



А. Л. БЁМ

Достоевский. Психоаналитические этюды

<Фрагменты>

Развертывание сна* («Вечный муж» Достоевского)

«Я поэму из него сочинил, а сам под стол от страху залез...»
(Достоевский. «Вечный муж»)

Рассказ «Вечный муж» является одним из самых завершенных по построению и развитию сюжета произведений Достоевского. Именно поэтому он заслуживает особенно внимательного изучения со стороны композиции и приемов творчества**. В нем все типично для Достоевского — и стиль, и подход к сюжету, и манера его разработки. Перед нами два тока: внешний и внутренний. Внешний, привлекающий к себе главное внимание исследователей, — художественно разработанная психологическая проблема «вечного мужа». И эта внешняя тема так захватывающе интересна, дает такую тонкую психологическую канву, что на первых порах отвлекает внимание от другой, глубже лежащей темы, скрытой за завесой реального тока событий. И только постепенно освобождаясь от гипноза внешней видимости реалистического рассказа, мы приходим к новому, глубинному пониманию этого «фантастического» произведения Достоевского. На всем рассказе лежит отсвет белых петербургских ночей, от нервного влияния которых не спасают «толстые штофные гардины», за которые пытаются спрятаться люди. Длинные, бессонные ночи; прошлое всплывает в сознании, и воспоминание развивает перед встревоженной совестью свой «длинный свиток». Все перебирает память, и вся прошлая жизнь предстает в новом свете. Так было и с героем рассказа, Алексеем Ивановичем Вельчаниновым, подо-

* Настоящая работа первоначально напечатана в журнале «Ученые записки, основанные Русск<ой> учебной коллегией в Праге», Пр<ага>, 1924. Т. I, стр. 45–59. Вошла она также в чешский сборник моих статей «Тайна личности Достоевского», Пр<ага>, 1928, стр. 29–40. Для настоящего издания вновь просмотрена и дополнена.

** Формальный анализ этого «мастерского рассказа» см. в ст. М. А. Петровского: Композиция «Вечного мужа» в сборн. «Достоевский», изд. Госуд<арственной> акад<емии> худож<ественных> наук. М., 1928, стр. 111–151.

шедшим к критическому возрасту 40 лет. «В последнее время, иногда по ночам, его мысли и ощущения почти совсем переменились, в сравнении с всегдашними, и большей частью отнюдь не походили на те, которые выпадали ему на первую половину дня». Эта болезнь «раздвоения мыслей и ощущений по ночам во время бессонницы, и вообще по ночам» все сильнее дает себя знать и наконец захватывает и дневное сознание. Все чаще и чаще «внезапно и Бог знает почему» всплывают в памяти происшествия его прошедшей жизни, и совершенно по особому, необычному... «все это припоминавшееся возвращалось теперь как бы с заготовленной кем-то, совершенно новой, неожиданной и прежде совсем немислимой точкой зрения на факт». То, что раньше казалось простым развлечением «светского» человека», теперь тревожило совесть, как содеянные преступления. Действия этих припоминаний были так сильны, что «доходило до проклятий и чуть ли не до слез, если не наружных, так внутренних»*. И вот из сети таких воспоминаний, каждое из которых тянуло за собой десятки других, одно имеет для нас особенное значение. Это воспоминание «об одной девушке, из простых мещанок, которая даже и не нравилась ему и которой, признаться, он и стыдился, но с которой, сам не зная для чего, *прижил ребенка, да так и бросил ее вместе с ребенком*, даже не простившись (правда, некогда было), когда уехал из Петербурга. Эту девушку он разыскивал потом целый год, но уже никак не мог отыскать»**. Вот это-то воспоминание вызвало подсознательно другое, сыгравшее в дальнейшем такую большую роль. И, как всегда бывает, дневное сознание, точно обороняясь от разрушительного действия тяжелых воспоминаний, отгоняет их глубоко за порог сознания, и только какая-то смутная тревога проникает в душу и держит ее в необычном напряжении. Только сон, этот проводник самых скрытых переживаний, символически обнаруживает тайну душевного беспокойства.

Вельчанинову в одну из ночей «приснились какие-то странные сны, какие снятся в лихорадке».

Вот этот сон:

«Дело шло об каком-то преступлении, которое он будто бы совершил и утаил и в котором обвиняли его в один голос, непрерывно входившие к нему откудова-то люди. Толпа собралась ужасная, но люди все еще не переставали входить, так что дверь уже не затворялась, а стояла настежь. Но весь интерес сосредоточился наконец на одном странном человеке, каком-то очень ему когда-то близком и знакомом, который уже умер и теперь, почему-то вдруг тоже вошел к нему. Всего мучительнее было то, что Вельчанинов не знал, что это за человек, позабыл его имя и никак не мог вспомнить; он знал только,

* «Вечн<ый> муж», IV, 349–350.

** Там же, IV, 351.

что когда-то его очень любил. От этого человека как будто и все прочие вошедшие люди ждали самого главного слова: или обвинения, или оправдания Вельчанинова, и все были в нетерпении. *Но он сидел неподвижно за столом, молчал и не хотел говорить.* Шум не умолкал, раздражение усиливалось, и вдруг Вельчанинов в бешенстве, ударил этого человека за то, что он не хотел говорить, и почувствовал от этого странное наслаждение. Сердце его замерло от ужаса и от страдания за свой поступок, но в этом-то замирании и заключалось наслаждение. Совсем остервенясь, он ударил в другой и в третий раз и, в каком-то опьянении от ярости и от страху, дошедшем до помешательства, но заключавшем тоже в себе бесконечное наслаждение, он уже не считал своих ударов, но бил не останавливаясь. Он хотел всё, всё это* разрушить. Вдруг что-то случилось: все страшно закричали и обратились, выжидая, к дверям, и в это мгновение раздались звонкие три удара в колокольчик, но с такою силой, как будто хотели сорвать с дверей. Вельчанинов проснулся, очнулся в один миг, стремглав вскочил с постели и бросился к дверям; он был совершенно убежден, что удар в колокольчик — не сон и что действительно кто-то позвонил к нему сию минуту. «Было бы слишком неестественно, если б такой ясный, такой действительный, осязательный звон приснился мне только во сне». Но, к удивлению его, и звон колокольчика оказался тоже сном. Он отворил дверь и вышел в сени, заглянул даже на лестницу — никого решительно не было. Колокольчик висел неподвижно... Часы ударили половину третьего; стало быть, он спал три часа»**.

Сон произвел на Вельчанинова очень сильное впечатление. «Впустив свет и забыв на столе зажженную свечу, он стал расхаживать взад и вперед все еще с каким-то тяжелым и большим чувством. Впечатление сна еще действовало. Серьезное страдание о том, что он мог поднять руку на этого человека и бить его, продолжалось. «А ведь этого и человека-то нет, и никогда не бывало, *все сон*, чего же я ною?»»

Тут он вспоминает о преследовавшем его уже две недели «господине с крепом», с которым связаны какие-то смутные, тревожные воспоминания в его прошлом. «Я убежден, что и вся эта “история” с этим крепом, — говорит он себе, — тоже, может быть, сон. Решительно я вчера правду подумал: я, я к нему пристаю, а не он ко мне. *Я поэму из него сочинил*, а сам под стул от страху залез». — После этих именно размышлений и совершилось нечто неслыханное и необычайное, составившее сюжет рассказа.

Машинально подойдя к окну, чтобы отворить его, Вельчанинов «вдруг увидел, прямо перед домом, господина с крепом на шляпе. Господин стоял на тротуаре лицом к его окнам, но, очевидно, не замечая его и любопытно, как бы что-то соображая, выглядывал дом.

* Подчеркнуто Достоевским.

** Там же, IV, 358–359.

*Казалось, он что-то обдумывал и как бы на что-то решался: приподнял руку и как будто приставил палец ко лбу»**. — Так появляется «реальный» Павел Павлович Трусоцкий — «вечный муж», на котором сосредотачивается психологическая фабула рассказа.

Так ли он уж реален, и не прав ли был до того «ипохондрик» Вельчанинов, когда утверждал, что «господина с крепом» он выдумал?

Ведь появление Павла Павловича носит все черты бреда и галлюцинации, к которой был близок Вельчанинов. Он сам бормотал про себя, незадолго до того: «Старчество! совсем стареюсь... память теряю, привидения вижу, сны, звенят колокольчики... Черт возьми! Я по опыту знаю, что такие сны всегда лихорадку во мне означали». *Не есть ли вся история «вечного мужа» бред впавшего в горячку больного, задним числом образно запомнившего и объяснившего свой тяжелый, приснившийся в роковую ночь сон?* Я не утверждаю этого, даже больше — я уверен, что сам Достоевский в своем сознании вел реалистическую нить рассказа и привел ее к благополучной развязке, но подсознательно, просто по свойству своего психологического склада, действительность под его пером становится призрачной, и за нею вскрывается фантастический мир снов и видений. Если для самого Достоевского процесс творчества протекал в этой части подсознательно, то его произведения являются для исследователя материалом, на котором он должен попытаться вскрыть эту особенность его творчества.

Я себе позволю назвать сущность этого процесса «развертыванием сна». Под этим я понимаю особый прием реализации в действительности, вернее, драматизации содержания сна, переводящей его темные намеки на язык действительной жизни. Это — то явление, которое мы имеем при переходе сна в бред и галлюцинации, носящих видимость реальных фактов жизни. Я склонен думать, что этот прием может быть вскрыт у Достоевского во многих его произведениях и является характерным для его творчества. Подтверждение этой мысли требует предварительного анализа отдельных произведений. Разбор «Вечного мужа» должен подкрепить это общее наблюдение над творчеством Достоевского.

Мне представляется, что все элементы «Вечного мужа» уже даны в душевной настроенности Вельчанинова и особенно в его первом сне, приведенном выше. Встревоженная совесть билась вокруг одного события, которое никак не всплывало в сознании. Оно было у самого порога под воздействием припоминания «об одной девушке, с которой он прижил ребенка и бросил ее вместе с ребенком». В этом случае были элементы, которые по ассоциации вызвали на поверхность сознания случай с Натальей Васильевной Трусоцкой, женой вечного мужа, быв-

* Там же, IV, 360 и 359 в порядке цитирования.

шей с Вельчаниновым в любовной связи и объявившей перед разрывом, что она от него забеременела. Этот случай оставил глубокий след, ибо это была его единственная серьезная привязанность. И сейчас еще, спустя девять лет, «он отлично хорошо знал, что очутись он тотчас опять в Т., то немедленно подпадет снова под всегнетущее обаяние этой женщины, несмотря на все зародившиеся вопросы». Но ассоциация была чисто внешняя, так как совесть реагировала совсем в ином направлении. Он не чувствовал вины перед любовницей, женщиной «страстной, жестокой и чувственной, из тех, которые как будто для того и рождаются, чтобы быть неверными женами», которая променяла его просто на другого любовника; не мысль о ребенке его мучила, так как он поверил письму Натальи Васильевны, что предположение о беременности было ошибкой. Нет, подсознательно его мучило иное — его отношение к ее мужу, который слепо ему верил, боготворил его и которого он спокойно на его же глазах целый год обманывал*. Вот та точка, вокруг которой блуждала мысль Вельчанинова. Теперь обратимся к сну Вельчанинова, предшествовавшему «неслыханному и необычайному» происшествию.

