



В. Л. КОМАРОВИЧ

**Роман Достоевского «Подросток»
как художественное единство**

<Фрагменты>

Исследование генезиса романа «Подросток» * обнаружило две главные сюжетные группы, сталкивавшиеся в творческом потоке и иерархически разместившиеся в законченном романе. Это — жизнеописание «подростка» («великого грешника» I-й части «Жития»)** и «любовь-ненависть» Версилова и Ахмаковой.

Другие сюжетные группы законченного романа (любовь Лизы и князя Сергея; трагикомические приключения старичка князя и Анны Андреевны) генетически не освещены тем рукописным материалом, который был в нашем распоряжении***, но, — надо думать, — это самые поздние наслоения, своим возникновением обязанные первенствующей роли Версилова... Приемы согласования обособленных сюжетных групп в художественном единстве романа могут быть наглядно показаны только вслед за раскрытием символов романа. Как увидим, архитектурный принцип романа «Подросток» подчинен его главному символу...

I

Главный интерес романа «Подросток» сосредоточен в страсти Версилова и Ахмаковой. Однако действие романа обнимает собою только последние фазы и катастрофическое завершение этой «любви-ненависти», «la haine dans l'amour» (13; 58). Фазы эти строго связаны

* См.: *Комарович В. Л.* Генезис романа Достоевского «Подросток» // Литературная мысль. Кн. 3. Л., 1925. С. 366–386.

** См.: *Комарович В. Л.* Ненаписанная поэма Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Вып. 1. Пб., 1922. С. 177–207.

*** *Комарович В. Л.* Рукописные варианты романа «Подросток» // Начала. 1922. Кн. 2. С. 217–230.

между собой прагматически, — всегда строго обусловлены чем-нибудь внешним; за каждым показанным в романе моментом страсти скрыта и чувствуется некая причина его, и это всегда внешнее событие, как бы из жизни, из «действительности». Ахмакова появляется у старика отца*... *возвратившись из Москвы, где разыскивала компрометирующее ее письмо*; Версилов исповедается «подростку»... *потому что умер Макар Иванович, потому что Ахмакова прислала ему письмо и т.д.* Эта обусловленность всех изображенных событий страсти событиями жизни, сухими «фактами», сопровождается другим однородным приемом: события романа уложены в четкие и чрезвычайно сжатые временные пределы. Перед читателем как бы запротоколированные события нескольких дней. Художник ни на минуту не позволяет забыть, например, что вся первая часть — это только три дня сентября месяца «прошлого года» начиная с 19-го числа (13; 6); вторая часть романа — это 15-е, 16-е, 17-е ноября того же года и т.д. И эти дни прослежены с утра до ночи, так что, следя за развивающимся действием романа, мы как бы слышим биение времени, следим за часовой стрелкой. Так же резко очерчены пространственные пределы действия: все происходит в Петербурге, в определенных местах города; Версилов живет в Семеновском полку, Татьяна Павловна — около Политехнического института (13; 125), «подросток» — на Вознесенском проспекте («близ Вознесенского моста, в огромном доме, на дворе» (13; 215)), Зверев и Дергачев — на Петербургской стороне (13; 119), Васин — «на Фонтанке у Семеновского моста» (13; 116), Ламберт — «в Косом переулке, у Летнего сада» (13; 343)... Всем этим Достоевский создает необыкновенно яркую иллюзию реально-эмпирической действительности. Роман его — словно клочок из нашего повседневного опыта; над ним царит логика жизни, события, — причины и следствия, — цепляются друг за друга, текут во времени (дни сменяются днями), заполняют собой определенное пространство (дома и улицы Петербурга).

Но *так* изображены только последние моменты развивающейся страсти, только они внесены в этот тщательно воссозданный мир причин и следствий, пространства и времени. Начала этой истории — зарождения страсти, первых фаз развития ее — мы тут не находим. Но, следя за романом, — все время ждем это начало, эту все объясняющую перво-причину его — «любовь-ненависть», — только результаты, только отзвуки которой и изображены так четко в романе... Художник несколько раз принимается рассказывать это начало истории Версилова, но всякий раз нарочно оставляет его неразъясненным, скрытым. Где-то неопределенно далеко, «за границей» (вместо точно обозначенных улиц, кварталов

* Этим начинается действие романа.

Петербурга — для изображенных в романе заключительных моментов страсти), когда-то, неопределенно тоже, «два года назад» (вместо этих подчеркнутых: «19-е сентября прошлого года», «15-е ноября» и т.д.) произошло несколько необъяснимых, необычайных событий: попытка Версилова жениться на сумасшедшей девушке (Лидии Ахмаковой), ребенок у этой сумасшедшей от неизвестного отца, таинственная смерть, публичная пощечина Версиллову и, наконец, разрыв его с Ахмаковой (героиней). Эмпирическая четкость изображенных следствий, отзвуков страсти, и неопределенная, вневременная удаленность, необъяснимость страсти-первопричины — такой контраст переносит начало страсти куда-то за пределы романа, за пределы чувственной данности, *которые для этого и намечены так четко в романе*. Благодаря этому приему* художник заставляет угадывать, так сказать, трансцендентную обусловленность изображенного. Недаром страсть Версилова несколько раз названа «старой», «вечной» историей... Всем этим художник и принуждает читателя символически переживать изображенное.

Страсть Версилова и Ахмаковой, основа законченного романа, скрывает в себе тайну платоновского Эроса.

Ахмакову называет «подросток» воплощением «живой жизни»; о «живой жизни» — своей вере-страсти — говорит сам Версильов; «живая жизнь» (Ахмакова) вожделенная цель «любви-ненависти» героя... «Великая мысль, — говорит Версильов, — это чаще всего чувство... это всегда было то, из чего истекала “живая жизнь... то есть не умственная и не сочиненная, а напротив нескучная и веселая... Это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное, в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтобы оно было так просто, и, естественно, проходим мимо вот уже многие тысячи лет, не замечая и не узнавая» (13; 178). «Многие тысячи лет!»... Достоевский явно приобщает своего героя каким-то вечным человеческим влечениям, вечно роковым страстям.

«Живая жизнь» — это излюбленная формула Достоевского (она была найдена им еще в период «Записок из подполья» (5; 178)); в ней стремился Достоевский сжато выразить свою руководящую мысль, «идею-чувство» всей своей жизни: текучая и дробная жизнь личности становится «живой», только приобщаясь органически целостному бытию Вселенной; к такому устройению «живой жизни» ведут человека мгновения исступленного восторга, когда он повергается и целует землю; этот восторг описан Достоевским как внезапный и произвольный, и потому Достоевский говорит иногда о благодати «живой жизни»; из благодатного восторга черпается этическое сознание транс-

* Его применяет Достоевский и в других романах: в «Идиоте», в «Бесах».

