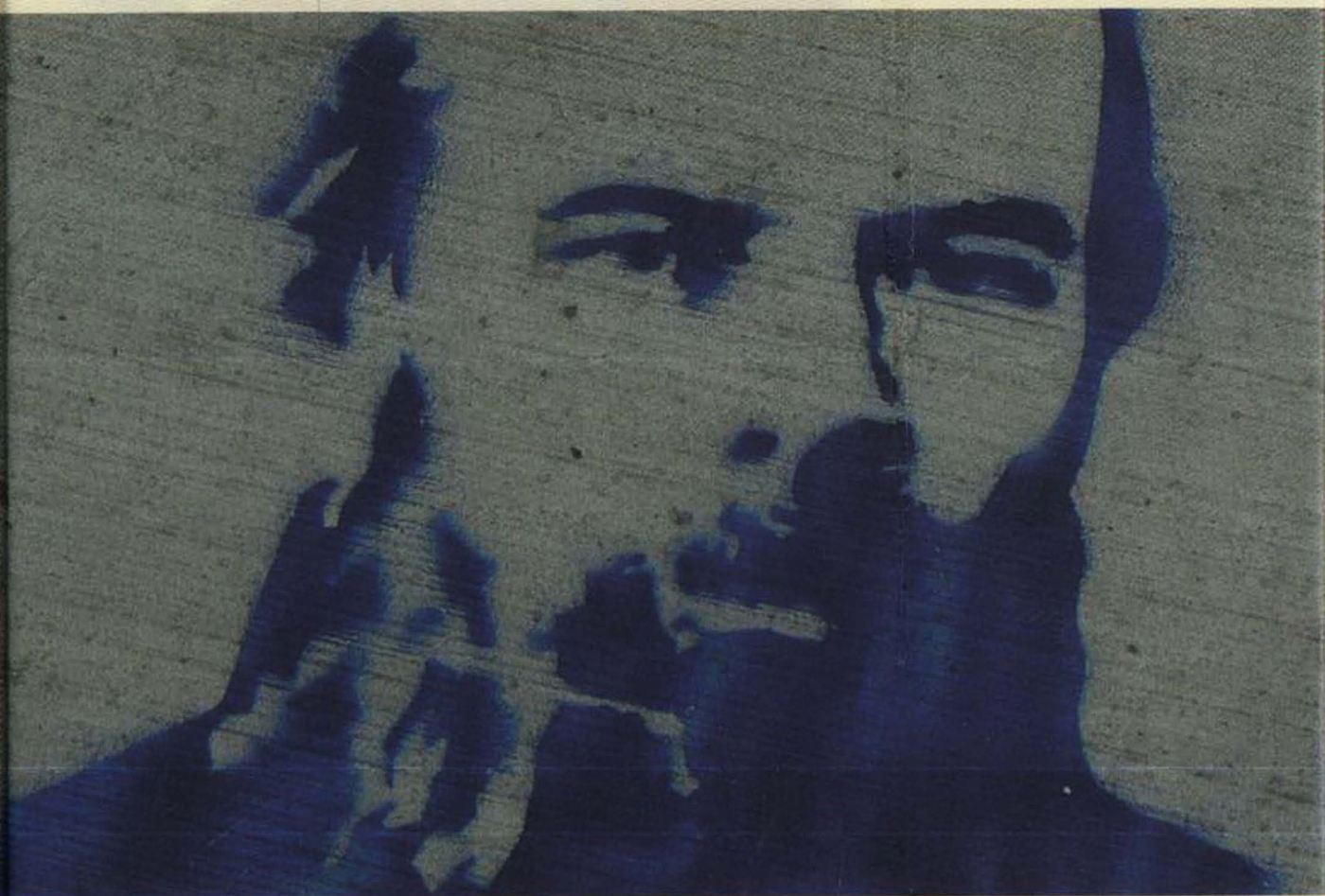




Кэрол Аполлонио

Секреты  
Достоевского  
Чтение против  
течения



Современная западная русистика

Carol Apollonio

•

Dostoevsky's  
Secrets

Reading Against The Grain

Northwestern University Press / Evanston, Illinois

2009

Кэрол Аполлонио

•

# Секреты Достоевского

Чтение против течения



Academic Studies Press

БиблиоРоссика

Бостон / Санкт-Петербург

2020

УДК 82.02  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
А76

Перевод с английского Евгения Цыпина

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

**Аполлонио К.**

**А76** Секреты Достоевского: чтение против течения / Кэрол Аполлонио ; [пер. с англ. Е. Цыпина]. — СПб.: Academic Studies Press / BiblioРоссика, 2020. — 320 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446935-9-9 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6044208-3-6 (БиблиоРоссика)

Для подлинного постижения глубинного значения текста требуется не просто поверхностное чтение, требуется «прыжок веры», предполагающий, что в тексте содержится нечто большее, чем просто слова и факты. Исследование американского литературоведа К. Аполлонио, предлагая особый способ чтения — чтение против течения, сквозь факты, — обращается к таким темам, как вопросы любви и денег в «Игроке», носители демонического начала в «Бесах» и стихийной силы в «Братьях Карамазовых».

УДК 82.02  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-1-6446935-9-9  
ISBN 978-5-6044208-3-6

© Carol Apollonio, text, 2009  
© Northwestern University Press, 2009  
© Е. А. Цыпин, перевод  
с английского, 2020  
© Оформление и макет  
ООО «БиблиоРоссика», 2020

*Мэгги и Нику*

# Слова благодарности

Великие писатели наполняют мир своим духом. Задача критики состоит в том, чтобы поддерживать в нем жизнь. Лучший критический анализ — тот, который стремится найти точку равновесия между свежестью нового взгляда и мудростью сложившихся научных представлений. Мне посчастливилось читать и обсуждать произведения Достоевского как с блестящими студентами, так и с мудрыми исследователями и друзьями. На создание этой книги ушло несколько лет. Каждое из составляющих ее эссе — это упражнение в герменевтике, попытка осмыслить литературное произведение, не навредив его духу. Отдельные главы этой книги возникали в виде докладов, прочитанных на научных конференциях, где их обогащали ценные комментарии и критика уважаемых коллег. Разговоры со студентами и постоянное перечитывание произведений Достоевского не позволили этим интерпретациям окостенеть и превратиться в незыблемую догму. Они — переменчивые плоды непрерывного диалога.

Я благодарна многим замечательным людям. Кэрил Эмерсон прочла всю рукопись и дала к ней основательные, всесторонние и исключительно ценные замечания. Помимо неоценимой помощи и консультаций, Дебора Мартинсен с неослабевающей энергией не только поддерживала мои идеи и откликалась на них, но и оспаривала, обуздывая те из них, в которых видела опасность. Эми Миллер нянчилась с моим проектом с самого начала, еще с тех далеких времен, когда я даже не понимала, что он будет посвящен Достоевскому. Несколько коллег читали отдельные главы по мере их написания и делали замечания



к ним. Особенно ценную поддержку при этом оказали Робин Фейер Миллер и Донна Тассин Орвин. Сюзанн Фуссо, Пол Дебрецени, Денис Мицкевич, Карен Степанян, Ник Флэт и Малколм Джонс щедро делились со мной своим временем и идеями. Ольга Меерсон, Нина Перлина, Орест Пелех, Джулиан Конноли, Наталья Кононенко, Кент Ригсби, Ричард Пис, Татьяна Бузина-Ковалевская, Татьяна Касаткина, Томас Лахусен и Дженнифер Патиго помогли мне ценными комментариями. Кристин Воробец, Лиза Кнапп, Мелисса Энн Джонс, Нариман Скаликов и Энн Хруска поделились со мной своими неопубликованными работами. Я особенно благодарна Марсии Моррис, Кэти Попкин, Питеру Роллбергу, Стивену Бэру, Алексу Огдену, Джуди Калб, Наталии Ашимбаевой, Борису Тихомирову, Памеле Качурин и Эрику Зитцеру за критические отзывы на ключевых этапах, не давшие мне сбиться с пути. Маделайн Левин, Ингеборг Вальтер, Карен Уиллис, Деб Рейзингер, Джо Мозур и Беки Хейз показали мне пример дружеской поддержки в сочетании с профессионализмом, которому я стараюсь следовать. Я благодарна за крепкую дружбу Джоанне Ван Туйл, Линде Смит, Пегги Абрамс и Микаэле Джанан. Дотошные анонимные читатели отшлифовали мою работу до такого совершенства, какое я едва ли могла себе представить. Трэйси Снид, Марк Гарбрик, Трой Уильямс, Тедд Уолтер и Гейл Джонс помогли моим идеям пробиться через казавшиеся непроходимыми дебри технологии. Моя благодарность, теплые чувства и уважение к ним за общительность, доброту, компетентность и положительное отношение ко мне неизменна.

Университет Дьюка оказал мне поддержку в виде грантов, позволивших совершать поездки на конференции в течение последних десяти лет, и двух своевременных творческих отпусков. Его факультет славяноведения и евразийских исследований, проректор по международным делам и Центр славяноведения, евразийских и восточноевропейских исследований также помогли мне в моих поездках. Значительная часть этой книги сварилась в кофейне «Сир А Джо» в Рали.

Выражаю благодарность специалистам из издательства Северо-Западного университета, особенно Майку Левайну, Дженни

Гавач и Джессике Помье. Особой благодарности заслуживает редактор текста Пол Мендельсон за его замечательную работу.

Книга «Секреты Достоевского» осталась бы лишь своим бледным и слабым подобием без энергии блестящих и бесстрашных студентов, в том числе Фреда Бансона, Бриджит Бэйли, Джеффа Берксона, Скайллера Борглума, Эмми Кэш, Дарлы Де-Франс, Паломы Дуонг, Джозефа Фицпатрика, Джима Голдоса, Дугласа Голдмахера, Линдси Хансон, Меган Гаррис-Перо, Анджелы Перес, Пейдж Рейтер, Райана Смита, Кори Собел, Люси Стрингер, Стивена Санмоню, Хрвое Тутека, Джессики Уилсон, Кэла Райта, Оры Янг, жителей студенческого общежития Уилсона и многих, многих, многих других. Я глубоко благодарна за то, что их становится все больше и больше.

Несмотря на всю сложность отношений в нашей семье, достойную пера Достоевского, моя любовь к ней неизменна. Моя работа не имела бы никакого смысла без поддержки Элизабет Халлингер, Виктории Хенсон-Аполлонио, а также Карлтона, Хезер, Сьюзен, Джима и Стивена Аполлонио. Я особенно благодарна Джиму и Вики за то, что они открыли мне двери своего дома, а также Стивену и Джиму — за пример мастерства в работе, который они мне подали: если моя книга окажется не хуже их домов и глиняной посуды, я буду удовлетворена. Мои дети, Мэгги и Ник Флэт, помогают оценить истинный масштаб происходящего вокруг, и им я посвящаю эту книгу — с любовью и самыми светлыми надеждами на их будущее.



# Вступительные примечания

В тех случаях, когда мы выделяем часть цитаты курсивом, это всегда поясняется примечанием в скобках. Если такое примечание отсутствует, курсив принадлежит автору цитаты.

Многоточия в угловых скобках указывают на сокращения. Многоточия, не заключенные в такие скобки, являются частью процитированного текста.

Все цитаты из произведений Достоевского приведены по Полному собранию сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати томах (Л.: Наука, 1972–1990). Угловые скобки в цитатах из Полного собрания сочинений перенесены из оригинала и указывают на редакторские примечания. При цитировании Полного собрания сочинений в тексте указываются том и номер страницы; там, где это применимо, указывается также номер книги с сокращением «кн.».

Все цитаты из Библии приведены по русскому синодальному переводу.

# Введение

Каждое великое произведение искусства должно дополняться подробным рассуждением, если угодно, истолкованием сути вещей.

*Платон*

Тот, кто лжет, говорит лишь то, что для него естественно, то, что присуще ему одному.

*Блаженный Августин*

Эта книга представляет собой лишь часть диалога, начавшегося майским вечером 1845 года, когда друг Достоевского Д. В. Григорович сел читать рукопись его первого романа «Бедные люди». Григорович прочел ее не отрываясь, а затем побежал среди ночи известить мир о рождении нового Гоголя<sup>1</sup>. Несмотря на разделяющее нас время и расстояние, мы принадлежим к одному с ним сообществу читателей. Если бы произведения Достоевского не содержали неких сохранивших до наших дней свое значение истин о человеческой природе, мы бы не читали их сегодня. Что же привлекает нас в них и по сей день?

Стиль Достоевского — это запечатленные на бумаге попытки выразить словами истину, которую слабым силам человеческого разума не под силу уразуметь, а человеческому языку — передать. Его наиболее запоминающиеся герои — Раскольников, Человек из подполья, Иван Карамазов — это разумные создания, разум которых не может осмыслить окружающий их мир. Все их попытки мыслить рационально приводят к противоречиям и парадоксам; все их попытки действовать, руководствуясь разумом, приводят к насилию и боли. Самые запоминающиеся сцены в этих романах — это диалоги между носителями противо-

---

<sup>1</sup> Краткое описание событий той знаменательной ночи см. в примечаниях редакторов в [Достоевский 1972а: 465–466].

ложных идей; однако в этих спорах, сколько бы они ни длились, не рождается истина. Истину необходимо почувствовать в тот миг, когда слова сходят со страницы и возвращаются в мир. Таким образом, главное — не то, что узнал Григорович, читая «Бедных людей», а та таинственная сила, которая посреди ночи сорвала его с кресла и заставила *рассказать* о том, что он прочел.

Произведения Достоевского, как, собственно, и сама его жизнь, являются примером драматического приятия истины, которую невозможно логически доказать. Это очевидно затрудняет задачу критикам. В конце концов, наш материал — это факты (текст), наши орудия — это слова; а наша задача — объяснить художественные произведения. Может ли анализ помочь нам что-либо понять? Зачем начинать, если с самого начала дело кажется обреченным на неудачу? И тем не менее эта книга существует. Почему? Я не претендую на то, что в ней я отвечу на вопросы, которые ставит Достоевский в своих романах. Это просто рассказ о встрече одного человека с несколькими замечательными литературными произведениями и попытка поддержать с ними диалог.

Если критик делает выбор в пользу явно выраженного и очевидной аргументации, это может привести к излишне поверхностному взгляду. Используя грамматический термин, мы можем определить этот уровень эксплицитного значения в нарративе как «изъявительное наклонение». Критика должна с этого начинаться, говоря «о том, что написано, а не о чем написано» [Kermode 1979: 136]. Однако изъявительное наклонение имеет дело только с фактами, а творчество Достоевского шире — оно имеет отношение к великой символической истине, которую невозможно высказать напрямую. Мы приходим к этой истине через «сослагательное наклонение» — язык снов, желаний и нематериальной реальности. У читателей всегда есть выбор, какой подход предпочесть: языковая оболочка одинакова независимо от того, ищем мы факты или истину. Однако для постижения глубинного значения требуется «прыжок веры», требуется уверовать в то, что в тексте и в жизни содержится нечто большее, чем одни лишь факты и выражающие их слова. Чтобы оценить

творчество Достоевского по достоинству, читатели должны перестать доверять тому, что лежит на поверхности, и перестать верить во власть изъяснительного наклонения. Перед одержимыми рассудочными идеями героями Достоевского в их слепом поиске понимания стоит та же проблема. Анализируя действие эвклидова и неэвклидова мышления у Достоевского, Г. С. Померанц описывает этот поиск, приводя пример из практик дзен-буддизма:

Дзен-буддизм добивается своеобразного просветленного состояния, «пробуждения» (яп. «сатори») с помощью шока. Методы шока применяются разные, но главным из них является интеллектуальный шок. Ученику дается явно неразрешимая задача, коан. Задача имеет ответ, и наставник его знает. Задача неразрешима, абсурдна с точки зрения «эвклидовского» разума. Но для какого-то высшего разума она разрешима. <...> В конце концов ученика охватывает «великое сомнение». В отчаянье, как бы над действительной пропастью, он наконец срывается, падает — и в самый страшный миг осознает, что разум и поставленный вопрос в з а и м н о абсурдны, и если вопрос (вопреки очевидности) имеет ответ, то абсурден (в каких-то отношениях) эвклидовский разум. Возникает вспышка сверхсознания, парящего над неразрешимыми вопросами. Для этого сознания мир внезапно становится освобожденным от всех проблем, единым и цельным [Померанц 1989: 64–65].

Коан в дзен-буддизме начинается как интеллектуальная задача и заканчивается отказом от возможности получить какой-либо ответ, который может быть выражен доступными интеллектуальными средствами. В романах Достоевского запечатлен аналогичный поиск смысла. Его герои без конца размышляют, без конца говорят, но мысли и слова лишь уводят их прочь от истины. Смысл появляется, когда кончается диалог, в мгновения бессловесного понимания. Нарратив сменяется откровением. Эти мгновения бывают отмечены драматическим жестом: земным поклоном, объятием, поцелуем. Персонаж входит в «соприкосновение с таинственными иными мирами» и обретает в грезах и видениях истину, ничуть не менее убедительную, чем та, которую мы

познаем в часы бодрствования<sup>2</sup>. Но коан — это только начало, поскольку видение Достоевского глубоко христианское. В его романах запечатлена драма борьбы человека за христианскую, а точнее, православную веру. Откровение не может прийти без борьбы; в этом смысле искусство Достоевского — это по сути своей искусство слова, нарратива и сюжета. Но Достоевский идет дальше коана, маркируя мгновения, когда его персонажам даруется откровение, характерно христианскими визуальными образами восточной традиции. Например, в эпилоге «Преступления и наказания» Соня Мармеладова является Раскольникову в виде иконы Богоматери<sup>3</sup>. Когда Раскольников позволяет своему рациональному мышлению замолчать, его зрение проясняется и к нему приходит спасение:

Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь [на бескрайнюю сибирскую степь за рекой]; *мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал*, но какая-то тоска волновала его и мучила.

Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, похудело, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку. <...> *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 [Достоевский 1973б: 421] (курсив мой. — К. А.).

Читателям описание прозрения Раскольникова зачастую кажется неубедительным. Скорее всего, дело в том, что основная идея Достоевского полностью основана на зашифрованном образе Сони как Богоматери — образе, который функционирует

---

<sup>2</sup> «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным» [Достоевский 1976: 290].

<sup>3</sup> См. [Касаткина 1996].

скорее на символическом, чем на реальном (изъявительном) уровне текста. До этого момента нас привлекала именно интеллектуальная борьба Раскольникова, и нам также не хочется расставаться с ней. Но если мы с ней не расстанемся, Соня останется лишь таким же персонажем, как любой другой, хотя и более праведным и благочестивым по сравнению с большинством, и объяснить произошедшее между ними будет невозможно.

Таким образом, поэтика Достоевского в значительной мере основана на мощных визуальных образах. Они могут быть представлены эксплицитно, как копия изображающей мертвого Христа картины Гольбейна в «Идиоте» или как скрытый намек, как появления Сони Мармеладовой в ходе повествования в «Преступлении и наказании». Изображения и немые жесты передают истины, недоступные на обыденных уровнях нарративного дискурса. В то же время было бы ошибкой преувеличивать истинностную ценность изображения у Достоевского, поскольку в его произведениях истина познается благодаря *взаимодействию* между нарративным и визуальным смысловыми уровнями. Образ может выполнить свое предназначение только тогда, когда герой произведения исчерпал возможности изъявительного наклонения, пройдя, подобно своему создателю, через «горнило сомнений» [Достоевский 1976: 77]; чтобы *прозреть*, герой должен *замолчать*.

Принимая в расчет сложное взаимодействие визуальных и нарративных сил в творчестве Достоевского, мы можем примирить две до сих пор не имевшие между собой ничего общего критические традиции: бахтинскую (диалогическую, ориентированную на слово) и джексоновскую (ориентированную на образ) интерпретации. Как сформулировала Кэрил Эмерсон, в представлении Роберта Льюиса Джексона «быть счастливым в самом высоком смысле — это, с точки зрения Достоевского, знать, как смотреть на вещи, как воспринимать красоту. Это высшее восприятие красоты — откровение» [Emerson 1995: 250]<sup>4</sup>. Джексон фокусирует внимание на «вертикальной оси», т. е. на

<sup>4</sup> Эмерсон цитирует Джексона по [Jackson 1966: 52].

запечатленном или преображенном пространстве-времени как средоточии смысла [Emerson 1995: 253]. С другой стороны, М. М. Бахтин видит Христову истину в слове, и его работы посвящены прежде всего анализу языка, действующего в романах Достоевского на горизонтальной оси смыслов: временного, линейного и коренящегося в обычном времени диалога. Бахтин, как пишет Эмерсон, отдает предпочтение Воплощению перед Откровением или Воскресением. Оба подхода имеют свои преимущества и недостатки: прочтение, сосредоточенное на визуальных образах, упускает из виду скрытую игру смыслов в многослойных диалогах, а прочтение, сосредоточенное на слове, может быть слепо к многозначительному молчанию или символическим элементам в художественном произведении.

Чтобы оценить по достоинству сложность и глубину творчества Достоевского, мы должны учитывать взаимодействие между этими двумя уровнями смысла. Я выскажусь в пользу *апофатического* подхода к интерпретации текста. Апофатическое, или отрицательное, богословие — это дискурс, который «отрицает возможность назвать трансцендентное или приписать ему какие-либо свойства». Эта традиция берет начало в литературных памятниках VII–V веков до нашей эры и особенно ярко проявляется в трудах Псевдо-Дионисия Ареопагита. Само слово «апофазис» означает «неговорение» или «высказывание в противоположном смысле» и является антонимом катафазиса, который означает «утверждение, высказывание в прямом смысле». Язык неспособен вполне передать сущность Бога, поэтому «разум приносит наибольшую пользу тогда, когда он подсказывает имена, “составляющие нечто вроде каталога или перечня отрицательных качеств, *которых Бог лишен*”» [Russell 2001: 226] (курсив мой. — К. А.). Короче говоря, любая попытка выразить истину словами умалывает ее. Достоевский моделирует этот процесс с помощью своих многословных персонажей. Они без умолку болтают, заставляя истину съезжиться и отдаляться, пока она не мутирует в ложь. Мы видим эту ложь, но не должны верить ей; тем не менее мы должны ее уважать, поскольку она хранит следы первоначальной, скрытой истины. Если, читая



произведения Достоевского апофатически, мы считаем видимое на поверхности маской или наносной шелухой, оно больше не препятствует нашему постижению истины. Мы подвергаем свои предположения сомнению: чем более очевидным, логичным и убедительным выглядит тот или иной тезис, тем больше вероятность того, что на более глубоком уровне он ложен. Ключом к пониманию является не доказательство, а вера.

Зловещая внешняя сторона романа «Бесы» может создать читающему апофатически наибольшие проблемы, но и вознаграждает сполна. Этот роман кончается катастрофой; большая часть главных героев убита, включая Шатова, в наибольшей степени приблизившегося к тому, чтобы стать носителем религиозных идей Достоевского. Поверхностное чтение, ориентированное на сюжет, оставит у нас в памяти лишь смерть и разрушение. Но если мы дадим себе увидеть лишь «факт в изъяснительном наклонении» жестокого убийства в Скворешниках, мы, возможно, не осознаем, что рассказ о Шатове также несет в себе идею искупления и надежды. Ведь он совершил невозможное: простил свою неверную жену и признал рожденного ею от другого мужчины ребенка своим. Достоевский сочетает рассказ о поступке Шатова, который возможно передать лишь нарративными средствами, с мощным религиозным образом. Прежде чем позволить Шатову умереть, Достоевский собирает их втроем с женой и ребенком в иконический образ «святого семейства»: невинная мать, младенец и счастливый отец. Повествование с лежащей в его основе нравственной идеей и образ, взаимодействуя, передают глубинную истину. Читатели могут выбирать, увидеть ее или сосредоточиться на других, более грубых предметах, доступных любому случайному наблюдателю.

В русской культуре этот фундаментальный разрыв между фактами и истиной принимает вид старого противопоставления закона и благодати [Есаулов 1994: 32–60]. Достоевский объявляет себя «реалистом в высшем смысле», поскольку факты не имеют для него истины существенного значения [Страхов 1883: 373]. Автор защищается от читателей, которым трудно поверить в то, что им рассказывают: слишком много совпадений, слишком

много насилия, описываемые события маловероятны. Но разве нельзя сказать то же самое о художественной литературе в целом? Она опровергает и попирает наши успокаивающие представления об устройстве мира и предоставляет доступ к скрытой, имманентной сути вещей. Таким образом, произведения Достоевского заряжаются энергией от читателей, которые видят скрытое за примитивной логикой внешних событий, распознают глубинную суть текста. Мы преодолеваем деконструктивистские подходы, в рамках которых текст разбирается на составные части, демонстрируя лишь разлад, хаос, гнет и смерть автора. Литературные произведения — по самой своей природе — ищут чутких читателей посланиями; они говорят от имени тех, чьи голоса зачастую не слышны: угнетенных слоев населения, низших экономических классов общества, этнических меньшинств, женщин. Однако, как давно показали формалисты, социальный альтруизм, фокусируясь таким образом на фактах реальности, может привести к тому, что мы не заметим *литературных* фактов, в которых заключена глубинная правда текста. Это не зависит от справедливости социального протеста. При этом историческая личность Достоевского не может служить нам ориентиром. Хотя он был гением, он был таким же слабым человеческим существом, как любой из нас. Как этому антисемиту, милитаристу, противнику женской эмансипации и русскому империалисту, как некоторые читатели называют его, удалось создать такие великие произведения? Это выглядит несправедливым, это невозможно понять, и это не имеет значения. К счастью, мы читаем Достоевского не ради идей, озвученных им в «Дневнике писателя», а ради грандиозной художественной силы «Записок из подполья» и «Братьев Карамазовых».

Идеи Достоевского глубоки и заразительны. Однако, несмотря на сильнейшее влияние, которое он оказал на современную философию и богословие, он не философ, а романист. Его идеи в своих лучших проявлениях воплощены в художественных текстах, и источником их влияния является сама форма выражения. По этой причине я уделяю внимание в первую очередь не содержанию, историческому фону и значению его идей, а их

функции органического компонента его романов<sup>5</sup>. В этом случае первостепенное значение получает признание важности эмоций и ощущений в литературоведении. В конце концов, слово «эстетика» происходит от греческого αἰσθάνομαι (ощущать, воспринимать). Впервые этот термин в современном смысле использовал мыслитель XVIII века Александр Баумгартен как название области знаний, связанной с чувствами. В противоположность «четко выраженным абстрактным идеям, которые изучает логика, <...> эстетика всегда была тесно связана с сенсорным опытом и теми чувствами, которые возникают в связи с ним» [Feagin 1999: 12]. Идеиные романы Достоевского являются особенным искушением для читателей, которых привлекает другая, «логическая» ветвь познания. Из всех романистов именно он предоставляет наиболее обильную пищу для тех, кто интеллектуально голоден. Однако это неизбежно приводит к отрицанию иррациональных, зачастую недоступных глазу сил эмоций и страстей, которые и заряжают эти тексты такой могучей энергией. Моя цель состоит в том, чтобы исследовать мастерские манипуляции Достоевского, используя инструменты повествовательного искусства, динамику этих двух способов познания.

Если об основной идее Достоевского и можно сказать что-то определенное, звучит оно так: обособленность приводит к фальши и потере связи с реальностью. Подобно тому как скептическое отношение к поверхностной власти слов заставляет нас читать между строк, подобно тому как искусство литературной критики оказывается попыткой преодолеть обособленность отдельных читателей, истину также следует искать не внутри героев Достоевского, а в пространстве между ними. Это непростая задача. Современная личность — это социальный конструкт; человек сам по себе — фикция и ложь. Человек из подполья оторван от реальности, поскольку он живет в мире абстрактных

---

<sup>5</sup> Читатели, желающие изучить в подробностях богословские и философские взгляды Достоевского, могут ознакомиться с некоторыми замечательными современными исследованиями, в том числе: [Knapp 1996; Scanlan, 2002; Cassedy 2005; Jones 2005].

идей и не имеет полноценных связей с другими людьми. Его одиночество, как и одиночество Раскольникова, Ивана Карамазова и других, — причина его страданий. Эти герои пытаются убедить себя в том, что они могут обрести истину самостоятельно. Их мышление ограничено областью чистого разума — наукой и логикой. Их интеллектуальная гордыня делает их уязвимыми для бесовской заразы, чрезмерного рационализма, разочарования и в конечном счете — и это художественное новшество Достоевского — вынуждает их совершать акты насилия. Лишь причинив боль другим, они начинают понимать, что не одни. При этом они в буквальном смысле слова *не могут помочь самим себе* — поскольку, когда разум и дух отделены от плоти, преступные действия становятся неизбежными. Оставшись без управления, плоть действует согласно законам природы, или, если воспользоваться формулировкой Лизы Кнапп [Кнапп 1996], движется по инерции. Тело совершает стихийные акты насилия: убийство старухи-процентщицы, молодой жены или отца; изнасилование ребенка.

Предполагаемый выход из смертельного для героев Достоевского состояния одиночества, заставляющего их совершать преступления, во всех его романах одинаков: они должны принять реальность мира за пределами собственного сознания и броситься в живую правду межлических контактов. Мартин Бубер называет это отношением «Я–Ты», то есть полной и безусловной открытостью другим людям и миру [Бубер 19956]. Отказываясь от одиночества, индивид вступает на территорию, которая выглядит опасно: в таинственное, эротичное пространство между личностями. Зная о собственной способности причинять вред другим, ставший уязвимым индивид ожидает, что теперь другие причинят вред ему. Окружающее его открытое пространство наполнено энергией веры и доверия (в русском языке эти слова однокоренные). Энергия этого межличностного пространства действует на всех уровнях, начиная с очевидного уровня человеческих взаимоотношений до неизбежного прыжка в неизвестность религиозной веры. Таким образом, тексты Достоевского еще и предлагают читателям *на время отречься*

*от своей веры* в описанные им факты и довериться содержащимся в подтексте и не постижимым разумом идеям Божественной справедливости и благодати. И в этот момент происходит чудо. Вера в добрую волю — да и просто в само существование — другого оправдывает себя; другой (персонаж, автор, Божественная тайна) отвечает любовью и прощением. Как показывает сюжет последнего и величайшего из его романов, материя — плоть — может чудесным образом преодолеть действие законов природы, неумолимо приводящих ее к насилию и злу.

Таким образом, романы Достоевского отражают наш падший мир и проливают свет на положение человека в нем. Сила их воздействия заключается в способности Достоевского заставить нас поверить в реальность его персонажей. Мы входим в мир Раскольникова, послушно, но с осторожностью соглашаясь с тезисом, что он — один из нас. Возникает искушение остаться в этом мире. Анализируя психику своего друга или пациента, мы ищем первопричину совершенного им преступления в ее пороках: «Раскольников совершил убийство, потому что он...» Но как критики мы должны вернуться из этого мира искушений в свою действительность. Наиболее значительные открытия ждут тех, кто стоит поодаль и прищуривается, чтобы разделяющие в том мире персонажей границы оказались размыты. Раскольников, Свидригайлов и Порфирий Петрович; Николай Ставрогин и Петр Верховенский; Макар Девушкин и Быков; Иван Карамазов и Смердяков — оказываются гранями *единого, общего сознания*. Литература способна нарушать законы природы, разъединяющие людей и усиливающие иллюзию нашей обособленности. Когда мы, читатели, доверяемся Достоевскому и полностью погружаемся в его художественную вселенную, нам приходится идти опасными и трудными путями. Границы рушатся; персонажи становятся частью нашего сознания, и мы оказываемся причастны к их вине.

Вина, являющаяся ключевой темой произведений Достоевского, не укладывается в примитивные рамки юридических определений. В основе каждого из его великих романов лежит тяжелое и насильственное преступление, преступление *страсти*: убий-

ство, изнасилование, отцеубийство. Наибольший гнев у автора, у Ивана Карамазова и у нас вызывает насилие над детьми. Злодеи у Достоевского — это те, кто «оскорбляет невинность»: Быков, Свидригайлов, Ставрогин, закалывающие младенцев турки. Но мы находимся в сфере литературы, а не права, и значительная часть действия романов Достоевского заключается в диалогах между их персонажами. Если мы позволим ужасу перед преступлениями отвлечь нас, мы можем не заметить менее явных грехов, заключенных в риторике, и даже принять жертву за преступника. В романах Достоевского драма разыгрывается вокруг *грехов слова*: лжи, клеветы, предательства, отрицания. Чтобы увидеть их истинную тяжесть, недостаточно спросить, кто совершил преступление, поскольку основополагающая идея произведений Достоевского состоит в том, что *виновен каждый*. По-настоящему опасный вопрос таков: кто признает собственную вину, а кто обвиняет других?

Поэтому в моей трактовке романов Достоевского добро и зло заключены в той точке, где язык меняет природу мира. Ось координат добра и зла в его произведениях смещается в сторону динамики *клеветы и признания*. Обвинить другого — опасный поступок; дело не только в том, что это обвинение может оказаться ошибочным, но и в том, что оно не дает обвиняемому вступить на путь искупления. В то же время признание вины — это первый шаг к обретению благодати. Именно признавшись, вы даете другим возможность простить вас. Сюжеты романов Достоевского подводят главного героя к моменту истины, когда он получает возможность признать свою вину, раскаяться и начать ее искупать. Таково признание Раскольникова на перекрестке и тот прекрасный миг катарсиса, когда он наконец *говорит правду*: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором, и ограбил» [Достоевский 1973б: 640]. Такой же миг наступает у Дмитрия Карамазова после пробуждения ото сна, когда он осознает нелогичный, но истинный парадокс: он не виновен (в преступлении) и при этом виновен во всем. Едва пробудившись, он провозглашает эту только что обретенную истину. Искреннее покаяние очищает человека и открывает путь

благодати и прощению. Последний шаг — это воссоединение с человечеством, положительная истина, которую апофатическое искусство Достоевского не в состоянии запечатлеть непосредственно (потому что слова исказят ее), но которая является его основной идеей.

Анализируя произведения Достоевского, я с повышенным вниманием рассматриваю поверхностный слой повествования, а также диалоги и монологи персонажей. В парадигме, действующей в романах Достоевского, признание, являясь средством постижения высшей истины, подменяет собой факты. Акт признания действует противоположно тому, что Дж. Л. Остин называет «перформативным высказыванием», т. е. высказыванием, которое в то же время является действием: «Сказать что-либо и *есть* сделать что-либо» [Остин 1986: 31]. В число таких высказываний входят «да», сказанное при заключении брака, или «я нарекаю этот корабль...», сказанное при спуске корабля на воду [Остин 1986: 26]. С моей точки зрения, в произведениях Достоевского признание в совершенном проступке является началом *аннулирования* этого проступка. Могучая сила акта признания — основной источник драматического напряжения, которым пронизаны великие романы Достоевского. Человеку нелегко расстаться с представлениями о собственной правоте (хотя они могут быть обманчивыми и неубедительными иллюзиями), но это необходимый шаг на пути к искуплению. Сознаться в своей вине значит дать возможность себя простить; признав, что я грешен, я открываю себя для прощения и милости других людей. И наоборот: ложь, будучи высказанной, пятнает весь мир. Обвиняющий другого навлекает проклятие на себя: таков оговор Дмитрия, совершенный на суде Катериной Ивановной, которой было известно, что он не убивал своего отца; ложь, изливающаяся из уст Петра Верховенского всякий раз, когда он их разверзает, и одиозная клевета, пущенная Лужиным против Сони Мармеладовой. Высказанная этими персонажами ложь лишает их истины общения с любящими людьми; они оказываются в своем собственном аду на земле, который Зосима называет «страданием о том, что нельзя уже более лю-



бить» [Достоевский 1976: 292]. И вновь этическое действие оказывается неполным без соучастия другого человека. Ложь может причинить вред только в том случае, если найдется хотя бы один слушатель, который ей поверит. Поэтому читатели тоже причастны к этической драме Достоевского. Его романы предлагают сделать выбор между скепсисом и верой — в факты, описанные в их сюжетах, в высказывания их героев и, в конечном счете, в лежащую в их основе религиозную идею.

В самом начале я говорила, что внешняя сторона вещей может быть обманчива. Как сказал в своем знаменитом стихотворении Тютчев, «мысль изреченная есть ложь». Апофатическое чтение покажет скрытую правоту униженных героев Достоевского (зерно) и изобличит зло внешне праведных (плевелы). В этих текстах таится дьявол, изрекающий ложь. Мы читаем как бы против течения, заглядывая за соблазнительно гладкую внешнюю сторону этой лжи. При нужном освещении и ракурсе нашему взору открываются поразительные истины. У давно знакомых персонажей открывается неожиданное второе дно. Милые, заботливые джентльмены оказываются ненасытными хищниками; порочные преступники, несмотря на свою репутацию, несут в себе семя спасения. Честные, благородные девицы оказываются причиной краха честных мужчин, а отбросы общества дают шанс на спасение.

Парадокс господствует повсюду. Как и в любом другом парадоксе, в нем соревнуются между собой два варианта истины. В первой главе данной книги первый роман Достоевского «Бедные люди» предстает не только историей бесчестия и падения невинной девицы, но также и наоборот — рассказом о том, как якобы обещенная девица достойно преодолевает все выпавшие на ее долю невзгоды. В этом скрытом повествовании опасность исходит не от грубых соблазнителей, а от литературы, от хищнического желания, которое воздействует через художественный вымысел, абстрагирования от своей телесности. В «Белых ночах» (глава вторая) под покровом повествования о нежной любви, понятного всем читателям, прослеживается также аллегория творческого процесса и изобра-

жение соблазнительного и опасного духа романтической литературы, заполняющего собой Петербург. В «Игроке» (глава третья) проигрыш, а не выигрыш дает ключ к счастью в битве между силами закона (смерти) и благодати (жизни) за зеленым сукном рулетки. В главе четвертой простой вопрос «Кто виноват?» приводит к поразительным выводам: «Преступление и наказание» оказывается повествованием не только о преступлении и искуплении одного человека, но и о порожденном любовью самопожертвовании другого — того, кого мы считали виноватым и кто оказался всеми оклеветан. Ведь на самом деле Свидригайлов лишь *кается в своих грехах и творит добро* для других. С этого неожиданного ракурса традиционные иерархии ценностей мутируют в коварную ложь, которую изрекали повествователи, оказавшиеся, пусть даже из благих побуждений, клеветниками. В главе пятой, воспользовавшись данными в «Идиоте» визуальными подсказками, мы обнаруживаем никем ранее не замеченную картину искупительного страдания в совершенно неожиданном месте. Тайна неудачи князя Мышкина в качестве символа Христа частично раскрывается в судьбе и рассказе его двойника — умирающего нигилиста Ипполита Терентьева. Великий «роман-памфлет» «Бесы» является темой двух глав. В главе шестой происходящие в романе катастрофы предстают результатом отцовской безответственности, бесовского иностранного влияния и чрезмерных надежд на иллюзорные, «бумажные» ценности. Это извечная история *мести брошенного ребенка*. Как и во многих других великих произведениях, трагическое событие используется для того, чтобы выразить в зашифрованном виде идею. Собранный вместе «ложная» семья Шатовых погибнет, но оставит после себя незабываемый образ. Отец-рогоносец, опозоренная мать и незаконнорожденный младенец благодаря чуду верности и любви Шатова обретают ореол святости и становятся иконописным образом праведного, прощающего отца, невинной матери и святого младенца. В главе седьмой анализ демонического романа продолжается — в ней рассматривается тема Апокалипсиса. Здесь силы клеветы, идолопоклонничества и нарратива (Петр Верховенский) сражаются

с глубинной истиной покаяния и откровения (Ставрогин). В главе восьмой показывается, что отсутствующие матери являются причиной драмы отцеубийства в «Братьях Карамазовых». Каждая из них так или иначе становится каналом, через который в мир романа проникают дьявольские силы. Все эти нарративы наглядно показывают трагедию изоляции человека и опасность чрезмерного доверия к внешней стороне языка. Приняв предложение Достоевского поверить в скрытую от глаз истину, даже если она выглядит ложью, мы получаем доступ к более глубокому и казавшемуся прежде незаметным силовому полю, лежащему в основе его взглядов как писателя.

# Глава первая

## Плоть и книга: «Бедные люди»

Нет ничего более обманчивого, чем вполне очевидный факт.

*Артур Конан Дойл*

Дебют Достоевского стал одним из самых ярких в истории мировой литературы: самый авторитетный литературный критик России В. Г. Белинский приветствовал роман неизвестного автора «Бедные люди» (1846 год) как долгожданный первый русский «социальный роман» [Анненков 1928: 447]. До наших дней «Бедных людей» воспринимают прежде всего как социальную критику. Однако наиболее характерной чертой первого романа Достоевского является его «литературность». «Бедные люди» переполнены реминисценциями из русской «натуральной школы» и ее западноевропейских предшественников, из пушкинских экспериментов с повествовательной прозой, из традиций русского и европейского сентиментального романа в письмах и его далекого предка — «Переписки Абеяра и Элоизы» XII века<sup>1</sup>. Оставаясь сложной, многослойной пародией на эти предшествовавшие произведения, роман Достоевского ставит под сомнение фундаментальные представления о морально-этических последствиях чтения и письма. Будучи глубоко

---

<sup>1</sup> См. фундаментальное исследование В. В. Виноградова о русских литературных истоках «Бедных людей» [Виноградов 1929: 291–389]. «The Young Dostoevsky» Виктора Терраса остается наиболее глубоким англоязычным исследованием различных литературных традиций, оказавших влияние на «Бедных людей»; см. [Terras 1969].

вторичными, «Бедные люди» в то же время неожиданно оригинальны. Уже в своем первом опубликованном произведении автор сеет семена того уникального трагического видения, которое даст всходы в его великих зрелых романах.

Вполне понятно, почему этот роман оказался настолько литературным: «Бедные люди» рассказывают о пути самого Достоевского к писательскому творчеству. Тщательно проанализировав текст «Бедных людей», И. Д. Якубович нашла прямые и убедительные связи между датами и содержанием вымышленных писем в романе и теми или иными событиями и переживаниями в жизни его автора. Прослеживая превращение молодого военного инженера в писателя, Якубович делает вывод, что роман отчасти представляет собой замаскированный дневник [Якубович 1991: 50]. В этом первом романе, как и в последующих произведениях, авторское самосознание связано с тягой к печатному слову. Признавая наличие перекличек между текстом романа и событиями из биографии автора, мы тем не менее должны избегать поверхностного прочтения «в изъяснительном наклонении». Создаваемое автором превосходит его самого, «будучи отделено от несовершенной лжи, которая произвела его на свет» [Nagel 2001: 31].

Апофатическое чтение предполагает несовпадение между словами и истиной. То, что персонажи говорят и пишут о себе, отличается от того, что они представляют собой, и от поступков, которые они совершают. Основная идея Достоевского проступает из противоречий в этом зазоре между словом и окружающим миром на многих уровнях текста — слов из писем обоих героев, их поступков (описанных и подразумеваемых), реакций окружающих их людей и сложных отзвуков литературной традиции. Эти несовпадения выдают амбивалентное отношение самого автора к смыслу и назначению художественной литературы.

Возьмем, например, Макара Девушкина. Это мелкий чиновник средних лет, холостяк; он покровительствует своей знакомой Варваре (Вареньке) Доброселовой, молодой девице с запятнанной репутацией. Хотя многие из лучших исследований «Бедных

людей» были посвящены Макару Девушкину, глубины и скрытые смыслы его характера остаются неизученными<sup>2</sup>. Он — чрезвычайно сложная фигура, сочетающая черты sentimentalного влюбленного из эпистолярной прозы XVIII века, бедных чиновников из произведений русской «натуральной школы» (в первую очередь — Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя (1841 год)), самоотверженного и заботливого отца из повести Пушкина «Станционный смотритель», входящей в цикл «Повести Белкина» (1830 год), бальзаковского «Отца Горио» (1835 год) и других. Но у Макара Девушкина есть и темная сторона, предвосхищающая самые темные и зловещие образы из последующих произведений Достоевского.

На первый взгляд это утверждение может показаться возмутительным, если вспомнить общепринятую и хорошо обоснованную точку зрения, с которой Макар Девушкин считается рупором угнетенных общественных классов, праведным защитником опозоренной девушки, человеком, которому бедность не позволяет действовать в соответствии с его великодушными и милосердными побуждениями. Однако достаточно давно современник Достоевского В. Н. Майков заложил основы для более критического отношения к этому персонажу. В рецензии, написанной вскоре после выхода романа в свет, Майков предположил, что Варенька относилась к любви Макара как к бремени: «Любовь Макара Алексеевича не могла не возбуждать в Варваре Алексеевне отвращения, которое она постоянно и упорно скрывала, может быть, и от самой себя» [Майков 1889: 326]. Неудивительно, что скептическое мнение Майкова проигнорировало как большинство его современников, так и позднейшие русские критики, которым требовалось истолковать роман Достоевского как выступление в защиту отверженных и угнетенных, а не как проницательное психологическое исследование. Однако новое поколение читателей заложило основы для более критического подхода. Например, Джозеф Франк и У. Дж. Лезербарроу указывают на скрытую двойственность

<sup>2</sup> См. [Rosenshield 1986: 525].

характера Макара Девушкина [Leatherbarrow 1973: 607–618; Frank 1976: 137–156]. Джо Эндрю предполагает, что присущий двойной роли Девушкина как защитника и влюбленного характер отношений с Варенькой роднит его с двумя «злодеями» повествования, Быковым и Анной Федоровной [Andrew 1998: 173–188]. Другие, не менее пронизательные критики распознали неоднозначность, характерную для положения Вареньки. В частности, выполненные В. Террасом и Р. Эпштейн-Матвеевой исследования внутритекстовых связей в «Бедных людях» показывают, что брак Вареньки с Быковым является для нее скорее бегством, чем безусловной трагедией: выйдя замуж, она покидает маргинальную юдоль бедности, страха и опасности, в которой обитает Макар Девушкин [Terras 1969: 84–85; Matveyev 1995: 535–551]. При этом она заодно возвращает себе честь и обеспечивает безбедное в материальном отношении существование.

Следуя этим новым скептическим тенденциям, я буду исследовать глубинный смысл «темного» прочтения образа Девушкина, рассматривая его прежде всего как потенциального соблазнителя, в контексте художественного видения Достоевского. Трудно не согласиться с Эндрю в том, что Вареньку осаждают два хищника мужского пола, но Быков и Девушкин олицетворяют принципиально различные и взаимоисключающие ценности. Кульминация сюжета — решение Вареньки выйти замуж за Быкова — представляет собой отречение от опасностей и искушений литературы, воплощенных в Девушкине. Достоевский выражает эту идею, пародируя сентиментальные романы и заодно наделяя свою героиню собственной скрытой силой. В ходе своего анализа я радикально пересмотрю ту иерархию моральных добродетелей, которая оставалась общепринятой почти во всех критических исследованиях «Бедных людей».

Первое письмо Девушкина, в котором он сообщает о своем переезде в угол кухни, свидетельствует о противоречивых мотивах:

Я живу в кухне <...>. Кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверштатный; всё просторное, удобное, и ок-



но есть, и всё, — одним словом, всё удобное <...>. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу. <...> Правда, есть квартиры и лучше, — может быть, есть и гораздо лучшие, — да удобство-то главное; ведь это я всё для удобства, и вы не думайте, что для другого чего-нибудь. Ваше окошко напротив, через двор; и двор-то узенький, вас мимоходом увидишь — всё веселее мне, горемычному, да и дешевле. <...> Нет, это удобство заставило, и одно удобство *соблазнило* меня [Достоевский 1972а: 16–17] (курсив мой. — К. А.).

Получив такое недвусмысленное указание *не* искать «тайных смыслов», как могут пытливые читатели устоять перед таким соблазном? Девушкин объясняет свои мотивы слишком многословно. М. М. Бахтин приводит этот отрывок как пример характерной для Достоевского полемической «установки человека по отношению к чужому слову и сознанию» [Бахтин 2002: 230]. Каждое слово здесь предугадывает реакцию собеседника и заранее ее опровергает. Однако эта установка на наличие другого весьма примечательна, поскольку подтверждает *отсутствие* этого «другого». Так или иначе, Девушкин *одинок*; если бы он жил *вместе* с Варенькой, он бы не писал ей писем. Кроме того, как было хорошо известно Бахтину, в число потенциальных собеседников входят не только упоминающиеся персонажи данного романа, но и персонажи из истории литературы, которых Достоевский пародирует своим полифоническим языком, не говоря уже о его современных и будущих читателях. Мы могли бы сказать, что Макар Девушкин *одинок в толпе*. В будущих великих романах Достоевского оборонительный, полемический стиль речи будет особенно характерен для живущих в одиночестве героев — например, Человека из подполья, которому этот бесконечный диалог не позволяет вступить в реальные, осмысленные отношения с другими людьми. Этот стиль выдает их абсолютное неверие в добрую волю и, фактически, в само существование другого. В нашем анализе в круг собесед-

ников, на которых «с оглядкой» смотрит Девушкин, входит и читатель [Бахтин 2002: 206]. Своим многословием Девушкин подсказывает нам, что следует заглянуть под верхний слой. Почему, например, он так горячо отстаивает свой выбор жилья? Мы наталкиваемся на многозначительное слово «соблазнило», которое намекает на преступное желание. Удобство того, что представляется неудобным жилищем, прямым текстом связывается с близостью к Вареньке (наличие окна и узость двора). Девушкин переехал в эту комнату не только из экономии, но и для того, чтобы наблюдать за ней. То, что внешне выглядит как самоотверженное и нежное желание присматривать за попавшей в беду девушкой, может быть не менее убедительно истолковано как достойный осуждения вуайеризм. Таким образом, слова Девушкина выдают его противоречивые побуждения.

Ошибочное предположение Девушкина, будто случайно приподнявшаяся занавеска в окне Вареньки имела какой-то скрытый смысл, несомненно связано с другим образом занавески, имеющим эротический подтекст, — с театральным занавесом, скрывавшим от него актрису, в которую он был влюблен в молодости: «Видеть-то я один только краешек занавески видел, зато всё слышал» [Достоевский 1972а: 61]. В литературной традиции слово «актриса» подразумевает женщину легкого поведения. Сравнение голоса этой актрисы с голосом соловья отсылает нас к сквозному «птичьему» мотиву, проходящему через весь роман, и пятнает на первый взгляд невинное сравнение Вареньки с беззаботной весенней птичкой, сделанное в определяющем все дальнейшее содержание романа первом письме: «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 треволении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц» [Достоевский 1972а: 14].

Дважды в первом письме Девушкина его образный язык выдает его противоречивые устремления. Защитник — это хищная птица, а испытываемая Девушкиным жажда власти проявляется в метафорических выражениях: «Встал я сегодня таким ясным

соколом»; «Зачем я не птица, не хищная птица!» [Достоевский 1972а: 14]. Для литературоведов социального направления метафора о хищной птице (заимствованная из стихотворения украинского поэта М. П. Петренко) указывает на зарождающееся у Девушкина желание взбунтоваться против репрессивной политической системы, при которой возможна бедность<sup>3</sup>. Однако в то же время она является проявлением хищнических инстинктов по отношению к незащитной Вареньке. Письмо Девушкина своей «голубушке» от 4 августа усиливает это впечатление: «Не помоги я вам, так уж тут смерть моя, Варенька, тут уж чистая, настоящая смерть, а помоги, так вы тогда у меня улетите, как пташка из гнездышка, которую совы-то эти, хищные птицы заклевать собрались» [Достоевский 1972а: 73]. Девушкин выражает здесь желание спасти Вареньку, но на самом деле сохранение отношений между ними, пусть и ограничивающихся перепиской, зависит от того, чтобы она оставалась в опасности. Хотя Девушкин не в состоянии действовать, поскольку он сублимирует свои желания в литературную форму, для него *одновременно* характерны побуждения как защитника, так и хищника. Желание защитить неотделимо от желания изнасиловать, и оба они связаны с побуждением восстать против существующего порядка вещей<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Возможно, Достоевский узнал об этом стихотворении от своего близкого друга И. Н. Шидловского, что, учитывая значительное личное влияние Шидловского на него, лишь делает этот образ более убедительным. Якубович [Якубович 1991: 54–55] анализирует сложности мотива «хищной птицы» и его появление в русской литературе соответствующего периода с полезными подробностями.

<sup>4</sup> Джозеф Франк косвенным образом отмечает эту связь, когда говорит об «идеологической борьбе» Девушкина: «борьбе с мятежными мыслями, неожиданно возникающими у него *под давлением его эмоционального участия в судьбе Варвары* и находящимися в таком противоречии с безусловным повиновением, которое он принимал как неизменную линию поведения до этого момента» [Frank 1976: 140] (курсив мой. — К. А.). В. Е. Ветловская также допускает возможность более широкого истолкования бунта Макара Девушкина. Восставая против существующего порядка, он теряет невинность. См. [Ветловская 1988: 131].

Устанавливая предпосылки для дальнейшей переписки Вареньки и Деушкина, это первое письмо также привносит эротическое напряжение, которое будет поддерживаться на протяжении всего романа. В процессе переноса на бумагу стыдливо скрываемое — преступные сексуальные желания, мысли о бунте — становится явным. О ключевом значении понятия частной жизни — и сопутствующей ему необходимости хранить тайны — для становления западного романа давно и много говорилось в литературоведении<sup>5</sup>. Значительная часть западной литературы после «Исповеди» Руссо построена на противоречии между осознаваемой автором необходимостью хранить тайны и его же желанием говорить правду. Роман, в особенности эпистолярный роман в том виде, в каком он развивается в XVIII веке, «вторгается в частную сферу, открывая ее в ходе безусловно публичного процесса писания» [Brooks 1993: 32]. Литература неизбежно обращается к тайнам сексуальной жизни, причем рассказчики играют роль вуайеристов. Достоевский выдвигает эти факторы на первый план, выбрав эпиграф из Одоевского, где иронически осуждаются претензии прозаиков на обладание истиной: «Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил» [Достоевский 1972а: 13]. Слово «подноготная», которое, как напоминает нам Сьюзен Фуссо, означает грязь под ногтями [Fusso 2006: 12], подразумевает многообразные формы натурализма, но в особенности символизирует раскрытие сексуальных секретов<sup>6</sup>. Это опасная форма эксгибиционизма — подчеркнута литературная, укорененная в книгопечатании и неотделимая от своего времени и места. Пожалуй, в России,

---

<sup>5</sup> См. [Watt 1957].

<sup>6</sup> Слово «подноготная» мигрирует из этого эпиграфа в уста преувеличенно сексуального персонажа в одном из следующих романов (Валковский в «Униженных и оскорбленных» (1861)): «Если б только могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, <...> то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад» [Достоевский 1972в: 361].

где по западным образцам был создан совершенно новый литературный язык, тревога по поводу контакта людей с печатной литературой сильнее, чем в Западной Европе. Особенно велика эта опасность для невинных девиц, которых развращает чтение книг, дающих тайные знания и возбуждающих чувства. Наиболее откровенно эта тема была воплощена в литературе через десять лет после публикации «Бедных людей» в тургеневском (также эпистолярном) романе «Фауст» (1856), представляющем собой хронику падения и смерти добродетельной молодой жены, причиной которых стало знакомство с шедевром Гёте. Девушкин осведомлен об опасности пренебрежения табу: «Стихи вздор! За стишки и в школах теперь ребятишек секут...» [Достоевский 1972а: 20], — но тем не менее продолжает писать. С другой стороны, предполагаемый соблазнитель и впоследствии жених Вареньки Быков, человек практичный, избегает мира литературы. Варенька сообщает о его предупреждениях не верить показному альтруизму Девушкина: «[Он сказал], что всё вздор, что всё это романы, что я еще молода и стихи читаю, что романы губят молодых девушек, что книги только нравственность портят и что он терпеть не может никаких книг» [Достоевский 1972а: 100]. Для моей интерпретации «Бедных людей» важнейшее значение имеет то, что Быков находится *вне* территории литературного творчества, и то, что он цитируется здесь в качестве защитника нравственности. Мы, читатели, защищенные от истины множеством слоев повествования, не в состоянии встретиться с ним; он, будучи реальным существом, не может проникнуть в книгу. Противостояние героев романа ясно выражено: Девушкин является сторонником литературы, Быков — ее противником, а Варенька оказывается между ними, как между молотом и наковальней. «Бедные люди» — это роман о встрече плоти и книги.

Здесь нам стоит вспомнить об архетипическом романе в письмах — переписке средневекового философа Абеяра (1079–1142) и Элоизы, которую некоторые исследователи считают первой современной любовной историей. Бывший бродячий логик (в XII веке существовала и такая профессия) Абеяр поселился

в Париже и стал читать лекции по философии. Там он встретился с прекрасной, одаренной блестящим умом Элоизой, которая была более чем на двадцать лет младше его, и ее дядя неблагодарно доверил ему ее образование. В автобиографии учитель вспоминает о своем удивлении, что «до такой степени сильно он упрашивал меня, что согласился с моими желаниями <...> и следовал из любви, вручая всю ее нашему наставничеству... Я был весьма удивлен такой его простоватостью в этом деле, и про себя не менее изумлялся тому, что он вручал столь нежную овечку голодному волку» [Абеляр 2011: 15]. От уроков философии учитель перешел к урокам любви. Последующие события — соблазнение ученицы, рождение ребенка, двусмысленный брак и борьба за власть, замешанная на гордыне, стыде и семейной чести, — приводят к тому, что Элоизу в конечном счете заточили в монастырь, а оскотенный Абеляр оказался вынужден снова обратиться к ученым занятиям. Их переписка начинается в этот момент. Невозможность очного общения и сексуальное воздержание обуславливают воплощение любви в литературную форму.

Само положение Девушкина в материальном мире маргинально: он представляет собой психологическую абстракцию. Соответственно, он подыскал себе место обитания, максимально открытое окружающему миру и минимально защищенное физически: открытый угол в наиболее доступном для всех помещении в доме<sup>7</sup>. На протяжении всего романа Девушкин указывает на зыбкость своих связей с материальным миром: «Ну, что я перед ним [Ратазиевым], ну что? Ничего» [Достоевский 1972а: 51]; «Я скрываю, я тщательно от всех всё скрываю, и сам скрываюсь» [Достоевский 1972а: 75]; «до вас, ангельчик мой, я был

---

<sup>7</sup> Маргинальное обиталище Макара Девушкина связывает его с Человеком из подполья, который обитает в промежуточном пространстве и чье затруднительное материальное положение во многих отношениях напоминает положение Макара Алексеевича. Оба героя пугающе бестелесны. Кухня может быть истолкована как символическое пространство, в котором появление потусторонних сил более вероятно, чем где-либо еще. См. [Morson 1978: 224–225].

одинок и как будто спал, а не жил на свете» [Достоевский 1972а: 82]; «я всегда делал так, как будто бы меня и на свете не было» [Достоевский 1972а: 92]. Достоевский метонимически усиливает впечатление бесплотности Девушкина, неоднократно указывая на оборванную одежду своего героя. Девушкина, по-видимому, не заботит его физическая уязвимость перед лицом погоды, хотя обычные жители холодного и дождливого Петербурга имеют все основания ее опасаться. Скорее его одежда служит лишь одной функции: защищать его честь или даже скрывать его стыд. Он высказывает это напрямую, когда сравнивает необходимость для «бедного человека» скрывать свою частную жизнь с необходимостью для Вареньки хранить свою скромность. Причиной стыда, который испытывает Девушкин, наряду с его бедностью являются его тайные желания. Его денежные затруднения лишь отчасти можно считать следствием несправедливой социальной системы. Девушкин имеет постоянную работу и достаточное (хотя и не позволяющее роскошествовать) жалованье; на самом деле то, что он ходит оборванцем, — следствие того, что он безрассудно тратит деньги на подарки Вареньке. Постепенный износ его костюма по ходу действия становится постоянным напоминанием о его желании, сопряженном с чувством собственной вины.

Допустив предположение, что любовь Девушкина к Вареньке не невинна, мы окажемся перед задачей заново осмыслить сюжет «Бедных людей», скептически относясь к тому, что герои говорят о своем прошлом. Относительно биографии Вареньки среди литературоведов существует следующее единодушное мнение: *Лишившись отца и его состояния, эта невинная деревенская девушка оказалась оставлена на милость сводни Анны Федоровны, которая взяла ее к себе в дом и стала воспитывать, чтобы продать тому, кто подороже заплатит. Варенька влюбилась в бедного, но благородного юношу по фамилии Покровский, жившего с ней под одной крышей. Покровский умер от болезни, вызванной бедностью. Его биологический отец Быков, расточительный, развратный, жестокий и богатый человек, соблазнил Вареньку и бросил ее так же, как ранее — мать Покровского.*



*Варенька опозорена и, поскольку гордость не позволяет ей принять плату за свой позор, предпочитает жить в нужде; ее утешает Девушкин, самоотверженный, бедный, но обожающий ее сосед и дальний родственник. Когда в конце концов Быков возвращается, у нее нет другого выхода, кроме как выйти за него замуж, лишив себя нежной романтической любви.*

Давайте рассмотрим этот сюжет повнимательнее. Откуда нам известно, что Быков действительно соблазнил Вареньку? Что, если она ему *отказала* и это проявление строптивости и стало причиной того, что она лишилась покровительства Анны Федоровны? В пользу такого истолкования текста говорят несколько фактов. Во-первых, это сам сюжет. Сравнивая «Бедных людей» с романами Сэмюэля Ричардсона, Виктор Террас указывает на его неправдоподобность:

Зачем Быкову в конце романа возвращаться, чтобы жениться на болезненной и не имеющей за душой ни гроша девушке, которую он уже соблазнил? С точки зрения сюжетных ходов самих по себе история того, как Варенька Доброселова стала г-жой Быковой, не оригинальна и не слишком интересна. Она безусловно неправдоподобна [Terras 1969: 78].

Тезис Терраса вполне обоснован, и, само собой разумеется, ценность «Бедных людей» как литературного произведения никак не зависит от «правдоподобия» их сюжета. Однако предложение руки и сердца, сделанное Быковым в конце романа, было бы вполне правдоподобным, если бы на самом деле ранее Варенька *отвергла* ухаживания Быкова, одновременно проявив свою добродетельность и воспламенив его желание<sup>8</sup>.

Литературная традиция также свидетельствует в пользу подобной интерпретации, поскольку сюжетная линия Вареньки

---

<sup>8</sup> Подобно всем остальным известным мне исследователям романа «Бедные люди», Джо Эндрю не ставит под вопрос реальность этого ключевого события; более того, считая Быкова злодеем, он называет прочтение Терраса, в котором сквозит скептицизм, «необычным». Кроме того, Эндрю полагает, что ни Анна Федоровна, ни Быков «не занимают центрального места в диегезисе романа» [Andrew 1998: 174].

и Быкова повторяет сюжет сентиментального романа в письмах Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740 год), ставшего заметным явлением в русском литературном мире с момента его перевода на русский язык в 1790 году [Altschuller 1989: 95]. Памела, добродетельная, но бедная девица, успешно сопротивляется неоднократным попыткам мистера Б., в доме которого она живет в качестве служанки, соблазнить ее; в конце концов он, покоренный обаянием добродетели девушки, женится на ней. В истории Вареньки многое походит на этот роман. Многочисленные упоминания одежды героя и героини (Памела вышивает своему хозяину жилет, который спешит закончить до того, как покинет его дом; ср. историю жилетки, которую, как пишет Варенька, она шьет Девушкину (письма от 27 июня, 7 июля и 4 августа); имя «мистер Б.» (ср. «г-н Быков»); богатство, влияние и явное распутство предполагаемого соблазнителя (включая поучительные напоминания в виде истории ранее соблазненной им девушки и ее ребенка (Салли Годвин и ее дочь в «Памеле»; мать Покровского в «Бедных людях»)) и, главное, торжество героини в конце романа (ее брак с хозяином) — во всех этих элементах роман Достоевского перекликается с книгой Ричардсона.

К этим аргументам, основанным на сюжете романа и литературном прецеденте, мы можем добавить отсутствие в тексте каких-либо однозначных свидетельств о том, что Быков действительно соблазнил Вареньку. Мой анализ идет дальше предположений, сделанных Террасом, который замечает, что «Достоевский совершенно избегал касаться эротической стороны отношений, описываемых в “Бедных людях”. Нигде в романе нет никаких указаний на то, соблазнил Быков Вареньку или изнасиловал, на то, была ли она в это время в него влюблена, или на то, внушал ли он ей отвращение как сексуальный объект» [Terras 1969: 181]. Основываясь на общем характере анализа Терраса, я истолковываю его потенциально двусмысленное «или» как выбор только одной альтернативы: т. е. произошло *либо соблазнение, либо изнасилование*; но Террас не сомневается в том, что половой акт имел место. Однако на самом деле, хотя все литературоведы

считали так же, в тексте романа нет однозначных свидетельств на этот счет. Я полагаю, что Достоевский сознательно обходит этот важный для сюжета вопрос стороной. В его произведениях опасность кроется в самом процессе речи: *клевета* может погубить репутацию с такой же легкостью, как и реальное преступление. Более пристальное изучение самых откровенных фраз романа должно прояснить этот вопрос. Если бы Быков действительно соблазнил Вареньку, как это замышляла Анна Федоровна, зачем сводне было думать о ее дальнейшей судьбе? По всей вероятности, после этого она бы уже окупила свои инвестиции. Тем не менее 25 апреля Варенька пишет:

Анна Федоровна всё обо мне выведывает. Она, кажется, никогда не перестанет меня преследовать. Она говорит, что хочет *простить меня*, забыть всё прошедшее и что непременно сама навестит меня. Говорит, что вы мне вовсе не родственник, что она ближе мне родственница, что в семейные отношения наши вы не имеете никакого права входить и что мне стыдно и неприлично жить вашей милостыней <...>. Анна Федоровна говорит, что я по глупости моей своего счастья удержать не умела, что она сама меня на счастье наводила, что она ни в чем остальном не виновата и что я сама за честь свою не умела, а может быть, и не хотела вступить. А кто же тут виноват, боже великий! Она говорит, что господин Быков прав совершенно и что не на всякой же жениться, которая... да что писать! [Достоевский 1972а: 24–25].

Самое важное осталось невысказанным. Что произошло между Варенькой и Быковым? Если Варенька поддалась на его ухаживания, зачем тогда Анна Федоровна посчитала нужным ее *прощать*? В тексте содержится намек на возможность того, что она ему *отказала* — чем причинила Анне Федоровне значительный убыток в размере расходов на ее образование и содержание. Возможно, прочтя роман Ричардсона, Варенька «по глупости» предположила, что, защитив свою добродетель, она принудит его вступить в брак; это вполне возможное прочтение слов «не на всякой же жениться, которая...» [*тебе отказала?*]. Возможно также, что Варенька просто была добродетельна — безо всякой

задней мысли. Настоящий вопрос, возникающий перед читателями, таков: почему, читая этот отрывок, мы предполагаем, что Анна Федоровна действует из низменных побуждений? По-видимому, мы в силу естественных причин склонны верить, во-первых, повествованию от первого лица, а во-вторых, victimному нарративу: «девица в беде» из сентиментальной литературы. Чтобы задать такой вопрос, требуется серьезная переоценка ценностей, с которыми мы приступаем к чтению, поскольку с любой точки зрения предостережения Анны Федоровны относительно Девушкина выглядят вполне обоснованными и она, по-видимому, думает о насущных интересах Вареньки. Отношения с Девушкиным нанесут ей куда больший ущерб, чем любая связь, которая могла у нее быть с Быковым, поскольку они исключают для нее возможность спокойной жизни и, более того, ставят под вопрос даже само ее физическое выживание.

Сомневающиеся в таком истолковании непременно вспомнят визит Быкова, о котором Варенька сообщает в письме от 23 сентября. В нем она излагает точку зрения Быкова на их отношения. Быков говорит ей, что считает своим долгом восстановить ее честь, что он вел себя как подлец и что одна из причин, по которой он хочет на ней жениться, — это нежелание оставлять наследство племяннику. Чтение «в изъяснительном наклонении» подсказывает, что он и правда ее соблазнил. Но у Достоевского герои зачастую говорят не то, что у них на уме<sup>9</sup>. Расплывчатость выражений Быкова (пересказанных Варенькой) допускает возможность того, что, даже если он и был замешан в ее «падении», не он был его виновником.

Несмотря на важность фигуры Быкова, другие выведенные в романе «поклонники» занимают в нем более существенное место. Оба они являются порождениями литературы и возможными любовниками Вареньки: это автор писем Девушкин

<sup>9</sup> Романы Достоевского «наполнены признаниями героев, которые выглядят как правда, но на самом деле являются ложью, в которых даже сам дух откровенности противоречит ее заявленной цели. В этих романах вновь и вновь показывается, как самообман и самооправдание сводят на нет усилия, целью которых является самопознание» [Morson 1993: 24].

и молодой книгочей Покровский. Этих на первый взгляд не имеющих ничего общего персонажей объединяют укорененность в мире письменного слова, бедность и романтическая увлеченность Варенькой<sup>10</sup>. Даже поверхностное знакомство с романом наводит на мысль, что если кто-то и соблазнил Вареньку, то это был Покровский. Возможно, именно *это* было причиной того, что Анна Федоровна рассердилась на нее и выгнала ее из своего дома? Такая реакция была бы вполне обоснованна, если учесть, что интерес Покровского к Вареньке является обманом доверия Анны Федоровны к нему как к учителю будущих наложниц, не говоря уже о прямой угрозе, которую он представляет для ее крупных инвестиций в Вареньку. Рассказ Вареньки не оставляет сомнений в сексуальном характере ее влечения к Покровскому. К тому же вряд ли Анне Федоровне не стало бы известно об их отношениях; в конце концов, она живет в той же квартире, только дальше по коридору. Такая интерпретация объяснила бы интригующие слова Быкова: «*и наши добродетели потускнели*» [Достоевский 1972а: 96]. Из контекста видно, что под двусмысленным местоимением «наши» имеется в виду Варенька. Зачем ему так говорить, если она уже давно пала жертвой его домогательств? Молчание Вареньки в этом случае понятно: зачем ей рассказывать кому бы то ни было о своем падении — особенно если она *сама* его желала? Эта интерпретация опровергает предположение Джо Эндрю, считающего, что Варенька занята «почти сознательным подавлением: в ее недавнем прошлом есть события, о которых ужасно даже думать, не то что говорить» [Andrew 1998: 181]. Эндрю, как известно, имеет в виду изнасилование Вареньки, якобы совершенное Быковым; предлагая альтернативное объяснение, я подразумеваю, что на самом деле сексуальное желание для женщины гораздо более постыдно, чем

---

<sup>10</sup> Следует считать «фоном» для образа Девушкина не только Покровского-старшего, но и его сына. См. [Rosenshield 1982: 99–110]. Хотя сексуальный характер влечения между Варенькой и молодым Покровским несомненен, юность, невинность и пассивность Покровского не позволяют нам согласиться с точкой зрения Эндрю, согласно которой он также является символом «отца», «сворачивающего» свою дочь» [Andrew 1989: 180].

роль пассивной жертвы. Такое прочтение также приводит к прямому истолкованию еще одного литературного источника «Бедных людей» — повести Гоголя «Невский проспект», в которой воздыхатель обнаруживает, что предмет его мечтаний — проститутка. Эндрю предостерегает от того, чтобы принимать эту параллель всерьез, однако на самом деле она заслуживает большего, чем беглый взгляд.

Роман Вареньки с Покровским — это полномасштабная литературная страсть. Фоном ему служат книги ее учителя. Подобно интересу, который испытывает к Вареньке Деушкин, он также содержит сильный элемент вуайеризма (она прокрадывается в комнату Покровского, чтобы посмотреть его книги) и принимает серьезный оборот, когда она переключает его внимание с книг на физический (чувственный) мир. Особенно примечательно то, что их роман совпадает по времени с болезнью матери Вареньки, поскольку таким образом влюбленные оказываются свободны от постороннего надзора, а возможная смерть матери символически открывает Вареньке вход в мир взрослой сексуальности (взрослея, мы сами начинаем играть роли, которые раньше играли наши родители).

Влечение Вареньки к Покровскому представлено как готический роман ужасов, в котором переплетены страх сексуальных отношений и смерти. Глубокой ночью Варенька, устав от борьбы со сном, дежурит у постели больной матери:

Я мучилась. Я не знаю — я не могу припомнить себе, — но какой-то страшный сон, какое-то ужасное видение посетило мою расстроенную голову в томительную минуту борьбы сна с бдением. Я проснулась в ужасе. В комнате было темно, ночник погасал, полосы света то вдруг обливали всю комнату, то чуть-чуть мелькали по стене, то исчезали совсем. Мне стало отчего-то страшно, какой-то ужас напал на меня; воображение мое взволновано было ужасным сном; тоска сдавила мое сердце... Я вскочила со стула и невольно вскрикнула от какого-то мучительного, страшно тягостного чувства. В это время отворилась дверь, и Покровский вошел к нам в комнату. Я помню только то, что я очнулась на его руках [Достоевский 1972а: 37].

После такого драматического описания нам очень любопытно узнать, что же произошло между появлением Покровского в комнате и той минутой, когда Варенька пришла в себя. Однако нам известно, что эта встреча служит началом их романтических отношений. Воспоминания Вареньки переполнены эротическими намеками, но по ним невозможно узнать, сохранила ли она невинность после этих встреч: «И право, не помню, о чем мы не переговорили с ним в эти мучительные и вместе сладкие часы наших свиданий, ночью, при дрожащем свете лампадки и почти у самой постели моей бедной больной матушки?..» [Достоевский 1972а: 39]. Если их любовь была невинной, почему она мучается чувством вины?

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 [Достоевский 1972а: 39].

Независимо от того, был ли роман с Покровским доведен до логического конца или нет, причиненный им ущерб несомненен. Что бы ни произошло между Варенькой и Быковым, которому Анна Федоровна предназначала ее в любовницы, оно вряд ли было хуже этих встреч с Покровским, поскольку теперь она уже скомпрометирована в глазах других мужчин. Что разгневало Анну Федоровну: соблазнение не тем, кем ожидалось (книжным человеком), или отказ тому, кому она предназначала Вареньку (мужчине из плоти и крови)? Вполне возможно даже, что на самом деле никакого Покровского и не было: существовал ли этот болезненный книгочей и незаконный сын где-либо, кроме фантазий Вареньки? Если нет, то в этом случае мы имеем дело с сексуальным контактом совершенно другого типа. Я разовью эту тему в следующей главе, посвященной «Белым ночам». А пока что нам следует вспомнить, что в тот период истории литературы чтение считалось для юных девиц сомнительным

занятием. В своем недавно вышедшем фундаментальном исследовании истории мастурбации в западном мире Томас У. Лакер прослеживает связь между грехом рукоблудия и чтением, в особенности среди женщин в XVIII и начале XIX столетия:

Подобно тому как мастурбирующая женщина была воплощением опасностей секса в одиночку, — таким образом она не производила на свет ничего кроме желания, чистого чувственного удовольствия, — читающая женщина была классическим образцом морального разврата, скрытого в любой художественной литературе. Она была заблуждающейся читательницей *par excellence*, увлекшейся и вследствие этого порабощенной читательницей, архетипической жертвой воображаемых излишеств, представительницей «скорее литературной рыночной площади, чем литературной публики», идеальной онанисткой [Laqueur 2003: 340]<sup>11</sup>.

