



В. В. ВИНОГРАДОВ

Школа сентиментального натурализма: Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов

А. С. Долинину посвящаю

§ 1. В «Бедных людях» взята традиционная форма сентиментального «мещанского» романа — переписка любовников, с внедрением записок, излагающих *Vorgeschichte* одного из них, и с трагическим концом. В соответствующем жанре прошлых литературных школ «записки» приходились на долю любовника, так как, понятно, центром действия была героиня, и ее письма с резкими эмоциональными перебоями, которыми сопровождалось течение романа и которыми обставлялись также воспоминания о прошлом, ярче всего развивали сентиментальный стиль, обнаруживая «говорливость сердца»*. В «Бедных людях», напротив, в соответствии с поэтикой «натуральной» школы, где был запрет на сентиментальную любовь и на красавиц и где во всяком случае героиня обречена была на второстепенные роли, «записки» отдаются Вареньке Доброселовой, так как она вообще нужна в романе главным образом как адресат, подающий реплики, чтобы вызывать изменение оттенков эмоционального фона в письмах Девушкина и толкать его на те или иные действия. Центральной же фигурой в «Бедных людях», конечно, мог быть лишь традиционный герой «натуральной» новеллы, титулярный советник, образ которого получает новое освещение, впервые попавши в рамку мещанского романа. И современники единогласно отметили такое распределение ролей. «Девушка в романе вся пожертвована основной его мысли, так что в ней не осталось почти ничего женского. Она сложена хорошо и правильно, но чувствуешь, что она сложена из камня», — писал Никитенко**.

Общая сентиментальная канва романа определяет и названия действующих лиц: *Девушкин* — «девственно-добродетельный старичок»,

* Ср. «Записки Фальдониевы» в романе Леонарда «Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе, изданные г. Леонардом», изд. 2-е, 1816.

** «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, № 3, отд. V, стр. 32.

с соответствующим именем — *Макар*, из которого, по его собственному признанию, «половицу сделали», — и *Доброселова*, имя которой — *Варенька* ведет к заглавиям сентиментальных романов начала XIX в. (вроде «Катенька, или Дитя несчастья» Дюкре дю Мениля). Но имена действующих лиц в «Бедных людях» интересны не только указаниями на сентиментальный тон, осложненный юмором (*Девушкин — Макар*). В них с резкой и преднамеренной подчеркнутостью символизирован литературный сдвиг старых сентиментальных тем и героев, которые должны, как *Тереза* и *Фальдони*, пойти в услужение *героям* и общим тенденциям поэтики «натуральной» школы. Ведь недаром Тереза и Фальдони, имена которых, по словам предисловия к переводу этого романа, «были для любимейших наших писателей украшением их сочинений», сделаны слугами, исполняющими поручения Макара Девушкина.

В целях комической мотивировки сентиментальной настроенности Девушкина в прошлом — раскрывается круг его чтения: здесь рядом с «Ивиковыми журавлями» Жуковского есть ссылка на «нелепый» роман «нежного» Дюкре де Мениля «Мальчик, наигрывающий разные штуки колокольчиками» (М., 1820). Подобно этому обязательные для «мещанского» сентиментального романа «нравственные» рассуждения Девушкина о человеке как бы оправдываются его заявлением, что он читал «умное сочинение» — университетский курс нравственной философии 30-х годов: «Картина человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем» (СПб., 1834). Это «умное сочинение», посвященное познанию человека, имело целью не только «способствовать успехам общей науки или философии», но и «доставить поучительное чтение любознательным юношам, деловым людям, художникам, литераторам и, наконец, тому почтенному возрасту, который уже не может находить пищу в романах, драмах и в периодических листках, но который любит приятное только в образе полезного» (Предисловие).

Совершенно особое значение имеет чтение Девушкиным «Станционного смотрителя» Пушкина и «Шинели» Гоголя. Функцию «рецензий» Девушкина на эти сочинения придется определить при анализе сюжетного строения «Бедных людей». Но первоначально необходимо уяснить *мотивы выбора* Достоевским именно *данной формы сентиментального романа*.

Сюда прежде всего влекло Достоевского характерное для новелл «натуральной» школы требование бедной, несложной фабулы («Жизнь проста...») и богатства аксессуарных деталей, требование, которое теперь необходимо было примирить с лозунгом психологического использования «натуралистического» фона, в целях внутренней характеристики «микроскопической личности». Недостаток «внешнего содержания»

неразрывно связан с эпистолярной формой сентиментального романа. Это знали все современники Достоевского и знали также, что выбор этого жанра предполагает своеобразную направленность художественных интересов — в сторону детализации обстановки и быта (*Kleinmalerei*), в сторону психологического анализа «микроскопических печалей и радостей» или к продукции новых форм поэтического стиля. Об этом писала даже «Северная пчела»: «Письма — форма повествования, требующая таланта необыкновенного, чем мог бы выкупаться недостаток внешнего содержания, свойственный сочинениям этого рода* составляло предмет особых художественных забот Достоевского. Критика отмечала эту устремленность: «... микроскопические печали и радости, мелочные страдания, давно уже вошедшие в обыкновение у повествователей, под пером г. Достоевского и г. Буткова доведены до крайнего предела»**. Совершенно иначе и, конечно, вернее понимал свою связь с предшествовавшей литературной традицией в этом отношении сам Достоевский: «Старые школы исчезают, новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку» (28 (1); 107). Аналитическая отделка деталей не только внешней обстановки, но и психических вибраций, филигранная четкость, которой так гордился Достоевский, удобнее всего умещалась именно в рамках сентиментальной, освобожденной от фабульной пестроты переписки, где вещи, нагромождаясь, и мелкие события, застывая, расцветчивались изменчивыми красками быстро сменяющихся эмоций и «нравственными» рассуждениями «бедных людей». И особенно важно было то, что «бедные люди» о себе, о жизни — своей и чужой — говорили сами. Они сами как бы раскрывали тематику своего литературного воплощения.

§ 2. Сосредоточенность на стиле, выполнение определенного стилистического задания чрезвычайно существенны для первого романа Достоевского. Именно здесь открывается своеобразие позиции, занятой Достоевским, и отыскиваются часто корни тех преобразований литературной системы натурализма, в результате которых был осуществлен оригинальный, поражающий острой новизной синтез художественных форм. Недаром Достоевский был возмущен, когда встретил непонимание этой стороны своего романа: «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя: я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Деушкин, а не я, и что Деушкин иначе и говорить не может. Роман

* Ср. «Новую Элоизу» Руссо, Жак у Жорж Занда. Между тем «grübeleien в изгибах и извилах личности» («Московский городской листок», 1847, № 51).

** «Московский городской листок», 1847, № 116.

находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (28 (1); 117–118). Уже этим заявлением Достоевский подчеркивал, что как о нововведении речь может идти лишь о стиле Макара Девушкина. В самом деле, легко доказать, что образ Вареньки Доброселовой с своим стилем, который от героинь «мещанского» романа перешел в дневник сентиментальных пансионеров (ср. стиль Наденьки в новелле Гребенки «Лесничий») и который современным критикам Достоевского показался слишком «благообразным», «холодным», «напоминающим ученическое упражнение на заданные темы», — этот образ уже почти в готовом виде попал в роман «Бедные люди» из арсенала сентиментальной поэтики.

И для того чтобы оценить величие художественного подвига Достоевского в области организации речевого стиля мелкого чиновника *на фоне новой трактовки этого образа*, необходимо сначала увидеть тот тупик, в котором оказались «натуралисты», отвечая на призыв теоретиков своей поэтики «человечить микроскопических личностей». Разговорно-речевая словесная мозаика, которую создавал с таким исключительным искусством Гоголь и которая больше всего поражала современников и побуждала к подражанию, не была приспособлена для «трогательных» душевных излияний, для выражения возвышенной «говорливости сердца». Она могла служить лишь иллюстрацией комических поз, которые с мельчайшими подробностями воспроизводились каким-нибудь подставным рассказчиком путем их «вульгарного» названия или посредством искусственно приподнятых описаний. Иногда же речевая паутина Гоголя формировалась по специальному заданию — эстетически преобразовать аномалии повседневного словоупотребления, обусловленные автоматизмом, и обмолвки; иногда она вбирала в себя узко «семейный» жаргон путем художественной имитации тона «добротного знакомого». И во всех этих и других видах она могла вовсе не предполагать за собой действия, и эстетическое восприятие тогда в речевом «издевательстве» должно было искать полного своего завершения.

В 40-х годах, когда выставлены были новые принципы обрисовки чиновника и широкое пользование косной разговорно-речевой стихией — исключительно в комических эффектах — могло нарушить общий тон новеллы, чиновники — герои «натуралистической» повести старались больше молчать или же говорить языком самих авторов. Так, например, у Буткова, у Гребенки. И вот Достоевский берет на себя труднейшую задачу — выработку слога «очеловеченного» чиновника. Мелкий чиновник впервые у Достоевского говорит так много и с такими тональными вибрациями. «Москвитянин» отметил это: «Макар Девушкин... переписывает, хотя, судя по слогу его писем и по многим размышлениям очень верным, обнаруживающим ум наблюдательный, можно б было предположить, что он... не лишен способностей, как

Акакий Акакиевич» *. Новая психологическая мотивировка преобразовала установившиеся «натуральные» формы чиновничьей речи. И притом реформатор исходил из того же образца, откуда шли все другие «натуралисты»: речь Девушкина создавалась на основе «слога лиц, выводимых Гоголем» **. Это заметил С. П. Шевырев. И не он один: разговорно-речевая основа писем Девушкина, восходящая в формальном генезисе своем к речам гоголевских героев, бросилась в глаза большинству критиков «Бедных людей» ***.