цендентного единства эмпирически разобщенных особей, — убеждение, что «каждый за всех виноват» * (14; 262).

В художественной идеологии Достоевского «живой жизни» противостоит «мечтательство», — тоже излюбленная формула Достоевского с устойчивым содержанием. «Мечтательство» — это состояние обособленного уединения, когда личность идеалистически соотносится миру внеличному, превращая его в свое собственное призрачное порождение. «Живая жизнь» и «мечтательство» в художественных воплощениях Достоевского (Тихон, странник Макар, Зосима и Свидригайлов, Ставрогин, Иван Карамазов) кажутся обособленными и взаимно непроницаемыми мирами: глухое чувство судьбы сопровождает первое же появление Свидригайлова в ходе романа (6; 213–214); «коренником крепок» (9; 128, 138) Тихон задуманного «Жития», т.е. «живая жизнь» дана ему, а не приобретена его личной волей, — как и «мечтательное» наваждение Раскольниковова... И однако всем своим творчеством Достоевский искал точек соприкосновения этих двух обособленных миров. Им руководила мечта об очищении «мечтательства» благодатью «живой жизни». И нигде это не проявилось полнее, чем в трагической «любви-ненависти» Версилова.

Версильов — «мечтатель», как «подпольный» герой, Раскольников, Иван Карамазов; «книжный человек» и потому «безногий», т.е. разумом, «мечтательством» отъединен от земли, не стоит на ней, «хромает»; это — блуждающий ум, не прикрепленный к внеличным, реальным ценностям (Символ: «всю жизнь странствовал, скитался» (13; 372, 374–379)).

Но «мечтательство» это направлено против самого себя, — в этом своеобразии Версилова среди других «мечтателей» Достоевского: оно не ведет его к «своеволию» (Раскольниковова); грезит он уже не о гордом человеке-боге (Кириллова и Ивана Карамазова): «золотой век» Версилова — в «любви и простодушной радости», в первобытно-невинном неведении своей личности, своей «самости», в гармониче-

* Такое истолкование «живой жизни» Достоевского («живой» в смысле истинно существующей, независимо от субъективных форм логического познания) оправдывается не только сопоставлением тех мест различных произведений Достоевского, где этот термин встречается, но, кроме того, и явной традицией, исходящей от старших славянофилов: Иван Киреевский, Хомяков в своих сочинениях охотно пользуются словом «живой» в смысле кантовского «Ding an sich»; например, у Хомякова: «и те и другие (речь идет о папистах и протестантах. — В. Л. Комарович) всецело погружены в ту логическую антиномию, на которую распадается всякое живое явление (просим припомнить Канта), пока оно рассматривается исключительно с логической его стороны, и которая разрешается только в полноте реальности». (См. Полн. собр. соч. А. С. Хомякова, 5-е изд. М., 1907. Т. II. Сочинения богословские. С. 72–73).

ской слитности человека с обожествленным миром... Две «картинки» из «исповеди», — «золотой век» и «человечество без Бога», — противопоставленные друг другу, дают почувствовать преодолевающее себя самого «мечтательство», это стремление ума выйти за свои пределы, — «от умственной, сочиненной жизни к жизни живой» (13; 178) <...>.

Но «живая жизнь», не привитая к «корням» личности, но искомая только как идеал «мечтательного» ума, — достижима ли, возможна ли? Версилов уже про себя знает, что нет или почти нет: ее непосредственная данность («ежедневное, будничное, простое» (13; 179)) ускользает («не замечаем и проходим мимо» (13; 178)); и остается только искать ее. Вот скрытая завязка, та первопричина роковой «любви-ненависти», которая отнесена художником за пределы времени и пространства романа...

Об Ахмаковой говорит Версиллову «подросток»: «Эта женщина, слушайте, Андрей Петрович, слушайте: эта женщина есть то, что вы говорили про “живую жизнь”... Вы говорили, что эта живая жизнь есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на вас смотрящее, что именно из-за этой прямооты и ясности и невозможно поверить, чтобы это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем... Ну вот с таким взглядом вы встретили и женщину-идеал и в совершенстве, в идеале признали — “все пороки”!» (13; 219)

Перед художником стояла задача: показать в чувственной оболочке образа «живую» реальность и таким образом выразить тождество чувственного с сверхчувственным, — «живую жизнь». Достоевский разрешил эту художественную задачу тем, что показал не образ, но лишь переживание его близости, его присутствия, его *реальности* другими действующими лицами.

Ахмакова не действует в романе, почти не говорит, художник почти не дает ее портрета, внешнего облика <...>. Ахмакова лишь является несколько раз перед читателем, и именно является: на мгновение, через посредство других персонажей романа, — в их смятении, восторге и испугленности, она заставляет читателя почувствовать свое присутствие здесь, — то у старичка князя, у Татьяны Павловны, то у Версилова; и только. Но это все, цель этим достигается: мы чувствуем, что она существует; по контрасту с движением, смятением всех других, — в ней чувствуем неподвижность, покой, не бывание, а бытие, это — источник «света, радости и счастья», «совершенство» и «святость»*, но святость не отъединенная от жизни, земная; Ахмакова — «земная

* «Вы святая» (13; 208) — эта фраза «подростка» Ахмаковой полна, очевидно, для Достоевского смысла: он несколько раз и в разных местах рукописи записывает ее.

царица». — «У вас ум веселый» (13; 203), — говорит «подросток»; «веселый», т.е. необособленный. Ум — не рассудок (Раскольникова, Ивана Карамазова), но тот «второй ум», которым наделил Достоевский князя Мышкина. «Красоты вы необычайной, а гордости никакой» (13; 203), — гордости «мечтательного» ума... Такова Ахмакова, символ «живой жизни», не умопостигаемого только совершенства-идеи, но идеи видимой, не «идеал», но «идеал-женщина».

К этому совершенству — оно изначально присуще Ахмаковой, сокрыто в «корне» личности, «досталось ей даром» (13; 386), по словам «подростка», — к нему направлено смятенное влечение Версилова; в этом существе его страсти.

