

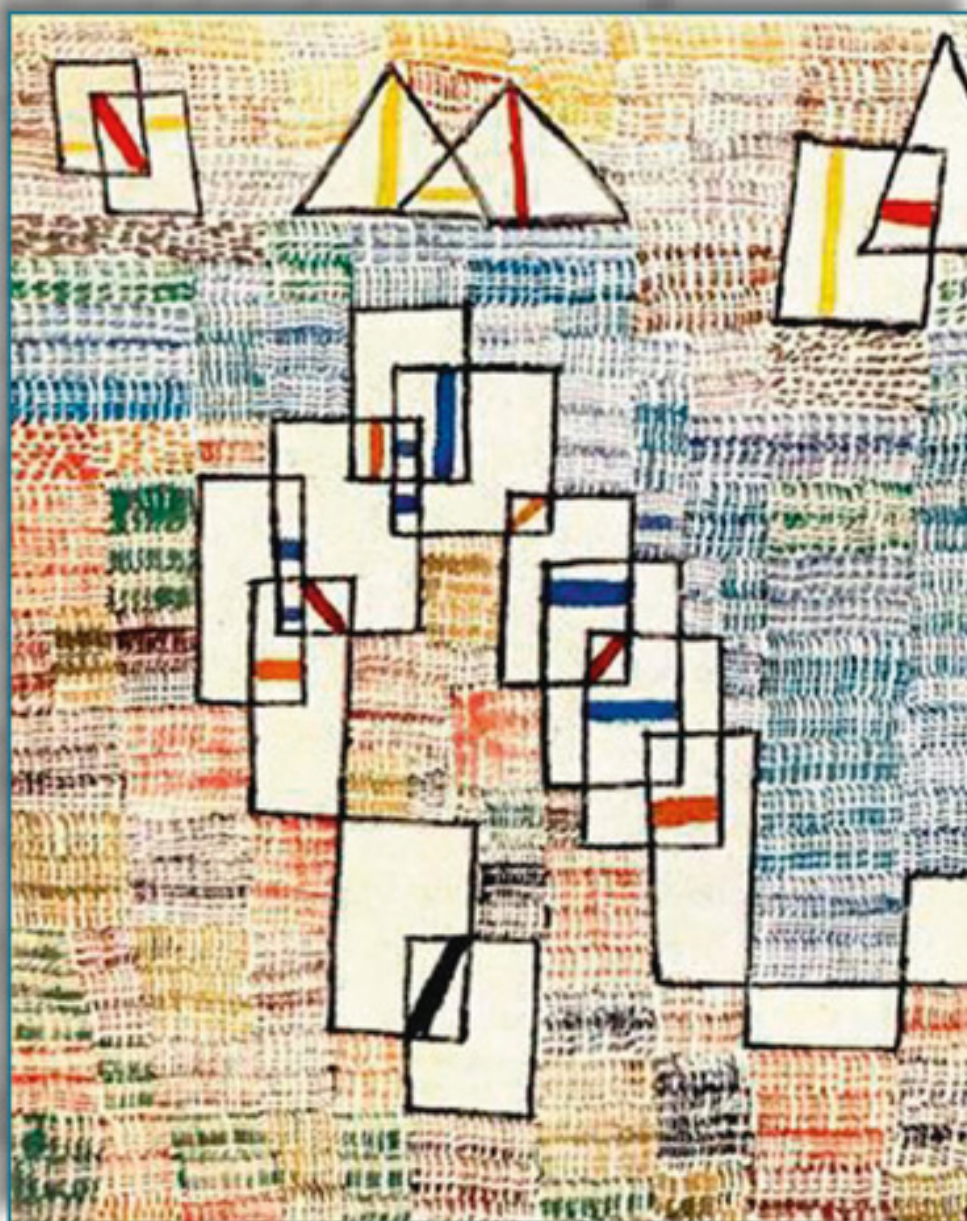


*Леонид Карасев*

# ДОСТОЕВСКИЙ И ЧЕХОВ

Неочевидные

смысловые структуры



STUDIA PHILOLOGICA

Studia philologica

Леонид Карасев

**Достоевский и  
Чехов. Неочевидные  
смысловые структуры**

«Языки Славянской Культуры»

2016

УДК 811.35  
ББК 81.2

**Карасев Л. В.**

Достоевский и Чехов. Неочевидные смысловые структуры /  
Л. В. Карасев — «Языки Славянской Культуры», 2016 — (Studia  
philologica)

ISBN 978-5-9907947-3-3

Книга посвящена анализу неочевидных смысловых структур, присутствующих во многих романах Достоевского и пьесах Чехова. Неочевидные смысловые структуры выявляются с помощью определенных процедур на фоне подчеркнутого внимания к тому, в какой именно форме представлены действия и высказывания персонажей и к той обстановке, в которой они совершаются. Авторская персональная онтология и мифология – вот главный предмет исследования. Книга адресована филологам, философам, искусствоведам, культурологам, всем, кто интересуется вопросами психологии творчества и теоретической поэтики.

УДК 811.35

ББК 81.2

ISBN 978-5-9907947-3-3

© Карасев Л. В., 2016

© Языки Славянской Культуры, 2016

## Содержание

Предисловие	6
Часть первая	8
О символах Достоевского	8
Такая минутка	9
Чистое белье	10
Тлетворный дух	11
«Заклад» Раскольникова	15
Железо и медь	19
Конец ознакомительного фрагмента.	24

**Леонид Владимирович Карасев**  
**Достоевский и Чехов. Неочевидные**  
**смысловые структуры**

© Издательский Дом ЯСК, 2016

© Карасев Л. В., 2016

## Предисловие

Достоевский и Чехов оказались рядом не потому, что их объединяют какая-то общая идея или стилистические особенности. Объединение этих двух очень разных авторов в одной книжке продиктовано издательской необходимостью и как раз показывает, насколько они не похожи друг на друга. Что же касается «общего», то им являются так называемые «неочевидные смысловые структуры», которые обнаруживаются в текстах Достоевского и Чехова. Проявлению и исследованию этих неочевидных структур посвящена данная работа.

Неочевидное проявляется в очевидном – в оборотах речи, стилистических приемах, деталях повествования. Отсюда – необходимость особого внимания к устойчивым приемам, а также к роли детали, случайности или неслучайности ее появления; к действующим в тексте силам «самоорганизации», включая сюда телесный аспект повествования, уловить который можно, выявив модус перехода авторского психосоматического начала в материю текста, в вещество литературы.

Как и предыдущие книги, написанные в жанре, который я когда-то назвал «онтологической поэтикой»<sup>1</sup>, работа о Достоевском и Чехове продолжает ту же исследовательскую линию. Подход к тексту в ней такой же – по преимуществу онтологический или онтопоэтический, то есть нацеленный на выявление неочевидных смысловых структур, которые – вместе с другими элементами текста – определяют конфигурацию авторской персональной онтологии и мифологии. Из элементов и конфигураций этой художественной онтологии, ее фактической явленности и оформленности вырастают смыслы, без которых текст не состоялся бы как эстетическое целое. Иначе говоря, «дно» текста указывает нам то, как устроен его «верх».

Неочевидные смысловые структуры или, «нечитаемое» в тексте, могут быть выявлены различными способами, в том числе и с помощью приемов, которыми пользуется онтологически ориентированная поэтика. Распределение смысловых слоев и конфигураций, их интенсивность в тексте значительно разнятся: в одних местах смысловое напряжение спадает, в других нарастает, охватывая собой значительные участки, а иногда и все целое текста. Отсюда идет особый интерес к «сильным» участкам повествования, к его «эмблемам», где «нечитаемое» присутствует в концентрированном виде и где можно обнаружить нечто существенно важное, имеющее отношение ко всему тексту. Этим же обстоятельством объясняется и повышенное внимание к конструктивным позициям начала и конца текста (повести, рассказа, главы, оформленного эпизода), где с большой долей вероятности могут проявиться интересующие нас эффекты.

Особенность онтологически ориентированного подхода к тексту состоит в том, что предмет поиска в нем не определяется заранее, а возникает, формируется в ходе применения к тексту аналитических процедур, которые, собственно, и определяют границы и особенности этого предмета. Иначе говоря, главным оказывается предельно внимательное отношение к форме, в которой произошли те или иные события, к их пространственно-вещественной определенности. Таким образом, не имея изначальной цели «философствовать» и проникать в «глубину» вещей, мы невольно приходим к этому в результате внимательного рассмотрения материала и возникающих при этом сравнений и обобщений. Выявляется то, что можно назвать онтологической подосновой текста, те его исходные смыслы, которые определяют внутренний стержень всего эстетического целого. Это и не «про что» написано, и не «как», а это то, с «помощью чего» осуществляют себя и содержание и форма. Большая часть предлагаемых в книге интер-

---

<sup>1</sup> См.: Карасев Л. В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. 1993. № 8; Карасев Л. В. Онтология и поэтика // Вопросы философии. 1996. № 7; Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001; и др.

претаций чеховских текстов связана именно с применением такого рода методики, снимающей проблему «формы» и «содержания».