Вместе с тем критика поняла и то, что стиль Девушкина возбуждал особенные художественные беспокойства и старания Достоевского. «Мы уверены, — писал К. Аксаков, — что Девушкин (чиновник) говорил, мог говорить точно так, как в повести; но уверены в то же время, что он никогда не писал так; *так может писать сочинитель, поставивший вне себя описываемое лицо*, создавший и ухвативший его своею художественною силою» ****. Так остро и решительно выдвигается Конст. Аксаковым проблема «образа автора» в языковой структуре писем Девушкина. «Этот язык очень изысканный», — писал Никитенко *****. И он отмечал далее в своем критическом очерке, как процесс переработки старых форм в языке Девушкина сопровождался иногда внедрением в общую стройную структуру чиновничьего стиля выражений и фраз, нарушавших его «искусственную простоту» («Я просто не существую...» (1; 51); «Слушаешь, как начнут они состязаться...» (1; 51); «Сапоги новые с сладострастием надеваешь...» (1; 62); «Выбежал в бешенстве неслыханном» (1, 66)).

Ту же непоследовательность еще более четко отмечал позднее Анненков, утверждая, что в первых произведениях Достоевского «образ рассказчика» служил лишь поводом к игре стилем и к разработке новых приемов архитектоники: «Читатель постоянно занят не рассказчиком, а манерой автора и его приемами, его условным стилем, которые, действительно, в ущерб внутреннему содержанию повести, беспрестанно напрашиваются на ваше мнение, на оценку вашу» 6*. <...>

* Из рецензии С. П. Шевырева на «Петербургский сборник». «Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, стр. 167.

** «Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, стр. 169.

*** «Московский литературный и ученый сборник на 1847 год», стр. 27, статья К. С. Аксакова. Наша изящная словесность. Статья третья. Полное собр. соч. Ф. М. Достоевского». — «Отечественные записки», 1867, т. 170, январь, кн. 2, стр. 551, Страхов.

**** «Московский литературный и ученый сборник на 1847 год», стр. 27.

***** Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, № 3, отд. V, стр. 34.

6* «Современник», 1849, № 2, стр. 5–6.

Устремленность Достоевского в эту сторону засвидетельствована не только его личными признаниями. Ведь и Девушкин постоянно заявляет о себе, что целью своих литературных занятий ставил он формирование стиля. Сначала он жалуется: «Слогу нет, Варенька, слогу нет никакого, хотя бы какой-нибудь был» (1; 24). Но постепенно, с развитием интереса к литературе, стиль у него «формируется»; делается сложнее, разнообразнее как лексический состав его писем, так и синтаксическая организация их. Под влиянием сочинений Ратазьева в слоге Девушкина появляются даже такие символы, как «кровожадный тигр». К работе над стилем побуждает его и Варенька. И превратившись в «сочинителя литературы и пииту», Макар Девушкин прямо указывает: «Начал я вам описывать это все, частью, чтобы сердце отвести, а более для того, чтобы вам образец хорошего слога моих сочинений показать» (1; 88). Никитенко в своем критическом очерке о «Бедных людях» заметил, что стиль Макара Девушкина показывает в нем не только переписчика бумаг, но «истинного сочинителя»*.

И на том обстоятельстве, что Девушкин в своих сочинениях следует поэтике «натуральной» школы, изменяя лишь эмоциональное освещение деталей, к «Бедным людям» относящихся, основаны острые эффекты художественной структуры романа. Таким образом, выбор эпистолярной формы сентиментального, «мещанского» романа позволял «титularному советнику» выступить самому в звании литератора. Впрочем, эта мысль глубже и всестороннее раскроется после сюжетно-композиционного анализа «Бедных людей».

§ 3. В «мещанском» романе типа «Тереза и Фальдони», облеченном в форму сентиментальной переписки, обычно происходит сплетение двух сюжетных нитей — на фоне общей эмоциональной настроенности героев и их взаимного тяготения, которое трагически разрывается или смертью, или внешними препятствиями. Ведь уже необходимость пользоваться только письмами (своего рода — монологами) побуждает автора отъединить сферу деятельности каждого из героев. В противном случае письма не двигали бы данной фабулы вперед, а лишь излагали бы воспоминания о прошлом. Кроме того, при общей сфере действия героев, при их пространственной связанности сама переписка теряла бы психологическую мотивировку. Но зато при обусловленной эпистолярным жанром внешней раздельности двух планов действия еще ярче выступает их эмоциональная сплетенность. Поэтому к вопросам о двух сюжетных линиях присоединяется как основная проблема «синтагматики» сюжетных морфем в динамическом течении романа. С ней связано объяснение внутренней последовательности эмоциональных перебоев в чередовании писем.

* «Библиотека для чтения», 1846, № 3, отд. V, стр. 34.

Таким образом, встают три проблемы сюжетосложения в «Бедных людях»:

1) о морфологическом составе сюжетного остова писем Вареньки Доброселовой, о генезисе их частей, о приемах претворения их в органическое целое и о телеологии этого акта;

2) о сюжетной канве писем Макара Девушкина, о ее связи с теорией сюжета «натуральной» школы и об ее динамическом развитии в романе;

3) о сюжетной архитектонике романа, т.е. о приемах сплетения двух сюжетных нитей, об их узлах и их разрывах.

1. История Вареньки Доброселовой в основных чертах — традиционный остов сюжета сентиментального романа. Его, например, находим в романе одного из знакомых Макару Девушкину писателей — Дюкре дю Мениля — «Катенька, или Найденное дитя. Истинное происшествие, описанное Дюкре де Менилем» (СПб., 1820). Цецилия дю Ранвиль лишается отца и матери. Еще до их смерти семьей дю Ранвиль постигло разорение, которое заставило их всех переехать в город. Вследствие гнусной интриги г-жи де Линваль, называвшей себя двоюродной сестрой покойной приятельницы ее отца, Цецилия, усыпленная сонным порошком, лишается чести. Виновник ее бесчестия — Сен Анж впоследствии соединяется с нею.

Эта фабулярная схема была очень популярна в 40-е годы. Например, в VII томе «Финского вестника» (ценз. разр. в декабре 1845 г.) А. Вилламов в рассказе «Встреча на Невском проспекте» описывает историю бедной сироты Каролины, которая после разорения и смерти родителей своих доверилась одной благодетельнице — г-же Б. и была продана ею мнимому родственнику — мужчине лет 50, с неприятной, отталкивающей физиономией. Падшей девушке при помощи г-на В. удается подняться со дна, и она поступает в гувернантки и, наконец, как счастливая жена надворного советника встречает своего спасителя на Невском проспекте.

Подобная же ситуация вплетена в рассказ М. Воскресенского «Замоскворецкие Тереза и Фальдони»*. Клавдинька, не зная ни отца, ни матери, живет у принявшей в ней участие Олимпиады Дмитриевны Косточкиной. Та продает ее барону Нигиль. Но случайно дверь из спальни Клавдиньки остается запертой, и преступный замысел не удался.

Схема Варенькиной трагедии, в основных линиях восходя к циклу мотивов, *сросшихся* в некое *тематическое единство*, осложнена внедрением истории студента Покровского. Сами по себе трогательные эпизоды — пробуждения любви к бедному учителю — легко сочетались с историей сироты, имея общее сентиментальное происхождение. Оригинальность Достоевского в данном случае состояла в мотивации

* «Литературная газета», 1843, № 7–8.

этой связи, на фоне в намеках выступающей, но происшедшей где-то за кулисами романа гибели матери Покровского, как ранней жертвы Анны Федоровны, предшественницы Вареньки. Эта завершенная трагедия к тому же как бы освобождала Достоевского от необходимости развивать судьбу Вареньки до биографического конца, настраивая читателя к смутным предчувствиям и контрастным ожиданиям, подготавливая, таким образом, вознесение на трагическую вершину *только одного Девушкина*. Вместе с тем любопытно, что Достоевский рисует тень, следующую за Варенькой. Это — ее двоюродная сестра Саша. Функция этого образа, кроме создания побочного, эмоционально-контрастного семантического плана, была: обострить «детскость» Вареньки в счастливую пору («Я, такая большая девушка, шалила заодно с Сашей» (1; 31)), а затем — сгущать трагизм Варенькиной гибели («ужас! и она погибнет, бедная!» (1; 24)) — и подлость Анны Федоровны («Совратила она и двоюродную вашу сестрицу и вас погубила» (1; 100)).

