грани смысла пре-

---

<sup>107</sup> Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч.1. — М.: Искусство, 1972. — С.160.

тендуют на приоритетность значений, но остаются *подтекстовыми* друг для друга.

Итак, две грани смысла питаются здесь двумя возможными *ответами* на один *исходный* (для этой сцены) *вопрос*. Закономерность взаимосвязи между ними до известной степени обнажается и в самих «пояснениях» Иванова собеседника, притом не единожды. Вот одно из таких пояснений: «Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверять, что я не сон, а есмь в самом деле, я тебя уж знаю; вот я тогда и достигну цели» [15; 80]. Еще раз заметим, что и здесь (как во всех остальных случаях) возможность авторства Ивана, его саморефлексии, ничуть не умаляется. Он и сам себя «водит между верой и безверием попеременно»; и у него самого есть эта цель – сбить себя с курса на однозначное понимание. Можно припомнить в этой связи его нападки на «эвклидовскую дичь» или, например, такое его откровение: «Я ничего не понимаю, – продолжал Иван как бы в бреду, – я и не хочу теперь ничего понимать. <...> Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте...» [14; 222]. Правда, в ситуации с «чёртом» он очень даже *хочет понять*, однако собственное *развитие* – и развитие в себе устойчивого *навыка уклончивого непонимания* – дает о себе знать. Это и сам Иван признает за собой, это – по другой интерпретации – учитывает в нем и *чёрт*. Так, по поводу «пустынников» возникает сентенция: «А ведь иные из них, ей богу, *не ниже тебя по развитию, хоть ты этому и не поверишь: такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент*» [15; 80].

Итак, исходный вопрос – с кем именно беседует Иван накануне суда – сказывается на всех уровнях этого художественного фрагмента. Понятие «фрагмента» здесь, разумеется, условно, поскольку художественный мир романа остается по большому счету неделимым. Здесь тоже, по слову старца Зосимы, «всё как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается» [14; 290]. Поэтому принципиально важно учитывать взаимосвязь и даже (по отношению к самосознанию Ивана Карамазова) взаимозависимость двух генеральных вопросов – о существовании Бога и существовании чёрта. Выше цитировалось признание Достоевского из письма к Ап. Майкову («Главный вопрос – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование божие»). Иван Карамазов, по воле автора, фактически разделяет это *мучение*. И оно же обуславливает его мучительную рефлексию в сцене беседы с «чёртом».

Нужно заметить, что по ходу сюжета сам герой неоднократно, но как бы *между прочим* разводит эти два вопроса. Выше был приведен один из таких случаев, из беседы с отцом «за коньячком»:

«– Нет, нету Бога. <...>

– Кто же смеется над людьми, Иван?

– Чёрт, должно быть, – усмехнулся Иван Федорович.

– А чёрт есть?

– Нет, и чёрта нет.

– Жаль» [14; 123–124].

Теперь же, накануне суда, Иван во многом (но не во всем) разделяет это отцовское «Жаль». Об этом свидетельствует хотя бы обмен репликами между собеседниками: «– Я, впрочем, желал бы в тебя поверить! – странно вдруг прибавил он. – Эге! Вот, однако, признание!» [15; 79-80]. А в чем же не разделяет Иван отцовского сожаления? – в оттенке безразличия, которое угадывается за отношением Федора Павловича к вопросам о Боге и чёрте. Ивану уже нужна определенность, но она остается для него недоступна.

Фактически за *генеральным* вопросом о чёрте в ночной «сцене собеседования» просматривается и то и дело выходит на первый план другой *генеральный* вопрос – о Боге. Вот знаменательный фрагмент беседы:

«– Уж и ты в бога не веришь? – ненавистно усмехнулся Иван.

– То есть как тебе это сказать, если ты только серьезно...

– Есть бог или нет? – опять со свирепой настойчивостью крикнул Иван.

– А, так ты серьезно? Голубчик мой, ей-богу, не знаю, вот великое слово сказал.

– *Не знаешь, а бога видишь?* Нет, ты не сам по себе, ты – я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!» [15; 77].