Сегодня многие исследователи пользуются термином «онтологическая поэтика», однако подавляющее большинство статей, книг, диссертаций, в которых присутствует этот термин и заявляется исходная установка на философичность и «глубину», этому условию не соответствуют. Критерием значимости или хотя бы дееспособности нового подхода могут быть только полученные с его помощью новые результаты. Если же их нет, то нет и смысла говорить о том, что подход был «онтологическим». Впрочем, сейчас этот вал уже трудно остановить: единственное, что я могу сделать, это еще и еще раз представлять для обсуждения примеры неочевидных смысловых структур в хорошо известных текстах, переводя присутствующие в них, но напрямую не читаемые смыслы в разряд читаемых и проявленных.

Книга складывалась в два этапа. Большие статьи о Достоевском («О символах Достоевского», «Вверх и вниз. Достоевский и Платонов») и Чехове («Пьесы Чехова» и «Чехов в футляре») были написаны еще в девяностые годы и тогда же опубликованы. Остальные же очерки и заметки сильно растянулись во времени, хотя тематически и композиционно они между собой связаны. О чем-то сказано немного, о чем-то гораздо больше и даже не однажды, например, в случае Достоевского много места занимают рассуждения об устройстве и смысле заклада Раскольников. В случае Чехова много говорится о небольшом рассказе «Каштанка», который в силу различных причин занимает особое место среди всех чеховских сочинений. В конечном счете в выборе текстов сказались не столько мои личные предпочтения, сколько сам материал, который располагал или не располагал к тому, чтобы рассматривать его с онтологической точки зрения. Это касается и взятых автором тем, и принципов устройства текста. Например, в книге есть два очерка, посвященные смысловому «обрамлению» чеховских сюжетов: «Начало и конец текста» и «Солнце в финалах». В обоих случаях речь идет о финалах, но заметки не повторяют друг друга; скорее, это дань тому постоянству, с которым Чехов подходит к оформлению концовки и которое требует своего истолкования: вопрос малозначимый для многих авторов, например, для А. Платонова, у которого концовка нередко имеет условный характер и даже может давать альтернативные варианты. То же самое можно сказать по поводу очерков «Едва узнаем друг друга» и «Время «Вишневого сада»». Одна и та же тема неестественно быстрого старения персонажей рассматривается на материале многих чеховских вещей и более подробно – на примере пьесы «Вишневый сад».

Помимо аналитических разборов собственно текстов Достоевского и Чехова, в книге есть и заметки, посвященные тому, как в них откликнулись сочинения Пушкина и Гоголя, а также тому, как Достоевский повлиял на Чехова, а Чехов – хотя и несколько неожиданным образом – сказался в «Чевенгуре» А. Платонова.

Большинство очерков, составивших книгу, публиковались в журналах «Вопросы литературы», «Вопросы философии», «Новый мир», «Знамя», «Человек» и альманахах «Диалог. Карнавал. Хронотоп» и «Достоевский и мировая культура».

*Автор благодарен Наталии Трауберг, Георгию Степановичу Кнабе, Вартану Айрапетяну, Владимиру Николаевичу Топорову, Елеазару Моисеевичу Мелетинскому и Сергею Георгиевичу Бочарову, проявившим в свое время интерес к его занятиям в области онтологической поэтики и высказавшим по этому поводу свои соображения и замечания.*



## Часть первая

### О символах Достоевского

Гоголь и Достоевский во многом противоположны друг другу. У Гоголя между человеком и миром – пропасть. Человек у него оказывается по одну сторону, а мир – по другую. У Достоевского этот разрыв начинает затягиваться. Раскалывается сознание, персона, зато мир, как ни странно, делается более однородным. Различия между людьми и предметами все более выступают как различия несущественные, тогда как их общая бытийная и одновременно со-бытийная основа становится зримой и ощутимой. От внешней формы вещей, так занимавшей Гоголя, Достоевский идет к их нутру, к собственно веществу, из которого они состоят, признавая за вещами право на самостоятельное значение и действие.

В заглавии значатся «символы», а речь идет о «вещах» и «веществах». Здесь противоречия нет: онтологически ориентированный взгляд вынимает вещи из знаковых оберток (насколько это возможно) и дает почувствовать их материю, их тепло, холод, запах, твердость или упругость. Для чего это делается? Для того чтобы снова подойти к вопросу о значении, но подойти уже с другой стороны. Вещи и вещества наравне с людьми становятся героями текста: возникает то, что можно назвать *эмблематическим сюжетом*, или *онтологической схемой* произведения. Человек и мир уравниваются друг с другом через общее для них свойство существования и вещественности. Тело человека оказывается в одном ряду с «телами» вещей и теперь уже на вполне законном основании разговаривает с ними (а они – с ним) на универсальном языке вещества – *кровью, бледностью, падучей, тлетворным духом*. Материализм такого рода, разумеется, не самоцелей. Он лишь средство, помогающее увидеть в веществе предметов и человеческого тела нечто большее, чем видится обыкновенно. Интерес к материи дает возможность расслышать голос живущей в ней души. Вещи становятся загадочными, прозрачными, подвижными, а тело человека предстает как тайна, как покров, брошенный на душу, страдающую и грезящую о будущем целокупном спасении.

Слово «вещество» в данном случае, наверное, более уместно, чем «тело» или «телесность». Тело человека состоит из вещества: в этом субстанциальном, а вовсе не эротическом интересе состоит важное отличие «онтологической», или «иноформной» поэтики от постмодернистских интеллектуальных стратегий, где если уж заходит речь о теле, то непременно о теле в его половом измерении. Меня же не занимают сексуальные перверсии, извращения, подавленные комплексы, эротические агрессии, садомазохистские тенденции, т. е. все, что сегодня подразумевается под «телесностью» и без чего невозможно себе представить соответствующих работ Батая, Фуко или Делеза. Не случайно онтологический анализ русской литературы я (в свое время) начал с Гоголя – писателя выраженно внеэротического, но при этом пронзительно телесного – телесного в субстанциальном, витальном смысле этого слова. Внеположен эротике и Достоевский: его герои любят идеально, платонически, что же касается плоти как таковой, то она занимает Достоевского лишь в той мере, в какой способна соответствовать чаемому идеалу будущего «восстановленного» человека, с эротикой никак не совместимому.

Теперь о «символах Достоевского». Символ, разумеется, общее достояние, общая собственность. Однако иногда символ или набор символов настолько удачно проявляет себя в придуманном автором мире, что культура закрепляет его именно за этим миром. У Достоевского часто встречается тема двойничества, его герои нередко проливают свою или чужую кровь, но из этого еще не следует, что «двойничество» или «кровь» это специальные символы Достоевского. Другое дело такой символически отмеченный предмет, как *топор*. Хотя топор можно встретить и у других авторов, очевидно, что после написания «Преступления и наказа-



ния» он скорее всего укажет нам в сторону мира Достоевского. Топор – эмблема Достоевского, его ключевое слово, суперзнак. Для сравнения, если задаться вопросом, символами каких произведений могут служить, например, «мельница» или «череп», то на ум скорее всего придут «Дон Кихот» и «Гамлет».

Однако авторский мир держится не только на суперзнаках. Он жив прежде всего сцеплением гораздо менее заметных, но вместе с тем очень важных символических подробностей, которые как раз и составляют особый набор, именуемый нами «символами Достоевского» или «символами Шекспира». Выявляются эти символы вполне традиционным образом: регулярность появления одних и тех же элементов в типологически сходных ситуациях служит достаточно надежным ориентиром. Герои Достоевского непременно проходят через испытание, которое я назвал бы «онтологическим порогом». Для одних это убийство, для других – самоубийство, для третьих – принятие важного решения (например, признание Раскольникова). В огромных текстах Достоевского такого рода ситуации занимают всего по нескольку страниц, но их оказывается достаточно, чтобы все главные символы проявили себя: на этих страницах они появляются с удивительной настойчивостью. В сущности, данная работа представляет собой попытку выявления и описания этого повторяющегося символического набора, за которым стоит персональный миф Достоевского. Начать же лучше всего с самой ситуации онтологического порога, с того, что Достоевский в «Братьях Карамазовых» назвал «такой минуткой».

## Такая минутка

Алеша Карамазов пережил ее сразу после смерти старца Зосимы, то есть сразу после события, которое можно считать одним из сюжетных пиков романа. Однако это не означает, что точка порога непременно должна совпадать с сюжетным пиком. Например, в «Преступлении и наказании» она приходится не на момент убийства, а на время подготовки к нему. Можно сказать даже еще более точно: «такая минутка» Раскольникова продолжалась в течение того времени, когда Раскольников растерянно шел по двору своего дома, проклиная себя за самонадеянность: его прежний план неожиданно разрушился, а нового он еще не выработал. Раскольникову помешало «ничтожнейшее обстоятельство»: рассчитывая взять топор на кухне, он обнаружил, что Настасья развешивает там белье. «И с чего взял я, – думал он, сходя под ворота, – с чего взял я, что ее непременно в эту минуту не будет дома? Почему, почему я так наверно это решил?» Он был раздавлен, даже как-то унижен». Только что еще Раскольников шел на дело, от успеха или неуспеха которого зависела его жизнь и жизнь старухи, теперь же он «бесцельно» стоял перед воротами напротив каморки дворника. «Из каморки дворницкой (...) что-то блеснуло ему в глаза... Он осмотрелся кругом – никого (...) Он бросился на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки (...) «Не рассудок, так бес!» – подумал он, странно усмекаясь<sup>2</sup>. Этот случай ободрил его чрезвычайно».