В этой *троичности аспектов*, в которых рисует Достоевский образ девушки бедной и погубленной, — характерная особенность сюжетной композиции романа, определяющая своеобразие Достоевского в переработке традиционной сюжетной схемы. И для конструкции типа Макара Девушкина существенно то, что образ Вареньки оттеняется двумя побочными вариациями его. Ведь к образу Макара Девушкина тоже имеются неполные копии в лице Горшкова и Покровского. Этим приемом группировки образов внимание острее концентрировалось на главных действующих лицах. Дюкре дю Мениль так формулировал это требование сентиментального романа: «Для произведения в душе... приятного занятия надобно концентрировать... внимание читателей к одному... действию и к одному или к двум лицам... Ибо он, не теряя их из виду и на каждом шагу будучи принужден удивляться благородству их действий и возвышению их чувствований, скоро привязывается к их происшествиям, к их бедствиям и к оборотам их состояния» (из предисловия к роману «Юлия»). Но, кроме концентрации внимания на главных персонажах, троичность вариантов у Достоевского выполняет иные, более сложные сюжетные функции. Так, один из литературных родственников Девушкина, старик Покровский, попадает в исповедь Вареньки. Ведя свой род от «Отца Горио» Бальзака, он требовал соответствующих приемов художественного воплощения и стилистической отделки. Рисуя его внешнюю историю теми же мазками, какие находил у Бальзака, Достоевский должен был неизбежно осложнить общий сентиментальный тон рассказа Вареньки совершенно иными эмоциональными впечатлениями. Варенька о своей участи повествовала, помня то правило сентиментализма, которое давно провозглашено было: «Сцены бешенства, мщениия и отчаяния — триумфы обыкновенных романов — мало имеют места в сем роде сочинения. Но так

как их нельзя совсем оставить, потому что они, к несчастью, относятся к истории человеческого сердца, то должно представить их в профиль или в некотором отдалении, чтобы они меньше делали впечатление»*. Психологический же облик бальзаковского героя предполагал более резкие, контрастные приемы рисовки. Достоевский мог лишь приспособить их к общей манере Варенькиной повести.

Таким образом, Достоевский стремится осуществить необычайно оригинальный синтез. Историческая значительность этой задачи откроется шире, если добавить, что образ Покровского (как это, впрочем, и следовало ожидать) вставлен Достоевским в стилистическую оправу «натуральной» поэтики. В самом деле, ведь не случайно, что лишь его одежда постоянно обращает на себя внимание Вареньки, и его внешность описана статически, с подчеркиванием комических деталей, которые выступают как объективные признаки образа, а не как эмоциональные отражения его в «психике» рассказчицы. Достаточно сопоставить описание внешности сына Покровского («С виду он был *такой странный, так неловко ходил, так неловко раскланивался, так чудно говорил, что я сначала на него без смеха и смотреть не могла*» (1; 31)) с приемами рисовки старика («*Старичок запачканный, дурно одетый, маленький, седенький*» (1; 32); «*как-то ежился, как-то кривлялся; такие ухватки, такие ужимки были у него, что можно было почти не ошибаясь заключить, что он не в своем уме*» (1; 33); «*шляпа вечно была у него... дырявая, с оторванными полями*» (1; 34); «*старик охорашивался, оправлял на себе жилетку, галстук, фрак*» (1; 35); «*смешно нам подмигивал левым глазком*» (1; 35); «*вот сейчас капнет слезинка с его бледных щек на красный нос*» (1; 41); и т.п.), чтобы понять всю глубину различия между двумя художественными школами, синтез которых была призвана Варенька осуществить. И еще надо иметь в виду одно стилистическое препятствие, которое суждено было преодолеть сентиментальной сироте: она должна была не излагать в свободной передаче, а изобразить, как старик «смешно изъяснялся», воспроизвести формы речевой экспрессии его. И косная стихия дефективно-разговорного языка, обнаружившая искусство Вареньки в имитации стиля Макара Девушкина («*послушайте... послушайте, Варвара Алексеевна! Знаете ли что, Варвара Алексеевна?.. Так вот, видите ли, и у вас будет что-нибудь подарить, и у меня будет что-нибудь подарить, у нас обоих будет что-нибудь подарить*» (1; 41–42) и т.п.), внедряется в сентиментальную новеллу.

Таким образом, Варенька в записках своих решительно отступает от канона сентиментализма, жертвуя его заветами во имя «натуральной» поэтики.

* *Дюкре дю Мениль*. Юлия, или История человеческого сердца, т. I. СПб., 1803. Предисловие, стр. 12–13.

И, включив в свою повесть «натуральную» новеллу о Покровском, Варенька завершает ее сценой похорон, где отчаяние отца не только не показано в профиль, а, наоборот, обострено перечислением деталей. И, конечно, эта дробность рисовки сцены, как «одурелый» старик бежал за гробом («*Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги: в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался. Прохожие снимали шапки и крестились. Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книги поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом. На углу улицы увязалась с ним вместе провожать гроб какая-то нищая старуха...*» (1; 45); ср. у Гоголя в «Невском проспекте»: «Ломовой извозчик тащит красный, ничем не покрытый гроб бедняка, и только одна какая-нибудь нищая, встретившись с ним на перекрестке, плетется за ним, не имея никакого другого дела» (3; 34), мало гармонировала с общими формами сентиментального стиля Вареньки. И чуткий Никитенко отметил, что образ старика Покровского и примененные автором приемы его художественного оформления попали в несвойственное им окружение. «Сцена похорон... бегство этого бедняка за гробом сына, — писал он, — выходит уже несколько из условий той естественности изображений, которую автор усвоил себе в такой высокой степени. Она несколько изысканна и преувеличена так же, как и ребяческая боязнь отца перед сыном»*.

Записки Вареньки, рассчитанные на разрешение сложнейшей художественной проблемы, — вершина ее творческих достижений. В дальнейшем течении романа Варенька — вся в прошлом. Она пассивно уходит под власть элегических дум или «нравоучительных» забот о Девушкине, изредка пугая его призраком своего отъезда (поступление в гувернантки). И этот фон разлуки в письмах Вареньки сгущается с контрастными перебоями. После ликвидации эпизода «с первым искателем» — возбужденно-радостное письмо от 2 августа («мне сегодня как-то необыкновенно весело» (1; 70)), за которым следует отчаянный вопль (4 августа) об «ужаснейших неприятностях» (1; 72) по случаю появления нового претендента — «гадкого» старика. Трагический колорит становится мрачнее; естественно, усиливаются воспоминания о прошлом. Замечательно, что принцип троичности вновь является организующим элементом. Явление двух отвергнутых покупателей контрастно подготавливает возвращение Быкова.

Такова сюжетная схема писем Вареньки Доброселовой и ее генезис. Характер использования этого сюжетного рисунка определяется динами-

* «Библиотека для чтения», 1846, V отд. № 3, стр. 33–34.

кой романа, приемами пересечения записок и писем Вареньки письмами Девушкина, а также их эмоционально-смысловым параллелизмом.

2. Сюжетная канва, по которой Макар Девушкин излагал эпизоды своих походов, ведет к излюбленным ситуациям новелл «натуральной» школы, хотя они были несколько изменены Достоевским, особенно в зачине. Анненков так характеризовал основные мотивы, канонизованные Достоевским: «Добрая часть повестей... открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни, и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника. Сырой дождик и мокрый снег, опись всего имущества героя и, наконец, изложение его неудач... — вот почти все пружины, которые находятся в распоряжении писателя»*.

В этой схеме ввод в новеллу жильцов того дома, в углу которого помещается герой (ср., кроме «Бедных людей», построение рассказа «Прохарчин»), принадлежит Достоевскому. Едва ли не следует в этом сюжетно-композиционном приеме видеть воздействие на Достоевского романов Бальзака (ср. построение «Père Goriot»). Этот способ рисовки героя на фоне толпы его сожителей от Ф. М. Достоевского перешел к его брату — М. Достоевскому и Я. Буткову**. Уже ироническая характеристика этого приема, свидетельствующая о вырождении его в шаблон, помещается в «Современнике»***: «Есть повести и романы, которые словно написаны по известному рецепту. Для составления подобной повести писатель обыкновенно садится на диван и заводит разговор с самим собою... Вопрос: желаете ли вы, любезный друг, написать повесть? Ответ: не худо бы, хотя желанья и немного. Умозаключение: все же лучше написать, потому что впоследствии желанья будет еще меньше.

Вопрос: скажите мне, случалось вам нанимать квартиру — большую, маленькую, с светло-зелеными, или желтыми, или грязными стенами, в каменном... доме, в углу или на даче? Ответ: случалось, и я помню подробности. Умозаключение: вот и обстановка готова. Вопрос: а между жильцами не попадалось ли смешных стариков, свеженькой девочки, скряги, гуляки? Ответ: как не быть! Вот и действующие лица. Вопрос: ну, а главное-то, не развертывалось ли между этими жильцами какой-нибудь драмы, хотя, например, с неопытной любовью, с ревностью, с противодействием сердитой хозяйки? Что женибудь да делали жильцы, о чем-нибудь да думала же хорошенькая девушка? Ответ: драмы-то, правду сказать, не было, но в жизни все — драма. Микроскопические радости, неудачи и страдания нисколько не хуже других страданий, неудач и ра-

* «Современник», 1849, № 2, стр. 10.

** Ср., например, новеллу «Темный человек», — «Отечественные записки», т. VII.

*** 1850, т. XIX, № 2, стр. 28–29.

достей. Конечно, драма есть, все есть, и повесть готова». Так «в школе молодого Достоевского» необыкновенно быстро вырождались в шаблонный схематизм и сюжетные и стилистические формы Ф. Достоевского*.