Весь роман — стремительный поток событий, неуклонно направленных к одной цели — к сближению, встрече Версилова и Ахмаковой. И роковой исход этой центральной сцены всего романа, единственной встречи их (часть III, глава 10), — он предугадывается заранее. Достоевский не изобразил эту страсть психологически (теперь понятно — почему), но в плане психического он дал лишь отзвуки, отголоски ее. В Версилове это — смятение, потрясенность, за ними угадывается все нарастающее напряжение воли — страсти, жажды его исцелиться благодатью «живой жизни». Но в Ахмаковой — это «всегда ужас»* — всякий раз, как поток событий приближает к ней Версилова, и чем больше приближает, тем сильнее нарастает это чувство, как сила сопротивления, отталкивания и противоборства исканиям, жажде Версилова. *В этой роковой неслиянности их, в этом бессилии версиловской страсти — смысл романа, его пафос. <...>*

Ахмакова отталкивает Версилова только потому, что он сам не в силах приблизиться, подойти. Версилов способен искать «живую жизнь» только отвлеченно, только «мечтательно», — в идеалистической разъединенности своего «я» и того реального, что сокрыто за идеей. Но такое искание бесплодно; и тщетна его страсть к Ахмаковой. «Я воображаю вас, когда я один, всегда, — говорит Версилов, — я только делаю, что с вами разговариваю. Я ухожу в трущобы и берлоги — и как контраст, вы сейчас являетесь предо мною. Но вы всегда смеетесь надо мною, как и теперь...» (13; 416). Он любит ее только воображая, воссоздавая как свой же идеал; одиночество «мечтателя», роковое идеалистическое одиночество непреодолимо («...я один, всегда»), и «живая жизнь», превратившись в фантазмагорию, неуловимо ускользает из рук, исчезает («но вы всегда смеетесь надо мною...»). Непосредственная, «живая»

* В рукописи, в сцене разговора «подростка» с Ахмаковой (часть III, глава 6), Достоевский записал: «Нота-бене в ней больше ужаса» (см.: Начала. 1922. Кн. 2. С. 217–230).

данность мира не раскрывается «мечтательной» личности, «мечтатель» проходит мимо «повседневного, простого», — не узнает, искажает.

— Я самая обыкновенная женщина..., — говорит Ахмакова.

— Нет... вы только развратная... женщина (13; 414–415), — отвечает Версиров; неисцеленный «мечтатель», он «в совершенстве», «в женщине-идеале»... «признал все пороки». Когда мечтательный идеал теряет свою призрачность и становится земной женщиной, «царицей», — «мечтатель» не узнает его, отрекается; и стремясь обнять живое, почувствовать, что оно живое, с роковой неизбежностью обнимает пустоту: «живая жизнь», бытие, предстает перед ним как вместилище «всех пороков», как небытие... Идея разума и скрытое за ней реальное бытие, — двойится. Эта антиномия идеалистического духа выражена Достоевским в символах, — как двоение Версирова между Ахмаковой и «мамой» (матерью «подростка»).

«Любил он (Версиров. — В. К.) маму более так сказать гуманною и общечеловеческою любовью, чем просто любовью... и чуть только встретил женщину, которую полюбил этою простою любовью (Ахмакову. — В. К.), то тотчас же и не захотел этой любви — вернее всего с непривычки» (13; 385). «Простая» любовь недоступна потому, что «привык» любить отвлеченно...

Художник назвал эту вторую женщину подле Версирова *Софией*, и как *умопостигаемое лишь* совершенство, как *идею* неземной мудрости, — так любит ее Версиров («гуманною, общечеловеческою любовью»)... Этот образ скуп, но выразительно намечен в романе — «а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, — говорит «подросток», — когда меня в деревне раз причащали, и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно...» (13; 92). А в другом месте романа «мама» благословляет «подростка» «восклонившись и вся сияя» (13; 292). Может быть, реминисценции церковной живописи подсказали Достоевскому эти очертания идеально-далекого образа «матери». «Мама — ангел небесный», — говорит «подросток»... «Фатум» Версирова в том, что для него неизменно двойится искомое совершенство: «единственная царица», которую он ищет, предстает не «единственной», но раздвоенной, как «ангел небесный» и «царица земная». («Мама — ангел небесный, а она (Ахмакова. — В. Л. Комарович) — царица земная» (13; 433), — говорит «подросток»). Тождество идеи совершенства, и совершенства, *вмещенного жизнью*, — «живая жизнь» ускользает в раздвоенности «мечтательного» ума. Об этом и говорят символы Достоевского. Для Версирова «единственная царица» всегда двойственна, двулика. Он не признает Ахмакову за то, что она есть («живая жизнь»), только потому, что не узнает в ней свою идею «живой жизни», свою «Соню».

Но они тождественны... два лика, соединенных в одном образе, — «наследство Макара Ивановича» (13; 409), — Версиров не приемлет, не может, не в силах принять, и в «мечтательном» «беспорядке» разъединяет, — раскалывает образ надвое.

«Благообразия», благодать «живой жизни», чужда «беспорядку» «мечтательного» ума, — вот трагическая развязка романа.

Но неужели «мечтательство», как роковая предопределенность, неодолимо? Достоевский показывает лишь далекий свет преображения. Пусть здесь Версиров расколол образ. Но два лика его, целостно соединенными, заповедал и передал, умирая, Версирову Макар Иванович, — хранитель тайны «живой жизни». И подобно классической Елене «Фауста», сливающейся в каком-то завершающем плане с Маргаритой, — тождественными и слитыми воедино должны быть поняти и два образа совершенства Версирова (Ахмакова и «мама»). Значит, и для Версирова «живая жизнь» *где-то* станет возможной и достигнутой. Этим светом новой надежды проникнуты прощальные слова Ахмаковой: «Мы одного с вами безумия люди!» (13; 417) «Безумие» Версирова роднит и приближает его к «живой жизни». Версиров спасается тем же, чем и Фауст; это «неустанное стремление», воля; и именно воля, как «безумие», воля не поработанная до конца разумом, но борющаяся с ним. Потому так и подчеркивает Достоевский неразумные, нелепые формы, в которых проявляется страсть Версирова: оскорбительное, «нелепое» письмо к Ахмаковой, «безобразное» нападение и т. д. Воля, вырываясь из оков разума, но не достигая еще последней свободы, предстает как «безумие». И в этом «безумии» — залог спасения... Среди «мечтателей» Достоевского Версиров ближе всех к «живой жизни». Его «мечтательство» отрицает себя, храня идею «живой жизни» (в противоположность другим мечтателям Достоевского); к полноте «живой жизни» влечет и «безумная» воля Версирова, не оставляет его холодным (как «мудрого» Ставрогина), но делает горячим, огненным; в этом горении как бы все распадается на свои первоэлемента, и возможным станет новый сплав, рождение нового человека.

Так в символах романа «Подросток» «живая жизнь» предстала в аспекте трагического распада, — «раздвоения», «двоения», «двойника». История Версирова и Ахмаковой для того только и выступила в романе как доминанта, чтобы ранее найденные символы «живой жизни» (в задуманной поэме о «великом грешнике») сделать трагическими.