Однако Раскольников все еще колеблется, за ним нет чувства онтологической правоты. Весь его путь к квартире старухи – это путь не столько *куда-то*, сколько *сквозь нечто*, сквозь постоянно ощущаемую преграду, сквозь слабость, сомнение, неуверенность. И хотя вероятность того, что дело-таки будет решено, возрастает, все же до самого последнего момента некоторая неопределенность остается. Оттого и удар его описан как чужой, посторонний. «Силы его тут как будто не было». И только после нанесения удара «родилась в нем сила».

По сути, лишь благодаря случайно найденному топору Раскольников смог свершить свое преступление. Случай-бес помог ему переступить порог, одолеть который сам он был не в

<sup>2</sup> Смех как один из знаков порога рождения-смерти очень устойчив в мифологии. В этом смысле усмешки героев Достоевского нередко подчеркивают значимость переживаемого ими момента.

состоянии: это можно сопоставить со вторым порогом, который Раскольников преодолевает уже *самостоятельно*, делая признание в судебной конторе.

В «Братьях Карамазовых» точка порога приходится почти на одно и то же время для всех главных героев. Для Дмитрия Карамазова – это момент пребывания у дома отца, незадолго до его убийства. Как говорил Митя, «...боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет *своим лицом в ту самую минуту* Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бессмысленную усмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь, вот и не удержусь...»<sup>3</sup>. Это напоминает ситуацию с изготавившимся к убийству Раскольниковым: та же нерешительность, равновозможность, отвращение к физическому облику жертвы. Общей оказывается и роль случая. Так же как и в пороговой минуте Раскольникова, здесь все тоже решил случай, но только случай на этот раз оказался счастливым, благим. Как раз в тот момент, когда Митя был уже готов на убийство, неожиданно проснулся слуга Григорий, упредив тем самым возможный ход событий. Как сказал Митя, «Бог... сторожил меня тогда». Бесовской топор Раскольникова убивает не только старуху, но, разохотившись, прихватывает и ее сестру Лизавету. Митин же медный пестик *отказывается* стать орудием убийства: старик Григорий отделяется ранением.

Сходная ситуация обнаруживается и в том, как переступал свой порог брат Мити Карамазова – Иван. У него эта точка пришлась на момент, когда он решил (по совету Смердякова) уехать из дома, оставив отца на верную смерть. Состояние Ивана перед свершением «преступления» очень похоже на состояние Раскольникова: оба мучились, не могли заснуть, оба, наконец, заснули необычайно крепким сном, после которого последовало резкое пробуждение и прилив сил. Очень важна деталь, которая оказала на Ивана Карамазова самое решительное влияние. Так же как и в случае с Раскольниковым и Митей Карамазовым. Это был *случай*, который и решил все дело. Когда Иван поднялся с кровати и начал укладывать чемодан, выяснилось вдруг, что его белье «как раз еще вчера утром получилось все от прачки. Иван Федорович даже *усмехнулся* (вспомним об усмешке Раскольникова) при мысли, что так все оно сошлось, что нет никакой задержки внезапному отъезду».

Ситуация порога не обязательно связана с убийством, однако чаще всего без смерти она не обходится. Алеша пережил «такую минутку», стоя подле тела умершего старца. Он мог остаться в монастыре, мог уйти в мир. Кончина старца могла пройти и менее болезненно для Алеши, но все опять решил случай, который на этот раз обернулся «тлетворным духом». Смутный, «соблазнившийся» Алеша как будто повторяет все то, что делали и чувствовали в свои пороговые минуты Раскольников и Иван Карамазов, так же как и они, он усмехается и ощущает в себе прилив энергии и решительности. Во всем случившемся был, конечно, виноват «тлетворный дух», изошедший от тела старца, однако прежде чем говорить об этом, было бы полезно хотя бы очень коротко рассмотреть одну из только что упоминавшихся подробностей.

## Чистое белье

Символика чистого белого белья универсальна для всей европейской культуры, но тот способ, которым она заявляет о себе в романах Достоевского, выглядит очень необычно.

От решения Ивана Карамазова, уехать или нет, зависела жизнь его отца: ситуация пороговая, предельно напряженная. И вот, надумавши ехать, Иван неожиданно узнает, что никакой задержки для внезапно отъезда нету: белье, которое он отдал в стирку, еще вчера «получилось все от прачки». На эту деталь можно было бы и не обращать внимания, если бы не настойчивое появление чистого белья в других, близких по смыслу названной, ситуациях. Вспомним, кто помешал Раскольникову осуществить задуманное, – тоже прачка; ею стала хозяйкина служанка Настасья. Раскольников уже шел на дело, уже занес ногу, чтобы переступить порог, когда

<sup>3</sup> Здесь и далее в книге в цитатах курсив мой. – Л. К.

возникло некоторое замешательство. Войдя в кухню за топором, он увидел, что «Настасья не только на этот раз дома, у себя на кухне, но еще занимается делом: вынимает из корзины белье и развешивает на веревках!».

Найдя топор в дворницкой, Раскольников все-таки совершает убийство. И сразу же после этого снова сталкивается с чистым бельем, но уже на квартире старухи: отмыл кровь, он затем «все оттер бельем, которое тут же сушилось на веревке, протянутой через кухню». Если сравнить истории Ивана Карамазова и Родиона Раскольникова, держась именно этой линии, то выйдет, что чистое белье выступало то как помеха, то как подспорье в их действиях. Пока Иван пребывал в нерешительности по поводу отъезда, от него «пряталось» и белье, как бы пытаясь задержать его в доме отца; когда же он все-таки решился уехать, то белье сразу же объявилось, сняв последнюю формальную причину, по которой он мог бы задержаться. Так же и у Раскольникова. Сначала белье, висевшее на хозяйкиной кухне, пыталось помешать Раскольникову, однако после того, как он все же добился своего, оно превращается в его помощника, «перелетев» на кухню старухи.

Далее. В «Братьях Карамазовых» чистое белье присутствует в тот момент, когда Митя по ошибке едва не убил старика Григория: его кровь он вытирал «белым носовым платком», который случайно (!) оказался у него с собой. В «Идиоте» в финальной сцене, когда Настасья Филипповна уже мертва, а Рогожин и Мышкин находятся на пороге безумия, – апофеоз чистого белого белья: простыня, на которой лежит тело убитой, ее белое «свадебное» платье и белые кружева. Это сопоставимо с ситуацией из «Преступления и наказания», где Свидригайлов перед самоубийством видит во сне мертвую девочку в «белом тюлевом платье», лежащую на столе, покрытом «белыми атласными пеленами». Типологически сходные ситуации, приходящиеся на пороговые точки, через которые проходят герои, обнаруживаются и в других романах и повестях Достоевского: в «Неточке Незвановой» это «первый снег», в «Вечном муже» – «чистое полотенце», в уже упоминавшемся «Преступлении и наказании» – новые белые обои в старухиной квартире и свежерыкрашенная и побеленная комната, где сразу после убийства прятался Раскольников и т. д. Наконец, весьма выразительной подробностью оказывается и *узелок*, с которым в начале романа «Идиот» появляется князь Мышкин: по числу упоминаний этот узелок может соперничать лишь с портретом Настасьи Филипповны. В узелке – чистое белье, больше у князя ничего нет вообще. Он на пороге новой неведомой для него жизни, он делает первый шаг в эту жизнь, и – так уж получается у Достоевского – сделать этот шаг ему помогает чистое белье, вернее, заложенный в нем таинственный смысл. К рассмотрению этого смысла я вернусь позже, когда подойдет время сводить все добытые факты воедино. Сейчас же пора сказать о причине, которая привела в такое смущение юного Алешу Карамазова.

## Тлетворный дух

В праведности старца Зосимы мало кто сомневался, поэтому, когда от его гроба «стал исходить мало-помалу, но чем дальше, тем более замечаемый тлетворный дух», многих это привело в замешательство. Тогда-то и началась та «странная и неопределённая минута», которая многое изменила в жизни Алеши.

Запах тления, исходящий от тела умершего человека, именно человека, – самый странный и загадочный из всех запахов. Дело тут не в силе запаха, а в идее, которую он в себе несет. Я говорю «идея», следуя языку Достоевского, хотя на самом деле речь идет о чувстве противоречивости, чудовищности того, что тело человека может тлеть, – и это при здравом понимании неотвратимости, неизбежности этого процесса. Можно снести любой запах, когда ты знаешь, что между ним и тобой – дистанция, пропасть, когда ты знаешь, что природа запаха не имеет ничего общего с твоей собственной природой. Когда же ты понимаешь, что запах исходит от тела человека, пусть другого человека, пусть мертвого человека, но все же от чего-то

такого, что соприродно тебе самому, тогда ум приходит в смятение и отказывается понимать и оправдывать. Формально умершее тело не имеет ничего общего с прежним живым человеком; умершее тело есть часть внешней природы в том смысле, что оно уже не хранит в себе ничего духовного, осмысленного, то есть того высшего, что позволяет человеку, оставаясь существом природным, не быть существом только лишь природным.