Как мы видели, элементами сна служат неосознанные воспоминания «о каком-то преступлении, которое он будто бы совершил и утаил», причем слова обвинения или оправдания Вельчанинов ждал от «странного человека», очень ему когда-то близкого, но уже умершего. Но этот человек «сидел неподвижно за столом, молчал и не хотел говорить». Вот в этом упорном молчании и был кошмар сна, ибо он не давал выхода охватившей Вельчанинова тревоге и мучительно давил на его сознание. Во сне Вельчанинов дает исход своему напряжению: в припадке бешенства он ударил неизвестного и затем в каком-то опьянении от ярости и гнева начинает его бить не останавливаясь. «Он хотел все, все это разрушить» — так объясняет он сам себе свои действия во сне. Но напряжение не ослабевает, оно достигает высшей точки: «вдруг что-то случилось: все страшно закричали и обратились, выжидая к дверям, и в это мгновение раздались звонкие три удара в колокольчик»... Вельчанинов просыпается «с каким-то тяжелым и больным чувством».

Допустите на мгновение, что этот кошмарный сон был предвестником начавшейся вскоре долгой болезни и уже заключал в себе все элементы бредовых идей больного. Тогда совершенно естественно предположить, что бред развернет темные намеки сна в яркие образы галлюцинации и заставит упорно молчавшего «странного господина» говорить и действовать.

* В рукописных заметках к «Вечному мужу» сохранилась запись, подтверждающая эту мысль: «Перед зарезом засыпая: вспомнил, как вспоминал про Трусоцкого с угрызениями и считал грехом». См.: «Записные тетради Достоевского». М.; Л., 1935, стр. 44.

Психический мотив, лежащий в основе сновидений и галлюцинаций, останется прежний — «все, все *это* разрушить», т.е. так направить действие, чтобы снять с себя обвинение, оправдаться перед самим собой. Самый простой путь — «сквитаться», заставить обиженного отомстить за свою обиду. Ведь весь кошмар и был в том, что странный человек сидит и упорно молчит. При таком подходе все дальнейшее течение событий находит неожиданное освещение. Все элементы сюжета уже налицо; надо только заставить готовых актеров выступить на сцене. Главная роль падает на случайного «господина с крепом», напоминавшего чем-то Трусоцкого. И в минуту просветления больной говорит: «Я, я к нему пристаю, а не он ко мне. Я поэму из него сочинил, а сам под стол от страху залез». Да, из него автор сочинил поэму «о вечном муже», которая нужна была его больному сознанию как самооправдание. Психологическая канва этой поэмы дана в отрывках воспоминаний больного — тут переплелись самые разнообразные факты его прежней жизни: любовная связь с Натальей Васильевной, эпизод беременности, который по ассоциации связался с «ребенком» от мещанки — отсюда воображаемая Лиза, мысль о смерти матери и ребенка в связи с бесплодными розысками «мещанки»; недавняя встреча с Захлебниным и т.д. Из всех этих фактов больная фантазия плела нить рассказа, подталкиваемая бессознательно мотивом «все, все *это* разрушить» и избавиться от кошмара. Приглядитесь ближе к фигуре «вечного мужа», и постепенно пелена спадет с ваших глаз, и, вместо реального психологически очерченного образа, перед вами предстанет больное видение расстроенного ума Вельчанинова.

В самом начале, при первом своем появлении, Трусоцкий предстает таким, каким он был во сне. Вельчанинов жадно его рассматривал и припоминал. Но странно: тот молчал, совсем, кажется, и не понимая, что немедленно обязан заговорить, «напротив того, сам как бы выжидавшим чего-то взглядом смотрел на хозяина». Вельчанинов сам не вполне верит в «реального» Трусоцкого и набрасывается на него: «Что же вы, — вскричал он, — ведь вы, я думаю, *не фантазия и не сон*. В мертвецы, что ли, вы играть пожаловали». И только после этого «гость зашевелился, улыбнулся и начал осторожно» оживать и приобретать черты реального лица. И на всем протяжении рассказа фигура «вечного мужа» носит черты искусственной, чьей-то посторонней волей оживляемой куклы*. Вы помните, что во сне «странный господин» сидел за столом неподвижно. И в рассказе при появлении Трусоцкого в комнате Вельчанинова

* Трусоцкий в этом отношении не является исключением; на «марионеточный» характер Голядкина из «Двойника» обратил внимание В. Виноградов в своей работе об этом произведении. См. сб. ст.<атей> автора «Эволюция русского натурализма». Л., 1929, стр. 228 и 278.

он почти всегда в первый момент сидит. Во время первого своего прихода «он послушно опустился в кресла» и в следующие посещения «он сидел на вчерашнем стуле» или «уселся на том же самом стуле», и так при всяком новом его появлении. Это — мелкая подробность, но она чрезвычайно характерна, ибо показывает, какую большую роль играют во всем рассказе элементы первого сна Вельчанинова. «Траурный господин» от поры до времени окаменевают, но он «обязан» заговорить и начинает шевелиться. Эти механические черты постоянно отражаются на языке и оставляют странное впечатление, точно мы в кукольном театре. Вот наудачу несколько мест: «Проговорив это, гость в сильном чувстве развел руки в обе стороны, держа в левой на отлете свою шляпу с крепом, и глубоко наклонил свою лысую голову, секунд, по крайней мере, на десять»; он не говорил, а «пел, как по нотам, но все время, пока изъяснялся, глядел в землю», не смеялся, а «хихикал», и в минуты раздражения он «вскидывается, точно выскакивает из-за угла»^{*}; или затем известный эпизод «с рогами»: «И Павел Павлович вдруг, совсем неожиданно, сделал двумя пальцами рога над своим лысым лбом и тихо, продолжительно захихикал. Он просидел так, с рогами и хихикая, целые полминуты, с каким-то упоением самой ехидной наглости смотря в глаза Вельчанинову. Тот остолбенел как бы при виде какого-то призрака». И как от настоящего призрака Вельчанинов то и дело от него отплевывается. Уже при одной из случайных встреч с «крепом на шляпе» Вельчанинов «плюнул, но, плюнув, тотчас же удивился своему плевку»; после первого посещения Трусоцким, «воротясь в комнату, он плюнул, как бы чем-нибудь опоганившись», и при новом разговоре он снова «плюнул и пустился опять еще скорее шагать по комнате», а при ночном явлении его он уже, «яростно плюнув в сторону предполагаемого Павла Павловича, вдруг обернулся к стене». Так отплевываются только от привидений.

Такую же странную роль играет в рассказе роковое число «три». Вторая глава, в которой впервые появляется у Вельчанинова навязчивая идея, начинается так: «было *третье* июля», и затем первый сон прерывается «*тремя* звонкими ударами в колокольчик», и число «три» неоднократно появляется в рассказе. Но еще интереснее, что оно отражается на стиле, точно бьется тремя ударами нагромождающихся слов: «вот он *всходит, взошел, осматривается; прислушивается* вниз на лестницу: чуть *дышит, крадется... а!* взялся за ручку, *тянет, пробует*» — бьется ударами в мозг Вельчанинова при первом видении Трусоцкого. Позже, при появлении «тени»: «Продвигалась ли тень или стояла на месте — он не мог узнать, но сердце его *билось-билось-билось*». В одном из самых трагических моментов, в главе «На чьем

* «Вечн<ый> муж», IV. 363, 391 в пор. цит.

краю больше», когда Трусоцкий шептал, как в бреду, все продолжая себя бить в сердце, — *больше-с, больше-с, больше-с*», снова раздается «вдруг необыкновенный удар в дверной колокольчик»*.

Все это нас невольно возвращает к сну и заставляет думать, что все дальнейшее есть только его развитие в болезненном видении Вельчанинова. Да и ему постоянно кажется, что все происходящее лишь бред. При первом появлении Трусоцкого, когда он приближается по лестнице к входной двери, за которой его ожидал Вельчанинов, «сердце его до того билось, что он боялся прослушать, когда взойдет на цыпочках незнакомец. Факта он не понимал, но ощущал все в какой-то удесятеренной полноте. *Как будто давешний сон слился с действительностью*». Ожившая фигура «вечного мужа» то и дело снова расплывается в призрачную тень, и ему постоянно кажется, что он ее видит. Она к нему «привязалась», и он никак не может от нее отделаться. В уже упомянутой главе «На чьем краю больше», в которой Вельчанинов вдруг узнает о бесконечной преданности ему в прошлом Трусоцкого, он вдруг теряет равновесие и кричит: «И зачем, зачем, зачем *привязываетесь* вы к больному, раздраженному человеку, *чуть не в бреду* человеку, и тащите его в эту тьму... тогда как... тогда как — все *призрак и мираж*, и ложь, и стыд, и неестественность и — не в меру»**.

Да, решительно Вельчанинов впал в лихорадку и тяжело бредил. Навязчивая идея этого бреда был «траурный господин», и из него он «поэму сочинил».

Как показывают новейшие исследования психологии сна, в основе каждого сна лежит скрытое желание. В основе сна Вельчанинова, как мы уже говорили, тоже лежало желание: «все, все *это* разрушить», т.е. отделаться от преследования навязчивой идеи. В сменившем сон бреду это желание еще явственнее выявляется и приводит к своеобразной борьбе между Вельчаниновым и Трусоцким. Встревоженная совесть мучилась сознанием вины перед наивным, доверчивым «вечным мужем», который так и умер, до конца сохранив веру в порядочность любовника своей жены. Разрушить самый факт ни он, ни галлюцинация не в силах; остается другой путь — заставить покойника отомстить за себя, толкнуть его на такие действия, чтобы считать свою вину искупленной, одним словом — «сквитаться». И вот перед нами происходит своеобразный процесс творчества: создание воображаемого «вечного мужа», уже не наивного и доверчивого, а мужа-мстителя за все прошлые унижения. Это преобразование дается нелегко, и не раз Вельчанинов впадает в нетерпение и гнев, видя, как желаемый образ все от него ускользает. Как

* «Вечн<ый> м<уж>», IV, 392, 354, 369, 409, 360–361, 400, 443 в пор<ядке> цит.