Здесь перед нами, во-первых, еще один пример нетривиального функционирования *вопросов* в тексте. Внешне фрагмент оформлен как прямой обмен репликами (вопрос – ответ). Но достаточно очевидно, что «прямота» эта – мнимая, потому что по сути дела на вопрос отвечают вопросом (Как тебе сказать?.. Так ты серьезно?..). И это не просто «уклончивость» вследствие нежелания ответить прямо. Будь это так, диалог в этой фазе потерял бы свою принципиально выдержанную *двойственность*, потому что проявились бы два *субъекта*, две позиции, и в самом их соотношении наметилась бы некая *однозначность* понимания. Иван может спрашивать и сам себе отвечать, меняя позицию. Он может спрашивать «чёрта» и получать от него ответы. Всё это – варианты однозначного соотношения реплик, но в романе перед нами – не тот случай. На вопросы Ивана – нет ответов, следуют встречные вопросы: то ли он сам себя спрашивает, то ли его *чёрт попутал* – и по-прежнему «понимай как хочешь».

Во-вторых, в приведенном фрагменте диалога двойственность всей сцены «беседы» откликается и в позиции «чёрта», которая сама в себе *двойственна*. Даже его речевые обороты («...то есть как тебе это сказать»)

предусматривают альтернативную возможность «сказать так» или «сказать иначе». А его итоговое *признание* («...ей-богу, не знаю») оборачивается пародийным откликом: в ответ на *вопросы о боге всуе* следует лишь *помянуть бога всуе*.

В-третьих, в репликах Ивана допущена некоторая несообразность. Его упрек (выделено курсивом) как бы «повисает в воздухе», потому что собеседник нигде не утверждает, что «бога видит». Зато сам Иван, *быть может, чёрта видит*. Через эту странную нелогичность упрека вновь проходит неочевидная, но и ничем не нарушимая взаимосвязь *вопросов о существовании Бога – и чёрта*. Сам Иван не уверен в ответе на свой вопрос (Есть ли Бог?). Теперь он мучается и вопросом о существовании чёрта. Его собеседник, в свою очередь, только заостряет тему в присущей ему иронической манере, ничего при этом не поясняя: «Смеюсь с конторщиками: “Это в бога, говорю, в наш век ретроградно верить, а ведь я чёрт, в меня можно”» [15; 76]. С одной стороны, так «посмеяться с конторщиками» способен сам Иван (о чем свидетельствует хотя бы его памятная статья о церковном суде). А с другой – он вполне может оказаться и в роли тоже своего рода «конторщика».

Иван в приведенном фрагменте пытается опереться на ненавистную ему «евклидовскую логику»: если даже «чёрт» не знает – есть ли Бог? – то никакой он не «чёрт» («Нет, ты не сам по себе, ты – я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!»). Однако против этой логики выступает другая – логика привычной позиции Ивана: как быть с тем, что и сам он как будто действительно «видит чёрта» – и это некий *факт*. Ему хотелось считать, что устойчивость его *неприятия Божьего мира* обеспечена желанием «оставаться при фактах» несправедливости мироустройства (см. главу «Бунт»). Но вот он оказывается «при факте» своего собеседования непонятно с кем – и желание пропадает, позиция «плывет под ногами».

В масштабах всей сцены особый интерес вызывают, конечно, *программные заявления* Иванова собеседника. Прежде всего, примечательна всё та же принципиальная двойственность, которая сказывается даже в самом составе концептуально насыщенных заявлений. Так, часть из них выдержана в форме «чёртовых откровений». Вот для примера один фрагмент: «– Почему изо всех существ в мире только я лишь один обречен на проклятия ото всех порядочных людей? <...> Я ведь знаю, тут есть секрет, но секрет мне ни за что не хотят открыть, потому что я, пожалуй, тогда, догадавшись в чем дело, рявкну «осанну», и тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, и конец всему <...> Нет, пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя. И еще неизвестно, которая будет почище... Ты заснул?»

– Еще бы, – злобно простонал Иван, всё, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, <...> отброшенного как падаль, – ты мне же подносишь как какую-то новость!» [15; 82].

Другая часть заявлений выглядит как разоблачения Ивана в форме изложения и язвительного комментирования чёртом его позиции. Вот соответствующий фрагмент с некоторыми сокращениями:

«– Ну, а “Геологический-то переворот”? Помнишь? Вот это так уж поэмка!

– Молчи, или я убью тебя!