И переписка М. Девушкина открывается описанием новой квартиры и сожителей, описанием, которое контрастно в самом начале было прервано воспоминаниями о безмятежной жизни «на старой квартире». Из сонма жильцов затем выделяются Девушкиным, помимо слуг — Терезы и Фальдони, с особыми целями — «чиновник по литературной части» Ратазьев и Горшков. На почве сношений с Ратазьевым, произведения которого в отрывках приподнятым восторгом Девушкина эффектно оттеняются как пародический материал, легко было рисовать рост интереса «бедного человека» к литературе. На этом фоне сами письма его начинают выступать как своеобразные литературные упражнения. И тогда получают особое значение для их художественной характеристики те критические замечания, которые посвятил Макар Девушкин «Станционному смотрителю» Пушкина и «Шинели» Гоголя. Эти новеллы являются образцами двух жанров, синтез которых осуществить старался «сочинитель литературы» Девушкин. В повести Пушкина сильнее всего поразил Макара Девушкина личный тон рассказчика и непосредственная простота стиля — «словно сам написал; точно это, примерно говоря, мое собственное сердце...» (1; 59). «Станционный смотритель» воспринимается Девушкиным как «сентиментально-натуральная» новелла («нет, это натурально! Вы прочтите-ка: это натурально! Это живет!» (1; 59)). Герой сентиментально-натурального «романа в письмах» как бы подчеркивает, что именно этим тоном искреннего сострадания и сходными приемами рисовки будет повествовать сам он о «нашем бедном чиновнике»: «ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков»; «такой же горемыка сердечный...»; «Да и дело-то простое, бог мой; да чего! Право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал?» (1; 59) И не только к Горшкову сентиментальные краски желает приложить Девушкин, но и к себе. Больше того: он не прочь заимствовать оттуда и автобиографические эпизоды («и со мной то же самое может случиться») (1; 59). И невольно на этом фоне воспринимается эпизод с Девушкиным, когда офицер — Вареньки недостойный «иска-тель» — его с лестницы «только так вытолкал». От того же «Станционного смотрителя» лучи падают на конец истории Девушкина с «овечкой заблудшей» и на средства его утешения в горе. Было бы грубейшей ошибкой характеризовать литературные заявления Девушкина как личную

* Ср. также указание А. Цейтлина — в брошюре «Повести о бедном чиновнике Достоевского» — на язык Потапа Васильевича в повести «Верочка». — «Отечественные записки», 1848 г., № 8, отд. «Смесь».

исповедь Достоевского. Ведь «говорит Девушкин», сам же Достоевский, по его признанию, своей «рожи» не показывал. «Образ автора» открывается не непосредственно, а как форма организации образа Девушкина, как «надстройка» над ним. На этом смещении стилей, на выступлении в качестве литератора — и притом в рамках сентиментального романа — самого «бедного чиновника» («вечного титулярного советника») покоились острые эффекты литературных суждений Девушкина. Они осуществляли своеобразные юмористические контрасты, характер которых делается особенно понятным, если привлечь к делу размышления Девушкина о гоголевской «Шинели». Он увидел в этой новелле «пашквиль» на себя и был возмущен ее тематикой, приемами рисовки у ее автора, развитием ее сюжетной схемы. И действительно, Макар Девушкин пишет среди «сочинений» своих новеллу на параллельную «Шинели» тему — «Сапоги», с диаметрально противоположным разрешением ее.

Мотив о сапогах вводится уже при обсуждении новеллы Гоголя: «Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, — радуешься... сапоги новые, напр., с таким сладострастием надеваешь; это правда, я ощущал, потому что приятно видеть свою ногу в тонком щегольском сапоге, — это верно описано!» (1; 62). И сопоставленный с темой о шинели («что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? — Сапоги, что ли, новые купит?» (1; 63)), этот мотив не раз всплывает в переписке Девушкина, получая — согласно желанию Девушкина — иное развитие и сентиментальное завершение: «Добродетель восторжествовала...» и «Федор Федорович, т.е. что я! — ...тот генерал, узнавши... о добродетелях» (1; 63) Девушкина, «поспешно вынимают бумажник» и «всунули» ему в руки сторублевую. Любопытно, что современники уловили в этой сцене и в связанной с ней психологической трактовке Федора Федоровича контрастный параллелизм с «Шинелью»: «Макар Девушкин обиделся не только за бедного человека, он обиделся и за его превосходительство. Надо прибавить, что его превосходительство выставлен у г. Достоевского человеком благороднейшим и превосходным»*. Вместе с тем враждебная Достоевскому критика острила над привязанностью Девушкина к теме о сапогах: «Заметим, что Девушкин в большей части писем своих беспрестанно толкует о бедственном состоянии своей обуви, о сапогах своих. Это его — *idée fixe*. С сапогами своими он никак не может расстаться. Он все с ними носит и возится так, что весь роман написан *à propos de bottes*. В одном месте (стр. 132) Девушкин говорит даже: “Маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники”**.

* Московский литературный и ученый сборник на 1847 год, стр. 33. Автор статьи — К. С. Аксаков.

** «Северная пчела», 1846, № 22.

Таким образом, Макар Девушкин, как «любовник» сентиментального романа, культивирует манеру рассказа, окрашенную тоном личного сочувствия, глубокой заинтересованности самого автора. Потому он не хочет замечать трогательного эпизода в «Шинели», представленного хоть и в риторических формах, но как «объективно» данный, — без моральных и сентиментально-гражданских рассуждений со стороны автора, без «авторской» оценки «личности» Акакия Акакиевича. «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, *поместил бы*, например, хоть *после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали*, — что вот, дескать, *при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал...*» (1; 63). И, в противовес «Шинели», Макар Девушкин в иных тонах творит повесть «Сапоги».

Эффекты юмористического характера, скрытые в этом контрастном сопоставлении, которое было обусловлено смещением стилей — от автора к самому «титularному советнику», особенно ярко обнаруживались, когда Макар Девушкин, взяв на себя реабилитацию новых приемов изображения «титularного советника», начинает своим стилем излагать принципы теоретиков натурализма и их общественно-гражданскую проповедь. Тогда в структуре «Бедных людей» начинают явственно проступать, как новая «оболочка», черты «образа автора». Этот образ конструируется как *форма отношений* между образом Макара Девушкина и выступающим в его письмах миром «литературной действительности».

Но разительнее всего было то, что сам Макар Девушкин в сюжетах своих новелл и в приемах художественного воплощения натуры следовал поэтике натурализма, лишь обвевая ее сентиментальным дыханием; и то далеко не всегда, а лишь когда о «бедных людях» речь шла. Ведь все то, что ставится в упрек автору «Шинели», Макар Девушкин пишет о себе, но в ином эмоциональном освещении. Так, он восстает против «пашквильянтов неприличных», которые «смотрят, что, дескать, *всей ли ногой на камень ступаешь, аль носочком одним*; что-де вот *у такого-то чиновника, такого-то ведомства, титularного советника, из сапога голые пальцы торчат, что вот у него локти продраны* — и потом там себе это все и *описывают, и дрянью такую печатают...*» (1; 69). Но сам тут же заявляет о себе, что у него «*сквозь одежду голые локти светятся да пуговики на ниточках болтаются*» (1; 69). Описывая путь свой к ростовщику, он замечает: «...у самого Воскресенского моста *у меня подошва отстала*, так что уж и сам не знаю, на чем я пошел» (1; 77).

Словом, все то вещное наполнение, та регистрация деталей, все те приемы рисовки (не говоря уже о лексике и строении фразы), которые были характерны для новеллистов «натуральной» школы, выступают и в письмах Девушкина. И с этой точки зрения чрезвычайно интересно

отметить, как, излагая своими словами тематику «Станционного смотрителя», Макар Девушкин производит своеобразные стилистические перемещения и дополнения в духе «натуральной» (гоголевской) школы: «Я прочел, что *он спился, грешный*» (у Пушкина «спился» — выражение «*пивоваровой жены*»); «плачет жалостно, *грязной* полою глаза утирая» (у Пушкина: слезы «*живописно* отирал он своею полою») и др.

И этот «натуральный» колорит писем Девушкина чрезвычайно рельефно выступает, когда наш «сочинитель литературы» начинает писать «*сатирически*».

Вот — приемы портрета в его стиле: бессистемно нагроможденные эпитеты — с чередованием отрицательных внутренних и внешних признаков, с особенным тяготением к подчеркиванию комизма одежды и наружности.

Фальдони: «Он рыжий, *чухна* какая-то, *кривой, курносый, грубиян*» (1; 23).

Тереза: «*Что она такое на самом-то деле? худая, как общипанный, чахлый цыпленок*» (1; 23).

Портрет скупого Емельяна Ивановича выдержан в «плюшкинских» красках: «*седенький, глазки* такие *вороватенькие, в халате засаленном и веревочкой подпоясан*» (1; 78).

Вот — баба (не из «Повести» ли «о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — Агафия Федосеевна?): «*Завизжала, затрещала глупая баба... да и пошла причитать про нелегкое...*» (1; 78).

Нет нужды приводить параллели из новелл «натуральной» школы. Справку у Гоголя может навести всякий. Для выяснения сюжетно-композиционной схемы писем Девушкина моих указаний достаточно. Проблема о стиле Девушкина — одна из интереснейших в истории литературы и требует специального исследования. Но и без него ясно, в каком направлении должен идти наблюдатель сюжета: увлечение Макара Девушкина актрисой, эпизод с неудачными попытками займа, словом, весь мир чиновников, стоящий за спиной Девушкина, и все позы его героев — перешли в «сочинения» самого «бедного» человека от его литературных любителей, от «натуралистов».