** Там же, 360, 442 в пор. цит.

и во сне, он близок к тому, чтобы броситься на него с кулаками и бить, бить, бить. При всякой удаче, когда он чувствует, что Трусоцкий ближе к цели «сквитаться», Вельчанинов оживает. Когда Трусоцкий сообщает «с сильным чувством» о смерти жены, то его вид и жесты «как бы осветили Вельчанинова; насмешливая и даже задирающая улыбка скользнула по его губам», но это настроение быстро сменяется мрачностью и нетерпением, и он впадает в уныние всякий раз, когда Трусоцкий ускользает от него. Он напряженно ждет «последнего» слова мстителя-мужа, но тот никак не выскажется до конца, все вертится, как уж, и не дается в руки. «Да, ты — свинья. Да, ты — свинья, объяснился бы скорее, а намеков я не люблю», — думал про себя Вельчанинов во время одного из словесных поединков. «Злоба кипела в нем, и он давно уже едва себя сдерживал». И не раз мы видим такие бешеные приступы злобы, что, кажется, вот-вот сон снова перейдет в действительность. Но ему себя оправдать надо, иначе ум погрузится в темноту, и на всю жизнь он будет прикован к ненавистной привязавшейся тени. Он спасает Лизу от тирана «отца», он с отцовской нежностью заботится о ней и проводит бессонные ночи у ее постели перед смертью. «Отец» же и не появляется и бросает ребенка на произвол судьбы. Но и этот маневр не удастся, так как все же поединок за ребенка кончается не в его пользу. «А почему вы знаете, — исказилось вдруг и побледнело лицо Павла Павловича — почему вы знаете, что, значит, эта могилка здесь... у меня-с — вскричал он, подступая к Вельчанинову, и с смешным, но ужасным жестом ударяя себя кулаком в сердце, — я знаю эту здешнюю могилку-с, и мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с..., шептал он как в бреду, все продолжая себя бить в сердце, — больше-с, больше-с, больше-с»...* Вельчанинов вынужден признать себя побежденным, и это страшное для него признание он делает во время нового припадка горячки, когда Трусоцкий ухаживает за ним, как за ребенком. Он подзывает к себе Павла Павловича. — «Вы, вы, — пробормотал он, когда тот подбежал и наклонился над ним, — вы — лучше меня. Я понимаю все, все... благодарю». Наступил кризис болезни. События снова сгущаются, снова, вместо видимости логической стройности, все сливается в горячечный бред. Вельчанинов переживает второй бредовой сон.

«Без сомнения, Вельчанинов спал и заснул очень скоро после того, как потушил свечи; он ясно припомнил это потом. Но во все время своего сна, до самой той минуты, когда он проснулся, он видел во сне, что он не спал и что будто бы никак не может заснуть, несмотря на всю свою слабость. Наконец, приснилось ему, что с ним будто бы начинается бред наяву и что он никак не может разогнать толпящихся около него видений, несмотря

* Там же, IV, 442–443.

на полное сознание, что это один только бред, а не действительность. Видения всё были знакомые; комната его была будто бы наполнена людьми, а дверь в сени стояла отпертою, люди входили толпами и теснились на лестнице. За столом, выставленным на середину комнаты, *сидел один человек* — точь-в-точь, как тогда, в приснившемся ему с месяц назад таком же сне. Как и тогда, этот человек сидел, облокотясь на стол, и не хотел говорить; но теперь он был в круглой шляпе с крепом. “Как? Неужели это был и тогда Павел Павлович”, — подумал Вельчанинов, но, заглянув в лицо молчавшего человека, он убедился, что этот кто-то совсем другой. “Зачем же у него креп”, — недоумевал Вельчанинов. Шум, говор и крик людей, теснившихся у стола, были ужасны. Казалось, эти люди еще сильнее были озлоблены на Вельчанинова, чем тогда в том сне. Они грозили ему руками и об чем-то изо всех сил кричали ему, но об чем именно — он никак не мог разобрать. “Да ведь это бред, ведь я знаю! — думалось ему, — я знаю, что я не мог заснуть и встал теперь, потому что не мог лежать от тоски”... Но, однако же, крики и люди, и жесты их и все — было так явственно, так действительно, что иногда его брало сомнение: “Неужели же это и в самом деле бред? Чего хотят от меня эти люди, Боже мой! Но... если б это был не бред, то возможно ли, чтоб такой крик не разбудил до сих пор Павла Павловича? Ведь вот он спит же, вот тут на диване?” — Наконец вдруг что-то случилось опять, как и тогда — в том сне; все устремились на лестницу и ужасно стеснились в дверях, потому что с лестницы валила в комнату новая толпа. Эти люди что-то с собой несли, что-то большое и тяжелое; слышно было, как тяжело отдавались шаги носильщиков по ступенькам лестницы и торопливо перекликались их запыхавшиеся голоса. В комнате все закричали: “Несут, несут”. Все глаза засверкали и устремились на Вельчанинова; все, грозя и торжествуя, указывали ему на лестницу. Уже нисколько не сомневаясь более в том, что все это не бред, а правда, он стал на цыпочки, чтоб разглядеть поскорее, через головы людей, что они такое несут? Сердце его билось-билось, и вдруг — точь-в-точь как тогда, в том сне — раздались три сильнейшие удара в колокольчик. И опять-таки это был до того ясный, до того действительный до осязания звон, что, уж конечно, такой звон не мог присниться только во сне!.. Он закричал и проснулся».

Мы видим, что душа Вельчанинова находится во власти прежних навязчивых образов. Все тот же господин сидит, «облокотясь на стол, и не хочет говорить», чья-то смерть, в которой он виноват, и снова сон обрывается тремя ударами в колокольчик. Как и после первого сна, он сталкивается с Трусоцким, но на этот раз в иной обстановке. Он наталкивается на подкрадывающегося к нему Павла Павловича с бритвой в руках, с намерением зарезать его, больного, в беспомощности лежащего. Завязывается отчаянная борьба, и... Трусоцкий лежит связанный

у ног победителя. «Сквитались» — озаглавлена эта поразительная по силе глава, и этот заголовок верно передает скрытый смысл борьбы Вельчанинова с созданным его больной фантазией призраком. Кризис миновал. «Чувство необычайной, огромной радости овладело им; что-то кончилось, развязалось; какая-то ужасная тоска отошла и рассеялась совсем. Так ему казалось. Пять недель продолжалась она». Но так только казалось. «Он проснулся на другой день с тою же больною головою, но с совершенно *новым* и уже совершенно неожиданным ужасом...»*. Этот новый ужас был в том, что его снова тянул к себе образ «траурного человека», от которого он только что, казалось, освободился. Но это был уже слабый припадок прежней болезни, и еще раз через два года повторился такой приступ, но все же он был спасен. Его спасла творческая фантазия, сочинившая из «господина с крепом» целую поэму.

Таким образом, думается нам, мы вправе рассматривать это произведение Достоевского, как «развернутый сон». Реально протекающие перед нами события суть лишь драматизированные видения больного воображения Вельчанинова. Сон не слился с действительностью, как он думал, а перешел в видения, которые он принял за действительность. Пять недель длилась эта болезнь, и ее крайние точки означены двумя сновидениями, в которых сгущены по законам сна волновавшие его припоминания прошлого. Что же в таком случае из всего тока событий действительность, а что — только фантазия? Трудно провести, как это часто бывает у Достоевского, резкую грань между этими двумя мирами, но все же можно приблизительно мир реального наметить. Реальное лицо — Вельчанинов, тонкую характеристику наступающей болезни которого дает первая глава. Даны некоторые реальные факты его прошлого; из них для развитая сюжета имеют значение: эпизод с «мещанкой», с которой он прижил ребенка. В этом прошлом была и связь с Натальей Васильевной, муж которой был так доверчив и простодушен. Из первого сна мы узнаем, что этот «странный» человек был когда-то ему близок, но что он уже умер. Это дает нам возможность предположить с большой долей вероятности, что, к моменту его болезни, он уже знал о смерти Трусозкого. Но вся история с Трусозким не всплывала в сознании, а таилась на пороге, давала себя постоянно знать и больше всего мучила и угнетала. Случайные встречи на улице, уже во время приближающейся болезни, с каким-то «господином с крепом на шляпе», очевидно имевшим внешнее сходство с Трусозким, особенно сильно повлияли на его расстроенное воображение и, наконец, после тяжелого сна, вызвали в бредовом состоянии наружу с таким усилием припоминаемое событие, бывшее девять лет тому назад. Все, что за этим, — уже твор-

* Там же, IV, 454–455, 459, 462 в пор<ядке> цит.

ческая фантазия больного Вельчанинова. И в этой фантазии материал, конечно, взят из прошлого его душевной жизни, но в какой мере события передают здесь действительность, сказать уже невозможно. Знал ли он о внезапной смерти Натальи Васильевны, был ли в действительности у нее ребенок и дошли ли до него вести об его смерти — обо всем этом можно судить лишь гадательно. Но всего этого могло и не быть, так как творчество расстроенного воображения чрезвычайно образно и богато. Для создания всей канвы был достаточен случай с мещанкой, от которой у него был действительно ребенок и след которой он тщетно искал.

Я уже говорил, что не могу утверждать с безусловной положительностью, что замысел Достоевского был именно таков; я даже думаю, что, скорее всего, этого не было у него сознательно в мыслях, когда он творил своего «Вечного мужа». Поэтому против моего толкования возможны, основываясь на чрезвычайно детальных и бытовых подробностях рассказа и даже целых глав (у Захлебниных и др.), самые серьезные возражения. Особенно против меня говорит заключительная глава «Вечный муж», являющаяся эпилогом. Выше я и этот эпилог включил в свою схему как новый приступ старой болезни. Но для меня все эти возражения не могут иметь решающего значения. Я оговорился в самом начале, что в рассказе два тока: внешний и внутренний, ток реально-психологического рассказа и ток глубинного, фантастического мира событий. У самого Достоевского эти два тока идут, вне воли его сознания, параллельно и дают полную возможность одинакового приятия одного и другого. *Но подлинное понимание его творчества невозможно без учета этого главного, глубинного тока его творчества.* Пусть временами мое толкование кажется невероятным, в действительности невозможным; на это можно только ответить, что реалистическое понимание натывается на те же «невероятности» и «невозможности», может быть даже в большей мере. Не с медицинской точки зрения подхожу я к анализу, а рассматриваю и стараюсь уяснить себе определенный литературный прием, который и называю «развертыванием сна». Он имеет много общего с явлениями сна и галлюцинации, но ведь и творчество как психологическое явление имеет эти точки соприкосновения. Это не отождествление, а сближение, которое должно только облегчить понимание сущности процесса. Такой подход оправдан, если он углубляет наше понимание Достоевского, если дает нам возможность внести новое освещение и помогает глубже проникнуть в смысл его творчества.