Трагическая коллизия «мечтательства» и «живой жизни» выражена художником так, как только и могла быть выражена: несколькими актами, движениями, жестами; только ими непосредственно заявляется сущность волеустремления героя. В описательном, образном материале

романа, который всегда имеет лишь посредствующее, приуготовляющее значение («исповедь» Версилова, рассказы «подростка» и прочее) — художник резко выделил несколько моментов как главных, сосредоточив всю значительность каждого из них в одном каком-либо жесте. <...>

Первый припадок безумия Версилова — его «двоения» между «мамой» и Ахмаковой, — связанный с определенным событием романа (оскорбительное письмо к Ахмаковой) и в этой связи подробно изображенный (волнением «подростка», Татьяны Павловны), — *непосредственное* выражение находит себе только в смехе Версилова (часть II, глава 8): «Он смотрел пристально, но улыбка его раздвигалась все более и более, и решительно переходила в смех.

— Вы смеетесь, вы смеетесь! Вам смешно!

Он... смеясь, смеясь уже настоящим смехом вышел» (13; 262)... Смех, как бы ни определять его философский смысл, всегда таит в себе хотя бы смутное сознание некоторого неожиданного несоответствия, несовпадения, сознание противоречия. Об этом ведь, с разных только точек зрения, говорят и все философы, разрешавшие проблему смеха. <...>

В смехе может быть выражено и трагическое противоречие; это угадал Достоевский, выразив жестом смеха «двоение» Версилова. Ускользающая от «мечтательного» ума «живая» реальность совершенства, бессилие воли найти тождество идеи совершенства и его «живой» данности, когда ожидаемое, желаемое тождество вдруг распадается, расплывается, — Достоевский находит всему этому выражение в «раздвигающейся» растягивающейся улыбке, смехе своего героя...

Если сцена смеха объединяет начальные фазы общего действия романа, то следующие очередные фазы также группируются вокруг одной сцены и приобретают последний смысл и значение только через нее. Это сцена с образом, «наследством» Макара Ивановича (часть III, глава 10). Здесь также все сосредоточено в одном жесте (расщепление образа Версиловым) и в сопутствующем ему монологе героя; монолог прерывается репликами «мамы», Татьяны Павловны, чем достигается сценичность момента. Не имея сцены, но принужденный все время искать чисто сценических, непосредственных эффектов, Достоевский преодолевает опосредованность словесного изображения тем, что выделяет и подчеркивает с сильнейшей резкостью *один* момент действия, *один* жест, заставляя этим как бы наглядно воспринимать его, видеть, как подлинный акт, но не рассказ о нем только...

Наивысшего напряжения действие романа достигает в сцене единственной встречи Версилова и Ахмаковой (тоже часть III, глава 10). Это диалог; чередование двух голосов, — оно выражает до конца трагическое противоречие, — совершенно лишено той условной согласованности, сглаженности, плавности в ритме, которая прикрывает обычно

трагическую сущность диалога, когда им пользуется описательное, эпическое искусство. У Достоевского диалог вполне раскрывает свою дисгармоническую сущность. Реплики, — обрывающиеся, как бы отталкивающие друг друга, — чередуются с сосредоточенно-лаконическими периодами <...>.

И все завершается срывом как бы, — в выкрике Версилова: «я вас истреблю!» (13; 417).

Приготовленная этим диалогом развязка романа сосредоточена в одном моменте, катастрофическом разрешении, — опять только в жесте, словесная передача которого своей лапидарностью опять заставляет как бы видеть, непосредственно чувствовать самый жест, словно дан он сам, но не рассказ только о нем. Это — сцена безобразного «нападения» Версилова, в союзе с Ламбертом, на Ахмакову (часть III, глава 12). Ахмакова на гнусное предложение Ламберта — «встала с места, вся покраснела и — *плюнула* ему в лицо» (13; 444). Ламберт — *схватил* ее за плечо и *показывает* револьвер; в ту же минуту, из двери в коридор выбегает Версиров... Художник нанизывает жест на жест, избегая какой-либо интерпретации, избегая и неподвижных образов, описаний, всю силу катастрофического разрешения сосредоточивая только в чистом жесте.

Версиров «выхватил револьвер у Ламберта и из всей силы ударил его револьвером по голове, Ламберт зашатался и упал... Кровь хлынула на ковер... Он бросился к ней. Он схватил ее, с невероятной силой поднял ее к себе на руки, как перышко, и бессмысленно стал носить ее по комнате, как ребенка... Он все смотрел на нее, на ее лицо... Я раздвинул портьеру и стал умолять его положить ее на кровать. Он подошел и положил, а сам стал над нею, пристально с минуту смотрел ей в лицо и вдруг, нагнувшись, поцеловал ее два раза в ее бледные губы... Вдруг он замахнулся на нее револьвером» (13; 444–445)... Только такой сухой передачей нагроможденных друг на друга жестов («схватил», «поднял», «бессмысленно стал носить», «поцеловал два раза», «замахнулся») художник достиг адекватного выражения мятущейся воли и рокового ее бессилия; только в жесте «поцеловал два раза» — «вдруг замахнулся» нашел Достоевский ту силу конкретного символа, которой недоставало, вероятно, словесному рассказу.

* * *

Трагическое ядро законченного романа «Подросток» подчиняет себе другие самостоятельные эпизоды — старичка князя Сокольского (его влюбленность в Анну Андреевну Версирову, желание жениться,

привязанность к дочери, Ахмаковой, не разрешающей этого брака) и эпизод князя Сережи и Лизы.

Их назначение в романе — оттенять трагическую природу страсти главного героя. В них мы находим искаженные отражения некоторых внешних признаков страсти Версилова; благодаря этому с большей отчетливостью выступает внутренний признак «двоения» Версилова, — трагический характер его.

Версилов смехом выражает свою сущность, «двоение». Ахмакова говорит ему: «мне всегда казалось в вас что-то смешное». Это «смешное» знает в себе и Версилов: «Вы испугались моего беспорядка, вериг, идей, глупостей?» (13; 415) — спрашивает он.

Художник не раз подчеркивает этот мелькающий оттенок смешного в своем герое: в «исповеди» Версилова «мелькало иногда что-то как будто смешное» (13; 388); — Версилов — пророк, но пророк — «бабий» (13; 121, 153 и др.), смешной.

Чтобы не ослабить трагический пафос страсти героя смешением трагического со смешным, а, наоборот, стремясь смешным оттенить и усилить трагическую силу «двоения», — Достоевский отделяет от главного героя внешнюю, комическую сторону его «двоения» и показывает ее в самостоятельном рассказе о страсти старичка князя.