– Это меня-то убьешь? Нет, уж извини, выскажу. Я и пришел, чтоб угостить себя этим удовольствием. О, я люблю мечты пылких, молодых, трепещущих жаждой жизни друзей моих! <...> Раз человечество отречется поголовно от бога <...>, то наступит все новое. <...> Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог. <...> *Вопрос теперь в том*, думал мой юный мыслитель: возможно ли, чтобы такой период наступил когда-нибудь или нет? Если наступит, то все решено, и человечество устроится окончательно. Но так как, ввиду закоренелой глупости человеческой, это, пожалуй, еще и в тысячу лет не устроится, то всякому, сознающему уже и теперь истину, позволительно устроиться совершенно как ему угодно, на новых началах. В этом смысле ему «все позволено». Мало того: если даже период этот и никогда не наступит, но так как бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог – там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... «все дозволено», и шабаш! Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил...» [15; 83-84].

При сопоставлении двух этих фрагментов проясняются показательные закономерности. Во-первых, одно «выступление» представлено с позиции *собеседника* – но его авторство незамедлительно опровергается Иваном («...всё, что ни есть глупого в природе моей <...>, – ты мне же подносишь...!»). В следующем «выступлении» излагается позиция Ивана – но тот пытается как бы «заткнуть рот» своему разоблачителю («Молчи, или я убью тебя»). С тем большей психологической убедительностью он невольно свидетельствует при этом о своем дистанцировании – сторонняя позиция его собеседника набирает утраченную было достоверность. Последнее получает в завершении эпизода еще и зримое закрепление, через действие Ивана: он бросает в собеседника стакан с недопитым чаем. И тот

не преминул прокомментировать, подчеркивая всё ту же двойственность восприятия Иваном всей ситуации этой «беседы»: «... вспомнил Лютерову чернильницу! Сам же меня считает за сон и кидается стаканами в сон! Это по-женски!» [15; 84].

Заметим кстати, что здесь на уровне нюансов сквозит опять-таки двойственность, но уже другой природы: чернильницу заменяет стакан с чаем по той же скрытой логике (приметы пищи духовной – атрибуты пищи телесной), по какой *открытые вопросы бытия* ставятся в романе то в гостиной «за коньячком», то в трактире за ухой, чаем и вареньем (этим потчует Иван Алешу в главе «Братья знакомятся»).

Таким образом, оба фрагмента, поставленные под вопрос – «Кто говорит?», – оказываются оформленными по общему принципу *неузнавания*, но с противоположным ходом логической маскировки. В первом случае говорит «чёрт – не чёрт»; во втором случае откликается авторство «Ивана – не Ивана». Такая обоюдосторонняя двойственность (т.е. с какой стороны ни подойди) хорошо иллюстрирует одну из более ранних сентенций Иванова собеседника: «Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл себя» [15; 77].

Во-вторых, при сопоставлении двух приведенных фрагментов важная закономерность состоит во взаимной ориентированности представленных мировоззренческих позиций. Иванов собеседник в первом фрагменте дистанцируется по отношению «ко всем существам в мире». Он прислушивается к «взвизгам херувимов» и «воплям серафимов», но по отношению к себе угадывает лишь «проклятия ото всех порядочных людей». В свою очередь, Иван – как это следует из свидетельства его собеседника во втором фрагменте – также готов принять свое абсолютное одиночество («новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире»). Но абсолютное одиночество обоих обусловлено противоположными мотивами: у «чёрта» это – смиренное самоумаление; у Ивана – презрительное высокомерие к «людям-рабам».

Особенно важно, что обе мировоззренческие позиции, представленные в двух рассматриваемых фрагментах, озаменованы скрытым *вопросанием*: «чёрту» не хотят открыть *секрет*; Иван же льстит себе надеждой, что ему может быть открыта *истина*. Таким образом, в первом случае одиночество обусловлено тем, что оно ощущается *на пороге секрета*; во втором случае – это одиночество *за порогом открытой истины*. Однако собеседник Ивана не дает ему обольщаться: означенные *секрет* и *истина* – не одно и то же. Лишь за неимением первого приходится довольствоваться вторым, потому что – по горькому откровению Иванова собеседника – «пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя. И еще неизвестно, ко-

торая будет почище». Еще раз припомним: за этой именно репликой следует сожаление Ивана о том, что он не слышит ничего нового. В таком случае понятно, что его хваленая «истина» сродни всего лишь *чёртовой правде*, да еще некоего «второго разлива».