Таким образом, Макар Девушкин, так же как и Варенька, стремился к достижению синтеза «натуральных» и сентиментальных форм, но осуществлял эту задачу глубже, оригинальнее и, главное, современнее. У него на «натуралистический» фон ложились сентиментальные излияния, и сентиментальным *moralités* давалось «филантропическое», социалистическое истолкование в духе идеологов натурализма (Белинский). Макар Девушкин, щеголяя своим чиновничьим стилем, созданным по гоголевским оригиналам, от имени всех «титularных советников» и «бедных людей» вообще не только давал санкцию новым веяниям в недрах «натуральной» школы, ломая ее отживающие

формы и пародируя «литературных тлей», но и выступал как один из передовых и талантливейших провозвестников и творцов новых художественных форм.

Между тем у Вареньки было наоборот: основу ее писем составляли традиционные темы и стилистические достижения сентиментализма. Они служили апперцепирующей массой. «Натуралистические» (гоголевские) приемы, в них вливаясь, то незаметно растворялись, то резко выделялись, обособленно заполняя некоторые отрывки и лишь внешне соприкасаясь с общим фоном, как масло на воде.

В таких чертах обрисовываются общие сюжетно-композиционные тенденции писем Макара Девушкина и Вареньки, связь их на почве взаимодействия сентиментальных и «натуральных» приемов и глубокое различие в характере осуществляемого синтеза.

Вместе с тем из этого общего обзора становится ясным то глубокое чутье (пророческое), с каким Достоевский уловил в еще не определенных суждениях современности зародыши будущего развития литературных форм. И, уяснив свое историческое назначение, он с поразительным искусством и силой художественно взрастил их, тем самым обрекши на гибель формы натурализма, уже отстоявшиеся.

3. Достоевский — истинный воскреситель обновленного сентиментализма и создатель новых форм «натуральной» школы, на основе новой трактовки гоголевского стиля вырабатывавшихся.

Синтез художественный, которого достиг Достоевский в первом романе своем, «Бедные люди», не только отвечал смутным предчувствиям его единомышленников по литературным симпатиям* и поэтически реализовал теоретические устремления «натуральной» критики, тем самым разъяснив их самим идеологам: он — по силе эстетической законченности и гармонической связности частей оказался «вечным»...

Поэтому, хотя бы для скромного приближения к эстетическому восприятию целостной структуры романа, необходимо еще взглянуть в пути, по которым шло сцепление и сплетение писем Макара Девушкина и Вареньки. Ведь здесь осуществлялся новый синтез, в результате которого литературные выступления Девушкина и письма бедной сироты сделались частями новой, единой художественной композиции. И здесь Достоевский не прятался за спины героев своих. Он уже сам оказывается «сказочником», который «всю подноготную в земле вы-

* Ср. быстрое усвоение художественных приемов Достоевского группой писателей: М. Достоевским, Я. Бутковым, Плещеевым, Салтыковым-Щедринным, Алекс. Пальмом — его рассказы «Один день из будничной жизни, петербургская повесть». — «Московский городской листок», 1847, № 110–118: «Любовь и скрипка». — «СПб. ведомости», 1849, № 4 и 5.

рывает» (эпиграф из В. Ф. Одоевского)*. И результатом синтеза двух монологических линий явилась трагедия. Проблема «образа автора» в ее структуре — задача отдельной работы. Сейчас же предо мною — вопросы сюжетной архитектоники «диалога» в письмах.

В архитектонике романа, в системе следования писем, по которой воссоздается динамика художественного «действия» и от которой зависит эстетическая закономерность смены и перебоев эмоциональных «напряжений и разрешений» в акте художественного понимания, — бывает важен пейзаж, иногда лишь как намек, соответственно настраивающий. И в «Бедных людях» есть этот пейзаж — то описываемый, то незримый, по датам писем угадываемый. От радостного весеннего утра с «*мечтаниями нежными*» через надежды весенние неоправданные («Я весне-то обрадовался дурак-дураком» (1; 19)) зримый пейзаж писем Девушкина *переходит к летнему «дождю и слякоти»* («На ту пору дождь, слякоть, тоска была страшная...» (1; 67); «Дождь был такой, слякоть такая была сегодня» — 5 августа (1; 77)). И затем *на фоне осенних туманов* (5 сентября) *и грязи — с временным прояснением погоды* по случаю получения Девушкиным помощи от его превосходительства («И погода-то такая замечательная сегодня, Варенька, хорошая такая» (1; 95)) — в *осенний дождь* совершается трагический разрыв Девушкина с Варенькой.

И не характерно ли, что в письмах Вареньки нет полного гармонического соответствия тем картинам природы, которые рисовал в своих письмах Макар Девушкин? Нет *весны* у Вареньки. Больше того: это она разрушает радость весны у своего «покровителя». Лишь *лето* и *осень* описывает Варенька в письмах своих. Так — в дневнике и в письмах к Девушкину. На фоне летнего *пейзажа* («рощи густой, зеленой, тенистой, раскидистой» (1; 443)), выступающего в красках романтического стиля («как будто кто зовет туда, как будто кто туда манит» (1; 443)), рисуется счастливое детство в зачине записок. А далее — до конца *осень*: осенний, но ясный, дневной пейзаж деревни в разлучный час — в контрастном сопоставлении с грязной осенью Петербурга... И снова — ясная осень, но уже петербургским утром — при вступлении в новую жизнь у Анны Федоровны... И на «*глубокой осени*», на днях «печальных и грустных, как угасающая бедная жизнь умирающего», «среди дождя, ветра и изморози, лицо секущей» (1; 45), обрываются записки Вареньки. Таково движение пейзажа в ее записках о прошлом.

И в письмах о днях текущих с описания *летней зелени островов* начинаются картины природы у Вареньки. Но это — пейзаж «вечернего затишья», бледного умиротворения возвращающейся к жизни Вареньки.

* Из его рассказа «Живой мертвец» (В. Ф. Одоевский. Сочинения, ч. III. СПб., 1844, стр. 140).

И главным действующим лицом на фоне его является Макар Девушкин. Пейзаж освещается не столько эмоциями Вареньки самими по себе, сколько отношением к ним Макара Девушкина. «Кусточек ли, аллея, полоса воды — уж вы тут так и стоите передо мной, охорашиваясь, и все в глаза мне заглядываете, точно вы мне свои владения показывали» (1; 46).

Таким образом, лик Вареньки как бы обособляется от динамики пейзажа, а в параллель с движением пейзажа бегут лишь, меняясь, эмоции Девушкина, для контрастного оттенения которых иногда нарушаются меланхолические воспоминания и предчувствия Вареньки. И не случайно, что еще раз в письмах Вареньки дана ссылка на *утро осеннее*, «свежее, яркое, блестящее», как повод к ассоциациям об осенних счастливых днях «золотого детства» (картины озера, леса — с разных точек зрения) — в контраст с «тусклым», «темным» настоящим. Следовательно, здесь пейзаж писем Вареньки сам по себе *действия вперед не двигает*.

Эта особенность в характере рисовки пейзажа у Вареньки выделится ярче, если вспомнить, что описание летней рощи в зачине ее записок выброшено Достоевским при переработке «Бедных людей» — с сохранением осенних картин золотого детства в письме от 3 сентября.

Лик Вареньки, таким образом, остается только *в ореоле осенней природы*.

Естественно, эмоциональные впечатления, которые создаются трагически густеющим от весны к осени с контрастно расположенными просветами пейзажным фоном, сосредоточиваются вокруг образа Девушкина.

Этой концентрацией достигается то, что само отношение Вареньки к этому пейзажу, изменяющемуся с бегом дней, начинает восприниматься сквозь призму той связи, в которую к нему метафорически поставил Вареньку Девушкин.

Ведь по линии этих временных переходов двигается в письмах Девушкина сравнение Вареньки с «птенчиком». «Вы уж подлинно, как *пташка весенняя, порхнули* из комнатки» — такой является Варенька Макару Девушкину *в утро его весенних восторгов*. Но с августа 4-го начинаются его предчувствия, что Варенька у него *улетит, как пташка из гнездышка, которую совы-то эти, хищные птицы, заклевать собрались*» (1; 73).

Такова одна из нитей романа, объединяющих его архитектонику. Но, конечно, яркое своеобразие связи его частей обнаружится лишь при рассмотрении эмоционального смыслового соответствия в процессе чередования писем. Наблюдение над датами их точно так же помогает выделить акцентно-вершинные места.

Роман открывается вдохновенной речью счастливого любовника. За патетическим возгласом следует обрыв, заполненный воспоминани-

ями нежными, и в повествовательном тоне, окрашенном сентиментальным лиризмом, выступает рамка, в которую вставлено первое письмо (*условная символика* влюбленных, с комическим пояснением: «*и писем не нужно*», и весенние сентиментальные подарки — «бальзаминчик» и «геранька»). Оно начинается «докладом», составленным, однако, из пересказа «стихов» о весне и мечтаниях нежных, и ассоциативным скачком переходит в зачин «натуральной» новеллы (описание квартиры). Варенька вечером того же дня осмеивает «утро канцелярской любви» Девушкина. Все ее письмо — контрастный отклик на экспрессивные формы и эмоциональное содержание полученного послания. Ядро, в котором заключены некоторые намеки на трагическое прошлое и возможность его раскрытия в письмах («Назад и посмотреть страшно. Там все такое горе» (1; 18)), совсем затенено эмоциональными отголосками на сообщения Девушкина «по пунктам». И контраст обнаруживается даже в обращении официальном: «*М. г., Макар Алексеевич!*» Таким образом, письмо Вареньки как бы направлено на разрушение позиции, в которую ставит Девушкина семантика первого письма. Восторгу и самоотверженному удовольствию «любовника» противопоставляется томительное ожидание неизвестной будущности — и тоска, и скука (несмотря на объективно данный параллелизм настроения: «сегодня я тоже весело встала...» (1; 18)). Прием драматического контраста определяет динамику переписки.