Независимо от того, готов мой читатель согласиться со столь радикальным предположением или нет, невозможно отрицать сходство между теми чувствами, которые испытывает Варенька во время своих встреч (воображаемых или реальных) с Покровским, и дрожью ужаса, охватившей ее, когда она узнала, что Быков приходил к ней домой и предполагает вернуться: «Я вся в ужасном волнении» [Достоевский 1972а: 96]; «Одна мысль эта [о том, что Быков придет. — К. А.] ужасает меня!»; «я <...> чуть было в обморок не упала от страха» [Достоевский 1972а: 97].

Тем не менее главным героем эпистолярного романа Достоевского является Макар Девушкин. Когда страсть Девушкина к Вареньке перестает быть тайной, его сосед-сплетник, писатель Ратазев, называет его ловеласом, намекая (и намек этот был понятен любому грамотному русскому того времени) на жестокого соблазнителя из другого романа Сэмюэля Ричардсона — скандально известной «Клариссы» (1748–1759 годы), в которой сентиментальная героиня предпочитает смерть бесчестию. Согласно данному Джозефом Франком истолкованию этого наме-

---

<sup>11</sup> Цит. по [Brewer 1997: 103].



ка, Достоевский противопоставляет своего бедного чиновника английскому развратнику, чтобы подчеркнуть «моральное превосходство скромного чиновника над блестящим, но эгоистичным и сеющим вокруг себя одно разрушение аристократом [Frank 1976: 150]. Мое прочтение позволяет нам истолковать этот намек буквально. Иными словами, Девушкин — действительно Ловелас. Показательно, что одним из недостатков характера Ловеласа является пристрастие к сочинительству, которым он занимается главным образом по ночам: «Он был неисправим <...> в том, что касалось женщин. Если у его арендаторов были хорошенькие дочери, они старались, чтобы те не попадались ему на глаза. <...> Он питал большое пристрастие к интригам и много писал» [Richardson 1985: 50].

Миссис Фортескью признает то, что знают все: он пользуется печальной славой сластолюбца, чего не отрицает и сам; при этом она говорит, что, когда речь заходит об осуществлении своих стремлений и предприятий, никто из смертных, обитающих в нашем мире, не сравнится с ним в предприимчивости и упорстве. По-видимому, он, как и вы, отдыхает не более шести часов в сутки. Письмо для него главное наслаждение. Когда он живет у своего дяди, у леди Бетти или леди Сары, всякий раз, стоит ему отойти ко сну, он берет в руки перо. Один из его приятелей, подтверждая его пристрастие к письму, сказал ей, что он мгновенно изливает свои мысли на бумагу» [Richardson 1985: 74].

Более того, он пользуется печальным положением Клариссы: семья поместила ее под домашний арест за то, что она отказалась выйти замуж за состоятельного, но непривлекательного жениха, и, подобно Девушкину, Ловелас пытается сломить ее сопротивление при помощи писем.

Приняв это сравнение с Ловеласом, мы можем пойти дальше и посмотреть на Девушкина с более критической точки зрения, чем обычно. Рассмотрим его *поступки*:

1. Будучи, очевидно, в курсе разлагающего влияния сентиментальной литературы на нравственность юных девиц, он посылает Вареньке книги сомнительного нравственного содержания

и предлагает ей прочесть выписанные им отсюда эротические отрывки. Поскольку он читал дневниковые записи Вареньки о влиянии, подобном мощному афродизиаку, которое оказали на нее книги Покровского, Девушкин не может избежать обвинений в аморальных намерениях (письмо от 26 июня).

2. Он тратит деньги на легкомысленные подарки для нее, внушая ей тем самым чувство вины и вынуждая считать себя ему обязанной. Даря конфеты, он предлагает ей есть их во время чтения (романтических — и, видимо, эротических — романов), причем советует не грызть их, а сосать и при этом вспоминать о нем (также письмо от 26 июня).

3. Когда Варенька получает предложение поступить в гувернантки, он страстно убеждает ее отказаться, фактически лишая ее честного способа выйти из того затруднительного положения, в котором она находится. Это, кстати, вдвойне знаменательно, если вспомнить сходство этого эпизода с идиосинкратическим отказом молодого Покровского взяться за честную работу учителя — что обрекает его на бедность и, как можно предположить, смерть (письмо от 28 июня).

4. Девушкин угрожает Вареньке броситься в Неву, если она его оставит, и жестоко манипулирует ее самыми дорогими воспоминаниями, подставляя образ собственного тела в гробу в ее воспоминания о похоронах Покровского, — лишь бы вынудить ее остаться с ним. В этом случае вновь неряшливая и оборванная одежда Девушкина, вызывающая ассоциации со стыдом и преступным желанием, оказывается связана с его попытками сблизиться с Варенькой. Чтобы спасти ее от необходимости поступить в гувернантки, он готов выйти на улицу неприлично одетым:

В люди идти? — никогда! Нет, нет и нет! Да и что это вам думается такое, что это находит на вас? Да еще и на выезд! Да нет же, маточка, не позволю, вооружаюсь всеми силами против такого намерения. Мой фрак старый продам и в одной рубашке стану ходить по улицам, а уж вы у нас нуждаться не будете [Достоевский 1972а: 56].

То, что предлагаемую Вареньке должность Девушкин называет «в люди идти», то есть буквально «оказаться среди людей», имеет огромное значение, учитывая, что сам он живет уединенно и мало общается с себе подобными (письма от 28 июня и 1 июля).

5. Он уходит в запой, во время которого его попытки урезонить одного из «поклонников» Вареньки, офицера, привлекают внимание к ее положению и еще больше компрометируют ее, поскольку порождают слух, будто он находится с ней в любовной связи (письмо от 27 июня).

6. Выронив по рассеянности из кармана черновик одного из своих писем, который затем читают вслух на одном из собраний у Ратазяева, Девушкин обнаруживает свою тайную страсть перед окружающими. Выдав свою тайну, Девушкин окончательно губит репутацию Вареньки (письмо от 11 августа). Она сама заявляет об этом без обиняков: «<...> вы еще не знаете, что я из-за вас терплю! Мне по нашей лестнице и пройти нельзя: все на меня смотрят, пальцем на меня указывают и такие страшные вещи говорят; да, прямо говорят, что *связалась я с пьяницей*» [Достоевский 1972а: 80].

Слова Девушкина преисполнены нежных чувств, но его поступки лишь усугубляют несчастья Вареньки и ставят ее в еще более опасное положение. Поэтому, когда в конце романа Быков делает ей предложение, читатели вполне могут порадоваться ее везению, а не осуждать ее за выбор, основанный на холодном расчете — с нашей романтической точки зрения. Решив выйти замуж за Быкова, она обрекает себя на физическую и половую жизнь *вне литературы*. Ее переписка с Макаром Девушкиным не может продолжиться, поскольку ее выбор подразумевает отречение от сентиментальных идеалов, которые питали их письма. Она должна оставить все это, как и все книги, позади. Хотя анализ феминистических толкований концовки «Бедных людей» выходит за рамки настоящего исследования, выбор Вареньки, по-видимому, подтверждает предположение Лэкэна, согласно которому «женщина не может войти в мир символов и языка» [Andrew 1998: 180]. Красноречивая деталь — Варенька считает свое решение подчинением Божьей воле: «Знает бог,

буду ли я счастлива, в его святой, неисповедимой власти судьбы мои, но я решилась. <...> Что будет, то будет; как бог пошлет!..» [Достоевский 1972а: 101]. Между тем Девушкин, представляющий собой нематериальные ценности и идеалы, остается в нематериальном мире, мире письма и книг<sup>12</sup>. Неудивительно, что читатели, сами совращенные с пути истинного увлекательностью и опасностями романтического сюжета, отказались замечать эту печальную истину.

Это аллегорическое истолкование «Бедных людей» формирует у нас неожиданно амбивалентное отношение к литературным ценностям. Макар Девушкин, на первый взгляд проявляющий нежную, самоотверженную заботу о попавшей в беду девушке, на поверку оказывается опасным хищником, которому почти удается ее погубить, — прямым потомком Ловеласа, чьи отношения с Клариссой приводят ее к смерти. Здесь стоит вспомнить о вынесенном в эпиграф к роману предостережении относительно опасностей сочинительства. То, что казалось достоинствами Девушкина: скромность и самоуничижение, — оборачивается попытками хищника скрыть свою истинную сущность от жертвы. Замечание хозяйки квартиры «черт с младенцем связались», высказанное об отношениях Девушкина с Варенькой [Достоевский 1972а: 70], перестает казаться простой фигурой речи.

Ассоциация печатной литературы с силами зла придумана не Достоевским, хотя здесь, как обычно, автор оказывается чутким выразителем настроений своей эпохи. Возможно, амбивалентное отношение к литературе в этот период является побочным про-

---

<sup>12</sup> Мой вывод дополняет истолкования Гэри Розеншильда и Ребекки Эпштейн-Матвеевой. Розеншильд, изучая характеры персонажей романа с точки зрения психологического реализма, указывает, что «можно с полным основанием заметить: сентиментальная героиня оказывается бóльшим реалистом, чем скромный чиновник» [Rosenschild 1986: 530]. Матвеева уделяет больше внимания взаимоотношениям героев романа с книгами: «В то время как главный герой, читая литературные произведения, наивно отождествляет себя с их вымышленными персонажами, его собеседница чем дальше, тем больше теряет связь с литературными текстами» [Matveyev 1995: 538].

дуктом чрезмерно быстрого распространения печатных материалов в эпоху Промышленной революции. Появление средств массовой информации в XVIII веке вызвало «кризис грамотности» (по определению Элвина Кернана), связанный скорее с *избытком*, чем с недостатком чтения. «Чтения, — пишет Кернан, — стали бояться примерно так же, как позднее чрезмерного просмотра телевидения, которое в Америке конца XX века стало чем-то вроде культурного пугала» [Kernan 1990: 130]. Важная для Достоевского этика человеческой общности и связанности особо обострила его чувствительность к опасностям, которую представляет собой печатное слово. Становится слишком легко читать в одиночестве. В «Бедных людях» Достоевский, тонко пародируя западные литературные тексты, переносит это подозрительное отношение к чтению на русскую почву.

Это, разумеется, только начало. Темы, которые мы лишь наметили здесь, обнаружат себя в полную силу в последующих больших романах Достоевского. Тем не менее уже в своем сравнительно кратком и на первый взгляд простом дебютном произведении Достоевский поднял некоторые из наиболее значительных вопросов, характерных для его дальнейшего творчества: это конфликт между духом и телом, отсутствие справедливости и равенства в Божьем мире, препятствия, возникающие на пути идеальной, самоотверженной любви, и неизбежная потаенность любого подлинного опыта. «Бедные люди» содержат аллегорию чтения, в ходе которого самые дорогие нам мечты и чувства, воплотившись в литературную форму, начинают таить в себе опасность. Хотя вопрос о роли литературы в человеческом обществе поднимается и во многих зрелых произведениях Достоевского, нигде больше он не подойдет к проблеме этики художественного самовыражения так непосредственно и при этом так сознательно литературно, как в своем первом романе. И несмотря ни на что, наши симпатии остаются на стороне Девушкина и его идеалов любви — при всей их сложности и неоднозначности, — поскольку мы тоже сделали свой выбор в пользу чтения.

## Глава вторая

# Дух Петербурга: «Белые ночи»

Дух не в Я, он между Я и Ты. Будет неверным уподобить Дух крови, что струится в тебе, он — как воздух, которым ты дышишь. Человек живет в духе, если он может ответить своему Ты. Он это может, когда он вступает в отношение всем своим существом. Единственно благодаря своей силе отношения человек может жить в духе.

*Мартин Бубер*<sup>1</sup>

Где нет богов, там господствуют призраки.

*Новалис*<sup>2</sup>

Как мы уже видели, смелые предположения о внешней стороне вещей могут привести к неожиданным открытиям относительно их внутренней сущности. В качестве «физического лица», петербургского чиновника середины 1840-х годов, Макар Девушкин остается персонажем традиционной истории о самоотверженной любви, павшей жертвой обстоятельств. Однако в качестве представителя романтической литературы он воплощает собой целый сонм нематериальных опасностей. Эти опасности связаны с соблазнительной, эротической притягательной силой фантазии. Достоевский смещает границы между непредсказуемыми силами и противоречиями духовного мира и наблюдаемой, измеримой материальной реальностью. Отвечая на критику со стороны обделенных фантазией и чувством юмора современников, писатель, как известно, заявлял, что его «фантастический

---

<sup>1</sup> [Бубер 1995б].

<sup>2</sup> [Новалис 2003: 143].

реализм» реалистичнее обыденной жизни: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного»<sup>3</sup>. Несовпадение между стилем и темой в творчестве Достоевского, возможно, является отражением искусственности использования им условностей западной сентиментальной прозы конца XVIII века для описания типично русских реалий. Его борьба за то, чтобы заставить эти модели служить своим эстетическим целям, является симптомом кризиса национальной идентичности, характерного для русских писателей его поколения. В то же время крайности его стиля свидетельствуют о наличии более глубокой и общечеловеческой драмы: борьбе писателя за создание Истины из вымысла. Ибо через то пограничное пространство, где сослагательное наклонение (фантазия) встречается с изъявительным (факты), искусство входит в мир. Впервые затронув эту тему в своем первом романе, он доходит до ее сути в известной, но, полагаю, неправильно понимаемой ранней повести «Белые ночи» (1848).

Сюжет «Белых ночей» незамысловат. На протяжении нескольких майских вечеров в период белых ночей в Санкт-Петербурге одинокий безымянный рассказчик встречается с девушкой по имени Настенька, влюбляется в нее, а потом теряет ее, поскольку она возвращается к своему предыдущему поклоннику. Среди литературоведов принято хвалить эту короткую повесть как лирическую интерлюдия, краткое торжество молодости и любви, резко контрастирующее с напряженным и страдальческим тоном других произведений Достоевского этого периода и более поздних. Выступая в русле этой критической традиции, К. В. Мочульский пишет, что повесть Достоевского проникнута «волшебным, поэтическим блеском» и «очарованием молодости, влюбленности, весны», а героя характеризует как «юного идеалиста с горячим сердцем»: «Ничего “подпольного”, затхлого нет в об-

---

<sup>3</sup> Письмо Н. Н. Страхову, 26 февраля — 10 марта 1869 года [Достоевский 1986: 19].

разе юноши-поэта. <...> Любовь его к Настеньке простодушна, доверчива и чиста. <...> ...как широко раскрывается его сердце!» [Мочульский 1980: 80]. Другие литературоведы вторят ему: «“Белые ночи” выделяются на фоне трагикомической и сатирической вселенной его ранних произведений благодаря прекрасной легкости и нежности стиля, атмосфере весенней бури подростковых эмоций, изяществу и остроумию содержащихся в них добродушных пародий» [Frank 1976: 343]. Дональд Фангер считает, что в этой повести отсутствует «страстное осуждение мечтательности, содержащееся в “[Петербургской] летописи”» [Fanger 1967: 169]. А Виктор Террас указывает, но вскользь, на наличие темных оттенков в характере мечтателя, заявляет, что его любовь к Настеньке свободна от вожделения, и отмечает его «чудаковатый юмор» [Terras 1969: 31–37]. «Белые ночи» снискали всеобщее признание благодаря лиризму и трогательности их трагического сюжета, посвященного любви столь чистой, что она не может быть реализована. И все же, несмотря на всеобщее восторженное отношение к рассказчику из «Белых ночей», читателям не мешает осторожность. Ничто у Достоевского никогда не бывает таким простым, как кажется. Читая «Белые ночи», я постараюсь раздвинуть обычные онтологические границы между персонажами и задам вопрос с нового ракурса: кто такой или что такое — мечтатель Достоевского и что он замышляет?

Рассказчик из «Белых ночей» — это один из вариантов многогранного образа мечтателя, который проходит через все раннее творчество Достоевского. Это чувствительное создание, сторонящееся людей и живущее в мире романтических фантазий. Его застенчивая и эмоциональная натура уходит корнями в сентиментальную традицию западноевропейской литературы. При своем перемещении на восток мечтатель принимает характерную русскую культурную и политическую окраску. Он обитает, само собой разумеется, в чуждом России «западном» Санкт-Петербурге. Здесь его неспособность претворить мысль в дело служит фрустрированным русским интеллигентам 1840-х годов аллегорией последствий реакционного правления Николая I. Этот политический тезис, например, выглядывает из-под поверхности



написанного эзоповым языком разбора повести Достоевского, принадлежащего Белинскому: «Шиллер высок в своем созерцании любви; но это любовь мечтательная, фантастическая: она боится земли, чтоб не замараться в ее грязи, и держится под небом, именно в той полосе атмосферы, где воздух редок и неспособен для дыхания, а лучи солнца светят не грея...» [Белинский 1955: 165]<sup>4</sup>. Русский мечтатель канализирует свои не находящие применения политические амбиции в литературную деятельность, создавая повести о бессилии и разочаровании. В произведениях Достоевского характерные для мечтателя постоянный самоанализ и неспособность участвовать в нормальных человеческих взаимоотношениях позднее проявят себя в таких значительных персонажах, как Человек из подполья и Раскольников. Кроме того, мечтатель Достоевского автобиографичен: он наделен такими чертами личности своего создателя, как некоммуникабельность, обостренная чувствительность и любовь к литературе. Большинство из тех, кто был знаком с Достоевским в молодые годы, отмечают его всепоглощающую страсть к литературе в это время, даже до того, как он сам стал писателем<sup>5</sup>. Вспоминая тридцать лет спустя в «Дневнике писателя» о периоде кружащих голову успехов своих ранних произведений, Достоевский пишет: «А я был тогда страшный мечтатель. <...> О, как я легкомыслен, и если б Белинский только узнал, какие во мне есть дрянные, постыдные вещи!» [Достоевский 1983: 31].

Обилие смысловых уровней, заключенных в образе мечтателя, свидетельствует об исключительном личном, политическом, психологическом и философском значении творческого импульса как темы в творчестве писателя. Эта идея найдет отражение в других произведениях Достоевского, где затрагивается тема

---

<sup>4</sup> Даже критически настроенный Белинский не заходит настолько далеко, чтобы осудить самого мечтателя; он считает мечтателя продуктом среды, в которой он живет, и не источником, а скорее жертвой вредного влияния.

<sup>5</sup> См. воспоминания А. И. Савельева, К. А. Трутовского, А. Е. Ризенкампа, С. Д. Ивановского и др. в [Вацура 1990, 1]. Критик XX в. А. Л. Бем приводит убедительный аргумент в пользу автобиографических корней образа мечтателя в творчестве Достоевского. См. [Бем 1938: 103–104].

этики литературного творчества: зло и страдание коренятся в персонажах, уходящих от материальной жизни туда, где создаются рассказы, в фантазийный мир индивидуального сознания. В относящемся к этому же периоду письме своему брату Михаилу Достоевский высказывает тревогу по поводу опасностей, связанных с изоляцией человека от общества, что позднее станет в его творчестве сквозным мотивом:

Конечно, страшен диссонанс, страшно неравновесие, которое представляет нам общество. *Вне* должно быть уравновешено с *внутренним*. Иначе, с отсутствием внешних явлений, внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе. Всякое внешнее явление с непривычки кажется колоссальным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни [Достоевский 1985: 137–138].

В этом состоянии изъяснительное наклонение уступает дорогу сослагательному, страх и желание выходят из берегов и, как мы увидим, искусство подавляет реальную жизнь.

Наиболее убедительные образы Достоевского представлены нам изнутри; мы видим мир глазами его персонажей и знаем их тайные мысли. Может быть, поэтому-то читатели склонны принимать на веру невинность и прирожденную доброту героя «Белых ночей». Искусно манипулируя повествованием от первого лица, Достоевский вынуждает своих читателей отождествлять себя с мечтателем и сочувствовать печали, которую он испытывает от потери единственного шанса осуществить свою любовь. Однако, обладая привилегией иметь доступ к внутреннему миру мечтателя во всей его полноте, мы слишком легко начинаем ему сочувствовать. Чтобы понять мечтателя, нам не помешает посмотреть на него и со стороны.

У мечтателя есть близкие родственники в других произведениях Достоевского. «Петербургская летопись», серия из четырех фельетонов, опубликованная в газете «Санкт-Петербургские ведомости» летом 1847 года, содержит сцены и ситуации, которые автор позднее включит в свои произведения. «Белые ночи» многое позаимствовали из четвертого фельетона, опубликован-

ного 15 июня 1847 года. Достоевский целиком перенес из этого эссе ключевые фрагменты, такие как знаменитое сравнение весны в Петербурге с кратким периодом, когда больной девушке становится лучше. Именно в этом фельетоне он дает наиболее подробное описание характера и происхождения мечтателя. Хроникер описывает это архетипическое петербургское создание, глядя на него снаружи — как раз с того ракурса, которого лишен читатель «Белых ночей». Мечтатель возникает тогда, когда желание осмысленной деятельности у русского человека сталкивается с невозможностью реализовать себя в текущей исторической ситуации. В середине написанного хроникером портрета, во фразах, которые позднее будут повторены в «Белых ночах», мечтатель начинает мутировать в неприятное и странно лишенное человечности существо:

...иная деятельность еще требует предварительных средств, обеспеченья, а к иному делу человек и не склонен — махнул рукой, и, смотришь, дело повалилось из рук. Тогда в характерах, жадных деятельности, жадных непосредственной жизни, жадных действительности, но слабых, женственных, нежных, мало-помалу зарождается то, что называют мечтательностью, и человек делается наконец не человеком, а каким-то странным существом *среднего рода* — мечтателем [Достоевский 1978: 32] (курсив мой. — К. А.).

В последующем крещендо кошмарных сравнений разоблачается его подлинная, зловещая природа:

А знаете ли, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами, перипетиями, завязками и развязками, — и мы говорим это вовсе не в шутку [Достоевский 1978: 32].

В таких могучих выражениях грех, зло и ужас вменяются в вину тому, кто в других произведениях представляется читателям невинным и пассивным. Любой, кто пытается понять взгляды Достоевского на литературное творчество, должен

сделать из этого серьезные выводы, поскольку, как подсказывает используемая им здесь терминология («катастрофы, перипетии, завязки и развязки»), фельетонист видит прямую и недвусмысленную связь между этим зловещим существом и творческим импульсом. Заключительный абзац фельетона начинается так: «Воображение настроено; тотчас рождается целая история, повесть, роман...» [Достоевский 1978: 34]. Мечтатель представляет собой начальную точку творческого процесса. Его конечной точкой станут «Белые ночи».

Образ мечтателя обретает этическое значение благодаря тому, что мы можем назвать онтологическим сдвигом, став персонажем «Белых ночей». Здесь, как и в других своих произведениях, Достоевский создает необычный любовный треугольник, состоящий из женщины и двух ее поклонников — один из них нематериален, но присутствует в повествовании, другой существует в физическом мире, но отсутствует. Разумеется, любовный треугольник — далеко не оригинальная тема для литературных сюжетов, но в России Николая I он получает дополнительные философские и социальные оттенки значения и выходит за рамки литературного творчества. Молодые идеалистически настроенные протореволюционеры поколения Достоевского, вдохновленные французским утопическим социализмом, видели в парадигме любовного треугольника альтернативу тому, что они считали неизбежным в традиционной семейной жизни угнетением<sup>6</sup>. В предложенном Достоевским варианте этой парадигмы образ мечтателя представляет романтическую литературу и служит катализатором для реализации физического контакта между другим мужчиной и женщиной. Эта ситуация должна быть уже знакома читателям «Бедных людей» (и первой главы этой книги),

---

<sup>6</sup> Общественные и политические аспекты этой парадигмы хорошо изучены. Лучше всего ее литературное и психологическое влияние на развитие русской художественной прозы объяснила Л. Я. Гинзбург в своем классическом труде «О психологической прозе» [Гинзбург 1977], а Ирина Паперно дает блестящий анализ взаимосвязи между политикой, любовными треугольниками и сексом у следующего поколения — в романе Чернышевского «Что делать?» [Паперно 1988].

где сентиментальный сочинитель писем Макар Девушкин расчищает путь для физического выживания Вареньки, ее избавления от бедности и брака с Быковым. Согласно этой парадигме, духовная, самоотверженная любовь отделена от ее физического (сексуального) проявления, которое впоследствии узаконивается в социальном институте брака. Цикл «грешное желание — размышление — жертва» заканчивается созданием литературного произведения (того, которое мы читаем) и приводит к катарсису. Эта схема показывает двойственную сущность трагического искусства Достоевского, поскольку, хотя романтический мечтатель, как мы видим, тайно испытывает грешные желания и способен увлечь возлюбленную в свой опасный, безжизненный мир, все это искупается страданиями, которые приносит ему любовь, а его конечная функция заключается в том, чтобы стать катализатором контактов между людьми. Однако «истинная» любовь, объединяющая в себе физическую и духовную стороны, остается недостижимой целью — во всяком случае, в пределах данной повести, — поскольку осуществление мечты не оставило бы поводов для появления на свет произведения искусства. Художественная литература пребывает в области невозможного — в сослагательном наклонении, месте реализованного желания, — где сознание и материальный мир находятся в гармонии.

Мечтатель из «Белых ночей» — продукт человеческого одиночества. Он не просто физическое человеческое существо, но также и форма сознания — творение тьмы и ночи, которую наступление белых ночей высветило и выставило на дневной свет. Таким образом, двойная идентичность мечтателя позволяет связать психологическое двойничество наиболее знаменитых героев Достоевского, начиная с современника мечтателя — г-на Голядкина-старшего и -младшего, с функцией фантастического как источника творческого импульса<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Мое прочтение не противоречит концепции Роджера Андерсона, который считает «структурную двойственность несовместимых моделей реальности» основной причиной двойственности персонажей Достоевского. См. [Anderson 1986: 9].

В своей трактовке я вдохновлялась выполненным А. Л. Бемом глубоким анализом повести Достоевского «Хозяйка», также принадлежащей к циклу о мечтателях и написанной годом раньше «Белых ночей». В «Драматизации бреда» Бем показывает, как оторванность мечтателя-протагониста от «реальности» приводит к неустойчивости границы между его внутренним миром и миром внешним. «...Внутренний мир переживаний проектируется вовне, как действительный мир событий» [Бем 1938: 81]. Мечтатель Ордынов проиграл в борьбе за красавицу Катерину из-за своего «пренебрежения к реальности и слепоты к чужому “я”» [Бем 1938: 132]. Бем убедительно доказывает, что любовная история в «Хозяйке» сама по себе является продуктом фантазий мечтателя.

Аналитические выводы Бема вынуждают осторожного читателя Достоевского поставить под вопрос нерушимость границ между реальностью и фантазией и — еще более радикально для традиционного литературоведения — между внешне явно различающимися персонажами. Мечтатель-рассказчик из «Белых ночей» видится как некто одновременно и больший, и меньший, чем обычный человек. Его идентичность связана с идентичностью города. Он владеет даром предвидения: он знает всех прохожих на Невском проспекте, в садах и на набережной — хотя они его не знают [Достоевский 1972б: 102]. При этом, прожив в городе восемь лет, он не имеет реальных знакомых. Он прирос к этому городу и не следует за остальными петербуржцами при их ежегодном летнем выезде на дачи. Обычные (созданные из плоти и крови) люди покидают его, как они в это время года покидают свой город. Мечтатель особым образом общается с пустыми домами своего города и проникает в места, где «не встретишь живой души» [Достоевский 1972б: 105]. Внутри него шевелится «враждебный бесенок» [Достоевский 1972б: 117]. Кто такой — или что такое — это странное существо?

С трудом ориентирующийся в собственной обособленной личности, мечтатель, говоря о себе, перескакивает с первого на третье лицо. Он видит и показывает себя со стороны. Погружен-

ный в свои фантазии, он представляет странное зрелище для людей на улице:

...он так вздрогнул, чуть не закричал и с испугом огляделся кругом, когда одна очень почтенная старушка учтиво остановила его посреди тротуара и стала расспрашивать его о дороге, которую она потеряла. Нахмурясь с досады, шагает он дальше, едва замечая, что не один прохожий улыбнулся, на него глядя, и обратился ему вслед и что какая-нибудь маленькая девочка, боязливо уступившая ему дорогу, громко засмеялась, посмотрев во все глаза на его широкую созерцательную улыбку и жесты руками [Достоевский 1972б: 115].

Воспринимая рассказ нарратора из глубин его чуткого разума, читатель не считает себя обязанным попытаться увидеть его со стороны. Но представьте себе, что должна была подумать о нем Настенька, когда она впервые его заметила. Он поздно вечером прогуливается по пустынной набережной канала и поет, «потому что, когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя, как и всякий счастливый человек, у которого нет ни друзей, ни добрых знакомых и которому в радостную минуту не с кем разделить свою радость» [Достоевский 1972б: 105]. Неудивительно, что Настенька испугалась этого странного прохожего (который «мурлыкает» про себя — пусть даже и счастливо, — поскольку у него *нет друзей*) и ей захотелось перейти на другую сторону улицы, чтобы избавиться от него. «...Покамест я приискивал слово, девушка очнулась, оглянулась, спохватилась, потупилась и скользнула мимо меня по набережной. Я тотчас же пошел вслед за ней, но она догадалась, оставила набережную, перешла через улицу и пошла по тротуару» [Достоевский 1972б: 106]. Для нее он не более чем еще один хищник. Кто мы такие, чтобы оспаривать это впечатление, даже задним числом?

Как подсказывает последнее письмо Настеньки («Это был сон, призрак» [Достоевский 1972б: 140]), мечтатель функционирует не только как личность, но и как *мечта* — мечта-желание (как во фразе «мечты сбываются»), а также и мечта-фантазия. Сюжет «Белых ночей» представляет собой драму чистого желания, за-

ключенного в личности и функции героя-мечтателя, драму, которая в каком-то смысле характерна для Санкт-Петербурга — «самого отвлеченного и предумышленного города» [Достоевский 1973а: 101] в мире. Мечтатель — это дух города, призрак, который привносит на его улицы чуждый элемент романтического желания. Его роль в повествовании — служить иллюстрацией функции желания как составной части художественной прозы, движущей силы для развития литературных сюжетов.

М. М. Бахтин, как известно, отметил, что Достоевский стирает границы между личностями, описывая их прямые контакты друг с другом:

Важнейшие акты, конституирующие самосознание, определяются отношением к другому сознанию (к Ты). Отрыв, отъединение, замыкание в себя как основная причина потери себя самого. Не то, что происходит внутри, а то, что происходит на границе своего и чужого сознания, *на пороге* [Бахтин 1979: 311].

В «Белых ночах» мечтатель, рассказывая о себе, произвольно чередует местоимения первого и третьего лица, «затем что в первом лице всё это ужасно стыдно рассказывать» [Достоевский 1972б: 114]. В трактовке этого «переключения» я иду дальше традиционного понимания этого персонажа и рассматриваю мечтателя как *воплощение желаний Настеньки*, а не только его собственных<sup>8</sup>. При такой трактовке не только его собственная воля, но и ее одиночество и тоска заставляют его возникнуть из ниоткуда на набережной петербургского канала. В конце концов, что ее привело туда — в опасное для юных девиц место, куда ни одна приличная юная девица не позволит себе выйти ночью, когда кругом столько хищников, — если не надежда встретить мужчину? Как покажет развитие сюжета, хотя она и ждет свое-

<sup>8</sup> В мире Достоевского один герой может быть двумя. В какой степени, например, Свидригайлов является самостоятельной личностью, а в какой он является порождением бессознательного Раскольникова? К счастью, согласившись с общепринятым обозначением фантастического в своем анализе характера персонажа, мы оказались избавлены от необходимости выбирать между этими двумя вариантами.



го отсутствующего жениха, она готова удовлетвориться и кем-то другим... все что угодно, лишь бы не оставаться *одной*. Ее готовность тратить свою эмоциональную энергию на мечтателя, если считать его лишь генератором литературных фантазий, служит примером основной функции французских сентиментальных романов, которые Достоевский пародирует здесь, как и в «Бедных людях» и других произведениях: как отлично известно Настенькиной бабушке [Достоевский 1972б: 122], литературные тексты представляют собой соблазнительную отдушину для зарождающегося сексуального желания молодых девиц. Здесь таятся две опасности: с одной стороны, мир книг может показаться девушке более соблазнительным, чем реальная, физическая любовь, даже в браке. С другой стороны, книга может ввести двух читателей в совместный грех. Как мы в дальнейшем увидим, опасность в «Белых ночах» представляет *одинокий* грех, порожденный чтением в одиночку.

Встреча Настеньки с мечтателем становится возможной с наступлением белых ночей. В эту пору обычное течение времени приостанавливается и свету становится возможно проникнуть в места, обычно окутанные мраком, а прячущаяся там фауна (испуганные котята, улитки, пауки, призраки и так далее — все они названы в тексте и все соединяются в образе мечтателя) становится видна глазу. Исход обычных горожан на дачи очищает сцену для необычных встреч — таких, которые могут послужить завязкой для литературных сюжетов. Краткая прогулка самого мечтателя за город зарядила его энергией для встречи с другим человеком после возвращения на пустынные городские улицы. Его бестелесная или не вполне телесная природа подчеркивается тем, что Настенька не слышит его шагов, когда он подходит к ней сзади на набережной одного из петербургских каналов (пространство между мирами фантазии и реальности, где в произведениях Достоевского происходит столько этически значимых событий).

Критически настроенный читатель вполне может спросить, что же влечет мечтателя к Настеньке, помимо *чистого, незамутненного желания* обладать женщиной — любой женщиной, —

поскольку она обращена к нему спиной, ее голова так плотно прикрыта, что он даже не видит цвета ее волос, а на ней надета черная мантилья — безликий предмет одежды, который тем не менее кажется мечтателю «кокетливым» [Достоевский 1972б: 105]. Одного вида молодой женщины без провожатых в этой пустынной части города в этот ночной час достаточно, чтобы его сердце бешено забилося. Его привлекают не какие-то ее личные качества, а сложности ее положения. И все же он не в состоянии материализоваться, пока не появляется соперник, представляющий собой угрозу и вызывающий у Настеньки необходимость и желание спасения. Судьба и исполнение желаний (для обеих сторон) играют главную роль в этой встрече между призраком и карикатурным злодеем:

Вдруг, не сказав никому ни слова, мой господин срывается с места и летит со всех ног, бежит, догоняя мою незнакомку. Она шла как ветер, но колыхавшийся господин настигал, настиг, девушка вскрикнула — и... я благословляю *судьбу* за превосходную *сучковатую палку*, которая случилась на этот раз *в моей правой руке*. Я мигом очутился на той стороне тротуара, мигом незванный господин понял, в чем дело, принял в соображение неотразимый резон, замолчал, отстал и только, когда уже мы были очень далеко, протестовал против меня в довольно энергических терминах. Но до нас едва долетели слова его.

— Дайте мне руку, — сказал я моей незнакомке, — и он не посмеет больше к нам приставать [Достоевский 1972б: 106] (курсив мой. — К. А.).

В этой краткой сцене виден в миниатюре классический любовный треугольник: девица в беде — безжалостный соблазнитель — мечтательный спаситель. Как мы уже видели, Достоевский питал слабость к этой сюжетной схеме уже в своих ранних произведениях, а в шедеврах зрелого периода он углубит ее трагический смысл. Исследуя эту сюжетную схему в «Хозяйке», Бем представляет ее как эдиповскую драму с автобиографическими реминисценциями: слабый юноша (Достоевский — Ордынов; мечтатель) пытается спасти попавшую в беду женщину (свою мать — Екатерину; Настеньку) от мужчины более старше-

го возраста — похотливого тирана (отец Достоевского — Мурин; пьяный господин)<sup>9</sup>. В данном случае нас интересует то, как Достоевский использует этот сюжетный ход в качестве аллегории художественного творчества.

Как и подобает мечтателю, учитывая его расплывчатый образ, его взаимодействие с материальным миром происходит в атмосфере фантазии. Между соперниками нет физического контакта; действие, которое происходит в промежуток времени между чудесным возникновением мечтателя на тротуаре и немедленным пониманием ситуации пьяным господином, носит исключительно психологический и символический характер. Как раз тогда, когда мечтатель в нем нуждается, «судьба» вкладывает в его руку оружие — превосходную сучковатую палку (эта палка пугающе напоминает читателю трость, с которой ходит, жестикулируя, по улицам Петербурга двойник рассказчика — странный старичок: единственный человек, с которым мечтатель осмысленно общался до своей встречи с Настенькой)<sup>10</sup>. Позднее примеру этого магического жезла следует другое мощное средство связи между героями: письмо, которое чудесным образом возникает в руке

---

<sup>9</sup> См., в частности, [Бем 1938: 117–118 и 139–141].

<sup>10</sup> Может быть, этот старичок — двойник самого автора, который появился в качестве cameo, чтобы доставить эту сучковатую трость в мир своего рассказа? Если такое истолкование правомерно, оно служит добавочным подтверждением гипотезе Бема, согласно которой фантазия о спасении, запечатленная во многих произведениях Достоевского, как минимум отчасти носит автобиографический характер. Если мы пренебрежем опасностями, которыми грозят анахронизмы, то обнаружим в этом необычном господине сходство с Достоевским зрелых лет. Дочь Достоевского Любовь вспоминает, что ее отец любил бесцельно бродить по городу: «Он блуждал по самым темным и отдаленным улицам Петербурга. Во время ходьбы он разговаривал сам с собою, жестикулировал, так что прохожие оборачивались на него. Друзья, встречавшиеся с ним, считали его сумасшедшим» [Анциферов 1923: 20]. Независимо от того, правдиво ли это воспоминание, или это характерная для данного мемуариста выдумка, появившаяся благодаря прочтению Любовью Достоевской произведений своего отца, трудно удержаться и не включить ее в данное исследование того, как жизнь становится вымыслом (и наоборот).

мечтателя на вторую ночь, как раз тогда, когда оно нужно. Он советует Настеньке написать своему отсутствующему поклоннику письмо. «Письмо... — отвечала Настенька, немного смешавшись, — письмо... но...» Но она не договорила. Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо, по-видимому уже давно написанное» [Достоевский 1972б: 127].

«Фантастическая» природа мечтателя позволяет ему в обоих случаях служить посредником между Настенькой и мужчиной из плоти и крови. Он выполняет ее желания, касающиеся другого мужчины. В первом случае мужчина является угрозой, во втором — надеждой; сначала мечтатель спасает попавшую в беду девушку, а затем соединяет влюбленных — точно так же, как в сентиментальных романах, со страниц которых он сошел. Его ярко выраженная роль исполнителя желаний объясняет его кажущуюся на первый взгляд странной характеристику самого себя как «духа царя Соломона»: «Теперь, милая Настенька, теперь я похож на дух царя Соломона, который был тысячу лет в кубышке, под семью печатями, и с которого наконец сняли все эти семь печатей». Этот «дух царя Соломона» — не кто иной, как выпущенный рыбаком из кувшина джинн из «Тысячи и одной ночи». В этой сказке исполнение желаний и опасность также неразрывно связаны между собой. Джинн-бунтовщик был заключен царем в кувшин, и хотя сначала он поклялся выполнить желания того, кто его выпустит, чем дольше длится его многовековое заточение, тем сильнее он гневается, пока не решает убить своего спасителя<sup>11</sup>. Роль джинна, разумеется, в сюжете «Тысячи и одной ночи» связана и с завязкой повествования, поскольку его существование гарантирует рассказчице жизнь — подобно тому как она подарила жизнь ему. Джинн Достоевско-

---

<sup>11</sup> Достоевского в детстве впервые познакомила с «Тысячей и одной ночью» «часто гостившая» в доме «старушка Александра Николаевна» [Достоевский 1974: 520]. Известный Достоевскому вариант был, вероятно, переводом с французского, появившимся в России в конце 1760-х годов.

го — двусмысленный персонаж, способный и исполнять желания, и мстить. Мечтатель способен исполнить желания Настеньки, но он также представляет собой и опасность. Учитывая неустойчивое эмоциональное состояние, в котором она находится, ее легко может соблазнить уход в его мир фантазий и свободы от обязательств, где само желание будет доставлять ей больше наслаждения, чем его исполнение.

Чтобы донести эту идею до читателей, Достоевский насыщает свое повествование сублимированной эротической энергией. Как косвенно свидетельствует смущение Настеньки в сцене передачи письма, эта энергия особенно сильна, когда исходит из правой руки мечтателя, поскольку это орудие его контактов с материальным миром. Рука, держащая чудесную трость и передающая письмо, — это еще и та рука, из которой случайно зашедший к нему в гости приятель высвобождает свою, когда бежит из фантастического мира мечтателя [Достоевский 1972б: 113], и та рука, которая будет касаться руки Настеньки в ключевые моменты на всем протяжении их истории. Но самое главное — это та рука, которая будет держать перо, чтобы записать рассказ мечтателя постфактум, когда чернила заменят ему слезы. Само перо, как бы продолжение его руки, имеет особое значение<sup>12</sup>. На протяжении всей повести мечтатель и Настенька неоднократножимают друг другу руки. Этот жест обязательно сопровождается видимым, физическим выражением эмоции: смехом, слезами или дрожью. Например, при первом прикосновении к руке мечтателя рука Настеньки дрожит от волнения и испуга [Достоевский 1972б: 106], а его рука отвечает тем же: «Да, если рука моя дрожит, то это оттого, что никогда еще ее не обхватывала такая хорошенькая маленькая ручка, как ваша. Я совсем отвык от женщин; то есть я к ним и не привыкал никогда; я ведь один...» [Достоевский 1972б: 107]. Более того, с рукопожатия начинается рассказ:

---

<sup>12</sup> Включая, разумеется, фаллический смысл, начиная с «Проблемы тревоги» Фрейда (1936).

- Руку вашу! — сказала Настенька.  
— Вот она! — отвечал я, подавая ей руку.  
— Итак, начнемте мою историю!

Об опасностях и радостях этого физического контакта сигнализируют слезы, в эротические моменты повести служащие символическим лубрикантом. Эти обильно льющиеся слезы — наследие традиции сентиментального романа — метонимически связаны с другими жидкостями сырого города Петербурга: каналом, на набережной которого встречаются влюбленные, и дождем, усугубляющим и отражающим горе мечтателя в конце повести. Наиболее примечательный обмен жидкостями происходит в тот момент, когда Настенька приходит в комнату к жильцу и признается ему в любви. Жилец бросается подать ей *воды*, ее сердце бешено бьется, способность здраво рассуждать оставляет ее, и она падает в обморок. Что бы ни случилось между ними во время этой ее кратковременной потери сознания, кончается оно *потоком слез*:

Когда же отворила к нему дверь, он так и вскрикнул, на меня глядя. Он думал, что я привидение, и бросился мне воды подать, потому что я едва стояла на ногах. Сердце так билось, что в голове больно было, и разум мой помутился. Когда же я очнулась, то начала прямо тем, что положила свой узелок к нему на постель, сама села подле, закрылась руками и заплакала в три ручья [Достоевский 1972б: 124]<sup>13</sup>.

Рассказ Настеньки — прозрачно замаскированная сексуальная сцена, напоминающая историю Вареньки и Покровского в «Бедных людях», — является параллелью рассказу мечтателя, где он вспоминает свои самые тайные и постыдные фантазии. Кульми-

---

<sup>13</sup> Недостаток места не позволяет нам провести здесь более подробный анализ холодной дождливой петербургской погоды. В своем недавно вышедшем исследовании семиотики этого города Джулия Баклер исследует важность его наиболее неприятных метеорологических явлений для создания «петербургского текста» русских писателей XIX века. См. ее работу [Buckler 2005], особенно с. 19–20.

нацией его рассказа также становятся слезы, но он их проливает наедине с собой. Неспособность мечтателя вступать в осмысленный контакт с другими людьми приводит к тому, что он ищет любви в себе самом. Он погружается в свою литературную фантазию на всю ночь и наконец завершает ее на заре, один в постели, и единственным продуктом этого «греха» являются слезы:

...Отчего же каким-то волшебством, по какому-то неведомому произволу ускоряется пульс, брызжут слезы из глаз мечтателя, горят его бледные, увлажненные щеки и такой неотразимой отрадой наполняется всё существование его? Отчего же целые бессонные ночи проходят как один миг, в неистощимом веселии и счастья, и когда заря блеснет розовым лучом в окна и рассвет осветит угрюмую комнату своим сомнительным фантастическим светом, как у нас, в Петербурге, наш мечтатель, утомленный, измученный, бросается на постель и засыпает в замираниях от восторга своего болезненно-потрясенного духа и с такою томительно-сладкою болью в сердце? [Достоевский 1972б: 116]<sup>14</sup>.

В «Белых ночах» Достоевский, если можно так выразиться, задает вопрос, на который он ответит позже, вернувшись в своих великих романах к слезливым сценам с сексуальными нюансами. Однако там они будут знаменовать собой радостное *окончание* одиночества героя или героини, его или ее момент откровения. Решающим фактором станет добавление религиозного мотива. Наиболее известная из этих сцен — экстатическое падение Алеши на землю после его видения чуда в Кане Галилейской в «Братьях Карамазовых». Еще один пример — видение словно сошедшей с иконы матери с ребенком на руках в знаменитом сне

---

<sup>14</sup> В еще одном смысловом слое, на этот раз вдвойне межтекстовом, нам вспоминаются дискуссии по поводу впечатления, которое произвела в свое время на читателей сентиментальная повесть Руссо «Новая Элоиза»: «Читатели писали издателю Руссо о, например, слезах и вздохах, учащенном сердцебиении, рыданиях, припадках и острых конвульсивных болях, вызванных чтением “Новой Элоизы”. И тем не менее они продолжали ее читать» [Laqueur 2003: 205].

Дмитрия о «дите». Но пока что в центре внимания Достоевского остаются одинокий, изолированный от людей герой и искажения фантазии.

Одиночество мечтателя, которое он много раз подчеркивает на протяжении всей повести, является его сущностью. Это его ложь, его вымысел и его трагедия. Читая, как он сам описывает себя, мы видим гораздо менее невинного персонажа, чем тот кроткий юноша-идеалист, которого рисует нам каноническое литературоведение. Кажется, что мечтателя произвели на свет не отец с матерью, а странные, темные петербургские углы, в которых идеальное сосуществует с прозаическим и пошлым [Достоевский 1972б: 112]. Он не мужчина, а существо среднего рода; он таится от дневного света; он прирастает к своему углу, как улитка к раковине<sup>15</sup>. Он хищник, питающийся за счет чужих жизней, словно паук, затягивающий мух в свою паутину [Достоевский 1972б: 115]. Его терзает чувство вины, а вина его связана с литературным творчеством, «как будто он только что сделал в своих четырех стенах преступление, как будто он фабриковал фальшивые бумажки или какие-нибудь стишки для отсылки в журнал при анонимном письме» [Достоевский 1972б: 112]. Он «сделал преступление и грех в [своей] жизни, потому что такая жизнь [прожитая в изоляции от человеческого общества] есть преступление и грех?» [Достоевский 1972б: 118]. Одинокий грех мечтателя заставляет читателя вспомнить автора, на протяжении всей жизни Достоевского остававшегося его спарринг-партнером, — Жан-Жака Руссо. Некоторые из важнейших произведений Достоевского принимают форму полемики с Руссо как автором сентиментальной литературы, как родоначальником современного жанра исповедальной автобиографии и как идеологическим оппонентом<sup>16</sup>. Достоевский разоблачает нереальность наивной и вводящей в заблуждение фантазии Руссо о невинности человека, живущего на лоне природы, а также

<sup>15</sup> Этот образ Террас характеризует как «комичный» [Terras 1969: 35].

<sup>16</sup> См. [Miller 1979: 89–101; Belknap 1990б: 113–121]; и мою статью [Flath 1993: 510–529]. Сведения об общем контексте данной темы см. в [Barran 2002].



оспаривает его презумпцию уникальности и ценности каждой человеческой личности в отрыве от общества. Его творчество вступает в полемику со сделанным Руссо на самой первой странице «Исповеди» заявлением: «Я не похож на тех, кого встречал, и смею думать, что отличаюсь от всех живущих ныне людей» [Руссо 2004: 5]. В «Исповеди» Руссо в мельчайших подробностях описано нежелание автора пересечь границу между страстью и ее физическим воплощением. Он остается в мире чистого чувства, в мире, где любовь можно идеализировать, но где она не затрагивает других. Стиль «Исповеди» во многом предвосхищает стиль подпольных героев Достоевского. Например, вспоминая о своих отношениях с квартирной хозяйкой г-жой де Варенс, ставшей для него воплощением материнского авторитета и (на очень краткий срок) любовницей, Руссо пишет: «Если бы еще рассказ мой состоял в событиях, действиях, словах, я смог бы это как-то описать и передать, но как высказать то, о чем не говорилось и чего не делалось и даже не думалось, а лишь ощущалось и чувствовалось, как объяснить причину моего счастья, заключающегося в самом чувстве счастья?» [Руссо 2004: 227]. Для влюбленного Руссо чересчур концентрируется на себе и собственных чувствах — до такой степени, что *действие*, основанное на этих чувствах, оказывается и ненужным, и невозможным. Именно этот эгоизм и стал мишенью для критики со стороны Достоевского как в его ранних произведениях, так и в поздних шедеврах.

В пародийных сценах из «Белых ночей» и других произведений, включая «Записки из подполья», Достоевский исподтишка высмеивает откровенность, с которой Руссо признается в своей приверженности сексу в одиночку, называемому им «опасным пороком, который обманывает природу» [Руссо 2004: 110]<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> В работе «Открывая сексуальность в Достоевском» Сьюзен Фуссо дает развернутый анализ этой темы, в том числе в руссоистском (и общественно-психологическом) контексте поздних произведений Достоевского, в особенности «Подростка» и «Братьев Карамазовых». Молодые герои этих романов (Алеша и Аркадий) ставятся в ситуации, наводящие на мысли

Мечтатель является наглядной иллюстрацией высказанного Руссо в «Исповеди» тезиса, согласно которому этот порок, который «весьма удобен, ибо щадит стыдливость и робость молодых людей», позволял ему избегать общения с женщинами вообще и с женщиной, которую он любил, в частности. «Словом, — пишет Руссо, — я был благоразумен, *потому что любил ее*» [Руссо 2004: 109] (курсив мой. — К. А.). Достоевский же разоблачает греховную сущность внешнего благоразумия Руссо. При этом он высказывает глубокую тревогу, характерную для его эпохи — эпохи, когда образ гордого, индивидуалистичного, ответственного человека эпохи Просвещения начал рушиться. Уродливая изнанка изолированной от общества личности — это то, что Томас У. Лакер называет «извращенным двойником» чрезмерной погруженности в свой внутренний мир:

Тайная [мастурбация] <...> стала особенно ужасным проступком не из-за того, что она происходит наедине с собой, но потому, что ее сделали примером негативных проявлений жизни в одиночестве, наедине с собой. Она представляла собой темную сторону состояния, вызывавшего восхищение, угрозой независимости и автономности. Чувство вины за бесконечное и асоциальное удовольствие и стыда в том случае, если твои развлечения станут достоянием гласности, возникли в эпоху, которая создала и индивидуальность человека, и ее извращенного двойника. Иными словами, одновременно с добродетелями частной жизни, одиночества и независимости возник и присущий им порок [Laqueur 2003: 233].

Эта озабоченность — просто современное выражение древней тревоги; век разума отрицает существование демонов, но, как намекает Достоевский, они все-таки есть. Враждебный бесенок

---

о сексе, когда опасные фантазии могут привести к ужасам мастурбации. Достоевский избавляет их от искушения. См., в частности, у Руссо главу «Сексуальность мужчины-девственника» [Руссо 2006: 69–70]. Меня здесь интересуют истоки этой сквозной темы, и я вернусь к этой проблеме позже, предложив для нее иное решение.

мечтателя — это потомок тех «духов, демонов и Лилит», которых порождает «пролитое семя Адама»; как показывает исследование Лакера, задолго до возникновения современного типа личности «любое мужское семя могло породить демонов» [Laqueur 2003: 123]. Кульминацией этой темы, как я покажу в дальнейшем, является возвышенная символика пролитого семени в «Братьях Карамазовых».

Солипсизм и самособлазнение мечтателя в «Белых ночах» могут помочь в попытке осмыслить этику и функции искусства в человеческом обществе. Жак Деррида связал публичное признание Руссо в онанизме с внутренне присущими писательскому ремеслу опасностями. Для Деррида произведения Руссо являются примером «опасного восполнения», чрезмерно высокой оценки письменного слова, из-за чего контакты между людьми заменяются литературой, а результатом являются одиночество и отчуждение:

Автоэротическому опыту сопутствует тревога <...>. Наслаждение переживается как невосполнимая потеря жизненной субстанции, как незащищенность перед безумием и смертью. <...> Речь здесь идет о воображаемом. Восполнение как «обман матери-природы» действует подобно письму и *оказывается столь же опасным для жизни*, причем опасность эту порождает образ. Подобно тому, как письмо обнажает кризис живой речи, ее деградацию в «образе», рисунке или представлении, так онанизм возвещает разрушение жизненных сил в соблазнах воображения [Деррида 2000: 303].

В «Белых ночах» и других своих произведениях Достоевский, ни разу не назвав мастурбацию по имени, использует связанные с этим актом литературные метафоры, чтобы продемонстрировать, как чрезмерный расход жизненной энергии на литературные занятия (чтение и письмо) ведет к уходу от осмысленного контакта с людьми в мрачную преисподнюю солипсизма, греха и страданий. Обращаясь к тому, как литература описывает и в некоторой степени смягчает разъединенность и одиночество людей, его трагическое искусство позволяет читателям достигнуть катарсиса и примирения с реальностью.

«Белые ночи» начинаются с описания того, как мечтатель бродит по улицам Петербурга, а заканчиваются его возвращением к себе в комнату. Место действия имеет большое значение, поскольку город, который рисует здесь Достоевский, с его светлыми ночами и темными, угрюмыми днями, его домами, в которых никто не живет, и улицами, на которых нет людей, с его неустойчивым пространством-временем, — этот город нарушает нормальный порядок вещей. Я выступаю в защиту амбициозной точки зрения, согласно которой герои Достоевского являются в первую очередь средством выражения идеи относительно природы художественного творчества. Если считать их просто «бумажными человечками», уменьшенными, но полными психологическими двойниками нас самих, мы можем оказаться заперты внутри того, что я называю «изъявительным», но что также вполне уместно было бы назвать «эвклидовым» подходом к чтению. Однако творчество Достоевского живет благодаря вопросам без ответов и вопросам, на которые невозможно ответить. Само заглавие повести — «Белые ночи» — представляет собой оксюморон, неразрывно связанный с географическим положением города, одновременно и существующего в действительности, и являющегося лишь плодом воображения. Как бы мы ни стремились узнать наш собственный материальный мир в том, от которого так сильно (пожалуй, даже слишком) ожидали достоверности современники Достоевского, его реальность всегда будет ускользать от того, чтобы быть воплощенной посредством языка.

Последняя глава повести, названная «Утро», явно стоит особняком от предыдущих, следовавших в строгом хронологическом порядке на протяжении четырех ночей (с перерывом на вставную историю Настеньки). Внимательный читатель будет поражен количеством прегрешений против логики и парадоксов на микро-текстовом уровне этого «утра пробуждения». Первое предложение главы оказывается одновременно банальным и тавтологичным, с одной стороны, и нелогичным — с другой: «Мои ночи кончились утром» [Достоевский 1972б: 139]. После нескольких ночей настает только одно утро — нечто возможное в Петербурге, но ни

в одном другом месте цивилизованного мира, и это невозможно передать словами так, чтобы это выглядело осмысленно. Название и называемое не соответствуют друг другу уже в заглавии повести: как может ночь быть белой? Как может старуха быть молодой? («бодрая, молодая старуха» [Достоевский 1972б: 140]). Границы между сновидениями и бодрствованием, между днем и ночью, между персонажами, между грамматическими лицами, временами и наклонениями — все они размыты. Когда Настенька пишет о любви, она путается на каждом шагу. Она пишет, что любит мечтателя, но в то же время заявляет — используя сослагательное наклонение, которое лингвисты удачно называют наклонением «нереального условия», — что не может одновременно любить и мечтателя, и своего жениха; таким образом, она постоянно противоречит сама себе. Любит она его или нет? Она пишет, что не только любит его, но больше чем любит; что она хотела бы любить и его, и своего жениха, и желает, чтобы ей можно было любить их обоих; она желает, чтобы он (мечтатель / «вы») был ее возлюбленным («я и теперь вас люблю, больше чем люблю. О боже! если б я могла любить вас обоих разом! О, если б вы были он!»). И когда «ее же слова» «пролетают» в голове мечтателя, они меняют смысл на противоположный, вновь с головокружительным грамматическим виражом: «О, если бы он был вы! <...> Я вспомнил твои же слова, Настенька!» Потому что она ранее сказала: «Зачем он — не вы? Зачем он не такой, как вы?» [Достоевский 1972б: 131]. Фантастическая сущность повести — это не просто поверхностная странность на уровне сюжета; на самом деле она пронизывает текст на всех уровнях, бросая вызов нашим представлениям о нормальном порядке вещей.

Когда Настенька пишет: «Это был сон, призрак...» [Достоевский 1972б: 140], непонятно, кто же видел этот сон — рассказчик или сама Настенька. Достоевский совершает головокружительную манипуляцию грамматическими категориями, чтобы ввергнуть обоих своих героев во вселенную онтологической неопределенности. Это *повесть о призраке, рассказанная призраком*. А между тем читатели, идущие по пути наименьшего сопротивления, также становятся ее участниками, запутавшись

в исчезающей паутине в комнате мечтателя. Так *что же* было сном? Встреча Настеньки с рассказчиком? Если да, как она может написать ему письмо, которое дойдет до адресата? Когда Матрена приносит его мечтателю, она особо подчеркивает это, заявляя, что письмо пришло по почте, и без особой нужды добавляя, что его принес почтальон. (Мы повторяем слова, когда есть повод усомниться в их правдоподобности: *разумеется*, письма по городской почте доставляют почтальоны.) Изъявительное наклонение переходит в сослагательное с головокружительной быстротой, оставляя читателя дезориентированным. Матрена говорит, что она убрала паутину с потолка, — комната теперь такая чистая, что ее одинокий жилец может пригласить гостей и даже, если хочет, жениться — *время настало*. Но мечтатель немедленно воображает себе, что Матрена вместе с комнатой постарела, а паутины развелось еще больше [Достоевский 1972б: 140–141]. Между тем, как ни странно, себя рассказчик видит таким же, как теперь: «...я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким, с той же Матреной, которая нисколько не поумнела за все эти годы» [Достоевский 1972б: 141]. И «теперь» здесь — это действительно *теперь*, поскольку для читателя это настоящее время; где-то здесь мы оставляем мечту — или явь — позади. А мечтатель остается в ловушке из слов и обозначаемых ими предметов, порожденных его одиночеством.

Как и в случае с «Бедными людьми», основная идея «Белых ночей» теснейшим образом переплетена с их средой. Прямые отсылки к литературным произведениям и письмам встречаются на каждом шагу, а штампы и паттерны сентиментальной прозы лежат практически на поверхности. Письма и всевозможные письменные документы приобретут в полных самоцитирования произведениях Достоевского значение тотема, начиная уже с «Белых ночей» и превращаясь в важный символический образ, лежащий в центре «Бесов», — признание Ставрогина, которое, как и письмо Настеньки мечтателю, тоже связано с противопоставлением обвинения и признания, которое тоже доставляется в запечатанном пакете и которое, как я надеюсь показать, также

ставит под сомнение саму способность письменного языка заключать в себе правду<sup>18</sup>. Подобно написанной в состоянии опьянения записке Дмитрия Карамазова, использованной Катериной Ивановной для того, чтобы оговорить его в суде, письменный документ может одновременно быть доказательством и ничего не доказывать, в зависимости от вашей точки зрения<sup>19</sup>. Выбирайте свой мир сами — и отвечайте за последствия.

В «Белых ночах» Достоевский представляет мечту, которая может осуществиться только за пределами обычного времени-пространства, за одну минуту блаженства, которой хватает «на всю жизнь человеческую» [Достоевский 1972б: 140]. В этом раннем произведении речь идет о мечте отдельного человека о любви, мечте, которая будет поддерживать его всю жизнь; но двадцать лет спустя Достоевский сделает ее темой целого романа. В «Идиоте» ставки выше, и Достоевский фактически пишет, с уверенностью и мудростью (впрочем, это позволял и язык его ранних произведений), обо *всем человечестве*. Князь Мышкин интуитивно познает в мгновения предшествующего эпилептическому припадку блаженства истину — «времени больше не будет» [Достоевский 1973в: 189]. В эти мгновения не имеет значения не только то, сколько времени прошло — пятнадцать лет, или целая жизнь, или даже квадриллион квадриллионов лет, как в бесовском сне Ивана Карамазова; могущественная сила любви стерла границы между двумя лицами, и неважно, кто из них мечтатель, а кто — видение мечтателя, когда именно оно ему пригрезилось и пригрезилось ли вообще. Но все это началось в «Белых ночах», где одинокие герои стремились соединить свои жизни воедино в мечте о любви, а молодой писатель боролся с шаблонами, унаследованными им от сентиментальной литературы, время которой подходило к концу. И тем не менее опасная, опьяняющая сила литературного творчества и фантазии совершила чудо сама по себе.

---

<sup>18</sup> В своем прощальном письме Настенька пишет: «О, простите, простите меня! <...> Не обвиняйте меня» [Достоевский 1972б: 140].

<sup>19</sup> Так же, кстати, дело обстоит и с признанием Ставрогина — но мы поговорим об этом ниже.

# Глава третья

## Избавление от шальных денег: «Игрок»

Сребра и золота не любите, не держите...

*Зосима<sup>1</sup>*

Уж лучше насилие над реальным живым существом, чем призрачное попечение о безликих порядковых числительных! От одного ведет путь к Богу, от другого — уходит в Ничто.

*Мартин Бубер<sup>2</sup>*

Проходит жизнь за выгодой в погоне<sup>3</sup>.

*Уильям Вордсворт*

### *Жизнь и искусство*

На протяжении всей жизни Достоевского власть письменного слова и этика литературного творчества оставались предметами его неослабевающего интереса. Как мы видели выше, его ранние произведения 1840-х годов используют клише из романтических романов, чтобы привлечь внимание к тонким границам между искусством и жизнью. Вернувшись к литературной деятельности в 1860-е годы после десяти лет, проведенных на каторге и в ссылке, Достоевский еще более сосредоточился на опасностях абстрактного мышления, на соблазнах, которые таят

---

<sup>1</sup> [Достоевский 1976а: 149].

<sup>2</sup> [Бубер 19956].

<sup>3</sup> Перевод Г. Кружкова.



фантазии, жизнь в мечтах, художественная литература, и на высшей ценности межличностных отношений. Как и раньше, из-под его пера выходят произведения, где под созданной средствами языка поверхностью скрывается более глубокая истина, которую невозможно выразить словами. В романе «Игрок» (1866 год) факты биографии автора — игромания, которой он сам страдал, его преступная любовная связь, его встреча с Западом, его долги — отражаются во внешне незамысловатом литературном сюжете, заключающем в себе идею об опасностях расчета, денег и «закона».

События беспорядочной жизни, которую вел Достоевский в начале 1860-х годов, оказались соблазнительной приманкой для истолкователей «Игрока», написанного за один месяц под сокрушительным давлением обстоятельств. В 1865 году Достоевский обещал пользовавшемуся дурной славой издателю Ф. Т. Стелловскому написать роман к 1 ноября 1866 года под угрозой потери дохода от любых последующих произведений на девять лет<sup>4</sup>. История о том, как немолодой писатель-вдовец нанял юную стенографистку, благодаря которой он сумел закончить свой роман в срок и которая затем стала его женой, сама по себе является достойным сюжетом для романтического сочинения. Содержание «Игрока» отражает две страсти, безраздельно владевшие Достоевским в первой половине 1860-х годов: к игре в рулетку и к Аполлинару (Полине) Суловой. Его мучительные отношения с Аполлинаруй, начавшиеся в 1862 или 1863 году (еще при жизни его первой жены), усугубили душевный надрыв и чувство вины, возникшие в результате его неизбежных проигрышей в азартных играх<sup>5</sup>. Тот факт, что Достоевский играл

---

<sup>4</sup> Четвертый том фундаментальной биографии Достоевского, написанной Джозефом Франком, является лучшим англоязычным источником подробных сведений об этих событиях. См. [Frank 1995a: 32; 151–169].

<sup>5</sup> В своей весьма полезной книге об азартных играх в русской культуре Ян Хелфант в первую очередь интересуется писателями пушкинского поколения. Он анализирует карточные игры, а не рулетку, которая так завораживала Достоевского. Тем не менее в послесловии к своей работе он уделяет внимание переживаниям Достоевского, а также отражению культурных

только во время своего пребывания в Западной Европе, безусловно, имеет немалое значение для анализа его критического отношения к западной светской культуре, ставшей важной темой его публицистики в 1860-х и 1870-х годах. По-видимому, имеется существенная связь между пристрастием писателя к игре — а следовательно, и его проигрышами — и его творческой производительностью<sup>6</sup>. Достоевский оказывался не в состоянии писать до тех пор, пока неоднократно не проигрывал все свое имущество (и имущество своей второй жены) в казино<sup>7</sup>. Добавьте к этому сенсационные биографические сведения, обнаруженные (и выдуманные) падкими до «жареных фактов» литературоведами психоаналитического толка, — и вы не заметите, как упустили из виду самое важное: художественный уровень самого романа. Несмотря на все отвлекающие моменты, на которые клюет читатель-вуайерист, «Игрок», несомненно, обладает и чисто литературными достоинствами. Когда Достоевский привык ежедневно диктовать текст своей прилежной молодой помощнице, он смирил свои недавние страсти и придал им форму увлекательного и богатого символическим содержанием произведения.

Художественное повествование — это форма мышления, которая раскрывает содержание через сюжет, описывая некую последовательность событий и располагая их в определенном порядке, подчиненном общему замыслу. Наличие сюжета отличает повествование от лирики; наличие рассказчика отличает его от драмы. Истолкователь, который надеется по достоинству

---

мифов и стереотипов, унаследованных им от предшественников, и реакции на них в его романе. Хелфант рассматривает этот вопрос с психологической, социологической и культурной точек зрения. См. [Helfant 2002: 115–129].

<sup>6</sup> Гейр Хьетсо документально описывает цикл вины, наказания самого себя через игру и вдохновения в годы, проведенные писателем в Европе. См. [Kjetsaa 1987: 208–213]. Незаменимым источником по этому вопросу также является работа Жака Катто «Достоевский и процесс литературного творчества» [Catteau 1989], особенно с. 135–153.

<sup>7</sup> Анна Григорьевна затрагивает эту болезненную и увлекательную тему в своих «Воспоминаниях». См. [Достоевская 1987], особенно с. 126–138.

оценить повествовательное произведение, должен учитывать эти две основные особенности его жанра: личность рассказчика и смысл, содержащийся в рассказываемой им истории. «Игрок» — это повествование от первого лица; его главный герой и повествователь Алексей Иванович принимает участие в действии романа. Построенный на коллизии между рассказчиком и сюжетом, компактный роман Достоевского делает поучительный с точки зрения морали вывод о несовместимости между системами ценностей, основанными на деньгах и на любви.

В «Игроке» имеется две взаимосвязанные и развивающиеся параллельно сюжетные линии, которые обе приводят нас в водоворот казино. В одной из них старуха («бабушка») проигрывает наследство своего младшего родственника, русского генерала, путешествующего по курортам Западной Европы. В другой Алексей Иванович, учитель детей генерала, питает мучительную и самоуничижительную любовь к его взрослой падчерице по имени Полина. Кульминация этой сюжетной линии наступает вечером, когда Алексей впервые делает ставку самостоятельно, выигрывает крупную сумму денег, а затем возвращается в отель, где его любовь к Полине получает долгожданное вознаграждение. Развязкой обеих сюжетных линий становится возвращение бабушки в Россию, превращение Алексея в игромана и распад пестрой свиты генерала. Несмотря на значительную роль сюжетной линии рассказчика в «Игроке», оба события — невероятный выигрыш Алексея Ивановича на рулетке и не менее невероятный проигрыш бабушки — в равной степени важны для основной идеи, сформулированной Достоевским<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Анализу роли Алексея в романе посвящен обширный корпус литературоведческих исследований. Для Роберта Луиса Джексона Полина является суррогатом «госпожи Удачи» или судьбы до тех пор, пока Алексей сам не обращается к реальности — игорным столам. В своем классическом исследовании Д. С. Сэвидж также анализирует отказ Алексея от свободного выбора, связывая его со сквозной для творчества Достоевского темой утраты религиозной веры. Пол Дебрецени показывает, как, пародируя в «Игроке» «Манон Леско» Прево, Достоевский наглядно демонстрирует, что ценности XVIII столетия не годятся для решения проблем его эпохи. Джозеф Франк

Первоначальный замысел своего романа Достоевский излагает в известном письме Н. Н. Страхову от 18 сентября 1863 года. Достоевский пишет Страхову из Рима:

Сюжет рассказа следующий: один тип заграничного русского. Заметьте: о заграничных русских был большой вопрос летом в журналах. Всё это отразится в моем рассказе. Да и вообще отразится вся современная минута (по возможности, разумеется) нашей внутренней жизни. Я беру натуру непосредственную, человека, однако же, многоразвитого, но во всем недоконченного, изверившегося и *не смеющего не верить*, восстающего на авторитеты и боящегося их. Он успокоивает себя тем, что *ему нечего делать в России*, и потому жестокая критика на людей, зовущих из России наших заграничных русских. Но всего не расскажешь. Это лицо живое (весь как будто стоит передо мной) — и его надо прочесть, когда он напишется. Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли *на рулетку*. Он — игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец. Это вовсе не сравнение меня с Пушкиным. Говорю лишь для ясности. Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость, хотя потребность *риска* и облагораживает его в глазах самого себя. Весь рассказ — рассказ о том, как он третий год играет по игорным городам на рулетке.

Если «Мертвый дом» обратил на себя внимание публики как изображение каторжных, которых никто не изображал наглядно до «Мертвого дома», этот рассказ обратит непременно на себя внимание как НАГЛЯДНОЕ и подробнейшее изображение рулеточной игры. Кроме того, что подобные статьи читаются у нас с чрезвычайным любопытством, — игра на водах, собственно относительно заграничных русских, имеет некоторое (может и немаловажное) значение.

Наконец, я имею надежду думать, что изображу все эти чрезвычайно любопытные предметы с чувством, с толком и без больших расстановок [Достоевский 1985б: 50–51].

---

разъясняет значение романа для понимания русского национального характера. См. [Jackson 1981: 208–236; Savage 1950: 281–298; Debreczeny 1976: 1–18; Frank 1995б: 69–85].

Как уже неоднократно было замечено, в этом письме содержится много характерных для Достоевского сквозных тем — *утрата веры, риск, каторжные, бунт, поэзия, игра*. Однако это письмо может направить даже самых осторожных литературоведов по ложному следу. Доказывает ли данное Достоевским описание замысла его будущего романа, что «тур-де-форс» с написанием «Игрока» за двадцать восемь дней «увенчался успехом только благодаря тому, что план романа, полтора авторских листа — весьма существенный объем текста, — был написан заранее»? [Catteau 1989: 140]. Этот вывод основывается на следующей цитате:

*Теперь* готового у меня нет ничего. Но составилась довольно счастливый (как сам сужу) план одного рассказа. Большею частью он записан на клочках. Я было даже начал писать, — но невозможно здесь. Жарко и, во-2-х) приехал в такое место как Рим на неделю; разве в эту неделю, при Риме, можно писать? Да и устаю я очень от ходьбы [Достоевский 1985б: 50].

На самом деле письмо Достоевского Страхову было рекламной презентацией — одной из многих его известных попыток продать свои замыслы, еще не взявшись за перо, — написанной в отчаянном положении, чтобы получить деньги. Сам Достоевский сообщает, что писать в Риме он не мог. К тем затруднениям, существование которых он признает в письме Страхову, мы можем добавить отвлечение внимания и стресс, причиной которых стала его требовательная бывшая любовница; Сулова, как известно, находилась рядом и не давала ему ни минуты покоя. Выполненное Л. И. Сараскиной интереснейшее сопоставление документов того периода, включая письма Достоевского и дневник Суловой, дает ясное представление о факторах, влиявших на писателя в это время:

Они путешествовали вместе, но эмоции, которые они при этом испытывали, были различными. Она постепенно вошла во вкус, проверяя его якобы братские чувства к ней и не без тайного удовольствия описывая в дневнике, как она дразнила и мучила

его; между тем он играл в рулетку, проиграл все и посылал своей свояченице Варваре Дмитриевне Констант пространные письма, в которых просил деньги на свои путешествия и справлялся о здоровье своей жены Марии Дмитриевны. Каждый из них вел свое отдельное тайное существование, у каждого была отдельная область любви и ненависти, самостоятельные различные горести и заботы, разные причины для печали [Сараскина 1994: 88].

Кроме того, приведенное выше письмо было написано за три года до создания «Игрока», — эти годы принесли Достоевскому личные травмы и финансовое разорение, однако именно в этот период он наиболее продуктивно занимался литературным трудом и создал, в числе прочего, «Записки из подполья» (1864 год) и значительную часть «Преступления и наказания» (1866 год). Само содержание письма, которое просто не соответствует окончательному варианту романа, является веским основанием не считать его изложением сюжета «Игрока» — на что указывает Франк [Frank 1995a: 171].

Достоевский в письме рассказывает исключительно о характере героя своего романа — «заграничный русский», «натура непосредственная», «человек многообразный», «игрок», «поэт», — и в итоге этот рассказ производит чрезвычайно статичное впечатление. Писатель, для творчества которого столь характерны действие, события и катастрофы, в данном случае не дает ни единого намека на *сюжет* своего будущего романа. Размышления Достоевского об индивидуальной и национальной психологии находятся вполне в русле широко обсуждавшегося в литературных кругах середины XIX века вопроса о типичном герое, однако любые содержащиеся в письме намеки на первоначальные намерения автора следует рассматривать в их взаимосвязи с событиями обеих сюжетных линий насыщенного действием окончательного текста. Достоевский наполняет историю о проигрыше бабушки и последующем распаде и разорении семьи генерала особыми моральными и культурными смыслами, а сюжетная линия рассказчика — история событий, обусловив-

ших его низвержение в маргинальный мир игромании, — ставит важный с психологической и философской точек зрения вопрос о роли денег в человеческих отношениях.