Итак, *секрет* и *истина* оказываются двумя центральными ориентирами в изложении двух мировоззренческих позиций. В них можно видеть две концептуальные *ценности* (в аксиологическом смысле). При этом они противопоставлены друг другу как *две правды*. Их противостояние не только декларируется на словах; оно выражено и в том, что ориентиры эти обуславливают две противоположные, принципиально несовместимые позиции: единение (*соборное?*) в общей «осанне» – и индивидуальное возвеличение в титанической гордости, с презрительной оглядкой на стадо всех остальных, на «людей-рабов».

Казалось бы, в самой расстановке позиций – всё ясно. В чем же тогда состоит *вопрошание* и за счет чего поддерживается его напряженность? Чтобы прояснить это, необходимо обратиться к смысловому наполнению обеих ценностей. На прямые вопросы: В чем состоит *секрет*? Какая должна быть открыта *истина*? – как будто напрашиваются ответы. Они состоят в следующем: Чёрту недоступна *вера в Бога*; Ивану же открыта истина *неверия*. Только совершенно неясно при этом – чем обусловлена такая таинственность? Припомним, что «чёрту» *не открывают секрета* («пока не открыт секрет, для меня существуют две правды: одна тамошняя, ихняя, мне пока совсем неизвестная, а другая моя»). В свою очередь, Иван уверен в труднодоступности *истины* («в виду закоренелой глупости человеческой, это, пожалуй, еще и в тысячу лет не устроится»). Весь этот туман здесь напущен – не для красного же словца.

Пояснения возможны, но с учетом их заведомой недостаточности. Можно полагать, что подразумеваемая природа *секрета* и *истины* вовсе не совпадает с предложенными выше *разгадками* (вера – неверие), как не совпадает логика жизни – с логикой разговоров о жизни. Последние – по выражению Ивана Карамазова – это всего лишь «эвклидовская дичь».

Можно полагать также, что таинственность как *секрета*, так и *истины* остается неизбывной при выборе *сторонней* позиции по отношению к тому или другому. *Секрет* существует лишь для «чёрта» – но не для тех, кто слился в едином хоре «поющих и вопиющих: “осанна”». Точно так же и *истина* кажется доступной лишь Ивану, но не «всем остальным». Только он сам клеймит «остальных» в «закоренелой глупости человеческой». Однако в этом ему не стоит верить на слово – тем более что и сам он, как следует из его поведения, не склонен гордиться знанием «истины» (имеется в виду акцентированно выраженная досада героя, когда он пытается остановить пересказ «чёртом» его новой *поэмы* и затем бросает в него стакан). Иначе говоря, неизбывно *таинственной* и *влекущей* оказывается

как *вера* – для *неверующего*, так и *сомнения* – для *верующего*. В этом всегда найдутся достаточные основания для энергии *вопрошания*.

Возвращаясь к причудливому соотношению позиций Ивана и его «собеседника», заметим, что «чёрт» дразнит героя демонстрацией одной и той же мировоззренческой позиции. Вначале он «от себя» досадует на *секрет* и противопоставляет ему свою *тайну* (Иван «злобно стонет» и обвиняет его в «лакействе»). Затем собеседник будто бы «за Ивана» пересказывает его поэму «Геологический переворот» – и здесь прежняя «своя тайна» претендует на статус единой, но недоступной для остальных «истины» (Иван швыряет стакан с недопитым чаем). Понятно, что позиция *верующих* герою остается чужда и настолько *таинственна*, что он затрудняется дать ей устойчивую оценку. Колебания здесь идут по полюсам: от «торжественной осанной» – до «закоренелой глупости». Но реакция Ивана на изложение «чёрта» в обоих случаях показывает, что и противоположная позиция ему ненавистна – значит, *чужда* и уже поэтому во многом *неясна*.

Таким образом, ясность «напрашивающихся разгадок» *секрета* и *истины* оказывается мнимой даже для самого Ивана. Здесь приходится еще раз вернуться к «диагнозу», сформулированному старцем Зосимой: «В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения...

– А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? <...> – Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца» [14; 65].

Проницательность старца очевидна, но многозначительность сказанного в полной мере разворачивается много позднее – лишь в рассматриваемой теперь сцене «беседы с чёртом». *Диагноз* старца оборачивается *приговором*. Трагедия Ивана состоит в том, что он не смог сделать *своевременный выбор* между двумя возможными *ответами* на *вопрос*, который «настойтельно требует разрешения». И теперь – со стороны – обе позиции остаются для него чужды и непонятны. Он как бы попал *на чёртову территорию* и увяз на ней.