И ответное сумеречное письмо Девушкина расставляет героев романа по новым местам. Попадая в унисон грустной концовке Варенькина письма («знать уж день такой». — «Да, маточка, да, родная моя, знать уж денек такой на мою долю выдался!» (1; 19)) и заимствовав у ней то же официальное обращение («*Милостивая государыня Варвара Алексеевна!*», ср. в первом письме: «*Бесценная моя, В. Ал.!*»), Девушкин решительно отрекается от сентиментально-влюбленного тона первого письма («*не пускаться бы на старости лет с клочком седых волос в амуры да экивоки...*»; «досадно, что я вам-то написал так фигурно и глупо...» (1; 19)) и от романтических «стишков». И далее, подбором соответствующих деталей («*приплелся*», «*в спину... надуло*», «*на старости лет с клочком... волос...*») и контрастным противопоставлением «голой природы» романтическому преображению («это мне все сдуру так показалось...» (1; 19)), Макар Девушкин рассеивает эмоциональные впечатления первого письма и предстает как «родственник» (с отеческою приязнью) и покровитель Вареньки, ее «*бескорыстный друг*». И для освещения этого облика, так непохожего на романтический, он, воспользовавшись ассоциацией по контрасту между квартирой новой и старой, описывает свою прошлую личную жизнь стилем «незатейливым». Окончательная санкция, так сказать, Макара Девушкина в роли *почтенного «друга и благодетеля»* Вареньки с указанием на защиту ее «от злых людей,

от их гонения и ненависти» — произведена Варенькой в письме 9 апреля с концовкой смиренной, но развертываемой в романе контрастно: «...имею пребыть наипреданнейшею и покорнейшею *услужницей вашей*» (1; 22).

Таким образом, осуществляется отрыв героев от шаблонных ролей сентиментального «мещанского» романа: Макару Девушкину, как покровителю беспомощной сироты, отдается право двигать действие; Варенька же лишь скромными намеками подготавливает ввод записок о прошлом, с 9 апреля начиная жаловаться на болезнь.

И тогда в письме от 12 апреля Макар Девушкин отдается свободно «натуральному» творчеству, *юмористически развенчивая старых любовников, живших в Лионе, — Терезу и Фальдони*, и вводит повесть о Горшкове, устанавливая круг приложения сентиментальных форм и их идеологическую мотивировку («*мысль о бедняках*»).

В связи с окутывающим конец и зачин письма «унынием» по поводу болезни Вареньки рефрен письма, помимо обычных извинений за стиль, окончательно хоронит весенние восторги: «*Уж эти мне петербургские весны, ветры да дожди со снежочками — уж это смерть моя, Варенька!*» (1; 24).

Так определяется роль Девушкина в романе и в связи с этим — обстановка его личной, домашней жизни. Поэтому *для весенних писем материал исчерпан*. Естественно, внимание переносится на параллельное раскрытие облика Вареньки. Пока он дан лишь в противоречивом эмоциональном ореоле («ветреной» и насмешливой несчастливцы) и в смутных намеках на трагическое прошлое.

Выдвигается болезнь Вареньки, обуславливающая перерыв писем (сначала небольшой — от 12 по 25 апреля), так как именно *в отсутствие их и ощущается в это время действие*. «Я и то, маточка моя, ангельчик, я вас почти совсем не покидал во все время болезни вашей, во время беспамятства-то вашего» (1; 26), — поясняет в *post scriptum*'е Девушкин. В период этой болезни внедрены два письма — одно Вареньки в преддверии болезни, называющее имена действующих лиц ее драмы и подготавливающее к ее восприятию; другое — Макара Девушкина — в исходе болезни, рисуящее обстановку Варенькиной болезни, хлопоты Девушкина, намекающее на расходы его как источник будущих коллизий и в то же время касающееся литературных вкусов Вареньки. Так подготовлен ввод записок Вареньки. Он мотивирован желанием сделать Девушкину «что-нибудь угодное и приятное за все его хлопоты и старания» (1; 26).

«Записки» Вареньки ею самой разделены на две главы: «Детство» и «Отрочество». Первая из них в контрастных тонах рисует детскую (до 14 лет) *жизнь Вареньки в деревне и в Петербурге — на фоне истории ее отца* — с противопоставлением эмоциональным зачина концу («детство мое было самым счастливым временем моей жизни» (1; 27) —

«тяжкое было время...» (1; 30); «раннее летнее утро» деревни — осеннее утро Петербурга при переезде к Анне Федоровне).

Вторая глава записок, естественно, в параллель с первой, должна была закончиться *смертью матушки*. В ней тот же общий тип строения — с контрастным обрывом посередине («*Это был лучший день* в целые четыре года моей жизни... *А теперь все пойдут грустные, тяжелые воспоминания...*» (1; 43)), с *тональностью восходяще-нисходяще-восходящей*. Но в эту часть записок введена «натуральная» новелла о старике Покровском, и этот уклон к «натурализму» сказывается и в некоторых внешних особенностях ее архитектоники. Любопытно, что здесь зачин — «новоселье» — дает возможность Вареньке характеризовать по очереди жильцов дома Анны Федоровны и свои взаимоотношения с ними (ср. частый зачин «натуральной» новеллы в обработке Достоевского). Обострение интереса к бедному студенту мотивирует «несколько слов об одном самом странном, самом любопытном и самом жалком человеке» (1; 32) — стороннем посетителе дома Анны Федоровны. Но поставленная в определенные сюжетом грани, *Варенька* могла рассказать «историю этого бедного старика» лишь *со слов студента Покровского*, т.е. на фоне его детства и отрочества. Это — *Vorgeschichte* героев. Вслед за этим, возвращаясь к автобиографической канве, Варенька всецело сосредоточивается на Покровских, из которых сын должен быть стержнем сентиментальной повести о трогательном зарождении первой девической любви к бедному учителю, отец — героем юмористической новеллы с трагическим обрывом (подготовка к трагическому исходу историй других «бедных людей» — Горшкова и Девушкина).

Таким образом, *матушка отходит на задний план*: ее болезнь — лишь фон сближения Вареньки с бедным студентом. И в этом — резкое отличие повести об отрочестве Вареньки по сравнению с рассказом о детстве. Поэтому-то и смерти матушки предшествует трагическая вершина всех «записок» — смерть и похороны Покровского. Более детальный анализ записок легко может привести к выводу, что, при параллелизме (правда, осложненном вставками) в распределении эмоциональных акцентов по главам, композиция их в целом повторяет с более высокими тонами тот же «мелодический» рисунок, что и отдельные главы.

«Записками» разъяснено прошлое и настоящее Вареньки: «любовники» безвозвратно ушли в прошлое. *Весна окончилась...*

Письмом Вареньки от 11 июня открывается «лето». Это письмо и ответное письмо Девушкина являются, так сказать, *увертюрой*. Далее датами писем устанавливается *разграничение двух периодов летней переписки*: на 8 июля первый период обрывается; следующее письмо отделено *двадцатидневным промежутком* (июля 27) и знаменует решительный эмоциональный сдвиг в развитии всего романа — *тра-*

гический перелом к осени разлучной, которая опять-таки выделяется ясными композиционными указаниями — предшествующим перерывом в переписке и «увертюрой» Вареньки (письмо от 3 сентября).

В параллель с зачином «Бедных людей», рисующим наступление *весны, летняя переписка также открывается описанием «зелени» островов.* Пейзажем уже определяется общая эмоциональная основа последующих писем — «вечернее затишье» в судьбе бедных людей. И так как этот пейзаж для Вареньки исполнял еще специальную функцию, возвращая ее от прошлого к жизни в настоящем, то — в параллель с ожиданием стихов Варенькой, при описании Девушкиным весеннего пейзажа, — теперь Макар Девушкин напоминает ей о том же: «...а я-то думал, маточка, что вы мне все вчерашнее настоящими стихами опишете». И присоединяет коварный намек: «...а вот у меня так нет таланту. Хоть десять страниц намарай, никак ничего не выходит... Я уж пробовал» (1; 46).

Но вместе с рисовкой пейзажа Варенька в первом летнем письме своим намечает и тему, которую затем и начинает разворачивать Девушкин. Это — тема о «добром сердце» Макара Девушкина. И тот, откликаясь на призыв, указывает на плоскость, в которой надо развивать этот мотив. Это реабилитация «крысы-чиновника», мелкого переписчика, из которого «чуть ли не бранное слово сделали; до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались, — все не по ним, все переделать нужно» (1; 47).