Достоевский вообще скуп на портретные изображения своих героев; но уже в тех немногих штрихах, которыми зарисованы портреты Версилова и старичка Сокольского, он заставляет угадывать в одном карикатуру другого. <...>

«Пророчества» Версилова здесь именно «глупость». <...> И в таких же карикатурных чертах отражена трагическая страсть Версилова, его «двоение» между Ахмаковой и «мамой». Страсть Версилова к Ахмаковой в этом плане комического, — старческая мания жениться, предложение Версилова Ахмаковой в карикатуре. «Всякая вещь, *cher enfant*, может быть и величественна, и смешна» (13; 256), — говорит старичок «подростку». Тоска Версилова по «живой жизни» узнается как «смешная» во влюбленности старичка князя в Анну Андреевну. «Я бы всех простил, друг мой. Мне хочется всех простить, и я давно уже ни на кого не сержусь. Искусство, *la poesie dans la vie*, вспоможение несчастным и она, библейская красота. Жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» (13; 255–256)...

В этом старческом эстетизме таится мечта Версилова о «живой жизни», проистекающей из «великой идеи». <...> Так шаржирует Достоевский трагедию «живой жизни» Версилова...

Анна Андреевна, по отношению к старичку князю, — «земная царица» Версилова, Ахмакова. Недаром Анна Андреевна темная,

«волосы черные, пышные, глаза темные» (13; 22), так же, как темной с черными глазами, — в противоположность светлой, голубоглазой «маме», — предстает «подростку» Ахмакова.

Старичок князь тоже, подобно Версиллову, двоится в своем влечении. Кроме Анны Андреевны он любит еще дочь свою — Ахмакову, и боится ее; она мешает ему жениться, не позволяет, чтобы не потерять наследства; это окарикатуренные отношения Версиллова к «маме», из-за которой он не может жениться.

Так же связаны с историей Версиллова приключения старичка князя: похищение его Анной Андреевной, бегство от Ахмаковой в Царское Село (бегство Версиллова от «мамы» за границу). <...> «Двоение» Версиллова символически сосредоточено в расколотом образе странника Макара; вот карикатурное отражение этого символа: старичок князь видит сон, — «входит старик с бородой и с образом, расколотым надвое, и вдруг говорит: “Так расколется жизнь твоя”» (13; 430). <...>

Если «земная царица» для старичка Сокольского — Анна Андреевна, то место «мамы», «ангела небесного» здесь, — в карикатуре, — занимает... Ахмакова! <...>

Таковыми отражениями трагического в смешном достигается романтический эффект иронии. Ведь если только в карикатурном отражении становится возможно искомое Версилловым тождество, если только тут сливаются воедино «ангел небесный» и «царица земная», «мама» и Ахмакова, — тем безнадежнее страсть Версиллова, тем сильнее ее трагический пафос <...>.

Приключениями старичка князя трагическая основа романа отражается как смешная. Любовь князя Сережи и Лизы иначе отражает двойственную страсть Версиллова. Князь Сережа любил Лизу так же, как Версиллов «маму»: постоянно уходит от нее («скитается»), но и всегда возвращается, потому что не может без нее долго жить; но зная, что должен жениться *на ней*, — все-таки делает предложение *Анне Андреевне*, как и Версиллов Ахмаковой. Достоевский все время подчеркивает эту аналогию, — сохраняет в побочном сюжете внешние признаки главного.

Но «двоение» князя Сережи сохраняет только оболочку страсти Версиллова; содержание за этой оболочкой иное. Его «двоение» лишено трагического пафоса и потому неминуемо соскальзывает в подлость, позор, бесчестие (исключен из полка, замешан в деле Стебелькова с фальшивыми акциями, доносит на Васина). В князе Сергее совсем уж нет страстного безумия, огненной стихии Версиллова, которая в Версиллове сохраняется от исконной связи с землей.

Князь Сережа «безнадежно слаб» (13; 239).

Как Фауст, чтобы быть понятным, нуждается в Вагнере подле себя, — так роковая сила версиловского стремления отчетливей выступает на фоне «бессилия» князя Сергея.

Именно для этого — чтобы усилить такое отношение — и сближает Достоевский (во всем остальном) этих двух героев своих, отражает Версилова в князе Сереже.

Он так же, как Версилов, дорожит своим дворянством; однако для него оно не источник «живучести», а, наоборот, источник мертвенной обособленности; слова Версилова о дворянстве и «живой жизни» он не понимает вовсе, сердится.

Князь Сережа двойственность свою — как Версилов, как старичок Сокольский — выражает смехом; этот жест сохраняют все три героя, и тем самым два из них объединяются вокруг первого, главного... <...>

Страстной воли Версилова к «живой жизни» нет у князя Сергея. Тайна Эроса ему не открыта. И потому его колебания между добром и злом безжизненны и бесплодны. Ему присвоен традиционный у Достоевского символ духовной мертвенности:

— Мне всё *науки* снятся! (13; 335), — говорит он, стоя уже на краю сумасшествия... Сходство князя Сережи с Версиловым тем более разительным делает основное несходство их. Рядом с безволием одного еще более видимой и осязаемой становится страстная воля другого (Версилова). Но ведь в этой воле Версилова — весь трагический пафос его «истории», всего романа: если бы страстно не влекся Версилов к «живой жизни», недостижимость ее — неслиянность Версилова и Ахмаковой — не была бы трагедией. Поэтому, выделяя и подчеркивая волю Версилова, эпизод князя Сережи и Лизы усиливает трагический пафос основного ядра романа.

* * *

В таком же символическом подчинении «главному» предстает в законченном романе и генетическая первооснова его — рассказ о «подростке», осколок жизнеописания «великого грешника». К этому подчинению вели все последовательные отклонения художника от первоначального замысла. В законченном романе «колебания» «подростка», сопутствуя «двоению» Версилова, в существе своем тождественны ему. Это тоже воля, направленная к утверждению «живой жизни», противоборствующая отъединяющему «мечтательному» разуму. «Двоение» «подростка» принимает только разные облики и, сопровождая «двоение» Версилова, таким образом разнообразит и множит главный символ романа. Так, в I-й части, где трагическая сущность

«любви-ненависти» лишь намечена, ей сопутствуют «колебания» «подростка» между «идеей» (ротшильдства) и необъяснимой для него самой жалостью к девочке-подкидышу; во II-й части «двоение» Версилова раскрывается в его безумном поступке (письмо к Ахмаковой); этому «двоению» сопутствуют новые символы, которыми облекается теперь тождественное «двоение» «подростка»: это рулетка (она соответствует «идее») и влюбленность в Ахмакову (антитеза рулетке, «идее»); наконец, в III-й части, где «двоение» Версилова вступает в свои полные фазы, ему соответствует раздвоенность «подростка» между «благообразием» странника Макара и пауковым развратом Ламберта.