И все же спокойного согласия с тем, что тело способно разлагаться, нет: фундаментальная раздвоенность нашей оценки остается неизбывной – тлетворный дух вызывает ужас, несогласие, «фундаментальную тревогу»<sup>4</sup>, если использовать термин Альфреда Шюца. Отвлечься от ситуации тут просто невозможно, так как запах исходит от конкретной руки, головы, тела, – от всего, что еще недавно могло двигаться, улыбаться, смотреть, говорить. Чувство перерастает в идею, в мучительное переживание несправедливости, необъяснимости того, что все происходит именно так. Остается ощущение какой-то недосказанности, остается смутная надежда на то, что тело хранит в себе тайну, которая – будь она разгадана – позволила бы эту чудовищную несправедливость преодолеть, отбросить.

Размышления о природе, загадке человеческого тела составляют своего рода подкладку идеологии Достоевского: иногда он говорит об этом напрямую – в личных записях, через Кириллова в «Бесах» или Мышкина в «Идиоте»; чаще же это сказывается в интуитивно найденных деталях, в положениях, которые содержат в себе этот исходный онтологический подтекст. Дух тлетворный, изошедший от тела усопшего старца Зосимы, как раз и стал одной из таких деталей: праведность, чистота нравственная соединились с тлением телесным; святость «провоняла» – было от чего Алеше «пошатнуться», ибо такое сочетание может поколебать любую «идею». К этому же ряду примыкает по своему смыслу и описание картины Гольбейна «Мертвый Христос» в «Идиоте», где говорится, что от взгляда на нее «можно и веру потерять».

«Падение» Алеши Карамазова, впрочем, весьма условно, так как даже сам старец определял его путь как мирской, а не монашеский. Это в чем-то напоминает ситуацию с лермонтовским «Мцыри». Он тоже готовился вот-вот стать монахом, затем исчез на три дня, после чего умер. Параллелизм событий, вернее, их внутреннего смысла достаточно очевиден: мцыри сразился с барсом, фактически с *самим собой* (смерть барса означала смерть и для него самого). Алеша «пошатнулся», услышав тлетворный дух, исходящий от мертвого тела. Именно он и подтолкнул его к воротам, ведущим в мир. После схватки мцыри с барсом прошло три дня, и после случая с Зосимой – три дня. И мцыри, и Алеша уходят из монастыря навсегда: мцыри в онтологию неизвестности, Алеша в мир, где должен раскрыться и исполниться заложенный в него смысл.

В «Братьях Карамазовых» о тлетворном духе сказано очень много. Присутствует этот запах и в других романах Достоевского, причем почти всегда в моменты наиболее напряженных, пороговых ситуаций. Он там, где есть мертвое тело, в любой миг готовое заговорить на своем естественном и вместе с тем противоестественном для нас языке. Выразительна концовка «Идиота», где Рогожин расставляет склянки с ждановской жидкостью вокруг кровати, чтобы избавиться от тлетворного духа, исходящего от тела убитой им Настасьи Филипповны. Тут важно не то, что Достоевский использовал детали реального судебного дела, а то, что он выбрал именно *это дело* и именно эти детали: все это соответствовало его внутреннему вопрошанию, его «фундаментальной тревоге», оттого и обстоятельства реальные перешли в его роман почти без изменений, послужив при этом совсем иным целям. То, что Настасья Филипповна погибает, будучи «невестой», не составляет секрета для мифолога или фольклориста: смыслы свадьбы и смерти во многом накладываются друг на друга (в этот же ряд идет и фамилия убитой – «Барашкова», и ритуальная нагрузка ножа). Однако при обсуждении «глу-

<sup>4</sup> У Альфреда Шюца «фундаментальная тревога предстает как следствие подсознательного ожидания смерти и дает себя знать во многих человеческих проявлениях». См.: Schutz A. Collected Papers. Vol. 1. Hague, 1967. P. 224.

бинной психологии» данного убийства обычно этими объяснениями и ограничиваются, хотя очевидно, что подобными «жертвоприношениями» и «мифопоэтическими» убийствами полнится история всей мировой литературы, особенно английской, испанской или латиноамериканской. Особенность того, что произошло в финале «Идиота», в ином: она, скорее, не в мифологии, а в онтологии случившегося. Если бы Рогожин хотел избавиться от тлетворного запаха только лишь для того, чтобы избежать разоблачения, то и проблемы бы никакой не было. Однако сходство между тем, что произошло в действительности, и тем, о чем написал Достоевский, есть сходство формальное: склянки с ждановской жидкостью и американская клеенка были нужны здесь совсем для другого. В финале «Идиота» Рогожин занят очень странным делом; он борется с естественным порядком вещей, с натурой, пытаясь спасти тело убитой им женщины от разложения, от того самого запаха, который в свое время оказал столь сильное воздействие на ход мыслей Алеши Карамазова. Фактически, убив Настасью Филипповну, Рогожин пытается сохранить ее для себя, поселить в какой-то особой, промежуточной онтологии: мертвое тело он хочет оставить на земле, как живое.

Впрочем, у Достоевского, несмотря на данную им мотивировку начинающегося умопомешательства Рогожина и Мышкина, их обоюдная заинтересованность в происходящем, их понимание того, о чем идет речь, показывают, что в основе, в подоплеке случившегося лежит не только безумие, но и что-то очень важное и глубокое. И Мышкин, и Рогожин *понимают*, чего они хотят, и дело здесь только лишь страстью в ее эротическом или даже возвышенном смысле не ограничивается: любви небесной не надобно тела, для любви же земной требуется тело не мертвое, но живое. Двойственность, противоречивость чувства, которому отдаются Рогожин и Мышкин, оказывается не только следствием безумия, произвольного смешения причин и следствий, но и итогом иллюзорного разрешения проблемы тела; той проблемы, которая стоит за ними, над ними и которая по-особенному остро проявилась в их любви к ускользающей в небытие женщине: «Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя... – Да, да! – с жаром подтвердил князь».

«Тлетворный дух» – это своего рода формула, ключ, помогающий увидеть нечто похожее и в других случаях. Я уже говорил о телесности как основе для появления запаха тления: если есть мертвое тело, значит, будет и дух. Это своего рода «онтологическое ожидание» нередко сбывается у Достоевского в формах знака, намека, детали, дающих о себе знать в моменты наивысшего напряжения смысла, как, например, в эпизодах самоубийства Свидригайлова в «Преступлении и наказании» и самоубийства Кириллова в «Бесах». В рисунке предсмертных действий Свидригайлова проступают очертания уже известной нам схемы: здесь есть и тяжелый сон, и видения, и внезапный прилив сил (Свидригайлов «очнулся, вздрогнул, встал и решительно пошел из комнаты. Через минуту он был на улице»). Есть здесь и мертвое тело, но, однако, не тело самоубийцы, а *плоть теленка*, которое в виде «порции телятины» было подано Свидригайлову в гостинице.

На эту деталь можно было бы не обратить внимания, если бы не настойчивое и подчеркнутое упоминание о ней: «порция телятины» здесь не просто еда, а нечто отмеченное, наделенное особым смыслом (вспомним также, что фамилия зарезанной Настасьи Филипповны была «Барашкова»). Заказав себе телятину, Свидригайлов, тем не менее, не способен проглотить и куса; всю ночь порция лежит нетронутой на столе в гостиничном номере. Свидригайлов вспоминает об этом под утро, хочет встать с кровати, чтобы прикрыть мясо от мух, но не может. Наконец, проснувшись, Свидригайлов видит мух, которые налепились на лежащий на столе кусок холодного мяса. Мухи – это еще не тлетворный дух, но уже явный намек на него.

Характерна деталь в финале «Идиота», когда Рогожин и Мышкин, стоя у тела Настасьи Филипповны, слышат, как «зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья». В этом же ключе прочитывается и эпизод, где говорится о вареной курице, которую оставляет нетронутой самоубийца Кириллов. Взгляд на тело, мертвое тело, как на про-

блему, заявляющую о себе на языке запаха, позволяет занести все эти случаи в единую рубрику. Мясная пища – эвфемизм мертвого человеческого тела, по сути же речь идет об одном и том же (вспомним также указание на отсутствие тлетворного запаха от гроба Илюши в финале «Братьев Карамазовых»).