Таким образом, из этой увертюры становится ясным, что на фоне наступившего «затишья» Макар Девушкин займется пропагандой новых приемов изображения «крысы-чиновника». И здесь уже заключено ожидание перевода этой проблемы в сферу *литературных* исканий и суждений. Но этот сдвиг осуществляется не сразу. Варенька (письмо от 20 июня) еще раз как бы напоминает о конкретной обстановке романа и, вместе с тем, разъясняет, что продолжения ее записок не будет. Девушкин (июня 21) также *подтверждает* впечатление семейного затишья («Ну, точно домком и семейством меня благословил господь!») и подготавливает к восприятию своих литературных увлечений («сегодня собрание: будем литературу читать. Вот мы теперь как, маточка, — вот!» (1; 49)). Вслед за тем (в письме от 22 июня) он рисует сцену, возбуждающую (не смех) *сострадание*, из истории «крысы-чиновника» Горшкова, как бы предпосылая изложению новых принципов изображения — их конкретную иллюстрацию*. Вместе с тем самый выбор мотива (лишение ребенка) настраивает предрасположенно к восприятию впечат-

* Ср. с этим своеобразное использование в новом эмоциональном свете «грязных» подробностей: «...отец сидит в старом засаленном фраке на изломанном стуле. Слезы текут у него, да, может быть, и не от горести, а так, по привычке, глаза гноятся» (1; 50).

лений Девушкина от «Станционного зрителя». Смутными эмоциональными намеками, которые, возникая, растут в еще неопределенном предчувствии каких-то связей Девушкина с литературой, — достаточно мотивирован переход его в среду литераторов как «сочинителя литературы», хотя бы с юмористической окраской. И именно эту функцию — конденсации комического тона, которым обвеивается зарождение литературных симпатий Девушкина, выполняет письмо Вареньки (от 25 июня), изобличающее «высоту» эстетического чутья его («Посылаю вам *вашу книжку* обратно. Это пренегодная книжонка!» (1; 50)). И на этом фоне осуществляется пародия на «литературных тлей». («А вот *обещался мне Ратазаяев дать почитать чего-нибудь настоящего...*»; «Ратазаяев-то смекает, — дока! Сам пишет, ух, как пишет! Перо такое бойкое и слогу пропасть...» (1; 51).) Девушкин всей душой тянется к литературе.

После всех этих рассуждений Девушкина, его критических оценок, его мечтаний о литературной карьере — был расчищен путь к проповеди им своей «поэтики», путь к осуществлению им своего синтеза художественных форм. Но для того чтобы канва самого «мещанского» романа не скрылась совсем за этими «литературными занятиями» нового «пииты», Варенька в письмах слегка пугает его призраком своего ухода к «чужим людям» (эпизод с возможностью поступить в гувернантки), в то же время посылая ему «Станционного зрителя» Пушкина и «Шинель» Гоголя, т.е. те новеллы, синтез которых затем сам Макар Девушкин осуществит в повести о своей жизни.

Макар Девушкин, рассеивая Варенькину «блажь» без особенно тревожных эмоциональных переходов, напротив, даже подчеркивая расцвет летнего благополучия («У нас вам тепло, хорошо — *словно в гнездышке приютились*» (1; 58)), продолжает возвращаться в круг литературных вопросов.

Новелла Пушкина побуждает Макара Девушкина не только к санкции в ней осуществленных форм и к намекам на будущее сходство своей судьбы с «беднягой» Выриным, но и к проекции ее содержания в свое *настоящее* в виде совета Вареньке: «...книжку вашу еще раз прочтите, *со вниманием прочтите*; вам это *пользу принесет*» (1; 59) (ср.: «выкиньте, ради бога, из головки своей все эти вольные мысли... вздорных советов и наговоров не слушайте...» (1; 59)).

Теми же композиционными средствами, какими подготавливается восприятие и оценка Девушкиным «Станционного зрителя», производится ступенчато ввод литературных суждений его о гоголевской «Шинели». Им контрастно предшествует накануне описанный совершенно в гоголевских тонах и стиле эпизод об увлечении юношеском Макара Девушкина «актриской» — «канарейкой», эпизод, который

подготовлен письмом Вареньки (от 6 июля) о предполагаемом путешествии в театр. И новый контраст осуществляется при оценке «Шинели»: узнавая в образе Акакия Акакиевича «пашквиль» на себя, Макар Девушкин возмущенно отрицает, «что бы был такой чиновник» (1; 63).

Так на фоне летнего «затишья» определилась художественная позиция Девушкина и дальнейшая концепция романа.

С письма Вареньки от 27 июля происходит перелом романа к трагическому концу и, вместе с тем, осуществляется перераспределение ролей: Варенька теперь выступает в образе *благодетельницы падающего Девушкина*.

Перерыв в письмах дает возможность использовать композиционный прием загадок: вновь, как и в начале романа, читатель попадает в самый разгар событий трагических, которые лишь постепенно выясняют перед ним резкие изменения в ситуации, мотивированные хронологическим промежутком. Напряженный, эмоционально-приподнятый тон звучит с первых строк писем, настраивая к еще более тревожным ожиданиям.

Такая внезапная перемена в темпе и направлении действия («последние происшествия и письма ваши испугали, поразили меня...» (1; 63)) требует разгадки. Постепенно туман рассеивается. Уже в письме от 27 июля Варенька со слов Федоры открывает отчаянное положение Девушкина и его пьяные похождения. Но даются смутные намеки на «историю с офицерами».

Вместе с тем Варенька в письме своем указывает Девушкину новую сферу для описаний, новый материал для писем: «Что скажут *ваши начальники*, когда узнают настоящую причину вашего отсутствия?» (1; 64) До сих пор из круга чиновников, переносившего действие в мир канцелярии, лишь мелькнуло случайно имя Евстафия Ивановича. Теперь «отвратительный порок» квалифицируется как *преступление против «службы и должности»*. И вот Макар Девушкин начинает «неровным слогом» *рисовать себя в гражданской жизни на фоне своих сослуживцев и вообще чиновничьей среды* (письмо от 28 июля). Внедряются посторонние эпизоды из этой сферы для иллюстрации случаев личной жизни («о том, как Аксентий Осипович дерзнул на личность Петра Петровича» (1; 67)), и сам Макар Девушкин переносит центр действий из квартиры своей в канцелярию — в связи с хлопотами о займе денег. Это перемещение сферы описаний ощущается как развитие тех принципов изображения «бедного человека», которые уже были намечены Девушкиным при разборе гоголевской «Шинели» (ср. письмо от 1 августа об амбиции бедного человека и о «пачкунах»). Вместе с тем эпизод с офицерами воспринимается как уже подготовленный намеками при обсуждении «Станционного смотрителя». Параллельно с введением новой вереницы образов идет

развитие взаимоотношений Девушкина и Вареньки. Но на изменившемся эмоциональном фоне в контрастном освещении выступают теперь ранее окружившие Девушкина лица (жильцы его дома).

Со 2 августа «сброд всяческого бедствия» как будто начинает рассеиваться. Эмоциональный тон писем преобразуется. Варенька уверена, «что все уладится» («Мне сегодня как-то необыкновенно весело» (1; 70)). Правда, и сюда проникло смутное предостережение, настраивающее на предчувствие темное, но оно замаскировано: оно дано лишь как подозрение Федоры («подозревает она, что все мои последние неприятности не чужды Анны Федоровны» (1; 70)). В связи с этим радостно-эмоциональный подъем передается и письмам Девушкина (августа 3: «спешу вам сообщить, жизнечек вы мой, что у меня надежды родились кое-какие...» (1; 70)). И в эту рамку надежд вставлены новые эпизоды канцелярского быта (попытка займа у Петра Петровича по совету Емельяна Ивановича), ведущие к гоголевским оригиналам. Но к концу письма тон ожидания радостных перемен сменяется неуверенностью и унынием — с перечислением всех грозящих «бед». («Беда, Варенька, беда, просто беда!» (1; 72)). Но «беда» *неожиданно* приходит с *другой стороны*. Резкий взрыв отчаяния, призыв о помощи — все эти эмоциональные крики, мольбы, которыми обрамлен рассказ Вареньки о новом «искателе» (письмо от 4 августа), создают необычайно острые впечатления именно своей несогласованностью с предшествующими мажорными аккордами. И этот эмоциональный диссонанс растет: Макар Девушкин присоединяет к воплям Вареньки свои причитания («Вот такие-то бедствия страшные и убивают дух мой!.. И изведут, изведут, клятву кладу, что изведут... *Не помоги я вам, так уже тут смерть моя...*» (1; 73)), свои страхи, свои мучения, которые становятся еще напряженнее от перебивающих их расчетов на удовлетворение нужд — здесь же перечисляемых.

Трагический тон достигает тут вершины, так как Макару Девушкину грозит «гибель», отъезд Вареньки с квартиры — даже в случае благоприятного исхода предприятия с займом.

Это акцентно-вершинное письмо, все переполненное жгучими эмоциональными колебаниями, естественно требовало, прежде всего, контрастного освещения. Оно и дается в письме Вареньки от 5 августа. Здесь, помимо призыва к успокоению и бодрости, разрушается впечатление от отчаянных криков Девушкина упреками в недостатке благоразумия и обвинением в *излишней доброте сердца*. Этот решительный эмоциональный спуск, ощущаемый еще ярче рядом с указанием на неудачное разрешение попытки займа, вместе с тем как бы мотивирует переход Девушкина к *повествовательно-юмористическому* стилю в «подробном» рассказе о том, «как это, в сущности, все было сегодня»

(августа 5). И лишь в рефрене письма звучат вновь плачущие ноты («ох, маточка, *времена-то мои прошли золотые...*»). В соответствии с этим приписка открывает «искусственность», поддельность «шуточного» тона в описании путешествия к ростовщику («Горе-то мое, Варенька, хотел я вам описать пополам с шуточкой, только, видно, она не дается мне, шуточка-то. *Вам хотел угодить...*») (1; 78–79). За комическим тоном крылась грусть.