Благодаря таким соответствиям трагическое противоречие «мечтательства» и «живой жизни» распространяется на все многообразие романа, как бы изобличается мировая сущность его...

Рассказ о «подростке», возникнув непосредственно из житийного замысла, подчинился трагической основе законченного романа. Однако в нем сохранились следы тех широких заданий, которые руководили первоначальным «житийным» замыслом Достоевского; если в пределах романа «колебания» «подростка» отмечены тем же роковым характером, что и «двоение» Версилова, то за пределами романа, где-то в будущем, художник указывает возможность синтеза разъединенных и борющихся начал «мечтательства» и «живой жизни».

В эпилоге романа глухо упомянуто о новом (после катастрофы) и более прочном сближении «подростка» с героиней. Но «это — уже другая история, — замечает Достоевский, — совсем *новая* история, и даже, может быть, вся она еще в будущем» (13; 447). Так «старой истории» трагического «двоения» (которая «длится вот уже многие тысячи лет» (13; 178)) явно противопоставляется «новая история» «подростка», которая, однако, «вся еще в будущем». То, что недостижимо для Версилова, может быть окажется достижимым для его сына. И такие указания художника в желанное будущее окончательно скрепляются предсмертным заветом «подростку» странника Макара... Рассказ о «подростке» («великом грешнике» первой части «Жития»), превратившись в законченном романе лишь в отголосок трагической страсти главного героя (Версилова), все же сохранил в себе намеки на ту мысль о теодицее, которой руководился Достоевский, еще только задумывая произведение свое.

II

Связанные друг с другом как символы, четыре сюжетные группы романа «Подросток» в ходе романа очень слабо связаны между собой прагматически. Если в художественном объекте прагматическую связь

предметного называть сюжетом (а только это и условимся подразумевать далее в понятии «сюжет»), тогда необходимо признать, что в романе «Подросток» все объединяющего собою сюжета нет, но есть пять сюжетов (пятый — эпизод девушки-самоубийцы и ее матери), — обособленных, взаимно непроницаемых. Однако прагматическая закономерность осуществлена в пределах каждого из пяти дроблений романа.

Отдельные события истории Версилова (оскорбительное письмо Ахмаковой, расщепление образа и прочее) закономерно вытекают из изображенных характеров Версилова, Ахмаковой, «мамы»; похищение старичка князя также закономерно подготовлено характером этого трагикомического героя и Анны Андреевны и т.д. Тут жизненная логика событий и характеров доведена до степени необходимости. И однако подобной прагматической закономерности не находим почти вовсе, лишь только выходим за пределы каждого из этих дроблений, лишь только останавливаем внимание на точках соприкосновения их друг с другом. События «любви-ненависти» Версилова к Ахмаковой ни в какой степени не обусловлены перипетиями рассказа о князе Сереже и Лизе; этот последний в своем закономерном развитии тоже ничем почти не обязан рассказу о приключениях старичка Сокольского и т.д. (Поэтому каждое из этих дроблений и может быть названо *самостоятельным* сюжетом.) И видно, как художник старается только замаскировать эту прагматическую разъединенность эпизодов. Только для этого вводятся некоторые подробности, явно придуманные, не оправданные дальнейшей последовательностью романа. Например, Версиров и князь Сережа связаны в своем прошлом любовью к одной и той же женщине (Лидии Ахмаковой); Версиров подбивает князя Сережу напасть на Ахмакову; князь Сережа сватается к Ахмаковой. Очевидно, этими подробностями — совершенно не нужными как символы, и ничего не дополняющими ни в сюжете Версилова, ни в сюжете князя Сергея, — Достоевский старался — хотя бы видимо — скрепить, связать эти два самостоятельные сюжета. Такой же нарочито придуманной подробностью представляется отдаленное родство князя Сережи и старичка князя (Сокольского), особенное участие старичка к судьбе родственника. Все это внесено в роман только потому, что помогает художнику развивать несколько сюжетов одновременно, чередуя самостоятельные перипетии их как бы перипетии одного сюжета <...>. Так, пять указанных дроблений романа *как сюжеты* не объединены, обособлены друг от друга. Это утверждение может показаться парадоксальным.

В романе — это видишь прежде всего — осуществлено некоторое подобие сюжетной координации между рассказом о «подростке» и всеми остальными...

История «подростка» — «история первых шагов на жизненном поприще» (13; 5), первых колебаний между добром и злом. («Я жалкий подросток и сам не знаю поминутно, что зло, что добро» (13; 217)). И потому не случайно, а в согласии с самой сутью этой «истории колебаний» герой ее причастен к событиям всех остальных рассказов. История «подростка» тем самым связывает все другие между собой, словно фазы своего развития, расширенные только до известной степени самостоятельности. К тому же весь роман написан как автобиография, носит название «Подросток» <...>. Отсюда и можно легко усмотреть объединение всех мелких эпизодов романа в одном сюжете повествования о «подростке». Но если эта связь и существует, то не она создает художественное единство романа. По отношению к рассказу о «подростке» слишком самостоятельны другие черты, чтобы признать их фазами его развития. История князя Сережи и Лизы, — правда, это одновременно и история «позора», мнимой подлости «подростка». (Он берет деньги у князя, а князь дает их, воображая, что выплачивает за падение Лизы ее брату.)

То же и история Версилова и Ахмаковой; это история неизвестного разыскиваемого отца, история первой любви, — история «подростка». Но и в первом и во втором рассказе объединяющие функции рассказа о «подростке» очень часто не только ослабевают, но исчезают совсем, низводятся только до степени оповещения рассказчиком виденного, до степени чисто внешней связи. Сцена с разбитым образом или свидание Версилова с Ахмаковой, — такие моменты романа, хотя и переданные как виденное, «подслушанное» «подростком», но их самодовлеющий интерес и значение настолько преобладают, что причастность их к жизни «подростка», к его «колебаниям» совершенно теряется. Такие моменты романа резко выступают из внешних рамок автобиографии, оставляя ее позади как фон, как чисто внешнюю связь. Так, эти внешние признаки (автобиографический характер романа, его заглавие) свидетельствуют самое большее опять только о намерении, попытке художника объединить все разрозненные сюжеты романа в одном из них, в сюжете «подростка». И намерение это, конечно, стояло в связи с обобщающим характером того первоначального художественного задания («жизнь великого грешника»), из которого возник рассказ о «подростке» законченного романа. Но после сложной своей эволюции <...> рассказ о «великом грешнике» («подростке») не мог уже дать *из себя* прочную ткань обобщающего сюжета...

В романе Достоевского такого сюжета нет...