Мне думается, что по отношению к рассказу «Вечный муж» мой анализ не остался бесплодным. Прежде всего, он включает этот несколько особняком стоящий по своей теме рассказ в круг постоянных художественных идей Достоевского. Это идея о «преступлении и наказании». Весь рассказ есть своего рода «трагедия совести». Не внешнее

наказание, а внутреннее искупление и осознание греха — вот зерно этой трагедии. Девять лет «светский человек» жил спокойно и внешне ничем не обнаруживал, даже сам в себе не предполагал приближающегося кризиса. Он наступил внезапно и с необычной силой. Эриннии древней трагедии настигли свою жертву, и только тяжелая душевная болезнь искупила хоть отчасти его грехи. В действительности «вечный муж» так же тихо и полный доверия уходит из жизни, как и прожил ее, но для идеи высшей, абсолютной справедливости это надругательство над личностью слабого и безответного — невыносимо. Она находит свое разрешение в «трагедии проснувшейся совести», которая создает образ мужа-мстителя, настигающего своего обидчика и зовущего его к ответу.

Можно найти и косвенное подтверждение тому, что наше истолкование «Вечного мужа» правильно. Известно, что замысел «Вечного мужа» находится в какой-то связи с личными переживаниями и впечатлениями Достоевского, относящимися к лету 1866 года, которое он отчасти провел под Москвою, в Люблине, вместе с семьей сестры своей, Веры Михайловны, по мужу Ивановой¹. По утверждению Анны Григорьевны Достоевской, в «Вечном муже» имеется не мало автобиографического материала. Так «в лице семейства Захлебниных Федор Михайлов изобразил семью своей родной сестры Веры Михайловны Ивановой»*. Воспоминания М. А. Ивановой еще определеннее подтверждают наличие автобиографического материала, творчески переработанного, в «Вечном муже». Черты Павла Павловича Трусоцкого есть в докторе Александре Петровиче Карелине, сыне Варвары Михайловны Карепиной, старшей сестры Достоевского. «Изображая себя в Вельчанинове, Достоевский некоторые черты Карепина приписал Трусоцкому. К ним он прибавил нечто от лично пережитого опыта: в той же Ивановской семье он пережил жестокий и насмешливый отказ от юной девушки, которой он сделал предложение. В Трусоцком он мог высмеять самого себя в роли пожилого жениха, потерпевшего неудачу»**. Об этом кратковременном увлечении Марьей Сергеевной Иванчиной-Писаревой², подругой Софьи Александровны Ивановой, имеются также некоторые сведения в воспоминаниях М. А. Ивановой***.

Однако нас здесь интересует не биографическая подкладка «Вечного мужа». Эти данные важны лишь постольку, поскольку они дают нам право утверждать, что творческий замысел «Вечного мужа» в каких-то своих элементах восходит к этому времени. Но вот к тому же 1866 году

* См.: «Примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского». — Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М., 1923, стр. 61.

** См.: В. Нечаева. «Поездка в Даровое». — Новый мир. 1926, № 3, стр. 136.

*** Там же, стр. 143–144.

относится рассказ Достоевским сюжета одного задуманного им романа А. В. Корвин-Круковской³, о чем передает в своих воспоминаниях С. В. Ковалевская⁴. Правда, она говорит об этом сюжете как о сцене задуманного Достоевским «еще в молодости романа», но весьма вероятно, что моральный стержень самого сюжета, как он передан С. В. Ковалевской, отражает раздумья Достоевского именно этой поры. И любопытно, что при наличии иного по сравнению с «Вечным мужем» сюжета, — моральная его основа совпадает с этим произведением. Вот этот неосуществленный сюжет: «Герой-помещик, средних лет, очень хорошо и тонко образованный, бывал за границей, читает умные книжки, покупает картины и гравюры. В молодости он кутил, но потом остепенился, обзавелся женой и детьми и пользуется общим уважением. Однажды просыпается он поутру, солнышко заглядывает в окна его спальни; все вокруг него так опрятно, хорошо и уютно. И он сам чувствует себя таким опрятным и почтенным. Во всем теле разлито ощущение довольства и покоя. Как истый сибарит, он не торопится проснуться, чтобы подольше продлить это приятное состояние общего растительного благополучия. Остановившись на какой-то средней точке между сном и бдением, он переживает мысленно разные хорошие минуты своего последнего путешествия за границу. Видит он опять удивительную полосу света, падающую на голые плечи св. Цицилии в Мюнхенской галерее. Приходят ему тоже в голову очень умные места из недавно прочитанной книжки “О мировой красоте и гармонии”. Вдруг в самый разгар этих приятных грез и переживаний начинает он ощущать неловкость — не то боль внутреннюю, не то беспокойство. Вот как бывает с людьми, у которых есть застарелые огнестрельные раны, из которых пуля не вынута; за минуту перед тем ничего не болело, и вдруг заново старая рана, и ноет, ноет. Начинает наш помещик думать и соображать: что бы это значило? Болеть у него ничего не болит, горя нет никакого, а на сердце точно кошки скребут, да все хуже и хуже. Начинает ему казаться, что должен он что-то припомнить, и вот он силится, напрягает память... И вдруг действительно вспомнил, да так жизненно, так реально, и безгливость при этом такую всем своим существом ощутил, как будто вчера это случилось, а не двадцать лет тому назад. А между тем за все эти двадцать лет и не беспокоило его это вовсе. Вспомнил он, как однажды, после разгульной ночи и подзадоренный пьяными товарищами, он изнасиловал девочку»*.

* Ковалевская С. В. Воспоминания детства. Напечатано в «Вестнике Европы», 1890, кн. VIII. Цитирую по Чехихину-Ветринскому «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах», изд. 2-е. Ч. I. М., 1923, стр. 110–111. Следует отметить, что эпизод изнасилования девочки перешел в «Исповедь Ставрогина», что легко объяснить одновременностью работы над «Вечным мужем» и ром^{аном} «Бесы».

Связь этого сюжета, рассказанного Достоевскими А. В. Корвин-Круковской, с «Вечным мужем» не подлежит сомнению. В основе его лежит также «трагедия проснувшейся совести». Но то, что в «Вечном муже» приходится вскрывать путем детального анализа, здесь — при устной передаче — оказалось совершенно явно высказанным. Для нас этот случайно сохранившийся сюжет Достоевского является лишним подтверждением правильности нашего вывода, полученного в результате применения нового метода к изучению творчества Достоевского.

Но еще большее значение имеет такой новый подход с методологической точки зрения. Уже неоднократно обращалось внимание на фантастический элемент в творчестве Достоевского. Однако до сих пор не установлена прочная связь этой черты с его личностью. Но несомненно здесь нужно искать ключ к разгадке этой тайны. Я уже указывал на необходимость обратить особенное внимание на бросающееся в глаза сходство композиции, стиля и манеры письма Достоевского с психологией сна. В самых общих чертах мною уже были выше отмечены эти общие черты творчества сна и творчества Достоевского. Но для углубления и подтверждения этой мысли необходимы дальнейшие и более детальные исследования отдельных произведений. Если эти исследования подтвердят предварительное наблюдение, то мы можем получить плодотворные выводы и в отношении всего характера творчества Достоевского и приблизиться к разгадке его личности.

Драматизация бреда*
(«Хозяйка» Достоевского)

<...>

2

Небыль и быль

«...Самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое обыденное дело немедленно принимает в нем колорит фантастический».

(Фельетон «СПб. ведомостей» 15 июня 1847 г.)

Только теперь, когда с достаточной четкостью Достоевский вывел перед читателем душевное состояние Ордынова, он приступает к следующей части своей повести.

* Настоящая работа впервые появилась на чешском языке в сборнике «Тайна личности Достоевского», Пр<ага>, 1928, стр. 47–100. По-русски была напечатана в сбор<нике> «О Достоевском», кн. I, 1929, стр. 77–124. Для настоящего издания вновь просмотрена и дополнена.

При первом же знакомстве с «Хозяйкой» бросается в глаза, что она слагается из двух разнородных частей по стилю — одного фантастико-романтического, главным образом там, где развивается действие между Ордыновым и Катериной, и другого — реалистически-бытового, где появляются другие персонажи (дворник, Ярослав Ильич). Это смешение стилей воспринималось критикой, современной Достоевскому, как нарушение художественной цельности и выдержанности произведения. Но, как мы увидим ниже, у Достоевского были свои глубоко художественные основания к такому стилистическому построению «Хозяйки».

Повесть развивается как бы в двух плоскостях, и в каждой — свой язык, свои приемы, своя особая манера. В первой плоскости бросается в глаза особый налет фантастичности, типичная для Достоевского манера сумеречных тонов, отсутствие строгой грани между фантазией и действительностью. Даже больше, налицо определенная установка на ареальность, на перенесение действия в мир фантастики. Но эта установка дается в своеобразной перспективе. *Она основана на особом приеме реализации явлений внутреннего мира вовне как реально происходящих событий.*

«Хозяйка», на мой взгляд, именно с этой стороны заслуживает особенного внимания. Мне думается, что *этот прием с известным основанием можно рассматривать как своеобразную драматизацию бреда*, т. е. развертывание явлений галлюцинаций и бреда вовне как реального события, но окрашенного в тона, выдающие его происхождение.

Уже мечтатель-фантаст, каким является Ордынов, по самому существу своего душевного склада склонен свои фантазии оживать. Сам Достоевский в другом месте очень тонко вскрыл эту особенность фантаста. Я имею в виду характеристику мечтателя, данную им в четвертом фельетоне «Петербургской летописи», напечатанном в 1847 году в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Мечтатели, говорит он там, «угрюмы и неразговорчивы с домашними, углублены в себя, но очень любят все ленивое, легкое, созерцательное, все действующее нежно на чувство или возбуждающее ощущения. Они любят читать, и читать всякие книги, даже серьезные, специальные, но обыкновенно с второй, третьей страницы бросают чтение, ибо удовлетворились вполне. Фантазия их, подвижная, летучая, легкая, уже возбуждена, впечатление настроено и целый мечтательный мир, с радостями, с горестями, с адом и раем, с пленительными женщинами, с геройскими подвигами, с благородною деятельностью, всегда с какой-нибудь гигантской борьбой, с преступлениями и всякими ужасами, вдруг овладевает всем бытием мечтателя. Комната исчезает, пространство тоже, время останавливается или летит так быстро, что час идет за минуту. Иногда целые ночи проходят незаметно в неописанных наслаждениях; часто

в несколько часов переживается рай любви или целая жизнь громадная, гигантская, неслыханная, чудная как сон, грандиозно-прекрасная. По какому-то неведомому произволу ускоряется пульс, брызжут слезы, горят лихорадочным огнем бледные, увлажненные щеки, и когда заря блеснет своим розовым светом в окошко мечтателя, он бледен, болен, истерзан и счастлив. Он бросается на постель почти без памяти и, засыпая, еще долго слышит болезненно-приятное физическое ощущение в сердце. Минуты отрезвления ужасны: несчастный их не выносит и немедленно принимает свой яд в новых, увеличенных дозах. Опять-таки книга, музыкальный мотив, какое-нибудь воспоминание давнишнее, старое, из действительной жизни, одним словом, одна из тысячи причин, самых ничтожных, и яд готов, и снова фантазия ярко, роскошно раскидывается по узорчатой и прихотливой канве тихого, таинственного мечтания. На улице он ходит, повесив голову, мало обращая внимания на окружающих, иногда и тут совершенно забывая действительность, но если заметит что, то самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое, обыденное дело немедленно принимает в нем колорит фантастический. Уж у него и взгляд так настроен, чтоб видеть во всем фантастическое».