Сцена с «чёртом» знаменательно прервана приходом Алеши. Сам по себе этот факт *художественно концептуален*. Фактически это – второй подобный поворот сюжета; в первом случае – в главе «Великий инквизитор» – Алеша также прервал Ивана: «Алеша <...> много раз пытавшийся перебить речь брата, но видимо себя сдерживавший, вдруг заговорил, точно сорвался с места.

– Но... это нелепость! – вскричал он, краснея. – Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того» [14; 237].

В новой ситуации (и опять-таки после изложения очередной «поэмы») Алеша вновь призван не столько *остановить* брата, сколько *противостоять* его мучающейся сомнениями логике.

Известно подобное использование Достоевским образа Зосимы в романе. Сам он неоднократно пояснял (в письмах), что *предназначал* образу старца быть своего рода художественной компенсацией той убедительности атеистического пафоса, которую демонстрирует Иван Карамазов во второй части романа. Здесь уже был приведен соответствующий фрагмент из письма писателя к Победоносцеву. Случаи противостояния Алеши пафосу глав «Великий инквизитор» и «Чёрт. Кошмар Ивана Федоровича» представляются не менее важными – и тоже «не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине». Младший брат как раз и являет старшему пример человека – и тоже вполне «Карамазова», – который *живет своей осанной*. И не лукавил Иван, когда признавался при «первом знакомстве»: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» [14; 215]. Вот и в завершении сцены с «чёртом» Иван воспринимает Алешу как духовного своего *целителя*: «Ты бы его прогнал. Да ты же его и прогнал: он исчез, как ты явился» [15; 87]. Но в этом случае Иван выдает желаемое за действительное. Он по-прежнему не способен до конца увериться в реальности своего *чёрта*; и если тот больше «не виден», то его речи все-таки продолжают звучать в подсознании героя. Продолжают звучать язвительные насмешки, разворачиваются всё новые аргументы, а главное – мучительные *вопросы*: ««...Кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?» Это страшно, Алеша, *я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы!* <...> Он только про это и говорил, если хочешь. «И добро бы ты, говорит, в добродетель верил: пусть не поверят мне, для принципа иду. Но ведь ты поросенок, как Федор Павлович, и что тебе добродетель? Для чего же ты туда потащишься, если жертва твоя ни к чему не послужит? А потому что ты сам не знаешь, для чего идешь! О, ты бы много дал, чтоб узнать самому, для чего идешь! <...> Пойдешь, потому что не смеешь не пойти. Почему не смеешь, – это уж *сам угадай, вот тебе загадка!*» Встал и ушел. Ты пришел, а он ушел» [15; 88]. Как нетрудно догадаться, *чёрт* все-таки никуда не «ушел». Иван будет искать его завтра в суде и, главное, найдет – то «под столом», то в лице судебного пристава... Примечательно, что двойственность его восприятия «чёрта» отзовется и во мнениях публики – это пойдет как круги по воде:

«– Я бы на месте защитника так прямо и сказал: убил, но не виновен, вот и чёрт с вами!

– Да он так и сделал, только «черт с вами» не сказал.

– Нет, <...> почти что сказал. <...>

– Эх ведь чёрт!

– Да чёрт-то чёрт, без чёрта не обошлось, где ж ему и быть, как не тут» [15; 177].

В очередном своем кризисном состоянии, в сцене суда над Дмитрием, Иван делает попытку *признаться*, разоблачить уже покойного Смердякова и разделить с ним вину. Но не тут-то было: его *болезненное* воображение вновь настигло его, когда он по всем углам ищет и находит своего «чёрта». Оно же и избавило его от судебной кары, потому что другим за его воображением не угнаться, – и всё списали только на *болезнь*. Иван после этого предлагает Дмитрию помощь и средства для побега в Америку. Тем самым для старшего брата открывается своя альтернатива. У Смердякова, мы помним, такая: «спасаться» или «село родное спалить». Дмитрий теперь оказывается перед своей дилеммой. Ему остается либо принять на себя высшую кару (толкует, в передаче Ивана, «про какие-то гимны, про крест, который он должен понести, про долг какой-то» – 15; 181). Вспоминается и «дитё». Либо он может убежать вместе с Грушенькой в Америку. Пожалуй, для Дмитрия предпочтительно второе. Но и тогда он надеется отчасти совместить это с первым: «Я убегу <...>: Митька Карамазов разве может не убежать? Но *зато себя осужу и там буду замаливать грех вовеки!*» [15; 186]. Только вот способен ли он «замаливать грех» – тем более «вовечи»...