### *Любовь (жизнь) или деньги (смерть)*

История отношений Достоевского и Сусловой служит отправной точкой для основных конфликтов романа: с одной стороны, это отчаянная нужда в деньгах, связанная с необходимостью оплачивать расходы, вызванные любовной интригой; а с другой стороны — чудовищная потребность избавляться от денег — по крайней мере, отчасти — из-за чувства вины, порожденного этой интригой. В случае Достоевского этот запутанный клубок проблем каким-то таинственным образом обусловил создание талантливых произведений искусства. Под внешне рациональной поверхностью — мыслью, что с помощью денег можно решить проблемы, — таится хаос и превращает очевидное в необъяснимое. Карл Маркс изрек: «Логика — деньги духа» [Маркс 1974: 156]. В своих произведениях Достоевский противопоставляет этой «логике» — редуктивной картине мира, основанной на рациональном мышлении и расчете, — комплекс духовных ценностей, почерпнутых из культурной и религиозной традиции. В христианском богословии эта оппозиция принимает форму противопоставления закона (Ветхого Завета) и веры или благодати (Нового Завета). В Послании к Галатам (3: 23–24) апостол Павел пишет: «А до пришествия веры мы заключены были под стражею закона, до того времени, как надлежало открыться вере. Итак закон был для нас детоводителем ко Христу, дабы нам оправдаться верою...» На Руси первый русский митрополит Киевский Иларион ввел эту идею в русскую литературную и религиозную культуру в своем знаменитом «Слове о законе и благодати» [Иларион 1980: 29–32]. Это противопоставление стало судьбоносным для развития русского православия, для которого в еще большей степени, чем для западного христианства, Моисеев Закон был исполнен в духовности преображения

и благодати и замещен ею. Закон и связанные с ним ценности начали ассоциироваться с Западом, а также с иудаизмом. Согласно объяснению, данному немецким социологом Максом Вебером, в ходе этого исторического процесса рациональные принципы постепенно начали определять и подчинять себе все более обширную область человеческой деятельности<sup>9</sup>. Сам Достоевский был продуктом благочестивого воспитания в русском православном духе и вполне западного светского высшего образования. Его произведения представляют собой попытку передать в западных формах светского дискурса трансцендентный мир христианской благодати<sup>10</sup>. Его наиболее яркие герои — интеллектуалы, которым одержимость рациональностью, справедливостью и законом не позволяет достичь духовной благодати. В блестящих «Записках из подполья», написанных всего лишь за два года до «Игрока», Достоевский наиболее подробно описывает философские и духовные последствия выбора, сделанного человеком в пользу Закона, но те же вопросы доминируют и в «Игроке».

В мире Достоевского деньги являются символическим обозначением средств, с помощью которых мертвящее рациональное, математическое мировоззрение применяется к живым человеческим отношениям, сводя их, как сказал Человек из подполья, к «дважды два четыре»<sup>11</sup>. Его романы изобличают тщету притязаний денег и разума на то, чтобы объяснить человеческое существование и придать ему ценность. Фокусируясь на страстях, порожденных деньгами, контрапунктные сюжетные линии «Игрока» выстраиваются в мощную буквальную и образную оппозицию между *жизнью* (свободой, любовью, стихией, Росси-

<sup>9</sup> См. [Posner 2002: 21].

<sup>10</sup> Полезный и глубокий анализ взаимоотношений между светской и религиозной духовными сферами в творчестве Достоевского см. в [Kroeker and Ward 2001].

<sup>11</sup> В работе Лизы Кнапп «Аннигиляция инерции» [Кнапп 1996] дается всесторонний анализ философских и религиозных корней этой ключевой для творчества Достоевского оппозиции. Хотя Кнапп не останавливается особо на «Игроке», мое исследование многим ей обязано.



ей) и *смертью* (рабством, враждебностью, расчетом и Западом). В романе отказ от реальных человеческих связей в настоящем в обмен на мечту о богатствах в будущем (накопление «капитала») приводит к пугающему низвержению в хаос. Соблазнительная, но иллюзорная и нереальная по своей сути территория казино служит символическим пространством, где одна система ценностей мгновенно превращается в другую. В своем фундаментальном исследовании оппозиции «закона и благодати» в творчестве Достоевского И. А. Есаулов объясняет, что такие стремительные трансформации могут происходить вследствие отсутствия в России буферной зоны в виде чистилища. «Отсутствует Чистилище, следовательно, резко сближаются противоположные сакральные сферы. <...> [У Достоевского допускается] возможность мгновенного перехода для каждого персонажа из области греха в область святости (и обратно)» [Есаулов 1995: 9]. Решающим фактором в сюжете «Игрока» станет выбор, сделанный Алексеем в пользу денег, а не любви.

Алексей Иванович — лишь один из множества персонажей Достоевского, продающих свою душу за деньги. На всем протяжении своего творческого пути писатель пристально рассматривает пороки, которые кажутся изначально присущими денежной экономике: с одной стороны, бедственное положение городских бедняков, а с другой — греховность обеспеченных классов, связанную с их чрезмерной любовью к деньгам. Многие поколения читателей не могли устоять перед искушением счесть причиной страданий обездоленных персонажей Достоевского их бедность, а между тем, как правило, несчастны у него те, кто *настаивает на том, что деньги нужно ценить*, и кто их *копит*.

Красноречивая деталь: в своем письме Страхову Достоевский сопоставляет своего предполагаемого героя-игрока (которого описывает лишь в общих чертах) с архетипическим литературным скупцом («скупой рыцарь Пушкина»). То, что типы, кажущиеся противоположностями — игрок и скупец, — для Достоевского ассоциируются друг с другом, имеет во внутренней логике его мировоззрения веское обоснование. Достоевский изображает скупца в раннем рассказе 1846 года «Господин

Прохарчин», а в важном фельетоне 1861 года «Петербургские сновидения в стихах и прозе» он анализирует феномен скупости в деталях. Здесь воображение писателя реконструирует процесс, в ходе которого одержимость скупца накоплением денег растет пропорционально его страху перед жизнью как таковой:

Он иногда и дрожит, и боится, и закутывается воротником шинели, когда идет по улицам, чтоб не испугаться кого-нибудь, и вообще смотрит так, как будто его сейчас распекли. Проходят годы, и вот он пускает с успехом гроши свои в рост, по мелочам, чиновникам и кухаркам, под вернейшие заклады. Копится сумма, а он робеет и робеет всё больше и больше. Проходят десятки лет. У него уже таятся заклады тысячные и десятитысячные. Он молчит и копит, всё копит. И сладостно, и страшно ему, и страх всё больше и больше томит его сердце, до того, что он вдруг осуществляет свои капиталы и скрывается в какой-то бедный угол [Достоевский 1979: 74].

Скупец живет в одиночестве. Он подменяет пересчитыванием и охраной своих денег прямые, осмысленные контакты с другими людьми, и он не доверяет происходящему в его жизни здесь и сейчас как источнику ценностей. Вместо этого он дает деньги в долг «под вернейшие заклады», чтобы увеличить свое богатство в будущем. Решение скупца давать деньги в долг под проценты и держать свое богатство под спудом, а не делиться им с другими означает инвестиции в капитал — абстракцию, — а не в духовную жизнь и общение с людьми. Сделанный им выбор является нарушением древних племенных и библейских запретов на накопление денег и дачу их в рост, а также отказом от того, что Льюис Хайд и другие называют экономикой «обмена подарками»<sup>12</sup>. Главный принцип обмена подарками состоит в том, что «подарок должен постоянно находиться в движении»; его нельзя сохранять или инвестировать в качестве капитала [Hyde 1983: 4]. От этого движения зависят связи между членами общества: «Если кому-нибудь удастся коммерциализировать

<sup>12</sup> «Не отдавай в рост брату твоему ни серебра, ни хлеба, ни чего-либо другого, что можно отдавать в рост» (Втор. 23: 19).

обмен подарками в племени, его социальная структура неизбежно разрушается» [Hyde 1983: 5]. Проанализировав народные сказки различных культур, Хайд показывает: решение отдать, а не сохранить для себя что-либо — хлеб, волшебное зелье — это в буквальном смысле выбор в пользу *жизни*:

Накопительство ассоциируется с эгоизмом и стагнацией, в то время как, отдавая свое безвозмездно, можно воскрешать мертвых. Рыночный обмен создает равновесие или застой: чтобы сохранить баланс, ты платишь равную цену. Но когда ты даришь, возникает импульс и масса передается от одного тела к другому [Hyde 1983: 9].

Хайд приводит несколько подходящих примеров, в том числе шотландскую народную сказку, в которой две старшие дочери прячут подаренный матерью хлеб и их убивают, в то время как младшая дочь делится хлебом с другими и благодаря этому воскрешает сестер. Русская народная культура также осуждает накопительство<sup>13</sup>. Как известно, в качестве иллюстрации того же тезиса и сам Достоевский использовал народную сказку. Притча Грушеньки о луковке в «Братьях Карамазовых», благодаря которой происходит спасение Алеши, также демонстрирует моральную опасность накопительства и благодать и искупление, уготованные бескорыстным.

В фельетоне «Петербургские сновидения...» тот момент, когда скупец «вдруг осуществляет свои капиталы и скрывается в какой-то бедный угол», в моральном плане служит тем поворотным пунктом, когда он променивает «живую жизнь» на застой, инерцию и солипсизм. В этот момент образ скупца мутирует в Человека из подполья. Из письма Достоевского Страхову видно, что феномен скупости пришел ему на ум еще при зарождении замыс-

<sup>13</sup> Интересующиеся этим вопросом могут ознакомиться с исследованиями «тяготеющего над сокровищами “проклятия”» («духа кладов») в работе С. В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» [Максимов 1903] и других его сочинениях, а также М. Забылина «Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» [Забылин 1880]. Выражаю признательность Наталье Кононенко за это наблюдение.

ла «Игрока»; и этот феномен является основной темой упоминаемого им произведения Пушкина — «Скупой рыцарь» (1830 год). Подобно многим другим элементам, перечисленным в этом письме, тема скупости в окончательном тексте романа уходит на задний план, но фактически она сохраняет свою власть на высших символических уровнях. В романе тема скупости мутирует в смежную тему человека, видящего главную ценность в деньгах, которая связана с имеющим для Достоевского уничижительный смысл словом «расчет». Стремящиеся найти рациональный, систематический подход к игре игроманы показываются как одержимые расчетом [Достоевский 1973а: 223–226]. Однако поиск метода игры в рулетку — не самая серьезная проблема; это нам демонстрирует приведенный Алексеем печальный пример немецкой влюбленной пары, которой приходится постоянно откладывать свой брак (свою «жизнь») на потом до тех пор, пока они не накопят достаточный капитал, что оказывается возможным лишь тогда, когда их молодость уже давно позади [Достоевский 1973а: 225–226]. Причина того, что для Достоевского расчетливость выглядит чертой исключительно немецкого национально-го характера, коренится в истории литературы, а также в личных наблюдениях и предрассудках.

В повести Пушкина «Пиковая дама» (1833 год) — самом прямом предшественнике романа Достоевского в литературе — взаимодействие русской и немецкой культур также рассматривается через сюжет, в основе которого лежат азартная игра и богатство, принадлежащее старухе. Главный герой пушкинской повести, которому дано характерное имя Германн — по происхождению немец, и его приверженность рациональным ценностям и расчету связана с его национальностью: «Германн немец: он расчетлив», — говорит его приятель Томский [Пушкин 1995а: 227]. Германн напоминает себе: «...расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» [Пушкин 1995а: 235]. Здесь, как и в романе Достоевского, желание накапливать деньги напрямую связано с желанием быть независимым (т. е. быть *одиноким*). Одиночество — и истощение жизненных

сил — становятся, например, результатом отсрочки брака немецкими влюбленными.

В своем недавнем исследовании темы безумия в пушкинских шедеврах, написанных в 1833 году, Гэри Розеншильд предлагает ряд психоаналитических истолкований «Пиковой дамы», применимых и к «Игроку»:

[Германн] высоко ценит идеал своего эго (т. е. идеал супер-эго) — общественное положение, богатство и наличие потомства, но не находит в нем радости, поскольку этот идеал требует расчета, умеренности и трудолюбия — трех верных карт суперэго, воплощающих то, что Фрейд считает необходимым для цивилизации, но также причиной недовольства ею [Rosenshield 2003: 40].

Когда Германн ставит на даму, что приводит к его разорению, «эго не только оказывается поверженным, но и само безумие возвышается как средство, благодаря которому восторжествовала безусловная истина: *Германн выбрал правильную карту — даму*» [Rosenshield 2003: 38]. Германн, пишет Розеншильд, «теперь должен проиграть, чтобы выиграть; он должен проиграть, чтобы доказать, что действительно играл» [Rosenshield 2003: 49]. В тот короткий период, пока он выигрывает, Германн «*не рассчитывает, он живет*». Типичная для Достоевского оппозиция между реальной жизнью, с одной стороны, и холодным, мертвящим расчетом, с другой, возникает уже в произведении Пушкина. Само собой разумеется, Достоевский добавляет к этому парадокс. Анализ Розеншильда наглядно показывает психологическую напряженность, роднящую рассказчика из романа Достоевского с пушкинским героем, и дает научное обоснование для символической и аллегорической интерпретации, которую мы предлагаем в настоящей работе. Алексей также проигрывает, но, в отличие от Германна и в соответствии с апофатическим духом произведений Достоевского, он *проигрывает выигрывая*.

«Расчет», вошедший в виде символа в поэтику Достоевского, занимает важное место в общей иерархии интеллектуальных

типов, определяющей его философию. Если автор делает различие между «эпистемологически более высоким, более свободным, более широким применением мыслительной способности» (*разум*, или *Vernunft*) и «более ограниченным, узко расчетливым, “рационалистическим” ее применением» (*рассудок*, или *Verstand*), отдавая предпочтение первому (отсюда фамилия положительного героя Разумихина в «Преступлении и наказании»), то мы можем рассматривать расчет как нечто вроде уменьшенного, злого брата-близнеца рассудка, в котором предельно сконцентрированы его наиболее предосудительные, *мертвые* черты [Scanlan 2002: 6]. Обособленные и рационально мыслящие герои Достоевского воплощают этот урезанный вариант умственной деятельности и демонстрируют его последствия для личности. Расчетливость — серьезный противник благодати. Например, в тесно связанном с «Игроком» очерке «Зимние записки о летних впечатлениях» (1863 год) Достоевский пишет: «Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадет под машину, то всё разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды» [Достоевский 1973а: 79–80]. Законы логики, разумеется, не в силах помочь нам понять эту оппозицию. Если, как замечает Г. С. Померанц, человечеству невозможно отказаться от личной выгоды, то «одна капля твари вытесняет всего Бога» [Померанц 1990: 80]. Таким образом, разум должен выйти за пределы рационального. Сюжеты романов Достоевского показывают, что действия, совершенные вопреки «личной выгоде» — алогичные, *а вследствие этого чудесные*, — ведут к благодати. Так я трактую проигрыши бабушки за игорным столом.

Оппозиция между расчетом и благодатью присутствует не только в творчестве Достоевского, но и в его жизни. Его легковерная вторая жена Анна Григорьевна считала причиной неизбежных проигрышей мужа в рулетку его неспособность действовать рационально и хладнокровно (т. е. *рассчитывать*, вместо того чтобы отдаваться на волю своих эмоций):

Все рассуждения Федора Михайловича по поводу возможности выиграть на рулетке при его методе игры были совершенно правильны и удача могла быть полная, но при условии, если бы этот метод применял какой-нибудь хладнокровный англичанин или немец, а не такой нервный, увлекающийся и доходящий во всем до самых последних пределов человек, каким был мой муж. Но, кроме хладнокровия и выдержки, игрок на рулетке должен обладать значительными средствами, чтобы иметь возможность выдержать неблагоприятные шансы игры. И в этом отношении у Федора Михайловича был пробел... [Достоевская 1987: 182].

Главная причина того, что у Достоевского «был пробел в средствах», заключалась в его неумении распоряжаться деньгами. Эту черту характера можно оценивать (и ее оценивали) по-разному — как серьезный недостаток, послуживший причиной множества бедствий для писателя и его семьи, или, например, как фактор стресса, благодаря которому были созданы литературные шедевры, — однако потомки сплошь и рядом не замечали одной из самых привлекательных черт его характера: необычайной щедрости и заботы о других людях. На протяжении всей своей жизни Достоевский никогда не был в состоянии копить и хранить деньги, даже когда получал солидный доход. Его знакомые пишут, что он почти сразу же был готов отдать любые наличные деньги, попадавшие ему в руки, тем, кто больше нуждался. Он проявлял эту склонность как в общественной, так и в частной жизни. В качестве сначала члена, а затем секретаря Литературного фонда в 1860-х годах Достоевский прилагал активные усилия для оказания помощи нуждающимся писателям, включая тех, чьи трудности были вызваны политическими причинами. Он «всю жизнь раздавал милостыню, даже тогда, когда сам находился в стесненных обстоятельствах» [Todd 2002: 78–79]. А. Е. Ризенкампф вспоминает, что мягкосердечие Достоевского делало его легкой добычей для попрошаек; М. М. Достоевский просил доктора Ризенкампфа поселиться вместе с его непрактичным младшим братом и «подействовать на него примером немецкой аккуратности». Как отмечает Ризенкампф,

«Федор Михайлович <...> принадлежал к тем личностям, около которых живетя всем хорошо, но которые сами постоянно нуждаются. Его обкрадывали немилосердно, но, при своей доверчивости и доброте, он не хотел вникать в дело и обличать прислугу и ее приживалок, пользовавшихся его беспечностью» [Ризенкампф 1990: 189]<sup>14</sup>. Только второй жене Достоевского в конечном счете удалось привести его финансовые дела в порядок, причем лишь после значительных и последовательных усилий на протяжении многих лет. Однако и в этот период Анна Григорьевна жалуется на его неспособность устоять перед какой-либо просьбой о вспомоществовании, что даже в благополучные времена иногда оказывало неблагоприятное влияние на финансовое положение семьи<sup>15</sup>. Щедрость Достоевского можно рассматривать как способ борьбы с искушениями *расчета*. Анна Григорьевна сумела привести эти две склонности в равновесие.

Связь в голове Достоевского между игрой и расчетливостью, на первый взгляд такая парадоксальная, с учетом характерного для него образа мыслей вполне логична. Вменяемый ему в вину антисемитизм коренится в его осуждении расчетливости, которую он считает по крайней мере отчасти еврейской чертой. Если верить Джозефу Франку, Достоевский окончательно излечился от игромании в тот момент, когда, идя в казино и «нуждаясь как в ссуде, так и в духовном утешении» от русского священника, он вместо православной церкви случайно зашел в иудейскую синагогу. Это потрясло его, и, как пишет Франк, «вряд ли можно считать совпадением то, что после этого он никогда больше не играл, хотя ранее неоднократно обещал бросить играть, но принимался вновь. Мог ли он истолковать свою ошибку как указание свыше — он верил в такие приметы, — что его игро-

---

<sup>14</sup> См. также [Яновский 1990: 235]. Неспособность Достоевского отказать в просьбах о деньгах родственникам — взрослому сыну его первой жены, а также вдове и детям его брата Михаила — явилась причиной конфликтов с Анной Григорьевной в первые годы их брака, которые она описывает в своих воспоминаниях.

<sup>15</sup> См. [Frank 2002a: 561; Штакеншнейдер 1990: 363].



мания почти превратила его в еврея?»<sup>16</sup> Совпадение? Оно точно не *рационально*.

В «Игроке» нет скупцов, и тем не менее у Достоевского скупость явно ассоциируется с азартной игрой — при всей кажущейся парадоксальности такой параллели. В «Игроке» расточительность противопоставляется расчетливости; огромный проигрыш бабушки освобождает ее для благодати и жизни, в то время как разворот рассказчика от любви к игре заточает его в мертвом мире денежных ценностей. Достоевский делает свою идею об опасностях, таящихся в расчете, основой обеих сюжетных линий, связанных с игрой. Он сохраняет символическое противопоставление жизни и смерти на всем протяжении сюжетной линии бабушки, в которой параллельно развиваются две разные, но взаимосвязанные интриги. Вопрос, доминирующий в первой половине романа, таков: «*Умрет ли она?*» Окружение генерала проводит всю первую половину «Игрока» в тревожном ожидании новостей о *смерти* бабушки. Когда в середине романа она приезжает в Рулетенбург, этот вопрос сменяется другим: «*Проиграет ли она?*» В обоих случаях от судьбы бабушки и ее денег морально зависят другие персонажи, поскольку генерал и его французские приживальщики «рассчитывают» на ее деньги и *подсчитывают* потенциальную выгоду от ее смерти для себя. Можно сказать, что они лишают ее какой-либо самостоятельной ценности, считая ее, как выражается Алексей по другому поводу, чем-то «необходимым и придаточным к капиталу» [Достоевский 1972а: 226], чем сам он — *по крайней мере, сначала* — отказывается быть. Таким образом, судьба генерала и его приживальщиков напрямую зависит от ожидаемой *смерти* бабушки. Кроме того, сам факт, что она продолжает *жить*, удерживает их от погружения в пучину порока и безнравственности,

---

<sup>16</sup> Дж. Франк «В поисках Достоевского», рецензия на роман Л. Б. Цыпкина «Лето в Бадене» [Frank 2002б: 76]. Я не считаю возможным подробно анализировать «еврейский вопрос» в творчестве Достоевского; эта тема широко освещена в литературе. Интересующиеся могут ознакомиться со статьей Максима Шраера «Еврейский вопрос и “Братья Карамазовы”» [Shreyer 2004: 210–233].

поскольку все персонажи романа убеждены, что генерал унаследует ее состояние. Как только она умрет, ничто не будет мешать ему спустить наследство своих детей на то, чтобы жениться на развратной и ненасытной французской куртизанке Бланш и зажить так же безответственно и безнравственно, как она. Таким образом, сила этой «матери-колосса, карающей своих оторванных от родины сыновей» видится как в первую очередь моральная сила [Straus 1994: 47].

Как и в «Преступлении и наказании», над которым Достоевский работал одновременно с «Игроком», зависимость возможного счастья главных героев от смерти старой женщины разрушает их нравственные устои (как и аналогичная зависимость Германна в повести Пушкина). Кроме того, в этом произведении, связанном сразу на нескольких уровнях с «Записками из подполья», их ориентация на расчет вызывает в памяти знаменитые слова Человека из подполья: «Дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а *начало смерти*» [Достоевский 1972а: 118].

В своем блестящем исследовании творческой лаборатории Достоевского Жак Катто указывает на важнейшую связь между «пляской денег» и особым характером творческого гения писателя, для которого «расточение денег было *празднеством жизни*, фонтаном радости, прерывавшим тяжкий писательский труд» [Catteau 1989: 150]. Катто опровергает миф, согласно которому бедность якобы действительно была таким серьезным препятствием для творческой работы Достоевского, как это представлял сам писатель [Catteau 1989: 135–154]. Переходя от жизни писателя к его поэтике, Катто указывает, как каторжники в «Записках из Мертвого дома» используют предоставленную им свободу на то, чтобы уйти в запой. Как ни странно, драматический проигрыш бабушкой почти ста тысяч рублей «точно посередине» «Игрока» служит еще одним примером [Jackson 1981: 216]. Хотя большинству читателей этот проигрыш кажется катастрофой, в системе ценностей Достоевского он спасителен: лишившись наследства, генерал окажется неуязвим для разврата в обществе алчных французских искусителей. Тот факт, что даже после проигрыша у бабушки остается достаточно денег, чтобы вернуться в Россию и *пере-*

*строить церковь* в своем подмосковном имении [Достоевский 1972а: 279], подтверждает этот тезис. По этой причине есть основания усомниться в правоте литературоведов, склонных сокрушаться по поводу результата визита бабушки в казино<sup>17</sup>.

Читатели не могут не заметить, что казино в «Игроке» — мощное символическое пространство, в котором общепринятые ценности, социальные иерархии и даже обычное течение времени теряют силу. Следуя логике Достоевского, М. М. Бахтин сравнивает казино с острогом в «Записках из Мертвого дома», рассматривая оба эти места как особые формы карнавального пространства, в которых «жизнь изъята из жизни» [Бахтин 2002: 194]. Вспоминая о восторженном приеме читателями «Записок из Мертвого дома», в том числе знаменитой inferнальной сцены в тюремной бане, Достоевский обещал снова дать «описание своего рода ада, своего рода каторжной “бани”» [Достоевский 1985: 51], которое, по его мнению, должно было серьезно повысить коммерческую привлекательность его еще не написанного романа. В русской традиции баня является не только местом смывания физической грязи и ритуального очищения, но и излюбленным местом обитания нечистой силы [Ryan 1999: 50–51]. Достоевский использует эту ассоциацию не только в «Игроке» и «Записках из Мертвого дома», но и в других романах; например, в «Преступлении и наказании» ад, по мнению Свидригайлова, похож на баню, а в «Братьях Карамазовых» в бане рождается злодей и отцеубийца. Независимо от того, преднамеренно или нет возникла параллель между баней и казино в окончательном тексте романа Достоевского, невозможно о ней не вспомнить. На символическом уровне эти места функционируют аналогичным образом. Для бабушки казино становится местом *освобо-*

---

<sup>17</sup> Например, Франк, строящий свой анализ «Игрока» на противопоставлении «привлекательно человеческих» русских персонажей, которые действуют под влиянием чувств и не желают «ограничивать все потребности и желания личности простым накоплением богатства», и тех, кем движут корыстные побуждения. Франк сочувствует проигрышу бабушки, который он называет «катастрофой»; у него она «сокрушенно ковыляет домой»; она была «обречена всё потерять», и т. д. [Frank 1995б: 74–78].

ждения от шальных денег, очищения, в ходе которого деньги, которые иначе стали бы источником разврата для ее родственников, действием благодати магически превращаются в ноль (зеро, на которое бабушка делает ставки). Расчет изгоняется, оставляя пустоту, которую может заполнить только *жизнь*.

Двойное назначение бани (как места очищения и одновременно портала, через который злые духи проникают в наш мир) позволяет также увидеть в походе Алексея в казино противоположный смысл. Алексей отдает себя во власть злого духа вожделения (безжизненных) денег, вожделения, которое вдвойне греховно, поскольку, как мы увидим ниже, оно отвлекает его от жизнеутверждающего желания любви. Следует вспомнить, что Алексей отправляется в казино поздним вечером и остается там почти до самого закрытия (полночь — время, когда злые духи наиболее склонны проникать в баню)<sup>18</sup>. Кроме того, Сэвидж считает казино «метафизическим источником бытия», где то, что игрок видит «перед собой — не что иное, как символическая модель космического механизма» [Savage 1950: 292]. По мнению Сэвиджа, казино совращает игрока (Алексея — Сэвидж не затрагивает сюжетную линию бабушки) и ввергает в иллюзию «предельной иррациональной и беспочвенной свободы, которая, содержа внутри себя равные возможности, лишена власти осуществить какую-либо из этих возможностей и может порождать только неотвратимую необходимость» [Savage 1950: 292]. Важно, что в трактовке Сэвиджа этот «метафизический источник бытия» является ложным видением, которое совращает Алексея на ложный путь, ведущий прочь от целостности и благодати. Трансформация, которую переживает Алексей в казино, оставляет его в таком же абстрактном и вневременном пространстве, как и его собрата — Человека из подполья. В отличие от бабушки, Алексей решает там остаться.

---

<sup>18</sup> [Ryan 1999: 50–51]. См. также работу Фейт Вигзелл «Русский народный черт и его литературные отражения»: «Перекрестки дорог, пороги и бани считались наиболее опасными местами, особенно в некоторые граничные периоды дня или года. В их число входила полночь» [Wigzell 2000: 63].

Таким образом, кульминация сюжетной линии Алексея — его выигрыш в казино — уравнивает проигрыш бабушки, с не менее серьезными моральными последствиями. Во многих смыслах ее проигрыш является альтернативой (ее же) смерти — иначе говоря, он утверждает принцип жизни. Между тем поход Алексея в казино ставит его вне того потока, который Достоевский в других случаях называет «настоящей жизнью» или «живой жизнью». Бабушка сумела вынырнуть из водоворота; Алексей остался в нем, вместе с погибшими и обреченными. Это территория французской куртизанки Бланш, чьи черные волосы, смуглая кожа, высокомерие, коварство и насмешливость, а также инстинктивный страх Алексея перед ней недвусмысленно указывают на ее демоническую природу [Достоевский 1972а: 221–222] и чье существование символически противопоставляется существованию бабушки: «Если бы, например, пришло известие, что бабушка не умерла, то я уверен, mademoiselle Blanche тотчас бы исчезла» [Достоевский 1972а: 222]. Сделав свой выбор, Алексей входит в мир *смерти при жизни* (Человек из подполья называет это «началом смерти»), денежных, количественных ценностей, кошмарный, маргинальный мир казино. Язык Достоевского намекает на это — например, когда Алексей, будучи не в силах вырваться из омута игромании, в конце романа говорит мистеру Астлею, что надеется «воскреснуть из мертвых» [Достоевский 1972а: 314]. Таким образом, выбор Алексея ставит его в то самое положение, которого бабушка, проиграв, сумела избежать: это метафорическая смерть (вместо настоящей смерти, которой ожидали от бабушки). Теперь он неизбежно возьмет на себя роль, о которой мечтал генерал, спасенный от нее оставшейся в живых бабушкой: русского любовника, которым «попользовалась» Бланш. Выиграв в казино, Алексей разбогател, но оказался выброшен из жизни. Таким образом, две сюжетные линии «Игрока» образуют идеально симметричную пару.

Эти две линии выражают одну и ту же идею. На морально-философском и глубинном религиозном уровне подчинение человека редуکتивным, количественным мерам ценности яв-

ляется добровольным отречением от целостности и благодати с соответствующими психологическими последствиями: увлечение Алексея игрой приводит к угасанию его лучших душевных качеств — чувства ответственности и совестливости, он теряет способность полноценно жить и любить. Развивающаяся параллельно сюжетная линия бабушки предлагает альтернативу: ее проигрыш — это утверждение любви, нравственности и русских духовных ценностей (символом которых служит ее решение перестроить церковь в подмосковной деревне). Оставшихся у нее средств оказывается достаточно только для того, чтобы поддерживать ее собственное существование — физическое и духовное — и жизни тех, кого она любит. Ей нет места в Рултенбурге; она должна возродиться к жизни, то есть вернуться в Россию.

### *Любовь и секс*

Я уже писала о важности любви как пути к благодати в этике Достоевского. В этом вопросе, как и в критике рациональности, на «Игрока» также оказали влияние «Записки из подполья». В решающий момент части второй «По поводу мокрого снега» Человек из подполья отвергает «живую жизнь» в тот момент, когда пытается заплатить за любовь проститутки Лизы. Его поступок — это отказ от того, что Хайд называет «обменом подарками», в пользу «обмена капиталами». В центре великих романов Достоевского всегда присутствует ключевой момент выбора между любовью и деньгами — с серьезными моральными последствиями. Сюжет «Игрока» построен по тому же фундаментальному принципу, поскольку здесь в решающий момент герой также дает любви количественную оценку, разрушая ее и обрекая себя на «жизнь вне жизни». В обоих произведениях олицетворением принципа жизни является любовь, которую женщина дарит безвозмездно. Классические исследования «Игрока» обходят молчанием последствия сексуального контакта между Алексеем и Полиной, но эта тема заслуживает

большого внимания — не только как ключевой момент в их сюжетной линии, но и как важный паттерн, который Достоевский впоследствии использует в других своих шедеврах, включая «Братьев Карамазовых» и «Бесов». Как реагирует Алексей, когда после окончательного проигрыша бабушки обнаруживает, что Полина ждет его в гостиничном номере, и понимает, что она его любит?

Точно молния опалила меня; я стоял и не верил глазам, не верил ушам! Что же, стало быть, она меня любит! Она пришла ко мне, а не к мистеру Астлею! Она, одна, девушка, пришла ко мне в комнату, в отели, — стало быть, компрометировала себя все-народно, — и я, я стою перед ней и еще не понимаю!

Одна дикая мысль блеснула в моей голове.

— Полина! Дай мне только один час! Подожди здесь только час и... я вернусь! Это... это необходимо! Увидишь! Будь здесь, будь здесь!

И я выбежал из комнаты [Достоевский 1972а: 291].

Когда Полина предлагает Алексею свою любовь, он *убегает от нее в казино*. Каковы бы ни были психологические причины для того, чтобы дать своей страсти другой выход (возможно, страх перед любовью, дурные предчувствия, чувство собственной несостоятельности, боязнь сексуального желания сильной женщины или, что в принципе маловероятно, внезапно проснувшаяся совесть), выбор Алексея можно истолковать как капитуляцию перед искушениями расчета. Он не может представить себе любви, которую было бы невозможно измерить в количественных, денежных единицах, и, совершив выбор в пользу мечты о быстром обогащении, отвечает отказом на предложение жизни и благодати, которое ему сделали здесь и сейчас. Он выбрал в качестве своей главной ценности деньги; как он говорит, «деньги — всё!» [Достоевский 1972а: 229]. В этом контексте его имманентный выигрыш за игорным столом лишь подкрепляет его отказ от любви Полины. Ассоциация казино с увядшей старой женщиной подчеркивает идею Достоевского; кем бы она ни была — старухой из повести Пушкина, знающей секрет трех

верных карт, бабушкой, только что оставившей там свои деньги, невестой из увядшей в ожидании свадьбы немецкой пары или, как пишет один критик, аллегорической фигурой «госпожи Удачи», заменившей Полину, — она увлекает молодого человека прочь от любви, от «живой жизни» [Jackson 1981: 224]. Может быть, она также олицетворяет последствия сочетания пустой, чисто плотской (французской) любви таких женщин, как Бланш, и типично немецкой расчетливости (состарившиеся немецкие влюбленные)?

Искусство Достоевского носит скорее символический, чем нормативный характер. Он не утверждает, что Алексею следовало остаться с Полиной и вступить с ней в половую связь. Скорее, его решение бежать от этой предложенной бесплатно любви в демоническое пространство казино символизирует более глубокую трагическую идею трудности, если не невозможности полноценной любви в мире, где господствуют Мамона, и ценности секулярной, индивидуалистической, материалистической экономики. Выбранный Алексеем уход в казино представляет собой уход в хаос *собственной личности*. Здесь, как и везде у Достоевского, логика приводит к противоречию; отвергнув любовь, Алексей выбирает мир денег; выбрав деньги, он выбирает рациональную систему ценностей; выбрав рациональность, он переживает падение в мир иррациональности, беспорядка и лишённого любви, мертвого желания. Апофатическое прочтение дает понимание: выигрывая, он проигрывает. Отвергнув реальную любовь другого человека в надежде на будущее обогащение, Алексей подвергает себя огромному риску упустить лучшее, что могло ожидать его в будущем. Расчет мутирует в свою противоположность: опасную, иррациональную страсть. Малькольм Джонс проницательно указывает на связь, существующую между выбором Алексея и убийством двух женщин, совершенным Раскольниковым в «Преступлении и наказании» (которое, как должен помнить читатель, Достоевский писал одновременно с «Игроком»): «Мы видим хладнокровно задуманное, но сопряженное с большим риском преступление; задумавший его полагает, что его направляет судьба, и наконец, когда



приходит время действовать, замысел исполняется в иррациональном исступлении»<sup>19</sup>.

Достоевский диктовал «Игрока» Анне Григорьевне Сниткиной еще до того, как женился на ней и уехал вместе с ней в Западную Европу. Тем не менее этот эпизод романа зловеще предвосхищает модели поведения, которые будут характерны для поездки новобрачных по городам немецко- и франкоязычной Европы с игорными домами спустя всего лишь несколько месяцев. В своих воспоминаниях Анна Григорьевна описывает первую вылазку своего мужа в казино после их свадьбы. Достоевский оставляет молодую жену одну в съемной квартире в Дрездене, а сам отправляется на несколько дней играть в Гомбург:

Федор Михайлович пробовал отговариваться, но так как ему самому очень хотелось «попытать счастья», то он согласился и уехал в Гомбург, оставив меня на попечение нашей хозяйки. Хотя я и очень бодрилась, но когда поезд отошел и я почувствовала себя одинокой, я не могла сдержать своего горя и расплакалась. Прошло два-три дня, и я стала получать из Гомбурга письма, в которых муж сообщал мне о своих проигрышах и просил выслать ему деньги; я его просьбу исполнила, но оказалось, что и присланные он проиграл и просил вновь прислать, и я, конечно, послала [Достоевская 1987: 178].

Во время пребывания пары в Западной Европе подобное повторялось вновь и вновь. Достоевский неоднократно закладывал самые дорогие для его жены вещи, ее одежду и однажды даже ее обручальное кольцо, чтобы на вырученные деньги и дальше предаваться игромании.

Описывая переживания Алексея в казино, когда он наконец *играет для себя* (не следует ли нам сказать: «играет собой»?), Достоевский использует язык с сексуальным подтекстом, подчеркивающий значение ухода Алексея в себя как отказа от жизни и любви. За игорным столом им движут чувство возбуждения, волнение и риск. Любовь, в которой он так страстно признавал-

---

<sup>19</sup> Из личной беседы.

ся Полине, превращается в любовь к себе (самолюбие, самолюбие), спроецированную на «красную» (женского рода), на которую он ставит. Его речь наполнена эротическим напряжением:

Но я, по какому-то странному самолюбию, заметив, что красная вышла семь раз сряду, нарочно к ней привязался. Я убежден, что тут наполовину было самолюбия; мне хотелось удивить зрителей безумным риском, и — о странное ощущение — я помню отчетливо, что мною вдруг действительно без всякого вызова самолюбия овладела ужасная жажда риску. Может быть, перейдя через столько ощущений, душа не насыщается, а только раздражается ими и требует ощущений еще, и всё сильнее и сильнее, до окончательного утомления [Достоевский 1972а: 294] (курсив мой. — К. А.).

К тому времени, когда он отправляется домой, он уже насытился:

Я, впрочем, не помню, о чем я думал дорогою; мысли не было. Ощущал я только какое-то ужасное наслаждение удачи, победы, могущества — не знаю, как выразиться. Мелькал предо мною и образ Полины; я помнил и сознавал, что иду к ней, сейчас с ней сойду и буду ей рассказывать, покажу... но я уже едва вспомнил о том, что она мне давеча говорила, и зачем я пошел, и все те недавние ощущения, бывшие всего полтора часа назад, казались мне уж теперь чем-то давно прошедшим, исправленным, устаревшим — о чем мы уже не будем более помнить, потому что теперь начнется всё сызнова [Достоевский 1972а: 295] (курсив мой. — К. А.).

Первоначальный отказ Алексея от любви Полины отражает разрушение его личности и трату эротической энергии на приобретение денег — ради самих денег, а не ради того, что на них можно приобрести, поскольку она уже предлагала ему себя бесплатно. Это объяснение не исключает и психологического мотива: страха перед ее любовью. Наконец, бегство Алексея представляет собой отказ от «живой жизни», которую олицетворяет дар Полины; в этом смысле казино также означает смерть. Вспоминаются слова Человека из подполья: «Ведь мы до

того дошли, что настоящую “живую жизнь” чуть не считаем за труд, почти что за службу...» [Достоевский 1972а: 178]. Выбор Алексея — это подмена реальности человеческого общения и любви обманчивой, солипсистской и поверхностной страстью.

«Скупой рыцарь» Пушкина, который вспоминался Достоевскому, когда он впервые задумал свой роман, содержит образец подобной сублимации эротического желания. Как и встреча Алексея с колесом рулетки, знаменитый монолог старого скупца у Пушкина насыщен сексуальной энергией (и напичкан убийственными метафорами):

Как молодой повеса ждет свиданья  
С какой-нибудь развратницей лукавой  
Иль дурой, им обманутой, так я  
Весь день минуты ждал, когда сойду  
В подвал мой тайный, к верным сундукам...  
Я каждый раз, когда хочу сундук  
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.  
Не страх (о нет! кого бояться мне?  
При мне мой меч: за злато отвечает  
Честной булат), но сердце мне теснит  
Какое-то неведомое чувство...  
Нас уверяют медики: есть люди,  
В убийстве находящие приятность.  
Когда я ключ в замок влагаю, то же  
Я чувствую, что чувствовать должны  
Они, вонзая в жертву нож: приятно  
И страшно вместе [Пушкин 1995б: 110–112].

Пушкин также строит свой текст на символике жизни и смерти. Старый рыцарь завершает свой монолог тем, что изъявляет желание вернуться из загробного мира, чтобы охранять свои сокровища от живых, — и мы чувствуем, что в любом случае его смерть мало что изменит в его и так безжизненном мире:

*...о, если б из могилы  
Прийти я мог, сторожевою тенью  
Сидеть на сундуке и от живых  
Сокровища мои хранить, как ныне!..*  
[Пушкин 1995б: 113] (курсив мой. — К. А.).

Метод, с помощью которого Достоевский превратил найденное им в маленькой трагедии Пушкина в нечто соответствующее его собственной художественной системе, сложен, однако нельзя отрицать, что на его трактовку выбора Алексея в пользу рулетки оказал влияние мастерски выполненный Пушкиным в «Скупом рыцаре» анализ алчности и скупости.

Отвернувшись от любви и погрузившись в мир игры, Алексей отвергает то, что для Достоевского является исконно русскими ценностями: любовь, общинность и духовность. Его домом теперь становится отель — переходное пространство, максимально удаленное от русской почвы. Когда он входит в свой номер, где его дожидается Полина, и торжествующе бросает на стол свой выигрыш, за этим следует ночь неловкости, конфликта и лишнего любви (бездуховного) секса. Здесь очевидно противопоставление между ощущением Алексея, будто он должен *купить* любовь Полины, и ее попыткой *подарить* ее<sup>20</sup>.

### Французская любовь

Подобно другим русским мужчинам, выигравшим в азартные игры, Алексей попадает в компанию погибших и нераскаявшихся грешников в Париже, где его шальные деньги привлекают чисто физическую любовь безнравственной и расчетливой Бланш. Место, где он оказывается, не случайно. В творчестве многих русских писателей XIX века Франция фигурирует как

---

<sup>20</sup> Здесь, кстати, следует отметить, что история отношений Достоевского с Сусловой зачастую влияла на трактовки его романа. Полина в «Игроке» — если не считать ее любовной связи с Алексеем, а также, возможно, с де Грие — в остальном более добродетельна и скромна, чем принято считать у литературоведов. Примером может служить ее постоянная и нежная забота о находящихся на ее попечении детях — в произведениях Достоевского это всегда признак положительных душевных качеств. Нам не следует забывать, что мы видим ее лишь глазами явно небеспристрастного Алексея, у которого, возможно, есть свои причины представлять ее как обольстительницу и который бежит от ее любви, хотя заявляет, что добивался ее.

источник разложения, действующий через французских наставников, обучающих детей русских дворян, а также через множество искушений, которым она подвергает наивных приезжих с востока. В произведениях Достоевского опасности, связанные с французской культурой, упоминаются множество раз: вредные французские романы, которые читают герои его ранних произведений, опасные социалистические идеи, которые критикуются в «Записках из подполья» и великих поздних романах, а также самодовольство и мелочность мещанского французского характера, ставшие мишенью в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) и других работах. В число факторов, повлиявших на мнение Достоевского о Франции, вошли личные наблюдения во время его поездок туда, сочинения литературных предшественников (в особенности романы Бальзака, демонстрирующие «жалкую пустоту парижского приравнивания любви к деньгам») и, разумеется, годы каторги и ссылки, ставшие наказанием за юношеское увлечение французским утопическим социализмом [Fanger 1967: 49].

Такое настороженное отношение к французской культуре характерно не только для русских писателей того времени. В своем интереснейшем «Атласе европейского романа: 1800–1900 годы» Франко Моретти картографирует географическое распределение культурных ценностей, представленных в сюжетах и окружающей среде европейских романов. Например, на одной из карт он показывает исходные и конечные пункты перемещения злодеев и места «крупных катастроф», описываемых в канонических британских романах XIX столетия:

Хотя Франция безусловно является эпицентром мировых походов, карта на самом деле недооценивает ее символическую роль — отчасти потому, что Франция не всегда упоминается открытым текстом, <...> а отчасти потому, что франкофобия передается другими средствами — например, языковыми (злодеи любят говорить по-французски <...>) — или деталями в описаниях персонажей.

Показательно то, что все случаи «ошибочного» выбора возлюбленной в британских романах воспитания связаны либо

с француженками, <...> либо с женщинами, воспитанными во французском духе. <...> Таким образом, противостояние искушениям Парижа становится одним из тяжелейших испытаний для молодого англичанина [Moretti 1999: 30].

На составленной Моретти карте «русских идейных романов» в число источников порока, берущих свой исток во Франции, входят «современная женщина» («Новая Элоиза» Руссо), Наполеон, Фурье и Прудон; он также указывает на то, что дьявол во сне Ивана Карамазова говорит по-французски. «В России, — замечает Моретти, — европейские идеи перестают быть просто идеями: это гиперактивные силы, заставляющие людей действовать — и совершать преступления. Поэтому, подобно злодеям-французам [упомянутым выше], европейские идеи считаются реальной угрозой всему исконно русскому» [Moretti 1999: 32]. В подтверждение своих наблюдений Моретти цитирует знаменитую работу Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о дуальных моделях в русской культуре: «...поездка в Париж для русского дворянина XVIII в. приобретает характер своеобразного путешествия к святым местам. Не случайно противники западнического курса видят именно в таких путешествиях главный источник зол» [Лотман и Успенский 2002: 113]. Хотя антизападнические взгляды Достоевского не ограничивались одной страной, — например, казино в его романе находится в немецкоязычном государстве, а соблазнительное «кладбище» с «дорогими покойниками», о котором тоскует Иван Карамазов, расположено в обобщенно западноевропейской локации [Достоевский 1976: 210], — характерное сочетание скупости, алчности и сексуальной распушенности в его произведениях зачастую говорит с французским акцентом.

В «Игроке» Париж представляет собой своего рода средоточие смертных грехов: похоть и алчность здесь обнажены до самой сути. Пребывание Алексея в Париже, где он потакает всем своим желаниям, лишено радости и даже чувственного удовольствия. Здесь, как и в игорном доме, он остается в пограничном состоянии: он не связан обязательствами, фрагментирован и «не хо-

лоден и не горяч», если использовать фразу из Апокалипсиса, занимающую столь заметное место в том исследовании зла, которое Достоевский проводит в «Бесах».

В одном из первых крупных исследований творчества Достоевского с феминистской точки зрения Нина Пеликан Страус предполагает, что Алексей выступает в роли некоего двойника де Грие, которого на короткое время заменяет в качестве любовника Полины. Страус проводит параллель между этой сюжетной линией и краткой интрижкой Суловой с молодым испанским донжуаном Сальвадором в Париже:

Алексей перенимает ошибочно понятые либеральные идеи, характерные для француза, и его способность эксплуатировать идеалистическую преданность Полины идеям свободной любви, подобно тому как Достоевский — согласно воспоминаниям и дневнику Суловой — выступал для нее в качестве альтернативы Сальвадору, разделяя сексуальную неразборчивость Сальвадора [Straus 1994: 45].

Два ключевых момента этой фразы — важность сравнения описанных в ней отношений и взаимоотношения между Достоевским и его героем-рассказчиком — могут быть истолкованы и по-другому. Подобно многим другим исследователям «Игрока», Страус упрощает его связи с биографией Достоевского, поскольку в реальности в их отношениях Сулова была господствующей, а не эксплуатируемой стороной. Во время их совместных путешествий Аполлинурия немилосердно дразнила Достоевского, возбуждая его желание и отказывая в удовлетворении, а Достоевский продолжал страстно и глубоко любить ее. Когда эта история отображается на страницах романа, ее действующие лица меняются ролями: в книге мужчина первоначально отказывает женщине, предложившей ему себя, в то время как в жизни это была как раз женщина. Кроме того, если Достоевский и был в чем-то виноват, то не в агрессии, а в невнимании и пассивности. На мой взгляд, самая интересная параллель между романом и биографией его автора состоит в том, что (по крайней мере, по мнению Достоевского) его собственная игромания, возможно,

подтолкнула Суслову к связи с Сальвадором. Детали здесь менее важны, чем психология. Какова бы ни была точная хронология, бесспорным фактом является то, что Достоевский, якобы бросившийся со всех ног в Париж к Аполлинарии, нашел время, чтобы по пути остановиться в Висбадене и провести четыре дня за игровым столом. Также бесспорный факт ее письмо к нему со словами: «Ты немножко опоздал приехать», поскольку она нашла себе нового любовника, в то время как, если верить Достоевскому, за две недели до этого она писала, что горячо любит его<sup>21</sup>. Независимо от того, предотвратил бы более ранний приезд Достоевского в Париж измену Сусловой или нет (наверняка не предотвратил бы), трудно себе представить, что он сам в какой-то мере не считал себя виноватым в таком обороте событий. Если это так, ассоциация (как в его голове, так и в романе) между игрой и отказом от любви женщины вполне понятна.

*Прозаическая любовь:  
антиапофатический взгляд*

Что же касается двойничества, то хотя Алексей и де Грие играют в романе похожие роли (любовник и приживальщик), гораздо более убедительным и более трудным для понимания кандидатом на роль двойника Алексея представляется мистер Астлей. Между этими двумя персонажами присутствует как поверхностная (фонетическое сходство их имен), так и глубинная связь; они дополняют друг друга на нескольких уровнях. Достоевский вводит мистера Астлея в ключевых моментах повествования Алексея, нарочно располагая этих двух героев так, чтобы подчеркнуть их взаимосвязь. Мы узнаем, что Алексей впервые встретил мистера Астлея в вагоне, где они сидели друг

---

<sup>21</sup> Об этом Достоевский пишет в письме сестре Аполлинарии Надежде Сусловой от 19 апреля 1865 года [Достоевский 1985: 121]. См. также [Накамура 1997: 68].



против друга [Достоевский 1972а: 210]. Иногда мистер Астлей кажется не вполне материальным; он следует за Алексеем как тень и обладает способностью появляться из ниоткуда:

На местах отдыха, в воксале, на музыке или пред фонтаном он уже непременно останавливается где-нибудь недалеко от нашей скамейки, и где бы мы ни были: в парке ли, в лесу ли, или на Шлангенберге, — стоит только вскинуть глазами, посмотреть кругом, и непременно где-нибудь, или на ближайшей тропинке, или из-за куста, покажется уголок мистера Астлея [Достоевский 1972а: 222].

Мистер Астлей кажется лишенным физических желаний. Подобно Алексею, он влюблен в Полину, но, в отличие от него, застенчив [Достоевский 1972а: 213] и «болезненно» целомудрен [Достоевский 1972а: 222]. Алексей выбирает мистера Астлея в секунданты, когда замышляет дуэль с де Грие [Достоевский 1972а: 242]. Доброта, уравновешенность и способность к самоограничению мистера Астлея — как раз те качества, которых недостает Алексею. Мистер Астлей — праведник, который не играет [Достоевский 1972а: 224]. На протяжении всего романа он служит Алексею как бы голосом совести. Алексей чувствует себя обязанным доверять ему свои самые сокровенные тайны: «...странно, вдруг, теперь, только что он уселся и устался на меня своим пристальным оловянным взглядом, во мне, неизвестно почему, явилась охота рассказать ему всё, то есть всю мою любовь и со всеми ее оттенками» [Достоевский 1972а: 244–245]. Мистер Астлей увещевает Алексея не распространять сплетен (для *рассказчика* в романе Достоевского это, разумеется, непосильная задача) и защищает Полину и ее честь на всем протяжении романа. В ночь, когда Полина отдается Алексею, она решает *не* обращаться за убежищем к мистеру Астлею, который, как предполагается (и он говорит это сам), не воспользовался бы ее смятением чувств, как Алексей [Достоевский 1972а: 299]. Именно о мистере Астлее думает и говорит Полина в тот момент, когда они с Алексеем, оставшись наедине в его комнате, обмениваются страстными взглядами, которые вскоре сменятся ласками:

«“Ты меня любишь... любишь... будешь любить?” Я не сводил с нее глаз; я еще никогда не видал ее в этих припадках нежности и любви; правда, это, конечно, был бред, но... заметив мой страстный взгляд, она вдруг начинала лукаво улыбаться; ни с того ни с сего она вдруг заговаривала о мистере Астлее» [Достоевский 1972а: 297]. Мистер Астлей парадоксален: повествователем в романе выступает Алексей, а тайны всех и каждого знает он. Короче говоря, мистер Астлей — это двойник Алексея. Если Алексея можно определить как «плохое “Я” рассказчика», то мистер Астлей — это «хорошее “Я” рассказчика». Решение Достоевского наделить *повествователя* в этом романе двойником заслуживает особого внимания. Его наиболее известные двойники — г-н Голядкин-младший («Двойник»), Свидригайлов («Преступление и наказание»), одержимые бесами в «Бесах», черт Ивана Карамазова и т. д. — появляются в повествованиях от третьего лица; а его наиболее знаменитые рассказчики от первого лица (например, Человек из подполья, смешной человек и рассказчик в «Кроткой») одиноки.

При этом связь между мистером Астлеем и Алексеем имеет много аспектов. Ее «этнопсихологическому» аспекту посвящен анализ Джозефа Франка. Рассматривая связь между игрой Достоевского и его творчеством, Франк пишет:

Каждый раз, когда он проигрывал, он возвращался к работе с новыми силами и решимостью; дело выглядело так, будто, доказав себе, что он слишком русский, чтобы выигрывать на рулетке, он решал воплотить в жизнь свое убеждение, что русские должны приучаться к дисциплине через труд. Таким образом, личность Достоевского можно рассматривать как сочетание Алексея и мистера Астлея: он надеялся, что когда-нибудь в будущем русский характер сможет соединить эти две крайности воедино более гармонично, чем ему удавалось до сих пор [Frank 1995: 84–85].

Эту мечту Достоевский пронес через всю свою жизнь, хотя в его романах больше говорится о противоречиях, чем о гармонии. Любопытно, что мистер Астлей является исключением

среди иностранцев, которые у Достоевского почти непременно выставляются в негативном ключе; согласно Малькольму Джонсу, «он — единственный положительно изображенный сколько-нибудь заметный иностранец во всем творческом наследии Достоевского» [Jones 2002: 41]. Джонс, проведя наиболее полный и убедительный на сегодняшний день анализ роли мистера Астлея в романе, указывает на разнообразные литературные источники этого образа, содержащиеся в произведениях Жорж Санд, Диккенса и Гаскелл, а также отмечает частоту его появлений в романе — эпизодических, но принципиально важных. «Он появляется в пятнадцати из семнадцати глав и фактически обрамляет повествование» [Jones 2002: 43]. Присутствуя, но не участвуя в действии, он играет «стабилизирующую роль в разыгрывающейся вокруг него человеческой драме. Он играет роль якоря, противодействующего силам нестабильности, произвола, эгоизма и изменчивости, господствующим в остальном тексте» [Jones 2002: 44]. Таким образом, его роль («фактор Астлея») состоит в том, чтобы вносить «стабилизирующий элемент эмпирического реализма в мир, населенный героями, которые сопротивляются как стабильности, так и эмпирике и имеют склонность путать реальность и фантазию» [Jones 2002: 45]. Присутствие кого-то вроде мистера Астлея позволяет Достоевскому «держат на борту балласт», то есть уравнивать героев, чья обособленность мешает им укорениться в мире. В последующих произведениях подобные персонажи не будут играть существенной роли, хотя, например, Разумихин в написанном одновременно с «Игроком» «Преступлении и наказании» имеет немало общего с мистером Астлеем.

Благодаря этому провокационному, но убедительному толкованию у романа появляется якорь, удерживающий его в реальном мире. Мистер Астлей занимает периферийное положение, поскольку в хаосе, царящем в центре романа, для него нет места, и тем не менее он является одним из центральных персонажей «Игрока» благодаря симпатии Достоевского к ценностям, которые он представляет. Иначе говоря, он выражает суть парадоксальной поэтики Достоевского. О парадоксальности

произведений Достоевского свидетельствует то, что другой современный литературовед, У. Дж. Лезербарроу, анализируя тот же самый текст, формулирует диаметрально противоположный взгляд на мистера Астлея — не как на стабилизирующую силу, а скорее как на демонического притворщика. Лезербарроу полагает, что Астлей — это «особого рода дьявол», в котором «особого рода ад» (Рулетенбург) нуждается для того, чтобы «дирижировать царящим здесь злом. <...> Всегда загадочный, всегда находящийся на границе поля зрения, он, кажется, не только знает обо всем, что происходит вокруг, но и надзирает за всем этим» [Leatherbarrow 2005: 47]. Приведенные мной свидетельства противоречат этой трактовке. Мистер Астлей представляет собой силу, превосходящую границы литературной сцены «Игрока»; он попадается героям романа на глаза, но не является *одним из них*, а находится *рядом с ними*. Однако о зле в связи с ним и речи не идет. Если его всезнание и вездесущность представляются угрозой другим героям (или литературоведу), возможно, дело здесь в том ракурсе, под которым они на него смотрят. Я, как и Малькольм Джонс, предпочитаю рассматривать его как представителя нашего мира — того, который населяем мы, читатели. В этом качестве он предлагает редкую возможность положительной альтернативы — возможность ненадолго отдохнуть от апофатических перспектив. Персонажи такого типа редко встречаются у Достоевского, поскольку они не слишком уместны в его парадоксальной поэтике. И тем не менее возможность выбора «прозаической» альтернативы предоставляется (пусть и ненадолго) тем героям, которые олицетворяют не небесную, а земную любовь. Полина, несмотря на свою репутацию, является подобным примером в этом романе. Нежные, любящие отцы, начиная со старого Покровского в «Бедных людях», представляют другой тип персонажей, предлагающий еще одну неапофатическую альтернативу.

Ценности мистера Астлея — бескорыстная любовь, альтруизм и доброта в сочетании с редко встречающейся у положительных героев Достоевского деловой жилкой — являются образцовыми. Похожие на мистера Астлея герои больше не появятся в произ-

ведениях Достоевского, поскольку их темой всегда служит катастрофа, а не нормальность. Но он выполнил свою задачу. Есть нечто возвышающее душу в нашем знании: каковы бы ни были несчастья и страдания в *вымышленном* мире, который мы наблюдаем в «Игроке», реальный мир — тот, в котором, собственно, мы живем, — возможно, лучше, чем мы обычно полагаем. Это, безусловно, оказалось правдой и для автора «Игрока». Своевременно закончив этот роман, он вернул себе отданные в залог авторские права, а также обрел любовь, которая переживет все преходящие бури и страсти. Одновременно с избавлением Достоевского от иллюзорных мечтаний о расчете, они оказались воплощены в литературе, освободив в его жизни место для любви терпеливой и практичной девушки<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Таким образом, мы (не без удивления) обнаруживаем важную роль «прозаических» ценностей в жизни и творчестве Достоевского. Подробное изложение этой перспективной теории и ее зарождения в работах М. М. Бахтина см. в книге Кэрил Эмерсон и Гэри Сола Морсона «Михаил Бахтин: создание прозаического» [Emerson and Morson 1991].

# Глава четвертая

## Плоды признания и клеветы: «Преступление и наказание»

Зло не может совершаться всей душой.

*Мартин Бубер*<sup>1</sup>

С (письменным) языком невозможно добиться толку <...> он скрывает столько же, сколько и раскрывает, причем из-за самого своего устройства.

*Уолтер Онг*<sup>2</sup>

Истинное бытие человека, напротив, есть его действие; в последнем индивидуальность действительна, и оно-то и снимает мнимое с обеих его сторон.

*Г. В. Ф. Гегель*<sup>3</sup>

### Слова, ложь и тайны

Одной из фундаментальных особенностей языка является его неспособность вполне выразить всю правду. Комментируя исследование, показавшее, что шимпанзе, обучившись языку знаков, немедленно начинают пытаться обмануть своих учителей, Вальтер Буркерт делает предположение, что «у самых истоков цивилизации ложь и язык шли рука об руку» [Burkert 1996: 170]. По-латыни «дать слово, пообещать» (*verba dare*) значит «обманывать», а понятия «смысл» (*sensus*) и «слова» (*verba*) являются антонимами [Burkert 1996: 170]. Разные дискурсы ложны по-раз-

<sup>1</sup> [Бубер 1995а].

<sup>2</sup> [Kernan 1990: 132].

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Ф. «Феноменология духа». СПб., 1992. С. 172.

ному. Научный язык, математические формулы и профессиональные жаргоны коммерсантов и юристов выполняют узкие задачи: обеспечить выполнение работы, измерить или описать состояния дел, сформулировать судебное решение. Они передают конкретную информацию в рамках тщательно выверенных параметров. Их истина — узкая, *изъявительная*. Литераторы, напротив, пытаются сказать больше, чем позволяет язык. Они создают сложную, полную нюансов и допускающую разные толкования модель вселенной. Для читателя-утилитариста эта истина недоступна, но Достоевский писал не для читателей-утилитаристов.

Достоевский по сути занимался подрывной деятельностью. Его романы выходили в свет в эпоху, когда считалось, что писатели должны воспроизводить фактуру, виды, запахи и звуки той или иной материальной и культурной реальности и полноценно участвовать в общественно-политической жизни. На язык всецело полагались как на надежное средство выражения истины. Если в тексте и присутствовал какой-то скрытый смысл, предполагалось, что он имеет политический характер, и читающая публика без труда его расшифровывала. Однако в произведениях Достоевского изображение материального мира и передача политической идеи — это лишь верхушка айсберга. Эти функции языка у него играют в лучшем случае отвлекающую роль, а в худшем — вовлекают в опасное, дьявольское заблуждение. Анализируя русский демонизм в православной традиции, Саймон Франклин обнаруживает связи между парадоксом (от греческого *παράδοξος* — «противоречащий человеческой логике или ожиданиям») и «поэтикой преображения», включающей в себя одержимость бесами, их изгнание и чудо. Согласно Франклину, средневековые русские бесы постоянно присутствуют даже там, где их не видно, и, несмотря на свою наружно злую природу, они могут «помогать вести человечество к спасению» [Franklin 2000: 51]. При попытках раскрыть секреты Достоевского этот факт может оказаться нам полезен. Читая «в изъявительном наклонении», мы видим только бесов — ложь, лежащую на поверхности. Язык говорит, что Бог *лишен* тех или иных качеств, а не

обладает ими: «Люди могут описать сущность Бога или свою собственную только через ряд утверждений и отрицаний, которые подтверждают неполноту и искаженность утверждаемых идей» [Russell 2001: 226] (курсив мой. — К. А.)<sup>4</sup>. Здесь, на мертвом и пустынном пространстве печатной страницы, все очевидное является ложью. Поэтому апофатический (буквально: «отрицательный») подход принимает весь поверхностный слой романного мира как *отрицательный* пример. Читая, мы должны выполнить «отрицание отрицания».

Все видимые уровни текста Достоевского обманчивы: места действия (улица в трущобах, съемная квартира, бордель), персонажи (проститутка, пьяница, педофил), а также сюжет и нарратив (т. е. сам рассказ и рассказчики). Перекресток на рынке в трущобах — место, где совершается чудо; проститутка служит вместилищем Святого Духа. В этой книге нас больше всего интересует уровень нарратива. Общеизвестный парадокс поэтики Достоевского состоит в том, что между действиями и описывающими их словами имеется несовпадение. Истина раскрывается через посредство тайных, никому не ведомых взаимоотношений между двумя героями. Чем больше мы отдаляемся от этих взаимоотношений, тем больше удаляемся и от истины. Чем больше говорят герои, тем больше они лгут. Мой метод чтения подразумевает, что герои *не могут* говорить истину; истина является в миг прозрения — метафорически, благодаря поэтике преображения. Вот почему клевета и сплетни (включая их самый зловерный вариант — *злословие*) играют такую важную роль в произведениях Достоевского<sup>5</sup>. *Слова уводят прочь от истины.* В противовес коварному изъяснительному наклонению Достоев-

---

<sup>4</sup> Здесь Рассел цитирует Григория Нисского.

<sup>5</sup> Дебора Мартинсен подробно анализирует роль лжи в произведениях Достоевского в своей книге [Martinsen 2003]. Сосредоточившись на динамике развития героев, Мартинсен обнаруживает в лжецах Достоевского скрытый смысл: они играют роль «резких социальных критиков, делающих тайное явным». Ольге Меерсон принадлежит интереснейшее исследование о том, как нарративное табуирование в произведениях Достоевского привлекает внимание к ключевым скрытым элементам [Meerson 1998].



ский создает метафорический язык символических жестов, интуиции и, в полном соответствии со своей парадоксальной поэтикой, молчания. Этот язык приведет нас к мгновениям преобразования<sup>6</sup>. Последний шаг в понимании для читателей Достоевского — понять, что и *сам роман* — лишь вариант реальности, который мы видим своим обычным, ограниченным зрением. Таким образом, религиозность творчества Достоевского заключается не только в тематике его произведений; это также процесс, в котором читатель может поучаствовать.

Беспощадное исследование природы зла, произведенное Достоевским в вышедшем в 1866 году романе «Преступление и наказание», не имеет аналогов в истории светской литературы. Этот рассказ о жестоком убийстве, совершенном сбившимся с пути истинного и ожесточившимся юношей, лишь стал еще актуальнее в связи с геноцидами прошлого столетия и непрерывно приходит на ум при попытках осмыслить ужасы текущего тысячелетия. Не следует ожидать от писателя, чтобы он объяснил нам природу человеческого зла или предложил метод борьбы с ним; это функция других видов дискурса. Достоевский действует по-иному: он показывает нам падший мир, надеясь, что он и его читатели, сосредоточившись, сумеют разглядеть за его пределами крупицу чего-то истинного и искупительного. Его сокровенные мысли доходят до нас благодаря динамике *тайны, святости и сексуальности*. Эта динамика действует на всем протяжении «Преступления и наказания», но два примера расхождения между словами и скрытой за ними истиной особенно бросаются в глаза: отношения между Дуней и Свидригайловым, которые являются одной из самых сокровенных тайн романа, и та его сцена, где Лужин обвиняет Соню Мармеладову в воровстве.

---

<sup>6</sup> Произведенный Дэвидом Даноу лингвистический анализ нарративной структуры Достоевского может быть полезен для понимания того, как это работает на уровне повествования. Даноу исследует разницу между *миметикой* (речью, непосредственно сопровождающей описываемое событие) и *диегетикой* (языком, используемым для описательных и информативных целей) [Danow 1991: 56].

## Свидригайлов: как хранить тайны

### *Письмо матери*

На протяжении большей части романа читатель видит происходящее как бы глазами Раскольников, что соответствует первоначальному замыслу Достоевского, предполагавшему, как и предыдущие проанализированные нами его произведения, повествование от первого лица<sup>7</sup>. В этом романе Достоевский сохраняет привычный ракурс, однако добавляет рассказчика. Благодаря усилиям рассказчика, погружающего нас в мысли, чувства и даже сны Раскольникова, мы соглашаемся с мнением последнего, что Свидригайлов «неприятен, очевидно чрезвычайно развратен, непременно хитер и обманчив, может быть, очень зол» [Достоевский 1972б: 354]. Репутация Свидригайлова формируется еще до его появления на страницах романа благодаря письму, которое Раскольников получает от матери. Рассказ Пульхерии Александровны о неудачной попытке его сестры Дуни наняться в гувернантки в семью Свидригайловых полон штампов сентиментальной литературы: пожилой мужчина попытался соблазнить привлекательную, беззащитную и зависящую от него молодую женщину, живущую у него в услужении<sup>8</sup>. Заигрывания Свидригайлова с Дуней были обнаружены и разоблачены его ревнивой женой, несчастная девица публично опозорена, и, хотя подозрения в безнравственности впоследствии с нее сняли (но пятно на репутации осталось), она согласилась поспешно выйти замуж за состоятельного человека. Раскольников приходит к выводу, что при этом она жертвует любовью ради денег, к тому же приносит эту жертву ради него. Такова внешняя сторона повествования.

---

<sup>7</sup> Вышедшая в 1978 году работа Гэри Розеншильда остается лучшим анализом этого процесса и вообще способа повествования в рассматриваемом романе. См. [Rosenschild 1978].

<sup>8</sup> Важным источником для сюжетной линии Дуни и Свидригайлова является, например, роман Жорж Санд «Мопра». См. [Belknap 1990: 40]. См. также [Komarovich 1928]; цит. по [Frank 2002: 765, note 13].

С точки зрения Пульхерии Александровны, помолвка ее дочери положила конец множеству двусмысленностей, которые могли возникнуть в ходе скандала. При этом она прямо признает, что ранее не поставила сына в известность об истинном положении вещей:

Слава тебе господи, кончились ее истязания, но расскажу тебе всё по порядку, чтобы ты узнал, как всё было, и что мы от тебя до сих пор *скрывали*. <...> Если б я написала тебе всю правду, то ты, пожалуй бы, всё бросил <...>. Мы тебя тогда обманули <...>. Но не хочу пускаться во все эти тяжелые подробности, чтобы не волновать тебя напрасно <...>. Я <...> правду написать тебе не смела... [Достоевский 1972б: 28–29] (курсив мой. — К. А.).

Теперь, когда скандал остался позади, Пульхерия Александровна может рассказать правду, как она ее видит. Согласно ее версии событий, Свидригайлов воспытал к молодой гувернантке страстью, которую он скрывал под личиной грубости и насмешливости; в конце концов он оказался не в состоянии сдерживаться и сделал ей «явное и гнусное предложение» [Достоевский 1972б: 28]. «Можешь представить себе все ее страдания!» [Достоевский 1972б: 28] — пишет возмущенная мать, добавляя, что, будучи в долгу перед своими нанимателями, Дуня не могла оставить место. Скандал разразился, когда жена Свидригайлова Марфа Петровна, отношение которой к Дуне до этого было неизменно «добрым и благородным» [Достоевский 1972б: 28], застала ее в саду со своим мужем, пытавшимся ее соблазнить: «Марфа Петровна нечаянно подслушала своего мужа, умолявшего Дунечку в саду, и, поняв всё превратно, во всем ее же и обвинила, думая, что она-то всему и причиной» [Достоевский 1972б: 29] (курсив мой. — К. А.). Оскорбленная супруга ударила Дуню и кричала на нее целый час, а потом отправила опозоренную девушку домой в крестьянской телеге под проливным дождем. Жители провинциального городка придали новостям о произошедшем большое значение; Марфа Петровна распустила о Дуне сплетни, и все стали сторониться ее и ее матери; местные хулиганы замыслили измазать их ворота дегтем, и у них требовали, чтобы они съеха-

ли с квартиры. Важная деталь: из-за позора Дуни они с матерью не могут ходить в церковь. Их страдания заканчиваются, когда Свидригайлов предоставляет доказательства невиновности Дуни в виде письма этой добродетельной девицы, в котором она просит его оставить ее в покое. Когда подлинность письма подтверждается свидетельством слуг, честь Дуни восстановлена, а Марфа Петровна решает исправить ущерб, причиненный ее сплетнями. Стрелка правды — подчиненная силе письменного доказательства, но по-прежнему зависящая от Марфы Петровны — перемещается в противоположный конец шкалы.

Такова версия событий, которую Марфа Петровна сообщила Пульхерии Александровне, а последняя, в свою очередь, — Раскольникову. Дуня между тем хранит молчание: «Она даже мне не написала обо всем, чтобы не расстроить меня, а мы часто пересылались вестями...» [Достоевский 1972б: 29]. Все то время, пока длился скандал, судьба Дуни находилась в могущественных руках Марфы Петровны и зависела от ее слов. Достоевский выражает эту идею так тонко, что ее легко упустить — поскольку мы так и не встретимся с женой Свидригайлова. Сначала Марфа Петровна распространяет слухи о позоре Дуни; затем, получив доказательства честности девушки, она «вполне убедилась в невинности Дунечкиной и <...> отправилась по всем домам в городе и <...> восстановила ее невинность и благородство ее чувств и поведения». Марфа Петровна использует языковые средства: сначала клевету, а затем снятие обвинений, которое мы могли бы назвать «расклеветанием». Ее власть всеобъемлюща и включает экономический, социальный и сексуальный аспекты с дразнящим привкусом едва ли не Божественных способностей («восстановила ее невинность»). Рассказ Пульхерии Александровны проводит читателя через пугающий частокол из слов «все», заканчивающийся фразой: «*Все*му этому причиной была Марфа Петровна» [Достоевский 1972б: 29] (курсив мой. — К. А.). Что имеется в виду под словами «все

ему этому»? Помолвка гарантирует, что Дуня останется во власти Марфы Петровны в силу ее родства с Лужиным, которого часто не замечают. Взаимоотношения между Марфой Петровной и Лужи-

ным обнаруживают себя во множестве мелких деталей, включая ситуационную рифму между путешествием матери и дочери Раскольниковых в Петербург третьим классом и возвращением Дуни домой от Марфы Петровны под дождем. Как Лужин, так и Марфа Петровна считают себя вправе обличать других — об этом читателю не мешает вспомнить дальше по ходу действия, когда Лужин попытается оклеветать Соню Мармеладову. И Лужин, и Марфа Петровна занимают видное положение в обществе, пользуются всеобщим уважением, оба они богаты. Их действия ведут к изгнанию невинных. Оба они находят себе спутника жизни, запятнанного обвинениями в бесчестии. Кроме того, Марфа Петровна и Лужин связаны метонимично — сексуальным интересом к Дуне, который испытывают Лужин и Свидригайлов. Если принять во внимание свидетельства о влиятельности Марфы Петровны, которыми изобилует текст, можно даже предположить, что она сама и подстроила все случившееся. Каковы бы ни были *оставшиеся в тайне* факты касательно разговора Дуни со Свидригайловым в саду (мы вернемся к этому вопросу ниже), вполне возможно, что Марфе Петровне их разоблачение было выгодно. У нее были веские основания для того, чтобы обесценить значительный личный (не финансовый) капитал Дуни: опозоренная, но красивая девушка — это идеальная жена для бережливого и расчетливого человека вроде Лужина, который, женившись на ней, приобретет остро недостающий ему моральный капитал. Марфе Петровне и Лужину известна правда: Дуня не была запятнана своим общением со Свидригайловым; но никто больше этого не знает. Лужин получает дешевую, красивую и целомудренную жену, которая больше никому не нужна, а она навсегда останется у него в долгу (долги — это вообще специализация Лужина).