И далее, что для нас особенно интересно, Достоевский подчеркивает момент реализации вовне внутренних видений фантаста. Самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое, обыденное дело у фантаста приобретает черты целого события: «Затворенные ставни среди белого дня, исковерканная старуха, господин, идущий навстречу, размахивающий руками и рассуждающий вслух про себя, каких, между прочим, так много встречается, семейная картина в окне бедного деревянного домика — все это уже почти приключение. Самого обыкновенного происшествия достаточно, чтобы разыгравшееся воображение создало целую историю, повесть, роман»*.

Так и в «Хозяйке» происшествия, «более чем обыкновенного» — встречи в церкви с Катериной и Муриным, — было достаточно, чтобы в воображении фантаста Ордынова создать зачатки будущей истории Катерины.

Что же в этой истории действительность, а что реализованный бред больного Ордынова?

Ордынов принимает «сумасбродное» решение поселиться в квартире Муриных. *«Ясно было, что троим в такой квартире нельзя*

* Достоевский Ф. М. Четыре статьи 1847 года. (Из неизданных произведений). С предисл. В. С. Нечаевой. Берлин, 1922, стр. 72–74. См. также: XIII, 30–31. На связь «Хозяйки» с фельетонами Достоевского 1847 г. обращает внимание также В. Комарович в статье «Петербургские фельетоны Достоевского» (в кн. «Фельетоны сороковых годов», под ред. Ю. Г. Оксмана. М., изд. Академия, 1930, стр. 89–124).

было жить», — говорит Достоевский, описывая внешность и размеры квартиры. Но в этих словах заложен и более глубокий смысл. Таким «троим» в квартире не ужиться, это ясно из обстановки, в которой протекает наем Ордыновым угла. «Старик был бледен как смерть, как будто готовый лишиться чувств. Он смотрел свинцовым, неподвижным, пронзающим взглядом на женщину. Она тоже побледнела сначала; но потом вся кровь бросилась ей в лицо и глаза ее как-то странно сверкнули. Она повела Ордынова в другую каморку...» «Ордынов за два шага от нее слышал, как стучало ее сердце; он видел, что вся она дрожала от волнения и как будто от страха...»

В каком душевном состоянии был сам Ордынов, мы уже знаем. Когда он переехал на новую квартиру, «сердце его так билось, что в глазах зеленело и голова шла кругом»*. Наступал критический период: душа не выдерживала наплыва новых жгучих впечатлений. «Всё сбилось и перемешалось в его существовании»; он чувствовал, что «вся его жизнь как будто переломлена пополам»**. Внешне, в повествовании, это отражается утратой критерия времени. «Уж третий день, как Ордынов жил в каком-то вихре», — говорит Достоевский. Потом, без всякой последовательности, вдруг начинается абзац словами: «В недоумении воротился он в свою комнату». Три дня слились в один день. Запечатлелся образ хозяйской работницы, «маленькой сгорбленной старушонки», которая приобретает черты злой, шамкающей старухи.

Ордынов пытался читать, но только «переворачивал листы», не будучи в силах доискаться смысла. Пошел на улицу. «Озноб и жар овладевали им попеременно, и по временам сердце начинало вдруг стучать так, что приходилось прислониться к стене». Дождь, превратившийся в ливень, возвращает его к ощущению реальности. Врывается реалистически написанная сценка с дворником-татаринком. Ордынов возвращается домой. Образ старухи начинает его преследовать: она «зорко смотрела на него с печки». Он впадает в странное сумеречное состояние. «...Ему показалось, что он заснул. По временам приходил он в себя и догадывался, что сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытьё». Придя в себя «после долгого, долгого времени», он заметил, что лежит на той же лавке, на которой присел после возвращения, и что над ним заботливо склонилось лицо женщины «дивно прекрасное и как будто всё омоченное тихими, ма-

* «Хоз<яйка>», I, 304, 305 в пор<ядке> цит.

** Любимое определение «переломных моментов» Достоевским. См. в гл. XV-й «Игрока»: «Жизнь переламывалась надвое», ср. также письма к брату от 22 дек<абря> 1849 г.: «Больно переломить себя надвое, перервать сердце пополам» (Письма, I, 131), к бар. Врангелю от 31. III — 14. IV. 1865 г.: «Вся жизнь переломилась разом надвое» (там же, стр. 398).

теринскими слезами». После краткого просветления он снова «впал в беспмятство»*.

Обратим внимание, что уже в этом первом полубредовом состоянии Ордынова реальные образы притягивают из глубины сознания какие-то навязчивые видения, вероятнее всего связанные с детскими воспоминаниями. Образ старухи становится враждебным: ему показалось, что он упал на кучу дров, брошенных старухой среди комнаты. Хозяйка, которая заботится о нем, приобретает в болезненном видении черты матери, в слезах над ним, бедным ребенком, склонившейся.

Ордынов приходит в себя на следующее утро.

Происходит первая — удивительная по мастерству диалога — сцена между больным Ордыновым и Катериной.

В этой сцене Катерина дана не в чертах реального образа, а почти сказочного видения, каким ее воспринимало бредовое воображение Ордынова. Этим оправдан особый стиль, каким написана эта и следующая сцены между Ордыновым и Катериной**.

В мир действительности вплетается сказочная фантазия, и перед нами оживают образы, созданные воображением Ордынова. Это тем легче, что и партнером в этой игре оказался душевнобольной. Мы ниже увидим, что Катерина, насколько можно образ ее вернуть на землю, существо больное, легко поддающееся внушению бредовой фантазии Ордынова. Достаточно было ей подбросить в разгоряченный мозг Ордынова сравнение себя с красной девицей, забредшей в лесу к двенадцати разбойникам, чтобы этот мотив овладел его сознанием.

Сцена внезапно обрывается. Как во сне, «раздался стук в дверь, и загремела задвижка», и это на мгновение возвращает Ордынова к реальности. Но только на мгновение.

Катерина ушла к вернувшемуся мужу. «Вдруг горячий, долгий поцелуй загорелся на воспаленных губах его, как будто ножом его ударили в сердце. Он слабо вскрикнул и лишился чувств».

«Горячий поцелуй» Катерины был только осуществленным в бредовом состоянии Ордынова желанием: ведь он слышал до того, «как она перекрестила его, уходя». Начинается второй острый и длительный

* «Хоз<яйка>», I, 305–306.

** В. Комарович склонен стилистические особенности «Хозяйки» объяснять мотивами психологического характера. «Тот скачок вспять, — говорит он в уже упомянутой статье, — ничем, казалось, не мотивированный возврат к изжитым традициям романтической повести 30-х годов, который так удивил современников в “Хозяйке” и разочаровал в Достоевском, для него самого был, однако же, не чем иным, как первой попыткой заговорить наконец в литературе о своей собственной внутренней жизни» (см. упом<янутое> изд., стр. 113). На связь «Хозяйки» с личными моментами жизни Достоевского той поры я укажу ниже.

приступ болезни, описанный Достоевским в большом отступлении, к которому мы еще вернемся. Пока отметим одно: *творческий характер больного воображения Ордынова*. «Порой он... впадал в усыпление, — говорит Достоевский, — и тогда все, что случилось с ним в последние дни, снова повторялось и смутным, мятежным роем проходило в уме его». Но видение представлялось ему в странном, загадочном виде. Ему казалось, что какая-то старуха, «печально качая перед потухшим огнем своей белой, седой головой», говорит про себя «шепотливую, длинную сказку». И опять ужас нападал на него: *«сказка воплощалась перед ним в лица и формы»*. И далее идет разительное описание творческого воображения больного героя: «Он видел, как всё, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, всё, что он выжил жизнью, всё, что вычитал в книгах, всё, об чем уже и забыл давно, всё одушевлялось, всё складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него; видел, как раскидывались перед ним волшебные, роскошные сады, как слапались и разрушались в глазах его целые города, как целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова, как приходили, рождались и отживали в глазах его целые племена и народы, как *воплощалась*, наконец, теперь, вокруг болезненного одра его, *каждая мысль его, каждая бесплотная греза, воплощалась почти в миг зарождения*; как, наконец, он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями; как он носился, подобно пылинке, во всем этом бесконечном, странном, невыходимом мире, и как вся жизнь, своей мятежною независимостью давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией; он слышал, как он умирает, разрушается в пыль и прах, без воскресения, на веки веков, он хотел бежать, но не было угла во всей вселенной, чтобы укрыть его. Наконец, в припадке отчаяния, он напряг свои силы, вскрикнул и проснулся»*.

Но явь его мало разнится от преследовавших его видений... «Все ему казалось, — говорит Достоевский, — что где-то продолжается его дивная сказка. Что чей-то хриплый голос действительно заводит долгий рассказ о чем-то как будто ему знакомом. Он слышал, что говорят про темные леса, про каких-то лихих разбойников, про какого-то удалого молодца, чуть-чуть не про самого Стеньку Разина, про веселых пьяниц бурлаков, про одну красную девицу и про Волгу-матушку. Не сказка ли это? Наяву ли он слышит ее?» Я полагаю, что это все еще полубредовое состояние, заполненное образами, возникшими под влиянием брошенного вскользь Катериной сравнения себя со сказочной красной девицей среди двенадцати разбойников и сказок Мурина, доносившихся через

* «Хоз<яйка>», I, 309, 311–312 в пор<ядке> цит.

перегородку, которыми он успокаивал больную жену. Ведь целый час прошел, прежде чем Ордынов мог сказать «бред прошел, началась действительность». И здесь он совершает поступок, свидетельствующий о лихорадочном возбуждении всего его существа. Он, повиснув всем телом на гвозде, вбитом вверху перегородки, отделявшей его угол от хозяйской комнаты, смотрит через отверстие в хозяйскую каморку. То, что он увидел, не представляло бы для нормального состояния ничего удивительного. Больной Мурин что-то возбужденно рассказывал Катерине, а та с вниманием его слушала. Но для Ордынова эта немая сцена была полна особого смысла — она отвечала вполне его фантастическому представлению о «голубице», полоненной злым стариком. *«По временам Ордынов думал, что все это еще сон, даже был в этом уверен»*, но он настолько теряет власть над собою, что, «пробираясь, как лунатик, сам не понимая своего побуждения, вспыхнувшего целым пожаром в крови его, подошел к хозяйским дверям и с силой толкнулся в них; ржавая задвижка отлетела разом, и он вдруг с шумом и треском очутился среди хозяйской спальни».

Нет ничего невероятного в том, что такое неожиданное вторжение «глубокою ночью» вызвало со стороны Мурина необдуманый выстрел в Ордынова и под влиянием потрясения — припадок падучей, которой Мурин страдал.