На этом мы завершаем наше рассмотрение душевной жизни героев романа «Братья Карамазовы». Разумеется, наша тема – как и в предыдущих случаях – приведенными наблюдениями не исчерпана. Вне поля зрения здесь, например, остаются еще «мальчики», которых объединил вокруг себя Алексей Карамазов. Нужно также иметь в виду переполненных эмоциями, впечатляющихся и много воображающих героинь-женщин. Но в последнем случае мы не считаем необходимым повторять то, что уже сделано в подробном аналитическом обзоре.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Макаричева Н.А. Художественная гендерология в творческих исканиях Ф.М. Достоевского. – СПб: Изд-во СПбГУ, 219. – С. 239–293.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Большинству произведений Достоевского уже более полутора веков, то есть они живут в эмоциях, впечатлениях, воображении и сознании многих поколений читателей и писателей. И значит, чем далее, тем более оснований считать творчество этого великого писателя желанным объектом изучения для рецептивной эстетики.<sup>109</sup> Ведь для нее важно, «как читатель реагирует, как отвечает тексту».<sup>110</sup> По мнению И.Г. Эренбурга, «читатель проделывает то же, что сделал писатель: сочиняет, по-полняет текст книги своими ассоциациями, воспоминаниями, догадками, чувствами и мыслями».<sup>111</sup>

Так оно и есть. Еще раз припомним, как реагировали друг на друга в романе «Идиот» Рогожин и Мышкин: первому князь почему-то сразу «полюбился»; Мышкину же его собеседник «очень понравился» [8; 13]. Вот так и мы реагируем на произведения Достоевского или на отдельных героев: в одни мы прямо «влюбляемся»; другие нам «нравятся» (или, напротив, «не нравятся»). Это наши *эмоции*.

Творениями писателя все мы, читатели (за редкими и незначимыми во всех смыслах исключениями), *впечатляемся*.

Самый очевидный фактор сопряжения писательской и нашей душевной жизни – это, разумеется, *воображение*. Все произведения Достоевского – продукт его творческого воображения. Он транслирует его нам. Мы же воспринимаем его, – но не прямо, а сквозь призму собственного социального и личного опыта. В результате пополняется и наш опыт, и смысловое содержание произведений Достоевского. У писателя, как мы помним, избыточное художественное воображение стимулирует последующие творческие искания и свершения. Мы, в свою очередь, также можем засвидетельствовать, что при чтении произведений Достоевского получаем важный избыток воображения. Он стимулирует и обеспечивает дальнейшее пополнение нашего опыта – например, интеллектуального. Как минимум, мы начинаем глубже проникаться в замыслы писателя – то есть включается *идейная* составляющая нашей душевной жизни.

Коротко говоря, душевная жизнь Достоевского и его героев питает и дополняет нашу, читательскую душевную жизнь во всей ее многомерности. А это взаимобратно восполняет всё новыми смыслами произведения великого писателя.

---

<sup>109</sup> См.: Новая философская энциклопедия. Т. 3. – М.: Мысль, 2010. – С. 453-454.

<sup>110</sup> Ковылкин А.Н. Вопросы рецептивной эстетики. – Омский научный вестник. № 2 (54). – Омск, 2007. – С. 153.

<sup>111</sup> Там же. (См.: Эренбург И.Г. Доверенное лицо читателя // Человек читающий, Ното Legens. – М.: Прогресс, 1989. – С. 78-81.)

Научное издание

Макаричев Феликс Вячеславович  
Власкин Александр Петрович  
Макаричева Наталья Александровна

**ДУШЕВНАЯ ЖИЗНЬ И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

*Верстка Л.А. Солдатовой*

Подписано в печать 05.09.2022. Формат 60×84 1/16.  
Усл. печ. л. 13,75. Тираж 500 экз. Заказ 389.

Издательство СПбГЭУ. 191023, Санкт-Петербург,  
наб. канала Грибоедова, д. 30-32, лит. А.

Отпечатано на полиграфической базе СПбГЭУ