Но вместо сюжета находим некоторую его фикцию: *фабулу*; вместо всесторонних прагматических связей (характеров, лиц, поступков-событий) — одностороннюю связь внешних событий только, происшествий. Целям такого внешнего объединения служит авантюра с письмом.

Как бы восполняя обнаружившееся бессилие рассказа о «подростке» (предназначенного ведь первоначально объединять своим сюжетом художественное целое), Достоевский привносит в него эту фабулу. «Подросток» — обладатель таинственного письма, которое всем необходимо, каждому из действующих лиц романа помогло бы в его намерениях и стремлениях; его все ищут, все домогаются: Версиров — как надежное оружие в любовной борьбе; Ламберт — как средство к наживе; Анна Андреевна — чтобы поссорить старичка князя с дочерью; Ахмакова — чтобы избежать ссоры с отцом. Таким искусственным приемом разрозненные рассказы романа прикрепляются к одному из них, — рассказу о «подростке», — и через него, хотя бы видимо, соединяются друг с другом... Но фабула эта не выполняет даже тех скромных задач внешнего объединения событий романа, которые явно заданы ей художником <...>; внешне объединяя историю Версирова, приключения старичка князя и жизнеописание «подростка», — фабула совершенно не захватывает собой рассказа о князе Сереже и Лизе; для него, как мы видели, художнику пришлось подыскивать иные совпадения с другими дроблениями романа, — в эпизоде Лидии Ахмаковой, например. В законченном романе «Подросток» объединяющие функции единого сюжета не развились дальше фабулярной занимательности. Но связь фабулы очевидно только прикрывает своим грубым прагматизмом какие-то иные связи, которые необходимо допустить, чтобы объяснить впечатление структурной цельности романа Достоевского... Художественное единство романа Достоевского достигается, конечно, не фабулой только. Очевидно, самый принцип этого единства должен быть усмотрен вообще в какой-то совсем иной плоскости, чем сюжетный прагматизм...

Мир творчества Достоевского только видимо — мир образов из действительности, русской действительности 70-х годов. Художник словно обманывает и себя, и нас, заставляя героев своих жить и чувствовать в Петербурге, спорить о Бисмарке или французском депутате Монжо (13; 207, 351), заходить в трактир на канаве (13; 222), где играет разбитый орган, стучат бильярдные шары, и пахнет старыми салфетками; или в петербургской меблированной комнате средней руки слушать, как говорят за стеной, и потом хлопает дверь в коридоре. Выхватывая эти клочки действительности, доводя «эмпиризм» их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыться радостным узнаванием этой действительности (как Флобер или Л. Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки к себе, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом.

* * *

Иное начало художественного единства находим в различных видах искусства; в противоположении предметно-прагматическому началу оно может быть названо *динамическим*; условно, одно противостоит другому; одно как бы борется с другим, и оба поочередно осиливают друг друга то в том, то в другом виде искусства. Динамическое начало сильнее проявляется в тех видах искусства, где предметное ослаблено, и где преобладают элементы эстетической формы (в лирике, танце, музыке), хотя было бы ошибочно динамическое начало понимать как функции эстетической формы*.

Динамическое начало в искусстве — это та же целесообразность, активность, которая является умопостигаемым законом нашей внутренней жизни, нашего «я», — активного и свободного**. В переживании моего свободного волеизъявления непосредственно усматривается ряд восхождения к цели (телеологический ряд явлений), где каждое явление, как проявление моей активности, будет ярко окрашено все повышающимся напряжением, а чувство разрешения или разряда — чувство осуществленной свободы — будет сопровождать момент завершающий. Эту свою целесообразную активность мы и познаем и узнаем, переживая искусство. Чистая эстетическая форма всегда отмечена динамическим характером. Ритм и рифмы в поэзии — восходящие к цели (телеологические) ряды чувственных впечатлений, утративших, в этой координации, свой чувственный характер***. Напряжение и разрешение, задание и ответ на него — так чередуются ударенные и неударенные слоги в стопе ямба, хорей; два согласно звучащих слова превращаются в рифму тоже как задание цели и достижение ее, как напряжение (первое слово рифмы) и разрешение (второе ее слово). Это проверяется тем чувством напряженного ожидания, которое сопровождает переход от одного стиха к другому, соответствующему по рифме; чем больше ритмических единиц разъединяет эти 2 стиха, чем длительнее чувство ожидания, тем сильнее напряжение и завершающее разрешение (как, например, в «Поэзии» Тютчева, где срифмованы первый стих с последним, тогда как вся пьеса насчитывает 8 стихов). В музыке, искусстве чистейшей формы, телеологическая структура особенно видна. Последовательность тонов мелодии есть именно последовательность ожидаемого разрешения

* См.: Христиансен Бродер. *Философия искусства* / Пер. Г. П. Федотова; под ред. Е. В. Аничкова. СПб.: Шиповник, 1911. С. 49–114.

** Там же. С. 16–20.

*** Там же; то же и дальше. С. 96–113.

к только что возбужденной напряженности. И ожидание тут, если оно сейчас же оправдывается далее развивающейся мелодией, если оно сейчас же подтверждается, как верное угадывание, — лучший субъективный показатель понимания данной музыкальной пьесы...

Часто выхваченный из музыкальной пьесы аккорд, прозвучав отдельно, вызывает неприятное впечатление диссонанса; в гармонической последовательности пьесы он нужен — это сразу чувствуешь, ожидаешь его как цель, как необходимое звено в цепи напряжений и разрешений. Значит, только телеологическая структура музыкального целого законяет, оправдывает звучание отдельных тонов, отдельных аккордов...

Но динамическое начало присуще не только тем видам искусства, где предметное содержание отсутствует или ослаблено (музыка, лирика). Изобразительные искусства тоже знают эту игру напряжений и разрешений, потому что и тут элементы формы играют роль в художественном синтезе. Кроме того, динамическим характером может быть отмечена не только форма, но и предметное содержание, — и оно может быть размещено (в скульптурной ли группе, в картине или эпическом сюжете) по линии напряженного восхождения к цели, отступая тем самым от присущей ему прагматической закономерности*. Это то, что мы называем обычно драматизацией изображения и что требуется как главное условие эстетической оценки от всякого сценического рассказа (сюжета драмы).

Однако в изобразительных искусствах никогда почти динамическое начало не в силах всецело подчинить себе художественный объект, до конца *только собою* определить характер его единства; в изобразительных искусствах предметное содержание обычно подчиняет себе форму, а если драматизируется само, если допускает динамический элемент внутри себя, то неизбежно овеществляет его, оставляет его скрытым и в подчинении, — тем вещественным связям и отношениям, которые присущи ему, — этому предметному содержанию, — как таковому. Только музыка (иногда лирика) знает полное господство беспредметной активности. Поэтому только это искусство обладает чародейной силой реально приобщать нас тому миру свободы, который, вне музыкального обаяния, лишь смутно угадывается нами.