Таким образом, полного разрешения коллизии нет. Тревожное ожидание возбуждено и промежутком, отделяющим это письмо от следующего (11 августа), которое опять начинается воплями: «*Пропал я, пропали мы оба...*» (1; 79).

Однако «реальной» причиной этих горестных криков оказывается не новое несчастье с Варенькой, к восприятию которого был подготовлен читатель, а *раскрытие тайны переписки*, утрата «амбиции» Девушкиным. Письмо это, вставленное в эмоциональную рамку отчаяния («пропал я! — погиб я!»), настраивает на жуткое ожидание нового падения Девушкина. После намеренно лаконического сообщения Вареньки об ожоге руки, потере способности работать, сообщения, которое сопровождалось посылкой *последних* 30 к. (август 13), — оно (т.е. падение Девушкина) представляется неминуемым. И Варенька, среди горячего, убеждающего пафоса своего письма от 14 августа, среди упреков и наставлений, *поднимает занавес над пьяным Девушкиным*, который и произносит *смущенно философский монолог еще не отрезвившегося человека* (августа 19).

В заключение опомнившийся Макар Девушкин приносит извинения и раскрывает психологическую подоплеку *своего падения* — как *следствия утраты уважения к себе*. Концовкой этого письма является «нравственное» рассуждение, которое замыкает вместе с тем и весь цикл падений, описанных в этой части романа, на ту тему, что *все-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек*» (1; 82).

Таким образом, вся эта группа писем (с 27 июля по 3 сентября), выделенная самим Достоевским как самостоятельная глава романа, представляет необычайно извилистую линию эмоциональных переливов, которая, начинаясь с драматической вершины (июля 27), — по повествовательному спуску, осложненному смущенными *moralités* Девушкина, переходит в бодрое ожидание (августа 2, 3); вновь внезапно круто поднимается на трагическую высоту (августа 4); достигает апогея в письме Девушкина (4 августа); резко ломается Варенькой (5 августа); скользит по горестному повествованию Девушкина, смешанному с шуточкой; еще раз неожиданным скачком подымается ввысь, здесь зигзагообразно отражая сложные эмоциональные нюансы; и, наконец, вся распутывается Девушкиным в его покаянной исповеди.

Вместе с тем эта глава обрисовывается как осуществление новой формы «натуральной» новеллы из чиновничьего быта, осложненной филантропическими тенденциями, новеллы, о которой мечтал Девушкин при своем первом знакомстве с литературными течениями.

И, наконец, напряженный подъем эмоционального тона, указывающий на перелом романа к трагической развязке, выделяет эту главу как вершину над предшествующими.

Последняя глава романа открывается длинными монологами Вареньки и Девушкина. Радостный *осенний пейзаж* золотого детства (*увертюра*) контрастно освещает «мрачные предчувствия» Вареньки, ожидание конца... («*Чем это кончится, чем это все кончится?* Знаете, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что *я умру нынче осенью...*» (1; 84)).

На фоне сырого, темного, вечернего петербургского пейзажа, среди контрастов нищеты и роскоши, под дребезжание и вой шарманки, среди детей — голодных «попрошаек» — звучат в письме Девушкина *социальные протесты «бедного человека*», окрашенные личной тоской о своем бессилии «сироте» — беззащитной Вареньке «опору пристойную дать» (1; 86). Но письмо контрастно разрешается рассказом о том, как дал Макар Девушкин «опору пристойную» несчастному Горшкову. Естественно пробуждается в намеках смутных впечатление надежд. И следующее письмо (сентября 9), полное «душевного расстройств ужасного, волнения ужасного» (1; 93), возносит Девушкина на вершину благополучия, рисуя счастливую развязку всех несчастий, являя близость радостной развязки всего романа. И этот тон безграничного довольства в умеренных красках, но все же поддерживается письмом Вареньки (сентября 10), заливая волной все письмо Девушкина от 11 сентября, письмо, изображающее примирение со всеми «недоброжелателями» и бодрые мечты об уплате долга его превосходительству, — с контрастным противопоставлением счастливого настоящего «грустному» прошлому («Ну, да все равно, прошло!» (1; 96)) — на фоне веселых «молодых» воспоминаний и смиренного покаяния в вольнодумстве.

И как резкий, эмоциональный драматический диссонанс звучит следующее (от 15 сентября) письмо Вареньки — с призраками прошлого, испуганное и пугающее Макара Девушкина тенью Быкова — «искателя» опаснейшего.

Трагический тон сгущается и в соседнем письме Девушкина, однако пока не в связи с изображением мрачных дум, вызываемых призраками разлуки, а через рисовку эпизода постороннего, объективно данного (смерть Горшкова), но с проекцией и на свою судьбу («Грустно подумать, что этак в самом деле ни дня, ни часа не ведаешь!.. *Погибаешь этак ни за что...*» (1; 99)).

И следующее письмо Девушкина как бы отдаляет разгадку трагического явления Быкова. Оно лишь скрытно предостерегает, убеждая Вареньку в счастливой обеспеченности их будущей *совместной жизни* («будут теперь посторонние деньги...» (1; 99)).

Но письмо Вареньки после промежутка трехдневного решает трагический исход романа (сентября 23). Драматическая линия круто подымается. Но диалог строится путем переплетения контрастных экспрессивных форм. Сухой деловой тон поручений, которыми заполнены теперь записки Вареньки, еще ярче оттеняет эмоциональную напряженность сначала растерянно-горестных убеждений, затем беспорядочно-бредовых, но сдержанных отчетов Девушкина.

Необычайное богатство интонационных вибраций — с изломными переходами — в письме Девушкина накануне Варенькиной свадьбы подготавливает к трагическому взлету похоронных плачей, которыми на высшей точке своего драматического подъема обрывается роман. И вместе с этими последними аккордами Макар Девушкин вновь предстает как *любовник покинутый*, т.е. утверждает он себя в той роли, которую вначале старался сбросить с себя. Конечно, в полной мере вся эта поразительная сила эмоционального напряжения, вся тонкая сеть вибраций словесных, вся причудливая сложность архитектурного рисунка «Бедных людей» может быть явлена лишь при целостной согласованности анализа сюжетного, стилистического и композиционного.

Только общие контуры этого анализа пытался наметить я, стараясь подчеркнуть, что в «Бедных людях» гармонически слиты ответы на две проблемы: одну — временную — о путях обновления «натуральной» поэтики формами сентиментализма и тематикой социализма и о приемах преодоления комического шаблона в изображении «титularного советника»; другую — вечную — о «вневременной ценности» истинных художественных конструкций, даже если они создавались как живой отклик на злобу дня.

Заключение

Выводы, которые можно почерпнуть из предложенного анализа «Бедных людей» на фоне эволюции «натуральной» поэтики, формулируются так:

1. Необходимо отказаться от распространения названия «натуральной» школы на все жанры 30-х и 40-х годов, тяготевшие к художественному воспроизведению «действительности», а связывать этот термин лишь с группой произведений 40-х годов, произведений, которые несут неизгладимый отпечаток влияния своих образцов — со-

чинений Гоголя, но часто включают в себя приемы Гоголя в сложной переработке и в оригинальном синтезе со сторонними воздействиями.

2. Связанная неразрывно со своими предвестниками — «оркестром Гоголя» 30-х годов — и вобравшая многих из них в себя, «натуральная» школа в половине 40-х годов отрывается от ряда изжитых шаблонов «гоголизма» и в основном ядре своем (*школа Ф. Достоевского*) провозглашает необходимость синтеза «натуральных» форм с «гражданским» сентиментализмом, необходимость осложнения их положительной тематикой социалистического гуманизма.

3. Возврат к сентиментальным формам не был «борьбой с Гоголем» для сознания современников, напротив, представлялся им осуществлением заветов Гоголя, которых с особенною настойчивостью искали в новелле «Шинель».

4. Роман Достоевского «Бедные люди» был актом первой художественной реализации намечавшихся у идеологов натурализма тенденций в сторону сближения гоголевских форм с сентиментальными (особенно в том преломлении, в каком возрождался сентиментализм в «филантропической» французской литературе).

5. Чрезвычайная оригинальность «Бедных людей» обусловлена многообразием приемов синтеза и смелостью, с которой Достоевский разрушал как канон сентиментализма, так и шаблоны натурализма.

6. Яркое своеобразие этих художественных реформ обострялось тем, что «очеловеченный титулярный советник» Макар Девушкин, зараженный социалистическими утопиями, был сделан сам литератором и испытал применимость своего стиля к разрешению самых сложных вопросов поэтики натурализма.

7. Ответив на сложнейшие вопросы поэтики 40-х годов и определив путь движения широкой литературной струи по руслу гражданского сентиментализма, по руслу сентиментального натурализма, роман «Бедные люди» вследствие необычайной, тонкой архитектоники писем, извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка возвысился над исторической условностью своей тематики и над ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники.