Несмотря на важность свидания Дуни и Свидригайлова для романа в целом, оно нигде не изображено напрямую. Вплоть до середины романа знания читателя о нем основаны исключительно на сплетнях заинтересованного и эмоционального третьего лица, профильтрованных через эмоциональное письмо, написанное постфактум другим небеспристрастным лицом. Истина

от нас скрыта под множеством наслоений слов. Только когда Свидригайлов приезжает в Петербург, читатель узнает альтернативную версию событий — опять-таки профильтрованную через сознание Раскольникова. Между тем Дуня, для которой «слова еще не дело» [Достоевский 1972б: 32], хранит молчание.

### *Двойничество: Свидригайлов и Раскольников*

Свидригайлов впервые появляется на сцене точно посередине романа, в тот момент, когда он входит в комнату Раскольникова. Раскольников (как и читатель) под влиянием письма матери готов счесть своего гостя развратным, порочным негодяем, на совести которого множество преступлений и прегрешений, включая избиение жены, покушение на растление малолетней девочки и даже женоубийство. Свидригайлов, однако, оспаривает это предположение: «...что ж тут, во всем этом, в самом деле, такого особенно преступного с моей стороны? <...> изверг ли я или сам жертва?» [Достоевский 1972б: 215]. Это, как мы увидим в дальнейшем, весьма уместные вопросы. В ходе их последующих бесед возникает несоответствие между представлениями Раскольникова о Свидригайлове (обычно разделяемые снисходительным или наивным читателем и подкрепленные склонностью самого Свидригайлова непрерывно исповедоваться) и наблюдаемым нами поведением Свидригайлова. Среди литературоведов также принято считать Свидригайлова злодеем, следуя в этом мнению остальных героев романа. Примечательным исключением является Р. И. Ричардсон, который защищает поступки Свидригайлова в полной оригинальных идей статье «Свидригайлов и “Играющая самость”» [Richardson 1987: 540–552]. Я согласна с той трактовкой фактов, которую дает Ричардсон, но она наталкивает меня на более радикальные аллегорические и наполненные этическим смыслом выводы.

С учетом того, что между Свидригайловым и Раскольниковым существует тесная связь в силу их двойничества (этот факт широко отражен в научной литературе), любое истолкование «Преступления и наказания» должно учитывать противополож-

ные системы ценностей, которые они представляют. Свидригайлов — воплощение телесности. Он плотно сложен, с густой бородой и чувственными красными губами, выглядит гораздо моложе своего настоящего возраста (за пятьдесят). Свидригайлов продолжает в творчестве Достоевского ряд пожилых сладострастников, начатый Быковым в «Бедных людях». Его телесность нацелена на единственную цель: удовлетворение сексуального желания. В отличие от Быкова, который, как мы помним, обитает за пределами литературного мира Вареньки, Свидригайлов занимает заметное место в самом центре «Преступления и наказания». Плотному сложенному Свидригайлову противопоставлен почти бесплотный Раскольников. Подобно своим предшественникам-«мечтателям» в произведениях Достоевского, Раскольников занимает в реальном мире эфемерное положение; и то, как ему чудом удается скрыться с места убийства, будучи окруженным не замечающими его потенциальными свидетелями, и то, что он на время оказывается невидим для рабочих во время последующего возвращения в квартиру процентщицы, — лишь два из множества проявлений этого важного качества. Если Раскольников представляет систему ценностей, противоположных ценностям Свидригайлова, то первое место среди них должна занимать склонность к половому воздержанию и аскетизму. Пожалуй, инстинктивное отвращение [Достоевский 1972б: 215], которое Раскольников испытывает к похотливым рассказам Свидригайлова, хотя бы отчасти надлежит толковать как желание не позволить желанию обладать женщинами запятнать себя<sup>9</sup>. Данная противоположность служит основой взаимоотношений между этими двойниками; моральную драму, которую составляют их поступки и слова, невозможно понять, не затронув вопроса об их сексуальности. Отказ от сексуальности ведет в ад солипсизма. А как обстоит дело с персонажем,

<sup>9</sup> Для Нины Пеликан Страус отвращение Раскольникова к сексуальной сфере, которое она считает частью более обширного комплекса его взглядов на все женское в целом, отчасти является продуктом «мужских понятий о самостоятельности, власти и рациональности», в неявном виде содержащихся в его теориях. См. [Straus 1994: 20–21].

который принимает свою сексуальность? При апофатическом прочтении она вполне может стать путем к спасению.

Как рассказывает Раскольникову сам Свидригайлов, он — альфонс, которого выкупили из долговой тюрьмы [Достоевский 1972б: 218] и принудили к вступлению в брак с помощью денег. Он заявляет, что не испытывает влечения к своей жене, которая старше его на пять лет<sup>10</sup>. Помимо брачного контракта, они с Марфой Петровной заключили «изустный контракт», — как мы можем отметить, идеальный повод для сплетен, — позволяющий мужу иметь время от времени сексуальные контакты с женщинами более низкого общественного положения. Эта договоренность, по-видимому, удовлетворяла обоих супругов. Марфа Петровна давала выход эмоциям, сплетничая об изменах мужа, а Свидригайлов — с заводя интрижки с сенными девушками. Марфа Петровна сохраняла при себе мужа, а Свидригайлов сохранял свой дом и значительное финансовое состояние. С точки зрения Свидригайлова, его жене даже доставляло извращенное, вуайеристское удовольствие узнавать о его похождениях. Возможно, они возбуждали в ней похоть? Если бы верность мужа действительно имела для нее значение, спрашивает Свидригайлов, зачем ей брать такую красавицу, как Дуня, к себе в дом, где они имели возможность постоянно близко общаться [Достоевский 1972б: 364]? Возможно, эта напряженность в отношениях, ревность и конфликты были необходимой частью их брака? Этот ряд предположений, пусть и голословных, вполне соответствует характерной как для Марфы Петровны, так и для Лужина (недаром они родственники) расчетливости. Можно

---

<sup>10</sup> Если Свидригайлову примерно пятьдесят лет [Достоевский 1972б: 369], к моменту его появления на страницах романа Марфе Петровне должно быть примерно пятьдесят пять. Они состояли в браке семь лет. Если Свидригайлов — биологический отец его с Марфой Петровной детей, то их *первенец* должен был родиться, когда ей было не менее сорока восьми — сорока девяти лет. Если это странное обстоятельство вставлено Достоевским в роман умышленно, оно свидетельствует либо о выдающейся потенции мужа, либо о необычайной фертильности жены, либо о том и другом сразу. С другой стороны, мы ни разу не видим детей Свидригайлова.



также добавить, что некоторые типы сексуальности подпитываются конфликтами или, иначе говоря, взаимным раздражением. Что касается других обвинений, у Свидригайлова также есть свой вариант правды.

Таким образом, в истории Свидригайлова присутствуют две стороны, а то и много больше. Детали этой истории являются отзвуками истории Раскольниковова и подкрепляют их двойничество. В обоих случаях главным поступком персонажа становится нанесенный женщине старшего возраста физический удар, который приводит к ее смерти. Вопрос маленького Раскольниковова: «За что он так ее избил?» [Достоевский 1972б: 91], заданный при виде жестокого избиения лошади во сне, можно отнести не только к взрослому убийце; его могли задать и относительно Свидригайлова те, до кого дошли слухи о его грубом обращении с женой. Разумеется, в обоих случаях ключевым моментом является само жестокое убийство. Согласно данным медицинской экспертизы, Марфа Петровна умерла от геморрагического инсульта, но по-русски это также называется словом «удар» [Достоевский 1972б: 175]. А было ли избиение? Свидригайлов сам признает, что дважды бил жену хлыстом — но почему? В первый раз это случилось вскоре после их вступления в брак при обстоятельствах, которые остаются невыясненными; во второй раз удар хлыстом якобы явился причиной ее смерти. Свидригайлов говорит Раскольникову, что поводом для их ссоры послужили попытки Марфы Петровны сосватать Дуню за Лужина: «Через него [Лужина], однако, и вышла эта ссора моя с Марфой Петровной, когда я узнал, что она эту свадьбу состряпала» [Достоевский 1972б: 222–223]. Независимо от нашего отношения к битью жен и от фактических обстоятельств дела, поступки Свидригайлова, при всей их двусмысленности, несомненно имеют в своей основе моральное возмущение. Если вспомнить, что Лужин является одним из наиболее недвусмысленных злодеев во всем творческом наследии Достоевского, трудно дать *несогласию* с его действиями однозначно отрицательную оценку. Брак Дуни с Лужиным стал бы аналогом лишенного любви брака самого Свидригайлова и превратил бы ее в сексуальный объект, находящийся на содержании богатого, влиятельного

и, вероятно, порочного супруга старшего возраста. Раскольников с сестрой разделяют это мнение Свидригайлова, хотя поначалу в скрытой форме, а Лужин со временем проявит свою истинную натуру. Разумеется, Свидригайлов не мог не ревновать Дуню к Лужину. С обеих сторон, безусловно, должен был присутствовать эротический элемент, а внимательный читатель может вспомнить знаменитый эпизод с хлыстом, удар которого послужил сигналом сексуального желания, в «Первой любви» Тургенева (1860 год) [Тургенев 1965: 70]. Свидригайлов предполагает, что его удар хлыстом был довольно приятным стимулятором для его жены, которая заскучала после того, как скандал с Дуней разрешился: «И вдруг эти два хлыста как с неба падают! <...> человек вообще очень и очень даже любит быть оскорбленным, замечали вы это? Но у женщин это в особенности. Даже можно сказать, что тем только и пробавляются» [Достоевский 1972б: 216]. Если вспомнить неизменный интерес Достоевского к религиозным сектам, вероятно, будет уместно добавить к этим сложным и вызывающим сексуальные ассоциации факторам возможную отсылку к русской секте хлыстов, для которых взаимное бичевание служило путем к религиозному экстазу<sup>11</sup>. В этом случае мы обнаруживаем здесь сразу три известных нам элемента: тайну, святыню и сексуальность. Но что бы там ни случилось в реальности, вскрытие подтвердило, что причиной смерти Марфы Петровны стал апоплексический удар, вызванный злоупотреблением физическими удовольствиями: слишком обильный обед, сразу же после которого покойная приняла холодную ванну. Какова в этом роль Свидригайлова? Никто не знает, поскольку это *тайна*. Как говорит Раскольникову Свидригайлов, «никогда не ручайтесь в делах, бывших между мужем и женой или любовником и любовницей. Тут есть всегда один уголок, который всегда всему свету остается неизвестен и который известен только им двум» [Достоевский 1972б: 368].

---

<sup>11</sup> Хлысты хлестали друг друга с пением «Хлещу, хлещу, Христа ищущу». Имя Христа и слово «хлыст» похожи фонетически. См. [Billington 1970: 177]. Выражаю Оресту Пелеху признательность за это интересное наблюдение.

Достоевский противопоставляет тайну сексуальности Свидригайлова тайне аскетизма Раскольникова. Факты вынуждают признать, что как минимум одной из причин проблем Раскольникова является сексуальное воздержание. Его преступление — следствие его изоляции от других людей и ухода в мир собственных фантазий и мечтаний. Как мы видели, в произведениях Достоевского фантазия заменяет физический контакт. Макар Девушкин, мечтатель из «Белых ночей», Ордын в «Хозяйке», Человек из подполья и другие персонажи подобных произведений больше всего страдают от одиночества, в частности от отсутствия подходящей пары. В этих произведениях Достоевский связывает злоупотребление чтением книг с уходом от осмысленного взаимодействия с другими людьми. Жизнь в мире фантазий сублимирует сексуальное желание и поддерживает изоляцию человека. Обратившись внутрь себя, отвернувшись от других, он становится уязвим для сил зла. В «Преступлении и наказании» Достоевский рассматривает последствия этой изоляции и фрустрации, находящей выход в насилии. Мартин Бубер пишет:

Но в нездоровые времена случается так, что мир Оно, более не пронизанный и не оплодотворенный как живыми потоками приливами мира Ты, — изолированный и застаивающийся, словно гигантский болотный призрак, — подавляет человека. Довольствуясь миром объектов, которые более не превращаются для него в Настоящее, человек перестает сопротивляться этому миру. *И тогда обычная причинность вырастает в гнетущий подавляющий рок* [Бубер 1995: 46] (курсив мой. — К. А.).

В истории Раскольникова Достоевский доводит одиночество Человека из подполья до логического и неизбежного конца. Свидригайлов, чье желание направлено вовне, представляет альтернативу — ориентацию на физический контакт, осязаемую связь с другим человеческим существом. Сексуальность — самая близкая и самая таинственная форма связи.

Повторюсь: моя задача не состоит в том, чтобы читать с позиции программиста и использовать литературу как источник алгоритмов поведения или легких путей исцеления страданий

и фрустраций, связанных с существованием в человеческом теле. Раскольников и Свидригайлов — не наши знакомые, не люди. Они даже не отдельные сущности в мире романа: для этого они знают слишком много тайн друг друга. Они — парные произведения творческого гения Достоевского, творения слова, получившие человеческую форму и демонстрирующие воздействие психологических, физических, моральных и духовных сил на наши жизни. Я не утверждаю, что Достоевский *сознательно* наделил похоть своего предполагаемого злодея искупительной силой; также я не выступаю за то, чтобы перевернуть сложившуюся в классическом литературоведении концепцию «Преступления и наказания» с ног на голову. Сладострастные мечты Свидригайлова по-прежнему отвратительны. С другой стороны, насколько нам известно, это только мечты — а кто из нас может сказать, что никогда не мечтал о постыдном? Чрезмерно прямолинейный взгляд на персонажа может заставить читателя не заметить тонкостей великого романа Достоевского, наполненного противоречиями между действием и повествованием. Не следует упрощать этику до банального осуждения очевидного зла. О чем бы Свидригайлов (или любой из нас) ни мечтал в одиночестве, нам следует обратить внимание и на его *дела*. Достаточно вчитаться в текст, чтобы заметить, что о преступном поведении Свидригайлова свидетельствуют лишь слухи и сплетни. Свидригайлов признается (и даже весьма эмоционально) в наличии злых помыслов, однако до его самого последнего поступка — акта насилия, направленного против себя самого, — мы видим, как он творит исключительно *добрые дела*. Раскольников же, напротив, *избегает откровенности* и отрицает свои сильнейшие страсти, включающие инстинктивное стремление к любви и благодати. Умышленное убийство у нас на глазах совершает Раскольников. Почему же тогда литературоведы упорно считают злодеем *Свидригайлова*<sup>12</sup>?

---

<sup>12</sup> Сравнительный анализ фактов (поступков) и сплетен, примененный здесь нами при анализе нарратива, является также предметом историко-литературного исследования Виталия Свинцова, который перепроверяет обрывки

Для Раскольникова главным мотивом к действию становится визит в комнату Сони немедленно после скандала в квартире Мармеладовых. Он приходит с целью признаться в совершенном убийстве (как обещал во время предыдущего визита). Но это желание неразрывно ассоциируется с чувством патологической ненависти и желанием творить насилие, а также с подавленным сексуальным желанием. Этот комплекс противоречивых мотивов парализует Раскольникова, и он не может *ни действовать, ни говорить*. Здесь его неспособность признаться — *говорить* — представляется как неспособность *действовать* (буквально — «бессилие», что одновременно является синонимом импотенции; это слово неоднократно повторяется на протяжении всей сцены):

— А ведь ты права, Соня, — тихо проговорил он наконец. Он вдруг переменялся; выделанно-нахальный и *бессильно-вызывающий* тон его исчез. Даже голос вдруг ослабел. <...> Он хотел было улыбнуться, но что-то *бессильное* и недоконченное сказало в его бледной улыбке. <...> Вдруг он побледнел, встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на ее постель. Эта минута была ужасно похожа, в его ощущении, на ту, когда он стоял за старухой, уже высвободив из петли топор, и почувствовал, что уже «ни мгновения нельзя было терять более».

— Что с вами? — спросила Соня, ужасно оробевшая.

Он ничего не мог выговорить [сделать?]. Он совсем, совсем не так предполагал объявить и сам не понимал того, что теперь с ним делалось. Она тихо подошла к нему, села на постель подле и ждала, не сводя с него глаз. Сердце ее стучало и замирало. Стало невыносимо: он обернул к ней мертво-бледное лицо свое; губы его *бессильно* кривились, усиливаясь что-то выговорить [Достоевский 1972б: 313–314] (курсив мой. — К. А.).

---

основанных на слухах свидетельств касательно якобы имевшего место признания Достоевского в растлении ребенка. Суть не в том, имело ли оно место на самом деле — а Свинцов, к счастью, доказывает, что нет, — а в том, какой эффект производит психологическое напряжение в мире произведений Достоевского. См. [Svintsov 1998: 28–55].

Редакторы академического собрания сочинений Достоевского цитируют принадлежащее В. И. Кирпотину исследование чернового варианта этой сцены, из которого, если верить ему, явствовало, что во время этого визита Соня стала любовницей Раскольникова [Достоевский 1972б: 167–168]. При дальнейшей правке автор стремился к тому, чтобы этот важный вопрос о «действии» остался открытым. Достоевский сохраняет такую же недосказанность и в других ключевых, насыщенных сексуальной энергией сценах — например, во втором свидании Человека из подполья с Лизой и даже во встрече Катерины Ивановны с Дмитрием, о которой последний рассказывает своему брату Алеше в «Братьях Карамазовых». Когда я обращаю ваше внимание на эту двусмысленность, мной движет не вуайеризм. Для меня неважно, имели эти встречи сексуальный характер или нет; они не более чем произведения художественной литературы и в любом случае не содержат «реального» действия. Моя цель состоит лишь в том, чтобы продемонстрировать источники напряжения в повествовании и исследовать их воздействие на динамику дальнейших событий.

Разумеется, сводить моральную доктрину Достоевского к вопросу об импотенции было бы упрощением. В его многоплановом романе это лишь один из смысловых уровней. И бессилие Раскольникова также играет положительную нравственную роль; в конце концов, наблюдая за этой сценой *извне*, можно увидеть лишь то, что Раскольников отказался вступить в половую связь с проституткой. В этом вполне может заключаться залог его последующего спасения через таинство брака. Важность этой идеи нельзя переоценить. Любовь — ключ к спасению, и она начинается со встречи двух одиноких личностей, мужчины и женщины. Художественное изображение этой истины Достоевским предвосхищает ее самое знаменитое изложение, сделанное почти тридцать лет спустя его младшим другом и коллегой В. С. Соловьевым в «Смысле любви». Соловьев пишет: «Задача любви состоит в том, чтобы оправдать на деле тот смысл любви, который сначала дан только в чувстве; требуется такое сочетание

двух данных ограниченных существ, которое создало бы из них одну абсолютную идеальную личность» [Соловьев 1988: 513]. Ричард Густафсон объясняет:

Это идеальное человеческое существо может быть создано только путем позитивного синтеза животных, человеческих и божественных элементов в человеке: эротическая любовь и семейная любовь, основанная на животном и человеческом инстинкте выживания, должна быть подчинена высшему, божественному принципу внутри человека. <...> Всеобщее спасение должно быть достигнуто распространением процесса сочетания, называемого теперь греческим словом того же значения — *сизигия*, то есть отношения «любовного взаимодействия» со средой — социальной, политической и природной. Эта модель является сочетанием мужского и женского начал в создании подлинного человеческого существа [Gustafson 1996: 44–45].

Конечный результат этого процесса, как его видит Соловьев, — это «одно великое преобразование реальности, <...> уникальный союз Творца и Творения, понимаемый как полное воплощение и, следовательно, реализация космического Христа, то уникальное сочетание божественности и человечности <...>, которое называется “богочеловечеством”» [Gustafson 1996: 44–45]. Произведения Достоевского предлагают алгоритм для этого процесса — движение от одиночества через взаимоотношения с другими к единению с миром. Его живущие обособленно герои подводятся к судьбоносным встречам, дающим возможность вступить в «любовное взаимодействие», которое укажет им выход из их одиночества. Особое нарративное напряжение сюжетов Достоевского возникает благодаря очевидному на первый взгляд несоответствию между эротической возможностью и моральным запретом (встреча мужчины с проституткой). Однако на гораздо более глубоком уровне эта встреча заключает в себе возможность спасения.

Основывая свою этику на эротике, Достоевский следует великой литературной традиции. Характерно, что, рассматривая эту тему, он заходит гораздо дальше, чем его современники. Русские писатели середины XIX века использовали парадигму

сексуальной проблематики, чтобы косвенно высказаться о наиболее болезненных проблемах «действия» в сложной политической, социальной и культурной ситуации. Тургеневская «Ася» и отклик Чернышевского на нее в статье «Русский человек на randеву» и романе «Что делать?» — это лишь два наиболее известных примера литературных и критических произведений, в которых обсуждалась эта тема. В «Преступлении и наказании», как и в других своих великих романах, Достоевский принял участие в этом более широком диалоге, но при этом он сумел как никто до него и с невиданной беспощадностью проникнуть в психологию личности и наполнить эти различные и разнообразные темы глубоким религиозным содержанием. *Бездействие* Раскольникова во время разговора с Соней резко контрастирует с его жестокостью — явным *действием*, — когда он убивает. И читатель с легкостью может упустить тот важный факт, что в сцене признания Раскольников *так и не говорит Соне напрямую, что он совершил эти убийства*; он лишь позволяет ей догадаться о его вине. Самое важное остается невысказанным.

### *Тайны и сокровища*

Сокровенная истина, составляющая главную тему «Преступления и наказания», действует на многих уровнях. Суровая правда жестокого убийства (*террористического акта*), совершающегося у нас на глазах, контрастирует с множеством тайн, которые могли бы помочь объяснить, почему Раскольников его совершил (*Мы это видели. Почему это произошло?*). Пытаться осмыслить непонятное — задача интерпретатора. Все герои романа Достоевского придерживаются той или иной линии поведения и порядка действий, связанного с сокровенными истинами. Как ясно указывает фраза Свидригайлова: «*Никогда не ручайтесь в делах, бывших между мужем и женой или любовником и любовницей*», важнейшие события моральной драмы происходят при личных контактах между двумя индивидуумами. Эти парные взаимоотношения являются краеугольным камнем человеческой этики и сродни священнодействию.



Ты встречает меня по милости — его не обрести в поиске. Но то, что я говорю ему основное слово, есть деяние моего существа, мое сущностное деяние. <...> Основное слово Я–Ты может быть сказано только всем существом. <...> я становлюсь Я, соотнося себя с Ты; становясь Я, я говорю Ты. Всякая действительная жизнь есть встреча» [Бубер 1995: 21].

Для Мартина Бубера единственное истинно этическое взаимоотношение подразумевает полное и немедленное раскрытие личности другому, будь это человек, идея или природный объект. И только через взаимоотношения мы становимся полностью *реальными*. Открытость перед другим позволяет обособленному индивидууму преодолеть солипсизм и приобщиться к великой истине, лежащей по ту сторону. Однако взаимоотношения должны быть прямыми, непосредственными и духовно открытыми.

Бубер предлагает альтернативу «диалогическому» подходу к поэтике Достоевского, разработанному М. М. Бахтиным. Фокусируя внимание на тайном взаимодействии между двумя людьми, собой и другим, Бубер рассматривает язык лишь как внешнюю сторону этого взаимодействия. Это контрастирует, хотя и не полностью, со всеобъемлющим диалогизмом Бахтина, для которого главное — механизмы языка. В обоих случаях главное — это взаимоотношения. Подход Бубера позволяет нам обратить более пристальное внимание на межчеловеческие связи, присутствующие на уровнях выше языкового. Истина раскрывается в тайне и в тишине. Чем дальше отстоит от нас персонаж в этом взаимодействии и чем больше посредников участвует в диалоге о нем, тем больше ложь.

«Преступление и наказание» анализирует последствия злоупотребления священным потенциалом межчеловеческих отношений, вызванные рассказом о них. Какое бы священнодействие ни совершалось наедине, искренние взаимоотношения могут быть осквернены действиями посторонних, имеющих доступ к этой тайне в качестве вуайеристов. И Марфа Петровна, и Свидригайлов становятся свидетелями тайного, насыщенного сексуальной энергией взаимодействия между мужчиной и женщиной, но они занимают разные позиции относительно его раскры-

тия. Марфа Петровна разглашает подробности взаимоотношений своего мужа с Дуней всем, кто готов слушать. Свидригайлов, подслушав тайну Раскольникова, раскрывает только то из услышанного, что может привести к спасению убийцы.

Произведения Достоевского обладают поэтикой тайны, простирающейся от простого вопроса «кто убийца?» из детективного романа до уровня священного таинства. Его «окончательное слово», согласно лаконичной формуле Г. С. Померанца, — это «нераскрытая тайна» [Померанц 1990: 109]. Тайна преступления Раскольникова полностью раскрыта, но многие другие — те, которые, возможно, могли бы ее объяснить, — остаются нераскрытыми. В этих тайнах присутствует действие, но если действие Раскольникова принимает форму жестокого убийства, другие тайны связаны с человеческой сексуальностью. Что произошло между Раскольниковым и его невестой, умершей от туберкулеза? Между Свидригайловым и Марфой Петровной? Между Свидригайловым и Дуней в деревне? Между Раскольниковым и Соней в те моменты, о которых автор умалчивает? До последней встречи Свидригайлова с Дуней в конце романа мы не присутствуем ни при одном из этих взаимодействий, и тем не менее ход сюжета и смысл романа зависят от порожденного ими напряжения. Можно сказать, что движущей силой «Преступления и наказания» является тайна сексуальности. Связь между сексуальностью и сакральностью, развивающаяся в этом романе, черпает свою силу из покрывающей тайны, окружающего их.

Три понятия — тайна, сексуальность и сакральность — переплетаются. Божественное таинство, пресуществление плоти в дух, сродни тайне сексуальности, и обе эти тайны остаются в центре внимания Достоевского в его великих романах. В своей недавно вышедшей провокативной книге Сюзанна Фуссо исследует тематические взаимосвязи между тайнами и сексуальностью в творчестве Достоевского. Она обращает внимание на то, что «действие по преобразованию и (что подразумевается) нейтрализации сексуального материала Достоевский называет “тайной искусства”. Но слово “тайна” также является эвфемизмом для секса как такового: “тайны лобзанья”, “пермские тайны”» [Fusso 2006: 10]. С точки зрения Фуссо, динамика секретности

и сексуальности играет важнейшую роль в творческом процессе. С моей точки зрения, связь между сексуальностью и тайной в творчестве Достоевского имеет религиозный оттенок и является частью глубинной *поэтики таинства*.

Как и его дальний родственник — детектив, роман «Преступление и наказание» приковывает к себе внимание читателей благодаря их желанию узнавать, расследовать и раскрывать тайны. Есть два вида тайн: та, которая известна и читателю, и главному герою, — его преступление, совершенное на очевидном, но обманчивом внешнем уровне романа; другие — те, которые читателю доступны не вполне: тайны человеческих взаимоотношений и причины преступления. Оставаясь движущей пружиной сюжета, тайна также позволяет читателю познать священные истины. Особое значение придается многозначному слову «сокровище», возникающему на страницах романа в стратегически важных местах<sup>13</sup>. Это слово, которое зачастую используется как ласковое обращение, обозначает нечто ценное, что скрывается и хранится в тайне, в секрете — от слова «скрыть» (спрятать) с корнем *-крыть-* (покрывать).

В русской литературе и культуре XIX века слово «сокровище» служило зашифрованным обозначением женской девственности. Словарь Даля (как и его академический преемник XX века, Словарь литературного русского языка) по старинке соблюдает сексуальное табу, при этом подчеркивая этимологическую связь между словом «сокровище» и понятием тайны [Чернышев 1963: 192–194]. Несмотря на сдержанность лексикографа, переносное значение этого слова было хорошо известно и широко использовалось в литературе той эпохи (например, Салтыковым-Щедриным в его жутковатом романе 1880 года «Господа Головлевы»<sup>14</sup>).

<sup>13</sup> Многочисленные и разнообразные значения этого слова приведены в словаре Даля [Даль 1978: 263].

<sup>14</sup> «И потом [священник], вздохнув, присовокупил: — А главное, сударыня, сокровище свое надлежит соблюсти! Батюшка учительно взглянул на Анниньку; матушка уныло покачала головой, как бы говоря: “где уж!” — И вот это-то сокровище, мнится, в актерском звании соблюсти — дело довольно сомнительное, — продолжал батюшка» [Салтыков-Щедрин 1976: 187–188].

В романе Достоевского это нечто самое ценное из принадлежащего девушке. Например, непосредственно перед тем, как Сонечка Мармеладова в первый раз выходит на панель, ее мачеха Катерина Ивановна развеивает ее сомнения, преуменьшая его ценность: «Что ж, Катерина Ивановна, неужели же мне на такое дело пойти?» <...> «А что ж, — отвечает Катерина Ивановна, в пересмешку, — чего беречь? Эко сокровище!» [Достоевский 1972б: 17]. Путь Раскольников по страницам романа начинается и заканчивается сокровищем, принадлежащим женщине: вначале это сокровищница (в буквальном смысле) — шкатулка с драгоценностями и деньгами, спрятанная под кроватью процентщицы; в конце — развязка романтической истории о находящемся в опасности сокровище (в переносном смысле) Дуни, которое она готова продать, *пожертвовав* им («жертва» — связанное с «сокровищем» понятие), чтобы обеспечить будущее брата<sup>15</sup>. В контексте глубокого отвращения Достоевского к явлению проституции легко упустить говорящую отсылку, помещающую его предполагаемого злодея в ту же категорию, что и несчастных страдающих девушек, вынужденных продавать свое сокровище. Свидригайлов говорит Раскольникову: «Тут и подвернулась Марфа Петровна, поторговалась и выкупила меня за тридцать тысяч сребреников. (Всего-то я семьдесят тысяч был должен.) Сочетались мы с ней законным браком, и увезла она меня тотчас же к себе в деревню, как какое сокровище» [Достоевский 1972б: 218] (курсив мой. — К. А.)<sup>16</sup>. Эта формулировка вполне однозначна: сам Свидригайлов и есть скрытое сокровище.

---

<sup>15</sup> Гэри Кокс производит аналогичный анализ в своем замечательном исследовании: [Cox 1990]. Кокс, впрочем, фокусирует свое внимание на корнях «-пир- / -пор-» (запор) и «-клад-» (заклад). См. главу его книги «О фальшивых портсигарах и крестах» [Cox 1990: 111–117]. См. также исследование Эдуарда Васёлека о значении образов сильных женщин в «Преступлении и наказании» — отличный пример хорошо сбалансированного психоаналитического подхода: [Wasiolok 1988: 11–25].

<sup>16</sup> Характерно, что в «Братьях Карамазовых» Алеша в одном абзаце называет «сокровищем» Зосиму и Грушеньку. Выражаю Сюзанне Фуссо признательность за это наблюдение.

*Свидригайлов и женщины*

Если согласиться с версией событий, излагаемой Свидригайловым (а в романе нет фактов, которые бы ее опровергали), его вполне можно поместить на положительном полюсе шкалы моральных ценностей романа. Отрицательный полюс занимают расчет, отрицание, обособленность, извращенная сексуальность, алчность и оценка человека в количественных величинах. В символической структуре романа это зло представлено различными видами проституции — покупки любви за деньги. Положительный полюс представлен стихийностью, сексуальным желанием, межчеловеческими контактами, покаянием, щедростью и альтруизмом.

Поступки Свидригайлова диаметрально противоположны его репутации. Сплетни превратили его в злодея, а его извращенные сновидения (в частности, зловещие образы девушки-утопленницы и похотливой пятилетней девочки) на первый взгляд подтверждают эту репутацию. Кроме того, в своих разговорах с Раскольниковым Свидригайлов сам неоднократно признается в том, что ощущает физическое влечение к юным девушкам. Он — готовый персонаж бесконечной серии непристойных анекдотов. Однако всякий раз, когда мы видим его общающимся с реальной девушкой или внимательно прислушиваемся к его рассказам, мы понимаем, что он всегда отпускает девушку с миром. Более того, он отпускает ее довольной, в хорошем настроении, и не забывает щедро снабдить средствами для того, чтобы она в дальнейшем не встала на путь проституции. Характерным примером его подхода является эпизод с невинной тринадцатилетней девочкой, которую принуждают отплясывать развратный канкан, хотя она думала, что ее ожидает обычный урок танцев [Достоевский 1972б: 371]. Свидригайлов провожает ее с матерью домой и обеспечивает их благополучие. Еще один пример — история с шестнадцатилетней «невестой» Свидригайлова. Он находит эту девушку через посредство вездесущей сводни мадам Ресслих, специализирующейся на превращении девственниц в проституток. Когда мы видим его вместе с этой девушкой, она

испытывает к нему нежные чувства и явно стремится к более близкому физическому контакту со своим будущим мужем. Однако, несмотря на ласки, он оставляет ее в покое, предварительно снабдив денежной суммой, достаточной, чтобы обеспечить ей безопасное и «порядочное» будущее. В обоих случаях благодарные родители девушек любят и уважают Свидригайлова как своего благодетеля. Двух точек достаточно, чтобы прочертить прямую. Свидригайлов последователен в своей альтруистической манере поведения. В обоих случаях, когда Свидригайлов говорит, что очень любит детей, ему вполне можно поверить на слово [Достоевский 1972б: 370]. Безусловно, когда он обеспечивает безбедное будущее осиротевшим детям Мармеладова, в этом нет каких бы то ни было задних мыслей. Встречаясь с девочкой, девушкой или женщиной, Свидригайлов дает ей денег и отпускает восвояси. Даже второстепенные эпизоды подтверждают эту парадигму. Например, в начале своей последней беседы в трактире Свидригайлов отпускает бродячую певицу:

Пей, Катя! Сегодня ничего больше не понадобится, ступай! — Он налил ей целый стакан вина и выложил желтенький билетик. Катя выпила стакан разом, как пьют вино женщины <...>, поцеловала у Свидригайлова руку, которую тот весьма серьезно допустил поцеловать, и вышла из комнаты... [Достоевский 1972б: 356].

Затем, в последние дни своей жизни, Свидригайлов совершает множество добрых поступков, некоторые из которых у нас на глазах. Диапазон этих поступков простирается от мелочей (в последнюю ночь перед смертью он примиряет поссорившихся в трактире «писаришек» и платит деньги за украденную ложку [Достоевский 1972б: 384]) до серьезных вещей: Свидригайлов погашает долги Катерины Ивановны и обеспечивает будущее ее детей; он способствует спасению Дуни от брака по расчету и помогает Соне соединиться с любимым человеком; он уведомляет Раскольникову о полученном Дуней наследстве — ключе к ее независимости, который утаил Лужин, — и не раз-

глашает тайну Раскольникова. Каждый раз, когда Свидригайлов вступает в контакт с женщиной или девушкой, результатом является освобождение этой девушки для того, чтобы она могла любить *другого*. Что же касается зла, в котором его обвиняют, то мы его так и не видим. Как же могло случиться, что такого святого так оклеветали? Кто же здесь убийца, орудующий топором? Если рассматривать этих героев-двойников в моральной оппозиции друг к другу, Свидригайлов должен быть воплощением добра, а Раскольников — зла. А если это так (особенно с учетом присущего Раскольникову отвращения к сексу), то добродетель в романе Достоевского ассоциируется с чувственностью. Альтруизм эротичен. Роль Сони в романе только подтверждает это умозаключение. Еще более убедительным оно становится, если вспомнить ассоциацию между сексом и насилием в голове аскета и убийцы Раскольникова<sup>17</sup>.

В системе ценностей Достоевского подавленная сексуальность ведет к преступлению. А как насчет ее противоположности? Свидригайлов говорит Раскольникову: «В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии, нечто всегдашним разожженным угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще, и с годами, может быть, не так скоро зальешь» [Достоевский 1972б: 359]. Для Свидригайлова сексуальное желание неотделимо от жизненной силы как таковой, а жизненная сила — это добро. Альтернативой ей является смерть; возможно, насильственная смерть от топора<sup>18</sup>. В таком случае ключ к про-

---

<sup>17</sup> Гэри Кокс и Эдуард Васёлек, а также Строс и многие другие признают важность этой движущей силы.

<sup>18</sup> На всем протяжении романа Раскольников находится в леденящей крови близости от смерти. Он присутствует или находится неподалеку во времени или в пространстве в момент смерти своей больной туберкулезом невесты; студента, о котором Раскольников заботился, пока он не умер (факт, представленный Разумихиным в суде над Раскольниковым в качестве смягчающего обстоятельства [Достоевский 1972б: 412]; проститутки-самоубийцы (которую, впрочем, спасают), Мармеладова, Катерины Ивановны и, разумеется, двух убитых им женщин. Даже самоубийство Свидригайло-

щению и спасению лежит в смерти-самопожертвовании Свидригайлова в конце романа. Если Свидригайлов и Раскольников действительно двойники, т. е. две половины *расколото*го целого, то *исцеление* (восстановление целостности) невозможно до тех пор, пока один из них жив. В свете показанных в романе фактов (в отличие от даваемых в нем же оценок) Свидригайлов выглядит как воплощение добродетели — самоотверженной добродетели, невозможной на земле<sup>19</sup>. Без реальных контактов (включая сексуальные) с другими людьми жизнь не может быть полноценной. Свидригайлов должен умереть, чтобы Раскольников исцелился — в сущности, оставил свою прошлую жизнь позади и вступил в «настоящую жизнь» законного брака. Это соответствует важной для творчества Достоевского парадигме, согласно которой, как говорит Зосима, «спасаются же и всегда по смерти спасающего» [Frank 2002: 639]. Самопожертвование Свидригайлова открывает Раскольникову путь к исцелению, поскольку смерть Свидригайлова — свидетеля убийства и возможного источника обвинительных показаний (разоблачений) — развязывает убийце руки для того, чтобы *добровольно* сделать искупительное признание<sup>20</sup>. Такое истолкование текста подразуме-

---

ва происходит после его встречи с Раскольниковым. Во многих, а возможно, в большинстве таких случаев Раскольников в самом буквальном смысле слова запятнан кровью умирающего. Может быть, Раскольников — это ангел смерти? А Свидригайлов — ангел любви?

<sup>19</sup> Такая трактовка противоречит мнению многих авторитетных литературоведов. В этом случае не «злой Свидригайлов кажется закосневшим в своем безнравственном образе жизни, но в конце концов выясняется, что у него есть “глубинная” совесть, которая его губит» [Terras 1998: 71], а доброта Свидригайлова остается незамеченной (как героями романа, так и его читателями), и он выступает в качестве мученика, смерть которого позволяет другим обрести гармонию. В одном, однако, все литературоведы должны быть единомышленны: образ Свидригайлова имеет ключевое значение для «этики альтруизма» Достоевского. См., например, [Scanlan 2002: 93].

<sup>20</sup> Этот факт не противоречит другому: к тому моменту Порфирий Петрович уже установил виновность Раскольникова и просто позволил ему побродить по улицам Петербурга, до того как он придет с повинной; при этом читатели так и не узнают, какие именно тайные улики против Раскольникова



вает, что конфликт и разделенность являются неотъемлемыми свойствами художественной литературы; они — приводная пружина действия. Как в литературе, так и в жизни идеальный альтруизм и гармония в этом мире невозможны. Это примирение с трагедией как «фактом жизни», возможно, откроет нам путь к пониманию этого парадокса: то, что Зосима называет величайшим грехом (самоубийство), становится путем к благодати.

Следовательно, в принципе возможно поменять местами понятия комического и трагического, нередко использующиеся в дискуссиях о «Преступлении и наказании». Ричардсон вполне убедительно указывает на «нелепые», «пародийные», «глупые», «гоголевские» или «комические» черты образа Свидригайлова, что позволяет нам толковать его смерть как вариант комического разрешения сюжетного конфликта. С другой стороны, Стивен Кэссиди с не меньшими основаниями видит в «Преступлении и наказании» «христианскую трагедию», в которой страдание (пафос) героя в шестой части разрешается его воскресением в эпилоге [Cassedy 1982: 171–190]. Если же рассматривать «героя» как разделенного, то мы можем предположить, что смерть Свидригайлова трагична (хотя и представлена в виде комедии), поскольку она наглядно доказывает невозможность альтруизма в падшем мире. Эпилог же, наоборот, предлагает классическую симметрию *комической* развязки: молодые пары, надлежащим образом преодолев препятствия на пути к своему счастью, наконец сочетались законным браком. Это сочетание трагического и комического элементов производит эффект катарсиса, уникальный для творчества Достоевского.

Что же касается самоубийства, то оно стало темой разговора в салоне Е. А. Штакеншнейдер в октябре 1880 года. Откровенное высказывание Достоевского, сделанное тогда, достойно Кириллова: «Сознать свое существование, мочь сказать: я есмь! — великий дар, а сказать: меня нет, уничтожиться для других,

---

были у Порфирия Петровича, как он заявлял. Так или иначе, Свидригайлов представляет иную разновидность истины и правосудия, стоящую выше права и психологии.

иметь и эту власть, пожалуй, еще выше» [Штакеншнейдер 1990: 361]. Я, разумеется, не истолковываю эту фразу в том смысле, что Достоевский одобрял самоубийство, но его парадоксальная поэтика приводит к такого рода *неразрешимому* противоречию. Эта проблема более сложна, чем выглядит на первый взгляд. Например, выдающийся теолог Барт Эрман пишет, что до Блаженного Августина язычники, иудеи и христиане не осуждали самоубийства. «Напротив, — пишет он, — в определенных обстоятельствах оно даже одобрялось как правильный и благородный поступок» [Ehrman 2004: 343]. Эрман использует этот факт в неоднозначном и жутковатом анализе стихов 21–24 первой главы Послания к Филиппийцам, в котором делает предположение, что апостол Павел, возможно, помышлял о самоубийстве. В классической литературе также имеются многочисленные примеры вызывающих уважение самоубийств, включая самоубийства Антигоны и Сократа [Ehrman 2004: 343]. Не понятый окружающими его героями романа, не понятый литературоведами и читателями, Свидригайлов выглядит козлом отпущения, который принимает на себя вину других людей и жертвует собой — или приносится в жертву — ради их благополучия. Жертвоприношение козла, детально описанное в главе 16 Книги Левит, является главным элементом древнего обряда искупления, совершавшегося в праздник Йом-Кипур. В христианском богословии оно рассматривается как прообраз самопожертвования Христа. У нас нет прямых указаний, что Достоевский сознательно выстроил сюжетную линию Свидригайлова так, чтобы он исполнял в романе эту функцию, как и того, что это был сознательный выбор Свидригайлова. И все же, даже не углубляясь в вопросы психологии, преднамеренности или даже авторских намерений, мы безусловно можем рассматривать смерть Свидригайлова как необходимый шаг на пути Раскольникова к искуплению и новой жизни. Каковы бы ни были мотивы Свидригайлова, подвигнувшие его на этот поступок, каковы бы ни были его мысли и сновидения, *поступки* Свидригайлова обеспечивают счастливую развязку для двух молодых влюбленных пар.

*Свидригайлов и Дуня*

Но как же быть с Дуней? Только при встрече Свидригайлова с Дуней читатель наконец видит Свидригайлова *наедине с женщиной*. Знаменательный факт: это одна из немногих сцен в «Преступлении и наказании», в которых не участвует Раскольников. Однако его судьба, безусловно, зависит от исхода этой встречи. Напомним: Дуня от начала и до конца романа хранит молчание относительно того, что же на самом деле произошло ранее между ней и Свидригайловым. Если читать «Преступление и наказание» в аллегорическом ключе и рассматривать Свидригайлова как воплощение сексуальности, любая женщина, встретившаяся с ним, должна пройти через горнило драмы собственного желания или отсутствия такового. И действительно, во всех засвидетельствованных нами случаях женщин и девушек влечет к нему. Присущая Свидригайлову похотливость не вызывает сомнений. Таким образом, исход встречи Дуни со Свидригайловым зависит от *тайны ее желания*. В этом смысле движущей силой «Преступления и наказания» является женская сексуальность — Дуни, а также Марфы Петровны. Можно ли обнаружить какие-то следы остатков преступного желания в том, что Дуня хранит молчание относительно деталей скандала, связанного с ней и Свидригайловым? Здесь, как и в случае с оппозицией Раскольников — Свидригайлов, вступает в действие аллегорическая оппозиция между сексуальным желанием и целомудрием.

Свидригайлов утверждает, что его общение с Дуней не было ограничено одной попыткой соблазнения в саду. К тому времени они провели под одной крышей немало времени. На самом деле первой в Дуню влюбилась Марфа Петровна (*она сама влюбилась*) и настояла на том, чтобы ее муж был любезнее с ней; Свидригайлов же сознательно старался держаться от нее подальше. По его словам, Дуня сама сделала первый шаг к их сближению [Достоевский 1972б: 364], возможно после того, как подробные рассказы жены Свидригайлова о его интимной жизни возбудили ее любопытство. Дуне, по-видимому, стало жаль этого закоренелого грешника. Это, как заявляет Свидри-

гайлов, показалось добродетельной Дуне интересной и сложной задачей. Сможет ли она наставить этого падшего мужчину на путь истинный? [Достоевский 1972б: 365]. Сравнивая Дуню с мученицей в пустыне, Свидригайлов имеет в виду, что их общение было борьбой между аскетизмом и распущенностью. Как он замечает, «Авдотья Романовна целомудренна ужасно, неслышанно и невиданно» [Достоевский 1972б: 365]. Поводом для их сближения послужили очередные приставания Свидригайлова к служанке. Дуня потребовала, чтобы он оставил эту девушку в покое. Безжалостный читатель может усомниться в невинности мотивов Дуни в этом случае. Не примешивается ли к ее любопытству и негодованию малая толика ревности? Свидригайлов утверждает, что его испытанные приемы обольщения, включая лесть женщине по поводу ее добродетельности, возымели было действие, но тут Дуня испугалась. В этот момент он и сделал «явное и гнусное предложение», которое стало поводом для скандала: он предложил Дуне тридцать тысяч рублей, если она согласится сбежать вместе с ним. Читая рассказ Свидригайлова между строк, мы можем предположить, что на самом деле Дуню испугало возникшее у нее самой желание. Следует вспомнить, что между оставшимися вдвоем мужчиной и женщиной всегда есть нечто тайное и неведомое миру: встреча *Я* и *Ты*. «Вы ручаетесь, — спрашивает Свидригайлов, — что Авдотья Романовна на меня с отвращением смотрела?» [Достоевский 1972б: 368]. *Только если бы Дуня не почувствовала влечения к Свидригайлову, она отличалась бы от всех остальных женщин.*

Во время их встречи в Петербурге это напряжение выходит наружу. Ставки для Дуни высоки, о чем свидетельствует близость квартиры мадам Ресслих. Многие детали являются отголосками наиболее значительных сцен «тет-а-тет»-романа. Мужчина и женщина остаются наедине, как Раскольников со своей жертвой в сцене убийства и с Соней во время своих визитов к ней. Как и в упомянутых сценах, мужчина и женщина балансируют на грани преступления против личности: убийства или изнасилования. Опасность для жертвы или агрессора заключается в запертой или незапертой двери, а рядом таится бестелесное,

как призрак, но играющее важнейшую роль третье лицо: сестра убитой; подслушивающий Свидригайлов; Соня (которой не оказалось в соседней квартире). Мотив оружия, сделанного из металла и дерева (топора или револьвера), перекликается с материалами крестов на шеях у процентщицы и Лизаветы (и, разумеется, у Сони). При любом прочтении этой сцены необходимо принимать во внимание ключевой элемент: запертую дверь, которая изолирует двух героев от внешнего мира на время их столкновения<sup>21</sup>. После убийства Раскольников находит под кроватью своей жертвы шкатулку и забирает хранящуюся там бессмысленную смесь денег и драгоценностей — сокровище, которым он так и не воспользуется. Смелый читатель, возможно, сочтет запертую квартиру, в которой происходит диалог Свидригайлова с Дуней, ситуационной рифмой к запертой шкатулке убитой процентщицы, внутри которой находится сокровище — целомудрие, моральная чистота. Кому же принадлежит это сокровище?

Параллель между тайной Раскольникова и тайной прежних отношений между Дуней и Свидригайловым окажется принципиальной для романа. Свидригайлов прямо связывает эти две тайны вместе: возможно, замысел Раскольникова зарождался в его голове как раз в то время, когда Свидригайлов и Дуня сидели по вечерам после ужина на террасе и беседовали, узнавая друг друга? «Кто знает, может, *в то же самое время* и говорили, когда он здесь лежал да свое обдумывал» [Достоевский 1972б: 378]. Свидригайлов говорит Дуне правду, которую она не отрицает — его «суждения» были ей интересны [Достоевский 1972б: 379]. Какие сомнения могут быть у нас относительно содержания (завуалированного или нет) этих разговоров? Свидригайлов напоминает Дуне о том, как ее усилия наставить его на путь истинный (соблазнить его вести свойственный *ей* целомудренный образ жизни) вынудили ее поддаться его чарам: «Видно,

---

<sup>21</sup> В прочтении Гэри Кокса общий корень «-крыть-» (сокрыть / сокровище) подразумевается, и это понятие представляется в виде ассоциации между «золотым прииском» и «чистотой / целомудрием». См. [Сох 1990: 111–117].

забыли, как в жару пропаганды уже склонялись и млели... Я по глазкам видел; помните, вечером-то, при луне-то, соловей-то еще свистал?» [Достоевский 1972б: 381]. Мотивы и тайные помыслы Дуни столь же неоднозначны, как и ее брата.

Она убеждена, что Свидригайлов отравил свою жену. Как? Дуня говорит ему, что ей было известно об этом его преступном замысле, поскольку она знала, что он купил яд [Достоевский 1972б: 381]. Она кричит: «Ты! Ты мне сам намекал; ты мне говорил об яде... я знаю, ты за ним ездил... у тебя было готово... Это непременно ты... подлец!» [Достоевский 1972б: 381]. Учитывая ключевую роль обвинения и признания в этике Достоевского, важно то, что Дуня в этом диалоге выступает в качестве *обвинителя*. Кроме того, если Дуня знала, что Свидригайлов замышляет убийство своей жены, почему она *ничего не сделала, чтобы его предотвратить*? Может быть, это тайное желание? Может быть, это желание освободиться от всеохватывающей власти Марфы Петровны? Добродетельная Дуня сама не вполне невинна, но при этом сваливает всю вину на Свидригайлова. Ритм повествования соответствует его содержанию. Дуня многократно повторяет сексуально заряженное местоимение «ты». Английский перевод не в состоянии передать эротическое напряжение этого диалога, кульминация которого указывает на шокирующий факт: Дуня была причастна к смерти Марфы Петровны — *если это и в самом деле было убийством*. Текст вновь отказывается открыть нам правду по этому ключевому вопросу.

Револьвер, из которого Дуня стреляет в Свидригайлова во время их последнего свидания, приводит эротические силы взаимоотношений героев «Преступления и наказания» к разрядке. Свидригайлов сам научил Дуню стрелять из него (когда? при каких обстоятельствах?), а первопричиной этого конфликта, как и всех конфликтов романа, была всемогущая Марфа Петровна, поскольку это был ее револьвер. Свидригайлов наконец разрешает эти конфликты. Как и в остальных случаях, свидетелями которых мы оказались, он подчиняется женщине. На сей раз он понимает, что без ее любви его жизнь потеряла всякий смысл и ценность. Постоянный альтруизм не может долго вы-

держат в нашем падшем мире. Он отпускает Дуню. Его самоубийство — из того же револьвера — разрешает конфликты романа и открывает путь к восстановлению равновесия. Его смерть освобождает Дуню от остатков чувства вины; она освобождает Раскольникова от власти человека, знавшего его тайну, и дает ему возможность прийти с повинной самому, по доброй воле. Таким образом и Дуня, и Раскольников освобождаются от бремени своего греховного аскетизма и получают возможность начать строить полноценные, здоровые и наполненные любовью взаимоотношения с другими людьми — единственный источник благодати в моральной системе Достоевского. Недооцененный как внутри, так и за пределами мира «Преступления и наказания», Свидригайлов играет жертвенную, очистительную роль<sup>22</sup>.

### **Лужин и Соня: раскрытая тайна есть ложь. Преображение**

В лице Петра Петровича Лужина Достоевский показывает связь между скрытностью в политической и сексуальной сферах. Как и другие наиболее одиозные злодеи Достоевского, Лужин — вуайерист; сам он не совершает никаких действий, а лишь наблюдает за страстями других людей и манипулирует ими. Внешне законопослушный, праведный человек, он на самом глубинном уровне олицетворяет неправду. Сама его фамилия отдает лживостью, поскольку напоминает и русское слово «ложь», и немец-

---

<sup>22</sup> Здесь мы можем процитировать одного из наиболее выдающихся учеников Достоевского — поэта и теоретика символизма Вячеслава Иванова: «И самоискупительное страдание за мир не что иное, как обособление жертвоприносимого, взявшего на себя одного грехи всего мира. <...> Восхождение — символ того трагического, которое начинается, когда один из участвующих в хороводе Дионисовом выделяется из дифирамбического сонма. Из безличной стихии оргийного дифирамба подымается возвышенный образ трагического героя, выявляясь в своей личной особенности, — героя, осужденного на гибель за это свое выделение и обличие. Ибо жертвенным служением изначала был дифирамб, и выступающий на середину круга — жертва» [Иванов1987а: 824–825].

кий глагол *lügen* (лгать). Лужин лжет как напрямую, так и путем умолчания. Он распространяет слухи о связях Свидригайлова с мадам Ресслих и о том, что тот якобы изнасиловал и довел до самоубийства малолетнюю девочку, о чем (интересная подробность) он узнал от Марфы Петровны. Во время их злосчастной встречи в Петербурге он говорит своей невесте и ее родным: «После обыкновенных процедур тем дело и кончилось, но впоследствии явился, однако, донос, что ребенок был... жестоко оскорблен Свидригайловым» [Достоевский 1972б: 228]. Помимо распространения сплетен (активная ложь), Лужин также умалчивает жизненно важную для других информацию: хотя ему известно, что Марфа Петровна завещала Дуне значительную сумму денег (столь хорошо знакомые нам по романам Достоевского три тысячи рублей), он не считает нужным поставить ее в известность об этом. Источник этой существеннейшей информации (которая освободит Дуню от необходимости выходить замуж по расчету) — Свидригайлов, который сообщает ее Раскольникову немедленно по прибытии в Петербург: «Передайте, Родион Романович, вашей сестрице, что в завещании Марфы Петровны она упомянута в трех тысячах» [Достоевский 1972б: 224].

Лужин приехал в Петербург, желая узнать всевозможное о группах политических заговорщиков, якобы активно действующих в столице, — вероятно, надеясь таким образом усилить свое влияние. Это любопытство сочетается со смутным страхом разоблачения («обличения») и желанием предотвратить любые попытки раскрыть какие бы то ни было тайны, которые скрывает Петр Петрович. Рассказчик умалчивает о характере этих тайн; возможно, они сексуальные, как тайны Макара Девушкина, но вполне допустимо также счесть их политическими. Публичное обличение, которого боится Петр Петрович, представлено в контексте жаркого политического климата той эпохи, когда разоблачение социальных проблем было главной темой прогрессивной журналистики. Яркая сцена скандала на поминках по Мармеладову приводит в действие драму разоблачения клеветы, в которой стыд и страх перед собственными желаниями, которые испытывает Лужин, заставляют всех нас пережить



миг глубокого преобразования, то, что Фрэнк Кермоуд называет «моментальным просветлением» от соприкосновения с потаенной, сакральной истиной [Kermode 1979: 145]. Некоторые исследователи называют это катарсисом.

Эта сцена является кульминацией сюжетной линии Мармеладовых, начавшейся на первых страницах романа. Посетив с целью рекогносцировки квартиру процентщицы, Раскольников, испытывая «жажду людей» [Достоевский 1972б: 11], заходит в распивочную, где встречает пьяного чиновника Мармеладова, отца Сони. Монолог Мармеладова изобилует библейскими реминисценциями [Тихомиров 2005: 277]. В своем интересном недавнем исследовании А. Л. Гумерова показывает переключки между этой сценой и сценой поминок по Мармеладову. Она обращает особое внимание на мотив одежды и на скрытые цитаты из притчи о брачном пире царского сына в Евангелиях от Матфея и Луки (Мф. 22: 11 и Лк. 4: 21) [Гумерова 274–277]. Скрытые отсылки к этой притче, в которой брачный пир уподобляется Царству Небесному, не позволяя ограничиться «буквальным» прочтением сцены поминок. Несмотря на все внешние признаки обратного — пьяная, бедно одетая публика (отверженные мира сего), печальный повод для собрания (похороны), попытка оклеветать Соню Мармеладову, — эта сцена несет в себе предвестие искупления. Как пишет Гумерова, «Структура образа строится Достоевским так, что на внешнем, событийном плане мы наблюдаем скандальные поминки, а на внутреннем нам сообщается об уже решенной судьбе Мармеладова и о пире в Царствии небесном» [Гумерова 2005: 277]. Апофатическое прочтение этой сцены раскроет все потаенные смыслы библейского подтекста.

Приводной пружиной драмы служат деньги. Петр Петрович предварительно обналичил облигации на сумму три тысячи рублей — по причинам, известным только ему. Пригласив Соню Мармеладову, пришедшую на поминки Мармеладова в квартиру своей мачехи по соседству, он в присутствии своего приятеля Лебезятникова предлагает ей учредить благотворительный фонд для помощи сиротам и вдове. Во время их разговора деньги

лежат на столе. Когда Соня уходит, Лужин дает ей десять рублей и, как сообщает позднее Лебезятников, подкладывает сторублевую купюру ей в карман. Позднее, посреди поминальной трапезы, он входит в квартиру Мармеладова. В присутствии всех гостей он обвиняет Соню в воровстве и требует, чтобы Катерина Ивановна обыскала ее. Само собой разумеется, сторублевую купюру находят, и Соня оказывается опозорена. Лебезятников восстанавливает ее доброе имя, обличив клеветника.

На протяжении всей этой сцены взаимодействие политических, экономических и сексуальных элементов создает напряжение. Лебезятников (как помнит внимательный читатель, ранее он подарил Соне книгу по физиологии, которая вполне могла поспособствовать ее выходу на панель [Достоевский 1972б: 16]) разъясняет «женский вопрос», придавая особое внимание сексуальной роли женщины. Политические взгляды Лебезятникова не делают различий между целомудренной и распутной женщиной. Банальности, которые он изрекает по этому поводу, раздражают Лужина, страдающего от свежей раны из-за отказа Дуни. Лужин желает выместить свою досаду на Соне через нее опосредованно на Раскольникове. Таким образом, общение Лужина с Соней одновременно оказывается отягощено его уязвленной гордостью, опасениями политического характера и сексуальной фрустрацией.

На всем протяжении этой сцены Достоевский мастерски нагнетает напряжение за счет несоответствия между на первый взгляд благородными мотивами Лужина и его скрытым, но сильным сексуальным желанием. Начало диалога Лужина и Сони — это прозрачно замаскированная попытка соблазнения, которую подстегивает недавний разговор Лужина с Лебезятниковым о похотливости женщин и облегчает профессия Сони (*она ни для кого не является секретом*). Лужин дает Соне понять, что судьба Катерины Ивановны в ее руках, и, несмотря на его уверения, что роль Сони в организации благотворительного фонда будет ограничена финансовым управлением, общая парадигма романа, согласно которой решающим фактором спасения является женская сексуальность (как в случае помолвки Дуни с Лужи-

ным), наводит читателя на мысль, что без одолжений сексуального характера здесь не обойдется. Как еще можно истолковать предложение Петра Петровича Соне прийти к нему тем же вечером для обсуждения подробностей учреждения благотворительного фонда?

— <...> Вот об этом-то [о лотерее] я имел намерение вам сообщить. Оно бы можно-с.

— Да-с, хорошо-с... Бог вас за это-с... — лепетала Соня, пристально смотря на Петра Петровича.

— Можно-с, но... это мы потом-с... то есть можно бы начать и сегодня. Вечером увидимся, сговоримся и положим, так сказать, основание. Зайдите ко мне сюда часов этак в семь. Андрей Семенович [Лебезятников], надеюсь, тоже будет участвовать с нами... Но... тут есть одно обстоятельство, о котором следует предварительно и тщательно упомянуть. Для сего-то я и обеспокоил вас, Софья Семеновна, моим зовом сюда. Именно-с, мое мнение, — что деньги нельзя, да и опасно давать в руки самой Катерине Ивановне <...>. А потому и подписка, по моему личному взгляду, должна произойти так, чтобы несчастная вдова, так сказать, и не знала о деньгах, а знали бы, например, только вы [Достоевский 1972б: 440].

Здесь, как и в других случаях в ключевые моменты в произведениях Достоевского, частые многоточия и поспешные уточнения подчеркивают сексуально заряженный характер диалога. Читателю будет полезно сравнить этот эпизод с беседой Раскольникова и Сони, процитированной выше в настоящей главе. Речь Лужина, на удивление неуклюжая и нарочитая, свидетельствует о сильном дискомфорте. Лужин не может себе представить благотворительность, лишенную расчета и личной выгоды; его неспособность отдавать деньги просто так делает его прямой противоположностью альтруисту Свидригайлову. Деньги для Лужина неразрывно связаны с желанием купить Соню; эта постыдная сделка должна быть сохранена в тайне. Напряжение продолжает нарастать и в последующей сцене публичного скандала. Идея Достоевского становится ясна в кульминационный момент эпизода, когда тайна, святыня, клевета и сексуальность

сойдутся вместе. Тайное сокровище (сторублевая купюра) представляет собой олицетворение наружной лжи и невидимой истины; подобно самой сексуальности, оно скрыто в одежде проститутки. Эта ложь, от начала до конца придуманная мужчиной, возникает из комплекса греховных мотивов: обиды, уязвленной гордости, ненависти, похоти и алчности. Погружение руки Лужина — органа, назначение которого состоит в том, чтобы хватать деньги, — в Сонин карман и сопутствующий этому стыд (необходимость для Лужина сделать это тайком), несмотря на первоначальное истолкование Лебезятниковым этого действия как акта милосердия, сопровождаемого похвальным желанием остаться неизвестным, на самом деле носят глубоко сексуальный характер. Происхождение самой сторублевой купюры непонятно, поскольку у Лужина просто не сходятся цифры: из 3000 рублей Петр Петрович кладет в бумажник 2300 и оставляет на столе 500, «и между ними три билета, во сто рублей каждый» [Достоевский 1972б: 302]. Петр Петрович ошибся либо в вычитании (и на столе лежало не 500, а 700 рублей), либо в сложении (было 500 рублей и еще две, а не три сторублевые купюры). С такой арифметикой Лужин попадает в мир, где обычная логика не действует. Сторублевую купюру, которой он хватился, следует рассматривать символически. Это объект желания — желания, которое ложно, поскольку оно тавтологично (Лужин сам подложил ее в карман Соне, а теперь хочет вернуть; и где же *другая* сторублевая купюра, а то и две?). Цепляясь за свое фарисейство и свой узкий, мирской идеал справедливости, Лужин не может прикоснуться к Соне сам:

— <...> Это... это... это как же-с? — бормотал Лужин, — это следует при полиции-с... хотя, впрочем, и теперь свидетелей слишком достаточно... Я готов-с... Но во всяком случае затруднительно мужчине... по причине пола... Если бы с помощью Амалии Ивановны... хотя, впрочем, так дело не делается... Это как же-с?

— Кого хотите! Пусть, кто хочет, тот и обыскивает! — кричала Катерина Ивановна, — Соня, вывороти им карманы! Вот, вот! Смотри, изверг! <...> Вот другой карман, вот, вот! Видишь! Видишь!

И Катерина Ивановна не то что вывернула, а так и выхватила оба кармана, один за другим, наружу. Но из второго, правого, кармана вдруг выскочила бумажка и, описав в воздухе параболу, упала к ногам Лужина [Достоевский 1972б: 304].

«Весь этос происходит из откровения» [Бубер 1995а: 156]. Соня является средоточием сакральной тайны. Лужин, вместилище смертных грехов, не может к ней прикоснуться. Греховность, символически представленная в виде денег, не может задержаться на теле Сони и самопроизвольно возвращается к своему властелину. Момент параболического полета сторублевой купюры — это момент, когда читатель лицезреет истину Божьей благодати, истину, которая обычно скрыта от простых смертных, способных видеть только правду лужинских мирских норм правосудия и материальных улик. Единственный путь к этой истине лежит через веру и любовь; для этого Катерина Ивановна, Раскольников, Лебезятников (и читатель) должны отказаться верить тому, что видят своими глазами.

Идея, которую развивает Достоевский, глубже, чем кажется, поскольку на самом деле он не дает *никаких материальных доказательств* невиновности Сони — невиновности, которая, конечно, не ограничивается простым правонарушением, в котором ее обвиняют, но которая кроется в центральном парадоксе романа — целомудрии проститутки. Откуда мы знаем, что она не взяла эти деньги? Без *веры* читателя в добродетельность Сони (и, разумеется, по аналогии, без религиозной веры) преобразование невозможно и мы остаемся в мрачном и падшем мире, над которым властвуют смертные грехи. Для нас эта вера — очевидная данность; зная о Соне то, что знаем мы, мы не можем поверить в ее виновность. Но мы находимся в особом положении. На уровне повествования Достоевский разыгрывает драму веры: истина выше материальных доказательств, и она становится доступна через веру. *Внешняя* вера, видимая оболочка праведности — удел сильных мира сего: тех, кто богат, защищен законом, хорошо одет. Глубинная истина, мир Божьей благодати,

скрыта в тех, кто внешне выглядит падшим и грешным: в бедняках, в преступнике, в проститутке, в тех, кто одет в лохмотья. Внешняя истина есть ложь, метонимически воплощенная в многослойной одежде, которая защищает внешне праведных людей вроде Лужина от осознания собственной греховности<sup>23</sup>. Соня, говоря словами Катерины Ивановны, «свое последнее платье скинет, продаст, босая пойдет» [Достоевский 1972б: 304], чтобы дать деньги кому-то, кто в них нуждается (например, Лужину); невозможно себе представить, чтобы она их взяла. Но праведность Сони — это вопрос веры, которую способны разделить лишь те, кто глуп (дети), слеп (Лебезятников), слаб здоровьем (Катерина Ивановна), грешен (Раскольников) или ничего не понимает (сама Соня, которая смотрит на все прямо, широко раскрытыми глазами, но не понимает: «Я не знаю... Я ничего не знаю...» [Достоевский 1972б: 301])<sup>24</sup>. Так и выходит, что правда о невиновности Сони зиждется целиком и полностью на свидетельских показаниях человека со слабым зрением — «у него почти постоянно болели глаза» [Достоевский 1972б: 279], — который во время разговора Лужина с Соней старался держаться поодаль, но тем не менее заявляет, что *всё слышал и видел* [Достоевский 1972б: 288]. Чтобы мы не упустили этой важной детали из виду, Достоевский подчеркивает ненадежность зрения Лебезятникова даже в тот момент, когда его персонаж свидетельствует об истине: «То значит, что вы... клеветник, вот что значат мои слова! — горячо проговорил Лебезятников,

---

<sup>23</sup> С самого начала Достоевский придавал большое значение одежде и ее роли как внешнего признака добродетельности или порочности. Одежда плохо сидит на добродетельных или уязвимых персонажах. В опубликованном недавно интересном анализе Дженет Такер прослеживает библейские корни этой важной темы в «Преступлении и наказании». См. [Tucker 2000]. Я бы хотела видеть в этом романе исследование того, как *мысль облачается в действие*, словно в одежду.

<sup>24</sup> Разумеется, Лебезятников не слеп в буквальном смысле, но повествователь снова и снова указывает на то, что его глаза были нездоровы, что, как известно внимательным читателям, означает: у него были проблемы со зрением.

строго смотря на него своими *подслеповатыми* глазками» [Достоевский 1972б: 305] (курсив мой. — К. А.). Лебезятников является носителем истины, но это не та истина, которую можно выразить словами. Он совершает неэтичный и неэффективный поступок — *обвиняет* виновного.

Благодать зиждется на вере. Вне сакрального пространства, созданного Достоевским для этого мига откровения, торжествует мирская истина Лужиных. Ибо, несмотря на очевидное подтверждение невинности Сони, спровоцированный клеветой Лужина скандал приводит к тому, что Катерину Ивановну с детьми выселяют из квартиры, что ускоряет ее кончину и вынуждает Сою вернуться на панель. А Лужин? Он избегает наказания<sup>25</sup>. Безо всякого сомнения, благодаря своей расчетливости он может *рассчитывать* на успешную карьеру в юридических кругах Санкт-Петербурга — города, носящего имя его покровителя. Хотя читатель разделяет веру Сони, Раскольниковова и Катерины Ивановны в невинность Сони, принимаемая нами в качестве истинной версия событий основана исключительно на устных показаниях свидетеля с неважным зрением, который находился вдалеке от того, что, по его утверждению, видел, на всем протяжении романа был весьма неравнодушен к оклеветанной девушке и (приходится предположить) желал и любил ее. Как это свойственно романам, роман Достоевского зависит от «приостановки неверия» читателя, от нашей *веры* в то, что рассказывает автор<sup>26</sup>. Таким образом, эта ключевая сцена в романе Достоевского содержит таинственное и невидимое, но имманентное чудо религиозной веры и преображения<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Подобно своему злодею-близнецу Петру Верховенскому в «Бесах».

<sup>26</sup> В «Братьях Карамазовых» Достоевский выразит эту истину с помощью метафоры о зерне, состоящем из истины (тайны) внутри и уродливой шелухи (клеветы) снаружи.

<sup>27</sup> Читатели, не рассуждая, верят в порочность Свидригайлова и считают, что добродетельность Сони не нуждается в доказательствах. Почему? Возможно, ответ заключается в том, что эти герои ассоциируются с двумя различными и противоположными художественными принципами, которые До-

Мартин Бубер предполагает, что материя, будучи предоставлена сама себе, автоматически стремится впасть в грех («обычная причинность <...> вырастает в гнетущий подавляющий рок») [Бубер 1995: 46] — догадка, подтверждаемая моим толкованием «Преступления и наказания». «Почти машинально» совершенное Раскольниковым убийство — результат заблуждений просветительской веры в человеческий разум: вот что получается, когда люди действуют, не прислушиваясь к голосу совести или без веры в Бога, когда разум поддается фантазии и тому, что Бубер называет «хаосом возможностей», когда плоть утрачивает связь с духом. Если это так, то — как наглядно покажет Достоевский позднее в «Братьях Карамазовых» — способность сопротивляться «силам природы» становится Божественным чудом и тайной. В мире Достоевского отказ от того единственного, что делает нас людьми, — нашей совести — и последующее лишение себя духовно полноценного контакта с другими может привести только к смерти — неважно, к убийству или самоубийству. Ответ на преступление Раскольникова будет получен благодаря действию Божественной благодати в самой середине последнего и величайшего романа Достоевского, когда Дмитрий Карамазов воспротивится идущим из материального мира побуждениям и, к своему собственному удивлению, не убьет своего отца.

Роман Достоевского наглядно демонстрирует основополагающую истину, невидимую для тех, кто способен видеть в своем материальном окружении лишь зло, страдания и несправедливость: благодать снисходит на тех, кто не понимает сути вещей, и тех, кто неспособен видеть зло. На этих немногих избранных благодать может снизойти непрощенной посредством таинственного преображения порочных реалий материального мира:

---

достоевский применяет в своих романах: дискурсом и визуальным восприятием. Свидригайлов многословен и воспринимается *на слух*, его признание в собственных грехах (которое владеющие искусством апофатического прочтения читатели всегда считают шагом к праведности и благодати) на первый взгляд подтверждает суждения (клевету) других людей. Между тем Соня молчалива, и ее прежде всего *видят*.



деньги могут летать по воздуху, проститутка — быть источником Божественной тайны; человек, чьи основные отличительные черты — материалистические убеждения и подслеповатость, может послужить орудием Божественной справедливости, а развратный педофил — оказаться спасителем обреченных на гибель детей. В священном пространстве падшего мира романа мы, к своему удивлению, обнаруживаем, что существует нечто, превосходящее преступление и наказание, и что жалости заслуживают не наши падшие и обретшие спасение герои, а те внешне праведные существа, которые неспособны видеть этой основополагающей истины.

## Глава пятая

# «Вертикальный храм» «Идиота»: Христос Гольбейна и исповедь Ипполита

Бог познаваем и постижим в том лике Его, который открыт и явлен миру; иначе сказать, Бог познается и постигается в Своих отношениях к миру или к твари... Бог постижим и описуем двояко. Или чрез резкое и решительное противоположение миру, т. е. через отрицание о Нем всех речений и определений, свойственных и подобающих твари, — и именно всех, каждого и всякого. Или чрез возвышение всех определений, прилагаемых к твари, — и снова всех и каждого. Так открываются два пути богопознания и богословия: путь положительного или катафатического богословия, и путь богословия отрицательного или апофатического. И путь апофатического богословия есть высший, — только он вводит в тот Божественный мрак, каким является для твари Свет неприступный.

*Г. В. Флоровский*<sup>28</sup>

15 сентября 1868 года Достоевский делает в записной книжке запись: «Ипполит — главная ось всего романа» [Достоевский 1974а: 277]. Можно принимать или не принимать эту заметку всерьез, но то, что «Необходимое объяснение» Ипполита является интеллектуальным центром «Идиота», — безусловный факт. При этом сам по себе, без своей исповеди, умирающий Ипполит не представляет особого интереса. Что же в этом слабом здоровьем, умирающем юноше показалось Достоевскому таким

---

<sup>28</sup> [Флоровский 1933: 101–102].

важным? Один из ответов на этот вопрос состоит в том, что такой озлобленный, многословный бунтовщик против несправедливого мира, как Ипполит, представляет наиболее известный тип персонажей Достоевского и имеет много общего с такими мыслителями, как парадоксалист из подполья и Иван Карамазов. Кроме того, Ипполит играет в романе «Идиот» важную роль как «идеологический оппонент князя Мышкина» [Miller 1981: 200]. Споря с Мышкиным, ему удается сформулировать иначе большинство наиболее известных идей князя (относительно красоты, времени, смирения), и, таким образом, Ипполит оказывается его двойником [Янг 2001: 37]. Взаимоотношения Ипполита с князем не ограничиваются чисто интеллектуальной сферой. Как недавно показала Сара Янг, Ипполит привлекает внимание к идеям князя и напоминает ему о разрушительном воздействии картины Гольбейна на религиозную веру, восстанавливая таким образом контакты между князем и Настасьей Филипповной. Кроме того, его нарратив ускоряет развязку других сюжетных линий [Young 2004: 125–126]. А еще Ипполит привлекает внимание к одной из излюбленных тем Достоевского: сложности выражения важных вещей непосредственно на человеческом языке.