Собрат духа тлетворного – запах мефитический (название образовано от имени итальянского божества Мефитиса). Достоевский упоминает об этом тяжелом, неприятном запахе, описывая казармы в «Записках из мертвого дома». Тяжелый дух появляется и в финале романа «Преступление и наказание», когда Раскольников готовится сделать свое признание в следственной конторе, причем очевидно, что здесь этот запах выполняет ту же самую задачу, что и тлетворный дух в «Братьях Карамазовых», когда решилась судьба Алеши. Я имею в виду не содержание произведенного эффекта, а сам эффект. Раскольников задыхается от «спертого духа» конторы, он едва не теряет сознание, затем выходит на улицу и, возвратившись, делает свое признание. Вспомним, наконец, о Смердякове, чья фамилия символически объединяет все сказанное. Смердяков, рожденный от Лизаветы Смердящей, – эмблема гниения, «смердящая шельма»<sup>5</sup>, как называет его Иван Карамазов.

Однако глагол «смердить» имеет для русского уха и кое-что особенное: в этом слове звучит не только тема безысходного ужаса смерти, но и нечто обнадеживающее. Смердящее тело – это тело, таящее в себе загадку, возможность чудесного восстановления. Глагол «смердить» упомянут в притче о Лазаре, пересказанной Достоевским в «Преступлении и наказании» почти дословно: «То была пещера, и камень лежал на ней. Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит Ему: Господи! уже смердит; ибо *четыре* дни, как он во гробе» (Иоан. 11 38, 39). Когда Соня читала это место Раскольникову, она «энергично ударила на слово *четыре*». Помимо общей символической нагрузки, лежащей на числе четыре, в данном случае можно говорить и о вещи вполне определенной: Соня потому так сказала, что четыре дня – это срок, после которого не остается уже никаких сомнений в необратимости случившегося. Более трех дней тело не может оставаться непохороненным, так как от него начинает исходить запах тления.

«Четыре дни» во гробе – это еще более усиленный вариант смерти. У Гоголя в «Шинели» об Акакии Акакиевиче сказано, что его уже «четвертого дня похоронили». Это означает, что наступила смерть полная, окончательная, удостоверенная тлетворным духом, смрадом, как у Лазаря, после чего следует «воскресение» Башмачкина и его фантазмагорическая охота за шинелями: хотя Акакий Акакиевич представлен как бесплотный призрак, ведет он себя вполне поземному, охотясь не за душами, а за теплой одеждой.

Особое значение истории о воскресшем Лазаре для Достоевского общеизвестно. В «Преступлении и наказании» эта тема идет как символ обновления нравственного; однако присутствует здесь и намек на смысл буквальный, телесный, что позволяет включить цитирование эпизода с воскресшим Лазарем в ряд упоминаний о «спертом духе», «тлетворном духе» и «мефитическом запахе». В смердящем и воскресшем, т. е. победившем свою природу, свою погибшую телесность Лазаре скрыт основной, исходный смысл, давший все остальные – производные – варианты тяжелых запахов в романах Достоевского. Иначе говоря, по отношению к восстанавливаемому нами исходному смыслу воскресающего тела, тела, обернутого в смердящие погребальные пелены, все остальные запахи мефитического ряда выступают как его иноформы, как варианты, корректирующие оттенок запаха, но не его главную «идею». В этом – строго ограниченном – смысле слова отличие Достоевского от Гоголя состоит в смещении акцента с одного полюса на другой.

<sup>5</sup> «Смердящий» – значит «пахнущий». Интересно то, что Смердяков был поваром, то есть имел прямое отношение к запахам. Смердяков рассматривает приготовляемую пищу на свету, «подымает» ее на свет. Вспомним, что сознательная жизнь этого «чистоплотного» юноши также начиналась с вопроса о свете: свет создал Господь в первый день а солнце и луну на четвертый. Откуда же свет-то сиял в первый день?

Забота Гоголя – о *неумирающем* теле, Достоевский же грезит о теле *воскресающем*: ситуация тем более примечательная, что на уровне рефлексивном, открытом Гоголь говорит *только* о воскресении, тогда как Достоевский, напротив, очень часто обсуждает тему неумирания («... Человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру» (в письме к А. Е. Врангелю), человек должен «перемениться физически» и др.).

Различие в исходных смыслах дало различие и в принципах их трансформации в текстах: у Гоголя смысл неумирания дал ипоформы *одежды, портрета, «немой сцены»*, у Достоевского смысл тела воскресающего сказался в летучей субстанции тлетворного духа. Запах стал смысловым стержнем, вокруг которого начали собираться подробности психологические, бытовые, идеологические. Появляясь в те мгновения, когда герои Достоевского стоят перед порогом или уже *переступают* этот порог, запах определяет характер ситуации, подталкивает к действию, оценивает, предостерегает, указывает на возможное направление, которое примут события. Так, если тлетворный дух, изошедший от тела Зосимы, указывает на *начало* посмертного пути тела, то отсутствие этого запаха в эпизоде похорон Илюши в финале «Братьев Карамазовых» говорит о *конце* этого пути и начале жизни новой и подлинной, говорит настолько, насколько, разумеется, об этом можно сказать в рамках «реалистического» романа.

В интересующем нас смысле Достоевский прямой продолжатель и вместе с тем оппонент Гоголя, особенно того Гоголя, который сказался в «Носе». Трудно не заметить странного смыслового совпадения: нос – это то, с помощью чего можно ощущать запах. Достоевский пишет о тлетворном запахе, посвящая ему многие страницы; представить себе Гоголя, занятого подобным делом, просто невозможно. Для Гоголя вообще мертвое тело тема запретная, если только речь не идет о мертвецах романтических, сказочных. Для Достоевского же мертвое тело – дверь, ведущая в пространства надежды. Запах смерти невыносим для Гоголя, не случайно символически умерший майор Ковалев не может учуять запаха собственной смерти, так как лишен носа. Для Достоевского запах смерти тоже тяжок, но вместе с тем он слышит в нем и голос надежды. Эпиграф к «Братьям Карамазовым» – это рассказ о страшной и загадочной метаморфозе зерна, долженствующего умереть, истлеть и прорасти вновь из ужаса смерти в стебель и плод новый. Трудно найти место, которое бы более точно выразило суть отношения Достоевского к тайне человеческой телесности.

«Тлетворный дух» и «чистое белье» – это своего рода «буквы» в символическом словаре Достоевского. Однако ими этот словарь не исчерпывается, в нем есть еще один важный раздел, составить представление о котором можно по описанию ложного заклада Родиона Раскольникова.

## **«Заклад» Раскольникова**

В «Преступлении и наказании» в число особых, онтологически отмеченных предметов (и одновременно веществ) входят: *железный* топор, *медные* и *деревянные* нателные кресты, *медный* колокольчик в квартире старухи, *камень* на Вознесенском проспекте, под которым Раскольников спрятал деньги и украшения, *бумага* (Евангелие и деньги) и «*серебряный*» заклад.

*Заклад* – самая странная из явленных в романе вещей и материй: бытие заклада подчеркнуто эфемерно, иллюзорно, условно. Он есть и вместе с тем его нет, ибо то, что именуется «серебряной папиросочницей», на самом деле собрано из деталей не серебряных, но собранных и скрепленных друг с другом таким образом, чтобы создать иллюзию серебряного предмета: лишь взятые вместе, включая сюда и бумажную обертку и тесемку, они создают эффект действительной серебряной папиросочницы. О том, как именно был устроен заклад Раскольникова и какой он нес в себе смысл, я скажу позже, а пока полезно было бы рассмотреть другие из уже называвшихся мною предметов, которые – в отличие от «серебряной папиросочницы» –



вполне соответствуют своему наименованию. В них есть свои странности, но они относятся скорее не к устройству предмета, а к спрятанному внутри составляющей его материи смыслу.

*Колокольчик* в старухиной квартире был сделан из меди, однако из какой-то странной меди: не то чтобы медь была особенной, редко встречающейся, может быть, она была надтреснутой или что-нибудь в этом роде: главное в данном случае, это сам факт странности и необычности. Раскольников «уже забыл звон этого колокольчика, и теперь этот особенный звон как будто вдруг ему что-то напомнил и ясно представил». О необычности колокольчика сообщалось и раньше:

«Звонок брякнул слабо, как будто был сделан из жести, а не из меди». Наконец, уже после свершения убийства, когда Раскольников вновь приходит в квартиру старухи, Достоевский еще раз подтверждает факт странности этого звучания. «Вместо ответа Раскольников встал, вошел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук!» Колокольчик медный, а звук имеет жестяной: одно выдает себя за другое.