Казалось бы, такое обаяние не в средствах изобразительного искусства. Достоевский своими романами, однако, достигает его; с этим согласится каждый искренний ценитель Достоевского; объективно это подтверждается принципом художественного единства его романов.

* В картинах В. И. Сурикова, например. Лица в толпе, окружающей боярыню Морозову, строго сгруппированы, как напряженное выражение ужаса (в той части толпы, где боярыня Морозова уже видна) и безудержный смех (там, где лицо Морозовой еще не видно). См. М. А. Волошин «Суриков». Этими переходами смеха в ужас и ужаса в смех динамически объединяется художественное целое.

* * *

Пять дроблений романа «Подросток», слабо и внешним образом объединенные прагматически, входят, однако, в органическое соотношение друг с другом благодаря однородной своей динамической структуре; называть их условимся теперь — как элементы органического единства — мотивами*... <...>

Каждый из пяти обособленных сюжетов романа отмечен целестремительной активностью.

Прием автобиографических записок помогает художнику этого достигнуть: все изображенное в романе представлено как состояния воли рассказчика. Сюжеты раскрываются как бы из целевых заданий этой воли, — причем предметное содержание этих заданий от читателя скрыто.

Неясные целевые задания отлагаются в некие словесные формулы («та женщина», «эта женщина», «Васин» — «Луга» — «прошлый год»); через них ассоциируются друг с другом прагматически не соединенные еще изобразительные элементы (Ахмакова и Версилов, Лиза и князь Сергей) и таким образом замыкаются предметные группы, сюжеты. Так складываясь, сюжеты движутся в рассказе тоже как моменты целестремительной активности, конечная цель которой лишь постепенно проясняется в этом процессе.

Но при такой качественной однородности, 5 мотивов романа Достоевского различаются количественно, степенью напряженности. Благодаря этому они и входят в соединение друг с другом, преодолевая свою прагматическую разъединенность. <...>

Отмечено было преобладание одного мотива (II-го) над всеми другими, — выделение истории Версилова и Ахмаковой как *leit-motiv*'а (или доминанты) среди других, *побочных* мотивов.

Легко заметить, что это преобладание динамического характера.

В романе Тургенева Лаврецкий выделяется как главное лицо среди других персонажей (Лемм, Паншин, Михалевич) потому, что с первых страниц художник тщательно строит образ его, — показывает, каким он был прежде, каким он является сейчас; *Лаврецкий, по преимуществу перед другими персонажами, заполняет собой пространство романа; мы неизменно встречаемся с ним (его мыслями, чувством)*

* В целях сокращения обозначаем: рассказ о «подростке» — мотив I; история Версилова и Ахмаковой — мотив II; любовь князя Сережи и Лизы — мотив III; приключения старичка князя и Анны Андреевны — мотив IV; рассказ об оскорбленной девушке (Оле) и ее матери — мотив V.

всюду, куда бы ни привел нас художник, — в гостиной калитинского дома, в саду, в деревенской усадьбе.

Совершенно иначе выделен Версиров в романе Достоевского. Очевидно, количество посвященных ему страниц не играет тут никакой роли. В I-й части Версиров показан только три раза, и кроме густых волос с проседью под широкополой шляпой мы ничего не видели; что же касается Ахмаковой, то она *во всем романе* показана только шесть раз, в коротких сценах-диалогах. И все-таки с первых страниц повествования Версиров и Ахмакова преобладают над остальными персонажами романа.

Преобладание это коренится в большей напряженности leit-motiv'a по сравнению с побочными. Наше ожидание Ахмаковой или Версирова напряженнее, чем ожидание Анны Андреевны или князя Сокольского. Это достигается тем, что телеологические моменты leit-motiv'a — где каждый предшествующий ведет нас или зовет к следующему — расположены на большем расстоянии друг от друга, чем соответствующие моменты побочных мотивов; при переходах от одного момента leit-motiv'a к другому ожидание длительнее, напряженнее, чем в соответствующих переходах мотива побочного. Так, в I-й части романа моменты leit-motiv'a, определяющие собой завязку, расположены на таком расстоянии: 2-я глава (появление Ахмаковой), 6-я глава (появление Версирова), 8-я глава (разговор у Татьяны Павловны); соответствующие же фазы мотива IV-го все расположены на протяжении одной главы (2-й); мотив III завязан в трех смежных главах (8, 9, 10).

Итак, уже первые моменты доминирующего мотива, при однородной с другими мотивами последовательности своей, отличаются, выделяются большей степенью своего напряжения. И дальше, на протяжении всего романа, мотив Версирова и Ахмаковой выделен как сильнейший телеологический ряд, где и нарастающее напряжение сильнее, потому что длительнее; сильнее будет и разрешение. <...>

Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского*. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: 5 голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романа Достоевского.

* Есть прямые свидетельства самого Достоевского тому, что свои сюжеты он сам сознательно подчинял музыкальным заданиям: «В первой главе, по-видимому: болтовня»; о «Записках из подполья» писал Достоевский брату: «Но вдруг эта болтовня в последних двух главах разрешается неожиданной катастрофой... Ты понимаешь, что такое переход в музыке. Точно так и тут» (Письма в: Материалы 1883. С. 153).

Такое уподобление — если оно верно — ведет к более обобщенному определению самого начала единства. Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом «я», — закон целесообразной активности. В романе же «Подросток» этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: «любовь-ненависть» Версилова и Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта.

Как всякая внутренняя или внешняя перемена, вызванная моей волей (цель и завершение волевого акта), предвосхищается, — в виде представления, — моим стремлением, так же в романе Достоевского верховная цель его (встреча и разрыв Версилова и Ахмаковой) с самого начала предвосхищается, задается в напряженных оповещениях, в акценте, выделяющем среди первых еще впечатлений романа «главное»; как всякое волевое представление (стремление) отличается от обычных представлений своеобразным характером активности, — так же и образы романа Достоевского не зарисованы неподвижными (как у Тургенева, например), но даны в нарастающей стремительности мотива; наконец, как всякая верховная цель моего «я» подчиняет себе мои побочные волевые акты (побочные стремления и перемены) — так же точно верховная цель романа Достоевского (раскрытие основного символа) подчиняет и руководит собой побочные мотивы романа... Форма волевого акта — структурное начало романа Достоевского. Тем самым структура романа адекватна его главному символу. Отсюда объясняется неуловимость и, вместе, действенность символов Достоевского. Они не требуют внешнего отгадывания, как, например, образные иносказания Ибсена или Метерлинка; они стихийно подчиняют себе, с чисто музыкальной непосредственностью и силой.