В своем классическом исследовании композиции романа Робин Фейер Миллер утверждает, что исповедь Ипполита является «прелюдией к несыгранному акту» — т. е. его несостоявшемуся самоубийству [Miller 1981: 206]. Поэтому она «изначально фальшива». Метафизический бунт, заканчивающийся смертью; катализатор убийства; бессильные слова, сказанные впустую... Исповедь Ипполита, как кажется, несет в себе печальную идею о несовместимости человеческого языка с истиной и о перспективах воплощенной христианской любви. Играя в романе роль заведомо «обреченного человека», Ипполит служит наглядным примером, трудным случаем для спасителя. Малькольм Джонс предполагает, что темные силы природы торжествуют: «Роман, в начале которого во главе угла стоит “положительно прекрасный человек”, заканчивается тем, что его центр тяжести смещается в сторону озлобленного бунтовщика» [Jones 2001: 173]. Если

«Идиот», в соответствии с общепринятой концепцией, является попыткой рассказать историю «положительно прекрасного человека» и если этот прекрасный человек является символическим изображением Христа, тогда не только убийство и безумие в шокирующем финале романа, но и то, что Мышкин и его умирающий двойник не сумели примириться, свидетельствует о фактической невозможности спасения.

«Идиот» — самый мрачный из романов Достоевского, и в то же время именно в нем мы видим наиболее богатый ассортимент статичных визуальных образов: фотографию Настасьи Филипповны и многочисленные картины — швейцарский пейзаж в кабинете генерала Епанчина, гольбейновскую Мадонну в Дрездене (похожую на Александру); неоконченные картины Аделаиды, портреты в доме Рогожина и, в центре всего этого, репродукцию картины Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» (1521 год), которую Мышкин и Ипполит видят висящей над дверью в доме Рогожина.

Если вспомнить важность иконописных изображений для христианской традиции Достоевского и России в целом, гольбейновский Христос, показанный как физически (в самой темной сердцевине дома Рогожина), так и композиционно (в ключевых эпизодах романа), является главной тайной «Идиота». «От этой картины у иного вера может пропасть», — говорит Мышкин. Ипполит и есть тот человек, чья вера находится в опасности. Для него эта картина представляет торжество законов природы над человеческим духом. Любая трактовка романа должна учитывать связь между изображением и повествованием, между картиной и исповедью Ипполита.

Дом Рогожина — рама для картины. Т. А. Касаткина проследила исторические, религиозные и архитектурные корни дома Рогожина до церкви Успения Богородицы в Москве, построенной в XV веке предком Мышкина, упомянутым в «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева, читать которую Рогожину рекомендует Настасья Филипповна [Касаткина 2004: 381–393]. Касаткина обращает особое внимание на несколько важнейших моментов: (1) еще до окончания строительства здание

церкви обрушилось из-за плохого качества извести и недостаточной прочности конструкции, причиной чего была *неправильно спроектированная лестница*; (2) князь узнал дом Рогожина с первого взгляда, хотя никогда раньше его не видел; (3) эти два здания напоминают друг друга внешним видом: толстые стены и редкие окна; (4) церковь была *усыпальницей*, и хранящиеся в ней мощи святых совершали *чудесные исцеления*; Рогожин несколько раз называет свой дом «кладбищем», и он полон *изображений мертвых людей* (портретов сановников и родственников); (5) идя по дому, Мышкин *поднимается и спускается по лестницам*, но движется *по горизонтали*, как если бы его вели по рухнувшей лестнице той самой Успенской церкви. Анализируя все эти детали, Касаткина делает вывод: по сюжету романа Достоевский приведет свою символическую Богоматерь, ее инвертированную икону — Настасью Филипповну — к ее *усыпальнице* в руинах церкви. И Касаткина считает, что, как и в оригинальном повествовании об Успении Богоматери, Настасья Филипповна фактически воскресает из мертвых: люди, входящие в комнату в конце романа, находят убийцу и сошедшего с ума князя, «но ни слова не сказано больше в тексте о теле Настасьи Филипповны» [Касаткина 2004: 388]. Рогожин, цепляющийся за ее тело, цепляется лишь за плоть; судьба Мышкина остается загадкой.

Смысл этой сцены апофатический, поскольку наше внимание сосредоточено на этих погибших душах: мы видим (или думаем, что видим) труп и двух мужчин, оставшихся в живых. В романе показываются лишь образы падения: дом Рогожина — это рухнувший «горизонтальный храм», памятник неумению и неверию; это кощунство против церкви, икон и религии. Зритель видит, что эта темная, мертвая оболочка обрамляет сцену убийства и безумия, а у входа в нее висит картина Гольбеина — карикатура на живого Христа. Если исповедь Ипполита должна дать альтернативный ответ этой печальной картине, ей необходимо вывернуть эти мотивы наизнанку и поднять их на более высокий смысловой уровень. Подобно тайне исчезновения Настасьи Филипповны из нарратива в конце романа, спасительный смысл

останется недоступен поверхностному наблюдателю, способному увидеть лишь мертвую материю на поверхности.

Важность этой картины для романа в целом может отвлечь читателя от того факта, что в конечном счете это не Христос, а холодное, мертвое изображение; это даже не сама картина, а ее *копия*, которую кто-то может счесть и *подделкой*, выполненная неизвестно кем и купленная *задешево* отцом Рогожина, купцом. Картина в доме Рогожина — не икона, а репродукция. Она висит не там, где положено висеть иконам — в красном углу, освещенном лампадой, — а над порогом; она представляет собой *изображение* мертвой природы, а не *живого слова*. К тому же она окружена картинами, которые сами по себе безжизненны: пейзажи, на которых ничего нельзя различить, портреты архиереев и родственников Рогожина — все они закопчены, потемнели от времени, и можно предположить, что те, кто на них изображен, давно умерли. Хотя картина Гольбейна тревожит зрителя, реальный вопрос, который она ставит в романе Достоевского, таков: *кто позволит такому пустяку потрясти свою веру?* Т. А. Касаткина снова дает ключ для апофатического прочтения: в недавно вышедшей статье она заявляет, что гольбейновский Христос, чье плечо приподнято, пальцы рук напряжены и упираются в край гроба, с освещением, у которого в закрытом гробу нет правдоподобного источника, кроме лежащего в нем тела, и странно вывернутой шеей, на самом деле изображен в тот миг, когда он делает первые усилия для того, чтобы вернуться к жизни. Жутковатые детали изображения трупа отвлекают внимание зрителя от несомненных признаков движения и жизни в этом изображении. Как полагает Касаткина, чтобы понять функцию картины Гольбейна в романе Достоевского, читатель должен знать об *«оперативной поэтике»*, т. е. об элементах художественного произведения, которые выходят за его пределы в мир «первичной реальности» — наш мир [Касаткина 2006: 154].

Связь Ипполита с картиной Гольбейна — условная. Он видит картину, она производит на него впечатление, и он о ней рассказывает. Можно с некоторым основанием сказать, что она потрясла основы его веры. Однако в тексте романа картину обрамляет

другая связь — символическая. Сам Ипполит сыграет роль живого противовеса, а история, которую он рассказывает, послужит ответом на вызов гольбейновского Христа. Такое направление мысли поведет нас дальше причинно-следственных и этических связей, обнаруженных Сарой Янг, и приблизит к религиозному и символическому подходу Т. А. Касаткиной. В романе действует сочетание визуальных и нарративных элементов, которые, *взятые по отдельности*, не выражают идеи автора полностью. Рассматривая роман с другого ракурса, О. Меерсон предлагает перспективную стратегию его истолкования. В статье, озаглавленной «Иволгин и Гольбейн: воскресший не-Христос или невоскресший Христос», она указывает на величественный танец двух на первый взгляд не связанных элементов, один из которых является нарративным, а другой визуальным: заведомо лживого рассказа генерала Иволгина о том, что Меерсон называет «воскресением Колпакова», и самой картины Гольбейна. «В рассказе Иволгина отсутствуют страсть, сострадание и кеносис (“аффект”), — пишет О. Меерсон, — в то время как в Христе Гольбейна отсутствуют воскрешение и искупление (“эффekt”)» [Meerson 1995: 209]. Только совместив их, мы сможем расшифровать глубинный смысл. Как изображение, так и повествование показывают нам образ смерти, и тем не менее и то и другое содержит в себе семена воскресения.

Исповедь Ипполита повествует о сомнениях, возникающих у него, когда он узнает свой смертный приговор: ему осталось жить не больше месяца. Эти сомнения порождают похожую на тарантула отвратительную рептилию, которую он видит во сне, видение Рогожина и решение застрелиться. Важно отметить: картина всегда ассоциируется с Рогожиным, и именно видение Рогожина наводит Ипполита на мысль о самоубийстве. Образ гольбейновского Христа дополняет и подкрепляет доводы Ипполита по поводу законов природы и неизбежности смерти. Чувство одиночества является доминирующим для исповеди Ипполита, как и для картины Гольбейна, на которой изображено только мертвое тело. Обычная логика указывает на обособление личности, которое приравнивается к смерти. Но мы чи-

таем «против течения». Ключ к глубинному смыслу — это не то, что Ипполит пишет в своем трактате, а его *история*. Хотя Ипполит гордится своим умом и сообразительностью, они ведут его в никуда, в черную дыру «дважды два четыре», в смерть. Глядя вперед, он видит лишь свою смерть. Но стоит ему обратить свой взгляд за пределы рамки картины, за пределы видимого — и он видит (и описывает) образ веры, возможно даже не понимая это сам. Читателям «Идиота» показывается изображение Христа, принадлежащее *Рогожину*: Ипполит напоминает своим слушателям, что «в картине Рогожина» нет красоты [Достоевский 1973б: 338]. Это не значит, что красоты нет в Христе. Это значит ровно то, что было сказано: это уже не картина Гольбейна и, конечно, не изображение Христа, а изображение (образно говоря) *Рогожина*, изображение того, что видит Рогожин, когда смотрит на него. Если вы ищете там Христа, то вы либо не позволяете себе его *увидеть*, либо смотрите не туда.

Логика Ипполита свидетельствует о том, что он одинок, но его эмоции ведут его в общество других людей. Описывая картину, висящую в доме Рогожина, он как бы вновь собирает невидимых свидетелей, тех, кто, оставаясь за ее рамками, выжил и рассказал о своей вере. Ипполит спрашивает: как ученики Христа могли сохранить веру после того, как они видели его труп:

...Если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели 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? <...> Эти люди, окружавшие умершего, *которых тут нет ни одного на картине*, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования [Достоевский 1973б: 339] (курсив мой. — К. А.)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Здесь имеет значение орфография. Общеизвестно, что редакторы академического собрания сочинений Достоевского заменили в местоимениях, обозначающих Бога и Христа, прописные буквы строчными. Но в тексте Достоевского сам Ипполит переходит с написания с прописных букв, ко-



Роман Достоевского воспроизводит изначальный вызов, брошенный вере: глаза и рациональный ум видят только мертвую материю. Логика заводит в тупик; без воскресения картина, а вместе с ней и рассказ, не имеет смысла. Евангельский Христос действительно воскрес из мертвых. Однако при взгляде на картину Гольбейна об этом невозможно догадаться. Ключ к вере находится за рамками картины, в живых людях, которым изображение бросает вызов.

Ипполит в своем одиночестве восклицает: «Я один выкидыш» [Достоевский 1973б: 343]. Однако, подобно Христу Гольбейна, он, безусловно, *не одинок*. Герои романа представляют все человечество, и все мы — не только осужденные преступники, не только смертельно больной человек, не только Христос — проживаем день за днем, будучи приговорены к смерти. Поэтому, уяснив, что все герои романа, кроме Настасьи Филипповны, присутствуют в той или иной массовой сцене романа (в том числе и в этой), мы понимаем, что эти сцены служат моделью мира людей как такового и что, безусловно, обособленный персонаж не одинок [Young 1004: 120]. Ипполит читает свое «объяснение» толпе людей не где-нибудь, а на вечере по случаю *дня рождения князя*. Во введении к этой сцене рассказчик Достоевского особо подчеркивает праздничное, веселое настроение присутствующих. Князь Мышкин подходит к дому, где он живет (даче Лебедева), вечером дня своего рождения.

С чрезвычайным удивлением заметил князь, подходя к своей даче с Рогожиным, что на его террасе, ярко освещенной, собралось шумное и многочисленное общество. *Веселая компания хохотала, голосила*; кажется, даже спорила до крику; подозревалось с первого взгляда самое радостное препровождение времени. И действительно, поднявшись на террасу,

---

торое он использует в начале своей исповеди, к написанию со строчных, когда он обращает внимание на человеческую природу Христа. Здесь я цитирую текст по девятитомному собранию сочинений Достоевского, вышедшему под редакцией Т. А. Касаткиной: [Достоевский 2003–2004, 4: 403–404].

он увидел, что все пили, и пили шампанское, и, кажется, уже довольно давно, так что многие из пирующих успели весьма приятно одушевиться [Достоевский 1973б: 305] (курсив мой. — К. А.).

Еда и питье, радостное настроение, поздравления, присутствие самоотверженной и гостеприимной Веры (характерное имя) Лебедевой и маленькой Любочки (Любви) — семьи, счастливой, несмотря на свою потерю, — где мрачное, тревожное настроение, которое является своего рода брендом Достоевского для столь многих читателей?<sup>30</sup> Что же собрало вместе всех этих людей? Оказывается, их привлек *Ипполит*. «Прежде всех, перед вечером, приехал Ипполит и, чувствуя себя гораздо лучше, пожелал подождать князя на террасе. Он расположился на диване...» [Достоевский 1973б: 305]. Ипполит действует как магнит, притягивающий гуляк. А когда князь приходит, Ипполит его радостно приветствует: «Я вас особенно ждал и ужасно рад, что вы пришли такой счастливый...» [Достоевский 1973б: 306]. Хотя всего лишь три дня назад он был при смерти, Ипполит сейчас чувствует себя лучше, чем *когда-либо в жизни*: «На замечание князя: не повредило бы ему так поздно сидеть? — он отвечал, что сам себе удивляется, как это он три дня назад умереть хотел, и что никогда он не чувствовал себя лучше, как в этот вечер» [Достоевский 1973б: 306].

Опытному читателю Достоевского приходит на ум неожиданная параллель: возвращение Алеши Карамазова в келью Зосимы в ночь его смерти. Придя туда, он видит Зосиму «сидящим в кресле, хотя с изможенным от слабости, но с бодрым и веселым лицом, окруженного гостями и ведущего с ними тихую и светлую беседу» [Достоевский 1976: 257]. В обоих романах молодого героя — олицетворение Христа — радостно приветствует умирающий человек, окруженный толпой. «Здравствуй,

---

<sup>30</sup> Кстати, о «еде и питье»: в произведениях Достоевского зачастую именно невоздержанные, пьяные персонажи выражают идеи веры и истины. Лучший пример этого — Мармеладов. См. [Гумерова 2005: 274–277].

тихий, здравствуй, милый, вот и ты. И знал, что прибудешь», — говорит Зосима [Достоевский 1976: 258]. В обеих сценах окружающей умирающего толпе предоставляется возможность радоваться жизни на пороге смерти; олицетворения Христа находятся в центре внимания; обе сцены содержат ответ на вызов вере сомневающегося; и, что важнее всего, ответ содержится во вставном нарративе. Обе сцены у Достоевского имеют сходные элементы, но при этом они в корне различны. У смертного одра Зосимы царит тихая радость. Кроме того, как неоднократно указывалось, его проповеди и поучения лишены нарративной привлекательности именно потому, что в них Достоевский, не прибегая к искусной маскировке, излагает положительный смысл веры<sup>31</sup>. Исповедь Ипполита, напротив, имеет сложную нарративную структуру, а его слушатели пьяны и буйны. Идея в «Братьях Карамазовых» излагается «напрямую», в то время как идея надежды и милосердия в «Необходимом объяснении» Ипполита так тщательно спрятана, что комментаторы оставляли ее незамеченной. Читатель, как и зритель картины Гольбейна, может сам выбрать, что ему увидеть: мертвую материю или семена жизни; пьянство, богохульство, скандал, попытку самоубийства, бунт, демонические образы, ложь, апокалипсические рассказы о терроре и конфликтах — или замаскированный нарратив о милосердии, благодати и воскресении.

В некоем очень важном смысле Ипполит является на этом вечере главным лицом. Он воплощает вызов смерти, то есть основной вопрос романа. Приведенные Ипполитом цитаты из Откровения — его слова об источниках жизни и звезде Полюнь [Достоевский 1973б: 309], явно в связи с тем, что в ближайшем будущем ему предстоит умереть, — вдохновляют Лебедева на его знаменитую тираду о людоедстве, железных дорогах и Апокалипсисе. Благодаря этому факту читателю стоит помнить, что надо внимательно следить за Ипполитом независимо от чепухи,

---

<sup>31</sup> Разумеется, книга Зосимы начинается с рассказа о том, как он сам обратился к Богу. В этом смысле она действительно напоминает «повествовательную» часть исповеди Ипполита.

которую несет Лебедев. В ключевые моменты, например, когда Евгений Павлович предполагает, что основным законом человечества не должно быть самосохранение, Ипполит приходит в сильное возбуждение — конечно, здесь лежит ключ к его собственному спасению — и смеется [Достоевский 1973б: 311]. Посреди монолога Лебедева Ипполит ложится на диван и засыпает («Ипполит спал, протянувшись на диване») [Достоевский 1973б: 316]. Его распростертое тело служит имплицитным фоном для рассуждений Лебедева на тему Апокалипсиса. Глядя на то, как он спит, истощенный туберкулезом, можно подумать, что он уже умер — подобно гольбейновскому Христу. Глядя на его лицо, Евгений Павлович испытывает отвращение (он видит смерть), но князь Мышкин видит красоту. Внезапно Евгений Павлович дергает князя за руку, и... тут вмешивается рассказчик Достоевского, прерывая главу, чтобы заинтриговать читателя. Повествование возобновляется в следующей главе (часть 3, глава V):

Ипполит, под конец диссертации Лебедева вдруг заснувший на диване, теперь вдруг проснулся, точно кто его толкнул в бок, вздрогнул, приподнялся, осмотрелся кругом и побледнел; в каком-то даже испуге озирался он кругом; но почти ужас выразился в его лице, когда он всё припомнил и сообразил.

— Что, они расходятся? Кончено? Всё кончено? Взошло солнце? — спрашивал он тревожно, хватая за руку князя. Который час? Ради бога: час? Я проспал. Долго я спал? — прибавил он чуть не с отчаянным видом, точно он проспал что-то такое, от чего по крайней мере зависела вся судьба его.

— Вы спали семь или восемь минут, — ответил Евгений Павлович. Ипполит жадно посмотрел на него и несколько мгновений соображал.

— А... только! Стало быть, я... [Достоевский 1973б: 317].

Не забывайте, что все это происходит на фоне беседы о конце света и смерти самого Ипполита<sup>32</sup>. Само собой разумеется,

---

<sup>32</sup> Нет необходимости особо отмечать здесь связь между множеством ссылок на Апокалипсис и вполне личные, индивидуальные смерти, о которых идет речь в романе: смерть осужденного, Христа, Настасьи Филипповны и, конечно, Ипполита. Подробный анализ см. в [Bethea 1989: 62–104].

Ипполит решил, что он умер, — но радостно понимает, что это не так. На уровне сюжета это пробуждение послужит параллелью другому чуду: позднее, когда законы природы принуждают Ипполита совершить самоубийство, пистолет дает осечку. Чудо несостоявшейся смерти Ипполита служит прелюдией к чтению им своего «Необходимого объяснения» — документа, уложенного в пакет и запечатанного, как запечатанный свиток в Откровении, вскрытие которого инициирует Конец света (Откр. 5 и 6). Прочитав вслух свой текст, Ипполит раскроет свою собственную «тайну» («Тайна! Тайна!» Тайна!» [Достоевский 1973б: 319]). Его Откровение ответит на откровение Лебедева и опровергнет его; это обрамление аналогично противопоставлению поэмы Ивана Карамазова о Великом инквизиторе Алешиному житию Зосимы. Рассказ Ипполита начинается со смертного приговора, вынесенного ему законами природы и оглашенного жестоким доктором Кислородовым, который дает ему не больше месяца жизни. Потрясение бросает Ипполита в пучину ожесточения и зависти, направленных на тех, кто владеет даром жизни, но не наслаждается им. Читатели не могут не заметить одиночество и страдания Ипполита, но фактически его исповедь можно считать одой радости и жизни. «Дело в жизни, — говорит Ипполит, — в одной жизни, в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» [Достоевский 1973б: 327].

Рассказ Ипполита — это притча наподобие тех, которые рассказывал Мышкин Рогожину после того, как увидел картину Гольбейна<sup>33</sup>. Однажды, гуляя по улице, Ипполит встречает оборванного провинциала, классического униженного и оскорбленного, приехавшего в столицу, ища управы на свое начальство. Достоевский наделяет этого человека бумажником, который тот роняет на улице. Ипполит инстинктивно поднимает его и вместо того, чтобы присвоить его содержимое в соответствии с требованиями законов природы, отыскивает владельца бумаж-

---

<sup>33</sup> Глубокий свежий анализ функции притчи в «Идиоте» см. в [Miller 2007: 68–85].

ника в его каморке и возвращает ему бумажник. Перемещения Ипполита описывает длинный ряд глаголов движения с приставками:

*Я побежал и стал ему кричать <...> я вбежал в ворота <...> я пробежал ворота <...>. Добежав до угла, я увидел вход на лестницу; лестница была узкая, чрезвычайно грязная и совсем неосвященная; но слышалось, что в высоте взбегал еще по ступенькам человек, и я пустился на лестницу. Лестницы были прекоротенькие, число их было бесконечное, так что я ужасно задохся [Достоевский 1973б: 330].*

Находящийся на пороге смерти от легочного заболевания человек внезапно безо всяких усилий скачет вверх по лестничным маршам, как какая-нибудь петербургская газель.

Здесь владеющий искусством апофатического чтения читатель вспомнит лестницу в доме Рогожина, но заметит глубокое различие: как заметила Т. А. Касаткина, лестница Рогожина преимущественно горизонтальна и ведет к образу смерти. Но Ипполит, вопреки всем физическим законам, неуклонно забирается все *выше*, туда, где его ждет образ жизни. Направленный по вертикали визит Ипполита в жилище бедняка является инвертированным нарративным отражением прохода Мышкина через темные залы дома Рогожина к мертвому Христу (и в конце концов — к пародийной иконе мертвой Настасьи Филипповны). Как и Мышкин, на своем пути Ипполит проходит через анфиладу темных комнат и достигает главного образа. На самом верху лестницы он обнаруживает признаки человеческой жизни: столь знакомую нам по романам Достоевского каморку с бедной семьей, явно пьяного мужчину, лежащего на кровати, шаткую мебель, на которую навалены тряпки, чайник, крошащийся черный хлеб, непрременный огарок свечи, бледную болезненную женщину, обездоленного мужа, трехлетнюю девочку, *новорожденного младенца* — короче говоря: *бедных людей*. В качестве кульминации спонтанного (иррационального) вертикального путешествия Ипполита ему предоставляется возможность совершить

акт милосердия<sup>34</sup>. Только после того, как Ипполит возвращает кошелек владельцу, с ним случается приступ кашля, хотя, с точки зрения любого приверженца материализма и эвклидова разума, это должно было произойти гораздо раньше, когда они оба находились на улице. Ипполит выслушивает душераздирающий рассказ бедняка о том, как несправедливо с ним обошлись, и, не рассчитывая, чего это ему будет стоить, немедленно принимается улаживать его дела. Слабый, умирающий юноша снова выходит на улицу, едет через весь Петербург к своему другу, который может помочь, и устраивает все для обиженного провинциала наилучшим образом. История завершается торжеством справедливости, пирушкой с шампанским (вроде той, на фоне которой Ипполит читает свой рассказ), словами благодарности и одним из петербургских весенних восходов солнца, описания которых так удаются Достоевскому. Рассказ Ипполита превращается в открытую проповедь, весьма напоминающую по содержанию проповедь Зосимы и посвященную ценности благотворительности, которая объясняется, само собой разумеется, на примере притчи о семени:

Бросая ваше семя, бросая вашу «милостыню», ваше доброе дело в какой бы то ни было форме, вы отдаете часть вашей личности и принимаете в себя часть другой; вы взаимно общаетесь один к другому <...>; все ваши мысли, все брошенные вами семена, может быть уже забытые вами, воплотятся и вырастут <...>. И почему вы знаете, какое участие вы будете иметь в будущем разрешении судеб человечества? Если же знание и целая жизнь этой работы вознесут вас наконец до того, что вы в состоянии будете бросить громадное семя, оставить миру в наследство громадную мысль, то... И так далее, я много тогда говорил [Достоевский 1973б: 336].

---

<sup>34</sup> Снова вспоминаются «Братья Карамазовы», поскольку именно в тот момент, когда Грушенька рассказывает притчу о луковке, начинается путь Алеши к благодати. В обоих случаях благотворительность показана как путь к Богу.

В этом монологе — в той его части, которую можно принять «буквально», — стиль Ипполита предвосхищает Зосиму, вплоть до знаменитой метафоры о семени. Семя может быть дурным — например, если одержимое грехом эго совершает необдуманый поступок — или добрым, когда ты творишь милость и благодеяния: «Вот ты прошел мимо малого ребенка, — говорит Зосима, — прошел злобный, со скверным словом, с гневливою душой; ты и не заметил, может, ребенка-то, а он видел тебя, и образ твой, неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался. Ты и не знал сего, а может быть, ты уже тем в него семя бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а всё потому, что ты не уберешься...» [Достоевский 1976: 289–290]. Альтернатива дурному семени, доброе семя, есть тайна, недоступная логически мыслящему уму, поскольку она подразумевает отречение от своего эго. Открытая благодати душа может стать проводником для Божественных семян, приходящих из других миров: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...» [Достоевский 1976: 290]. У каждого человеческого поступка есть последствия. История Ипполита — не его философские рассуждения, а то, что с ним случилось в реальности, — говорит о тайне веры и милосердия, которые эго ощущает, но не признает разумом.

Заимствовав удачную терминологию Касаткиной, можно сказать, что «Идиот» являет нам *горизонтальный вызов*: изображенные в романе горизонтальные образы и пространства представляют чисто материальный мир, смерть и вызов вере. Символизм, нюансы, внешние обстоятельства, действие, реакция наблюдателей на эти образы — такова «вертикальная» альтернатива буквальному прочтению. В своей гипотезе о таком пространственном прочтении романа мы находим поддержку у такого авторитета, как М. М. Бахтин. В данном им знаменитом определении хронотопа горизонтальная ось — это линейное время, явления нашего мира, а вертикальная ось ведет в область



невидимых смыслов, символов [Бахтин 2012: 409–410]<sup>35</sup>. Бахтин указывает на важность вертикальной оси в западноевропейской литературе позднего Средневековья<sup>36</sup>. В вертикальном мире Данте

...все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. <...> Наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей — глубоко историчны <...>. Образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед. <...> Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира [Бахтин 2012: 409–410].

Ипполит — это создание, стремящееся действовать в горизонтальном, историческом, материальном мире, стремящееся к физической жизни и желающее оставить в этом мире свой след. Но если мы останемся в горизонтальной плоскости, которая *кажется* местом обитания Ипполита, то мы упустим из виду самое главное. Дело в том, что рассказанная им история направляет внимательного читателя в область вертикальных, символических и религиозных сущностей. Схема Бахтина придает новую глубину нашему истолкованию образа лестниц, которые бросаются в глаза в обоих вставных повествованиях о гольбейновской картине (Ипполита и Мышкина): Мышкина горизонтальная лестница заводит в безнадежный тупик, где царствует смерть; Ипполита вертикальная лестница — сама по себе могущественный путь к вере — приводит к символическому образу новой жизни — новорожденному младенцу и к возможности, совершив благодеяние, стяжать благодать. Можно сказать, что в непонят-

---

<sup>35</sup> Любопытно, читая притчу Ипполита, сопоставить «лестницу к вере» — назовем ее лестницей Иакова, — со схемой Бахтина.

<sup>36</sup> Есть распространенное мнение, которое в числе прочих разделяет и Бахтин, что мировоззрение Достоевского целиком и полностью основано на средневековом типе мышления.

ном, пугающем романе Достоевского ключ к спасению заключен не в предполагаемом олицетворении Христа, которого сбило с пути желание спасти падшую женщину, а в умирающем человеке, который, преодолевая себя, совершает спонтанный акт милосердия и проживает после этого ровно столько, сколько требуется, чтобы рассказать об этом<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Возможно, именно желание спасти падшую женщину и погубило князя Мышкина. Формулируя понятие хронотопа, Бахтин обращает особое внимание на жанр «рыцарского романа», который служит важным структурообразующим фактором в сюжетной линии Аглаи — Мышкина — Настасьи Филипповны, перекликающейся с маленькой трагедией Пушкина «Скупой рыцарь». Попытка Мышкина спасти Настасью Филипповну — сюжет рыцарского романа, профильтрованный через пародийный текст «Дон Кихота». А по ключевому вопросу Дон Кихот высказывается вполне определенно: *«Рыцарь служит даме, а не Богу»*.

# Глава шестая

## Бес сомнения и месть отвергнутого сына: «Бесы»

Бумажный ад поглотит вас  
С чернильным черным сатанюю...

*Н. А. Клюев<sup>1</sup>*

Зло — это отсутствие направления и то, что совершается в нем как увлечение, захватывание, поглощение, обольщение, принуждение, использование, покорение, мучительство, уничтожение того, что оказывается в пределах достигаемости.

*Мартин Бубер<sup>2</sup>*

«Бесы» (1871 год) — первое из трех крупных произведений Достоевского, посвященных популярной в русской литературе XIX века теме конфликта поколений<sup>3</sup>. В этих трех последних романах автор присоединяется к бурным спорам на тему «отцов и детей», разыгравшимся в политически разгоряченном литературном мире России середины XIX века. Он исследует вопрос об

---

<sup>1</sup> [Клюев 1969, 1: 416].

<sup>2</sup> [Бубер 1995a].

<sup>3</sup> Две другие книги — это «Подросток» и «Братья Карамазовы». Среди многих талантливых литературоведов, писавших на эту тему, следует отметить Ричарда Писа и Джозефа Франка. В книге «Достоевский: Исследование великих романов» Пис доказывает, что в «Бесах» конфликт поколений занимает центральное место на обоих уровнях: «памфлета» и «метафизического романа» [Pease 1971: 151–168]. Джозеф Франк считает «Бесов» «одним из двух классических изображений этой знаковой битвы между поколениями» [Frank 1995: 453]. Другой роман — это, разумеется, «Отцы и дети» Тургенева (1862 год).

ответственности идеалистически настроенных русских интеллигентов-западников 1840-х годов — поколение его сверстников — за радикализм и нигилизм молодого поколения («шестидесятников»). В 1873 году Достоевский писал великому князю Александру Александровичу, наследнику императорского престола: «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» [Достоевский 1986: 260]. Будучи в значительной степени политическим памфлетом, наполненным порой смешными карикатурами на реально существовавшие прототипы, «Бесы» одновременно являются глубокой и пророческой религиозной трагедией. Вопрос отцовской ответственности доминирует на обоих уровнях.

Герой Достоевского Степан Трофимович Верховенский, представляющий в романе символический образ отца, — признанный источник опасных идей, которые привели к кризисам 1860-х годов. Однако вина Степана Трофимовича заключается отнюдь не только в том, что он последовал ложной теории; ее первопричина заключена в более глубокой несостоятельности. Существует важная причинно-следственная связь между его уходом в мир книг и катастрофами, постигающими город, где он живет. В этой главе я проанализирую связь между вопросом безответственного отцовства в «Бесах» и проблемами языка, литературы и действия, которые я исследую в поэтике Достоевского в целом.

Являющиеся носителями идей персонажи Достоевского обычно связаны с материальным миром лишь тончайшими нитями. Эта тема начинается с его первого героя, застенчивого «литератора» Макара Деушкина, и получает дальнейшее развитие в мечтателе из «Белых ночей». Названные персонажи из ранних произведений Достоевского в зрелый период его творчества трансформируются в жутковатого героя «Записок из подполья», лишенного каких-либо явных семейных корней и обитающего в маргинальном по своей сути пространстве. Для мечтателей и людей из подполья Достоевского жизнь в письмах заменяет полноценные контакты с другими людьми. Наследник их тради-

ции Степан Трофимович — плод западного образования; он «представляет идею» [Достоевский 1974б: 21]; он неспособен вникать в практические детали повседневной жизни. Даже его речь, фантастическая смесь французского и русского языков, отражает его отрыв от русской почвы. Его вина состоит во всеобъемлющей пассивности, прямо связанной с его уходом в мир книг. Стоит соскрести множество слоев гиперболизированного повествования его доверенного лица, как мы обнаруживаем, что Степан Трофимович извергает гигантские объемы словесного материала, пребывая в монументальной неподвижности. Если здесь можно говорить о смертных грехах, он грешит *праздностью*. Согласно великой традиции героев русской литературы его поколения, он *ничего не делает*. Внимательный читатель также поймет, что Степан Трофимович не смог даже *написать* ничего, что можно было бы истолковать как имеющее отношение к общественной жизни, хотя он страстно уверяет в обратном. Подобно Макару Девушкину, он создает лишь личные письма — сброшенную кожу своих попыток полюбить кого-то. Степан Трофимович служит примером противоречий между речью, письменной и устной, и действием, на которых Достоевский строит свою этику. Несмотря на то что его связи с материальным миром слабы (а может быть, и благодаря этому)<sup>4</sup>, он — душа и сердце великого и «наиболее литературного»<sup>5</sup> романа<sup>6</sup> Достоевского.

---

<sup>4</sup> Гордон Ливермор полагает, что склонность Степана Трофимовича размышлять и видеть реальность с абстрактной точки зрения помещает его снаружи пещеры Платона. См. его статью [Livermore 1984: 178].

<sup>5</sup> Л. И. Сараскина называет эту книгу «самым литературным романом» в работе «“Бесы”: Роман-предупреждение» [Сараскина 1990: 115].

<sup>6</sup> Можно с полным основанием сказать, что роль Степана Трофимовича следует считать ключевой при любом подходе к нарративной структуре романа. Загадочная нарративная поэтика «Бесов» не раз была предметом пристального внимания литературоведов в таких авторитетных исследованиях, как «Рассказчик в “Бесах” Достоевского» В. А. Туниманова [Туниманов 1972] и «Нарративные принципы в “Бесах” Достоевского» С. Б. Владив [Vladiv 1979]. Дебора Мартинсен предлагает оригинальный и наводящий на размышления анализ, согласно которому рассказчик «борется со своим собственным легковерием» [Martinsen 2003: 104].

Кое-какие намеки в тексте заставляют усомниться в онтологической укорененности Степана Трофимовича в мире Скворешников. Будучи существом литературным, он попеременно воплощается в реальном мире и исчезает из него так, как это невозможно для человека из плоти из крови: «Затем кто-то напечатал, что он уже умер, и обещал его некролог. Степан Трофимович мигом воскрес...» [Достоевский 1974б: 20]. Его постоянно именуют «приживалом» — и действительно, он живет в поместье Варвары Петровны, будучи полностью зависим от нее. Он является созданием Варвары Петровны не только в переносном смысле:

...Он <...> стал наконец для нее ее сыном, ее созданием, даже, можно сказать, ее изобретением, стал плотью от плоти ее <...>. 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... [Достоевский 1974б: 16].

Власть Варвары Петровны, как и власть ее подобия Марфы Петровны Свидригайловой в «Преступлении и наказании», всеобъемлюща и подчеркнута *материальна* по своему характеру. Она предоставляет Степану Трофимовичу кров, кормит его, нянчится с ним и одевает его в костюм, похожий на костюм драматурга Кукольника на портрете, в который она была влюблена с детства: «Она сама сочинила ему даже костюм, в котором он и проходил всю свою жизнь» [Достоевский 1974б: 19]. Сама фамилия этого литературного предшественника, производная от «куклы», указывает на зависимость и беспомощность нашего героя, а использование слова «сочинила» (вместо «заказала» или «сшила») подчеркивает литературность и искусственность — рукотворность — его идентичности<sup>7</sup>. Обладая эстетическими

<sup>7</sup> Очень подходящей оказывается не только фамилия Кукольника, но и его реальная биография: в 1840-х годах, когда сентиментализм в России давно вышел из моды, он писал ура-патриотические исторические романы

взглядами, сам Степан Трофимович является чем-то вроде эстетического объекта, в данном случае — картины, которую следует выставлять напоказ и осматривать: «Барон просидел у нее час и кушал чай. *Никого других не было*, но Степана Трофимовича Варвара Петровна пригласила и выставила» [Достоевский 1974б: 16] (курсив мой. — К. А.). В таком стиле выдержано все повествование о необычных взаимоотношениях Варвары Петровны со Степаном Трофимовичем. Когда ее муж умер и перед Варварой Петровной, несмотря на возраст и непривлекательную внешность, открылась перспектива повторного замужества, «она <...> удалилась в полное *уединение*. Разумеется, Степан Трофимович находился при ней безотлучно» [Достоевский 1974б: 17]. Парадокс отражается в языке: Варвара Петровна уходит в *уединение*, но Степан Петрович тем не менее находится при ней.

Здесь, как и во многих случаях у Достоевского, онтологический вопрос переходит в сексуальный. Хотя читатель «Бесов» склонен усомниться в точности изложения фактов, имеющих в романе принципиальное значение, не заслуживающим доверия рассказчиком-хроникером, сочетание бестелесности Степана Трофимовича и его полной зависимости от Варвары Петровны вынуждают нас поверить ему, когда он заявляет о невинном и совершенно (можно смело утверждать) *платоническом* характере их отношений, несмотря на все усилия Варвары Петровны это изменить. В пользу такого предположения, безусловно, говорит ее гнев, когда Степан Трофимович не счел нужным предложить ей руку и сердце в подходящий момент (знаменитая «сцена с сигарой» в четвертом разделе главы первой, часть первая [Достоевский 1974б: 18–19])<sup>8</sup>. Здесь у Достоевского вновь возникают

---

и пьесы, а также сентиментально-романтические мелодрамы о страдающих поэтах. Выражаю Кэрил Эмерсон свою благодарность за эту информацию.

<sup>8</sup> Авторитетное исследование В. А. Туниманова указывает на «очевидно умышленное умолчание» (характеристика Н. М. Чинкова) при описании этой сцены. Сексуальное напряжение в ней очевидно, однако, умалчивая о том, что произошло (или не произошло), рассказчик поднимает его до символического уровня. «Какие объяснения и комментарии необходимы,

переклички с «Исповедью» Руссо, в которой нежные чувства автора при описании своих отношений с сильной и по-матерински опекающей его женщиной (г-жой де Варенс) видны невооруженным глазом. В обоих случаях мужчина-книжник признается в страстной любви, но хватается за любую соломинку для того, чтобы отступить на исходные позиции, когда речь заходит о физическом контакте<sup>9</sup>.

Непривлекательность партнерши Степана Трофимовича — некрасиво стареющей Варвары Петровны с ее желтоватой кожей и лошадиным лицом — может только подкрепить предположение о его импотенции или сознательном избегании им женщин Степана Трофимовича. Но читатели справедливо проявят больший скептицизм на этот счет при виде явной вспышки интереса к браку с молодой, привлекательной Дашей и, разумеется, перед лицом безусловного *вещественного доказательства* в лице его сына Петра Степановича. В конце концов, главной приводной пружиной сюжета романа являются именно взаимоотношения между отцом и сыном Верховенскими. Однако этот вопрос заслуживает более тщательного изучения, поскольку есть веские причины усомниться в реальном отцовстве Степана Трофимовича; об этом говорят как факты его биографии, так и символическая и моральная структура романа. Как мы уже видели, в мире Достоевского сексуальное желание может служить аллегорической цели; физический акт — не главное. Как я уже продемонстрировала в своем анализе «Преступления и наказания», а в дальнейшем покажу еще раз на примере «Братьев Карамазовых», вещественные доказательства (в данном случае — Петру-

---

если главное замечательно выражено, лучше, чем любыми объяснениями, сигарой в руках “усталого” Степана Трофимовича». См. [Туниманов 1972: 145–175] (особенно с. 154).

<sup>9</sup> Читатели могут оценить предысторию воспоминаний Руссо в его замечательной новой биографии. См. [Damrosh 2005], особенно с. 123–133. Даже если пренебречь близостью тематики, сходство между стилем Степана Трофимовича (в изложении рассказчика) и стилем Руссо поразительно и заслуживает более тщательного исследования. Новый анализ руссоистских истоков мировоззрения Степана Трофимовича см. в [Miller 2007: 86–104].



ша Верховенский) в произведениях Достоевского *ничего не доказывают*.

Самое важное не открывается взгляду. Нарративное умолчание Достоевского в «Бесах» увеличивает напряжение вокруг темы отцовства. Загадка происхождения Петра Верховенского (кто его настоящий отец) проходит красной нитью через весь роман. Создавая своего злонамеренного героя, Достоевский постоянно ассоциировал Петрушу с понятиями тайны и конспирации. В своих записных книжках он пишет: «NB. Про Нечаева не объяснять, кто он такой, — пожалуй, хоть до 3-й части. Так; сын Гр<ановско>го. Даже в недоумение поставить читателя» [Достоевский 1974в: 128]. Литературоведческие исследования открыли сложность нарративных приемов Достоевского, когда он затрагивает тему тайны. Если говорить о чисто политическом уровне, нигилистам необходимо действовать конспиративно. Слободанка Владив указывает на «отсутствие объяснений» как характерную черту всей «драматической» истории (романа-памфлета) о нигилистах, представленной посредством диалогов [Vladiv 1979: 46–49]. В своем анализе «Бесов» Ричард Пис проливает свет на двойкий смысл тайны и секретности в двух «романах в романе» — в качестве «грязных тайн», которые революционные вожди (Нечаев) используют для шантажа заговорщиков и подчинения их своей воле, и в качестве тайных связей Ставрогина с религиозными сектантами [Pease 1971: 148, 171]. Однако если рассматривать комплекс моральных и символических идей романа Достоевского в целом, то самым непроницаемым покровом тайны окутаны именно вопросы отцовства.

Таким образом, одним из главных вопросов романа является загадка происхождения Петра Степановича. Хроникер сообщает нам, что первой женой Степана Трофимовича была

*...одна легкомысленная девица из нашей губернии, на которой он женился в самой первой и еще безрассудной своей молодости и, кажется, вынес с этою, привлекательною впрочем, особой много горя, за недостатком средств к ее содержанию и, сверх того, по другим, отчасти уже деликатным причинам. Она скончалась в Париже, быв с ним последние три года в разлуке*

и оставив ему пятилетнего сына, «плод первой, радостной и еще не омраченной любви», как вырвалось раз при мне у грустившего Степана Трофимовича» [Достоевский 1974б: 11] (курсив мой. — К. А.).

Если помнить об интересе Степана Трофимовича исключительно к вопросам умственной деятельности и чистого чувства, нетрудно усомниться в добродетельности привлекательной и легкомысленной молодой жены, особенно такой, которая принесла мужу много горя по «деликатным причинам». Слова Достоевского «еще не омраченная» могут означать чистую, невинную любовь супругов, хранящих друг другу верность, но также можно предположить, что любовь данной супружеской четы не была реализована физически — не была омрачена физическим контактом, во всяком случае со стороны мужа. Возможно, «незапятнанность» любви Степана Трофимовича и его жены — не более чем плод его воображения, а на самом деле она была очень даже «запятнана» — какой-то другой, возможно, даже бесовской силой<sup>10</sup>? Как мы уже видели, не в первый раз Достоевский создает образ героя-любownika, как бы разделенного на две сущности: одна эмоциональная и лишенная физического воплощения, а другая — физически существующая за пределами книги. В любом случае, шаткость нравственных устоев молодой жены Степана Трофимовича, по-видимому, несомненный факт, имеющий непосредственное отношение к вопросу о реальном происхождении Петруши.

Сам он без колебаний высказывает эти сомнения напрямую во время разговора со своим «стариком» в начале романа, и Степан Трофимович явно разделяет их<sup>11</sup>. Петруша критикует без-

---

<sup>10</sup> Благодарю за это удачное выражение Пола Дебрецени, который высказал его в личном разговоре со мной.

<sup>11</sup> Это сомнение читается между строк и как бы заполняет собой пространство между отцом и сыном. По этой причине разница в их стиле речи не так важна, как непреодолимая сила этого сомнения. Таким образом, хотя, возможно, Мартинсен прав, когда пишет, что Петр Верховенский — *лжец*, а его отец — всего лишь *врун* (т. е. тот, кто лжет не так преднамеренно и не

деятельность Верховенского-старшего, его «литературный» склад личности, и даже ставит под сомнение его отцовство. Сын высказывает сомнения в чести и репутации родной матери (упомявая «скоромные анекдоты», которые Степан Трофимович сам рассказывал ему о ней в школьные годы). Верховенский-старший вне себя от гнева:

- Но скажи же мне наконец, изверг, сын ли ты мой или нет?
- Об этом тебе лучше знать. Конечно, всякий отец склонен в этом случае к ослеплению...
- Молчи, молчи! — весь затрясся Степан Трофимович.
- Видишь ли, ты кричишь и бранишься, как и в прошлый четверг, ты свою палку хотел поднять, а ведь я документ-то тогда отыскал. Из любопытства весь вечер в чемодане прошарил. Правда, ничего нет точного, можешь утешиться. Это только записка моей матери к тому полячку. Но, судя по ее характеру... [Достоевский 1974б: 240].

Несмотря на ярость Степана Трофимовича, Петруша действительно имеет основания сомневаться в том, что тот — его отец. Кульминация спора между отцом и сыном Верховенскими — риторический вопрос Петруши о том, «не всё ли равно», является ли Степан Трофимович его биологическим отцом [Достоевский 1974б: 240]. Этот вопрос затрагивает самую суть взглядов Достоевского на вопросы морали.

Такой безусловный авторитет, как Платон, сообщает нам в «Государстве», что сомнение в том, кто на самом деле были твои родители, является серьезной угрозой самим основам общества. Что происходит, когда молодой человек узнает, что он на самом деле не является ребенком своих официальных родителей? Как пишет Платон, пока у него нет оснований выяснить правду, он живет в гармонии с родителями: «...пока он не знает истины, он будет почитать мнимых родственников — мать, отца и всех остальных — больше, чем тех, кто его балует» [Платон 1994: 323].

---

так сильно грешит), в обоих случаях их заблуждения и речевые прегрешения имеют непосредственное отношение к этому постоянно маячащему на заднем плане сомнению. См. [Martinsen 2003: 105].

Но когда он оказывается оторван от своей семьи, его мораль размывается и он начинает слишком много думать. При отсутствии мудрых учителей или безусловной истины, на которую можно опереться, сомневающийся расходует свою энергию на умствования и рассуждения. Если эту склонность к рациональности вовремя не пресечь, она приведет его к беззаконию. Платон продолжает:

Значит, чтобы люди тридцатилетнего возраста не вызывали у тебя подобного рода сожаления, надо со всевозможными предосторожностями приступать к рассуждениям. <...> подростки, едва вкусив от таких рассуждений, злоупотребляют ими ради забавы, увлекаясь противоречиями <...>. После того как они сами опровергнут многих и многие опровергнут их, они вскорости склоняются к полному отрицанию прежних своих утверждений... [Платон 1994: 324].

Достоевский высказывает аналогичную мысль в письме, написанном неизвестной женщине в 1878 году:

Представьте себе, что ребенок Ваш, выросши до 15 или 16 лет, придет к Вам (от дурных товарищей в школе, например) и задаст Вам или своему отцу такой вопрос: «Для чего мне любить Вас и к чему мне ставить это в обязанность?». Поверьте, что тогда Вам никакие знания и вопросы не помогут, да и нечего совсем Вам будет отвечать ему. А потому надо сделать так, чтоб он *и не приходил к Вам* с таким вопросом [Достоевский 1988: 17].

Склонность к рациональным рассуждениям неизбежно приводит к неуважению к родителям и сомнениям в собственном происхождении, с печальными последствиями. В связи с этим Платон предложил проект жутковатой утопии, основанной на промывании мозгов, принуждении и насильственном разлучении детей с родителями.

Всех, кому в городе больше десяти лет, они отошлют в деревню, а остальных детей, оградив их от воздействия современных нравов, свойственных родителям, воспитают на свой лад, в тех законах, которые мы разобрали раньше. Таким-то вот образом

всего легче и скорее установится тот государственный строй, о котором мы говорили, государство расцветет, а народ, у которого оно возникнет, достигнет блаженства и извлечет для себя великую пользу [Платон 1994: 325].

Сведущие читатели Достоевского узнают здесь красноречивые признаки бесовской антиутопии Великого инквизитора, а те, кому посчастливилось пережить XX век, вспомнят множество попыток осуществить ее, окончившихся крахом. Антиутопия Достоевского выглядит как иллюстрация к платоновскому диалогу и его продолжение, в котором Сократ наконец проигрывает. Источник зла — разъединение с семьей, и никакие «искусственные семьи» не смогут компенсировать это зло. В этом романе об одержимости бесами центральное место, таким образом, занимает *бес сомнения*.

Оппозиция сомнения и веры занимает в символической вселенной Достоевского господствующее положение. Порожденные сомнением мысли могут лишь увести мыслителя еще дальше от истины, доступной только верующему. Как показывает сюжет «Записок из подполья», попытки сомневающегося разрешить свои сомнения рациональными средствами только уводят его еще дальше в одиночество и отрывают от реальности. Задавая вопросы своему отцу, Петр Верховенский выступает как воплощенное сомнение. Поскольку его функция (сформулированная как в записных книжках Достоевского, так и в тексте самого романа) — быть самым зловещим из фигурирующих в романе бесов и зачинщиком его главного преступления, вопрос о его происхождении, безусловно, имеет значение. Читатель спрашивает: обоснованы ли его сомнения? Является ли он на самом деле сыном Степана Трофимовича? Если нет, каково его происхождение? Что вообще связывает это странное существо с материальным миром Скворешников?

Поскольку Достоевский систематически демонизировал поляков в таких не похожих друг на друга произведениях, как «Игрок», «Дневник писателя» и «Братья Карамазовы», нетрудно догадаться, что причиной (как минимум одной из причин) бе-

совской природы Петруши является его польское происхождение — тот самый приткий офицерик. Эта порочная тенденция, возможно, является чем-то большим, чем личной идиосинкразией. В византийской литературе дьявол зачастую принимал образ чужеземца; проникнув в Россию в Средние века, «этот стереотип преобразовался в изображение дьявола и бесов в виде поляков и литвинов — несомненно, побочный эффект традиционной вражды между Русью и ее западными соседями»<sup>12</sup>. Дьявол — не «свой», а «чужак». Опасности в «Бесах» начинаются с того, что молодая жена Степана Трофимовича предположительно предпочла будоражащие прелести проезжего поляка своему пассивному, «книжному», сентиментальному мужу. С этой точки зрения, Петруша является печальным материальным свидетельством аморальности, чудовищным плодом отцовской импотенции и материнской измены. В таком случае «Бесы» — не столько комическая эпопея о том, как (цитируя записную книжку Достоевского) «хотел жениться и не женился Гр<ановски>й» [Достоевский 1974в: 92], сколько мистерия о том, как польский дьявол соблазнил невинную — и «легкомысленную» — русскую девицу и поставил Россию на грань апокалипсиса.

Отцовство начинается с биологической тайны, которая затрагивает все остальные сферы человеческого существования: политическую, культурную, философскую, психологическую и символическую. Не может быть сомнений в том, кто твоя мать, но вопрос о том, кто твой отец, покрыт мраком тайны. Достоевский обратился к этой теме в то время, когда она находилась в центре внимания как в России, так и на Западе. Кризис, по-видимому, приобрел особую остроту примерно в 1827 году, «когда стало известно, что новая жизнь возникает при соединении женской яйцеклетки с мужским сперматозоидом» [Shideler 1999: 12]. До этого считалось, что женщина не передает потомству своих генов, а просто играет роль инкубатора. С этого момента

---

<sup>12</sup> Об этом наблюдении Ф. А. Рязановского я узнала из книги Кристофера Патни: [Putney 1999: 70].

мужчины утратили возможность претендовать на то, что они являются единственными создателями новой жизни, и начался упадок патриархата.

Отец, бросающий ребенка или пренебрегающий его воспитанием, пропажа или смерть отца, поиски ребенком отца — основа сюжета некоторых из величайших произведений западной классической литературы XIX века. Тайна отцовства — один из основных вопросов, которые анализирует Питер Брукс в своем исследовании сюжета в романе XIX–XX веков: «Отцовство — один из доминирующих вопросов, составляющих в великую традицию романа XIX века <...>, важнейшее воплощение его интереса к темам авторитета, законности, конфликта поколений и передачи мудрости» [Brooks 1984: 63]. Отцы несут ответственность перед своими детьми, дети должны уважать своих отцов. Нарушение этого основополагающего морального закона начинается как для отцов, так и для детей с сомнений, кроющихся в самой природе отцовства.

Подход Достоевского к теме отцовства основывается на специфике русской религиозной и культурной традиции. Г. П. Федотов пишет о том, что в древнерусской языческой культуре имелось неравновесие между сильной женской, в частности материнской, властью и, соответственно, более слабой мужской и отцовской властью. Это неравновесие подкрепляется тем, что в России подчеркивается роль Марии как матери Бога (*Богоматери*), в то время как в западном католицизме она прежде всего Пресвятая Дева [Федотов 2015: 321–325]. Что же касается отца, то в русском контексте его символическая связь с Богом абстрактна и бестелесна [Ivanits 1989: 21]. Этот культурный миф, возможно, является одним из многих факторов, повлиявших на возникновение в русской литературе XIX века образа слабого мужчины — пресловутого «лишнего человека». В литературных сюжетах того времени его политическое бессилие принимает форму сексуальной сдержанности, неспособности принять любовь, предлагаемую женщиной. Отправившись за границу с этим характерным комплексом слабостей, Степан Трофимович открыл путь в Россию чуждой, бесовской заразе.

Деконструктивисты связали тревоги отцовства с проблемой обособления и отчужденности, которую мы исследуем в этой книге. Джонатан Каллер вкратце обрисовывает этот основополагающий тезис:

Устная речь считается непосредственно связанной со своим значением: говорящий (Сократ и т. д.) генерирует слова как спонтанные и почти прозрачные знаки, выражающие то, что он мыслит в данный момент, и слушатель надеется понять эту мысль. Между тем письмо состоит из физических знаков, отделенных от той мысли, которая, возможно, породила их. Характерная особенность письменной речи в том, что она действует в отсутствие своего источника, доступ, который она дает к мыслям, безусловен, и она даже может быть совершенно анонимной, не имеющей указаний на какой-либо источник речи или автора. Таким образом, письмо оказывается не просто техническим средством представления речи, а искажением речи [Culler 1982: 100].

Отец — источник речи; письмо — бичевание отбившихся от рук детей. Письмо разжижает слово, и оно теряет силу. Деконструктивизм пытается выявить противоречия, характерные для платоновского предпочтения устной речи письму. В «Федре» Платона письменность именуется *фάρмаков* — опасное снадобье. Она отделяет слово от его истоков — выражаясь метафорически, *сына от отца*; в результате происходит «диссеминация», т. е. рассеяние истины. Там, где есть истина, в письменности нет необходимости. Деррида анализирует этот вопрос следующим образом:

*Logos* — это, следовательно, сын, который может погибнуть без присутствия, без неотступного попечения своего отца. Отца, который отвечает.

За него и вместо него.

*Без своего отца он как раз не больше чем какое-то письмо. <...>*

Итак, специфичность письма должна соотноситься с отсутствием отца [Деррида 2007: 92].

Именно в этом месте, где тема озабоченности своим происхождением (отцовство) пересекается с вопросом о том, как письменное слово обретает смысл, труд Деррида дает читателю До-



стоевского наиболее обильную пищу для размышлений. Так или иначе, произведения Достоевского — и в особенности «Бесы» — содержат как озабоченность истоками, так и неоднозначное отношение к письменному слову. С точки зрения Деррида, такая диссеминация первоначальной истины отца (Бога) компенсируется многообразием скрытых смыслов, возникающих в процессе письма. Достоевский же опечален потерей священной истины и стремится возродить ее с помощью своей апофатической поэтики.

Доминирование мотивов бумаги и печатного слова в «Бесах» подкрепляет этот тезис о рассеянии первородной истины. «Бумага — главное средство общения у черта», — пишет В. В. Набоков [Набоков 2004: 468]. Бес разума и сомнения вторгается в мир романа Достоевского с запада в виде бумажной продукции: подрывных брошюр; ассигнаций; любовных писем; несуществующих, но фундаментальных монографий по средневековой германской истории; бумажных игрушечных театров; революционных прокламаций; игральные карты; фарсов и пародийных поэм; купчих; иностранных газет, которые читают немолодые вдовы в русских поместьях; трактатов; скандальных письменных исповедей, предназначенных для всеобщего прочтения; летописей, написанных мертвыми монахами, провинциальными сплетниками и амбициозными молодыми девицами; *людей из бумажки*; предсмертных записок самоубийц, а также *романов*<sup>13</sup>. Полнокровные, укорененные в родной почве леса, с незапамятных времен являющиеся носителями русских культурных ценностей, превращаются в сырье для нашествия этих жалких, призрачных, разжигающих революционный пожар и пожароопасных в буквальном смысле белых листков бумаги [Billington 1970: 20–22]. Роман «Бесы» наполнен опасными документами, бумагами, уводящими прочь от истины.

Печатные документы, разумеется, выходят из-под печатного станка. В средневековой России печатный станок считался бе-

---

<sup>13</sup> Фраза «люди из бумажки» взята из записных книжек Достоевского [Достоевский 1974в: 170].

совским орудием. Например, издателей первой печатной книги в России («Апостол», 1565 год) обвинили в ереси, и они были вынуждены бежать за границу, а их типография была сожжена [Соловьев 1988б: 181–182]<sup>14</sup>. Лиза Кнапп указывает на то, что печатный станок винили в уничтожении коллективной веры, столь важной для русской религиозности [Кнапп 1996: 207–208]. Печатный станок, ключевой символический объект в романе Достоевского, оказывается в центре заговора, имеющего целью убийство Шатова. За полтора года до начала действия романа Шатов закопал печатный станок в укромном месте в парке Ставрогина в Скворешниках. Раскрытие им тайны местонахождения станка предшествует собственно злодейству: «Это вот здесь, вот тут, на самом этом месте... И он стукнул ногой действительно в десяти шагах от заднего угла грота, в стороне леса. В эту самую минуту бросился сзади на него из-за дерева Толкаченко...» [Достоевский 1974б: 460]. Тайная власть печатного станка помещает его в самый центр символической вселенной Достоевского. Воплощая собой «факт» в эпической битве между материальными фактами и истиной, изображенной автором, печатный станок может быть откопан только после символического убийства истины — предстающей в лице безгрешного, невинного человека, верящего, вопреки всем доказательствам, что он является отцом своего ребенка.

Роман показывает последствия того, что Степан Трофимович пренебрег своей обязанностью прививать молодому поколению положительные нравственные и религиозные ценности<sup>15</sup>. Ключевым фактором служит его отношение к сыну, поскольку его вина проистекает из неспособности преодолеть рационалистические, основанные на формальном праве взгляды на родительство. Закон и факты, по всей видимости, на его стороне. Если он считает, что не является *биологическим* отцом Петруши, то,

---

<sup>14</sup> См. также [Weiner 1998: 43].

<sup>15</sup> Лжеучительство, как признает Иван Карамазов, — один из тягчайших грехов. «Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца?..» [Достоевский 1976: 117].

безусловно, у него есть все основания отказаться от своих обязанностей в качестве *юридического* отца. Если Петр Степанович на самом деле не его сын, то как можно обвинять Степана Трофимовича в небрежении? Если Петруша — не его сын, то виноват кто угодно: неверная жена, поляк, социальная система, ставящая незаконнорожденных детей в неравноправное положение, и т. д. Сам же Степан Трофимович является пострадавшей стороной. А если он прививал своим ученикам любовь к красоте искусства (Пушкину) и классическим ценностям идеализма и чести, поэзии и платонической любви, то в чем же его истинная вина? Однако корень зла в романе заключается именно в Степане Трофимовиче — или, во всяком случае, вина возлагается именно на него. В обоих случаях его уклонение от обязанностей в физической и социальной сферах позволило злу свершиться. Его приверженность письменному слову, правовым нормам и логике — в научных исследованиях, в литературе и в любви — представляет собой уход от ответственности и живого человеческого общения, открывающий дорогу силам зла.

Соответственно, ход действия романа приводит нас к мощной кульминационной сцене, в которой протагонист взаимодействует с письменным текстом. Как мы увидим в следующей главе, в случае с исповедью Ставрогина текст действует в контрапункте с ключевой цитатой из Апокалипсиса «не холоден ты и не горяч». История Степана Трофимовича также завершается встречей, имеющей библейские реминисценции. Его последнее паломничество приводит его на берег озера, на другой стороне которого находится город с символическим названием Спасов. Важная деталь: он входит в матушку-Россию пешком, в тех самых сапогах, которые презирал, как символ утилитарного взгляда на мир, всю свою жизнь, — в новеньких высоких сапогах «с блестящими гусарскими голенищами, в которых он не умел ходить» [Достоевский 1974б: 411]. Юродивая «книгоноша» Софья Улитина читает стихи 32–36 восьмой главы Евангелия от Луки, в которых рассказывается, как Христос изгнал бесов из одержимого, и Степан Трофимович признает свою ответственность за то, что позволил бесам проникнуть в тело России:

Это мы, мы и те, и Петруша... et les autres avec lui <и другие вместе с ним (франц.)>, 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... [Достоевский 1974б: 499].

Это самообвинение представляет собой все, что у Степана Трофимовича выходит при попытке исповедоваться; вместо прощения, которое будет даровано искренне верующим, он предвидит для себя только наказание. Поэтика Достоевского, во всяком случае, не позволяет ему предложить здесь непосредственное описание искупления. Поэтому, подобно Макару Девушкину, Человеку из подполья, Ивану Карамазову и многим другим незабываемым любителям литературы, вышедшим из-под пера Достоевского, Степан Трофимович остается в книге<sup>16</sup>. Он плоть от плоти литературы — ее персонаж, ее дух, ее аллегория. Его двусмысленная, неопределенная судьба позволяет книге сохранить свою открытость для интерпретаций и для жизни. Таким образом, он представляет альтернативу прямолинейному финалу, предложенному Достоевским в эпилоге «Преступления и наказания», которому он пытался придать однозначно христианский смысл.

Однако посреди бедствий, мерзости и несчастий этого мрачного романа Достоевский все же предлагает ответ. Этот ответ, разумеется, замаскирован и, как и в других его произведениях, служит наградой читателю, в визуальном и символическом

---

<sup>16</sup> Согласно интересной теории Деборы Мартинсен, рассказчик в этот момент лишает Степана Трофимовича своей поддержки, обидевшись на то, что им пренебрегли. Это дает правдоподобное психологическое объяснение дистанцированию рассказчика от Верховенского-старшего в конце повествования о нем. Я в своей трактовке уделяю большее внимание неизбежности нарративного дистанцирования в тот момент, когда Степан Трофимович, услышавший наконец текст, который позволит ему освободиться (формулировка Мартинсена), уходит из книги. См. [Martinsen 2003: 129–130].

плане читающему «против течения». В судьбе Шатова Достоевский представляет альтернативу сомнениям Степана Трофимовича в собственном отцовстве. В ночь накануне того, как Шатова убьет стадо бесов Петра Верховенского, его жена Марья, оставившая его три года назад, приходит к нему в дом, будучи на сносях. С помощью циничной акушерки-нигилистки Виргинской в присутствии Шатова рождается ребенок мужского пола. Муж-рогоносец воспринимает это рождение как великую радость и таинство:

...Это великая радость... — с идиотски блаженным видом пролепетал Шатов, просиявший после двух слов Марie о ребенке.  
— Какая такая у вас там великая радость? — веселилась Арина Прохоровна, суетясь, прибираясь и работая как каторжная.  
— Тайна появления нового существа, великая тайна и необъяснимая, Арина Прохоровна, и как жаль, что вы этого не понимаете!  
Шатов бормотал бессвязно, чадно и восторженно. Как будто что-то шаталось в его голове и само собою, без воли его, выливалось из души.  
— Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете!  
[Достоевский 1974б: 452].

Как мы уже видели, Достоевский помещает зерно надежды в самые мрачные сцены своих произведений, туда, где спасение кажется невозможным. Если и существует какой-то роман, настоятельно требующий апофатического прочтения, то именно «Бесы» с их толпами демонических созданий, массовой истерией и психозом, ужасающими сценами бесчинств толпы, убийствами и самоубийствами. Ритм слов Шатова здесь предвосхищает экстатический монолог Мити Карамазова, пробудившегося от своего сновидения о страдающем младенце. В момент величайшего кризиса и отчаяния, когда он арестован за убийство и никто не может понять, что он не совершал преступления, явившееся Мите видение Мадонны с Младенцем дает ему доступ к высшей, глубинной истине, рядом с которой печальные факты

бедности, голода и катастрофы отступают на задний план. Митя, пусть с ним и обошлись несправедливо, также чувствует только радость и сострадание, и, подобно Шатову, он принимает на себя вину — не только за поступок, которого не совершал, но также и за грехи мира, который этого не понимает.

Именно в тот момент, когда язык уступает место образу, Достоевский выражает идею спасения. Сюзанна Фуссо в своем исследовании «Бесов» выделяет образ Пресвятой Девы и Пресвятой Матери — Сикстинской Мадонны Рафаэля — в романе. История Марьи Шатовой окутана множеством слоев святотатства, тайны и отчаяния — в рамках ее собственной сюжетной линии, в политическом контексте эпохи и на глубочайшем метафизическом уровне. Рождение ею ребенка является моментом откровения, в который чета Шатовых «представляет единственное семейство в романе, связанное исключительно любовью, а не деньгами» [Fusso 1995: 269]. Марья Шатова — это одновременно реинкарнация убитой Марьи Лебядкиной и воплощение Сикстинской Мадонны. Фуссо пишет, что этот образ «перенаправляет внимание от материального к идеальному. <...> В “Бесах” Достоевский использовал бесовские средства для достижения божественных целей, для восстановления чувства трансцендентного» [Fusso 1995: 274–275]. Такие образы идеального мира существуют на уровне, совершенно отличном от уровня нарратива с его линейными сюжетами и мирской темпоральностью, сообщая заложенный в них смысл лишь тому читателю, который готов воспринимать не только слово, но и образ.

*Образ материнства* отлично отвечает двусмысленности отцовства, составляющей одну из центральных тем романа. Феминистская критика обычно полагает, что женское начало ассоциируется с телом, с физической и чувственной стороной бытия, в то время как мужское ассоциируется с абстрактными идеями<sup>17</sup>. Эта точка зрения дает ключ к разрешению вопроса об отцовстве

---

<sup>17</sup> См., например, [Andrew 1998: 180].

в романе. Физические муки матери заканчиваются с рождением идеального младенца. Муки отца, носящие абстрактный, нравственный и интеллектуальный характер, заканчиваются его собственным решением игнорировать тот очевидный факт, что биологически это не его ребенок, — верить, несмотря на все факты, и взять на себя ответственность, налагаемую такой верой. Когда акушерка спрашивает его, предполагает ли он усыновить ребенка, Шатов удивляется сомнениям по поводу того, что этот сын другого мужчины должен получить его фамилию, а он должен его любить и растить. Здесь Достоевский предлагает ответ на пренебрежение Степана Трофимовича к ребенку его жены двадцать с лишним лет назад. Божественная тайна чуда рождения, которая так завораживает Шатова, прямо отвечает на тайну, покрывающую происхождение Петра Степановича, и тайну (конспирацию), которая сопровождает его поступки на протяжении всего романа. Это дает надежду на радость, любовь и возрождение в результате события, в котором вполне можно было бы видеть, по примеру акушерки, лишь первоисточник обмана, тайны, греха и преступления. Если эта мизансцена представляет собой икону, то Шатову отводится роль праведного Иосифа: любящего земного отца Божественного (чужого) ребенка. Он отдает истине предпочтение перед фактами: то, что новорожденный младенец не может быть сыном Шатова, очевидно, однако этот вопрос даже не приходит ему в голову. Подобно другим блаженным героям Достоевского (например, Соне Мармеладовой), он не в состоянии понять зло, и образ его святого, не противящегося злу страдания торжествует даже тогда, когда мы наблюдаем за его ужасным убийством, которое совершают одержимые бесами свиньи из революционного кружка Петруши Верховенского.

Из всех романов Достоевского этот, возможно, наиболее труден для понимания. Громадная куча трупов в конце «Бесов», включая убийство Шатова и смерть его жены и ребенка, ставит вопрос о том, какой позитивный смысл можно извлечь из его судьбы. Как я говорила в своем разборе «Преступления и нака-

зания», апофатический подход дает альтернативу аналитическому прочтению «в изъявительном наклонении». Скрытая истина торжествует, хотя все наблюдаемые *факты* свидетельствуют о том, что сей мир лежит во зле. Произведения Достоевского сохраняют свое значение благодаря готовности читателей принимать его парадоксы ради их скрытой силы преодолеть эти факты — которые, в конце концов, суть просто вымысел, шелуха, покрывавшая непреходящую истину. Каждый — не только обманутый отец — может предпочесть сомнения и внешнюю справедливость или принять таинство веры и искупления.



# Глава седьмая

## О клевете, идолопоклонстве и самозванцах: «Бесы»

Весь этос происходит из откровения.

*Мартин Бубер*<sup>1</sup>

...зло человек фактически знает только в той мере, в какой он знает о себе самом, все остальное, что он называет злом, — не более чем иллюзия; но самовосприятие и самопонимание — чисто человеческие свойства, вторжение в природу, во внутреннюю судьбу человека.

*Мартин Бубер*<sup>2</sup>

Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи.

*Ин. 8: 44*

«Никого не винить, я сам».

*Ставрогин*<sup>3</sup>

Как мы видели выше, центральным вопросом романа-памфлета Достоевского является вопрос отцовства. Юридически являясь отцом Петра Степановича, Степан Трофимович несет ответственность за его поступки; преступления Петруши можно объяснить тем, что отец пренебрегал его воспитанием. В качестве наставника Степан Трофимович воспитал молодое поколение, в частности Ставрогина. События «Бесов» в значительной степени определяются взаимодействием между этими двумя его

---

<sup>1</sup> [Бубер 1995а].

<sup>2</sup> [Бубер 1995а].

<sup>3</sup> [Достоевский 1974б: 516].

«сыновьями». Соответственно, теперь нам необходимо переключить внимание на горизонтальные родственные связи, братские отношения и личность Ставрогина. Постоянно возрастающая роль темы братства в произведениях Достоевского отражает важные исторические тенденции. В поисках научных путей объяснения мира мыслители середины XIX века начали ставить под сомнение авторитет традиционных отцовских фигур (Бога, монархов и родного отца). Новые радикальные социалистические учения подняли на щит понятие *«fraternité»*, или солидарности исповедующих радикальные убеждения людей молодого поколения, действия которых были направлены на замену патриархальных структур прошлого новым общественным порядком. В своих поздних романах Достоевский показывает распавшиеся семьи с безответственными или отсутствующими отцами как миниатюрное отражение этих больших социальных проблем. Это исследование понятия «братства» и его моральных и политических аспектов начинается с «Бесов»<sup>4</sup>.

Происхождение как Ставрогина («Князя»), так и Петра Верховенского («Нечаева») загадочно. Достоевский пишет в записной книжке:

Князя с Нечаевым *связывают взаимность тайн случайная*. <...>  
Нечаев *обличает* отца — чужие грехи в Швейцарии. <...>  
Тон в том, что Нечаева и Князя не разъяснить.  
Нечаев *начинает с сплетен и обыденностей*, а Князь *раскрывается* постепенно в действии и без всяких объяснений.  
Про одного Степана Трофимовича *всегда с объяснениями*, точно он герой [Достоевский 1974б: 260–261] (курсив мой. — К. А.).

Загадка Петра Верховенского, как мы видели, связана с его непонятым происхождением. В родословной Ставрогина сомневаться не приходится; его загадка связана с его литературным

---

<sup>4</sup> Авторитетный анализ сложности и важности темы *fraternité* в произведениях Достоевского см.: [Frank 2002: 76–77; 220]. См. также исследование (табуированных) отношений между законнорожденными и незаконнорожденными братьями в работе О. Меерсон: [Meerson 1998: 183–210].

происхождением и его функцией в романе<sup>5</sup>. Уже в записных книжках Достоевский обрисовывает обоих персонажей в плане их отношения к языку повествования. Петруша — креатура языка; Ставрогин *уже находится здесь — до всех слов*. Эти фундаментальные факты имеют принципиальное значение при определении онтологического и этического статуса этих персонажей. Если, как я утверждаю, зло в нарративном мире Достоевского связано с высказыванием лжи и клеветой, то нам, безусловно, следует опасаться того, кто «начинает со сплетен». И наоборот: возможно, в персонаже, на первый взгляд существующем *вне нарратива*, автор ищет альтернативу этому злу?

Наш интерес к теме братства позволяет нам, забежав вперед, бросить беглый взгляд на величайшую книгу Достоевского, которая посвящена *именно* братьям. В. К. Кантор недавно оспорил общепринятую интерпретацию «Братьев Карамазовых», согласно которой Иван Карамазов считается наиболее виновным из братьев [Кантор 1994]. Основываясь на здравом смысле, Кантор разумно заявляет, что за убийство отвечает тот, кто его совершил, т. е. Смердяков. Исследователь помещает совесть Ивана в центр борьбы между двумя волями: волей Алеши, который говорит: «Убил отца *не ты*» [Достоевский 1976: 40] (курсив мой. — К. А.), и Смердякова, утверждающего: «Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был...» [Достоевский 1976: 59]. Алеша выражает веру в невиновность человека (отрицает грех), Смердяков обвиняет того же человека в преступлении (утверждает грех). История Ивана (которую Кантор сравнивает с Книгой Иова) представляет собой картину борьбы человека против беса-искусителя. Смердяков искушает Ивана не совершить преступное деяние (поскольку преступление Смердяков совершает сам), но поверить в ложь о его, Ивана, виновности в нем.