Особенно существенна для моего понимания сюжета «Хозяйки» следующая глава.

Опять резко меняется стиль повествования — мы переносимся в мир действительности. Ордынов пришел в себя, он выходит и во дворе встречается с дворником. Разговор ведется в реалистических, даже подчеркнута реалистических тонах (дворник-татарин говорит на ломаном русском языке). Уже из этого разговора с дворником мы узнаем, что Мурин под влиянием личных несчастий (погибли барки в бурю на Волге и сгорел завод) отличается некоторыми странностями; дворник, вероятно, намекал на падучую. Выйдя со двора, Ордынов замечает, что «озноб снова начинает ломать его, он чувствовал тоже, что как будто земля начинала под ним колыхаться». Тут ему встречается Ярослав Ильич. Вся беседа Ордынова с Ярославом Ильичом протекает все в тех же подчеркнута реалистических тонах. Она нужна в общем развитии сюжета, чтобы свести снова действие на землю, чтобы сказать устами Ярослава Ильича, что же было не в фантазии Ордынова, а в действительности. Со слов Ярослава Ильича мы узнаем дальнейшие подробности о Мурине: он был прежде очень богат, в бурю у него разбило несколько барок с грузом. «Завод, вверенный, кажется, управлению близкого и любимого родственника, тоже подвергся несчастной участи и сгорел, причем в пламени пожара погиб и сам его родственник». После этого он «впал

в плачевное уныние, стали опасаться за его рассудок». Про него говорили, что «в болезненном припадке сумасшествия он посягнул на жизнь одного молодого купца, которого прежде чрезвычайно любил». И почти в конце этой беседы происходит такой диалог. Ордынов говорит:

« — Вы, кажется, сказали, что он живет не один?

— Я не знаю... с ним, кажется, дочь его, — отвечает Ярослав Ильич.

— Дочь?

— Да-с, или, кажется, жена его; я знаю, что живет с ним какая-то женщина. Я видел мельком и внимания не обратил.

— Гм. Странно»*.

В этом диалоге Достоевский дает понять, что для Ярослава Ильича совершенно безразлично, кто живет с Муриным — дочь или жена. Для Ордынова же, фантазия которого работает в определенном направлении, брошенное мельком замечание Ярослава Ильича имеет большое значение.

Как только Ордынов остается сам с собою, снова меняется к концу главы стиль повествования. Как бы переходом из мира действительности в мир болезненных видений является столкновение в дверях квартиры с выходящим от Муриных хозяином дома. Не случайно Достоевский дает ему фамилию *Кошмарова*; после этого столкновения снова Ордынов попадает под власть кошмаров**. «Он чувствовал, что был раздражен и потрясен; он знал, что фантазия и впечатлительность его напряжены до крайности, и решил не доверять себе». И вот в таком состоянии, прислушиваясь к тому, что происходит за перегородкой, Ордынов задает себе вопрос: *«Кто же она? За кого она просит? Какою безвыходною страстью смущено ее сердце? Отчего оно так болит и тоскует и выливается в таких жарких и безнадежных слезах?»* Он снова впадает в забытие, и «ему вдруг показалось», что Катерина «опять склонилась над ним...». Когда он открыл глаза, она действительно «стояла перед ним, нагнувшись к лицу его, вся бледная, как от испуга, вся в слезах, вся дрожа от волнения. Она *что-то* говорила ему, *об чем-то* молила его, складывая и ломая свои полуобнаженные руки»***.

Начинается вторая часть повести, открывающаяся бредовой сценой ночной исповеди Катерины.

Что в этой исповеди исходит от самой Катерины, что является только реализацией бреда Ордынова, трудно точно различить. Одно можно с большой долей уверенности сказать: *Ордынову вовсе не нужно было*

* «Хоз<яйка>», I, 315, 318, 320 в пор<ядке> цит.

** О символическом значении имен у Достоевского см. мою работу «Личные имена у Достоевского» в «Сборнике Милетича», Соф<ия> 1933, стр. 409–434.

*** «Хоз<яйка>», I, 321, 322 в пор<ядке> цит.

реального прихода Катерины к его постели, он в бреду мог сочинить всю историю, которую она ему будто бы рассказывает.

Припомним, что все элементы повести Катерины были уже даны Ордынову до этого ночного свидания. Она сама еще при первой встрече сравнила себя с красной девицей у разбойников, она была «голубицей», над которой взял власть злой старик-разбойник. Мотив волжской разбойничьей сказки сам напрашивается больному воображению, особенно после встречи с дворником-татаринном и беседой с Ярославом Ильичом. Канва повести такова: буря на Волге, гибель барок, родственник, пожар и гибель родственника в огне, дочь-жена, молодой купец, убитый при загадочных обстоятельствах. *«Сказка воплощалась перед ним в лица и формы».*

Поразительная по яркости и сказочно-приподнятому тону сцена второго ночного свидания Катерины с Ордыновым, на мой взгляд, *есть только реализованный в образы бред больного Ордынова*, в котором самую незначительную роль играют подлинные рассказы душевнобольной Катерины.

В тонах все той же сказки разыгрывается следующая сцена — своеобразное состязание между стариком Муриным и молодым Ордыновым за сердце Катерины. Мое толкование сюжета вовсе не требует реалистического понимания этой сцены. В мире действительности ее вовсе могло и не быть. Она есть дальнейшее развитие бредовой фантазии Ордынова, в которой уже он сам выступает на сцену как соперник старика-Мурина, державшего в плену его «голубицу». В этой фантазии он дает себе ответ на загадку таинственной связи между Муриным и Катериной. «Обман, расчет, холодное ревнивое тиранство и ужас над бедным разорванным сердцем» — вот чем объяснил он себе воображаемую власть старика над Катериной.

Я говорю, что в плане реалистическом этой сцены борьбы за Катерину вовсе не было. Она так построена и во временном ряду, что допускается такое толкование.

После ночного посещения Катерины «долго не мог он узнать часа, когда очнулся. Были рассвет или сумерки; в комнате все еще было темно. Он не мог означить именно, сколько времени спал, но чувствовал, что сон его был сном болезненным. Опомнясь, он провел рукой по лицу, *как будто снимая с себя сон и ночные видения*». Но снять этих видений он не в силах: «сердце его дрогнуло, когда в один миг пережил он воспоминанием всю прошлую ночь...» Затем он слышит удивительное пение Катерины, в котором «то слышалась первая клятва любовницы... то желание вакханки...». Ордынов не выдержал окончания этой песни и встал с постели. За этим следует непосредственно сцена с Катериной, которая ведет его на свою половину. По ее словам, *«доброе утро с добрым днем прошли»* со времени их свидания, т.е. Ордынов

будто бы проспал от зари до зари («две зари прошло... как мы попрощались с тобой...»)*.

Следующая глава, опять реалистическая, начинается так: «Когда Ордынов, бледный, встревоженный, еще не опомнившийся от вчерашней тревоги, отворил *на другой день*, часов в восемь утра дверь к Ярославу Ильичу, к которому пришел, впрочем, сам не зная зачем, то отшатнулся от изумления и как вкопанный стал на пороге, увидев в комнате — Мурина». «*Другой день*» и было утро после посещения Катерины и бредовой ночи, в которую ему привиделась вся сцена пира-борьбы. Иначе непонятно, почему повествование, с такой точностью развивающееся во времени, делает скачок через одну ночь, заставляя предполагать, что сцена пира длилась целую ночь.

Весьма показательно, что в позднейшей беседе с Муриным у Ярослава Ильича и на улице нет никакого указания на ночной пир, хотя, например, о выстреле Мурина упоминается.

Образ Катерины в этих сценах исповеди и ночного пира настолько окрашен в тона видения, галлюцинации, что, раз так его восприняв, уже невозможно вернуть его на землю.

Ордынов в минуты просвета сам улавливает нереальность вызванного им же к жизни образа. «Жизнь моя! — прошептал Ордынов, у которого зрение помутилось и дух занялся. — Радость моя! — говорил он, не зная слов своих, не помня их, не понимая себя, трепеща, чтоб одним дуновением не разрушить обаяния, не разрушить всего, что было с ним и что *скорее он принимал за видение, чем за действительность*: так отуманилось все перед ним». И в другом месте: «Откуда — ты, моя голубица? — говорил он, силясь подавить свои рыдания; — из какого неба ты в мои небеса залетела? Точно сон кругом меня: *я верить в тебя не могу*».

Разве можно еще яснее выразить призрачность образа Катерины? Еще больше обнаруживается эта призрачность, если обратить внимание на эротическую окраску этой сцены. В жизни реальной никогда Катерина не могла бы держать себя так, как это рисует Достоевский. Он был слишком большим художником, чтобы допустить такое несдержанное проявление страсти у Катерины. Сцена начинается с того, что очнувшийся Ордынов сжимает Катерину «в своих крепких и горячих объятиях». Она после первых слов «еще крепче, еще с большим стремлением прижалась к нему и в неудержимом, судорожном чувстве целовала ему плечо, руки, грудь; наконец, как будто в отчаянии, закрылась руками, припала на колени и скрыла в его коленях свою голову»... «она все крепче, все теплее, горячее прижималась к нему...». Физиологическая подпочва этого видения описана автором в словах, не требующих разъяснения. Когда Ордынов

* «Хоз<яйка>», I, 346, 336, 337 в пор<ядке> цит.

очнулся, «он не мог означить именно, сколько времени спал, но чувствовал, что сон его был сном болезненным. Опомнясь, он провел рукой по лицу, как будто снимая с себя сон и ночные видения. Но когда он хотел ступить на пол, то почувствовал, что как будто *все тело его было разбито и истомленные члены отказывались повиноваться*. Голова его болела и кружилась, и все тело обдавало то мелкой дрожью, то пламенем».

В мире реальном совершенно исключен и тот характер диалога, который происходит между Ордыновым и Катериной, невозможен и монолог-сказка об «испорченной злым стариком девушке», который вложен в уста Катерины. Образ старика-Мурина выдает также свое происхождение: *«злой старик его сна (в это верил Ордынов) был въявь пред ним»*, — говорит о нем автор.

Можно было бы еще многими мелкими черточками из этих двух сцен показать их бредовое происхождение, но думаю, уже по сказанному легко каждому удостовериться в оправданности такого толкования.

Наконец, в последней главе повести Достоевский сам словами реального Мурина рассказывает, «что же было», дополняя ранее известное со слов дворника и Ярослава Ильича. Катерина, жена Мурина, приходится ему дальней родственницей. Росла она в лесу меж бурлаков и заводчиков. Случился пожар, во время которого сгорели ее мать и отец. Под влиянием этого она «повредилась». Она все ищет «милого дружка да зазнобушку». Старик-муж ее отвлекает тем, что «улещает ее сказками». Сам он, как мы уже видели, подвержен падучей.