В *топоре* тоже было что-то необычное. Хотя подмены материала здесь нет (железо остается железом), тем не менее обнаруживается подмена смысловая. Дело в том, что Раскольников убил старуху и ее сестру совсем *не тем топором*, каким собирался сделать это первоначально. Эта деталь требует к себе особого внимания. На кухне Настасья стирала белье и развешивала его на веревках, и только по этой причине Раскольников был вынужден взять топор не на кухне, а в дворницкой. Сама по себе внешне незначительная, эта подробность становится важной, когда оказывается в окружении других, родственных ей подробностей. Новый топор Раскольникова – это уже не инструмент его воли, его идеи, а подарок, подлог случая-беса («Не рассудок, так бес! – подумал он, странно усмехаясь»). Не случайным выглядит и местоположение каморки, откуда был взят топор: это полуподземное помещение дворницкой. Топор, таким образом, был взят из-под земли, вернее, из-под огромного камня-дома; это своего рода «меч-кладенец», наделенный самостоятельной злой силой. Взяв его в руки, Раскольников минует семантическую «развилку», где развитие действия было еще не до конца определенным, многовозможным. Я говорю о возможностях предполагаемых, неявных, тихих. Их осуществление совсем необязательно, но они, тем не менее, оказывают влияние на главные события, придавая им объемность и многозначность. Примером может пойти эпизод приезда Чичикова к Коробочке, где отчетливо ощущается странный уголовный оттенок. Разумеется, Чичиков не причинил бы старушке вреда, однако, когда анализируешь эту ситуацию, особенно, когда вспоминаешь обо всех криминальных черточках Чичикова, явленных в поэме, а также о типологически близких ситуациях в «Пиковой даме» и «Преступлении и наказании», эпизод с Коробочкой приобретает некую дополнительную напряженность.

В «Преступлении и наказании» тоже есть след иной возможности, которой не суждено было сбыться, но которая придала всему случившемуся особую значимость. Сумел бы Раскольников осуществить свой замысел, если бы пошел на дело с кухонным топором, а не с топором из дворницкой? Вопрос, как кажется, не лишен смысла; настоящий, небесовской топор мог оказаться в самый решающий миг неподъемным для Раскольникова. Подставным же, подложным топором он действовал «почти без усилия, почти машинально». Затем эта особенность подчеркивается еще раз: «Силы его тут как бы не было». Сила шла от подложного топора, шла, возможно, уже с той минуты, когда Раскольников еще только-только взял его в каморке дворника, ободрившись при этом «чрезвычайно» (вспомним, наконец, о словах Раскольникова о том, что не он, а черт убил старушку, в которых, помимо мотива несамостоятельности, навязанности действия, можно расслышать и намек на неслучайность происшедшего: старуха-«ведьма» убита не простым, а особым, бесовским, топором).

*Тело* убийцы и его жертвы тоже оказываются в ряду веществ и предметов, имеющих в себе подвох или странность. Дважды в романе, причем в мгновения самые важные и напряженные (во время убийства реального и во время убийства, приснившегося Раскольникову),

*тело* человека уподобляется *дереву*. Сначала «деревенеют» руки Раскольникова, нащупывающего спрятанный под пальто топор, а затем во сне Раскольникова «деревянным» оказывается тело старухи. «...Он постоял над ней: “боится!” – подумал он, тихонько высвободив из петли топор и ударив старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная». Плоть человека обнаруживает в себе смысл дерева. Кстати, первый намек на это дается Достоевским уже в тот миг, когда Раскольников только-только обретает свое орудие: «Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки, где он лежал между двумя поленами». Мотив разрубания, колки дров, раскалывания дерева, таким образом, уже задан, подсказан.

Перечислим все вместе: *подложный* топор, *деревянное* тело, *ложная* серебряная папиросница, *медный* колокольчик с *жестяным* звуком. Ряд уже достаточно очевиден, но еще не закрыт. В числе символически отмеченных предметов окажутся и *нательные кресты*. Здесь все как-будто соответствует своим наименованиям, однако ощущение путаницы, какой-то странной неточности все равно возникает; и даже само то, как подробно и настойчиво Достоевский занимается описанием крестиков, уже заставляет и нас присмотреться к ним с напряженным вниманием. Кресты были у Сони, а также у убиенных Алены Ивановны и Лизаветы. Отдельно сказано об образке, висевшем на снурке у старухи, и этот образок как раз и вносит в дело некоторый беспорядок. «На снурке (в момент смерти старухи. – Л. К.) были два креста, кипарисный и медный, и, кроме того, финифтяный образок». На последних страницах романа эта финифть (эмаль) странным образом «превращается» в серебро. Когда Соня достает из ящика два креста – кипарисный и медный, и дает кипарисный Раскольникову, тот замечает:

«Я знаю тоже подобных два креста, серебряный и образок. Я их сбросил тогда старушонке на грудь». Помимо странного устройства фразы (к чему относится слово «серебряный?»), обращает на себя внимание само настойчивое упоминание именно о двух крестах: помимо того, что два креста несколько раз фигурируют при различных обстоятельствах, несколько раз о них говорит и Раскольников:

«...Я за твоими крестами, Соня» или «Ну, что же, где кресты?». Дело усложняется и произведенными обменами: Соня отдает Лизавете свой образок и берет ее медный крест. Свой же кипарисовый крест она отдает Раскольникову перед тем, как они отправляются для признания в контору. Путаница доходит до того, что возникает ощущение, будто не только Раскольников, но и Соня *все время ходила без креста*: ведь в последней решающей встрече Соня достает *оба* из имевшихся у нее крестиков из ящика; один надевает на себя, другой отдает Раскольникову. Меня в данном случае интересует не столько сам нонсенс, который, впрочем, можно объяснить «профессией» Сони, сколько подоплека всей этой путаницы. Похоже, Достоевский был настолько поглощен мыслью о крестах, что в какой-то момент просто потерял их из виду. И хотя очевидно, что на первом месте здесь была христианская тема Креста и угадывающийся за ней путь страдания, по которому должны были пойти Раскольников и Соня, вместе с этим в нательных крестиках героев романа присутствовала еще одна смысловая линия, уже не символическая, а «натуральная». Вещества меди и дерева, вещество тела пытались вступить в общий разговор, включиться в схему, элементами которой были все называвшиеся мною ранее предметы: топор, бумага, камень, колокольчик. Взятые же вкупе все перечисленные вещества и вещи образуют своего рода кольцо, в центре которого оказывается одна небольшая «серебряная» вещица – ложный заклад Раскольникова. В этом закладе скрыто если не объяснение, то, во всяком случае, намек, позволяющий хотя бы до некоторой степени приблизиться к пониманию произошедшего.

*Заклад Раскольникова* – свернутый сюжет убийства и его последствий. Заклад – иная форма еще не осуществившегося замысла, его предвосхищение в наиболее важных деталях. Поэтому важно обратить внимание на подробности его устройства. «Этот заклад был, впрочем, вовсе не заклад, а просто деревянная, гладко обструганная *дощечка*, величиной и толщиной

не более, как могла бы быть серебряная папиросочница. Эту дощечку он случайно нашел, в одну из своих прогулок, на одном дворе, где, во флигеле, помещалась какая-то мастерская. Потом уже он прибавил к дощечке гладкую и тоненькую *железную полоску*, – вероятно, от чего-нибудь отломок, – которую тоже нашел на улице тогда же. Сложив обе дощечки, из коих железная была меньше деревянной, он связал их вместе накрепко, *крест-накрест, ниткой*; потом аккуратно и щеголевато увертел их в *чистую бумагу* и обвязал тоненькою *тесемочкой*, тоже накрест, а узелок приладил так, чтобы помудреннее было развязать. Это для того, чтобы на время отвлечь внимание старухи, когда она начнет возиться с узелком, и улучшить таким образом минуту. Железная же пластинка прибавлена была для весу, чтобы старуха хоть в первую минуту не догадалась, что “вещь” деревянная».

Главные части «заклада» – это деревянная дощечка и железная полоска, причем железная часть была меньше деревянной. Среди «отмеченных» в романе веществ присутствуют дерево и железо. Взглянув на закрепленные за ними смыслы, нетрудно перенести их и на части раскольникового заклада. Дерево представляет тело человека: непосредственно – в уподоблениях рук убийцы и тела его жертвы дереву, и опосредованно – в материи нательных кипарисовых крестов, где связь с телом идет через тему телесной муки Христа, а также через метонимическую близость, обнаруживающуюся уже в самом названии крестика – «нательный». Человек надевает крестик на себя, Христос же себя надевает на крест.

С железом – все проще и четче: железо фигурирует в качестве топора, которым были убиты старуха и ее сестра. Деревянная дощечка и железная «гладкая» полоска заклада, таким образом, представляют собой натуральное «изображение» тела жертвы и орудия убийства. Если бы не исключительная роль, которую раскольниковский заклад сыграл в дальнейшем развитии действия, об этих подробностях можно было бы и не говорить. Однако приуроченность заклада к конструктивной позиции начинающегося многовозможного смыслового движения, а также особое устройство заклада, столь тщательно описанное, позволяют увидеть в «серебряной папиросочнице» нечто большее, нежели обычную деталь. Заклад становится свернутым сюжетом, моделью, схемой убийства. Это находит поддержку и в психологии сочинительства, для которой опережающее переживание еще не наступивших, но напряженно ожидаемых событий, появление каких-то деталей, предвосхищающих детали будущие, дело вполне естественное. Держа в уме целое романа и, уж во всяком случае, зная о подробностях дела, которое должно будет произойти всего через несколько еще ненаписанных страниц, автор проговаривается о деталях этого дела, которое давит на него своей ужасающей реальностью и выразительностью. С описания ложного заклада Раскольникова, собственно говоря, и начинается вещественно представленная и документированная история преступления и наказания Раскольникова. Автор здесь как бы совпадает с героем, незаметно для себя проигрывая, переживая все то, что должно будет произойти впоследствии. Это своего рода мини-преступление, макет, проба, в чем-то родственная той, что сделал сам Раскольников, наведав старуху незадолго до убийства.