Эта точка зрения на виновность Смердякова противоречит традиционной трактовке романов Достоевского, согласно ко-

---

<sup>5</sup> Во второй строке кроется скрытое родительское обвинение: Степан Трофимович сопоставляется (на стилистическом уровне) со Ставрогиным, что вызывает дискомфорт. «Обличают» его, но виновен *кто-то другой*.

торой в преступных мыслях виновен тот, у кого они возникли, в то время как за преступные поступки несут ответственность другие. В «Бесах» Петр Верховенский, как и Смердяков, играет роль «приспешника»; он притворяется орудием Ставрогина; он наносит роковой удар в подготовленном заговорщиками убийстве; и, подобно Смердякову, он отягчает свое преступное деяние самым тяжким, с точки зрения Достоевского, грехом: клеветой. Клевета и признание собственной вины являются противоположностями. В произведениях Достоевского, в частности в «Преступлении и наказании», таинство исповеди является шагом к откровению и благодати. В тот момент, когда человек от всей души, правдиво и трепетно исповедуется в совершенном злодеянии, он оказывается очищен и прощен одним этим признанием. Здесь, вслед за Дж. Л. Остином, мы считаем речь действием, несущим этическую нагрузку с реальными последствиями: сказанное слово изменяет мир [Остин 1986]. К тому же у Достоевского все люди ответственны друг за друга, т. е. все виновны. И наоборот, обвинение другого влечет за собой отрицание собственных дурных мыслей или поступков, отказ взять на себя чужую вину, а также попытку свалить вину на другого. В Библии дьявола называют «обвинителем» (или, в русском переводе, «клеветником»), а в мире Достоевского любое обвинение есть клевета<sup>6</sup>. Если побуждение сознаться всегда есть добро, то обвинение всегда есть зло. Отрицая благодать и истину, обвинение уничтожает их, а утверждая зло, обвинение создает его. В братской драме «Бесов» Петр Верховенский говорит (обвиняет), а Ставрогин слушает — он тот или то, что Петр пытается поймать в ловушку слов.

Самая первая предварительная заметка автора гласит: «Всё дело в характерах» [Достоевский 1974в: 58]. Ложь Петра Верховенского становится детонатором для совершающихся в романе преступлений, а исповедь Ставрогина — его важнейшей мораль-

---

<sup>6</sup> Например, Откр. 12: 10. В английских переводах Библии обычно используется слово «accuser» (обвинитель), но «клеветник» из русского синодального перевода совершенно ясно выражает соответствующий оттенок смысла.

ной загадкой. В одном из самых неоднозначных критических разборов романа К. В. Мочульский понимает образ Ставрогина как композиционную ось романа. Прочитывая знаменитую заметку из записной книжки автора «Князь <Ставрогин> всё», Мочульский предлагает схему, в которой Ставрогин находится в центре ряда концентрических кругов. Женщины, с которыми он состоит в интимной связи: Даша, Мария Шатова, Марья Тимофеевна и Лиза Тушина — образуют самый ближний круг. Во второй круг Мочульский помещает четырех мужчин, с которыми Ставрогин непосредственно взаимодействует: Шатова, Кириллова, Петра Верховенского и Шигалева. Второстепенные персонажи образуют третий круг.

Можно поспорить с тем, кого именно исследователь поместил в тот или иной из своих кругов, — например, я бы добавила в первый круг соблазненную Ставрогиным девочку Матрешу, а во второй — Лебядкина и подчеркнула бы «бинарную» напряженность между Ставрогиным и Петром Верховенским в самом центре романа, — но его схема интересна и убедительна. Поместив личность Ставрогина в центр романа, Мочульский трактует весь сюжет как отражение его внутренней борьбы:

От всех кругов радиусы ведут к центру; токи энергии пробегают по всему организму романа, приводя в движение все его части. Толчки и взрывы, происходящие в глубине сознания героя, передают сотрясение от одного круга к другому: волны расширяются и растут, напряжение захватывает сначала несколько людей, потом кружки и, наконец, весь город. Душевная борьба Ставрогина становится общественным движением, воплощается в заговорах, бунтах, пожарах, убийствах и самоубийствах. Так идеи превращаются в страсти, страсти в людей, люди выражают себя в событиях. <...> Распад личности, смута в губернском городе, духовный кризис, переживаемый Россией, вступление мира в катастрофический период его истории, — таковы все расширяющиеся круги символики «Бесов» [Мочульский 1980: 355].

Все действие «Бесов» зависит от этих отношений. Чем теснее связан тот или иной персонаж со Ставрогиным, тем более значительна его роль. Однако то, что Мочульский, как и другие литера-

туроведы, основное внимание уделяет образам персонажей, в одном важном вопросе уводит их на ложный путь. Принято считать, что, поскольку Ставрогин находится в центре кругов, он и должен нести ответственность за поступки других героев и их страдания и проблемы: если речь идет о женщинах — за беременности, реальные или воображаемые, а у мужчин — за убийство Шатова и другие катастрофы, происходящие на страницах романа. Если принимать его бесовскую природу как данность, такое истолкование становится неизбежным. Однако с учетом нашего тезиса (и тезиса Достоевского) о том, что каждый человек сам несет ответственность за свои поступки, мы должны поставить такое предположение под сомнение. Правда ли, что Ставрогин является источником одержимости бесами, описываемой в романе, или, может быть, он исполняет функцию *козла отпущения* — предлога, которым другие пытаются воспользоваться, чтобы уйти от ответственности?<sup>7</sup> Если так, то сходство его роли с ролью Свидригайлова в «Преступлении и наказании» не случайно. В обоих случаях наши знания о якобы имевших место злонамеренных поступках героя основаны на рассказах третьих лиц — иными словами, на «клевете»; мы не видим их своими глазами. Отдельную проблему составляет загадочная природа Ставругина: если так трудно понять, что он собой представляет, почему его так часто считают источником зла?

Ставругина обвиняют в символических преступлениях, составляющих центр романа: в убийстве брата и сестры Лебядкиных (в соучастии с Федькой Каторжным), в лишении чести Лизы Тушиной и ее последовавшей за этим смерти, а также в растлении и самоубийстве девочки Матрешки<sup>8</sup>. Эпизод с Лизой является кульминацией романтической сюжетной линии «Бесов»; его

---

<sup>7</sup> О теме «козла отпущения» в литературе см. [Girard 1979]. Этот вопрос, как мы уже показали, актуален и для «Преступления и наказания».

<sup>8</sup> Мы уже говорили об убийстве Шатова, которое служит символическим ответом на нерешенный вопрос об отцовстве — центральный в сюжетной линии Верховенских. История Шатова также причудливым образом связана с историей Ставругина, который *считается отцом его ребенка*.

описывает рассказчик. Что же до истории с Матрешей, то она представлена во вставном документе, повествовании от первого лица в форме письменного признания; как бы то ни было, вопрос о том, следует ли включать его в канонический текст романа, не решен до сих пор. Сложность моей аргументации не должна отвлекать вас от основного тезиса, касающегося этической значимости речевых актов. Исследуя движущие силы *явки с повинной*, я сначала сфокусирую внимание на основном тексте романа, а затем перейду к признанию Ставрогина.

Достоевский строит свое нарративное искусство на косвенной речи, на слухах. В своем фундаментальном исследовании «Братьев Карамазовых» Н. М. Перлина подчеркивает, что такая (используя бахтинский термин) двухголосая речь всегда двусмысленна, причем Библия (Священное Писание), «наследие, имеющее абсолютный, неоспоримый авторитет», постоянно служит сверхавторитетным источником цитат [Perlina 1985: 24–25]. Цитаты из всех иных источников, за исключением Пушкина, участвуют в пародийном диалоге<sup>9</sup>. Цитирование непривилегированных текстов *принижает* авторитет источника. При анализе «Бесов» мы можем применить этот удачно найденный критерий к нарративной структуре романа, поскольку о характере и репутации Ставрогина, а во многих случаях даже о его словах читатель почти исключительно узнает с чужих слов. Догадки Д. Даноу относительно косвенной речи у Достоевского подкрепляют мое скептическое отношение к надежности сплетен, касающихся Ставрогина. Даноу констатирует:

Хотя Ставрогин является автором различных философских идей и политических стратегий, он никогда не высказывает свои идеи напрямую. Их озвучивают только его сторонники, отчаянно желающие просветиться душеспасительной философией или овладеть нигилистическим методом политических действий. В отсутствие прямой речи героя взгляды, которых он

---

<sup>9</sup> Учитывая данный факт, следует отметить, что Достоевский взял два эпиграфа к «Бесам» именно из этих авторитетных источников: Пушкина и Библии.

придерживался в прошлом, но от которых давно отказался, высказываются его учениками в виде косвенной речи. Парадоксально то, что эта речь обладает для пересказывающего ее персонажа некоей аурой авторитетности, которой она не имела для того, кто высказал ее изначально [Danow 1991: 69]<sup>10</sup>.

Если описание идет не от первого лица, то в его формулу входит элемент фантазии и творчества — вымысла, — а вместе с ним вероятность ложности, то, что Деррида называет диссеминацией. Учитывая, что Ставрогин идентифицируется как сущность за пределами повествования, нам следует особо отметить, что рассказчик, сплетник из местного светского общества, имеющий разнообразные отношения с персонажами романа, не взаимодействует напрямую со Ставрогиным<sup>11</sup>.

Я полагаю, что Ставрогина следует рассматривать как проекцию желаний, страхов и увлечений других людей. Его власть в значительной степени основана на литературных прецедентах. Он, безусловно, — кульминация русской демонической традиции в ее западном варианте: бес-искуситель (сатана) романтиков<sup>12</sup>. Другие персонажи романа приписывают ему свои идеи и возлагают на его харизму и личное обаяние ответственность за собственные мысли и поступки. Будучи одержимы бесом, они должны ему поклоняться; у них нет выбора — нет свободы воли. Этот подход к загадке власти Ставрогина созвучен средневековому мировоззрению, согласно которому люди суть не более чем марионетки в руках сверхъестественных сил добра и зла. Более того, некоторые из крупнейших исследователей творчества Достоевского, от Бахтина до Мурав, помещают его в рамки религиозной этики эпохи преמודерна. На проклятый русский

---

<sup>10</sup> Хотя, оспаривая истинность предположений других авторов относительно Ставрогина, Даноу не заходит так далеко, как я, его исследование повествовательных моделей Достоевского ценно и полно оригинальных идей.

<sup>11</sup> Выражаю Наталье Деборе Мартинсен благодарность за это важное наблюдение.

<sup>12</sup> См. [Connolly 2001: 177]. Образ Ставрогина перекликается с сексуальным демоном Лермонтова.



вопрос «кто виноват» дается простой ответ: «Ставрогин». Это перекладывание вины на внешние силы очень соблазнительно, поэтому оно распространяется за пределы романного мира и передается читателю. Применив удачную модель «одержимого читателя» А. Вейнера, я готова предположить, что в силу численного превосходства и разнообразия точек зрения многим одержимым бесами персонажам из кружка Ставрогина удается передать свою одержимость читателям и заставить их принять *свой* взгляд на вещи. Вина вне нас, виноват кто-то другой. Мы не видим Ставрогина в действии. Кто же он — дьявол или антихрист, как, по-видимому, верят жители Скворешников? Или на самом деле он — проекция *чужой* вины, дух, который материализуется в пустом пространстве разума, лишенного веры?

Описывая взаимоотношения между Ставрогиным и членами его кружка, Достоевский использует значимую и повторяющуюся тему русской истории — легенду о царе-самозванце времен Смутного времени XVII века. Выстраивая сюжет своего романа, Достоевский сознательно взял за образец историю Лжедмитрия — самозванца, в 1605 году объявившего себя законным наследником престола и на короткое время ставшего царем. Г. Мурав считает, что в романе Достоевского нашла свое выражение концепция русской истории, «согласно которой бесовский хаос светских событий включен в подчиняющуюся божественному промыслу священную историю» [Мурав 1992: 121]. Основываясь на этих культурных и исторических переключках, она убедительно доказывает, что основным злом в романе является самозванство — как действие и как позиция. Подобно Лжедмитрию, объявившему себя законным царем, Ставрогин берет на себя роль Антихриста, князя мира сего. Будучи всемогущим, он виновен в описанных в романе катастрофах:

Таинственная власть и красота Ставрогина завораживают и в конечном счете губят почти всех героев романа, которые попадают ему на пути: Шатова, несостоявшегося народника; Кириллова, которому Ставрогин внушил идею человекобога и который покончил с собой, чтобы освободить человечество от идеи Бога; полубезумную Марью Лебядкину, на которой

Ставрогин женился во исполнение пьяного пари; Лизу Тушину, светскую барышню, которая в него влюбилась, — все они погибают. Как будто всего этого недостаточно, эта тема раскрывается и в известной исключенной из романа главе «У Тихона», где рассказывается о том, что Ставрогин совратил и довел до самоубийства одиннадцатилетнюю девочку, видение которой теперь его преследует [Murav 1992: 108–109].

С этой точки зрения, Ставрогин виновен в том, как его харизма *влияет на других*. Под это влияние попадает даже читатель: «Сначала мы оказываемся обмануты Ставрогиным, а затем узнаем его истинную сущность. Выражаясь более подходящим для анализа бесовства языком, Ставрогин нас искушает, а роман учит нас, как устоять перед таким искушением» [Murav 1992: 109]. Доминирование страдательного залога в критическом разборе свидетельствует о том, что его автор втайне разделяет точку зрения рассказчика и других персонажей романа; рассказчик, персонажи романа и его читатели едины в том, что они видят в Ставрогине источник вины. Но что случится, если мы ступим на минное поле моральных смыслов, разделяющее Ставрогина и других персонажей, а также его нас? Все, что для этого нужно, — небольшое изменение в критических формулировках, и ответственность находит новый локус. «Бесовство» становится «кажущимся бесовством»; «завораживают и конечном счете губят» — «позволяют себя заморозить и погубить»; «которому Ставрогин внушил идею...» — «который приписывает влиянию Ставрогина возникшую у него идею...», и т. д. Эти небольшие смещения ракурса снимают вину со Ставрогина и возлагают ее на персонажей, отказавшихся от ответственности за собственные поступки. В этом контексте молчание Ставрогина, безусловно, имеет серьезное значение. Как мы видели выше, болтуны оказываются лгунами.

Образ Ставрогина создан другими, прежде всего Петром Верховенским. Рассказчик сообщает: «Петр Степанович был человек, может быть, и неглупый, но Федька Каторжный верно выразился о нем, что он “человека сам сочинит да с ним и живет”» [Достоевский 1974б: 281]. Петруша и сам сознается в этом:

«Нет на земле иного, как вы! 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!..» [Достоевский 1974б: 326]. Петруша в полной мере применяет свой дар проецирования во время диалога со Ставрогиным об Иване-Царевиче. Он использует изъяснительное наклонение, давая определение собеседника для самого же собеседника:

— <...> Слушайте: папа будет на Западе, а у нас, у нас будете вы! <...>

— Ставрогин, вы красавец! — вскричал Петр Степанович почти в упоении. — Знаете ли, что вы красавец! <...> Я люблю красоту. Я нигилист, но люблю красоту. Разве нигилисты красоту не любят? Они только идолов не любят, ну а я люблю идола! Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся, это хорошо. <...> Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...

Он вдруг поцеловал у него руку. Холод прошел по спине Ставрогина, и он в испуге вырвал свою руку. Они остановились.

— Помешанный! — прошептал Ставрогин [Достоевский 1974б: 323–324].

Пытаясь повторить Смутное время, Петр Верховенский сеет смуту, устраивает поджоги и распространяет слухи. В момент максимального хаоса и смятения он планирует поставить Ставрогина править Россией. Ставрогин, однако, относится к этому плану скептически.

— <...> Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

— Кого?

— Ивана-Царевича.

— Кого?

— Ивана-Царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

— Самозванца? — вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на иступленного. — Э! так вот наконец ваш план.

— Мы скажем, что он «скрывается», — тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. — Знаете ли вы, что значит это словцо: «Он

*скрывается»? Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его [Достоевский 1974б: 325] (курсив мой. — К. А.).*

Ставрогин-самозванец — это креатура Петра Верховенского, продукт его идолопоклонства. Тот факт, что в Смутное время командным пунктом самозванца была Польша, безусловно, имеет значение в общей системе символов романа Достоевского, поскольку, как мы видели, Петр Верховенский — бес польского происхождения. На всем протяжении своего разговора со Ставрогиным он играет роль искусителя, предлагая власть, славу, секс («...я вам завтра же приведу Лизавету Николаевну, хотите?» [Достоевский 1974б: 321]). Ставрогин сбит с толку; его краткие ответы свидетельствуют о растерянности и удивлении перед планами Петруши. Он не отвечает на его предложения и даже физически отталкивает его: «Бешенство овладело им: схватив Верховенского за волосы левою рукой, он бросил его изо всей силы об землю и вышел в ворота. Но он не прошел еще тридцати шагов, как тот опять нагнал его» [Достоевский 1974б: 321].

Основной конфликт романа возникает из этой важнейшей встречи между Петром Верховенским и Ставрогиным — разумеется, один на один, как и большинство важных встреч у Достоевского. Я бы предположила, что именно Петруша и устраивает эти конфликты, подчиняясь скрытому внутри него бесу. Дело в том, что разговор Петра Верховенского и Ставрогина — это не диалог на равных: один испускает поток лжи, другой же отказывается вступить в диалог<sup>13</sup>. Петруша проецирует образ своего внутреннего беса на Ставрогина (кем бы и чем бы тот ни был на самом деле). Самозванство — провозглашение себя престолонаследником или Богом — это сознательный, волевой акт самозванца, но в данном случае подобные идеи исходят лишь

---

<sup>13</sup> Петр Верховенский обращается к Ставрогину официальным тоном — на «вы», хотя тема диалога глубоко личная; это не то, что Мартин Бубер назвал бы диалогом «Я-Ты».

от Петра Верховенского. Этот разговор представляет собой попытку беса овладеть своей жертвой. Физическое насилие в ответ имеет символическое значение и может быть истолковано как попытка изгнать беса из себя.

Истина находится между людьми, а не внутри них. Так же как признание собственной вины и клевета представляют собой разные речевые действия по отношению к истине, аналогичным образом противовесом мошенничеству и самозванству является идолопоклонство. Разница между ними — вопрос отношения и ракурса. В своем замечательном анализе образа Ставрогина Й. Бёртнес исследует динамику идолопоклонства, пронизывающего взаимоотношения между персонажами романа. Бёртнес основывается на толковании Р. Жирара, в котором (согласно его знаменитой треугольной модели желания) Ставрогин является посредником между всеми остальными основными персонажами романа; он — их «идол», в «сатанинском величии» которого мы должны узнать «образ Антихриста» [Børtnes 1983: 56]. Бёртнес добавляет к этой трактовке еще один уровень; идолопоклонство — не просто вопрос взаимодействия персонажей на уровне психологии; оно также включает в себя акт воображения и творчества. Персонажи «Бесов» создают из других людей свои подобия. Подобно тому как Варвара Петровна «сочиняет» Степана Трофимовича в соответствии со своими фантазиями, Марья Тимофеевна проецирует на Ставрогина свой образ идеального героя [Børtnes 1983: 56]. Взаимоотношения других персонажей со Ставрогиным имеют аналогичный характер; их мнение о нем определяют их собственные желания. Бёртнес делает вполне обоснованный вывод: сам Ставрогин *не имеет реального содержания*. В своем анализе я бы хотела исследовать некоторые последствия этого смелого вывода, с которым я полностью согласна. Поскольку если Ставрогин не существует на том же плане реальности, что и другие герои романа, то он существует как образ, порожденный их воображением, как полноправный литературный персонаж и как центр, вокруг которого в романе происходят события. И снова: кто — или *что* — он такой (или такое)?

Путь Ставрогина на страницы романа извилист. В записных книжках Достоевского гигантские мужские прототипы — *атеист, великий грешник, положительно прекрасный человек* — обитают на одной и той же территории. Э. Васёлек, весьма тщательно изучивший эти записные книжки, замечает: «Достоевский пробует его вновь и вновь в одной роли за другой, но ни одна не подходит, поскольку Ставрогин будет выше каких-либо ролей» [Dostoevsky 1968: 15]. Заметки Достоевского — это «перечень забракованных Ставригиных» [Dostoevsky 1968: 15]. Создание, которое возникает в результате этого изнурительного процесса, лишено человеческого содержания. Его не следует читать «в изъяснительном наклонении».

До нарратива и за его пределами Ставрогин *существует*. Диалог между Петром Верховенским и Ставригиным можно рассматривать как встречу между преходящим, материальным миром, запечатленным в языке, и загадочной, трансцендентной сущностью. Здесь «роман-памфлет», который при поверхностном рассмотрении выглядит как повествование о текущих событиях, современных Достоевскому, разверзается в бездну истории (Смутного времени) и фактически в вечность. Петр Верховенский пытается создать не просто политического самозванца, а самого Антихриста, и роман Достоевского — это не просто хроника текущих событий, а некое подобие Откровения, новозаветной книги Апокалипсиса<sup>14</sup>. Читая роман Достоевского как апокалипсический текст, мы решаем сложную задачу, поскольку о книге Откровения с определенностью можно сказать только одно: множество содержащихся в ней загадок и темных мест чрезвычайно затрудняют ее толкование. И из того, что «Бесы» содержат прямые реминисценции из Откровения, не следует,

---

<sup>14</sup> Навязчивый интерес Достоевского к теме конца света хорошо изучен. Например, П. Д. Крэкер и Б. К. Уорд анализируют взгляды Достоевского на Апокалипсис с интеллектуальной, политической и теологической точек зрения [Kroeger and Ward 2001], а Д. Бетеа подвергает эту тему литературоведческому анализу, исследуя ее функцию в романе «Идиот» и русской литературной традиции [Betha 1989]. Однако эти ценные исследования не содержат сколь-либо систематического анализа «Бесов».

что в них надо буквально видеть библейский Апокалипсис. И тем не менее эти реминисценции требуют внимания, и они помогут нам ввести загадку идентичности Ставрогина в соответствующий контекст.

В Откровении описывается конец времен, когда Христос должен возвратиться на землю и принести спасение верующим христианам. Второе пришествие происходит после ряда катаклизмов, низвержения «вавилонской блудницы» (в библейской истории представляющей светский Рим) и вселенской битвы, в которой Христос торжествует над силами Антихриста. В Откровении описывается видение конца света. Иисус является предполагаемому автору книги — апостолу Иоанну Богослову — и поручает ему записать увиденное в форме писем, адресованных семи церквам Малой Азии. Фрагмент одного из этих писем, адресованного Лаодикийской церкви и обвиняющего ее в недостаточной искренности в вере («не холоден ты и не горяч»), цитируется в «Бесах» дважды. Тихон читает его Ставрогину накануне его признания [Достоевский 1974в: 11], а книгоноша Софья Матвеевна читает его Степану Верховенскому накануне его смерти [Достоевский 1974б: 497]. Таким образом, Достоевский связывает Ставрогина с его «литературным отцом» Степаном Трофимовичем через библейский текст.

В апокалипсическом жанре Божественное видение требует посредника, который бы передал откровение из Божественного мира в мир человеческий. В своем исследовании темы апокалипсиса в русской литературе Д. Бетеа пишет:

Характерным элементом апокалипсического сюжета является посланец из иного пространства-времени, который объявляет / открывает жителям этого мира, что его конец близок. <...Джон Коллинз пишет:> «Апокалипсис» — это жанр богооткровенной литературы с нарративной структурой, в которой откровение передается существом из иного мира получателю-человеку, демонстрируя трансцендентную реальность, которая имеет как временной (поскольку она предусматривает эсхатологическое спасение), так и пространственный характер (поскольку она подразумевает существование иного, сверхъестественного

мира». В самом тексте Откровения св. Иоанна этим посланцем является Божий ангел, дающий пророку возможность видеть то, что видит он, и занимающий его «промежуточное» место между Царством Небесным и земным миром. Тот факт, что ангел прибывает откуда-то из внеисторического пространства к человеческому существу, являющемуся пленником истории (и собственной смертности), — и есть самая суть откровения (по-гречески *Апокалипсиса*) [Bethea 1989: 41].

В «Идиоте» Достоевский предпринял попытку создать «положительно прекрасного человека» — князя Мышкина, который служил бы посредником между земным и Божественным мирами. Достоевский закончил этот роман непосредственно перед тем, как погрузился в работу над «Бесами», и эти произведения связаны друг с другом теснее, чем обычно считается. В предварительных заметках к «Бесам» Ставрогин имеет много общих черт с прото-Мышкиным: пассивность, княжеский титул и местонахождение в эпицентре хаоса насилия и страстей. Эволюция Мышкина в записных книжках, как и эволюция Ставрогина, имеет сложный характер; перед тем как принять свою окончательную кроткую форму, он проходит несколько стадий — гордец, озлобленный, бунтовщик [Кнарр 1996: 13]. В некотором смысле Ставрогин и Мышкин являются межтекстовыми двойниками. Сам Ставрогин тем, в каких словах его описывают другие персонажи, и своей собственной внеязыковой природой намекает на «трансцендентную реальность». Таким образом, то, как Петр Верховенский настаивает на превращении Ставрогина в идола, и то, как Ставрогин это отвергает, напоминает стихи 8–9 22-й главы Апокалипсиса, где ангел упрекает своего слушателя — свидетеля и автора текста, канал для передачи откровения — в идолопоклонстве:

8 Я, Иоанн, видел и слышал *сие*. Когда же услышал и увидел, пал к ногам Ангела, показывающего мне *сие*, чтобы поклониться ему;

9 но он сказал мне: *смотри, не делай сего; ибо я — сослужитель тебе и братьям твоим пророкам и соблюдающим слова книги сей; Богу поклонись.*



Диалог Петра Верховенского и Ставрогина перекликается с библейским текстом. Подобно Иоанну, Петр Верховенский является свидетелем и повествователем. Он раболепно падает к ногам посланца, открывшего ему истины, ранее окутанные покровом тайны. Ставрогин реагирует на это отвращением к идолопоклоннику. Он считает, что не заслуживает такого поклонения. «Бесы» — это, конечно, не переложение Откровения, и не стоит ассоциировать Петра Верховенского с Иоанном Богословом исключительно по той причине, что и тот и другой идолопоклонствуют. Однако множество реминисценций из Апокалипсиса подкрепляет идею, которую Достоевский пытался донести до читателей не только здесь, но и на протяжении всей своей творческой биографии, — идею об опасности изложения духовного опыта обычным человеческим языком. Присвоение Петром Верховенским чужих слов (в частности, слов Ставрогина) выливается в ложь, которая в кульминационный момент романа приводит к катастрофам.

На протяжении всего текста «Бесов» взаимодействие между Петром Верховенским и Ставрогиным представляет собой противостояние языка и образов. Как я указывала в начале этой главы, Петруша — бес-искуситель, использующий язык для манипулирования людьми. Его слова — ложь, а его поступки, как и поступки тех, кто подпал под его влияние, — преступления. Слова, которым внимают беспрекословно, приводят к греховным поступкам. Петр Верховенский принуждает Кириллова (или Кириллов позволяет ему себя принудить) написать ложное признание в предсмертной записке; он принуждает членов своего кружка к соучастию в убийстве Шатова — под ложным предлогом, а они позволяют ему вовлечь себя в это убийство; он клеветает на Шатова, заявляя, что тот намерен донести на них. С помощью лжи и манипуляций он пробивается в высшие круги городского светского общества, включая интимный кружок своих любовниц-аристократок. Во всех этих случаях Петр Верховенский проецирует беса, которым сам одержим, на других, и они охотно соглашаются. Ставрогин является его полной противоположностью. Ставрогин не *действует*; он *существует*.

Эта противоположность проявляется уже при их первом появлении на страницах романа. В то богатое событиями воскресенье Петруша внезапно «влетает» в гостиную Варвары Петровны [Достоевский 1974б: 143–144]. Он приходит с пророчеством: скоро сюда «явится» Ставрогин [Достоевский 1974б: 144]. Никто не замечает, как и когда появляется Ставрогин: «...он вошел очень тихо и на мгновение остановился в дверях, тихим взглядом окидывая собрание» [Достоевский 1974б: 145]. Ставрогин ассоциируется с существованием, с присутствием; поэтому он не просто «есть», он «является»<sup>15</sup>. Иными словами, Ставрогин — это видение, нечто явленное другим. Корень этого глагола связывает Ставрогина с местом, где в романе совершается символический акт: Богоявленской улицей. Роль Ставрогина состоит в том, чтобы «являть истину» — например, на самом повседневном и очевидном уровне, относительно его собственного брака. Вместе со Ставрогиным является истина, которая до того была скрыта. Его признание Тихону заканчивается обещанием: «Если же потребуют, явлюсь всюду» [Достоевский 1974в: 23]. Ставрогин имеет в виду, что если правоохранительные органы решат арестовать его, то он явится в суд. Но его манера выразиться двусмысленна. Фактически в конце своего признания он говорит, что *явится любому, кто к нему взывает*.

Произведения в жанре апокалипсиса, получившем имя от греческого слова, означающего раскрытие или откровение, описывают открытие скрытых истин; отсюда и название новозаветной книги, называемой по-русски Откровением. В «Преступлении и наказании» мы видели, как Лужин с помощью клеветы и обвинений пытался выставить Соню Мармеладову воровкой. Невинность Сони так и не была доказана, однако и мы, читатели, и заслуживающие доверия свидетели поверили в нее. Раскрытию скрытых истин невозможно помешать; оно

---

<sup>15</sup> Религиозные коннотации доминируют в толковании этого глагола в словаре Даля: например, первый пример в статье «являть» — «Яви нам, Господи, Милость твою!», а «явление» — «...даже до явления Господа нашего...» [Даль 1978: 671].

является, как дар. Аналогичная динамика характерна и для «Бесов». Когда персонажи романа, в частности Петр Верховенский, пытаются изобличить Ставрогина, они не могут затронуть его сути.

Вина Ставрогина остается загадкой. Вина Петра Верховенского очевидна:

И он [Шатов] стукнул ногой действительно в десяти шагах от заднего угла грота, в стороне леса. В эту самую минуту бросился сзади на него из-за дерева Толкаченко, а Эркель схватил его сзади же за локти. Липутин накинулся спереди. Все трое тотчас же сбили его с ног и придавили к земле. Тут подскочил Петр Степанович с своим револьвером. Рассказывают, что Шатов успел повернуть к нему голову и еще мог разглядеть и узнать его. Три фонаря освещали сцену. Шатов вдруг прокричал кратким и отчаянным криком; но ему кричать не дали: *Петр Степанович аккуратно и твердо наставил ему револьвер прямо в лоб, крепко в упор и — спустил курок* [Достоевский 1974б: 460] (курсив мой. — К. А.)<sup>16</sup>.

Простое и прямое изъяснительное наклонение, использованное рассказчиком, не оставляет простора для сомнений: Петр Верховенский замышляет насильственное преступление, совершенное в парке Скворешников, и наносит последний, жестокий удар. Он виновен. В противоположность этому, вина Ставрогина скрыта под множеством слоев повествования.

Наиболее загадочные грехи Ставрогина связаны с его отношениями с женщинами. Они остаются вне нашего поля зрения. Как мы видели, в записных книжках границы между образами персонажей особенно неустойчивы; качества переходят от одного героя к другому, пока не присваиваются кому-либо конкретному в окончательном варианте романа. Аналогичным образом дело обстоит и с его героинями. Вначале они все кажутся

---

<sup>16</sup> Петр Верховенский — убийца. Он совершает убийство у нас на глазах, как и Раскольников в «Преступлении и наказании». Сравните это с «Братьями Карамазовыми», где ключевое событие — являющееся, как и в «Бесах», символическим центром романа — окутано покровом тайны.

на одно лицо и всех их зовут Мариями, или их имена похожи на имя Мария — Марья Тимофеевна, Марья Шатова, Матреша; даже девушка, которая позднее стала Дашей, сначала была Машей. Однажды даже имя, как нос у Гоголя, начинает жить своей жизнью, когда каламбур *Marie / marié* («замужняя» по-французски) порождает восклицание: «Не каждую женщину можно назвать Марией» (*Chaque femme ne peut pas s'appeler Marie*) [Достоевский 1974в: 169]. Всех этих женщин объединяет одно: их связь со Ставрогиным. Он их всех соблазнил? Какая из них забеременела от него? Кто из них — жена Ставрогина? И какая тайная истина заключена в кульминационной сцене с Лизой Тушиной (которую *не* зовут Марией) в конце романа?

Большинство литературоведов видят в Марье Тимофеевне невинную девственницу, каковой она считает себя сама. В эпохальной книге Вячеслава Иванова о Достоевском она фигурирует как символ «Вечной Женственности в аспекте русской души», «Богородицы» и «Пречистой», которая «страдает от засилия и насильничества “бесов”, искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания» [Иванов 1987б: 523]. Иванов обосновывает такую трактовку главным образом ее репликами в диалоге со Ставрогиным во время его визита к ней в главе «Ночь» [Достоевский 1974б: 215–219]. Символическая ассоциация Марьи Тимофеевны с Девой Марией и ее пребывание в монастыре наводят читателей на мысль, что она является носителем религиозной идеи. Ее представление о том, что путь к благодати лежит через слезы, и ее идентификация с Русской землей предвосхищают (в самом буквальном смысле) природоцентричное учение Зосимы, изложенное в «Братьях Карамазовых»<sup>17</sup>. Тем не менее, с учетом несомненной укорененности Марьи Тимофеевны в русской языческой культуре с ее традицией двоеверия (сосуществования языческих и христианских верований) и того, что она предается таким сомнительным суеверным занятиям, как гадание, читатели, которые некритически воспримут ее религиозность, могут

<sup>17</sup> См. также [Померанц 1990: 155–156].

не обратить внимания на гораздо более сложную и глубокую идею. Кто на самом деле ее Князь?

Общепринятая трактовка Ставрогина как демонической личности допускает лишь одну интерпретацию его диалога с Марьей Тимофеевной: она узнает в нем самозванца, Антихриста, и это возбуждает ее гнев. Я, однако, полагаю, что самозванство Ставрогина — это ложь, которую ему приписал Петр Верховенский. Наше внимание опять оказалось переключенным с неразрешимой тайны сущности Ставрогина на того, кто претендует на знание, — на «обвинителя». Что же на самом деле разочаровало Марью Тимофеевну? Л. И. Сараскина, один из наиболее оригинальных и авторитетных специалистов по Достоевскому, предлагает решение. В своем радикальном анализе «Бесов» Сараскина замечает, что, в отличие от других важных персонажей романа, отличительные черты Марьи Тимофеевны (ее хромота и умственная отсталость) и связанные с ней события (ее тайный брак, эксплуатация со стороны брата, публичное признание Ставрогина в том, что он женился на ней, и ее насильственная смерть вместе с братом) в записных книжках Достоевского неизменны с самого начала<sup>18</sup>. Каково бы ни было ее значение в романе, Марья Тимофеевна играла в общем замысле Достоевского важнейшую роль [Сараскина 1990: 132]. Приводя существенные, убедительные доказательства, основанные на русском фольклоре и других произведениях Достоевского, Сараскина прослеживает происхождение Марьи Тимофеевны до самых ее бесовских корней. Ее физические и умственные недуги указывают на духовное нездоровье, поскольку в мире Достоевского причиной душевных — да и физических — болезней является не повреждение нейронов («хвостиков», о которых Дмитрий Карамазов узнает от Ракитина), а проклятые, ложные идеи [Сараскина 1990: 139]. Как и Лиза Хохлакова в «Братьях Карамазовых», Марья Тимофеевна одержима бесом. Сараскина

---

<sup>18</sup> В русской народной культуре хромота является признаком принадлежности к силам тьмы, поскольку Люцифер, будучи низвергнут с небес, охромел [Ivanits 1989: 39].

находит корни образа Марьи Тимофеевны в «женщине, влюбленной в черта», из древнерусской «Повести о бесноватой жене Соломонии» [Сараскина 1990: 138]. Она также указывает на перекличку этого образа с пушкинским стихом из эпиграфа романа: «Ведьму ль замуж выдают?» Почему, спрашивает Сараскина, если Марья Тимофеевна обладала пророческим даром, она вышла замуж за Ставрогина? Почему она утопила своего младенца (если он существовал) и почему она утопила его «некрещеным»? Сараскина полагает, что, преклоняясь перед Ставрогиным, Марья Тимофеевна на самом деле преклоняется перед демоническим «премудрым змием» — еще одним образом из славянского фольклора, — которого предпочитает в нем видеть. Таким образом, ее поклонение принимает форму акта идолопоклонства. Истериичность Марьи Тимофеевны резко контрастирует с жертвенной любовью Даши<sup>19</sup>. Сараскина делает вывод: Марья Тимофеевна ранее полагала, что ее муж — не «князь-богоносец», а «князь-Люцифер, в гордыне сатанинской противопоставляющий свою волю воле божьей» [Сараскина 1990: 152]. Таким образом, ее разочаровало не то, что он — не Христос, а то, что он не тот гордый и непокорный демон, которого она желала себе в мужья. Поступки Ставрогина в ходе его визитов в главе «Ночь» — приглашение Кириллова быть его секундантом, предупреждение Шатова о грозящей ему опасности, просьба к Шатову и дальше заботиться о Марье Тимофеевне, отпор Федьке Каторжному, упрек Лебядкину — все это попытки стать добрым и оказать сопротивление злу, овладевшему жителями города. Именно этого изменившегося Ставрогина Марья Тимофеевна и предаёт анафеме.

Таким образом, Сараскина переворачивает характерологическую ось добра и зла в романе. Она полагает, что бездействие Ставрогина является единственно возможной реакцией на зло

---

<sup>19</sup> Говоря о любви Даши, Сараскина ссылается на знаменитый стих из Первого послания к Коринфянам: «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто» (1 Кор. 13: 3).

в падшем мире, и приходит к неизбежным политическим выводам: реакция Ставрогина на зловещие планы Верховенского является наилучшей из возможных и предвосхищает последующие события российской и советской политической истории:

Ставрогин явил пример несоучастия в «крови по совести», в разрушении по принципу. И, может быть, в свете того реального опыта, который не обошел Россию, где была «попробована» программа Верховенского, феномен ее осмысления и осуждения, а также пример несоучастия, противоборства и отказа от самозванной власти и в самом деле явили собой нечто в высшей степени поучительное. Во всяком случае — по меркам позднейшего времени — почти и неслыханное [Сараскина 1990: 312–313].

Это оригинальное истолкование придает нам смелости, чтобы исследовать другой ранее табуированный вопрос: каков на самом деле характер отношений Марьи Тимофеевны со Ставрогиным? Правда ли, что его брак с ней был не более чем шуткой пьяного развратника? Читателям следует с осторожностью относиться к идее понять это утверждение буквально; в конце концов, мы услышали его от самого большого лжеца среди героев романа. Ложь возникает при распространении сплетен. Если Петр Верховенский ассоциируется со сплетнями, а Ставрогин — со скрытой истиной, то интерпретацию истории Ставрогина, основанную на буквальном понимании текста романа, нельзя считать удовлетворительной. Иными словами, наш Ставрогин — это не тот, кто в какой-то важный момент развития сюжета перешел на светлую сторону и раскаялся в прошлых грехах, а скорее тот, кто с самого начала был оклеветан и на кого другие старались свалить свою вину.

Во время рокового воскресного приема у Варвары Петровны, после драматичного ухода Ставрогина вместе с его калеккой-женой, Петруша Верховенский, заметив, что «в некоторых случаях третьему человеку гораздо легче объяснить, чем самому заинтересованному» [Достоевский 1974б: 150], берется объяснить произошедшее шокированной матери Николая Всеволодовича (и свекрови Хромоножки). По словам Петруши, Ставрогин, ведя

разгульную жизнь в Петербурге, связался с компанией беспутных бродяг, собравшейся вокруг пьяницы-шута капитана Лебядкина. Мария Тимофеевна, сестра Лебядкина, увязалась за ним. Петруша сообщает:

Она там в углах помогала и за нужду прислуживала. Содом был ужаснейший; я миную картину этой угловой жизни, — жизни, которой из чудачества предавался тогда и Николай Всеволодович. Я только про тогдашнее время, Варвара Петровна; а что касается до «чудачества»<sup>20</sup>... <...> Mademoiselle Лебядкина, которой одно время слишком часто пришлось встречать Николая Всеволодовича, была поражена его наружностью. Это был, так сказать, бриллиант на грязном фоне ее жизни [Достоевский 1974б: 149].

Члены этой пестрой компании смеялись над больной женщиной из-за ее влюбленности. Как рассказывает Петруша, она была слегка помешана, но не до такой степени, как впоследствии. Поворотным пунктом стал некий бурный вечер, когда собутыльники Лебядкина «обижали» его сестру. Защищая ее честь, Ставрогин выбросил одного из них из окна. Петруша уверяет своих слушателей, что «рыцарских негодований в пользу оскорбленной невинности» в этом поступке не было; скорее это также была шутка. Благородный поступок Ставрогина, по-видимому, окончательно расстроил психику Марьи Лебядкиной. Однако, несмотря на ее возбуждение, он продолжал оказывать ей знаки особого уважения — «третировать ее как маркизу», — что, как сказал ему тогда Кириллов, только усугубляло ее душевную болезнь [Достоевский 1974б: 149–150]. Что же ответил Ставрогин на это обвинение? «Вы полагаете, господин Кириллов, что я смеюсь над нею; разуверьтесь, я в самом деле ее уважаю, потому что *она всех нас лучше*» [Достоевский 1974б: 150] (курсив мой. — К. А.). Петруша уверяет своих слушателей, что все это было шуткой, баловством, фантазией преждевременно уставшего

<sup>20</sup> Корень этого слова, часто встречающегося в описании Ставрогина Петром Верховенским, — «чудо», и в поэтике преображения Достоевского он несет важную смысловую нагрузку.



человека, психологическим экспериментом над слабоумной калекой, мучительным для нее.

Такова история в изложении Петруши Верховенского. Но он говорит людям то, что они, по его мнению, хотят услышать. Варвара Петровна отвечает: «Нет, это было нечто высшее чудачества, <...> нечто даже святое!» [Достоевский 1974б: 151]. Все содержание романа в целом показывает нам, что Петр Верховенский, креатура языка, — лжец. Можем ли мы на этот раз принимать его слова на веру? Возможно, скрытая истина совсем иная? И действительно, слова Ставрогина («она всех нас лучше») имеют скрытый смысл, перекликающийся со стихами 46–47 седьмой главы Евангелия от Луки, где Иисус защищает грешницу, омывшую его ноги и помазавшую их драгоценным миром: «...ты головы Мне маслом не помазал, а она миром помазала Мне ноги. А потому сказываю тебе: прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много» (курсив мой. — К. А.).

Рассказ Петруши представляет собой ряд избитых литературных клише. Прежде всего бросается в глаза перекличка подробностей жизни Марьи Тимофеевны с историей Сони Мармеладовой в «Преступлении и наказании»: такое же нищее, бездомное семейство, те же убогие трущобы в том же городе, такой же мот и пьяница в роли опекуна... Внеязыковые реалии — реальный мир того времени, литературная традиция, скрытые евангельские реминисценции и даже написанные ранее произведения самого Достоевского — вновь выводят нас на историю падшей женщины, *проститутки, обитающей в центре безжалостного и порочного города*. Даже в деталях «обрамление», в котором предстает перед персонажами романа героиня Достоевского, напоминает появление Сони в дверях комнаты, где умирает ее отец:

*Из толпы, неслышно и робко, протеснилась девушка, и странно было ее внезапное появление в этой комнате, среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаяния. Она была тоже в лохмотьях; наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью. Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая,*

казалось, ничего, забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье... [Достоевский 1973б:143] (курсив мой. — К. А.).

Сравним это с появлением Марьи Тимофеевны на страницах «Бесов».

*Насмешки и даже удивление сопровождали и даму всё время, пока она пробиралась к соборным вратам между экипажами и ожидавшим скорого выхода господ лакейством. Да и действительно было что-то необыкновенное и неожиданное для всех в появлении такой особы вдруг откуда-то на улице среди народа. Она была болезненно худа и прихрамывала, крепко набелена и нарумянена <...>, с совершенно открытою головой, с волосами, подвязанными в крошечный узелок на затылке, в которые с правого боку воткнута была одна только искусственная роза... [Достоевский 1974б: 122] (курсив мой. — К. А.).*

Сходство бросается в глаза: героиня неожиданно входит с улицы и проталкивается через шокированную ее дешевым нарядом толпу к порогу святого места; возникает драматический контраст сакрального и профанного. Реалии эпохи Достоевского не позволяют предположить, что Марья Тимофеевна, будучи окружена в «ужаснейшем Содоме» грубыми, развратными людьми, могла доставлять своему безработному брату-пьянице средства к существованию лишь поденной работой в качестве служанки. Могла ли она не торговать собой?

Читатель помнит мысли Раскольниковца о том, что у проститутки (Сони) есть три торные дороги: разврат, безумие и самоубийство. Марья Тимофеевна выбрала безумие. Соня сумела сохранить свое смирение, кротость и способность любить; и она привела Раскольниковца к спасению. Несмотря на различия между этими двумя книгами, между двумя ракурсами (в «Преступлении и наказании» мы знали все мысли и чувства Раскольниковца изнутри, в «Бесах» мы видим Ставрогина лишь снаружи), и несмотря на печальный финал «Бесов», парадигма здесь та же: распространенный сюжет, описывающий помощь падшей женщине (ее спасение) со стороны просвещенного, образованного

юноши-«шестидесятника». Однако, насколько мне известно, такая трактовка в литературоведении не появлялась. Почему?

Неужели только из-за слов самого Ставрогина? В одном из наиболее памятных «срываний покровов» в романе Ставрогин говорит Шатову: «Марья Тимофеевна девица» [Достоевский 1974б: 194]. Изъявительное наклонение здесь соблазнительно. Итак, болтун Петруша — источник наших знаний об истории первых встреч Ставрогина с Марьей Лебядкиной, и он лжец. Читая «против течения», мы можем предположить, что Ставрогин в таком случае представляет истину: его слова правдивы, *даже если они явно противоречат фактам*. Иначе говоря, Верховенский лжет (Марья Тимофеевна не зарабатывала деньги одной лишь поденной работой; *на самом деле она торговала собой*), но Ставрогин говорит правду (она чиста, *несмотря на то что торговала собой*).

Когда Ставрогин берет в жены проститутку и заявляет, что она девственница, он отказывается обвинять, то есть впадать в самый страшный, с точки зрения Достоевского, грех: отказывается распространять клевету<sup>21</sup>. Называя ее невинной, он предлагает ей стать такой. При этом он скрыто цитирует евангельский текст и предлагает падшей женщине возможность спасения, отрицая ее грех. Но Марья Тимофеевна (и это неудивительно) *не может ему поверить*. Она цепляется за факты — отсюда ее помешательство. Важно то, что Ставрогин рассказывает об этом именно Шатову. Будучи праведным человеком, Шатов *верит*. Это может помочь нам понять известное высказывание Достоевского о том, что он предпочел бы остаться с Христом, а не с истиной — независимо от *фактов*<sup>22</sup>. Вера ведет

---

<sup>21</sup> Здесь я хотела бы вновь напомнить предложенную Дж. Л. Остином теорию «перформативного высказывания», согласно которой высказанное вслух слово (например, «да» во время бракосочетания) является средством изменения положения вещей в мире [Austin 1975: 5].

<sup>22</sup> «...Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной». Здесь Достоевский недвусмысленно утверждает превосходство сердца над разумом, духа над наукой (письмо от 20 февраля 1854 года) [Достоевский 1985: 176].

к откровению. Отказ верить (или зависимость от вещественных доказательств) выпускает бесов на свободу.

Так и происходит в случае Марьи Тимофеевны. Ставрогин действует (и говорит) как спаситель. Нетрудно поверить, что Ставрогин, возможно, отказался осуществить де-факто свой брак с некрасивой, физически и умственно неполноценной женой, которая к тому же является бывшей проституткой и, по всей вероятности, ведьмой. Но при этом невольно возникают другие трудные вопросы — вопросы, напоминающие о нашем анализе личной жизни Степана Трофимовича Верховенского. Как насчет других женщин? Как насчет всех этих погубленных женщин, всех этих беременностей и младенцев? Как насчет изнасилования и самоубийства малолетней девочки? Как и о Свидригайлове, о Ставрогине ходят слухи как о ненасытном соблазнителе женщин. Сюжетная линия Степана Трофимовича зиждется на попытке Варвары Петровны женить его, чтобы покрыть «чужие грехи» — т. е. предполагаемое соблазнение Даши не кем иным, как Ставрогиным. Марья Тимофеевна, его жена, заявляет, что родила от него ребенка. Марья Игнатьевна Шатова указывает на него как на отца *ее* ребенка. Лиза Тушина, благовоспитанная и высокообразованная молодая наследница крупного состояния, проводит с ним ночь, губя свою репутацию. И потом, есть еще Матреша.

Все эти женщины любят Ставрогина, но характер этой любви достаточно туманен, поскольку основные события скрыты от читателей. Обратившись к вопросу о роли женщин в «Бесах», мы не можем пройти мимо загадочных упоминаний в этом романе секты скопцов и их связей со Ставрогиным. Интересное совпадение: скопцы особенно почитали Откровение святого Иоанна Богослова, а в «Бесах» имеется множество апокалипсических реминисценций. Как пишет Л. Энгельштейн в своем мрачном исследовании секты скопцов,

эти мистические аскеты считали себя агнцами Божьими, овцами, стоящими по правую руку Спасителя. Они были «искуплены из людей, как первенцы Богу и Агнцу» (Откр. 14: 4). И тем

не менее они проживали свою повседневную жизнь посреди непосвященных — козлиц, стоящих по левую руку Спасителя и недостойных войти в Царствие Небесное [Engelstein 1999: 7].

Увеча себя, скопцы уподоблялись жертвенному агнцу (самому Иисусу), который принял на себя страдания всего мира. Анализируя «Бесов», литературоведы всегда указывают читателю на этимологию фамилии Ставрогина. Она происходит от греческого слова σταυρός («крест») и очевидно намекает на Страсти Христовы. В тексте романа недвусмысленно говорится о связи Ставрогина со скопцами и родственной им сектой хлыстов. Стараясь польстить Ставрогину во время их разговора в главе «Иван-Царевич», Петр Верховенский сравнивает будущий выход Ставрогина из тайного убежища с выходом «полулегендарного основателя» сект хлыстов и скопцов Данилы Филиппова. Здесь соединяются сразу несколько черт личности Ставрогина: его двусмысленная сексуальность, тема тайного убежища («он скрывается») и апокалипсический подтекст. Тема самозванства здесь также выходит за исторические и библейские рамки, поскольку история секты скопцов изобилует ложными и двусмысленными именами. Например, Энгельштейн указывает на «неясную» идентичность «пророка» скопцов Кондратия Селиванова, которого связывали с великим множеством разных личностей. Селиванов «считал себя воплощением первого Искупителя», а история его бедствий — похожий на Священное Писание текст, озаглавленный «Страсти Кондратия Селиванова», являвшийся для скопческих общин «определяющим нарративом инициации и выживания» [Engelstein 1999: 32]. Ученые подробно задокументировали важность темы скопцов для замысла «Жития великого грешника», остававшегося доминантой в творческом сознании Достоевского в тот период, когда он писал «Бесов» [Pease 1971: 171]. Если же пренебречь метафорическими нюансами, то из-за недвусмысленной ассоциации между Ставрогиным и сектой скопцов напрашивается вопрос о его возможной половой импотенции или сознательном уклонении от контакта с женщинами. Р. Пис ставит этот вопрос в своем провокативном исследовании

«Бесов», а Л. П. Гроссман указывает на близкое сходство Ставрогина с М. А. Бакуниным, который в глазах общества, несмотря на свое недюжинное обаяние, считался импотентом<sup>23</sup>. Нам необходимо обратить внимание на эти многочисленные и весьма прозрачные намеки при анализе вопроса об отношениях Ставрогина с женщинами [Достоевский 1974б: 391–413]<sup>24</sup>.

Репутация Ставрогина как ловеласа противоречит многим красноречивым деталям и намекам, рассыпанным в тексте. Он женится на женщине, которая духовно, умственно и физически безобразна — и, если мое истолкование ее истории убедило читателей, нравственно испорчена, — и заявляет, что она девственница. С Дашей он «больной», а она — его «сиделка». А красавица Лиза? Лиза и Марья Тимофеевна явно во многих отношениях

---

<sup>23</sup> Подробности см. в [Pease 1971: 170–171]. Пис приводит доводы Л. П. Гроссмана, (Гроссман Л. П. Бакунин и Достоевский // Спор о Бакунине и Достоевском. Гос. изд-во, 1926. С. 7–40) доказывающие, что прототипом Ставрогина во многих отношениях является Бакунин. Отличным источником сведений о Бакунине и его поколении революционных эмигрантов является книга Э. Х. Кара: [Carr 1998].

<sup>24</sup> В общем контексте основополагающего тезиса Достоевского об одиночестве как первопричине человеческих несчастий заслуживает особого внимания тот факт, что в России середины XIX века скопцы были страстными любителями фотографии и отдавали в ней особое предпочтение жанру автопортрета («селфи»). «Скопцы были среди тех, кто заказывал свои фотопортреты (когда в России в 1840-х годах открылись первые фотоателье. — К. А.). Они снимались и в одиночку, и целыми общинами и семейными группами и вешали эти снимки на стены у себя в домах. Они также сами занимались фотографией. Трое братьев Кудриных <...> открыли ряд предприятий, в число которых входили <...> ленточная фабрика, конный завод, меняльная контора и фотоателье» [Engelstein 1999: 151]. Эти факты заслуживают особого комментария, поскольку заставляют вспомнить основные признаки сил зла по Достоевскому: ленты напоминают известный рассказ Ж.-Ж. Руссо об украденной ленте из «Исповеди», который Достоевский без стеснения спародировал в главе «У Тихона»; лошади напоминают о всадниках Апокалипсиса (в этой связи также вспоминается Лиза Тушина, всюду появляющаяся верхом на лошади), а меняльное дело, как известно, во всех произведениях Достоевского изображается исключительно в бесчисленных оттенках черного.

являются парой и функционируют как зеркальные противоположности. Множество связей между ними позволяет нам предположить, что они представляют собой неведомое прежде порождение — двойничество, характерное для поэтики Достоевского, но двойничество женское. В то богатое событиями воскресенье, когда все герои романа собираются вместе в гостиной Варвары Павловны, Лиза и Марья Тимофеевна появляются там рука об руку. Лиза очарована Марьей Тимофеевной и заявляет, что хотела бы охрометь, как она; она считает, что хромота делает Марью Тимофеевну привлекательной для Ставрогина. В ее присутствии у Лизы проявляются симптомы бесовской одержимости — того, что, как мы предположили, возникает в результате идолопоклонства и освобождения в человеке внутреннего беса. Например, увидев Ставрогина при его первом появлении в романе, она раздражается истерическим смехом. После того как Шатов дает пощечину Ставрогину, а Ставрогин удерживается от того, чтобы ответить ему тем же, она падает в обморок. Она манипулирует Маврикием Николаевичем, своим тихоней-родственником, и насмехается над ним, в особенности в присутствии капризного отшельника Семена Яковлевича; ее привлекают смерть и бесовщина. Например, она изъявляет желание увидеть труп молодого самоубийцы. Лебядкин, брат и опекун Марьи Тимофеевны, заявляет, что влюблен в Лизу. Лейтмотивы, связанные с Лизой, — это неутомимость, гордость, образованность, богатство, влияние и лошади; ничто из этого перечня не ассоциируется в произведениях Достоевского с добродетелью или благодатью. Ее проект публикации ежегодника, который бы содержал подробные описания произошедших в России за год событий, символически ассоциируется со многими другими сомнительными и потенциально бесовскими предметами, связанными в романе с типографским делом. Не зная ни минуты покоя, Лиза страдает от некоего внутреннего «хаоса». Она навлекает на себя ненависть других людей; например, некоторые горожане ненавидят ее за то, что она — родственница губернаторши, за ее высокомерие и увлечение конным спортом; в окрестностях Скворешников она оказывается первой женщиной, которая ездит верхом. В романе,

имеющем такой ярко выраженный апокалипсический подтекст, все это красноречивые детали. Наконец, зная, что Ставрогин женат, она тем не менее позволяет дьяволу (Петруше Верховенскому) устроить свое свидание с ним. По собственной воле Лиза делает выбор в пользу нравственного падения.

Это падение чисто внешнее и вредит ее репутации, но не касается главной сути. Диалог между Лизой и Ставрогиным наутро после свидания, свидетелями которого мы оказываемся, не позволяет нам точно судить, что произошло между ними на самом деле. Существует высокая вероятность того, что Ставрогин — импотент, а для моего истолкования «Бесов» это даже необходимость. Что бы ни произошло между Ставрогиным и Лизой, этого было недостаточно для того, чтобы соединить их более чем на один час, хотя смерть его жены той же ночью дает ему право жениться на Лизе, а ее самопожертвование (признавшись в том, что провела с ним ночь, она губит свою репутацию) позволяет ему избежать подозрений в убийстве, поскольку он получает алиби [Достоевский 1974б: 391–413]. Тем не менее она отказывается выйти за него замуж, и это предопределяет ее судьбу: ее линчует обезумевшая толпа.

Однозначно определить характер отношений Ставрогина с Лизой и Марьей Тимофеевной на основании того, что сообщается в тексте романа, невозможно. Но даже материальное доказательство половых связей — всех этих младенцев — можно оспорить. Здесь сюжетная линия Ставрогина снова перекликается с линией Степана Трофимовича. Ребенок Марьи Тимофеевны — лишь плод ее воображения. Даша, по-видимому, не забеременела. Связь Лизы со Ставрогиным, каков бы ни был ее характер, продолжается лишь одну ночь, а наутро Лизу убивают. Единственного реально существующего ребенка в романе рождает Марья Шатова — того самого ребенка, который обращает Шатова от неверия к вере, ребенка, рожденного падшей женщиной, уподобляющейся Пресвятой Деве, любимой Достоевским Сикстинской Мадонне<sup>25</sup>. Как мы видели в предыдущей главе,

<sup>25</sup> См. анализ С. Фуссо, приведенный в предыдущей главе.



эта сцена в романе несет весть о чуде преображения. Если отцом ребенка был Ставрогин, его роль в центре возникающей в романе иконы искупления вновь поднимает вопрос о Божественном происхождении.

Однако сейчас нам необходимо проанализировать событие, являющееся моральным ядром «Бесов». Каковы бы ни были грехи Ставрогина в отношении других женщин, наиболее серьезное обвинение против него — это обвинение в изнасиловании малолетней девочки Матрешы, ставшем причиной ее самоубийства. Это тема исключенной цензурой главы «У Тихона». Глава «У Тихона» — это исповедь, и в этом качестве она занимает в романе значительную — хотя, как мне представляется, весьма двусмысленную — позицию<sup>26</sup>. В двух важных смыслах преступление Ставрогина и его последующее признание — это наследие, доставшееся от Степана Трофимовича. Само преступление *пассивно*, а признание сделано *в письменной форме*. Признание Ставрогина в совершенном преступлении (он соблазнил малолетнюю девочку и не воспрепятствовал ее самоубийству) — вполне осязаемый материальный объект: отпечатанный за границей документ, «три отпечатанных и сброшюрованных листочка обыкновенной почтовой бумаги малого формата. Должно быть, отпечатано было секретно в какой-нибудь заграничной русской типографии, и листочки с первого взгляда очень похо-

---

<sup>26</sup> Само собой разумеется, об истории этой запрещенной главы и ее месте в романе имеется большой корпус литературоведческих работ. Катков исключил ее из первого издания романа, и Достоевский впоследствии ее не восстанавливал. Она была обнаружена в 1920-х годах и добавлялась к последующим изданиям «Бесов» либо в виде приложения в конце, либо в том месте, куда ее первоначально поместил автор, — как глава 9 второй части. Моя трактовка основывается на изданном в Полном собрании сочинений Достоевского варианте романа, где глава «У Тихона» опубликована в 11-м томе (а не в 10-м, вместе с остальным текстом романа). Я считаю, что глава «У Тихона» должна публиковаться там, где ее первоначально поместил автор: после главы 8 второй части, а не в качестве приложения с примечаниями. Тем не менее вставной характер нарратива признания Ставрогина для меня имеет большее значение, чем его место в хронологии сюжета «Бесов». Подробности см. в [Достоевский 1975: 237–248].

дили на прокламацию» [Достоевский 1974в: 12]. Когда Достоевский описывает что-либо с таким вниманием к физическим деталям, этот предмет обязательно имеет символическое значение. Здесь присутствуют все характерные для него классические сигналы тревоги: признание оформлено в печатном виде и оно исходит из-за границы. А на религиозном уровне возникает переключка с Апокалипсисом. В конце концов, в главе пятой Откровения св. Иоанна Богослова печатный документ играет важнейшую роль в приближении катастроф конца времен:

- 1 И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями.
- 2 И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати ее?
- 3 И никто не мог, ни на небе, ни на земле, ни под землею, раскрыть сию книгу, ни посмотреть в нее.

Агнец Божий снимает печати и возвещает о приходе всадников Апокалипсиса, с прибытием которых наступает конец света. Тихон читает исповедь Ставрогина сразу же после того, как цитирует вслух стих из Откровения, обращенный к ангелу Лаодикийской церкви («не холоден ты и не горяч»). Озабоченность Ставрогина возможными серьезными последствиями публикации его исповеди также напоминает о взрывной силе снятия печатей в книге Откровения.

То, что исповедь Ставрогина оформлена в виде печатного документа, предназначенного для всеобщего ознакомления, явно роднит ее с другой печатной продукцией, упоминаемой в романе, — в частности, с политическими листовками, предполагаемая цель которых — распространять революционные идеи среди рабочих местной фабрики. Литературный характер исповеди позволяет нам сопоставить ее происхождение со склонностью Степана Трофимовича подменять жизнь литературным творчеством. Если вспомнить, что бумага и письменность играют в романе бесовскую роль, письменная форма признания Ставрогина заставляет усомниться в его искренности. Надежность самого признания в плане истинности изложенных в нем

фактов может и должна подвергнуться сомнению, как только это признание становится достоянием общественности. Публичная исповедь, такая исповедь, которая выходит за пределы священного общения между человеком и Богом, — это слишком сложная форма самовыражения, чтобы быть «одноголосой». Как пишет П. Брукс в своей недавней книге о признаниях в праве и литературе, «сам акт признания зачастую является продуктом ситуации, совокупности физических условий, психологического состояния, не позволяющих человеку вполне проявить самообладание и достоинство» [Brooks 2000: 72]. Брукс цитирует трактат Маймонида о талмудическом праве:

В Писании предуказано, что суд не должен приговаривать человека к смертной казни или бичеванию на основании только его собственного признания [вины]. Ибо возможно, когда он сделал признание, его ум был помрачен. Возможно, он принадлежал к числу тех, кто страдает, чья душа озлоблена, к тем, кто желают смерти, пронзают себе утробу мечом или бросаются наземь с крыш. <...> Принцип, согласно которому *никого нельзя признавать виновным на основании его собственного признания*, — Божественное предопределение [Brooks 2000: 72]<sup>27</sup>.

Самообвинение — важный вопрос для «Бесов», поскольку знание читателя о предполагаемом преступлении основано исключительно на этом документе. Как мы видели в «Преступлении и наказании», наиболее убедительные события в произведениях Достоевского демонстрируются читателю непосредственно и в драматической форме; его манипуляции слоями повествования заставляют усомниться в достоверности любого события, о котором рассказывается третьему лицу. Как только показ переходит в рассказ, к нему примешивается ложь. Непосредственное изображение не оставляет сомнений в том, кто совершил

---

<sup>27</sup> Надеюсь, читатель проберется вслед за мной через слои цитирования к первоисточнику этого ценного текста. Брукс нашел эту цитату в книге [Levy 1986: 438]. Сам Леви цитировал «Мишне Тору» Маймонида: Книга 14, «Судьи» [Maimonides 1949, 52–53] (слово «вины» в скобках вставлено Бруксом). См. [Brooks 2000: 181, note 6].

преступление. Раскольников — убийца, и тем не менее мы видим происходящее его глазами. Свидригайлов, которого все обвиняют, не совершает ни одного дурного поступка, который бы нам было позволено увидеть. Этот подход набирает силу и авторитет, когда применяется к «Бесам». Какое зло мы видим своими глазами? Самоубийство Кириллова и убийство Шатова — преступления, которые совершил Петр Верховенский, а не Ставрогин.

Некоторые из лучших исследований «Бесов» пролили свет на сложности, связанные с исповедью Ставрогина, в литературном контексте. Например, М. Джонс и Р. Ф. Миллер указывают на используемое Достоевским в этом жанре двухголосие, унаследованное от Ж.-Ж. Руссо [Jones 1983: 81–93; Miller 1984: 77–89]. В статье «Стилистика Ставрогина», наводящем на размышления и скрупулезном анализе главы «У Тихона», Л. П. Гроссман исследует связи между исповедью Ставрогина и ее ближайшими литературными предшественниками в исповедальном жанре. Гроссман показывает, что и форма, и содержание этой исповеди отражают ее фальшивость — как ее косноязычный стиль, так и заключение, вместо обычного для настоящей религиозной исповеди «возрождения и спасения грешника» представляющее собой грезу о Золотом веке [Гроссман 1996: 612]. Здесь, как и в других случаях, Достоевский полемизирует с Руссо, наглядно демонстрируя изначальную фальшь публичной письменной исповеди<sup>28</sup>. Сам ее стиль фактически работает против ее содержания; как пишет в своей недавно вышедшей работе У. Дж. Лезербарроу, «исповедь Ставрогина, при всех ее шокирующих подробностях, оказывается такой же невнятной и уклончивой, как и он сам. Фактически это пародия на исповедь, упражнение в увертках, а не в саморазоблачении. <...> Она так же манерна, риторична и лишена реального содержания, как и сам Ставрогин» [Leather-

<sup>28</sup> Этот вопрос также хорошо освещен в литературоведении. Влияние Руссо на исповедь Ставрогина является основной темой выполненного М. Джонсом исследования скрытой полемики Достоевского с его литературными предшественниками [Jones 1990: 152–160]. Среди других, кто указал на фальшивость героев-исповедников Достоевского, — Р. Ф. Миллер [Miller 1979], Р. Л. Белнэп [Belknap 1990] и я [Flath 2005].

barrow 1999: 53]. Для наших целей необходимо лишь указать на важную связь между литературностью исповеди Ставрогина и ее неискренностью, а также заметить, что греза о Золотом веке содержит видение (заимствованное у художника Клода Лоррена и перекликающееся с Чернышевским) дохристианского мира, свободного от вины: «Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и *невинные...*» [Достоевский 1974в: 21] (курсив мой. — К. А.). После ознакомления с подобными исследованиями напрашивается вывод: пародийный характер исповеди Ставрогина делает ее недостоверной. Однако Миллер, Лезербарроу, Джонс и другие авторы, отдавая должное стилистическому мастерству, проявленному Достоевским при написании исповеди Ставрогина, не делают последнего пугающего шага: *поставить под сомнение изложенные в ней факты.*

Впрочем, фундамент для такой трактовки уже заложен<sup>29</sup>. Й. Бёртнес, например, пишет, что Достоевский был прав, когда исключил исповедь Ставрогина из текста романа, хотя в последующих изданиях ее можно было восстановить. Он пишет:

Ставрогин безличен. Даже слухи о его грешности оставлены без подтверждения. Видно, насколько прав был Достоевский с эстетической точки зрения, когда исключил из текста романа его исповедь, которая бы свидетельствовала о его развратности и, таким образом, придала бы его образу этос, пусть даже предельно аморальный. Между тем фактически образ Ставрогина — это символ пустоты [Børtnes 1983: 67].

При анализе этого документа нам не следует доверять ему до тех пор, пока такое доверие не будет заслужено творчески. Наш апофатический подход к чтению предполагает, что мы отбрасыв-

---

<sup>29</sup> Один такой критик — выпускник Семинарии Дюка Р. Смит — пишет, что «устная исповедь слишком легко превращается в действие, цель которого — обеспечить спасение исповедующегося. Она превращается в нечто совершающееся в обмен на то, что в конечном счете должно быть получено, таким образом затрудняя воссоединение» [Smith 2002: 15]. То, что исповедь Ставрогина оформлена в печатной форме, делает ее содержание недостоверным.

ваем наиболее очевидные, «изъявительные» истолкования; чем сложнее нарративное обрамление, тем больше требуется скепсиса. Как я уже показала, есть веские основания сомневаться в буквальном содержании признания Ставрогина. Оно является явной пародией на «Исповедь» Руссо; оно демонстративно «литературно»; и оно могло быть написано со взаимоисключающими целями (шокировать / сознаться в реально совершенном преступлении / совершить самооговор). На самом деле было бы более целесообразно интерпретировать исповедь в главе «У Тихона» как художественное произведение, имеющее символическую цель, а не как документ, описывающий ряд фактов. Настоятельно рекомендуем читателям учесть соблазнительное предложение рассказчика, содержащееся в одном из вариантов текста (записанном рукой А. Г. Достоевской): «Я и не привожу доказательств и вовсе не утверждаю, что документ фальшивый, то есть совершенно выдуманный и сочиненный. Вероятнее всего, что правды надо искать где-нибудь в середине...» [Достоевский 1975: 108]<sup>30</sup>. Я согласна с рассказчиком в этом варианте и его призраком в окончательном варианте. Неуловимая истина заключена где-то между разными точками зрения, независимо от того, являются они разными критическими подходами к документу или сознаниями двух людей, участвующих в диалоге, — например, Тихона и Николая Ставрогина. Рассмотреть все красноречивые детали невозможно. Однако я могу, по крайней мере, намекнуть, что перочинный ножик, играющий столь значительную роль в несправедливом наказании невинной Матрешы, — это не только оружие, не только фаллический символ (такого же типа, как сабля Дмитрия Карамазова в сцене обмена поклонами с Катериной Ивановной), но и письменная принадлежность (его назначение состоит в том, чтобы *очинивать перья*). Манипуляция Ставрогина с перочинным ножиком прямо перекликается со знаменитым «случаем с лентой» в «Исповеди» Руссо; здесь Достоевский добавляет к обвинению, брошен-

---

<sup>30</sup> Эта часть текста не была включена в оригинальный вариант, представленный для публикации (и исключенный Катковым).

ному мужчиной жертве женского пола, очевидный сексуальный и подразумеваемый литературный элемент. Здесь, как и в «Белых ночах», драма преобразования желания в письменный текст гораздо более интересна, чем простое описание действия в изъяснительном наклонении. Что же до самого соблазнения, то, несмотря на желание Ставрогина оговорить себя и рассказать всю правду, он заявляет, что решительный шаг к сближению сделал именно ребенок:

Она смотрела на меня до ужаса неподвижными глазами, а губы стали дергаться, чтобы заплакать, но все-таки не закричала. Я опять стал целовать ей руки, взяв ее к себе на колени, целовал ей лицо и ноги. Когда я поцеловал ноги, она вся отдернулась и улыбнулась как от стыда, но какую-то кривою улыбкой. Всё лицо вспыхнуло стыдом. Я что-то всё шептал ей. Наконец вдруг случилась такая странность, которую я никогда не забуду и которая привела меня в удивление: девочка обхватила меня за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама. Лицо ее выражало совершенное восхищение. Я чуть не встал и не ушел — так это было мне неприятно в таком крошечном ребенке — от жалости. Но я преодолел внезапное чувство моего страха и остался [Достоевский 1974в: 16].

Можно спросить: что же случилось дальше? Но лучше задать другой вопрос: кто такая или что такое Матреша? Может быть, она сама — вымысел? Может быть, она сама — мечта? Сходство с видением похотливой пятилетней девочки у Свидригайлова в «Преступлении и наказании» (недвусмысленно представленным как сновидение) бросается в глаза. Как сам Ставрогин недвусмысленно заявляет в своей исповеди, вещественных доказательств, подтверждающих его показания, не существует. Во время своих одиноких странствий после этой истории и после своей женитьбы Ставрогин нашел фотографию девочки, похожей на Матрешу, — неведомо почему в «бумажной лавке» в Германии [Достоевский 1974в: 21]. Он купил эту фотографию, но забыл ее в гостиничном номере. Позднее, во время нового путешествия по Германии, он, проехав свою станцию, оказался вынужден провести некоторое время в гостинице в маленьком городке.

Здесь во время послеобеденного сна ему представляется изображающая Золотой век картина Клода Лорена «Асис и Галатей»: прекрасный морской пейзаж на закате, видение земного рая. «Чудный сон, высокое заблуждение!» [Достоевский 1974в: 21]. Но стоит ему проснуться, плача от счастья, как ему мерещится крошечный красный паучок — точно такой же, он видел на листе герани на подоконнике в день самоубийства Матрешы, — а затем он видит и саму Матрешу, исхудавшую, страдающую и укоризненно грозящую ему кулачком. Эти два видения дополняют друг друга: рай и ад человеческой жестокости, видение Золотого века и страдания невинного ребенка. Это противопоставление не случайно. Никакая утопия не возможна, если она построена на страданиях одного невинного ребенка. Так или иначе, именно видение страдающего ребенка заставит Ивана Карамазова отвергнуть Божий мир. Какое из этих видений реально? Я полагаю, что оба они являются сновидениями и появляются в романе Достоевского как вставные произведения искусства: картина — художественное изображение, а история Матрешы — вымышленное повествование.

Ставрогин вспоминает, что его видение Золотого века предстало перед ним «не как картина, а как будто какая-то быль» [Достоевский 1974в: 21]<sup>31</sup>. Вспоминая же о том, как ему привиделась Матреша, он говорит: «Я увидел пред собою (о, не наяву! если бы, если бы это было настоящее видение!) <...>» [Достоевский 1974в: 22]; а закончив ее описание, повторяет: «О, если бы я когда-нибудь увидал ее наяву, хотя бы в галлюцинации!» Эта фраза явно нелогична. Было это сновидением или нет? Что такое «видеть наяву», если не «видеть»? Если что-то видят в галлюцинации, это по определению не явь. Язык повествования позволяет читателю усомниться даже в самом существовании ребенка. Мы спрашиваем: Ставрогин купил фотографию потому, что

---

<sup>31</sup> Как ни удивительно, но даже название «Золотой век», занимающее в видении Ставрогина такое важное место, также связано с сектой скопцов, считавших период между 1802 и 1820 годами своим «Золотым веком». См. [Engelstein 1999: 31].