Болезнь Ордынова, разыгравшаяся в такой обстановке, должна была привести к столкновению со стариком. Больная Катерина в молодом жильце увидела «милого дружка» и потянулась к нему. Мурин, естественно, испугался возможного исхода этого влечения. Он заподозрил барина в желании использовать подвернувшийся случай. «А я ведь, сударь, видел, — говорит Мурин Ордынову в присутствии Ярослава Ильича, — как она... примерно, спознавалась-то с вами, вы, то есть, примером сказать, ваше сиятельство относительно любви к ней польнуть пожелали...» Достоевский точно нарочно переходит на мещанский диалект в говоре Мурина, подчеркивая характерные слова, как «ейная», «не роптаем», чтобы резче подчеркнуть перенесение действия в реальную будничную обстановку. И Мурин по-своему просто объясняет странное поведение своего жильца: «Книжек вы, сударь, больно зачитались; скажу, умны больно стали; оно, то есть, как по-русски говорится у нас, по-мужицкому, ум за разум зашел...»*

Только к самому концу повести образ Мурина снова приобретает черты, напоминающие слегка «злого старика сна Ордынова». Но это объ-

* «Хоз<яйка>», I, 325, 322, 36, 349, 351 в пор<ядке> цит.

ясняется тем, что реальный Мурин вновь преломляется чрез субъективно окрашенное представление Ордынова. И это тем понятнее, что заключительная беседа со стариком происходит, когда Ордынов «глухо почувствовал», выйдя от Ярослава Ильича, «что его душит болезнь». Ордынов был на грани безумия: «жест его, взгляд, произвольные движения дрожавших посинелых губ, — все предсказывало в нем помешательство». Понятно, что реальный Мурин снова заслоняется преследовавшим его образом злого старика. «Философствование» Мурина в этой заключительной сцене сильно отдает философией самого Ордынова, которая нашла образное выражение в сочиненной им из самого обыкновенного случая истории.

Мы знаем, что Ордынов после переезда обратно к немцу Шпису «в тот же день» занемог и «только через три месяца мог встать с постели». Он впал в «злую, очерствелую ипохондрию» и находил некоторое облегчение в молитве. «Несчастный чувствовал страдания свои и просил исцеления у Бога». При этом «что-то похожее на мистицизм, на предопределение и таинственность начало проникать в его душу».

Так кончается личная трагедия во многом загадочного героя Достоевского.

Но чтобы окончательно подчеркнуть, что *трагедия эта была в душе Ордынова, а не вовне — в окружающих его событиях*, — Достоевский снимает последний налет таинственности с Мурина и его жены. Кошмаров оказался просто содержателем воровского притона, а Мурин... даже и этого о нем сказать нельзя. На вопрос Ордынова при последней встрече с Ярославом Ильичом «Он тоже был в шайке?» последний отвечает: «Мурин *не мог быть между ними*. Ровно за три недели он уехал с женой к себе, в свое место».

Таким прозаическим аккордом оканчивается самая фантастическая из повестей Достоевского.

<...>

5

Идейное обоснование

«...всегда принужден высказывать иные идеи лишь в основной мысли, всегда весьма нуждающейся в большем развитии и доказательности».

(Из письма к Победоносцеву, 16 авг. 1880 г.)

Не подлежит сомнению, что Достоевский в своем творчестве не только высвобождал путем объективизации свои внутренние конфликты, но связывал также творческие итоги с определенными идейными заданиями. Эта связь произведений Достоевского с его мирозозер-

цанием так выпукла, что для большинства исследователей именно идейно-философская сторона произведений Достоевского покрывает собою все его творчество. Некоторые исследователи склонны думать, что самая завязь произведений его связана с той или иной идейной задачей. А. С. Долинин⁵ в статье «Исповедь Ставрогина» говорит, например: «Видится ясно такая последовательность в творческом замысле. Сначала идеи религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка, рядом с ними герои, эти идеи воплощающие или их реализующие, а потом, уже к ним приспособляясь, разворачивается сложный сюжет. Так строится произведение как бы в трех параллельных плоскостях, и далеко не всегда они в строгом соответствии; отсюда и те “внезапные идеи” и “эксцентрические события”, о которых говорил еще Михайловский. Взаимоотношение идей между собою родственных или враждебных, группирующихся вокруг одной центральной, ее пополняющих или детализирующих, — определяет собою взаимоотношение между собою главных действующих лиц, тем самым и сюжетную тему, точнее говоря, порядок последовательности в размещении материала по частям и главам»*.

Мне представляется совершенно верным положение, что произведение Достоевского строится «как бы в трех параллельных плоскостях», но думаю, что далеко не всегда творческим стимулом у него являются идеи «религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка». В отдельных случаях таким стимулом служит потребность самовыявления и самовысвобождения в творческом акте. Я совершенно согласен, что у Достоевского не всегда налицо полное соответствие трех параллельно развивающихся планов произведения. Особенно часто это несоответствие сказывается между бессознательно развиваемым ходом действия и обрисовкой характеров, обнаруживающих идеальную сущность основного героя всех произведений, самого их автора, и идейным обоснованием самого произведения. Я думаю, в «Хозяйке» налицо именно такое, довольно резкое расхождение между творческим и авторским замыслами произведения.

Уже в самом построении «Хозяйки» чувствуется некоторая неестественность идейного ее обоснования. Как мы видели, подлинным героем «Хозяйки» является Ордынов, а Катерина и ее история в сущности лишь побочно развиваемый сюжет. Перемещение интереса к Катерине, выразившееся в самой заглавии, является недостаточно обоснованным, если не принять во внимание идейный замысел повести. Это подтверждает и общее наблюдение над при-

* «Литературная» мысль», 1922 г., I, 156–157.

емами озаглавливания у Достоевского, сделанное А. С. Долининым. «Заглавия почти никогда у него не совпадают ни с центральным сюжетным событием, ни с лицом, играющим главную роль в данном сцеплении событий. Заглавия точно обозначают какие-то вехи иного, не сюжетного порядка, определенно указывая на другие факторы, играющие главную композиционную роль в романе»*. Идейное обоснование вырисовывается только к концу повести, когда у Ордынова складывается формула «слабого сердца» для объяснения загадочного поведения Катерины. Этой формуле Достоевский придает, несомненно, более широкое значение, чем простое объяснение загадки власти Мурина над душой Катерины. Для него, очевидно, в процессе творчества складывалось символизирующее значение образа Катерины, связавшееся с одной из волновавших его идей в общем строе его мирозерцания.

Существует безусловная связь между идейным замыслом «Хозяйки» и религиозно-философскими воззрениями Достоевского того времени, даже больше — в «Хозяйке» можно видеть символически завуалированный протест Достоевского против церкви как таковой. Какие-то нити несомненно связывают формулу «слабого сердца», как она образно выявлена в «Хозяйке», с оценкой Достоевским церкви**. Не случайным является то обстоятельство, что Ордынов писал сочинение, относившееся «к истории церкви, и самые теплые горячие убеждения легли под пером его». Не случайно на всем протяжении повести церковь играет такую большую роль.

Не следует ли предположить, что идея Ордынова, которую он хотел выразить в своем сочинении по истории церкви, не могла им быть выражена в творчестве научном, но он так с нею сжился, так она овладела всем его существом, что она-то и воплотилась в образе Катерины — слабого сердца. Достоевский говорит об Ордынове: «Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, и в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму, и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность ее: творчество уже сказыв-

* «Литерат<урная> мысль», 1922 г., I, 156.

** В своей рецензии на книгу Др. Прохаски о Достоевском я сам возражал против попытки истолковать «Хозяйку» как протест против церкви. Сейчас я вынужден изменить свое мнение, отдавая отчасти должное соображениям Др. Прохаски. Но я по-прежнему отрицаю, что «Хозяйка» являлась протестом против *официальной* церкви николаевского времени, умело зашифрованным от цензуры, как полагает Др. Прохаска в своей книге (см. упом<янутое> соч., с. 80–81). Моя рецензия была напечатана в журн<але> «Slavia», т. I, 438–445.

валось силам его; оно формировалось и крепло. Но срок воплощения и создания был еще далек, может быть, очень далек, может быть, совсем невозможен»*.

Предположение, что в образе Мурина и Катерины мы имеем образное воплощение идеи неудавшегося творения Ордынова по истории церкви, другими словами — попытку образно передать самим Достоевским какую-то идею религиозно-церковного порядка, является более чем законным. Идея «слабого сердца» в таком случае приобретает особое значение.

Несколько раз Достоевский выдвигает мысль о том, что тайна власти Мурина над Катериной объясняется ее «слабым сердцем». Сам Мурин во время уличной беседы философствует на эту тему: «...Спознай, барин: слабому человеку одному не сдержаться! Только дай ему все, он сам же придет, все назад отдаст; дай ему полцарства земного в обладание, попробуй — ты думаешь что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок. Не прожить с таким норовом! Я тебе это все так говорю — молоденец ты больно. Ты что мне? Ты был да пошел, — ты или другой, все равно. Я и сначала знал, что будет одно. А перечить нельзя! Слова молвить нельзя поперек, коли хошь свое счастье сберечь. Оно ведь, знаешь, барин, — продолжал философствовать Мурин, — только все так говорится; и чего не бывает? За нож возьмется в сердцах, не то безоружный, с голыми руками на тебя, как баран полезет, да зубами глотку врагу перервет. А пусть-те дадут этот нож-от в руки, да враг твой сам пред тобою широкую грудь распахнет; небось и отступишься!»**

Вспомним, что это «философствование» Мурина, как было выше сказано, сильно отдает мыслями самого Ордынова и что вся эта уличная беседа весьма мало похожа на реальное событие. Уже прямо от лица Ордынова Достоевский развивает теорию «слабого сердца», как бы подытоживая идейный смысл произведения: «...Ему казалось... что невредим был рассудок Катерины, но что Мурин был по-своему прав, назвав ее слабым сердцем. Ему казалось, что какая-то тайна связывала ее с стариком, но что Катерина, не сознав преступления, как голубица чистая, перешла в его власть. Кто они? Он не знал того. Но ему беспрерывно снилась глубокая, безвыходная тирания над бедным беззащитным созданием, и сердце смущалось и трепетало бессильным негодованием в груди его. Ему казалось, что пред испуганными очами вдруг прозревшей души коварно вы-

* «Хоз<яйка>», I, 297.

** «Хоз<яйка>», I, 352.

ставляли ее же падение, коварно мучили бедное, слабое* сердце, толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...»

В этих словах — еще пока в зачаточном виде — содержится позднейшая идея Великого инквизитора**: «Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться» или «нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается. *Но овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть*». «Есть три силы, единственные три силы на земле, могущие навеки победить и пленить совесть этих *слабосильных бунтовщиков*, для их счастья, — эти силы: чудо, тайна и авторитет»; «мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, *если сделан будет с нашего позволения*»***.