Находит свое место в этой «репетиции» и *нитка с тесемкой*, которыми был скреплен внутри и обвязан снаружи «заклад». Удачная выдумка Раскольникова – устроить петлю под мышкой, чтобы можно было незаметно нести топор под одеждой – была осуществлена с помощью тесьмы, которую он оторвал от своей старой рубашки. Следуя намеченной линии сопоставлений, мы получим примерно следующую картину: тесьма держит настоящий топор, спрятанный под пальто, и тесьма же держит, скрепляет топор символический, условный, спрятанный в раскольниковском закладе. Поскольку же тесьма была взята им от одежды и связана с одеждой (петля из тесьмы была пришита к пальто и та же самая тесьма обкручивала «одежду» заклада – бумагу), то выходит, что нитка, накрученная на сами спрятанные под бумагой-одеждой пластинки, оказывается своего рода «снурком», прилегающим к телу жертвы. На теле старухи был сну рок с висящими на нем крестами: тема крестов, таким образом, нежиз-

данно через ходы метонимии просачивается в устройство раскольниковского заклада: деревянная дощечка, представляющая тело жертвы, и прижатая к ней металлическая полоска-топор были связаны друг с другом «крест-накрест ниткой», а бумага-одежда была замотана «тесемочкой, тоже накрест». Тема креста, крестного страдания, тема перекрестка, на который выйдет в конце концов Раскольников, чтобы объявить о своем преступлении миру, тема крестного пути убийцы и блудницы, наконец, тема двух нательных крестов объединяются в единое символическое целое и – тесьмой и ниткой ложатся крест-накрест на «плоть» и «одежду» раскольниковского заклада.

Насколько произвольно, необязательно все сказанное? Можно ли, к примеру, завязать пластинки заклада не крест-накрест, а по-другому? Наверное, можно, но не в этом дело. Более того, даже если бы их можно было связать только таким образом, все равно это не изменило бы главного: логика реальности совпала, наложилась на логику символическую. Достоевскому *нужны были* кресты, и они появились. Устройство заклада, полностью находившееся в его ведении, вышло таковым, что крестам из нитки и тесьмы была дана возможность быть. Точно так же, как дана была эта возможность деревянной дощечке и металлической полоске. Не имея в виду найти везде точные соответствия, стоит все же сказать кое-что и о *бумаге*, которой был обернут заклад. Если бы не начатый нами ряд сопоставлений, то «узнавание» в бумаге заклада бумаги Евангелия и бумаги денег, взятых Раскольниковым у старухи, наверное, не имело бы смысла. Однако если признать отмеченность всех названных предметов, то попробовать сопоставить их между собой все же можно. Достоевский сообщает, что лежавшие под камнем бумажные деньги «чрезвычайно попортились». Деньги, лежащие в земле, под камнем, сопоставимы с похороненным человеческим телом. Мотив порчи, тления телесной материи (деньги как эквивалент телесности) выводит нас к Евангельскому эпизоду с воскресшим Лазарем, где есть и *камень* и «порча» *тела* («уже смердит»).

В этом смысле Евангельский эпизод выступает как моделирующий по отношению к действиям Раскольникова после свершения им преступления, подобно тому, как в эмблеме «заклада» намечались контуры, детали самого преступления. Эпизод с Лазарем, и прежде всего, камень, отваленный от могилы, и смердящее тело, становятся «прообразом» камня на Вознесенском проспекте и лежащих под ним тлеющих, «смердящих» денег. Указав следователю на свой камень, т. е. фактически велел «отвалить» его от входа в «могилу», Раскольников оживляет, выводит на свет не лежавшие под камнем деньги, а самого себя, когда-то слившегося в своей идее-мечте с эфемерной материей денег.

Здесь мы уже вплотную подходим к вопросу об общих онтологических схемах, действующих у Достоевского, которые выходят далеко за пределы романа «Преступление и наказание». Однако до того следует более детально познакомиться с тем смыслом, которым у Достоевского обладают вещества *железа* и *меди*.

## Железо и медь

Общие символические схемы могут быть названы «общими» лишь условно, так как речь идет лишь об определенном смысловом слое или уровне, обнаруживающемся в романах Достоевского: люди и предметы здесь как бы уравниваются в своих правах, реально влияют друг на друга, разговаривают на внятном им языке вещества, телесности или запаха. И хотя человек больше вещи, он все же может попасть под ее власть, так как сам состоит не только из ума и воли, но из вещественного тела, быстро находящего общий язык с другими телами и веществами.

Когда человек Достоевского подходит к своей пороговой минуте, где-то рядом с ним появляются вещи или вещества, тесным образом связанные с загадкой человеческой телесности. Появление таких предметов укоренено в текстах и логически и символически. Подобно

тому, как «кресты» на закладе Раскольникова были одновременно и символом будущего крестного страдания, и естественным способом связать между собой две пластинки, так же и большинство из «отмеченных» предметов у Достоевского объединяют в себе оба названных свойства. Железо, бумага, медь, веревка (снурок), тело (тлетворный дух или нетронутая мясная пища), серебро, чистое белье под тем или иным предлогом проникают в комнату, где вот-вот должно произойти что-то очень важное. Чудом спасшийся от топора Раскольникова немец Кох, во время убийства старухи и Лизаветы, сидел внизу дома у «серебряника», а, скажем, тема стирального белья в случае с подозреваемым в убийстве Митей Карамазовым проявляется лишь на следствии, когда Митя рассказывает, что его ладанка – это тряпка «тысячу раз мытая», украдена им у хозяйки, причем украдена, скорее всего, с кухни (вспомним о роли прачки и сушившегося на кухне белья в судьбе Раскольникова и Ивана Карамазова). Такого рода примеров у Достоевского немало, но пока рассмотрим более тщательно вещество железа.

*Железо.* Смертоносность железа не вызывает у Достоевского никаких сомнений. Она столь же определена, как губительность железного пальца Вия. Медь тоже присутствует при сценах убийства, однако ее роль здесь совсем другая. Медь знает о готовящемся или уже свершившемся убийстве, она свидетель трагедии. Убивает же железо, независимо от того, в какую форму оно отлито – топора, револьвера или чугунного пресс-папье. И хотя не все в романах Достоевского погибают от железа, например, Смердяков или Ставрогин кончают жизнь в петле, все же тенденция очевидна, тем более что даже в случае со Ставровиным следы железа усмотреть можно: самоубийство Ставровина имеет некий металлический привкус, причиной которому – описанный Достоевским большой железный гвоздь и молоток, специально принесенные наверх, под крышу дома.

Достоевский не любит железа. Железо – металл недобрый, inferнальный, металл разрывающий, разрезающий плоть, неважно идет ли речь о теле человека или о теле животного. Для Достоевского смерть это вообще смерть от *разрезания-разрубания*. Помимо знаменитого топора из «Преступления и наказания», сразу же вспоминается топор, вращавшийся вокруг земного шара в «Братьях Карамазовых», – «восхождение» и «заход» топора как эмблема нависшей над всеми людьми угрозы. Убийство топором выступает как своего рода «классическое», поражающее как своей страшной выразительностью, так и жестокой нелепостью.

Сродни топору и садовый нож, каким Раскольников первоначально собирался свершить свое дело: тот, кто видел подобный нож (он за истекшее столетие мало изменился), угадает в нем орудие не только разрезания, но и разрубания, это своего рода топор в миниатюре. Именно таким тяжелым большим ножом была убита Настасья Филипповна в «Идиоте». Наконец, тяжелое пресс-папье в руках Смердякова превращается в очень похожий на топор предмет. Во всех случаях речь идет о смертельной металлической тяжести, о разрубании, происходящем в известной мере независимо от воли убийцы. Орудие действует само: достаточно лишь поднять его; особенно очевидно это в гильотине, описанной в «Идиоте». Тяжелое стальное лезвие, действующее *само по себе*, без видимого участия палача, произвело сильное впечатление на Достоевского. Вообще отделение головы от тела, по Достоевскому, и есть подлинная смерть: эмблематическим здесь выступает «усекновение» головы Иоанна Предтечи, упоминающееся в «Идиоте». В «Вечном муже» Вельчанинов, избежав смерти от бритвы, думает о том, что можно такой бритвой взять да и отрезать голову «напрочь». Топор в руках Раскольникова это еще не казнь, не отрубание головы «напрочь», но уже что-то похожее на казнь, ведь топор – орудие палача.