она напомнила ему Матрешу, или это Матреша явилась к нему с того снимка, купленного в «бумажной лавке»? Разбираться во временной последовательности (он увидел фотографию после истории с Матрешей и т. д.) не имеет смысла, поскольку для сновидений и художественной литературы нет разницы, что появляется раньше — рассказ или то, что его вдохновило<sup>32</sup>. Ставрогин так или иначе не соблюдает в своем повествовании временной последовательности. Буквально понятые факты исповеди естественным образом приводят к выводу, что Матреша на самом деле является литературным персонажем, а ее история — художественный вымысел.

В таком случае исповедь Ставрогина оказывается самооговором. Его план опубликовать ее представляет собой попытку принять на себя страдания мира — то, что рассказчик в уже процитированном нами выше предварительном варианте называет «потребностью креста» (σταυρός). Это напоминает эпизод Страстей Христовых: он рад, если бы его миновала чаша сия. И разумеется, Матрешу ужасает прежде всего то, что она, как ей кажется, «Бога убила» [Достоевский 1974в: 16]. Все эти реминисценции указывают на то, что Ставрогин — далеко не бес, каким его принято считать в традиционном литературоведении. Наоборот, наше апофатическое прочтение показывает, что он пытается очистить мир от грехов, приняв их на себя — *imitatio Christi*, что, даже приняв ложное направление, все же не становится таким тяжким проступком, как отказ признать свою вину или, что еще хуже, *обвинение других* — самое страшное злодеяние в произведениях Достоевского.

В предсмертной записке Ставрогина (процитированной в эпиграфе к этой главе) заключены выстраданная идея Достоевского и ключ к его этике. В ней Ставрогин призывает своих читателей избегать греха клеветы: «Никого не винить, я сам».

---

<sup>32</sup> Это может завести нас в черную дыру нарративной относительности. Что появилось раньше, прототип или рассказ? Это рассказ о ком-то или именно рассказ создает своего персонажа? Наводящий на интересные мысли краткий анализ этих вопросов см. в [Abbot 2002: 127–129].

Эти слова можно истолковать как клише (именно это полагается писать в предсмертной записке, и многие самоубийцы так и поступают) или как последнюю волю человека, готовящегося к смерти. Однако на самом глубинном уровне они обладают силой заповеди. Посредством грамматики — повелительного наклонения, выраженного инфинитивом, — которая у Достоевского служит для выражения самых важных идей, Ставрогин формулирует идею, проходящую красной нитью через все рассмотренные нами произведения Достоевского: «Не клеветщи»<sup>33</sup>. Эта заповедь предвосхищает повеление Зосимы во время скандала, разразившегося между членами семьи Карамазовых в его келье: «Простите! Простите все!»<sup>34</sup>

Вопросы о страдающем ребенке, которые поднимает Ставрогин в своей исповеди, как и сомнения относительно отцовских обязанностей, терзавшие Степана Верховенского, ведут в том же направлении: к кратковременному видению семейного счастья и самому счастью Шатова. Поскольку Марья Шатова приносит Шатову спасение в виде ребенка, отцом которого является Николай Ставрогин (кстати, ее привозят к мужу на мерине — бесполом существе, крайне редко встречающемся в русской литературе и составляющем резкий контраст горячему коню, на котором гарцует Лиза Тушина)<sup>35</sup>. Шатов принимает свое семейное счастье как великий дар. Как доказала Фуссо, эта сцена в романе имеет функцию иконы, образа, чье назначение — давать

<sup>33</sup> Характерные примеры можно найти в молитвах и проповедях Зосимы в «Братьях Карамазовых» и в строгом приказании Сони Мармеладовой Раскольникову: «Встань! <...> *Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!"*» [Достоевский 1973б: 322] (курсив мой. — К. А.).

<sup>34</sup> Она также зловеще перекликается с идеей великого романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», вышедшего в свет вскоре после романа Достоевского: «Мне отмщение, и Аз воздам». *Кто это говорит?*

<sup>35</sup> Кстати, перед тем как уйти от своего мужа, Марья Игнатьевна Шатова была гувернанткой — т. е. представительницей той самой категории женщин, в пользу которой давался благотворительный бал. В конце концов она спасается и, как и ее муж, умирает в состоянии благодати.

веру и спасение, включающее, разумеется, *вечную жизнь* — победу над смертью. Читателю прежде всего следует вспомнить, почему Шатова убили: чтобы не позволить ему сказать *правду*. Какую же правду мог открыть Шатов — правду настолько опасную для Петра Верховенского, что тот решил его убить? Место, где спрятан типографский станок? Но это мелочь. Оттого, что его откопают, лишь сохранится статус-кво — в Скворешниках по-прежнему будут распространяться лживые прокламации. Существование опасной сети бесноватых бунтовщиков, угрожающей основам империи? Но это ложь; на самом деле есть только пестрая компания скучающих и легковверных мещан, и в любом случае Шатов не имел намерения выдать организацию Верховенского<sup>36</sup>. Зачем это ему? Все его мысли заняты чудом его новорожденного ребенка и счастьем возвращения жены. Вряд ли эта правда — нечто настолько низкое и грязное, как закопанный в землю печатный станок. Возможно, дело в том, что Шатову известна истина, способная *разрушить власть Петра Верховенского*? Ответ на этот вопрос, естественно, трудно выразить словами. Это истина Божественного откровения, чудо рождения ребенка и любовь воссоединившихся вопреки всему родителей этого ребенка, любовь, которая пребудет и после окончания этой земной жизни. Это истина, которая наставит на путь истинный «случайные семьи», так волновавшие Достоевского. Это истина о том, что мир страданий, боли, хаоса, бунта, одержимости бесами и смерти — не более чем иллюзия. Иногда ярко вспыхивает свет откровения, позволяющий прозреть, и перед нами предстает мимолетное видение иного мира в лице посланца из того — реального — мира. Но выбор за нами. Истина, заключен-

---

<sup>36</sup> Нечаев, согласно надежным источникам того времени, был мастером фальсификации. Его «Русский революционный комитет» и его многочисленная организация <...> существовали лишь в креативном мозгу Нечаева» [Carr, 1998: 270]. Что же до Бакунина, у него была «настоящая страсть придумывать политические общества, где он был главнокомандующим, а их рядовой состав вряд ли существовал где-либо, кроме как в его воображении» [Carr, 1998: 257]. Роман Достоевского показывает: хотя опасность действительно существует, факты ложны.

ная в этом образе, станет доступна нам только в том случае, если мы готовы считать иллюзией и потому игнорировать данную в ощущениях реальность, окружающую и ослепляющую нас.

Такая интерпретация «Бесов», основанная на противопоставлении нарративных и визуальных методов осмысления мира, может позволить нам примирить два радикально различных критических подхода к прочтению Достоевского — диалогический (бахтинский) и образный (джексоновский), которые исследовала К. Эмерсон в работе «Слово и образ в мирах Достоевского» [Emerson 1995: 245–266]. Как пишет Эмерсон, эти два метода имеют один общий ключевой тезис: критический анализ «должен раскрывать связи между формальными особенностями текста и этическим видением мира» [Emerson 1995: 265]. Анализируя таинственную личность Ставрогина, я прихожу к выводу, что смысл (как сказал рассказчик Достоевского, которого заставил замолчать цензор) находится «в середине» — между участниками диалога, между строчками текста, между вымыслом и реальностью, между образом и словом, между временем этого мира и трансцендентным пространством-временем, между автором и читателем, а также между вами и мной, читателями романа, — и проявляется через диалог и образы на всех этих уровнях. Лишь тогда, когда смысл застывает на одном месте или отливается в формулу, правда становится ложью.

# Глава восьмая

## Матери Карамазовых

При творении человека два влечения <доброе и злое> противопоставлены друг другу. Творец дал их человеку как двух его слуг, которые, однако, могут выполнять свою службу лишь в подлинном взаимодействии. «Злое влечение» не менее необходимо, чем его напарник, даже еще более необходимо, чем то, ибо без него человек не мог бы иметь жену и детей, построить дом и установить хозяйственные связи: ведь «всякий труд и всякий успех ведут к соперничеству между человеком и его товарищами» (Еккл. 4: 4). Поэтому такое влечение называют «дрожжами в тесте», бродильным материалом, заложенным в душу Богом, закваской, без которой человеческое тесто не поднимется.

*Мартин Бубер*<sup>1</sup>

В «Братьях Карамазовых» Достоевский дает нам один из величайших портретов отца в мировой литературе. Федор Павлович Карамазов занимает в романе доминирующее положение: он — великая стихийная сила, составляющая его центр, тайна семени из Евангелия от Иоанна, «злое влечение», без которого жизнь невозможна. Этот последний роман Достоевского настолько очевидно является исследованием темы отцовства, что читателя можно извинить, если он забудет, что у братьев Карамазовых были и матери — две, а возможно, даже три. Аделаиды Ивановны, Софьи Ивановны и Лизаветы Смердящей к моменту начала действия давно нет в живых; рассказчик обращает на них некоторое внимание только в кратком введении, а в основном тексте романа воспоминания о них возникают лишь время от

---

<sup>1</sup> [Бубер 1995а].

времени; наш интерес в принципе привлекают другие предметы<sup>2</sup>. И тем не менее главная катастрофа романа становится результатом тех противоречий, которые они оставили после себя. Первое звено в цепочке событий, которая приведет к убийству Федора Павловича Карамазова, — похищение им своенравной Аделаиды Миусовой за тридцать лет до того.

Федор Павлович — грешник. Он пьет; он богохульствует; он пьянствует; он пренебрегает своими сыновьями; он копит деньги; он пытается соблазнить женщину, которую любит его сын. Его алчность и похоть не знают границ. Федор Павлович *виновен*. Грехи отца возбуждают гнев сына и грозят увековечить на поколения вперед архетипический цикл греха и возмездия. Когда в келье Зосимы разгневанный Дмитрий восклицает: «Зачем живет такой человек?» [Достоевский 1976а: 69], он задает главный вопрос романа. Федор Павлович Карамазов воплощает в себе *принцип жизни*. Лейтмотив жизни, живости и оживленности сопутствует ему на протяжении всего романа. Он является носителем семени, о котором говорится в эпиграфе к роману, взятом из Евангелия от Иоанна, — семени, которое, как учит Зосима, падает на землю из иных миров. Федор Павлович направляет все свои усилия на то, чтобы как можно дольше оставаться живым и бодрым, включая способность сеять свое семя — даже тогда, когда, как он говорит Алеше, он потеряет всякую привлекательность и женщины перестанут приходить к нему по доброй воле [Достоевский 1976а: 57]. Любое покушение на Федора Павловича Карамазова — это покушение на саму жизнь.

---

<sup>2</sup> Матерям уделяется внимание в некоторых недавних замечательных исследованиях. В статье «Матери и сыновья в “Братьях Карамазовых”: Скотопригоньевские мадонны» [Кнапп 2004] Лиза Кнапп анализирует значение мотива Девы Марии в романе и истерическое расстройство личности матери Ивана и Алеши. Сьюзен Амерт исследует мотив Офелии в сюжетной линии Аделаиды Ивановны в работе «Ответственность читателя в “Братьях Карамазовых”: Офелия, Чермашня и осозаемое неизвестное» [Amert 1995]. См. также [Straus 1994; Murav 1995]. Все эти исследования содержат много новой информации о роли женщин в произведениях Достоевского.

Хотя создатель Федора Павловича — страстный христианин, языческая сущность этого персонажа бросается в глаза. Проводники человеческой жизни на землю, он и еще одна отцовская фигура в романе, старец Зосима, вместе создают концепцию, которая проверяет границы христианской традиции. Зосима учит, что «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...» [Достоевский 1976а: 290]. За семнадцать столетий до того, как Достоевский написал «Братьев Карамазовых», египтянин Птолемей учил, что

...души <...> были осколками звезд — фрагментами небесного света, которые упали на землю и запачкались при прохождении через земную атмосферу. Пятна на них являются человеческими свойствами — например, похотливостью (если эти осколки звездного света пролетали слишком близко от планеты любви Венеры) или гневливостью, если они закоптились от воинственного Марса.

На этом пикантном языческом фундаменте живший в XIII веке итальянский врач и философ Таддео Альдеротти построил учение, гласившее, что «душа возникает из того семени, которое создает тело» [Rubin 2004: 68–69]. Федор Павлович является транспортным средством, посредством которого человеческие души-семена перемещаются на землю. Его любовь к женщинам, вину и сладостям (*сладострастие*, которое сгноило его зубы и плоть) — это дионисийство, лучше всего выраженное его сыном Дмитрием в поэме «Исповедь горячего сердца. В стихах». Культ жизни, являющийся основой дионисийских празднеств, включает в себя отдание должного меду и вину и связан с брожением славянского питного меда<sup>3</sup>. Дионисийство Федора

<sup>3</sup> Достоевский наделяет аналогичными чертами наиболее известного предшественника Федора Павловича — отца Сони в «Преступлении и наказании». Уже само его имя Семен Захарович Мармеладов («Семя, сын сахара и потомок мармелада») за версту отдает сладостью, брожением и разложением.

Павловича «направлено на жизнь и утверждение жизни, а не на покорность и отрицание» [Berkson 2000: 62]<sup>4</sup>. Подчеркивая функцию старика Карамазова как воплощения принципа жизни, Достоевский представляет его — не его личность, а саму его жизнь — как противовоидие болезненному пессимизму его сына Ивана и других разделенных персонажей, чьи умствования (которые Человек из подполья называет «началом смерти») отвлекают их от полноценной физической и эмоциональной жизни на этой земле. Таким образом, убийство, завершающее его жизнь «трагической и темной кончиной» [Достоевский 1976а: 7], представляет собой символическое покушение на первичные корни самой жизни.

Федор Павлович внушает окружающим — как героям романа, так и читателям — физическое, психологическое и духовное отвращение. Мы, естественно, сочувствуем его сыновьям и их проблемам: любви Дмитрия к Грушеньке с ее сложностями и противоречиями, интеллектуальным и моральным мукам Ивана и попыткам Алеши сохранить свою духовную чистоту. Мы видим Федора Павловича с их точки зрения и воспринимаем его главным образом как помеху их счастью. Само собой разумеется, мы сопереживаем их покойным матерям. Однако более высокий уровень абстракции, который я уже рекомендовала как средство понять произведения Достоевского, вынудит нас расположить моральную ось его величайшего романа иначе. Зло никогда не бывает эксклюзивным свойством кого-то одного. В «Братьях Карамазовых», как и в «Игроке» и других произведениях, принцип жизни несет в себе благодать и спасение и противостоит мертвым ценностям рациональности, математики и денег. Жизненная сила привлекает жен Федора Павловича к нему и создает его сыновей; борьба сыновей против этой силы заставляет их жить и не дает угаснуть сюжету романа. Можно сказать, что Федор Павлович *виновен в том, что он жив*. Если

---

<sup>4</sup> Берксон цитирует Карла Керени [Kerenyi 1976: 52, 38] и Марту Нуссбаум [Nussbaum 1999: 345].



матери ему противостоят, значит, в символическом мире Достоевского они противостоят самой жизни — даже в тот момент, когда рождают эту жизнь на свет. Над ними также тяготеет бремя вины. Каков же характер этой вины?

При своем незабываемом первом появлении на страницах романа Федор Павлович уже несет на себе видимые следы прожитой с размахом жизни. Каждая деталь его описания указывает на продолжающийся процесс жизни и неизбежно сопутствующего ей разложения:

Я уже говорил, что он очень обрюзг. Физиономия его представляла к тому времени что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой им жизни. Кроме длинных и мясистых мешочков под маленькими его глазами, вечно наглыми, подозрительными и насмешливыми, кроме множества глубоких морщинок на его маленьком, но жирненьком личике, к острому подбородку его подвешивался еще большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек, что придавало ему какой-то отвратительно сладострастный вид. Прибавьте к тому плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов. Он брызгался слюной каждый раз, когда начинал говорить [Достоевский 1976а: 22].

Продолжительное потакание своим чувственным наклонностям, о котором столь очевидно свидетельствует внешность Федора Павловича, возбуждает в нас нравственное возмущение и оскорбляет наше чувство прекрасного. Как и рассказчику, нам трудно понять, «как именно случилось, что девушка с приданым, да еще красивая и, сверх того, из бойких умниц, столь нередких у нас в теперешнее поколение, но появлявшихся уже и в прошлом, могла выйти замуж за такого ничтожного “мозгляка”...» [Достоевский 1976а: 7–8].

Когда первая жена Федора Павловича, Аделаида Ивановна, вышла за него замуж без позволения родителей, он был моложе примерно на тридцать лет — то есть моложе, чем его сын Дмитрий на время действия романа. Читатели часто обращают внимание на то, что Дмитрий, Иван и Алеша воплощают разные

стороны характера своего отца; посмотрим же на этот вопрос с другой стороны. Федор Павлович, должно быть, очень походил на своих сыновей, когда был молод, как они. Рассказчик отмечает прежде всего те черты, которые накладывает возраст, то есть те, которые свидетельствуют о течении жизни, а не те, которые говорили бы о каком-либо неизменном, установившемся свойстве характера или воспитания. Теперь его зубы почернели и сгнили от чрезмерной любви к сладостям, его лицо расплылось и покрылось морщинами, но в двадцать пять лет он выглядел совсем по-другому — даже если допустить, что и тогда его глаза были такими же «наглыми, подозрительными и насмешливыми». Факты биографии Федора Павловича свидетельствуют о том, что он был весьма привлекателен для женщин — так же привлекателен, как сейчас его сыновья.

Наглядным примером этого служит Аделаида Ивановна. Зачем обеспеченной девушке, пользующейся немалой популярностью, выходить замуж за такого мозгляка? Рассказчик дает несколько возможных объяснений, но наиболее очевидное, судя по всему, так и не приходит ему в голову: «жизненная сила» Федора Павловича возбудила ее похоть. Каковы бы ни были мотивы рассказчика (чувство приличия, необходимость усилить напряжение сюжета с помощью загадки), то, что он табуирует этот факт, свидетельствует о его важности: одной из главных тем романа Достоевского является сексуальная привлекательность, а также ее использование и злоупотребление ею<sup>5</sup>.

Благодаря его первому браку возникает основной конфликт «Братьев Карамазовых». Аделаида Ивановна приносит в жизнь Федора Павловича деньги, которые до этого у него не водились: «Федор Павлович, например, начал почти что ни с чем...» [Достоевский 1976а: 7]. Эти деньги — наследство Дмитрия — станут

---

<sup>5</sup> В своем исследовании риторики табуирования в творчестве Достоевского [Meerson 1998] Ольга Меерсон прежде всего уделяет внимание серьезным моральным вопросам — таким как убийство, инцест и даже любовь. Хотя она не касается вопроса сексуальности, ее работа содержит серьезный задел для исследования этой темы.

главной движущей силой сюжета романа, в котором Грушеньке придется выбирать между любовью Дмитрия и деньгами его отца (на самом деле — его матери). Кроме того, Аделаида обнаруживает ряд узнаваемых демонических черт: это и ее физические атрибуты (смуглый цвет кожи и замечательная физическая сила), и ее личные качества (страстность, смелость и нетерпеливость), и ее очевидная сексуальная агрессивность. В каком-то глубинном смысле она является олицетворением той зловещей силы, благодаря которой стала возможна завязка всего действия романа.

Факты недолгой совместной жизни супругов Карамазовых находятся в странном противоречии с осуждающим тоном, которым рассказчик о них повествует:

Аделаида Ивановна, тотчас же после увоза, мигом разглядела, что мужа своего она только презирает, и больше ничего. Таким образом, следствия брака обозначились с чрезвычайною быстротой. Несмотря на то, что семейство даже довольно скоро примирилось с событием и выделило беглянке приданое, между супругами началась самая беспорядочная жизнь и вечные сцены. Рассказывали, что молодая супруга выказала при том несравненно более благородства и возвышенности, нежели Федор Павлович, который, как известно теперь, подтибрил у нее тогда же, разом, все ее денежки, до двадцати пяти тысяч, только она их получила, так что тысячки эти с тех пор решительно как бы канули для нее в воду. Деревеньку же и довольно хороший городской дом, которые тоже пошли ей в приданое, он долгое время и изо всех сил старался перевести на свое имя чрез совершение какого-нибудь подходящего акта и наверно бы добился того из одного, так сказать, презрения и отвращения к себе, которое он возбуждал в своей супруге ежеминутно своими бесстыдными вымогательствами и вымаливаниями, из одной ее душевной усталости, только чтоб отвязался. Но, к счастью, вступилось семейство Аделаиды Ивановны и ограничило хапугу. Положительно известно, что между супругами происходили нередкие драки, но, по преданию, бил не Федор Павлович, а была Аделаида Ивановна, дама горячая, смелая, смуглая, нетерпеливая, одаренная замечательною физическою силой. Наконец она бросила дом и сбежала от Федора Павло-

вича с одним погибавшим от нищеты семинаристом-учителем. Федор Павлович мигом завел в доме целый гарем и самое забубенное пьянство... [Достоевский 1976а: 8–9].

Аделаида выходит замуж за Федора Павловича и *затем* понимает, что не испытывает к нему ничего, кроме презрения. Сильное слово «презирать» роднит ее с такими беспокойными и высокомерными персонажами, как Иван Карамазов, Катерина Ивановна, Лиза Хохлакова и Ракитин, чья любовь к деньгам лишает их возможности приобщиться к благодати и чистой любви. Красноречивый вводный оборот «таким образом» указывает на то, что причиной «следствий брака», «беспорядочной жизни супругов» и «вечных сцен» было презрение Аделаиды к мужу, а не его поведение или характер сами по себе. Не он бьет ее, а она его; а оставив не только своего мужа, но и сына, она совершает самое тяжкое преступление, на которое способна мать. Хотя, подобно Ивану Карамазову, бунтующему против Бога, поскольку тот бросил своих детей, мы возлагаем всю вину на отца, цикл несчастий и прегрешений начинается с поступка матери. Нигде не говорится о том, что Федор Павлович был неверен своей жене, пока они жили вместе; он стал пить и прелюбодействовать с другими женщинами (завел себе «гарем») *после* того, как жена его бросила. В особой моральной системе романа Достоевского Аделаида Ивановна несет значительную долю вины за безнравственный образ жизни своего мужа, поскольку, согласно логике нарратива, он не свернул бы на эту дорожку, если бы она оставалась дома, как ей и подобало. Особо доброжелательно относящийся к Федору Павловичу читатель мог бы счесть его приготовления к поездке в Петербург («Для чего? он, конечно, и сам не знал» [Достоевский 1976а: 9]) как попытку *спасти* ее. Важная деталь: Аделаида Ивановна выбирает себе в любовники семинариста. В мире Достоевского (как в его романах, так и вообще в культурном контексте России середины XIX века) этот характерный тип протонигилиста-разночинца прочно ассоциируется с отказом от христианской веры и с при-

верженностью радикализму, феминизму и атеизму. Переезд Аделаиды из сердца матушки-России в Петербург, где она пускается «в самую полную эмансипацию» [Достоевский 1976а: 9] (обратите внимание на иностранное слово), также имеет символическое значение, поскольку показывает опасности, связанные с открытостью порокам вестернизации. Этот выбор уводит Аделаиду Ивановну от принципа жизни, воплощенного в ее супруге, и неизбежно приводит ее к *смерти*.

Аделаида Ивановна, безусловно, пренебрегла своими моральными обязанностями. Но можно ли оправдать то, как поступил Федор Михайлович с деньгами своей жены? Он фактически украл ее приданое, которое «как бы кануло для нее в воду». Эта общепринятая интерпретация сложилась под влиянием слов рассказчика о том, что ее поведение считалось более благородным и достойным, чем поведение ее мужа. И тем не менее, при каких условиях пользование приданым жены считается проступком мужа? Федор Павлович вложил деньги в дело и приумножил их; верная жена, владеющая своим имуществом совместно с мужем, могла бы только получить выгоду от таких благоразумных финансовых операций. Его поведение можно осудить лишь задним числом и лишь с позиций *сочувствия* Аделаиде. Кроме того, если бы она не ушла от мужа, эти деньги принадлежали бы им обоим и их сыну. Это не пустяк, поскольку причина страданий Дмитрия заключается в загадочных остатках приданого его матери и, разумеется, в том, что мать оставила его и его отца.

Описанные в «Братьях Карамазовых» события демонстрируют мощные, существенные с точки зрения морали силы, присущие семейным взаимоотношениям и переданные от прошлых поколений. Эгоистичное поведение Аделаиды Ивановны, которое можно считать причиной страданий брошенных ею мужа и сына, отражает ее личное понимание «семейных ценностей». После ее смерти в дела семейства Карамазовых начинает вмешиваться ее двоюродный брат Петр Александрович Миусов. Петр Александрович представляет собой один из наиболее отвратительных типов в палитре Достоевского: внешне воспитанный, милосердный и праведный, на самом же деле эгоистичный, алчный

и развращенный дворянин. Бесконечные тяжбы Миусова с монастырем за межи, безусловно, символизируют глубинную борьбу между западными светскими ценностями и основополагающим для русской цивилизации христианством. После смерти Аделаиды Миусов становится опекуном осиротевшего мальчика совместно с его отцом. Однако, обеспечив свои финансовые интересы, он также поручает Митю заботам дальней родственницы. Эта двоюродная тетка вызывает малозаметную, но убийственную ассоциацию между Миусовым и чертом Ивана, внешне, как нам сообщает рассказчик, напоминающим одиноких приживальщиков благородного происхождения, которые, может быть, и имеют детей, «но дети их воспитываются всегда где-то далеко, у каких-нибудь теток, о которых джентльмен никогда почти не упоминает в порядочном обществе, как бы несколько стыдясь такого родства» [Достоевский 1976б: 71]. Вполне возможно, именно Миусовы являются тем каналом, посредством которого дьявол, воплощенный в женской похоти, алчности и эгоизме, а также денег, принесенных с собой Аделаидой, проникает по женской линии в святая святых семейства Карамазовых.

Решения Аделаиды оказывают глубокое и длительное воздействие на жизнь ее сына. Тот факт, что она бросила его, делает его несчастным и внушает ему заблуждение, будто ему необходимы *деньги матери* — три тысячи рублей его наследства, оставшиеся от ее приданого. Однако эти деньги — лишь эрзац материнской любви, и поэтому они сбивают его с пути истинной любви и благодати. Влечение Дмитрия к Катерине Ивановне повторяет драму его матери и угрожает закрепить деструктивную модель взаимоотношений его родителей. Здесь вновь помолвка страстной, богатой и *высокомерной* девушки с бедным, но привлекательным молодым человеком не приводит ни к чему, кроме несчастий и боли<sup>6</sup>. Скрупулезные расчеты Дмитрия относительно денег

---

<sup>6</sup> В полной идей работе Сьюзен Амерт [Amert 1995] основное внимание сосредоточено на психологических и литературных аспектах связей между матерью и сыном. Я исследую моральное и символическое значение этих связей.

Катерины Ивановны, которые он носит в ладанке на шее, озадачивают как героев романа, так и читателей, но они обретают смысл, если понимать их как внешние проявления борьбы с бесом-искусителем<sup>7</sup>. Нося ладанку у сердца, Дмитрий увязает в борьбе между желанием прокутить деньги (что, как я предположила при разборе «Игрока», является здоровым побуждением) и необходимостью (а также юридической обязанностью) сохранить их для Катерины Ивановны. Здесь, как и в случае с Аделаидой Ивановной, Катерина Ивановна выступает в роли источника бесовского искушения. Важно еще и то, что ладанка находится там же, где и серебряный образок, который г-жа Хохлакова повесила Дмитрию на шею, *вместо того чтобы дать ему денег* [Достоевский 1976б: 348]. Когда Дмитрий наконец освобождается от гнетущего бремени денег, он превращает их в еду и напитки для толпы в Мокром (перекличка с чудом в Кане Галилейской, а также с Алешиным крещением слезами, происходящим в это же время). Лишая себя денег Катерины Ивановны, Дмитрий преодолевает бесовское материнское наследие и открывает себя чуду любви. Тем же вечером, создав условия для чуда, произошедшего с Алешей, Грушенька освобождается от бесовского искушения (своего польского беса) и становится невестой Дмитрия, попутно вернув себе невинность. «Не трогай меня, пока я не твоя» [Достоевский 1976а: 398], — целомудренно шепчет она Дмитрию, когда он наконец понимает, что она его любит<sup>8</sup>. Подобно эффектному проигрышу бабушкой своего состояния в рулетку в «Игроке», освобождение Дмитрия от ладанки является жизнеутверждающим поступком, выбором в пользу жизни вместо расчета. И действительно, как показывают дальнейшие события, изображенные в романе, этот поступок приводит Дмитрия к любви, превосходству над своими слабостями и благодати.

---

<sup>7</sup> Интересное исследование вопроса о ладанке Дмитрия как средоточии борьбы между юридическими и романскими нарративами см. в работе Кейт Холланд: [Holland 2004].

<sup>8</sup> Я более подробно анализирую это направление мыслей в статье «*Страсть* Дмитрия Карамазова» [Flath 1999].

Хотя это кажется алогичным, брак Аделаиды Ивановны с Федором Павловичем можно, с ее точки зрения, символически рассматривать как шаг к утверждению жизни. Сравнение ее скоропалительного брака с самоубийством провинциальной барышни, совершенным в подражание Офелии, парадоксальным образом подтверждает это истолкование — несмотря на попытки рассказчика охарактеризовать поступок Аделаиды как совершенный под влиянием импульса и во вред себе [Amert 1995]. Дело в том, что сопоставление брака «уводом» и самоубийства — это демонстрация *противоположности*, а не аналогии. Брак Аделаиды Ивановны с Федором Павловичем в символической структуре романа является альтернативой смерти. Достаточно сказать, что он приводит к возникновению новой жизни (рождению сына Дмитрия). И только оставив сына и мужа, она умирает.

Второй брак Федора Павловича представляет собой резкий контраст с первым. Софью Ивановну, мать Ивана и Алеша, представляют читателю как наивную, кроткую молоденькую жену, павшую жертвой темных страстей и разнузданного поведения своего мужа. Однако ее брак тоже спасает ей жизнь. Как сообщается, ее жизнь в доме благодетельницы была столь безотрадной, что ей было «лучше в реку, чем оставаться у благодетельницы» [Достоевский 1976а: 13]. Эта фигура речи перекликается с мотивом Офелии у ее предшественницы Аделаиды Ивановны (чье приданое в размере двадцати пяти тысяч рублей наличными, кстати, «как бы кануло для нее в воду» [Достоевский 1976а: 9]). Кроме того, Софья пыталась покончить с собой не метафорически, а на самом деле. И в этом случае брак с Федором Павловичем также оказывается *альтернативой смерти*. Придя в дом Федора Павловича, она подпадает под воздействие необузданной мощи его сексуальной энергии (играющей роль закваски для теста) и благодаря этому дает жизнь двум новым людям — младенцам Ване и Алеше.

Основываясь на изложении фактов рассказчиком, читатели обычно считают, что Алеша унаследовал свою кротость и духовность от Софьи Ивановны. Его воспоминания о ней выглядят



для него «светлыми точками из мрака» [Достоевский 1976а: 18]. Одна сцена запечатлелась в памяти Алеши особенно ярко:

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 исступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить [Достоевский 1976а: 18].

Кротость сына и его благоговение перед памятью матери — вместе с этими эффектными «косыми лучами», производившими неизменно сильное впечатление на литературоведов всех эпох, — привели к тому, что эту картину стали истолковывать как источник духовности и благодати.

Навязчивые воспоминания, сохранившиеся с детства, светлые точки среди мрака, тихий летний вечер, открытое окно, святая икона, горящая лампада, родительские слезы, запавшая в память картина — каждый из этих элементов, согласно личной мифологии Достоевского, каким-то образом вносит свой незаметный и непосредственный вклад в изменчивую, но единую схему описания минут благодатного откровения, происходящих в жизни людей неожиданно для них самих [Miller 1992: 21].

Роберт Белнап объединяет этот эпизод и залитые солнцем сцены радостного опыта приобщения к религии, которые Зосима вспоминает из своего детства, в присутствующую в романе «группу ассоциаций, центром которой является Божественная благодать» [Belknap 1989: 39–42]. Однако возможно, что позитивные стороны детских воспоминаний Зосимы обычно заслоняли темную сторону воспоминания Алеши, поскольку эта сцена содержит также тревожные, диссонансные элементы. Вскрики и рыдания Софьи Ивановны качественно отличаются

от очистительного плача из теологии Зосимы — слез потерявшей ребенка матери-крестьянки, которые в конце концов обратятся в тихую радость, искупительных слез, льющихся около смертного одра Илюши Снегирева, и иступленных рыданий самого Алеши после откровения при чтении евангельской главы о чуде в Кане Галилейской.

Диана Томпсон анализирует эти тревожные детали в своем подробном исследовании поэтики воспоминаний в «Братьях Карамазовых». Основываясь на православной агиографии и иконографии, она определяет место воспоминаний Алеши о матери: они принадлежат к числу тех, «которые утверждают систему христианской памяти» [Thompson 1991: 74]. Страдания Софьи Ивановны являются перевернутым зеркальным отражением небесного блаженства, представленного иконой. «Два образа матери с ребенком расположены лицом друг к другу; один — безмятежно божественный, милосердный и возвышенный, другой — *смертный, невинно страдающий и умоляющий*» [Thompson 1991: 79] (курсив мой. — К. А.). Муки Софьи Ивановны — это муки *mater dolorosa* («матери скорбящей» (лат.)), отражающие страдание — удел всех смертных — и предвещающие ее грядущую смерть; икона Богородицы, включающая в себя образ новой жизни, символизирует утешение и спасение [Thompson 1991: 79–81]. Эта сцена представляет собой аллегорию стремления людей к невозможному — жизни в благодати. В этом талантливом анализе Софья Ивановна оказывается символом страданий не только обездоленной жены, но и всего падшего человечества. Мать и икона являются обратными двойниками, представляющими два мира — наш и потусторонний. Здесь, как до того много раз в произведениях Достоевского, Божественный и статичный визуальный образ (произведение искусства или икона) противопоставляется живой, исполненной страданий жизни нарратива.

*Тот свет* дает надежду на спасение. На *этом свете* внешнее проявление страданий Софьи Ивановны принимает характерную русскую форму. Рассказчик называет ее *кликучей*. В русской народной культуре кликушеством именовалось психическое расстройство, напоминающее истерию, которое поражало кре-

стьянок и часто воспринималось как разновидность одержимости бесами. И. Г. Прыжов, современник Достоевского, изучавший русские народные поверья, описывает кликуш как далеких потомков «вещей девы» Древней Руси, в которых якобы вселялся Святой Дух и наделял их даром пророчества. Однако со временем и по мере ухудшения материальных условий жизни крестьян значение этих женщин «спускалось все ниже и ниже» до тех пор, пока к XVII веку «дева» не превратилась в «бабу», а Святой Дух не мутировал в «нечистых духов», бесовские силы, заставляющие людей, в которых они вселились, кричать и биться в истерике [Прыжов 1996: 82–83]<sup>9</sup>. Кликушество было широко распространено в России и во времена Достоевского. Это было «характерное главным образом для женщин патологическое состояние, выражавшееся в вое, ругательствах и падении на землю во время литургии, крестных ходов или при виде икон, ладана и других предметов религиозного культа» [Ivanits 1989: 106]. Кликушество считалось явным признаком одержимости его жертв дьяволом, хотя среди крестьян к ним относились с сочувствием [Ivanits 1989: 106–109]. Примером в «Братьях Карамазовых» может служить нежное отношение слуги Григория к Софье Ивановне<sup>10</sup>. В своем исследовании русского колдовства, а также связанного с ним явления кликушества Кристин Воробец документально фиксирует «феминизацию колдовства и чародейства» в России во второй половине XIX века, которая «отражала усиливающееся понимание женщин и их сексуальности, если она не сдерживается, как потенциальной опасности для патриархального мира» [Worobec 1995: 168]<sup>11</sup>. Кликушество возникало у женщин

---

<sup>9</sup> Краткий рассказ Достоевского о кликушестве в главе «Братьев Карамазовых» под названием «Верующие бабы» основан на исследовании Прыжова. См. [Достоевский 1976а: 44] и редакционные примечания в [Достоевский 1976б: 531–532]. См. также [Кнарр 2004: 36–39].

<sup>10</sup> Недавнее обнаружение В. Гольштейном бесовских черт в характере Григория в данном случае весьма актуально. См. его работу [Golstein 2004].

<sup>11</sup> См. также ее книгу «Женщины, ведьмы и бесы в имперской России» [Worobec 2001], содержащую всестороннее исследование феномена русского кликушества.

в проблемные в сексуальном отношении моменты; например, женщин «соблазняли бесы, являвшиеся им в образе их покойных или отсутствующих супругов» [Worobec 1995: 174]. «Ночные посещения женщин сатаной, особенно в первую брачную ночь, — распространенный фольклорный сюжет» [Putney 1999: 70, note 18]. Одна из кликуш «заявляла, что одержимость бесами у нее началась в день ее бракосочетания» [Worobec 1995: 179]. Во время одной из «эпидемий» одержимости бесами «большинство одержимых женщин жило без мужей», но все они были замужними [Worobec 1995: 185]. Кликушество возникало при виде предметов религиозного культа. Эта форма одержимости бесами недвусмысленно связана как с русской духовностью, так и с женской сексуальностью. Тот факт, что Софья Ивановна страдает данным психическим расстройством, усложняет традиционные интерпретации сцены с «косыми лучами» в «Братьях Карамазовых»; это не просто сцена невинного страдания и мольбы.

В своей недавно вышедшей работе о «материнском горе» в «Братьях Карамазовых» Лиза Кнапп исследует границы между русским явлением кликушества и западными физиологическими, литературными и религиозными моделями. Она видит истоки эпизода с Софьей Ивановной в сюжете Виктора Гюго об убитой горем матери и потерянном ребенке в «Соборе Парижской Богоматери» и в образе Девы Марии (Богоматери) как в западной, так и в восточной интерпретации. Кнапп противопоставляет специфически русское явление «кликушества» «фрейдовским и платоновским» формам истерии. В этих западных вариантах предполагалось, что истерия поражает женщин с «бешенством матки», то есть сексуально неактивных и не имеющих возможности зачать. В противоположность этому, крестьянские бабы у Достоевского — перегруженные работой жены и матери, и их заболевание отражает тяготы и лишения их жизни, а не недостаток секса. Кнапп исследует Софью Ивановну как литературный пример этого типа и показывает ее происхождение от многочисленных реальных женщин, «ответивших насилием на мужское насилие против них», о которых автор писал в «Дневнике писателя» [Кнапп 2004: 40]. Красноречивый факт: в романе Гюго церковь

(Пресвятая Дева, собор Парижской Богоматери) оказывается не в силах спасти потерянного матерью ребенка — Эсмеральду.

Благодаря этому скрупулезному анализу обнаруживаются ранее скрытые сложные смыслы в обращении Достоевского к теме кликушества при создании характеристики матери Алеши. Так или иначе, *насилие, боль и ужас*, связанные у Алеши с воспоминаниями о матери, тревожат его, и вопрос об одержимости бесами, на которую Прыжов указывает как на основной элемент кликушества, нельзя игнорировать. Литературоведы обходят этот вопрос стороной, хотя Кнапп предполагает, что фанатичная одержимость Ивана страданиями детей, возможно, унаследована от его бесноватой кликуши-матери. Некоторые детали запомнившейся Алеше сцены просто нелогичны. Если икона действительно должна давать «утешение и спасение», в данном случае это явно не срабатывает. Если мать скорбит по своему сыну, то не потому, что ему причинен какой-то вред, поскольку она держит его на руках, где ему и положено быть. Здесь читателю будет полезно вспомнить разговор Зосимы с бабами, одной из которых он говорит, что оплакивать того, кто *еще жив*, — великий грех [Достоевский 1976а: 47]; маленький Алеша Карамазов, безусловно, вполне жив. Кроме того, ничто не внушает маленькому ребенку большего ужаса, чем страх его матери. В воспоминании Алеши дело выглядит так, будто ребенок находится в *физической опасности*. Почему мать *отталкивает его от себя*? Вполне правдоподобный ответ заключается в том, что *она сама* и есть источник этой опасности. Так или иначе, в комнате никого нет, пока не вбегает нянька, охваченная страхом за безопасность ребенка, и не спасает его, силой вырывая из рук матери. А если бы нянька тогда не пришла? Факты говорят о том, что перед нами не видение духовной благодати и покоя, а *травматическое воспоминание*. То, что Софья — кликуша, подсказывает нам: в двойном образе матери и ребенка есть и бесовские чары<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Следует вспомнить трактовку Л. И. Сараскиной образа Марьи Тимофеевны в «Бесах» как ведьмы, о чем я писала в предыдущей главе. Там бесноватая мать заявляла, что утопила свое дитя. См. главу «Искажение идеала

Таким образом, в видении Алеши смертная мать представляет собой резкий контраст с изображенной на иконе Богоматерью. Два противопоставленных элемента здесь — не просто «одна божественно безмятежная, милосердная и возвышенная, другая смертная, невинно страдающая и умоляющая». На самом деле маленький Алеша оказывается посередине между Божественным и бесовским, где, выражаясь словами его сводного брата Дмитрия, «дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [Достоевский 1976а: 100]. Такой ракурс может помочь нам объяснить разбросанные по всему тексту романа загадочные намеки на то, что Алеша — такой же грешник, как его братья, или станет им.

Образ матери у Алеши подсознательно ассоциирован со страхом, религиозным исступлением и сексуальностью. В главе «За коньячком» Федор Павлович рассказывает своим сыновьям историю об их матери, включая то, что случилось, когда другой мужчина (увлекшийся ею) дал Федору Павловичу пощечину. Софья Ивановна настаивала на том, чтобы ее муж принял вызов и дрался с этим мужчиной на дуэли. Таким образом, она ассоциировала любовь (или секс) с насилием. Рассказ Федора Павловича напоминает читателю рассказ Зосимы о его обращении к Богу, начавшемся с аналогичного отказа драться на дуэли.

Наставляя своих сыновей в искусстве соблазнения женщин, Федор Павлович пускается в похотливые воспоминания о своих брачных отношениях с их матерью. Из подробностей его описания становится ясно, что между сексуальностью и кликушеством имеется связь:

— <...> слушай, Алешка, я твою мать-покойницу всегда удивлял, только в другом выходило роде. Никогда, бывало, ее не ласкаю, а вдруг, как минутка-то наступит, — вдруг пред нею так весь и рассыплюсь, на коленях ползаю, ножки целую и доведу ее всегда, всегда, — помню это как вот сейчас, — до такого ма-

---

(Хромоножка в “Бесах”)» книги «“Бесы”: Роман-предупреждение» [Сараскина 1990: 130–158].

ленького такого смешка, рассыпчатого, звонкого, не громкого, нервного, особенного. У ней только он и был. Знаю, бывало, что так у ней всегда болезнь начиналась, что завтра же она кликушей выкликать начнет и что смешок этот теперешний, маленький, никакого восторга не означает, ну да ведь хоть и обман, да восторг. Вот оно что значит свою черточку во всем уметь находить! [Достоевский 1976а: 126].

Истерический припадок, которым Алеша реагирует на рассказ отца о том, как тот угрожал плюнуть на икону жены, перекликается с симптомами кликушества Софьи Ивановны и раскрывает темную сторону того наследия, которое ему досталось от матери. Эта незамысловатая медицинская реальность является основанием для множества символических ассоциаций. Что именно в рассказе Федора Павловича вызывает бурную реакцию Алеши? Может быть, это просто реакция чувствительного и религиозного юноши на богохульство? Сочувствие сына матери? Или ассоциация между сексуальностью и религиозным фанатизмом Софьи Ивановны? Способ, которым Федор Павлович приводил жену в чувство, — брызнуть на нее водой изо рта — является подобием полового акта и напоминает нам о сценах соблазнения героини, проанализированные нами в «Бедных людях» и «Белых ночах». В зависимости от точки зрения читателя он выглядит или как кощунственный поступок (плевок на икону), или как высшее выражение любви, на какое способен человек. Противоречие между этими двумя крайностями — притом объединенными в единое действие — заставляет Алешу «упасть как подкошенного на стул».

Какой бы шокирующей ни была эта ассоциация, в творчестве Достоевского она возникает не в первый раз. Припадки Софьи Ивановны и ее сына напоминают написанную ранее сцену с теми же ингредиентами: истеричная женщина, икона, эротический элемент и воспоминание о матери. В ранней повести Достоевского «Хозяйка» (1847 год) только что возникшая у незрелого, кроткого юноши любовь возбуждает в девушке отягощенные комплексом вины воспоминания о матери (в смерти которой она считает себя виновной). Сам припадок, как и в слу-

чае реакции Софьи Ивановны на угрозу Федора Павловича совершить кощунство, служит катализатором для подразумеваемого, хотя и не изображенного непосредственно полового акта:

— <...> Скажи мне, любушка, свет мой, сестрица моя, скажи мне, чем же мне твое сердце нажать?..

Тут голос его снова иссяк, и он склонил голову. Но когда поднял глаза, то немой ужас оледенил его всего разом и волосы встали дыбом на голове его.

Катерина сидела бледная как полотно. Она неподвижно смотрела в воздух, губы ее были сини, как у мертвой, и глаза заволоклись немой, мучительной мукой. Она медленно привстала, ступила два шага и с пронзительным воплем упала пред образом... Отрывистые несвязные слова вырывались из груди ее. Она лишилась чувств. Ордынов, весь потрясенный страхом, поднял ее и донес до своей кровати; он стоял над нею, не помня себя [Достоевский 1972а: 292].

Эта сцена включает те же ингредиенты: страх, сексуальное напряжение, образ матери, икону и женский вопль. Этот «воплъ», позаимствованный прямым образом из клише романтической литературы, в дальнейшем через другого сына Софьи Ивановны и его демонического двойника Смердякова пройдет путь до «страшного эпилептического вопля» [Достоевский 1976а: 408] последнего, который разбудит Марфу Игнатьевну в ночь убийства Федора Павловича Карамазова. Основываясь на прецеденте, мы можем быть вполне уверены, что «слезы» тоже имманентны. Даже имена основных действующих лиц повести вновь возникают в «Братьях Карамазовых»: бесноватую героиню «Хозяйки» зовут Катериной; ее утонувшего любовника — Алешей, а в центре сюжета также лежит желание совершить отцеубийство:

В эту минуту ему показалось, что один глаз старика медленно открывался и, смеясь, смотрел на него. Глаза их встретились. Несколько минут Ордынов смотрел на него неподвижно... Вдруг ему показалось, что всё лицо старика засмеялось и что дьяволь-



ский, убивающий, ледящий хохот раздался наконец по комнате. Безобразная, черная мысль, как змея, проползла в голову его. Он задрожал; нож выпал из рук его и зазвенел на полу. Катерина вскрикнула, как будто очнувшись от забытья, от кошмара, от тяжелого, неподвижного виденья... Старик, бледный, медленно поднялся с постели и злобно оттолкнул ногой нож в угол комнаты. Катерина стояла бледная, помертвевшая, неподвижная; глаза ее закрывались; глухая, невыносимая боль судорожно выдавилась на лице ее; она закрылась руками и с криком, раздирающим душу, почти бездыханная, упала к ногам старика...

— Алеша! Алеша! — вырвалось из стесненной груди ее... [Достоевский 1972а: 311–312].

Литературоведы уже освещали вопрос реминисценций из «Хозяйки» в «Братьях Карамазовых». А. С. Долинин и А. Л. Бем прежде всего обращают внимание на общность темы отцовства для обоих произведений и связывают старика в «Хозяйке» с образом Великого инквизитора. Исследуя использование Достоевским собственного художественного материала, созданного ранее, Роберт Белнап анализирует сцену из «Хозяйки», в которой доминирует катарсический элемент, если можно так выразиться, «солнечного духовного опыта»<sup>13</sup>. В этой сцене, происходящей в церкви, подавленные чувства и молитвы Катерины перед иконой приводят к духовному очищению: «Минуты через две женщина подняла голову, и опять яркий свет лампы озарил прелестное лицо ее. <...> Слезы кипели в ее темных синих глазах... [Достоевский 1972а: 269; Belknap 1990: 99]. В процитированной нами выше «постельной сцене» доминируют дисгармоничные и эротические элементы, но связь между двумя сценами бесспорна. В более широком контексте религиозного мировоззрения Достоевского место действия имеет значение: истерическая, эротическая сцена происходит в доме; безмятежная, духовная — в церкви. В «Братьях Карамазовых» имеется похожее противопоставление, но с одним принципиальным

---

<sup>13</sup> См. [Belknap 1990: 100; Бем 1938: 135–141].

отличием: в основании безмятежной, радостной духовности Зосимы лежит воспоминание о богослужении в залитой солнечными лучами церкви, куда его привела мать-вдова [Достоевский 1976а: 264]. Важная деталь: если травматическое воспоминание Алеши связано с пребыванием в помещении, перед иконой, то его духовное перерождение происходит на открытом воздухе.

В «Братьях Карамазовых» грех Алеши заключается в пассивности. Его нарушение наказа старца: «Около братьев будь» [Достоевский 1976а: 72] — наряду с подсознательным желанием смерти отца, которое испытывает Иван, приводит к отцеубийству. В конце концов, нарушение воли старца, как очень убедительно объясняет нам рассказчик, — это худший из возможных грехов. Желание Алеши удалиться от мира и постричься в монахи связано с его травматическим воспоминанием о матери. В самом деле, ведь именно желание найти могилу матери стало поводом для его первого появления на страницах романа.

Приехав в наш городок, он на первые расспросы родителя: «Зачем именно пожаловал, не докончив курса?» — прямо ничего не ответил, а был, как говорят, не по-обыкновенному задумчив. Вскоре обнаружилось, что он разыскивает могилу своей матери. <...> И вот довольно скоро после обретения могилы матери Алеша вдруг объявил ему, что хочет поступить в монастырь... [Достоевский 1976а: 21–22].

Как говорит рассказчик, монашеский путь поразил Алешу и представил ему «весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его» [Достоевский 1976а: 25]. Этот неуклюжий синтаксис словесно воссоздает визуальный образ сцены с матерью-кликушей: эмоциональная душа юноши ищет спокойного духовного приюта, который он видел на иконе. Дисгармоничные элементы подсказывают, что уход Алеши в монастырь — не только поиск надежного духовного убежища, но и бегство от общения с людьми.

Острое чутье Федора Павловича на подобные вещи срабатывает в этом случае безошибочно. Услышав о решении Алеши, он

немедленно подвергает сомнению надежность монастыря как духовного убежища. Он напоминает сыну о наследстве благодетеля его матери, называя это наследство «приданным», которое он возьмет с собой в монастырь [Достоевский 1976а: 23], а потом пускается в пространные рассуждения о половой жизни монахов, их гаремах и их взглядах на загробную жизнь. У Федора Павловича его вторая, бесноватая жена ассоциируется с монастырем и сексом. Его кощунственные взгляды на жизнь в монастыре скорее смешны, чем оскорбительны, но моральная идея, которую он стремится внушить сыну, близка моральному и религиозному мировоззрению Зосимы и Достоевского. Алеша говорит отцу, что крючьев, чтобы стаскивать грешников в преисподнюю, не существует, и Федор Павлович отвечает: «Ты, голубчик, почему знаешь, что нет крючьев? Побудешь у монахов, не то запоешь» [Достоевский 1976а: 24]. Наличие безумного отшельника Ферапонта, которого сопровождает рой невидимых бесов, подтверждает подозрения Федора Павловича относительно ненадежности монастыря как убежища от бесовских наваждений. Если слова Зосимы о том, что ад — это не более чем «страдание о том, что нельзя уже более любить» [Достоевский 1976а: 292], — правда, то монастырь — не более надежное убежище, чем любое другое место на земле. Невозможно укрыться от своей человеческой природы. Алеше придется усвоить этот урок, когда он вернется в мир, чтобы преодолеть мучительное наследие безумия своей матери.

Когда Алеша посещает могилу своей матери, Федор Павлович почему-то решает пожертвовать монастырю деньги на помин не ее души, а своей *первой* жены, матери Дмитрия. Возможно, нам удастся раскрыть эту тайну, если мы предположим, что первоисточником одержимости Софьи была *Аделаида Ивановна*. На первый взгляд виновником выглядит Федор Павлович. Нам говорится о том, что он дурно обращался с Софьей Ивановной, и ее болезнь ставится ему в вину в силу совпадения во времени: она начала кликушествовать вскоре после свадьбы. Однако ни один из процитированных выше источников о кликушестве не содержит сведений о том, чтобы бес вселился в женщину из ее

мужа. Тем не менее душевное расстройство Софьи Ивановны выглядит вполне логично, если считать Федора Павловича его *переносчиком*. В этом случае бес вселяется в него при первом браке, остается после ухода Аделаиды Ивановны и заражает его вторую жену Софью. Этот бес отравляет жизнь всех трех сыновей Карамазовых; из-за него Дмитрий стремится завладеть деньгами матери, Алеша пассивен, а Иван лишен внутренней цельности.

Как я стараюсь доказать, основная сюжетная линия «Братьев Карамазовых» — это преодоление сыновьями Карамазовыми проблем, оставленных их отсутствующими матерями. Катерина Ивановна служит для всех них катализатором. Помимо отчества, у Кати есть и другие общие черты с обеими матерями Карамазовыми — истеричность и эмоциональная неустойчивость. Подобно Аделаиде Ивановне, она могущественна и богата, и она влияет на судьбы других людей. В произведениях Достоевского это признаки бесовщины. Алеша Карамазов при одной мысли о невесте своего брата Дмитрия холодеет<sup>14</sup>. Она внушает ему ужас:

Но в эту минуту в нем копошилась некоторая другая боязнь, совсем другого рода, и тем более мучительная, что он ее и сам определить бы не мог, именно боязнь женщины, и именно Катерины Ивановны, которая так настоятельно умоляла его давешнею <...> запиской прийти к ней для чего-то. Это требование и необходимость непременно пойти вселила сразу какое-то мучительное чувство в его сердце... [Достоевский 1976а: 94].

Катерина Ивановна отвечает за всё; как говорит Алеше г-жа Хохлакова, «всё Катя!» [Достоевский 1976б: 18]. Она контролирует своих домашних, мужчин (Ивана, Дмитрия, Алешу, Раки-

---

<sup>14</sup> «...По спине его проходил мороз, чем ближе он подвигался к ее дому» [Достоевский 1976а: 94]. Этот мороз по коже также является сигналом бесовства, как мы видели при анализе рокового диалога Петра Верховенского со Ставрогиным в седьмой главе «Бесов»: когда Петруша целует Ставрогину руку (*бес кусает свою жертву*), у того холод пробегает не по руке, а, как и здесь, по спине [Достоевский 1974б: 323–324].

тина) и семейство Снегиревых. Она является средоточием сюжетной линии Дмитрия, поскольку в дополнение к остальным событиям, которыми наполнены их мучительные взаимоотношения, она искушает его тремя тысячами рублей, дающими повод для убийства. Предъявив на суде, в присутствии всех жителей города, письмо, написанное ей пьяным Дмитрием, она пытается погубить его. А для Ивана она являет собой воплощенное искушение — секс, гордыня и деньги в одном лице, — которым ему не позволяет овладеть чувство вины. Но наиболее опасно то, чего Катя *не делает*.

Этот важнейший момент нетрудно упустить из виду; он появляется в тексте романа лишь мимоходом. После того как Иван второй раз приходит к Смердякову, Катя показывает Ивану грязный клочок бумаги с каракулями пьяного Дмитрия, где тот грозит убить своего отца. Введенный Катериной в заблуждение Иван принимает это письмо за доказательство виновности Дмитрия в убийстве и роется в своих воспоминаниях, пытаясь осмыслить то, что узнал. Но никакого *смысла* в этом нет; это письмо доказывает лишь невоздержанность Дмитрия на язык — ничего больше. Подобно Смердякову, Катя подбивает Ивана поверить лжи, а все сказанное ею усугубляет царящие в его мыслях смятение и тоску. Он вспоминает, как она упрекала *его* в том, что он убеждал ее в виновности Дмитрия, хотя это *она* показала ему письмо. И вдруг она же внезапно восклицает: «Я сама была у Смердякова!» [Достоевский 1976б: 57]. Иван удивлен: «Когда была? Иван ничего не знал об этом. Значит, она совсем не так уверена в виновности Мити! И что мог ей сказать Смердяков? Что, что именно он ей сказал? Страшный гнев загорелся в его сердце» [Достоевский 1976б: 57]. Эти вопросы заставляют Ивана отправиться к Смердякову в третий, и последний, раз.

Что же на самом деле сказал Смердяков Катерине Ивановне? Об этом нам ничего не известно. Черт Ивана напоминает ему: «...ты ведь к Смердякову пошел с тем, чтоб узнать про Катерину Ивановну, а ушел, ничего об ней не узнав, верно забыл...» [До-

стоевский 1976б: 71]. Но эта загадка является этическим средоточием романа. Если Катя пришла к Смердякову, то, возможно, Смердяков признался ей, как признается Ивану, что убийство совершил не Дмитрий, а он. В этом случае, предъявляя на суде «вещественное доказательство» вины Дмитрия, Катерина Ивановна знала, что лжет, совершает лжесвидетельство и клеветает на невинного человека. *Она знала, что Дмитрий невиновен, но отказалась в это поверить*; снедаемая высокомерием и ревностью, она решила погубить его. Подобно Смердякову, Катя служит передаточным звеном для лжи, и в такой же степени, как и Смердяков, она искушает поверить в ложь. А между тем, как я показывала на протяжении всей этой книги, в мире Достоевского клевета — смертный, бесовский грех.

Итак, по-видимому, женщины в романе Достоевского воплощают в жизнь принципы бесовства. Когда бес приходит с деньгами — например, приданым Аделаиды Ивановны, — он дает начало конфликту, лежащему в основе сюжетной линии ее сына; для Дмитрия деньги Катерины Ивановны связаны с материнским наследством. Душевное расстройство Софьи Ивановны тоже оставило свой отпечаток, однако ее наследие сильнее подавляется. Ее демоническая сексуальность, по-видимому, сыграла значительную роль в попытках Алеши удалиться в монастырь и в его пассивности, поспособствовавшей убийству его отца. Бес, которым она была одержима, вселился и в ее другого сына — того, о котором Федор Павлович забывает, вспоминая свою вторую жену. Как и все остальное, что связано с Иваном, этот конфликт, определивший его сюжетную линию, в конце романа не получает разрешения.

Остается еще одна мать: Лизавета Смердящая. Хотя категорически заявить, что Смердяков — незаконнорожденный сын Федора Павловича, весьма соблазнительно, в романе нет неопровержимых доказательств этого. В произведениях Достоевского самое важное — это тайны, благодаря которым возникают лежащие в основах их сюжетов конфликты, и смысл этих тайн — художественный, а не реальный. Как мы уже знаем, отцовство

всегда является тайной. Изнасиловал ли Федор Павлович Лизавету той ночью? Или это сделал кто-то другой? И имеет ли эта загадка какое-то отношение к ее личности? Обычное чтение не приведет нас к разгадке этой тайны.

Мы уже встретили в мире Достоевского ряд персонажей, чьи онтологические основы весьма сомнительны: Макар Деушкин, мечтатель из «Белых ночей», Иван Карамазов, Степан Трофимович Верховенский. В романах Достоевского на каждом шагу встречаются те, кого принято называть «томящимися духом», — и это всегда *мужчины*. Лизавету, с ее умственной отсталостью, грязью, сплошь покрывавшей ее тело и спутанные волосы, с ее немотой (а значит, неспособностью *сказать, кто отец ее ребенка*) и упорным желанием спать на земле, можно рассматривать как их полную противоположность — как воплощение русской почвы, женственности, телесности, как место, куда сеется семя.

Двадцатилетнее лицо ее, здоровое, широкое и румяное, было вполне идиотское; взгляд же глаз неподвижный и неприятный, хотя и смирный. Ходила она всю жизнь, и летом и зимой, босая и в одной посконной рубашке. Почти черные волосы ее, чрезвычайно густые, закурчавленные как у барана, держались на голове ее в виде как бы какой-то огромной шапки. Кроме того, всегда были запачканы в земле, в грязи, с налипшими в них листочками, лучиночками, стружками, потому что спала она всегда на земле и в грязи [Достоевский 1976а: 90].

Можно сказать, когда Лизавета лежит так на земле, в грязи, покрывающей ее и сверху, мало что отличает ее от *почвы как таковой*. Федор Павлович — единственный из пьяных распутников, набредших на нее однажды теплой сентябрьской ночью, который признает — более того, с гордостью, — что может считать ее женщиной. Но женщиной — в противоположность *чему*? В конце концов, это художественная литература — символическая модель мира. Созданный Достоевским образ Лизаветы ведет свое происхождение из глубин русского фольклора.

Эта мать убийцы являет нам образ материнства, сложившийся на Руси еще в языческую эпоху. Федор Павлович встречается с этим существом как раз в то время, когда он узнал о смерти своей беглой первой жены в Петербурге — то есть в подходящий момент для того, чтобы семя дьявола перешло в другое тело.

В древнерусских источниках «совокупление с землей» высвобождает бесов: «Аще л<и> отцю ил<и> матери лаяль. ил<и> билъ ил<и> на земли лежа ниць, как на женѣ игралъ. 15 дни <епитимии>» [Алмазов 1894: 151]<sup>15</sup>. С точки зрения фактов произошедшее истолковывается донельзя просто: разумеется, Федор Павлович изнасиловал Лизавету, она забеременела и т. д. Но на самом деле все далеко не так просто — речь тут не о таких банальных вещах, как *факты*. Почему Лизавете присущи именно эти пикантные земные черты? Может быть, на самом деле она вообще не человек? Смелое прочтение позволяет нам увидеть, как той ночью Федор Павлович при свете полной луны совокупляется с землей. Его можно счесть виновным с любой позиции в рамках традиционного *двоеверия*. Народная вера запрещает «совокупляться с землей». Запрещает это и древнееврейский Ветхий Завет, где тот же запрет содержит рассказ об Онане<sup>16</sup>. Отказавшись оплодотворить жену своего умершего брата и вместо этого излив свое семя на землю, Онан тем самым навлек на себя гнев Господа, и тот «умертвил и его». Истокование — за развитием которого мы наблюдали на протяжении всей этой книги — напрашивается само собой: плод этого странного, противоестествен-

---

<sup>15</sup> Цит. по [Лотман и Успенский 2002: 97, прим. 1].

<sup>16</sup> «Онан знал, что семя будет не ему, и потому, когда входил к жене брата своего, изливал семя на землю, чтобы не дать семени брату своему. Зло было пред очами Господа то, что он делал; и Он умертвил и его» (Быт. 38: 9–10). На вопрос о том, что именно «делал» Онан и почему Господь счел это злом, комментаторы дают противоречивые ответы, однако для наших целей и в общепринятом толковании эти стихи являются запретом на мастурбацию. Разумеется, главной идеей, согласно моему толкованию, является спасительная сила любви (телесной и духовной) к другому человеческому существу, которую грех Онана отрицает. Более подробно об Онане см. [Laqueur 2003: 112–117].



ного союза — злой дух, возникающий из земли (или «банной плесени») и являющийся демоническим двойником живущего в мире абстрактных идей Ивана (а фактически и демоническим двойником родившегося у Марфы и Григория шестипалого ребенка, умершего как раз вовремя для того, чтобы они усыновили Смердякова). Кстати, в русской литературе дьявол часто является в качестве *мнимого брата* [Putney 1999: 51]. Иван и Смердяков — «близнецы», родившиеся приблизительно в одно и то же время у матерей, которые и сами являлись двойниками из-за своей связи с Федором Павловичем: языческого духа земли (русская мать сыра земля) и кроткой, но страдающей душевным расстройством женщины, христианской жены, одержимой бесом<sup>17</sup>. Итак, хотя все — не только забывчивый отец, но и читатели — видят в Софье Ивановне прежде всего мать Алеши, то, что мы не замечаем Ивана, в конечном счете оборачивается против нас. Хотя зачатие Ивана и не упоминается, возможно, оно имеет в этом случае важнейшее значение, поскольку ему предшествует измена отца — тот изменил дому с большой землей вокруг.

У Достоевского дьявол принимает разнообразные формы. В случае с Иваном он является тому, кто *сомневается* (то есть не верит безоговорочно в христианские догматы). Смердяков поджидает у ворот Ивана, чей религиозный скептицизм поро-

---

<sup>17</sup> Кстати, о приблизительно одновременном рождении Ивана и Смердякова: случай с Лизаветой произошел тогда же, когда Федор Павлович узнал о смерти своей первой жены, а Мите шел четвертый год. Федор Павлович женился во второй раз, когда Мите исполнилось четыре. Иван на четыре года моложе Мити. Эта хронология приблизительно, однако можно предположить, что Федор Павлович женился на Софье Ивановне не раньше, чем умерла Аделаида Ивановна, но вскоре после того, как «первого сына спровадил». Случай с Лизаветой должен был произойти незадолго до второго брака Федора Павловича, а если вспомнить, как подобное происходит в литературе — особенно у Достоевского, — Иван должен был быть зачат немедленно после конsummации брака. Итак, существует множество метафорических и кое-какие реальные доказательства того, что Иван и Смердяков — двойники.

ждает смертные грехи гордыни, сребролюбия и зависти. Он — дух мести; мести, которую Иван, ослепленный своей ложно понимаемой верой в возможность земного правосудия, считает допустимой. Как показывает Гэри Сол Морсон в своем классическом анализе «Братьев Карамазовых», Смердяков — характернейшее «пограничное» существо, истинное воплощение «неизвестного в неопределенном уравнении», «вечное пороговое», «привратник» [Morson 1978: 224]. Смердяков парит между мирами. Он появляется на свет в бане, подобно русским фольклорным демонам — злобный, завистливый и мстительный. Я не стала бы утверждать, что Смердяков *молчалив*, благодаря чему он является ответом Великому инквизитору и параллелью Христу (как полагает Морсон). Напротив, Смердяков, с его болтливостью и неудержимой тягой к спорам (в частности, в главе «Контроверза»), является воплощением абсурдности языка, доведенного до крайнего предела [Morson 1978: 232]. Этот предел — самый тяжкий грех: *клевета*. Последнее слово Смердякова (в его последнем разговоре с Иваном) — это, с одной стороны, признание, а с другой — ложное обвинение. Его страшный последний монолог предназначен для того, чтобы удержать Ивана в аду его внутренней интеллектуальной муки, его (*их*) самообвинения. И Смердяков не оставляет после себя никаких доказательств, никакой предсмертной записки — только печатную продукцию: три тысячи рублей, которые могут принадлежать кому угодно.

Если Смердяков — действительно дьявол, рожденный самой землей от *пролитого* (да, Федором Павловичем) *семени*, то совершенное им убийство является *местью незаконнорожденного сына* своему отцу и братьям<sup>18</sup>. Но это не простой сын. Как и все связанное со Смердяковым, акт убийства, являющийся

---

<sup>18</sup> См. исследование темы Смердякова как табуированного брата у О. Меерсон. Смердяков получил в литературоведении своего рода посмертную реабилитацию. Помимо работы В. Голштейна [Golstein 2004] см. также [Hruska 2004; Johnson 2004].

ключевым моментом романа, несмотря на окутывающую его плотную пелену вещественных доказательств и словес, произнесенных и написанных в попытке его осмысления (показаний, вещественных доказательств, признания самого Смердякова и множества слоев нарратива), остается фантастическим. Это убийство само по себе — некое чудо наоборот, перекликающееся с чудесами Алеши и Дмитрия — реальными, пригрезившимися чудесами, произошедшими той же ночью. Смердяков признается в убийстве, но это признание слышит только Иван. Согласно трактовке В. Кантора, Смердяков — действительно дьявол, искушающий Ивана, чтобы тот поверил лжи о *собственной* вине<sup>19</sup>. Чтение «в изъявительном наклонении» будет здесь бесполезно. Само убийство происходит в самый невероятный промежуток времени. Как мог Смердяков успеть на крик Григория «Отцеубивец!» (это вопль, выражающий потрясение и страх, или *призыв* к убийце?) выскочить из постели, где он лежал больной, вбежать (между прочим, не пытаясь помочь раненому Григорию) в комнату Федора Павловича, убить его (а он уже наверняка был обеспокоен поднятой тревогой и готов себя защищать), вскрыть конверт, замести следы и суметь вернуться в постель меньше чем за минуту, прежде чем кто-то что-то заметит<sup>20</sup>? Мы верим этому без колебаний, поскольку единственно возможная альтернатива, основанная на вещественных доказательствах, — допустить, что убийцей был Дмитрий. Мы, читатели, не можем так поступить, мы верим в невиновность Дмитрия. Но если преступление совершил Смердяков — а мы слышим, как он в этом признается, — значит, это не обычный человек. Он многогранен: это существо со сверхъестественными способностями, дух чистого бунта, выразитель идей крайнего материализма, демон мести и — да,

---

<sup>19</sup> См. анализ в главе седьмой этой книги, а также [Kantor 2001].

<sup>20</sup> «*Призыв к убийце*»: смелая трактовка Голштейна, увидевшего демонические черты в образе Григория, позволяет считать подобную интерпретацию заслуживающей внимания.

убийца, но не в каком-либо обычном, «эвклидовом» смысле. В конце концов, жизнь и смерть — это тайна, и, как говорит Достоевский, наиболее фантастические события наиболее реальны. На самом деле убийство Федора Павловича Карамазова — вполне естественное событие. В реальной жизни отцы и в самом деле умирают, а их сыновья, как говорит Иван, желают их смерти и винят себя, когда это происходит, даже если *на самом деле никакого убийства не было*. Таков порядок вещей. По глубокому убеждению Достоевского, вина в преступлении и вина вообще действительно является общей; винить кого-нибудь одного, например своего злого близнеца, значит пытаться уйти от ответственности. Именно чрезмерная уверенность в своей способности остаться невиновным, без веры, исповеди или общения делает человека уязвимым для бесовского наваждения. Путь отсюда ведет к одиночеству и смерти.

Но главный герой «Братьев Карамазовых» — Алеша; так, во всяком случае, в самом начале заявляет рассказчик. История Дмитрия — это «страстный» нарратив романа, сюжетная линия Ивана — интеллектуальная борьба, остававшаяся главной темой произведений Достоевского с самого начала. В противоположность им, у Алеши на первый взгляд нет собственной сюжетной линии. Он тих и кроток, а поэтому не годится в герои самостоятельной сюжетной линии романа. Он — ангел, посредник, он всех выслушивает и всех одаривает. Но Алеша, как и его братья (все трое) — сын своего отца. Он совершает проступок, который рассказчик недвусмысленно определил как самый тяжкий из возможных грехов — непослушание своему духовному отцу. Выслушав поэму своего брата Ивана о Великом инквизиторе, Алеша забывает наставления старца и упускает из виду брата Дмитрия.

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, хотя бы пришлось даже не воротиться на эту ночь в монастырь [Достоевский 1976а: 241].

Убийство его отца происходит как раз в тот момент, когда Алеша занят другими делами. Убийство Федора Павловича становится возможным не только из-за предшествующего ухода Ивана, но и из-за небрежения Алеши. Он пассивен и, выражаясь словами Откровения, которыми заклеено величайшее из зол, «не холоден и не горяч». Просветление Алеши происходит после видения Каны Галилейской, после того, как Зосима, через которого семена из других миров попадают на землю, приветствует его на духовном бракосочетании<sup>21</sup>. Алеша выбегает из комнаты старца, где на столе лежит труп, на открытый воздух — в мир природы, обратно к жизни, и, как раньше его отец, падает на землю.

Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...» — прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и «не стыдился исступления сего». Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» [Достоевский 1976а: 328].

На самом деле история Алеши — это продолжение истории его отца, и она вся впереди — в тех книгах, которые Достоевский не успел написать. Убийство Федора Павловича Карамазова — центральное событие этого великого романа, но оно — не более чем ответ на вопрос, возникший в тот момент, когда молодой Федор Карамазов повстречался с Лизаветой Смердящей — или Русской землей — на задворках Скотопригоньевска. Просвет-

---

<sup>21</sup> И, как в истории Онана, после чувственного искушения (будущей) женой его брата.

ление приходит к Алеше, когда он падает на землю. Как всегда в значимые моменты в романах Достоевского, его падение приводит к парадоксу. Казалось бы, это — окончание и разрешение его кризиса веры, но в то же время это должно быть началом новой истории. В этот момент Алеша соприкасается с иными, небесными мирами — источником семян Зосимы, — но, как когда-то его отец, он тоже *лежит ничком на земле* — на месте, куда сеются семена, — нарушая древние запреты. В будущем, когда он, следуя наказам Зосимы, «уйдет в мир», его ждет там не «вечная осанна», а новые битвы и конфликты. Как известно, в самом начале романа Алексей Федорович Карамазов назван его героем. По замыслу автора, в продолжениях «Братьев Карамазовых» этот герой должен был превратиться из пассивного, кроткого юноши в нигилиста и революционера. В рассматриваемом нами романе Достоевский сеет семена для этой истории.

Мальчишеское братство — революционный кружок? секта? — в конце «Братьев Карамазовых» не является началом разрешения тех проблем, которые Достоевский ставит в своем романе<sup>22</sup>, поскольку эти мальчики составляют *суррогатную* семью, не предполагающую наличия женщин. Поэтому они являются неполноценным вариантом мира, подобно тем примитивным утопическим общинам, которые Достоевский критиковал в своих предыдущих произведениях. Романы Достоевского наглядно демонстрируют: конфликты, страдания и грехи являются неотъемлемой частью человеческой природы и не могут быть устранены. Любая попытка отрицания этого факта, любое выступление в поддержку слома патриархального, построенного вокруг семьи порядка могут привести только к еще более глубоким и значительно более опасным заблуждениям и несчастьям. «Мальчики», собравшиеся у надгробного камня Илюши, выра-

---

<sup>22</sup> «Неудивительно, что описанию несчастливой семьи, которое открывает «Братьев Карамазовых», в заключении к роману противопоставляется образ семьи нового типа — то есть семьи идеального отчима (Алеша) и его двенадцати мальчиков» [Golstein 2004: 104–105].

тут, и, даже если они не свернут с избранного пути поисков справедливости во имя Илюши, их ждут неожиданные испытания — как минимум в плане политического угнетения, но даже в большей степени в их взаимоотношениях с другими людьми. В каждой встрече с другим человеком скрывается свой бес: алчность, похоть, зависть, гнев и сомнение. Каждое слово, будь то исповедь или клевета, таит в себе возможность проклятия или спасения; стоит только высказать его вслух, и никакая социальная инженерия не будет в силах изменить последствия сказанного.