Всё это разрозненные мысли, вырванные из цельной, глубочайшей по замыслу легенды о Великом инквизиторе. Но поразительно, что уже в 40-х годах Достоевский ими пользовался при создании образа старика Мурина, обрезавшего крылья «у вольной свободной души». И в таком случае мы имеем в Мурине прообраз Великого инквизитора.

Но тогда встает во всю ширь вопрос — не в 40-х ли уже годах Достоевский создал свою *теорию пленения церковью подлинного христианства*. Только — в отличие от позднейшего его истолкования в духе славянофильского противопоставления православия католичеству — здесь мы имеем более общую концепцию — противопоставления свободного христианства церковности вообще. Это соответствовало бы и общему миросозерцанию Достоевского, находившегося в то время под непосредственным влиянием французского утопизма, который был весьма популярен в среде петрашевцев. Однако эта тема сама по себе слишком обширна и ответственна, чтобы соединять ее в данной работе с предыдущим анализом «Хозяйки». Я только считаю возможным ее поставить, ибо сама постановка, по-моему, вполне оправдана.

* Подчеркнуто Достоевским.

** На связь идеи Великого инквизитора с «Хозяйкой» указал, кроме Др. Прохаски, и А. С. Долинин в своей статье «Зарождение главной идеи Великого инквизитора» (см. «Достоевский». Однодневная газета Русского библиографического общества. II, 1921, стр. 16–17).

*** «Бр<атя> Кар<амазовы>», IX, 251, 252, 253, 256 в пор<ядке> цит.

ПРОБЛЕМА ВИНЫ

<...>

3

Трагедия «Господина Прохарчина» дает пример другого случая в разработке Достоевским проблемы вины, когда между чувством вины и объективным преступлением, его вызвавшим, имеется явное несоответствие. Само преступление, вызвавшее наружу чувство вины в крайне обостренной форме, настолько незначительно, что само по себе никак не может объяснить душевного конфликта. И здесь приходится гипотетически искать другую вину, куда более общую, чем только ее наружу вызвавший проступок.

В чем трагедия господина Прохарчина? Мне уже приходилось об этом писать в связи с проблемой скупости у Достоевского*. Здесь мне, однако, придется выделить иные стороны этой повести, недостаточно оттененные в упомянутой работе.

Как это часто бывает, ключ к раскрытию истинной причины душевного заболевания дают сны-видения. Здесь, в сновидении или бредовом видении, образно воскресают перед нами события прошлого, послужившие причиной душевного расстройства. Очень часто до самого сознания, в его бодрственном и нормальном состоянии, причины эти не доходят; они смутно ощущаются как неотчетливое давление совести, как чувство неопределенной виновности, не прикрепленное ни к чему конкретному. В сущности, это чувство виновности почти постоянно окрашивает наши душевные переживания, как бы свидетельствуя о том, что в нашем подсознании таятся еще невыявленные грехи и преступления. Для их выявления и частичного высвобождения служат сны, а в случаях более острых — бредовые состояния и галлюцинации. «Совесть — когтистый зверь» держит крепко в своих когтях жертву и неохотно отпускает ее.

Проступок Прохарчина сам по себе совершенно ничтожен. Достоевский здесь снова посчитался с Гоголем, придав анекдотической подробности из «Ревизора» значение душевной трагедии. Помните, Осип, слуга Хлестакова, имел обыкновение уходить от ваньки, пользуясь проходным двором. В его совести это никак не отражается: надул удачно извозчика и только. Но для господина Прохарчина урок гоголевского Осипа прошел не так бесследно. Обманутый им извозчик

* См. мою работу ««Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского» — в «Пушкинском сборнике» Русского института, Прага, 1929 г., стр. 218–220 и в кн. «У истоков творчества Достоевского». Пр<ага>, 1936, стр. 91–92.

стал во главе взбунтовавшейся против него толпы призраков. Он вдруг в болезненном бреде увидел, как во время пожара «недалеко от него взмогнулся на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем неподпоясанном армяке, с опаленными волосами и бородой, и начал подымать весь Божий народ на Семена Ивановича. Толпа густела, густела, мужик кричал и, цепенея от ужаса, г. Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите». Отчаянный господин Прохарчин хотел говорить, кричать, но голос его замирал. Он чувствовал, как вся разъяренная толпа обвивает его подобно пестрому змею, давит, душит. Он сделал невероятное усилие и — проснулся»*. В этом кошмаре Достоевский с исключительной тонкостью вскрывает причину прохарчинского заболевания. Для него, «маленького», но совестливого человека, загнанного в скупость боязнью за свое существование, сознательный обман оборванного, такого же нищего, как и он сам, извозчика было целым событием. Пусть это произошло «пять лет назад», но след этого случая остался прочно в глубине его подсознания. Он точил червем душу Прохарчина, вдруг испугавшегося за свое благополучие. Что для него это не было просто проявлением лакейской ловкости ног, как то было у Осипа, а нарушением моральной нормы, видно из мелкой художественной подробности его видения: он бежал через проходные ворота, «подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите».

Тут снова является законный вопрос, как может в столь примитивном сознании, каким является прохарчинское, пустяковый обман сыграть такую большую роль? Я думаю, объяснение этому надо искать в одном любопытном явлении из области нашей моральной жизни. *Самый острый след в моральном сознании оставляет вовсе не объективно большее нарушение этических норм, а тот проступок, которому больше всего сопротивлялось наше я.* И весьма часто это имело место в случаях весьма элементарных, казалось бы, столь незначительных, что от них не должно бы остаться и следа в нашей душевной жизни. Здесь, может быть, частично находит себе объяснение и то обстоятельство, что в тех случаях, когда в душу прорываются из подсознания воспоминания прошлого, остро окрашенные чувством виновности, среди них почти всегда находятся инфантильные припоминания. Именно потому, что первый проступок, осознанный нами как грехопадение, приобщает нас к греховности, к осознанию этой

* «Госп<один> Прохарч<ин>», I, 261.

категории нашего я. Для детски неразвитого сознания Прохарчина обман извозчика мог сыграть такую решающую роль именно потому, что этому искушению он сопротивлялся всей силой своей нравственной чистоты. В основе своей он был ведь честный и совестливый человек, и толкнуть его на такой безнравственный поступок могло только нарушенное душевное равновесие. Причина, основная и все объясняющая, лежала, конечно, в этом. Душевный конфликт Прохарчина возник на обычной для Достоевского почве порабощения сознания одной идеей. Идея эта была — боязнь потерять свое маленькое место в жизни. Прохарчин вдруг «оробел» пред случайностью, перед судьбою, которая может в один прекрасный день сыграть над ним злую шутку. Вдруг закроется канцелярия, единственная его связь с жизнью, и куда он денется? И вот он решает перестраховать себя, обойти судьбу и обеспечить себя от ее превратностей. Так возникает его идея накопления, приведшая его к скупости и полному отъединению от жизни. Его идея потребовала от него не только личных жертв, которые он нес со стойкостью настоящего мученика идеи, но и еще большего — постоянного нарушения основной нравственной нормы, привитой его сознанию христианством. Он должен был отказаться от сочувствия чужому горю, должен был приучить себя быть глухим и слепым к человеческому страданию. Но как этого достичь, когда кругом столько слез и горя, когда именно ему, маленькому чиновнику, живущему среди полунищих и полуголодных, приходится сталкиваться на каждом шагу с человеческой бедой. Вспомните такого же несчастного бедняка Девушкина, как сжимается его сердце при столкновении с еще большей, чем у него, беднотой Горшкова, вспомните, как мучительно он переживает трагедию этой безысходной бедности. Но ведь и Прохарчину — по человечеству — не были чужды эти переживания. Как же ему заставить свое сердце при виде этого горя человеческого быть черствым, как та корка хлеба, которой он питался? И он выдумывает историю своей золовки, которой он будто бы помогает из своего скудного жалования, выдумывает для объяснения своим «сочувствителям», куда уходят его гроши, но, может быть, в минуты своих беспомощных раздумий и сам верит в эту золовку, чтобы успокоить голос своей совести.

Но была ли у него еще эта совесть, могла ли она у него еще быть? Вдумайтесь в его кошмарное видение и вы увидите, что рассказ «Господин Прохарчин», как и ряд других произведений Достоевского, является в сущности трагедией совести маленького человека.

Очутившись на пожаре, после своего прорыва в жизнь Прохарчин сталкивается лицом к лицу с человеческою бедою. Сознание Прохарчина поразила особенно одна «бедная грешная баба... в лаптишках, с костью, с плетеной котомкой за спиною и в рубище. Она кричала

громче пожарных и народа, размахивая костылем и руками, о том, что *выгнали ее откуда-то дети родные и что пропали при сем случае* тоже два пятака. Дети и пятаки, пятаки и дети вертелись на ее языке в непонятной, глубокой бессмыслице, от которой все отступились, после тщетных усилий понять; но баба не унималась, все кричала, выла, размахивала руками, не обращая, казалось, никакого внимания ни на пожар, на который занесло ее народом с улицы, ни на весь люд-людской, около нее бывший, *ни на чужое несчастье*, ни даже на головешки и искры, которые уже начали было пудрить весь около стоявший народ». Прохарчин вдруг почувствовал всем своим существом, что «все это как будто не спроста теперь делается и что даром ему не пройдет». Почему же эта баба не раз грезилась ему в его бредовом сне, почему именно с нею у него связано какое-то смутное чувство вины? Потому, что эта «бедная *грешная баба*», подобно ему, Прохарчину, вся ушла в свое личное горе, ничего, кроме обиды от детей, выгнавших ее из дома, и утраченных пятаков, она уже воспринять не может; даже «*чужое несчастье*», с которым она столкнулась на пожаре, не может вернуть ее к жизни, к живой жизни, основанной на любви и сострадании к человеку. И ему, *грешному* Прохарчину, примерещился лысый человек, несчастный чиновник Андрей Ефимович, у которого было семеро детей, мал мала меньше. С негодованием взглянул лысый чиновник на Прохарчина «как будто бы именно господин Прохарчин виноват был в том, что у него целых семеро». Хотя Прохарчин был совершенно уверен «в невинности своей насчет неприятного стечения числа семерых под одну кровлю, но на деле как будто бы именно так выходило, что виноват никто другой, как Семен Иванович. Испугавшись, он принялся бежать, ибо показалось ему, что лысый господин воротился, догоняет его и хочет, обшарив, отнять все возмездие, *опираясь на свое неотъемлемое число семерых и решительно отрицая всякое возможное отношение каких бы то ни было золовок к Семену Ивановичу*»*.

Так бредовое видение Прохарчина вскрывает перед нами сущность вины его: *она была в его уходе от живой жизни, в попытке спастись от слепого случая в одиночку, уйдя за ширмы своего угла и закрыв глаза на чужое человеческое горе и беду.*

<...>



* «Госп<один> Прохарч<ин>», I, 201, 209–200 в. пор<ядке> цит.