Топор – эмблема смерти у Достоевского. В «Неточке Незвановой» говорится о секире, которая висит всю жизнь над головой человека и каждое мгновение готова по ней ударить. Очень выразительны прокламации в «Бесах», где на листке бумаги был «топор сверху нарисован». В этом же ключе может быть прочитана и фамилия главного героя «Преступления и наказания», прочитана не в обычном метафорическом, а в буквальном смысле. Раскольни-

ков ведь не просто убивает, он убивает топором: фактически он раскалывает свою жертву как полено, как «идею». Тут очень важен поворот топора с обуха на острие при убийстве Лизаветы. Похоже, что после первого «машинального», убийства старухи топор начинает осознавать себя, превращаясь в орудие раскалывания. Раскольников – тот, кто *раскалывает*. Если вспомнить о том, что тема раскалывания является уже в самый миг зарождения мысли об убийстве («Странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок»), что топор был взят из дворницкой, где лежал между двумя расколотыми поленьями, что Раскольников, спрятав топор на своем теле, под одеждой, в определенном смысле сливается с ним, что отмывает он топор от крови на старухиной кухне мылом, взятым с расколотого блюдечка, то такое – фактическое – истолкование фамилии Родиона Романовича не покажется произвольным. Раскольников со своей смертоносной идеей, нависшей над толпой, и в самом деле похож на топор, а его каморка – вытянутая и узкая – не только «гроб», но и «футляр» для хранения тяжелого и опасного инструмента.

*Медь* – материя иного свойства. Она тоже присутствует при смерти человека, но ее смысл – совсем иной. Медь мягче железа. Ее цвет напоминает цвет человеческого тела. Медь утешает боль; наконец, в отличие от железа – металла сугубо мужского и милитаристского, медь – металл женский: в алхимической традиции медь обозначает Венеру. Если же говорить о смыслах, более близких уму русского человека, то среди них прежде всего окажутся церковность и государственность меди: «медь Богу и царю честь воздаст».

Эмблема меди у Достоевского – странный колокольчик над дверью старухиной квартиры в «Преступлении и наказании». Особый звук колокольчика (звонка) упоминается настойчиво, напряженно. Однако понять, что стоит за этим странным звуком, оставаясь лишь в пределах старухиной квартиры, невозможно. Необычный звон разносится далеко за границы романа, указывая на другие точки, где медь также сыграла важную роль.

В самом «Преступлении и наказании», помимо медного колокольчика, медь присутствует в момент, когда Свидригайлов собирается нажать на курок своего револьвера. Появление меди здесь неожиданно, до самого последнего мига предугадать его очень трудно, если, конечно, не иметь в виду некоторого правила, по которому она если не должна, то, во всяком случае, может появиться в подобной ситуации. Я имею в виду своего рода *онтологическое ожидание* меди – нечто родственное ожиданию математическому, когда известно, что некоторое событие весьма вероятно, и остается только ждать, когда оно исполнится. Свидригайлов свернул к большому каменному дому с каланчой. «У запертых, больших ворот дома стоял, прислонясь к ним плечом, небольшой человечек, закутанный в серое солдатское пальто и в *медной* ахилесовой каске. Дремлющим взглядом холодно покосился он на подошедшего Свидригайлова». Вот так, стоя ровно напротив медной каски пожарника, «в трех шагах» от нее, Свидригайлов приставил револьвер к своему виску. Остановимся пока на этом факте: медь и смерть сблизилась, почти соприкоснулись друг с другом. Похоже, медь каким-то образом облегчила задачу Свидригайлова, помогла сделать шаг, переступить порог. Мысль застрелиться при «официальном свидетеле» для Свидригайлова не более, чем насмешка над собой: его притянул к себе *символ меди*, хотя сам он себе в этом отчета, разумеется, не отдавал. Впрочем, дело тут было не только в меди, но и в *самом месте*, где оказался Свидригайлов, однако об этом я скажу чуть позже. В «Братьях Карамазовых» медь также появляется в самые важные минуты, переживаемые персонажами. Потрясенного тем, что от тела старца стал исходить тлетворный дух, Алешу спасает медь «...Как раз ударил в *ту минуту* колокол, призывая к службе». Перелом в душе Алеши происходит под звук церковного медного колокола, помогая ему переступить свой порог. Уходит Алеша из монастыря тоже под медный колокольный звон, напоминающий нам о «колокольном звоне», который устраивал в старухиной квартире студент Раскольников. Пороговая минута, которую пережил герой «Вечного мужа» Вельчанинов, также не обошлась

без участия меди (и железа): сначала трижды настойчиво и выразительно звучит медный колокольчик, предупреждая его об опасности, а затем появляется стальное лезвие.

«Послужной список» меди продолжается случаем с Митей Карамазовым. В свой пороговый миг, собираясь бежать на квартиру отца, чтобы убить его, он удивил всех «одною самою неожиданною выходкой: на столе стояла медная ступка, а в ней пестик, небольшой медный пестик, в четверть аршина длиною». С точки зрения «онтологического ожидания», о котором я уже говорил применительно к случаю Свидригайлова, появление меди здесь выглядит не менее удивительно и неожиданно (ни до, ни после этого случая на протяжении многих десятков страниц мы не встретим никаких упоминаний о меди).

В «Бесах» в сцене самоубийства Кириллова подробно и настойчиво описывается медный подсвечник. Вообще медный или латунный подсвечник – вещь обычная, однако нигде более Достоевский не уделяет ему такого внимания. Подсвечник выделен, отмечен, подчеркнут. В сцене самоубийства Кириллова подсвечник все время движется; перемещается из комнаты в комнату, а затем дает знать о себе звуком – «...Подсвечник полетел со *звоном* на пол», – заставляя вспомнить и о колокольчике Раскольниковова, и о колоколе Алеши Карамазова.

Подведем итоги. Медь, очевидно, появляется в пороговые минуты не случайно. Агрессивному и беспощадному железу медь противостоит как металл мягкий, защищающий, сострадающий. Я уже говорил о болеутоляющей способности меди. В сочетании с храмовым смыслом (колокол, церковная утварь) роль меди у Достоевского выходит несомненно благой. Особенно важен здесь смысл церковного колокола. Где колокол – там и звонарь. В действиях Раскольниковова, в его многократном возвращении к колокольчику звучит настойчивое желание повести миру о своем преступлении. Тема раскалывания возникает и здесь: Раскольников звонит в колокольчик так, будто собирается его расколоть («в колокольчик стал звонить, мало не оборвал»).

Что же дает медь Раскольникову? От убийства не удерживает, к быстрому раскаению не приводит. И все же тут есть о чем говорить. Во-первых, случай Раскольниковова все же не безнадежен, у него есть будущее, есть запас духовных сил для возрождения. Во-вторых, много ли можно спросить с меди, которая вроде бы и медью-то не является? Старухин медный колокольчик звучал *как жестяной*: может быть, он был надтреснутым, может быть, был худо подвешен; так или иначе, но он вполне сопоставим с топором, который «бес» подсунул Раскольникову в темной дворницкой: с виду настоящая вещь, а по сути – подложная.

Бесполезно выяснять, насколько такого рода смыслы были вняты самому автору. Независимо от того, осознавались они или нет, их существование объективно и принудительно. Во всяком случае, смысл колокола, спрятанный в веществе меди, смысл церковный, православный, скорее всего Достоевским осознавался в достаточной мере. В случае с колоколом Алеши Карамазова это очевидно, в звоне подсвечника, отброшенного рукою Кириллова, – не вполне. Однако если смотреть на дело широко, ища эмблемы спасения, по обобщающей силе сопоставимой с эмблемой топора-смерти, то смысл колокола проступит в меди достаточно определенно (вспоминается колокольный звон, прозвучавший в тот миг, когда Фауст поднес к губам бокал с ядом).

Разве не узнается колокол в медном пестике Мити Карамазова? Ступка с пестиком – *перевернутый колокол*. Здесь есть сходство и во внешнем виде, и в материале. Наконец, сходство это закреплено и в языке, где слово «пест» идет наряду с «языком» и «билом» как синоним подвижной, ударной части колокола. Если смотреть на дело с такой точки зрения, то выходит, что Митя хватается «язык» колокола и бежит с ним к дому отца, где происходит ужасное событие. Однако важно вот что: для Мити драма так и не перерастает в настоящую трагедию, и если брать медь за точку отсчета, то не перерастает именно потому, что положительный, благой смысл меди берет свое. Митино орудие ведь тоже подставное: настоящий колокольный пест-



язык сделан из железа, тогда как Митин пестик был медный. Оттого и отказывается он в самый последний момент стать орудием убийства.

Наконец, в колокольный ряд попадает и шлем пожарника, стоя подле которого застрелился Свидригайлов. Шлем похож на колокол, и опять-таки похож и своей формой, и веществом, из которого он сделан.

Медь становится колоколом, медь напоминает о колоколе. Железо становится оружием, «топором» или напоминает об оружии. Здесь также очевидно соединение вполне реальное. Железный «язык» или «пест» колокола – это своего рода «топор», он бьет по меди колокола, которая в ответ начинает говорить, звенеть, звать (не случайны здесь и телесные смыслы колокола, которые зафиксированы в названиях его частей – «голова», «талия», «губа», «заплетчики»). Замкнуть смысловой круг, в который, помимо меди и железа, входят и упоминавшиеся мною чистое белье, и тлетворный дух, и кресты, и т. д., можно с помощью еще одного очень важного для Достоевского символического элемента. Я имею в виду камень, и прежде всего, камень, лежавший во дворе дома по Вознесенскому проспекту.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.