Как мы видели, читая произведения Достоевского «против течения», несмотря на то что его страдающие, сомневающиеся, преодолевающие испытания и трудности герои-мужчины приковывали к себе львиную долю внимания читателей и критиков, женщины гораздо чаще, чем это обычно признавалось, играли в его сюжетах решающую роль. Его героини — не просто жертвы мужской агрессии, хотя всегда существовал соблазн трактовать их образы именно так. Можно пойти по пути наименьшего сопротивления и свести тему «Достоевский и женщины» к общеизвестной парадигме: безмолвная, кроткая и ангельски терпеливая праведница вроде Сони Мармеладовой или Даши Шатовой молча слушает героя и ждет его духовного перерождения. Но не она является главным действующим лицом, и на ее пассивности, пусть и сулящей блаженство, невозможно построить драматический сюжет, характерный для романов Достоевского. Женщины в его произведениях — даже те, а может быть, и особенно те, которые не выведены на сцену, а только *упомянуты*, — являются раздражителем, бесовским наваждением, соблазном, без которого завязка сюжета невозможна. Героини романов Достоевского активны, они живут полной жизнью в материальном мире. Варенька Доброселова, Настенька, Грушенька и другие действуют, говорят и ставят перед героем эротические и этические дилеммы, которые в дальнейшем определяют его судьбу. Эти дилеммы принимают различные формы, в зависимости от характера и положения той или иной женщины. По мере того как

Достоевский совершенствует свое мастерство, его героини все более становятся восприимчивы к одержимости бесами: бесами алчности, гнева, зависти и похоти. Что же касается матерей, то Достоевский мог предоставить им место в центре своего романа, как Варваре Петровне Ставрогиной, или позволить им осуществлять свою опасную власть издалека, как Марфе Петровне Свидригайловой или матерям братьев Карамазовых. Но, как мы видели, матери — это стихийная сила, с которой нужно считаться, если мы желаем до конца понять смысл слов Достоевского. Решению этой трудной задачи необходимо посвятить отдельную книгу.



# Заключение

«Эвклидов ум» мог бы построить мир исключительно на необходимости, и мир этот был бы исключительно рациональным миром. Все иррациональное было бы из него изгнано. Но Божий мир не имеет Смысла, соизмеримого с «эвклидовым умом». Смысл этот для «эвклидова ума» есть непроницаемая тайна. «Эвклидов ум» ограничен тремя измерениями. Смысл же Божьего мира может быть постигнут, если перейти в четвертое измерение. Свобода есть Истина четвертого измерения, она непостижима в пределах трех измерений. «Эвклидов ум» бессилён разрешить тему о свободе.

*Н. А. Бердяев<sup>1</sup>*

Романы Достоевского ставят в тупик юристов, ученых и судей. Оказавшись в вымышленном мире, мы задаем очевидные вопросы: почему существуют бедность и преступления? Почему люди вредят друг другу? Почему невинные страдают? Ответы на эти вопросы, основанные на вере в силу логики и на человеческом критическом дискурсе, никогда не оказываются удовлетворительными, и диалог продолжается. Именно из-за невозможности ответить на эти заданные Достоевским вопросы его произведения сохраняют свое значение и в наше время, а леденяще симметричная, мертвая логика «дважды два четыре» оказывается бессильна.

При всем своем драматическом таланте, Достоевский писал нарративы. В его произведениях всегда важны взаимоотношения между рассказчиком и рассказом. Речь — это действие,

---

<sup>1</sup> [Бердяев 1923: 87].

ведущее к реальным последствиям. Рассказчики лгут; чем больше они говорят, тем больше удаляются от истины. Перед тем, кто анализирует произведения Достоевского, стоит сложнейшая задача: разгадать моральные конфликты, лежащие в основе повествования, и найти суть под наслоениями лжи. В этой книге я применила рациональный, скептический подход к тому, что говорится и передается с чужих слов на страницах романов Достоевского. При этом выявилась общая закономерность: чем ближе реальное действие, тем правдивее рассказ о нем; чем драматичнее и непосредственнее описание, тем больше мы склонны поверить в его достоверность. Когда персонажи начинают рассказывать друг о друге или цитировать вторичные источники, а также распространять слухи, истина истончается и исчезает.

Достоевский стремится преодолеть ограничения своего жанра, требующего рассказа, а не показа. В результате, как пишет Кэрил Эмерсон, возникает глубинный конфликт между словом и зрительным образом. Они взаимодействуют между собой; зрительный образ обретает смысл только в глубоко человеческом молчании — в том великом катарсисе, который приходит, когда наконец удается продраться сквозь слова. Апофатическое чтение требует, чтобы мы читали в обратном направлении, против течения сюжета, ища тот безмолвный зрительный образ, который завершит повествование и выйдет за его пределы. Достоевский начинает с разоблачения заключенных в речи притворства и обмана в тайной драме Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой в «Бедных людях» и примера абсолютной бесполезности словесного общения в финале «Белых ночей». Затем он вводит в свои произведения образ иконы, который помещает в центр своих зрелых романов, используя как открытый экфразис, так и зашифрованные визуальные образы: невинная проститутка в центре «Преступления и наказания»; Христос Гольбейна в «Идиоте» (и его нарративное отражение в умирающем Ипполите); картина с изображением Золотого века, Сикстинская Мадонна и зашифрованная икона, состоящая из матери, отца и сына Шатовых в «Бесах»; икона

умирающего младенца и матери во сне Дмитрия Карамазова и искаженная, сдвоенная икона с изображениями матери и ребенка из травматического воспоминания его брата Алеши в «Братьях Карамазовых». В каждом случае автор предлагает загадку, ответ на которую очевиден и имманентен, однако скрыт от глаз за многослойной маскировкой.

Достоевский затрагивает проблему веры в секулярном мире, мире, где господствует стремление людей к недостижимым в нем безопасности и справедливости. Это очень удобная для нарратива проблема, соблазняющая читателей поверить в то, что в конечном счете является очевидным вымыслом. Федор Павлович Карамазов, Ставрогин, Катерина Ивановна и все остальные *никогда не существовали*; это моральные силы, люди-идеи, продукт неврологической деятельности, литературные персонажи. И тем не менее мы верим в них и в реальность их поступков. На первый взгляд это выглядит упрощенческим, редукционистским подходом к чтению. Однако именно он помогает прийти до сути вещей. Согласившись верить в реальность прочитанного, читатели соглашались с очевидными истинами: Быков, Свидригайлов и Ставрогин — совратители невинности, а Варенька, Дуня и Матреша — их невинные жертвы; выигрывать в казино хорошо, а проигрывать — плохо; романтическая любовь безопаснее плотской. Легко делая эти сами собой напрашивающиеся выводы «в изъяснительном наклонении», мы даем греху определение, заключаем его в рамки и отводим ему место где-то вне самих себя. Поступив таким образом, мы опускаемся до уровня персонажей и участвуем в обманчивом цикле обвинения и клеветы. Таков первый шаг. Если мы не поднимемся над этим примитивным уровнем прочтения, глубина идей Достоевского останется для нас недоступной.

То, что верно в литературе, верно и в жизни. Романы Достоевского рассказывают не о выдуманных людях; они рассказывают о нас. Истину нельзя постичь с помощью обычных методов познания, она говорит на совершенно другом, символическом языке. Чтение «против течения» позволяет прийти до этой сути. Как пишет Н. И. Бердяев,

всякое подлинное искусство символично, — оно есть мост между двумя мирами, оно ознаменовывает более глубокую действительность, которая и есть подлинная реальность. Эта реальная действительность может быть художественно выражена *лишь в символах*, она не может быть непосредственно реально явлена в искусстве [Бердяев 1923: 21] (курсив мой. — К. А.).

Символы — это как бы тени, обманчивая темная поверхность текста Достоевского, но само их наличие и форма указывают на то, что существует и невидимый свет. Заметить тени — это уже половина работы критика. Их черты являют нам мир, в котором внешняя логика, праведность и справедливость обходят блаженных стороной. Персонажи, имеющие доступ к внутреннему свету, кажутся слепыми и глупыми тем, кто видит лишь факты падшего мира. Проститутка Соня Мармеладова, изобличенная в карманной краже, упорствует в своей иррациональной вере; Иван Шатов, рогоносец, жертва предательства, а в недалеком будущем — убийства, упорствует в бурном выражении радости по случаю того, что ему предстоит стать отцом чужому сыну. «Глупый Митя» Карамазов испытывает радость в тот самый момент, когда принимает на себя вину за преступление, которого не совершал. Их слепая вера лишь вторит слепой вере их создателя — Достоевского, заявлявшего, как известно, что предпочтет остаться с Христом, даже если факты будут доказывать его неправоту, и настаивавшего на том, что трупы мертвых предков, давным-давно зарытые в землю, можно физически воскресить. Обычная логика здесь бессильна.

Если истина заключена в нелогичности, глупости и слепой вере — а именно это, по-видимому, показывают мои толкования, — это ставит критиков в тупик. Интеллектуальная строгость кажется несовместимой с приверженностью истине, как ее понимал Достоевский. Аналогичная дилемма встает перед богословами. Если истина Евангелий заключена в вере в невидимую, трансцендентную благодать, это делает сомнительной научную деятельность как таковую. Фрэнк Кермоуд определяет эту проблему, лежащую в основе герменевтики, как оппозицию между непосвященным (плотским) и посвященным (духовным)

читателями. Непосвященный скользит взглядом по поверхности и анализирует те схемы, которые там обнаруживает. Посвященный, член гильдии верующих, принимает глубинные, невидимые сущности. Согласно Кермоуду, получение доступа к более глубокой реальности текста подразумевает акт веры, преодоление стереотипов легкого чтения, которое мы выше называли «чтением в изъяснительном наклонении». Стоит только сделать этот шаг, и все становится на свои места:

Действительно, непосвященные также истолковывают текст; его наиболее наивное прочтение, при котором его считают, например, объективным описанием реальности и при котором заметны лишь те ориентиры, благодаря которым он способен удовлетворять самым рутинным ожиданиям — например, согласованности и завершенности, — это тоже интерпретация. Прочтение на более высоком уровне, относящемся к описанному выше так же, как духовное к плотскому, восприятие к видению, понимание к слушанию, — требует посвящения [Kermode 1979: 16].

Противопоставление доказательств истине: опасности такого подхода очевидны. В этой ситуации толкователи текста имеют уникальное преимущество: они вольны манипулировать доверием своих читателей по своему усмотрению, а читатели готовы им пассивно подчиняться и снимать с себя ответственность за результаты толкования. С другой стороны, всегда есть искушение дать ложное толкование, увидев в тексте отражение собственных предубеждений. Как я утверждала на всем протяжении этой книги, этическое пространство — это жизненное пространство между личностями, и поэтому находящиеся в нем не ведают покоя.

Одновременно оно неизбежно становится рабочим местом литературных критиков. Мы, читатели, являемся в нем молчаливой стороной диалога, тем «ты», к которому обращался Достоевский — а он и сам является таинственной сущностью, скрывающейся за множеством хитроумных и соблазнительных масок.

Сюжеты романов Достоевского вновь и вновь демонстрируют важность межчеловеческих отношений. Живущие в одиночку персонажи оказываются вместилищем бесов — дьявольского воплощения своих собственных неисполнившихся желаний, своего гнева, своей гордыни и своей жажды мести и справедливости. Опасность возникает тогда, когда заканчивается истинный диалог. Когда та или иная его сторона начинает цепляться за собственный вариант истины или пытается опровергнуть убеждения собеседника, истина превращается в ложь. Собеседник становится не более чем тенью личных комплексов и переживаний данного индивидуума, тенью, которая набрасывается на него, изматывая и дразня его собственным одиночеством. Это происходит с героями Достоевского, но происходит и с его читателями, которые тоже слишком легко могут оказаться наедине с книгой.

Этика межчеловеческих контактов, сформулированная Достоевским, берет начало уже в первых его художественных произведениях, в том числе в «Бедных людях» и «Белых ночах». С самого начала он глубоко озабочен властью литературы над человеческими отношениями и доводит до читателей свою идею, мастерски манипулируя существовавшими ранее литературными моделями. В его ранних произведениях живые персонажи в буквальном смысле этого слова совращаются с пути истинного книгами. Достоевский беспощадно пародирует шаблоны и штампы романтической литературы. Позже соблазнение становится более сложным, менее очевидно сексуальным, а в число объектов пародии включаются русские современники писателя. Однако основная идея остается прежней. Когда собеседник приобретает вид литературной фантазии, все остальное также перестает быть реальным. Позднее Достоевский дает более полную картину издержек человеческого одиночества, и герои-солипсисты его зрелых произведений — например, Человек из подполья или Иван Карамазов — наглядно показывают издержки современного индивидуализированного и секуляризированного сознания. Однако для того, кто умеет читать против течения, они тоже — не более чем тени.

Я предложила апофатический подход к истолкованию текста. То, что мы читаем, — лишь результат попытки автора запечатлеть на бумаге трансцендентное и рассказать о нем. Таким образом, текст передает не столько содержание, то есть то, что сказано, сколько то, что в нем скрыто. Заглядывая под поверхность текста, мы принимаем во внимание оригинальный замысел Достоевского и его собственную апофатическую, писательскую борьбу. Следовательно, если мы сумеем получить доступ к глубинному содержанию, это станет свидетельством преобразующей силы художественного слова, которое работает само по себе. Апофатическое чтение предполагает, что видимое всем содержание текста обманчиво и неполно. В этих эссе я задавала очень простые вопросы о сюжетах каждого из романов. Не избитое «Что делать?», а просто: «Что случилось?» Соблазнил ли Быков Вареньку? Произошли ли события «Белых ночей» на самом деле, или это была лишь мечта? А если мечта, то чья? Стоит задать эти вопросы — и поверхностные предположения, сделанные читателями относительно сюжетов этих произведений и характеров их героев, отпадают. Позднее вопросы становятся более опасными и обнажают уязвимые места, спрятанные глубже. Что, если Соня все-таки украла сто рублей? Что, если Ставрогин все-таки не насиловал девочку? Что, если Дмитрий Карамазов все-таки убил своего отца? Грабеж, изнасилование, убийство: если Достоевский хочет показать нам лишь то, что преступление — это плохо (тезис, который легко выразить в изъяснительном наклонении, не прибегая к хитроумному арсеналу великого искусства), то мы можем просто осудить Раскольникова и закрыть книгу. Однако, подобно всем великим художникам, Достоевский избегает банальных истин. Его читателей не нужно уговаривать не красть, не насиловать маленьких девочек, не убивать старух-процентщиц; мы — люди тихие и миролюбивые, мы избегаем прямых действий; мы сидим у камина с книгой. Поэтому Достоевский указывает нам на наши скрытые уязвимые места и предлагает более утонченные заповеди: не суди, не приговаривай, не осуждай, не обвиняй. Думай, о чем ты думаешь. Исповедуйся, веруй, прощай.

Мой анализ произведений Достоевского показал его весьма амбивалентное отношение к искушениям и опасностям художественной литературы. Это не значит, что он осуждает литературу: это лишь верхний слой. Истина заключена совсем в другом. Здесь тоже главная идея апофатична. Чтение — это этическое действие: мы участвуем в нем начиная с того момента, как откроем книгу, и долгое время после того, как отложим ее в сторону. Прочитайте книгу, прочувствуйте описанные в ней конфликты, серьезно обдумайте их. Затем закройте книгу. Если мы прочли ее с открытым умом и сердцем, то мы сумели преодолеть опасности, присущие ее жанру. Мы обретем мудрость и понимание, а книга, которую так легко осудить, продолжит жить.



# Источники

Абеляр 2011 — Абеляр П. История моих бедствий / Пер. с лат. С. С. Неретиной. М.: ИФРАН, 2011.

Данте 1967 — Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Наука, 1967.

Достоевский 1972а — Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1972. С. 13–108.

Достоевский 1972б — Достоевский Ф. М. Белые ночи // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1972. С. 102–141.

Достоевский 1973а — Достоевский Ф. М. Игрок // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1973. С. 208–318.

Достоевский 1973б — Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1973.

Достоевский 1973в — Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1973.

Достоевский 1974а — Достоевский Ф. М. Идиот. Подготовительные материалы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1974. С. 110–288.

Достоевский 1974б — Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1974.

Достоевский 1974в — Достоевский Ф. М. Бесы. Глава девятая. «У Тихона». Подготовительные материалы // Достоевский Ф. М. Полн.

собр. соч.: В 30 т. Т. 11. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1974. С. 5–332.

Достоевский 1975 — Достоевский Ф. М. Бесы. Рукописные редакции. Наброски. 1870–1872 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 12. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1975.

Достоевский 1976а — Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Ч. 1–4 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1976.

Достоевский 1976б — Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Ч. 4 (продолжение) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1976. С. 5–197.

Достоевский 1985 — Достоевский Ф. М. Письма, 1832–1859 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1985.

Достоевский 1986 — Достоевский Ф. М. Письма, 1869–1874 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1986.

Достоевский 1988 — Достоевский Ф. М. Письма, 1878–1881 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1988.

Достоевский 2003–2004 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Т. А. Касаткиной. М.: АСТ, Астрель, 2003–2004.

Новалис. Генрих фон Офтердинген. М.: Наука, 2003.

Платон 1993 — Платон. Федр / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 135–191.

Платон 1994 — Платон. Государство / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.

Пушкин 1995а — Пушкин А. С. Пиковая дама // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 7. М.: Воскресенье, 1995. С. 100–120.

Пушкин 1995б — Пушкин А. С. Скупой рыцарь // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 8. Ч. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 225–252.

Руссо 2004 — Руссо Ж.-Ж. Исповедь / Пер. с франц. под ред. Н. Л. Бердяева и О. С. Вайнер. М.: Захаров, 2004.

Салтыков-Щедрин 1972 — Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 13. М.: Художественная литература, 1972. С. 7–262.

Тургенев 1981 — Тургенев И. С. Первая любовь // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 301–364.

Maimonides 1949 — Maimonides. The Code of Maimonides: Book Fourteen, the Book of Judges / Translated by Abraham M. Hershman. New Haven, Conn.: Yale UP, 1949.

Richardson 1980 — Richardson S. Pamela, or Virtue Rewarded / Ed. by P. Sabor. London: Penguin, 1980.

Richardson 1985 — Richardson S. Clarissa, or The History of a Young Lady / Ed. by A. Ross. Middlesex, Eng.: Penguin, 1985.

# Библиография

Алмазов 1894 — Алмазов А. И. Тайная исповедь в Православной Восточной Церкви: Опыт внешней истории: Исследование преимущественно по рукописям. Т. 3. № 44. Одесса, 1894.

Анненков 1928 — Анненков П. В. Замечательное десятилетие // Анненков П. В. Литературные воспоминания. Л.: Academia, 1928. С. 161–601.

Анциферов 1923 — Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. Пг., 1923.

Аристотель 1983 — Аристотель. Никомахова этика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 53–293.

Бахтин 1979 — Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 308–328.

Бахтин 2002 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 7–299.

Бахтин 2010 — Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4 (2). М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 7–508.

Бахтин 2012 — Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 341–503.

Белинский 1955 — Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 132–222.

Бем 1925 — Бем А. Л. «Игрок» Достоевского: В свете новых биографических данных // Современные записки. 1925. Кн. 24. С. 379–392.

Бем 1938 — Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // Бем А. Л. Достоевский: Психоаналитические этюды. Прага: Петрополис, 1938. С. 77–141.

Бердяев 1923 — Бердяев Н. И. Миросозерцание Достоевского. Прага: Úmcsa Press, 1923.

Бубер 1995а — Бубер М. Образы добра и зла / Пер. с нем. М. И. Левиной // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 125–156. URL: <http://lib.ru/FILOSOF/BUBER/obrazy.txt> (дата обращения: 19.05.2020).

Бубер 1995б — Бубер М. Я и Ты / Пер. с нем. В. В. Рынкевича // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 15–92. URL: <http://lib.ru/FILOSOF/BUBER/ihunddu2.txt> (дата обращения: 19.05.2020).

Вацуро 1990 — Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / Под ред. В. Э. Вацуро и др. М.: Художественная литература, 1990.

Ветловская 1988 — Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л.: Художественная литература, 1988.

Виноградов 1929 — Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л.: Academia, 1929. С. 291–389.

Гинзбург 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.

Гроссман 1963 — Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. Одесса: Книгоиздательство А. А. Ивасенко, 1919; reprint, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1963.

Гроссман 1996 — Гроссман Л. П. Стилистика Ставрогина: К изучению новой главы «Бесов» // Достоевский Ф. М. «Бесы»: Антология русской критики / Сост., послесл., коммент. Л. И. Сараскиной. М.: Согласие, 1996. С. 606–613.

Гумерова 2005 — Гумерова А. Л. Евангельский фон романа «Преступление и наказание»: на примере сцены поминок по Мармеладову // Дополнения к комментарию произведений Ф. М. Достоевского / Под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наука, 2005. С. 274–277.

Даль 1978 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. СПб.; М.: Издательство М. О. Вольфа, 1882; факсимильное издание: М.: Русский язык, 1978.

Деррида 2000 — Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с франц. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

Деррида 2007 — Деррида Ж. Диссеминация / Пер. с франц. Д. Краleckина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

Достоевская 1987 — Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987.

Достоевский 1996 — Достоевский Ф. М. Бесы // «Бесы»: Антология русской критики / Сост., послесл., коммент. Л. И. Сараскиной. М.: Согласие, 1996.

Есаулов 1994 — Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994. С. 32–60.

Забылин 1880 — Забылин М. Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М.: М. Березин, 1880.

Иванов 1987а — Иванов В. И. Символика эстетических начал // Вячеслав Иванов. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. С. 823–831.

Иванов 1987б — Иванов В. И. Достоевский и роман-трагедия // Вячеслав Иванов. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. С. 401–436.

Иларион 1980 — Иларион. Слово о законе и благодати // Древняя русская литература. Хрестоматия / Сост. Н. И. Прокофьев. М.: Просвещение, 1980. С. 29–32.

Касаткина 1996 — Касаткина Т. А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века / Сост. и ред. К. Степанян. М.: Классика плюс, 1996. С. 67–136.

Касаткина 1999 — Касаткина Т. А. Лебедев — хозяин князя // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 56–66.

Касаткина 2004 — Касаткина Т. А. История в имени: Мышкин и горизонтальный храм // О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 381–393.

Касаткина 2006 — Касаткина Т. А. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. С. 154–168.

Клюев 1969 — Клюев Н. А. Сочинения: В 2 т. Мюнхен: А. Нейманис, 1969.

Лотман и Успенский 2002 — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 88–116.

Майков 1889 — Майков В. Н. Критические опыты (1845–1847). СПб.: Типография Н. А. Лебедева, 1889.

Максимов 1903 — Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.

Мочульский 1980 — Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. Paris: YMCA-PRESS, 1980.

Набоков 2004 — Набоков В. В. Николай Гоголь / Пер. с англ. Е. М. Голышевой // Набоков В. В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 400–524.

Накамура 1997 — Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997.

Остин 1986 — Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. М.: Прогресс, 1986. С. 22–131.

Померанц 1990 — Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990.

Прыжов 1996 — Прыжов И. Г. 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков, и другие труды по русской истории и этнографии. СПб.: Эзро, 1996.

Ризенкампф 1990 — Ризенкампф А. Е. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / Под ред. В. Э. Вацура и др. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 176–191.

Сараскина 1990 — Сараскина Л. И. «Бесы»: Роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990.

Сараскина 1994 — Сараскина Л. И. Возлюбленная Достоевского. М.: Согласие, 1994.

Соловьев 1988а — Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 493–548.

Соловьев 1988б — Соловьев С. М. История России с древнейших времен // Соловьев С. М. Сочинения: В 18 т. Т. 4. М.: Мысль, 1988.

Страхов 1883 — Страхов Н. Н. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883.

Тихомиров 2005 — Тихомиров Б. Н. Библия, жития святых, народная религиозность (Цитаты, аллюзии, парафразы) // Достоевский. Дополнения к комментарию / Под ред. Т. А. Касаткиной. М.: Наука, 2005. С. 128–173.

Туниманов 1972 — Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике / Под ред. В. В. Виноградова, В. Г. Базанова, Г. М. Фридендера. Л.: Наука, 1972. С. 87–162.

Федотов 2015 — Федотов Г. П. Русская религиозность. Часть I. Христианство Киевской Руси. X–XIII вв. // Г. П. Федотов. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М.: SAM & SAM, 2015.

Флоровский 1933 — Флоровский Г. В., прот. Византийские отцы V–VIII веков. Париж, 1933.

Чернышев 1963 — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Под ред. В. И. Чернышева. Т. 14. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963.

Шкловский 1957 — Шкловский В. Б. За и против: Заметки о Достоевском. М.: Советский писатель, 1957.

Штакеншнейдер 1990 — Штакеншнейдер Е. А. Из «Дневника» // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / Под ред. В. Э. Вацуру и др. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 359–376.

Якубович 1991 — Якубович И. Д. Достоевский в работе над романом «Бедные люди» // Достоевский: Материалы и исследования: В 22 т. Т. 9. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1991. С. 39–55.

Янг 2001 — Янг С. Картина Гольбеяна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» / Пер. с англ. Т. А. Касаткиной // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 28–41.

Яновский 1990 — Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / Под ред. В. Э. Вацуру и др. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 230–251.

Abbot 2002 — Abbot H. P. The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Altshuller 1989 — Altshuller M. The Transition to the Modern Age: Sentimentalism and Preromanticism, 1790–1820 // The Cambridge History of Russian Literature / Ed. by C. A. Moser. Cambridge: Cambridge UP, 1989. P. 92–135.



Amert 1995 — Amert S. The Reader's Responsibility in *The Brothers Karamazov*: Ophelia, Chermashnia, and the Palpable Obscure // Freedom and Responsibility in Russian Literature / Ed. by E. C. Allen and G. S. Morson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1995. P. 105–118.

Anderson 1986 — Anderson R. Dostoevsky: Myths of Duality. Gainesville: University of Florida Press, 1986.

Anderson 1997 — Anderson N. K. The Perverted Ideal in Dostoevsky's *The Devils* // Middlebury Studies in Russian Language and Literature. New York: Peter Lang, 1997.

Andrew 1998 — Andrew J. The Seduction of the Daughter: Sexuality in the Early Dostoevsky and the Case of *Poor Folk* (*Bednye liudi*) // Polyfunktion und Metaparodie: Aufsätze zum 175. Geburtstag von Fedor Michajlovic Dostojevskij / Ed. by R. Neuhauser. Dresden and Munich: Dresden UP, 1998. P. 172–188.

Barran 2002 — Barran T. Russia Reads Rousseau, 1762–1825. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2002.

Barthes 1977 — Barthes R. The Death of the Author. Reprinted in *Image-Music-Text* / Translated by Stephen Heath. London: Fontana, 1977. P. 142–148.

Belknap 1989 — Belknap R. L. The Structure of «The Brothers Karamazov». Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1989.

Belknap 1990a — Belknap R. L. The Genesis of «The Brothers Karamazov»: The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1990.

Belknap 1990b — Belknap R. L. The Unrepentant Confession // Russian-ness: Studies on a Nation's Identity. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1990. P. 112–123.

Berkson 2000 — Berkson J. The Indispensable Minus: Schopenhauerian Doctrine in Dostoevsky. Undergraduate honors thesis, Duke University, 2000.

Bernstein 1992 — Bernstein M. A. Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1992.

Bethea 1989 — Bethea D. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1989.

Billington 1970 — Billington J. The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture. New York: Vintage, 1970.

Bloom 2003 — Bloom H. A Map of Misreading. Oxford: Oxford UP, 2003.

Bloom 2004 — Bloom H. *Raskolnikov and Svidrigailov* / Ed. by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 2004.

Børtnes 1983 — Børtnes J. The Last Delusion in an Infinite Series of Delusions: Stavrogin and the Symbolic Structure of *The Devils* // *Dostoevsky Studies*. 1983. No 4. P. 54–68.

Breger 1989 — Breger L. *Dostoevsky: The Author as Psychoanalyst*. New York: New York UP, 1989.

Brewer 1997 — Brewer J. *Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Brooks 1984 — *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1984.

Brooks 1993 — Brooks P. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass., and London: Harvard UP, 1993.

Brooks 2000 — *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Buckler 2005 — Buckler J. A. *Mapping St. Petersburg: Imperial Text and Cityshape*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 2005.

Burkert 1996 — Burkert W. *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1996.

Calasso 2001 — Calasso R. *Literature and the Gods* / Translated by T. Parks. New York: Knopf, 2001.

Carr 1998 — Carr E. H. *The Romantic Exiles*. London: Serif, 1998.

Cassedy 2005 — Cassedy S. *Dostoevsky's Religion*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2005.

Catteau 1989 — Catteau J. *Dostoevsky and the Process of Literary Creation* / Translated by Audrey Littlewood. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Cioran 1995 — Cioran E. M. *Tears and Saints* / Translated by I. Zarifopol-Johnston. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Connolly 2001 — Connolly J. *The Intimate Stranger: Meetings with the Devil in Nineteenth-Century Russian Literature*. New York: Peter Lang, 2001.

Cox 1990 — Cox G. «Crime and Punishment»: A Mind to Murder. Boston: Twayne, 1990.

Cravens 2000 — Cravens C. The Strange Relationship of Stavrogin and Stepan Trofimovich as Told by Anton Lavrent'evich G-v. *Slavic Review* 59, No. 4 (2000). P. 782–801.

Culler 1982 — Culler J. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1982.

Damrosh 2005 — Damrosh L. *Jean-Jacques Rousseau: Restless Genius*. New York: Houghton Mifflin, 2005.

Danow 1991 — Danow D. K. *The Dialogic Sign: Essays on the Major Novels of Dostoevsky*. New York: Peter Lang, 1991.

Davidson 2000 — Davidson P. *Divine Service or Idol Worship? Russian Views of Art as Demonic // Russian Literature and Its Demons / Ed. P. Davidson*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2000. P. 125–164.

Debreczeny 1976 — Debreczeny P. *Dostoevsky's Use of Manon Lescaut in The Gambler // Comparative Literature*. Winter 1976. Vol. 38, No 1. P. 1–18.

Dostoevsky 1968 — F. Dostoevsky. *The Notebooks for «The Possessed» / Ed. by Edward Wasiolek; translated by Victor Terras*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Emerson and Morson 1991 — Emerson C. and Morson G. S. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1991.

Emerson 1995 — Emerson C. *Word and Image in Dostoevsky's Worlds: Robert Louis Jackson on Readings That Bakhtin Could Not Do // Freedom and Responsibility in Russian Literature / Ed. by E. C. Allen and G. S. Morson*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1995. P. 245–265.

Engelstein 1999 — Engelstein L. *Castration and the Heavenly Kingdom: A Russian Folktale*. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1999.

Erhman 2004 — Erhman B. D. *The New Testament: A Historical Introduction to the Early Christian Writings*. 3<sup>rd</sup> edition. New York: Oxford UP, 2004.

Fanger 1967 — Fanger D. *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Feagin 1999 — Feagin S. L. *Aesthetics // The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2<sup>nd</sup> edition / Ed. by R. Audi. Cambridge: Cambridge UP, 1999. P. 11–13.

Finke 1994 — Finke M. *The Hero's Descent to the Underworld in Chekhov*. *Russian Review*. 1994. Vol. 53, No 1. P. 67–80.

Flath 1993 — Flath C. A. (Carol Apollonio). *Fear of Faith: The Hidden Religious Message of Notes from Underground // Slavic and East European Journal*. 1993. Vol. 37, No 4. P. 510–529.

Flath 1999 — Flath C. A. (Carol Apollonio). *The Passion of Dmitrii Karamazov* // *Slavic Review*. Fall 1999. Vol. 58, No 3. P. 584–599.

Flath 2005 — Flath C. A. (Carol Apollonio). *Demons of Translation: The Strange Path of Dostoevsky's Novels into the English Tradition* // *Dostoevsky Studies*. 2005. Vol. 9. P. 45–52.

Frank 1976 — Frank J. *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821–1849*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1976.

Frank 1983 — Frank J. *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850–1859*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1983.

Frank 1995a — Frank J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1995.

Frank 1995b — Frank J. *The Gambler: A Study in Ethnopsychology // Freedom and Responsibility in Russian Literature* / Ed. by E. C. Allen and G. S. Morson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1996. P. 69–85.

Frank 2002 — Frank J. *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 2002.

Franklin 2000 — Franklin S. *Nostalgia for Hell: Russian Literary Demonism and Orthodox Tradition* // *Russian Literature and Its Demons*. Ed. by P. Davidson. New York and Oxford: Berghahn Books, 2000. P. 31–58.

Freud 1962 — Freud S. *Dostoevsky and Parricide* / Translated by D. F. Tait, rev. J. Strachey // *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays* / Ed. by R. Wellek. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962. P. 98–111.

Fusso 1991 — Fusso S. Garnett, Richard. *Constance Garnett: A Heroic Life*. London: Sinclair-Stevenson, 1991.

Fusso 1995 — Fusso S. *Maidens in Childbirth: The Sistine Madonna in Dostoevskii's Devils*. *Slavic Review*. Summer 1995. Vol. 54, No 2. P. 261–275.

Fusso 2006 — Fusso S. *Discovering Sexuality in Dostoevsky*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2006.

Ginzburg 1991 — Ginzburg L. *On Psychological Prose* / Translated by J. Rosengrant. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1991.

Girard 1965 — Girard R. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure* / Translated by Y. Freccero. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1965.

Girard 1979 — Girard R. *Violence and the Sacred* / Translated by P. Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.

Golstein 2004 — Golstein V. *Accidental Families and Surrogate Fathers: Richard, Grigory, and Smerdiakov* // *A New Word on «The Brothers Kara-*

mazov» / Ed. by R. L. Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2004. P. 90–106.

Gottlieb 2000 — Gottlieb A. *The Dream of Reason: A History of Philosophy from the Greeks to the Renaissance*. New York: Norton, 2000.

Graffy 2000 — Graffy J. *The Devil Is in the Detail: Demonic Features of Gogol's Petersburg* // *Russian Literature and Its Demons* / Ed. by P. Davidson. New York and Oxford: Berghahn Books, 2000. P. 241–277.

Gustafson 1996 — Gustafson R. F. *Soloviev's Doctrine of Salvation* // *Russian Religious Thought* / Ed. by J. D. Kornblatt and R. F. Gustafson. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. P. 31–48.

Helfant 2002 — Helfant I. *The High Stakes of Identity: Gambling in the Life and Literature of Nineteenth-Century Russia*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2002.

Holquist 1977 — Holquist M. *Dostoevsky and the Novel*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1977.

Holland 2004 — Holland K. *The Legend of the Ladonka and the Trial of the Novel* // *A New Word on «The Brothers Karamazov»* / Ed. by R. L. Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2004. P. 192–199.

Housman 1985 — Housman L. *Arabian Nights*. Classic Collector's Series, illustrated by Edmund Dulac. New York: Weathervane Books, 1985.

Hruska 2005 — Hruska A. *The Sins of Children in The Brothers Karamazov: Serfdom, Hierarchy, and Transcendence* // *Christianity and Literature*. Summer 2005. Vol. 54, No 4. P. 471–495.

Hyde 1983 — Hyde L. *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. New York: Vintage Books, 1983.

Ivanits 1989 — Ivanits L. J. *Russian Folk Belief*. Armonk, N. Y.: M. E. Sharpe, 1989.

Jackson 1966 — Jackson R. L. *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art*. New Haven, Conn., and London: Yale UP, 1966.

Jackson 1981 — Jackson R. L. *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1981.

Johnson 2004 — Johnson L. D. *Struggle for Theosis: Smerdiakov as Would-Be Saint* // *A New Word on «The Brothers Karamazov»* / Ed. by R. L. Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2004. P. 74–89.

Jones 1983 — Jones M. *Dostoevsky, Rousseau and Others* // *Dostoevsky Studies*. 1983. Vol. 4. P. 81–93.

Jones 1990 — Jones M. *Dostoyevsky After Bakhtin: Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Jones 1998 — *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel* / Ed. by M. Jones and M. F. Miller. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Jones 2001 — Jones M. *Roman-Nevaliashka: Further Thoughts on the Structure of Dostoyevsky's Idiot* // *Translating Culture* / Ed. by G. Kjetsaa, L. Lorngren and G. Opeide. Oslo: Solum, 2001. P. 129–139.

Jones 2002 — Jones M. *The Enigma of Mr. Astley* // *Dostoyevsky Studies*. 2002. Vol. 6. P. 39–47.

Jones 2005 — Jones M. *Dostoyevsky and the Dynamics of Religious Experience*. London: Anthem, 2005.

Kantor 2001 — Kantor V. *Pavel Smerdiakov and Ivan Karamazov: The Problem of Temptation* // *Dostoyevsky and the Christian Tradition* / Ed. by G. Pattison and D. O. Thompson. Cambridge: Cambridge UP, 2001. P. 189–225.

Karlinsky 1976 — Karlinsky S. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1976.

Kerenyi 1976 — Kerenyi C. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life* / Translated by Ralph Manheim. Princeton, N. J.: Princeton UP, 1976.

Kermode 1979 — Kermode F. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1979.

Kernan 1990 — Kernan A. *The Death of Literature*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1990.

Kjetsaa 1987 — Kjetsaa G. *Fyodor Dostoyevsky: A Writer's Life* / Translated by Siri Hustvedt and David McDuff. New York: Viking, 1987.

Knapp 1996 — Knapp L. *The Annihilation of Inertia: Dostoyevsky and Metaphysics*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1996.

Komarovich 1928 — Komarovich V. L. *Dostojewski und George Sand* // *Die Urgestalt des «Bruder Karamasoff»*. Munich, 1928.

Knapp 2004 — Knapp L. *Mothers and Sons in The Brothers Karamazov: Our Ladies of Skotoprigonevsk* // *A New Word on «The Brothers Karamazov»* / Ed. by R. L. Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2004. P. 31–52.

Kroeker and Ward 2001 — Kroeker P. T. and Ward B. K. *Remembering the End: Dostoyevsky as a Prophet to Modernity*. Boulder, Colo.: Westview, 2001.

Lahusen 1980 — Lahusen T. De la tautologie: Reflexions sur les Notes d'un Souterrain de F. M. Dostoevskij (contribution a une linguistique du texte litteraire) // *Russian Literature*. 1980. Vol. 25. P. 141–198.

Laqueur 2003 — Laqueur T. W. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books, 2003.

Leatherbarrow 1973 — Leatherbarrow W. J. The Rag with Ambition: The Problem of Self-Will in Dostoevsky's *Bednye lyudi* and *Dvoynik* // *Modern Language Review*. July 1973. Vol. 68, No 3. P. 607–618.

Leatherbarrow 1999 — Dostoevsky's «The Devils»: A Critical Companion / Ed. by W. J. Leatherbarrow. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1999.

Leatherbarrow 2005 — Leatherbarrow W. J. *A Devil's Vaudeville: The Demonic in Dostoevsky's Major Fiction*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2005.

Levin 1998 — Levin S. M. *The Romantic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Fremy, Soulie, Janin*. Columbia, S. C.: Camden House, 1998.

Levy 1986 — Levy L. W. *Origins of the Fifth Amendment*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Macmillan, 1986.

Livermore 1984 — Livermore G. Stepan Verkhovensky and the Shaping Dialectic of Dostoevsky's *Devils* // *Dostoevsky: New Perspectives* / Ed. by R. L. Jackson. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1984. P. 176–192.

Martinsen 2003 — Martinsen D. A. *Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*. Columbus: Ohio State UP, 2003.

Matveyev 1995 — Epstein Matveyev R. Textuality and Intertextuality in Dostoevsky's *Poor Folk* // *Slavic and East European Journal*. 1995. Vol. 39, No 4. P. 535–551.

Meerson 1995 — Meerson O. Ivolgin and Holbein: Non-Christ Risen vs. Christ Non-Risen // *Slavic and East European Journal*. 1995. Vol. 39, No 2. P. 200–213.

Meerson 1998 — Meerson O. *Dostoevsky's Taboos*. Dresden and Munich: Dresden UP, 1998.

Miller 1979 — Miller R. F. *Rousseau and Dostoevsky: The Morality of Confession Reconsidered* // *Western Philosophical Systems in Russian Literature* / Ed. by Anthony M. Mlikotin. Los Angeles: University of Southern California Press, 1979. P. 89–101.

Miller 1981 — Miller R. F. *Dostoevsky and «The Idiot»: Author, Narrator, and Reader*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981.

Miller 1984 — Miller R. F. Imitations of Rousseau in *The Possessed* // *Dostoevsky Studies*. 1984. Vol. 5. P. 77–89.

Miller 1992 — Miller R. F. «The Brothers Karamazov»: Worlds of the Novel. Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1992.

Miller 2007 — Miller R. F. *Dostoevsky's Unfinished Journey*. New Haven, Conn.: Yale UP, 2007.

Moretti 1999 — Moretti F. *Atlas of the European Novel: 1800–1900*. London: Verso, 1999.

Morris 1993 — Morris M. A. *Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature*. Albany: State University of New York Press, 1993.

Morson 1978 — Morson G. S. Verbal Pollution in *The Brothers Karamazov* // *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. April 1978. Vol. 3, No 2. P. 223–233.

Morson 1981a — Morson G. S. *Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment* // *Fyodor Dostoevsky. A Writer's Diary* / Translated and annotated by Kenneth Lantz. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1993. P. 1–117.

Morson 1981b — Morson G. S. *Tempics and The Idiot* // *Celebrating Creativity: Essays in Honour of Jostein Børtnes* / Ed. by K. A. Grimstad and I. Lunde. Bergen, Norway: University of Bergen Press, 1997. P. 108–134.

Morson 1981c — Morson G. S. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1981.

Morson 1990 — Morson G. S. and Emerson C. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1990.

Morson 1999 — Morson G. S. *Paradoxical Dostoevsky* // *Slavic and East European Journal*. 1999. Vol. 36, No 3. P. 317–322.

Murav 1991 — *Representations of the Demonic: Seventeenth Century Pretenders and The Devils* // *Slavic and East European Journal*. 1991. Vol. 35, No 1. P. 56–70.

Murav 1992a — Murav H. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1992.

Murav 1992b — Murav H. *Reading Women in Dostoevsky* // *A Plot of Her Own. The Female Protagonist in Russian Literature* / Ed. by Sona Stephan Hoisington. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1995. P. 44–57.

Nagel 2001 — Nagel T. *How to Be Free and Happy* // *New Republic*. May 7, 2001. P. 31–36.



Nietzsche 1989 — Nietzsche F. *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo* / Translated by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale / Ed. by Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1989.

Nussbaum 1999 — Nussbaum M. Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus // *The Cambridge Companion to Schopenhauer* / Ed. by Christopher Janaway. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Paperno 1988 — Paperno I. *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1988.

Paperno 1997 — Paperno I. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca, N. Y., and London: Cornell UP, 1997.

Pattison 2001 — *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. by G. Pattison and D. O. Thompson. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

Peace 1971 — Peace R. *Dostoevsky: An Examination of the Major Novels*. Cambridge: Cambridge UP, 1971.

Peace 1990 — Peace R. *The Analytical Genius: Bednye liudi and the Russian Prose Tradition* // *From Pushkin to Palisandriia: Essays on the Russian Novel in Honor of Richard Freeborn* / Ed. by A. McMillin. New York: St. Martin's Press, 1990. P. 52–69.

Peace 2006 — *Fyodor Dostoevsky's «Crime and Punishment»: A Casebook* / Ed. by R. Peace. Oxford: Oxford UP, 2006.

Perlina 1985 — Perlina N. *Varieties of Poetic Utterance: Quotation in «The Brothers Karamazov»*. Lanham, Md.: UP of America, 1985.

Peskov 1994 — Peskov V. *Lost in the Taiga* / Translated by M. Schwartz. New York: Doubleday, 1994.

Posner 2002 — Posner R. A. *The University as Business* // *Atlantic Monthly*. June 2002. P. 21.

Powell 1997 — Powell J. *Derrida for Beginners*. Illustrated by Van Howell. New York: Writers and Readers Limited, 1997.

Putney 1999 — Putney C. *Russian Devils and Diabolic Conditionality in Nikolai Gogol's «Evenings on a Farm near Dikanka»*. New York: Peter Lang, 1999.

Richardson 1987 — Richardson R. E. *Svidrigailov and the «Performing Self»* // *Slavic Review*. 1987. Vol. 46, No 3–4. P. 540–552.

Rosenshield 1977 — Rosenshield G. *Point of View and the Imagination in Dostoevskij's «White Nights»* // *Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. 21, No 2. P. 191–203.

Rosenshield 1978 — Rosenshield G. «Crime and Punishment»: The Techniques of the Omniscient Author. Lisse, Neth.: Peter de Ridder, 1978.

Rosenshield 1982 — Rosenshield G. Old Pokrovskii: Technique and Meaning in a Character Foil in Dostoevskij's *Poor Folk* // *New Perspectives on Nineteenth-Century Russian Prose* / Ed. by G. J. Gutsche and L. G. Leighton. Columbus, Ohio: Slavica, 1982. P. 99–110.

Rosenshield 1986 — Rosenshield G. Varen'ka Dobroselova: An Experiment in the Desentimentalization of the Sentimental Heroine in Dostoevskii's *Poor Folk* // *Slavic Review*. Fall 1986. Vol. 45, No 3. P. 525–533.

Rosenshield 1997 — Rosenshield G. Dostoevsky and the Kornilova Case: The Realization of Russian Justice // *Canadian-American Slavic Studies*. 1997. Vol. 31, No 1. P. 1–32.

Rosenshield 2003 — Rosenshield G. Pushkin and the Genres of Madness: The Masterpieces of 1833. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

Rosenshield 2004 — Rosenshield G. Islam and the Russian Orthodox Ideal in Notes from the House of the Dead // Twelfth Symposium of the International Dostoevsky Society. Geneva, September 1–5, 2004.

Rubin 2004 — Rubin H. Dante in Love: The World's Greatest Poem and How It Made History. New York: Simon and Schuster, 2004.

Russell 2001 — Russell H. M. W. Beyond the Will: Humiliation as Christian Necessity: *Crime and Punishment* // *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. by G. Pattison and D. O. Thompson. Cambridge: Cambridge UP, 2001. P. 226–236.

Ryan 1999 — Ryan W. F. The Bathhouse at Midnight: Magic in Russia. University Park: Pennsylvania State UP, 1999.

Sandoz 1971 — Sandoz E. Political Apocalypse: A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1971.

Savage 1950 — Savage D. S. Dostoevsky: The Idea of The Gambler // *Sewanee Review*. 1950. Vol. 58. P. 281–298.

Scanlan 2002 — Scanlan J. P. Dostoevsky the Thinker. Ithaca, N. Y., and London: Cornell UP, 2002.

Schomer 2001 — Schomer V. Letter to the editor // *New York Times Book Review*. May 20, 2001. P. 4.

Sells 1994 — Sells M. A. Mystical Languages of Unsayings. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Shattuck 1996 — Shattuck R. Forbidden Knowledge: From Prometheus to Pornography. San Diego: Harcourt Brace, 1996.

Shideler 1999 — Shideler R. *Questioning the Father: From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1999.

Shreyer 2004 — Shreyer M. D. *The Jewish Question and *The Brothers Karamazov** // *A New Word on «The Brothers Karamazov»* / Ed. by Robert Louis Jackson. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 2004. P. 210–233.

Smith 2002 — Smith R. *Crossing the Threshold: Dostoevsky and the Act of Confession* // Unpublished term paper, Russian. Duke University. Fall 2002.

Sontag 1990 — Sontag S. *Against Interpretation*. New York: Anchor Books and Doubleday, 1990.

Straus 1994 — Straus N. P. *Dostoevsky and the Woman Question: Rereadings at the End of a Century*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Svintsov 1998 — Svintsov V. *Dostoevsky and Stavrogin's Sin* / Translated by L. Givens // *Russian Studies in Literature*. Fall 1998. Vol. 34, No 4. P. 28–55.

Tataryn 2000 — Tataryn M. I. *Augustine and Russian Orthodoxy: Russian Orthodox Theologians and Augustine of Hippo: A Twentieth Century Dialogue*. New York: International Scholars, 2000.

Taylor 1989 — Taylor C. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.

Terras 1969 — Terras V. *The Young Dostoevsky (1846–1849): A Critical Study*. The Hague and Paris: Mouton, 1969.

Terras 1998 — Terras V. *Reading Dostoevsky*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Thompson 1991 — Thompson D. O. *«The Brothers Karamazov» and the Poetics of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Todd 2002 — Todd W. M. *Dostoevskii as a Professional Writer* // *The Cambridge Companion to Dostoevskii* / Ed. by W. J. Leatherbarrow. Cambridge: Cambridge UP, 2002. P. 66–92.

Todorov 1975 — Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* / Translated by R. Howard. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1975.

Tucker 2000 — Tucker J. *The Religious Symbolism of Clothing in Crime and Punishment* // *Slavic and East European Journal*. 2000. Vol. 44, No 2. P. 253–265.

Vladiv 1979 — Vladiv S. B. *Narrative Principles in Dostoevskij's «Besy»*. Bern: Peter Lang, 1979.

Wasiolek 1974 — Wasiolek E. Raskolnikov's Motives: Love and Murder // *American Imago*. Fall 1974. Vol. 31, No 3. P. 252–269.

Watt 1957 — Watt I. *The Rise of the Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957.

Weiner 1998 — Weiner A. *By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1998.

Wigzell 2000 — Wigzell F. *The Russian Folk Devil and His Literary Reflections // Russian Literature and Its Demons / Ed. by P. Davidson*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2000. P. 59–86.

Worobec 1995 — Worobec C. D. *Witchcraft Beliefs and Practices in Prerevolutionary Russian and Ukranian Villages // Russian Review*. April 1995. Vol. 54. P. 165–187.

Worobec 2001 — Worobec C. D. *Women, Witches, and Demons in Imperial Russia*. Dekalb: Northern Illinois UP, 2001.

Young 2004 — Young S. *Dostoevsky's «The Idiot» and the Ethical Foundations of Narrative: Reading, Narrating, Scripting*. London: Anthem, 2004.

Zenkovsky 1974 — *Medieval Russia's Epics, Chronicles, and Tales / Ed. by S. A. Zenkovsky*. New York: Dutton, 1974.

# Предметно-именной указатель

- «Анна Каренина» (роман Л. Н. Толстого) 239
- «Асис и Галатея» (картина К. Лоррена) 237
- «Бедные люди» (роман Ф. М. Достоевского) 11, 24, 62, 75, 279, 283; анализ «Б. л.» 27–57; анализ «Б. л.», данный Бахтиным 31; «птичий» мотив в «Б. л.» 33; одежда в «Б. л.» 37, 39, 47; опасности чтения в «Б. л.» 30, 35, 49–50; пародия в «Б. л.» 27, 31, 50; сентиментальная традиция и «Б. л.» 27, 30
- «Белые ночи» (повесть Ф. М. Достоевского) 44, 73, 75, 128, 177, 236, 260, 268, 283; анализ «Б. н.» 51–77; опасности чтения в «Б. н.» 62
- «Бесы» (роман Ф. М. Достоевского) 75, 100, 108, 111, 156, 253, 265, 279; анализ «Б.» 176–242; «Б.» и двойники 228; «Б.» и «Игрок» 100; «Б.» и фраза «не холоден ты и не горяч» 192, 212, 231
- «Братья Карамазовы» (роман Ф. М. Достоевского) 18, 26, 68, 72, 88, 96, 100, 131, 157, 168, 181, 186, 200, 204, 217; анализ «Б. К.» 242–278
- «Господа Головлевы» (роман М. Е. Салтыкова-Щедрина) 136
- «Господин Прохарчин» (рассказ Ф. М. Достоевского) 87
- «Двойник» (повесть Ф. М. Достоевского) 111
- «Дневник писателя» 18, 54, 186, 257
- «Житие великого грешника» (роман, задуманный Ф. М. Достоевским) 226
- «Записки из Мертвого дома» (повесть Ф. М. Достоевского) 95–96
- «Записки из подполья» (повесть Ф. М. Достоевского) 70, 83, 99
- «Зимние заметки о летних впечатлениях» (очерк Ф. М. Достоевского) 91, 106

- «Золотой век» (картина К. Лоррена) 234, 237
- «Игрок» (роман Ф. М. Достоевского) 25, 186, 245, 252; анализ «И.» 77–115; бабушка в «И.» 80, 97–98, 252; расчет в «И.» 97, 101, 114
- «Идиот» (роман Ф. М. Достоевского) 15, 25, 76, 211, 213, 279; анализ 159–176
- «Исповедь» (произведение Ж.-Ж. Руссо) 235
- «Кларисса» (роман С. Ричардсона) 45
- «Кроткая» (повесть Ф. М. Достоевского) 111
- «Мертвый Христос в гробу» (картина Г. Гольбейна) 15, 161
- «Мопра» (роман Жорж Санд) 119
- «Невский проспект» (повесть Н. В. Гоголя) 43
- «Образы добра и зла» (работа М. Бубера) 115, 154, 171, 242
- «Отец Горио» (роман О. де Бальзака) 29
- «Отцы и дети» (роман И. С. Тургенева) 176
- «Памела, или Вознагражденная добродетель» (роман С. Ричардсона) 39
- «Первая любовь» (повесть И. С. Тургенева) 127
- «Петербургская летопись» (серия фельетонов Ф. М. Достоевского) 55
- «Петербургские сновидения в стихах и в прозе» (очерк Ф. М. Достоевского) 87–88
- «Пиковая дама» (повесть А. С. Пушкина) 89–90
- «Повесть о бесноватой жене Соломонии» 219
- «Преступление и наказание» (роман Ф. М. Достоевского) 14, 25, 83, 91, 96, 100, 179, 181, 193, 196, 201, 215, 22, 232, 236, 279; анализ «П. и н.» 115–159; «П. и н.» и «Игрок» 91, 95, 112; преступление, совершенное в состоянии аффекта 111
- «Скупой рыцарь» (трагедия А. С. Пушкина) 89, 104, 175
- «Слово о законе и благодати» митр. Илариона 84
- «Станционный смотритель» («Повести Белкина» А. С. Пушкина) 29
- «Тысяча и одна ночь» 65
- «Фауст» (роман И. С. Тургенева) 35
- «Хозяйка» (повесть Ф. М. Достоевского) 59, 260, 289
- «Шинель» (повесть Н. В. Гоголя) 29
- «Юлия, или Новая Элоиза» (роман Ж.-Ж. Руссо) 107
- «Я и Ты» (работа М. Бубера) 20, 51, 77, 107
- Абеляр и Элоиза, переписка 27, 35–36, 68, 107, 286
- Альдеротти Таддео 244

- Антигона 143  
 Бакунин М. А. 226–227, 240  
 Бальзак О. де 106  
 баня 96–97; б. и ад по Свидригайлову 96; б. и казино как карнавальное пространство 96  
 Баумгартен А. (Baumgarten A.) 19  
 Бахтин М. М. 16, 31, 61, 96, 114, 205; Б. и диалогическая поэтика 134, 241; Б. и двухголосая речь 204; Б. и горизонтальная и вертикальная ось смыслов (хронотоп) 173–174; Б. и карнавальное пространство 96; Б. и ориентация на другого 31; Б. и порог / граница 61 См. также «Бедные люди»  
 Белинский В. Г. 177; Б. и «Белые ночи» 27, 54  
 Белнап Р. (Belknap R.) 69, 119, 233, 254, 262, 294  
 Бем А. Л. 54, 59, 63–64, 262, 289  
 Бердяев Н. А. 278, 280–281, 287  
 Бёртнес Й. (Børtnes J.) 210, 234  
 Бетеа Д. (Bethea D.) 169, 211, 213, 294  
 благодать — см. закон и благодать  
 Богородица, Богоматерь 14, 162, 1888, 259  
 Брукс П. (Brooks P.) 34, 188, 232, 295  
 Буркерт У. (Burkert W.) 115, 295  
 Быков («Бедные люди») 58, 124, 280, 284; Б. как соблазнитель 35, 39, 63  
 Варвара Петровна («Бесы») 179–181, 210, 215, 220, 222, 225, 277  
 Варенька (Варвара) Доброселова («Бедные люди») 29–49, 276, 280  
 Васёлек Э. (Wasiolek E.) 137, 140, 211, 296, 305  
 Вебер М. 85  
 Великий инквизитор («Братья Карамазовы») 170, 186, 262, 271, 273  
 Верховенский Петр Степанович («Бесы») 21, 24, 166, 196–202, 207–215, 220–222, 226, 229, 240, 265; В. как лжец; как убийца 194, 216, 233  
 Верховенский Степан Трофимович («Бесы») 177, 181, 184, 212, 225, 239, 268  
 Ветловская В. Е. 33, 290  
 Владив С. (Vladiv S.) 178, 182, 304  
 воплощение 36, 45, 61, 70, 124, 132, 140–141, 144, 188, 195, 226, 268, 271  
 Вордсворт У. 77  
 Воробец К. (Worobec Ch.) 8, 256–257, 305  
 вуайеризм 32, 43, 121  
 Гегель Г. 115  
 Гёте И. В. — см. Тургенев И. С.  
 Гинзбург Л. Я. 57, 290  
 Гоголь Н. В. 11, 217  
 Голштейн В. (Golstein V.) 256, 271–272, 275  
 Гольбейн Г. 159, 160, 162–172, 279

- Голядкин («Двойник») 58, 111  
Григорович Д. В. 11–12  
Гроссман Л. П. 226–227, 233  
Грушенька («Братья Карамазовы») 137, 245, 248, 252, 276;  
Г. и притча о луковке 88, 172  
Гумерова А. Л. 150, 167  
Густафсон Р. (Gustafson R.) 132  
Гюго В. 257  
Даль В. И. 136, 215  
Даноу Д. (Danow D.) 118, 204–205, 296  
Данте Алигьери 174, 286  
двоеверие 217, 269  
двойники 71, 213; д. автора 64;  
д. в «Преступлении и наказании» 25, 124, 141; д. женского пола 255; д. в «Игроке» 108, 111; д. в «Идиоте» 161; Иван Карамазов и Смердяков как д. 261, 270; д. в «Белых ночах» 73  
Дебрецени П. (Debreczeny P.) 8, 80–81, 183  
деконструкция 189  
демон, демоническое 71–72, 98, 101, 113, 116, 168, 205, 219, 270–272  
Деррида Ж. (Derrida J.) 72, 189–190, 205  
Джексон Р. Л. (Jackson R. L.) 15, 80–81, 95, 101, 241  
Джонс М. (Jones M.) 8, 19, 101, 112–113, 160, 233–234  
Дмитрий (Митя) Карамазов («Братья Карамазовы») 157, 218, 281, 284; Д. и сон 22, 194, 280; Д. и написанная в состоянии опьянения записка 76; Д. и Катерина Ивановна 235; Д. и родители 280; Д. и сабля 235  
долги Достоевского 78; д. в «Преступлении и наказании» 120, 122, 125, 139; д. в «Игроке» 64  
Долинин А. С. 262  
Дон Кихот 175  
Достоевская А. Г. 79, 92, 102  
Достоевская Л. Ф. 64.  
Достоевский М. М. 55  
Дуня («Преступление и наказание») 120–123, 125, 144–148, 280  
дьявол (бес, черт) 24, 107, 113, 187, 201, 206, 229, 251, 256, 269–272, 280; «дьявол с Богом борется» 259; в образе иностранца 112  
Есаулов И. А. 17, 86  
Жирар Р. (Girard, R.) 203, 210  
закон и благодать 17, 25, 86  
застенчивость 110, 177; з. и сентиментальная литература 53  
Зосима 23, 77, 141–142, 168, 173, 243–244, 254, 274  
Иван Карамазов («Братья Карамазовы») 11, 20, 22, 160, 237, 249, 268, 283; К. и сон с чертом 76, 107; К. как двойник Смердякова 21  
Иванов В. И. 148, 217  
идолопоклонство 210  
изоляция — см. обособленность  
икона 239, 254, 261–263; и. в «Братьях Карамазовых» 256, 259; и. в «Бесах» 25, 196, 230, 279;



- и. в «Идиоте» 162, 171; Соня Мармеладова как и. 14
- Иов 200
- Ипполит Терентьев («Идиот») 25, 159–174, 279
- исповедь 190, 231–236, 239; и. в «Преступлении и наказании» 201; и. Иполлита в «Идиоте», 159–162 См. также Ставрогин («Бесы»)
- истерия — см. кликуши
- истолкование 11, 49, 64, 123, 141, 153, 203, 220, 227, 253, 269
- Каллер Дж. (Culler J.) 189
- Кана Галилейская 68, 252, 255, 274
- Кантор В. К. 200, 272
- Касаткина Т. А. 8, 14, 161–163, 171
- катарсис 22, 58, 72, 142, 150, 279
- катафазис 16
- Катерина («Хозяйка») 261–262
- Катерина Ивановна («Братья Карамазовы») 137, 151, 153–155, 249, 252, 265, 267, 280
- Катков М. Н. 230, 235
- католицизм 188
- Катто Ж. (Catteau J.) 79, 82, 95
- Кермоуд Ф. (Kermode F.) 12, 150, 281–282
- Кернан Э. (Kernan A.) 50, 115
- Кирпотин В. И. 131
- клевета, оговор 22–23, 25, 40, 198–202, 210, 224, 238; к. в «Братьях Карамазовых» 267, 271, 276, 280; к. в «Преступлении и наказании» 117, 121, 149, 152, 156
- кликуши, кликушество 255–260, 265
- Клюев Н. А. 176
- Кнапп Л. (Knapp L.) 8, 19–20, 85, 191, 213, 243, 256–258
- коан 13–14
- Кокс Г. (Cox G.) 137, 140, 146
- Кононенко Н. 8, 88
- косые лучи солнца 254
- Кроукер П. Т. (Kroeker P. T.) 85, 211
- Кукольник Н. В. 179
- Кэссиди С. (Cassedy S.) 19, 142
- ладанка 252
- Лакер Т. У. (Laqueur T. W.) 45, 68, 71–72, 269
- Лезербарроу У. Дж. (Leatherbarrow W. J.) 29–30, 113, 233–234
- Ливермор Г. (Livermore G.) 178
- Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы») 267
- Ловелас 45–46, 49, 227
- ложь 16, 19, 23–26, 41, 69, 112, 116, 198, 200, 214, 218, 220, 232, 240, 267, 283; л. и язык 115–116, 160; л. и Лужин 23, 118, 148, 155
- Лотман Ю. М. 107, 269
- Лужин («Преступление и наказание») 23, 121–122, 125–127, 148–151, 156, 215; Л. и оговор Сони 23, 148, 155
- любовный треугольник 57, 63
- Майков В. Н. 29

- Макар Девушкин («Бедные люди») 21, 29–33, 36, 45, 268, 279; бестелесность М. 62; М. как представитель литературы 53–54
- Маркс К. 84
- Мартинсен Д. (Martinsen D.) 7, 117, 178, 183–184, 193, 205
- Марфа Петровна Свидригайлова («Преступление и наказание») 120–122, 125–127, 135, 144, 147, 179
- Марья Тимофеевна Лебядкина («Бесы») 195, 202, 206, 221, 224
- Марья Шатова («Бесы») 195, 217, 229, 239
- Мастурбация 45, 71–72
- Матвеева Р. Э. (Matveyev R. E.) 30, 49
- Матреша («Бесы») 217, 225, 236–238, 280
- Меерсон О. (Meerson O.) 8, 117, 164, 199, 247, 271
- мечтатель; и литературное творчество 53–54, 56–61, 63–66, 68, 71, 73–76, 128, 268
- Миллер Р. Ф. (Miller R. F.) 7–8, 69, 160, 170, 181, 233–234, 254
- мистер Астлей («Игрок») 98, 100, 109–113
- Моретти Ф. (Moretti F.) 106–107
- Морсон Г. С. (Morson G. S.) 36, 41, 114, 271
- Мочульский К. В. 52–53, 202
- Мурав Г. (Murav H.) 205–207, 243
- Мышкин («Идиот») 76, 160–162, 166, 169–171, 176, 211; М. как воплощение Христа 25, 213; перекличка со Ставрогиным 211
- Набоков В. Д. 190
- накопление — см. скупец
- Настенька («Белые ночи») 52, 60, 62, 65–67, 74, 76, 276
- натуральная школа 27, 29
- Нечаев С. Г. 177, 182, 199, 240
- нигилизм / нигилист(ы) 25, 177, 182, 194, 204, 208, 249, 275
- Николай I 53, 57
- Новалис 51
- обличение 149
- обмен подарками 88
- обособленность 19, 112, 138
- оговор — см. клевета
- одинокий грех — см. мастурбация
- одинокчество 20, 31, 72, 164, 170, 227, 273, 283; о. в «Преступлении и наказании» 128–132; о. в «Игроке» 87, 89; о. в «Белых ночах» 58, 61, 69, 71, 75
- Одоевский В. Ф. 34
- озарение — см. откровение
- Онан 269, 274
- Онг У. (Ong W.) 9, 115
- Ордын ( «Хозяйка») 59, 63, 128, 261
- откровение 13–16, 170, 212, 215, 225
- Откровение 168, 211, 213, 215, 225, 231
- отрицательное богословие 16, 159
- Павел (апостол) 84, 143
- падшая женщина 175, 222–224, 229

- Паперно И. (Paperno I.) 57, 302  
 парадокс 11, 22, 24, 73, 90, 93–94, 111–113, 116–118, 142–143, 154, 160, 180, 197, 205, 253, 275  
 Перлина Н. (Perlina N.) 8, 204  
 перформативное высказывание 23, 224  
 Петербург 25, 37; П. в «Братьях Карамазовых» 249–250, 269; П. в «Белых ночах» 52, 56, 61, 64, 67, 73  
 Петренко М. П. 33  
 печатный станок 190–191, 240  
 Пис Р. (Peace R.) 8, 176, 182, 226–227  
 Платон 11, 178, 180, 184–186, 189, 192, 257, 287  
 Покровский («Бедные люди») 37, 42–43  
 Полина («Игрок») 80, 99–103, 108, 110, 113  
 Полина Суслова 78  
 Померанц Г. С. 13, 91, 135, 217  
 преображение 132, 148, 154  
 прозаические ценности 132, 148, 154  
 Просвещение 71  
 прощение 21, 23, 193  
 Прыжов И. Г. 256, 258  
 Псевдо-Дионисий Ареопагит 16  
 Раскольников («Преступление и наказание») 11, 13–15, 223, 233; Р. и «Игрок» 101; Р. как интеллект 15; роль Р. в «Преступлении и наказании» 119, 121–123, 138–141, 147–149, 155–157  
 рассказчик от первого лица 34, 111, 117, 119, 156, 169, 175, 193, 205, 207, 216, 235, 241, 246, 248, 279; р. в «Игроке» 79–80, 83, 94, 108; р. в «Белых ночах» 53, 59, 64, 74  
 расчет, расчетливость 15, 48, 78, 84, 86, 89–91, 93–95, 97, 100–101, 105, 114, 122, 125, 138–139, 149, 152, 156, 251–252  
 «реалист в высшем смысле» 17  
 Ризенкампф А. Е. 54, 92–93  
 Ричардсон Р. И. (Richardson R. E.) 123, 142  
 Романов Александр Александрович (великий князь) 177  
 Розеншильд, Г. (Rosenshield G.) 38–40, 45, 46, 123, 142  
 Руссо Ж.-Ж. 69–71, 181, 227, 233, 235; Р. и одинокий грех 69  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 136  
 самозванец 198, 206, 209–211, 218  
 самолюбие 103  
 самооговор 235, 238  
 самопожертвование 141, 229  
 самоубийство 142–143, 157, 235, 238; с. в «Бесах» 194, 202, 207, 225, 237, 253; предполагаемое с. Ипполита 160, 164, 168; с. Свидригайлова 140, 148  
 Санд Жорж 112, 119  
 Сараскина Л. И. 83, 178, 218–220, 259  
 Свидригайлов («Преступление и наказание») 21, 25, 61, 119, 121, 127, 135, 137–149, 203, 233,

- 280; С. и баня 97; С. как двойник 11, 123; С. и чудесная потенция; 124, 128; многословие С. 157
- Свинцов В. И. 129–130
- сексуальность — см. тайны
- Селиванов К. 226
- семя 24, 72, 172–173, 243–244, 268–269, 275
- Сикстинская Мадонна 279
- скопцы 225–227
- Смердяков («Братья Карамазовы») 200–201, 267, 270–272; С. как двойник Ивана Карамазова 21, 261
- смерть автора 18
- смешной человек 111
- Смит Р. (Smith R.) 8–9, 234
- Смутное время 208–209
- Сократ 143, 186, 189
- солипсизм — см. одиночество
- Соловьев В. С. 131–132
- Соловьев С. М. 191
- Соломон 65, 219
- Соня Мармеладова («Преступление и наказание») 14–15, 23, 118, 122, 137, 150, 196, 215, 222, 239, 276, 281
- сослагательное наклонение 12, 52, 74
- Ставрогин («Бесы») 21, 26, 182, 191, 198–209, 231; С. и исповедь (глава «У Тихона») 75–76, 192, 236; С. и переключка с Мышкиным 213; С. и Марья Тимофеевна Лебядкина 217, 219, 223–225; С. вне нарратива 205, 211; С. как антихрист 206; С. и скопцы 227
- Стелловский Ф. Т. 78
- Страхов Н. Н. 17, 205
- Страус Н. П. (Straus N. P.) 95, 108, 124, 140, 243
- Суслова А. П. см. Полина Суслова
- Сэвидж Д. С. (Savage D. S.) 80–81, 97
- таинство см. тайны
- тайны 110–111, 115, 118, 122, 127, 135–136, 146, 161, 170, 214, 218, 243, 267; божественная т. 157–158, 196; раскрытие т. 135, 140, 148; т. и отцовство 182, 187–188; т., святыня и сексуальность 128, 135, 152; т. сексуальные и политические 144, 149, 182
- Террас В. (Terras W.) 27, 30, 38–39, 53, 69, 141, 146, 166–167
- Толстой Л. Н. 239
- Томпсон Д. (Thompson D.) 255
- Туниманов В. А. 178, 180–181
- Тургенев И. С. 127, 169
- турки 22
- Тютчев Ф. И. 24
- Уорд Б. К. (Ward B. K.) 85, 211, 288
- Успенский Б. А. 107, 269
- утопический социализм 57, 106
- утопия 186, 237
- Фангер Д. (Fanger D.) 53, 106
- фантазия 52, 55, 60, 64, 128, 210
- Федор Павлович Карамазов («Братья Карамазовы») 274

- Федоров Н. Ф. 30, 37–38, 40–42, 44, 275
- Федотов Г. П. 188
- Флоровский Г. В. 159
- Франк Дж. (Frank J.) 29, 78, 80–81, 83, 93–94, 96, 102, 106, 111, 116, 119, 141, 176, 199
- Франклин С. (Franklin S.) 116
- Франция 105–107
- Фуссо С. (Fusso S.) 8, 34, 70–71, 135, 137, 195, 229, 239
- Хайд Л. (Hyde L.) 87–88, 99
- Хелфант Я. (Helfant I.) 78–79
- христианство 84, 251
- Христос 84, 127, 132, 143, 159, 161–169, 174, 192, 212
- Хьетсо Г. (Kjetsaa G.) 79
- Человек из подполья 11, 19, 31, 36, 54, 85, 103, 111, 128, 131, 193, 245, 283
- Чернышевский Н. Г. 57, 133, 234
- чтение «в изъяснительном наклоне-нии» 41, 55, 75, 116, 197, 208, 211, 216, 272
- чудо 21, 76, 84, 116–117, 124, 156–157, 170, 187, 221, 240, 252, 272
- Шатов («Бесы») 17, 25, 191, 194–196, 202–203, 206, 214, 216–217, 219, 224–225, 228–229, 233, 239–240, 276, 279, 281
- Шидловский И. Н. 33
- эвклидовский и неэвклидовский разум 13, 172
- «эвклидово» чтение 73
- Эмерсон К. (Emerson C.) 7, 15–16, 114, 180, 241, 279
- Энгельштейн Л. (Engelstein L.) 225–227, 237
- Эрман Б. (Ehrman B.) 143
- Якубович И. Д. 28, 33
- Янг С. (Young S.) 9, 27, 160, 164, 166, 288

# Содержание

Слова благодарности .....	7
Вступительные примечания .....	10
Введение .....	11
Глава первая. Плоть и книга: «Бедные люди» .....	27
Глава вторая. Дух Петербурга: «Белые ночи» .....	51
Глава третья. Избавление от шальных денег: «Игрок» ....	77
Глава четвертая. Плоды признания и клеветы: «Преступление и наказание» .....	115
Глава пятая. «Вертикальный храм» «Идиота»: Христос Гольбейна и исповедь Ипполита .....	159
Глава шестая. Бес сомнения и месть отвергнутого сына: «Бесы» .....	176
Глава седьмая. О клевете, идолопоклонстве и самозванцах: «Бесы» .....	198
Глава восьмая. Матери Карамазовых .....	242
Заключение .....	278
Источники .....	286
Библиография .....	289
Предметно-именной указатель .....	306

*Научное издание*

**Кэрол Аполонио**  
**СЕКРЕТЫ ДОСТОЕВСКОГО:**  
**Чтение против течения**

Директор издательства *И. В. Немировский*

Ответственный редактор *И. Знаешева*

Дизайн *И. Граве*

Редактор *Р. Рудницкий*

Корректор *Л. Виноградова*

Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 27.06.2020.

Формат издания 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 20,0.

Тираж 500 экз.

Academic Studies Press

1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA

<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «БиблиоРоссика».

190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:

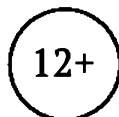
ООО «Караван»

ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»

<http://www.club366.ru>

Тел./факс: 8(495)9264544

email: [club366@club366.ru](mailto:club366@club366.ru)



*Знак информационной продукции согласно  
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*





Кэрол Аполонио — профессор Дюкского университета (США), специалист по русской литературе, переводчик с русского и японского языков. Председатель Международного общества Достоевского. Автор книг и статей о русской литературе.

Факт или истина? Рациональное мышление или откровение? Автор предлагает нам ответить на вопрос о том, что мы хотим найти в текстах Достоевского — и что уготовано найти его героям. И если наш выбор в пользу истины и откровения, Кэрол Аполонио предлагает нам стратегии подобного поиска. Объединяя критические традиции М. М. Бахтина и Р. Л. Джексона, основанные, соответственно, на детальном анализ слова и образа, она предлагает нам новый плодотворный подход. Предметом ее анализа становится дух Петербурга в повести «Бедные люди», стихийная сила, присущая фигурам матерей, в романе «Братья Карамазовы», вопросы любви и денег в «Игроке». Подобный взгляд позволяет читателю глубже проникнуть в суть скрытых от глаз истин, заключенных в романах Достоевского.

[www.academicstudiespress.com](http://www.academicstudiespress.com)

Contemporary  
Western  
Rusistika

ISBN 978-5-6044208-3-6



9 785604 420836